



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

“ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO
YURI HERRERA”

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES

PRESENTA
Lizzy Eugenia Palencia Hernández

DIRECTORA DE TESIS
Dra. Angélica Tornero Salinas

24 DE JUNIO DEL 2024

Dedico esta tesis a mi querido hijo Leonardo Atzin y a su papá Irving Juárez, mis
amorosos compañeros en esta gran travesía

RESUMEN

La presente investigación es un estudio interdisciplinario, entre narratología y filosofía, de tres novelas de ficción del escritor Yuri Herrera (México, Hidalgo, 1970). El objetivo central es demostrar que la profunda reflexividad configurada en los protagonistas de las obras produce el efecto de sentido de una noción de sujeto en resistencia ante las violencias del sistema capitalista y del estado de excepción. Para acercarnos a la autoreflexividad configurada en los protagonistas utilizamos la noción de *ethos* de la inquietud de sí, de Michel Foucault, rostro del otro, de Emmanuel Levinas, y *ethos* barroco, de Bolívar Echeverría. En el capítulo I analizamos la estructura narratológica de las obras, y su relación con los conceptos filosóficos seleccionados para interpretarlas. Los capítulos II, III y IV, están dedicados a la interpretación de cada novela, partiendo de la semántica contenida en los nombres de cada protagonista: Lobo-Artista en *Trabajos del Reino*, Makina en *Señales que precederán al fin del mundo*, y Alfaqueque en *La transmigración de los cuerpos*. Mostramos que, al relacionar ficción y filosofía, la narrativa, que configura variaciones imaginativas de la realidad, adquirió mayor consistencia al ponerla en relación con conceptos que pretenden explicar dicha realidad; y que los conceptos filosóficos que tratan de pensar al sujeto en el mundo de acción real, fueron enriquecidos al ponerlos en relación con la imaginación creadora de la ficción de Herrera, pues con el uso de la figura retórica de la metáfora, y de una semántica de las sensaciones, se produce el sentido de una noción de verdad establecida por el sujeto mediante el vínculo entre cuerpo y palabra. Concluimos que las tres obras producen la significación de un sujeto reflexivo de sí que responde a la interpelación del rostro del otro y logra producir su propia verdad, donde la *parrhesia* y la ironía se vuelven la posibilidad de manifestar su verdad frente a los soberanos.

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	5

CAPÍTULO I. EL SUJETO ANTE LAS VIOLENCIAS CONTEMPORÁNEAS

I.1. ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y <i>ETHOS</i> DE LA INQUIETUD DE SÍ: LOBO, MAKINA Y ALFAQUEQUE, EFECTO DE SENTIDO DE UN SUJETO REFLEXIVO	7
I.1.1. NARRADOR EN FOCALIZACIÓN INTERNA FIJA: PUNTO DE VISTA DE UN SUJETO . 10	
I.1.1.1. MENTE FIGURAL Y SÍ MISMO GRAMATICAL	
I.1.2. CAMPO SEMÁNTICO DE SENSACIONES CORPORALES Y METÁFORAS: SUJETO REFLEXIVO, <i>NUDA VIDA</i> Y <i>VIDAS MERCANCIA</i>	16
1.1.2.1. CONDICIONES OBJETIVAS DE LA LEY Y EL MERCADO, VIOLENCIA SUBJETIVA, Y SU ARTICULACIÓN EN LA VIOLENCIA DISCURSIVA	
A. ESTADO DE EXCEPCIÓN Y <i>NUDA VIDA</i> : CONDICIONES OBJETIVAS DE LA LEY EN EL ESTADO DE SITIO Y EN LA EXCEPCIÓN PERMANENTE	
B. MERCANTILIZACIÓN: CAPITALISMO, VIDAS MERCANCÍA Y VIDAS DESECHABLES	
C. VIOLENCIA SUBJETIVA, DIRECTA: SOBERANOS Y HOMICIDIOS	
D. VIOLENCIA SIMBÓLICA, <i>NUDA VIDA</i> , <i>VIDA MERCANCÍA</i> Y <i>DESECHABLE</i> : DISCURSOS DE DOMINACIÓN	
I.1.3. SEMÁNTICA DEL NOMBRE PROPIO: <i>ETHOS</i> DE LA INQUIETUD DE SÍ	29
I.1.3.1. SUJETO Y TRANSFORMACIONES: ADJETIVO, VERBO Y SUSTANTIVO	
I.1.3.2. ENTRE EL CONOCIMIENTO DE SÍ Y LA INQUIETUD DE SÍ, ENTRE LA VIOLENCIA Y EL PODER REVERSIBLE	
I.2. INQUIETUD DE SÍ Y GUBERNAMENTALIDAD	35
I.2.1. LA VERDAD Y EL CUERPO	37
I.2.2. PARRHESÍA EN LAS RELACIONES DE PODER: VERIDICCIÓN	39
I.2.3. INTERPELACIÓN DEL OTRO EN LAS TRANSFORMACIONES DEL <i>ETHOS</i> , <i>ETHOPOIEIN</i>	42
I.2.3.1. EL ROSTRO DEL OTRO Y ALTERIDAD RADICAL; LEVINAS	
I.2.3.1. <i>ETHOS</i> BARROCO E IRONÍA; BOLÍVAR ECHEVERRÍA	

CAPÍTULO II. LOBO: DEL CONOCIMIENTO DE SÍ ANTE LA LEY, A LA INQUIETUD DE SÍ FRENTE AL ROSTRO DEL OTRO

II.1. HOMBRE-LOBO: SUSTANTIVO DE LA HUMILLACIÓN EN LA <i>NUDA VIDA</i>	48
II.1.1. <i>NUDA VIDA</i> : VIOLENCIAS OBJETIVAS DE LA LEY, VIOLENCIAS SUBJETIVAS ARMADAS, Y DISCURSOS DOMINANTES EN EL CONOCIMIENTO DE SÍ DE LOBO... 49	
II.1.2. CONOCIMIENTO DE SÍ EN LA <i>NUDA VIDA</i>	53
II.2. EL ARTISTA: <i>NUDA VIDA</i> FRENTE AL REY SOBERANO	55
II.2.1. ENTRE LOBO Y ARTISTA ANTE LA LEY DE UN DIOS	56
II.2.2. EMBELLECIMIENTO DEL DISCURSO DE LA LEY Y EL MERCADO	58
II.3. LAS LEYES DE LOS SOBERANOS: EL REY Y EL ESTADO	60
II.3.1. EL ESPACIO EN BLANCO: DE LA OMNIPOTENCIA A LA IMPOTENCIA, Y A LA VULNERABILIDAD	61
II.3.2. EL REY: FIGURA DEL SOBERANO EN LA JURISDICCIÓN ROMANA, FUNDAMENTO DEL ESTADO	66
II.3.3. LO MISMO Y LO OTRO EN LA TIRANÍA: OPOSICIONES EN EL PALACIO	68
II.4. LOBO: <i>ETHOS</i> DE LA INQUIETUD DE SÍ, EL ROSTRO DEL OTRO Y LA VERDAD.....	70
II.4.1. DEL ROSTRO DEL REY AL ROSTRO DE LA CUALQUIERA: EL OTRO EN LA INQUIETUD DE SÍ	70
II.4.2. <i>PARRHESIA</i> ANTE LA LEY DEL TIRANO: LA ACCIÓN DEL “NO” FRENTE A LA VIOLENCIA SIMBÓLICA DE LOS DICTADOS DE LA LEY	72

CAPÍTULO III. MAKINA, *ETHOS* BARROCO: RE-ESTABLECIMIENTO DE LA COMUNICACIÓN Y *PARRHESIA* IRÓNICA

III.1. RE-ESTABLECIMIENTO DE LA COMUNICACIÓN: RESISTENCIA ANTE LA MERCANTILIZACIÓN Y EL ESTADO DE EXCEPCIÓN	75
III.1.1. VIOLENCIA OBJETIVA EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD: PRODUCCIÓN DE TRABAJO-MERCANCÍA Y LENGUAS-MERCANCÍA	78
III.1.2. VIOLENCIA OBJETIVA EN LA FRONTERA: PRODUCCIÓN DE VIDAS-MERCANCÍA Y VIDAS-DESECHABLES	81
III.1.3. ESTADO DE EXCEPCIÓN PERMANENTE EN EL PUEBLO, LA FRONTERA Y ESTADOS UNIDOS: LOS SOBERANOS DEL TERRITORIO Y DEL MERCADO	85
III.1.4. MAKINA Y MALINTZIN: MENSAJERAS Y TRADUCTORAS	91

III.2. ETHOS BARROCO Y CREACIÓN DE SENTIDO: LENGUA MALEABLE QUE ACCEDE AL NO FRENTE A SU ANIQUILACIÓN	94
III.2.1. PRODUCCIÓN DE UNA TERCERA LENGUA, MALEABLE Y VISAGRA	97
III.2.1.1. SÍ MISMA COMO INTERMEDIA: <i>EPIMELEIA HEAUTOU</i>	
III.2.2. <i>ETHOS</i> BARROCO, <i>PARRHESIA</i> E IRONÍA: MODIFICACIÓN DEL CÓDIGO LINGÜÍSTICO ANTE EL DISCURSO DOMINANTE DEL MERCADO Y LA LEY	100
III.2.3. MERCANTILIZACIÓN DE MAKINA: PÉRDIDA DE SÍ EN EL LENGUAJE Y TERCER EXCLUIDO EN LA ALEGORÍA DEL REALISMO MÁGICO	104
CAPÍTULO IV. ALFAQUEQUE: RELACIÓN CON EL ROSTRO DEL OTRO Y <i>PARRHESIA</i>	
IV.1. LA <i>NUDA VIDA</i> ANTE EL ROSTRO DEL OTRO	108
IV.1.1. LAS VIOLENCIAS OBJETIVAS DEL SISTEMA ECONÓMICO, Y LAS VIOLENCIAS DISCURSIVAS	109
IV.1.2. ESTADOS DE EXCEPCIÓN: ESTADO DE SITIO Y AMBIGÜEDAD PERMANENTE EN EL SISTEMA JUDICIAL	111
IV.1.3. LA MIRADA DE LA <i>NUDA VIDA</i> SOBRE EL ESTADO DE SITIO Y LA GUERRA ARMADA: IRONÍA Y METÁFORAS	115
IV.1.4. PRIMERO EL ROSTRO DEL OTRO, QUE INTERPELA A LA <i>NUDA VIDA</i>	117
IV.1.5. DESPUÉS UN PERRO NEGRO ANTE LA DESPROTECCIÓN: ALEGORÍA DEL COMPROMISO, LA IRA, EL MIEDO Y EL DOLOR	120
IV.2. OFICIO IMPUESTO DE ALFAQUEQUE: <i>PARRESIASTA</i> EN LA GUERRA CONTEMPORÁNEA	124
IV.2.1. ERGONOMÍA DEL VERBO: <i>PARRHESÍA</i>	127
IV. 2.1.1. <i>PARRHESÍA</i> IRÓNICA: VERDAD Y MENTIRA	
IV. 2.1.2. INDAGAR LA HISTORIA VERDADERA: TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS	
IV. 2.1.3. <i>PARRHESÍA</i> POLÍTICA: NEGACIÓN ANTE EL TIRANO	
CONCLUSIONES	137
BIBLIOGRAFÍA	142

INTRODUCCIÓN:

La presente investigación es una interpretación, en el orden del pensamiento filosófico, de tres novelas de ficción del escritor mexicano Yuri Herrera (México, Hidalgo, 1970): *Trabajos del Reino* (2010a), *Señales que precederán al fin del mundo* (2010b) y *La transmigración de los cuerpos* (2013).

El objetivo central es demostrar que la profunda reflexividad configurada en los protagonistas de las tres novelas produce el efecto de sentido de una noción de sujeto en resistencia, ante los estados de dominación producidos por las violencias estructurales del funcionamiento de la economía y la política en la organización social.

Para alcanzar nuestro objetivo principal nos planteamos dos objetivos secundarios: 1. Comprender qué recursos literarios se utilizaron para configurar personajes reflexivos de sí mismos y de sus relaciones con los otros, en una trama de violencias avasallantes. 2. Interpretar qué concepción de sujeto, sus relaciones con la verdad, el cuerpo y el otro, se pueden refigurar en las novelas, poniéndolas en relación con nociones filosóficas sobre la subjetivación y la alteridad.

Elegimos estudiar las novelas de Yuri Herrera, entre la amplia producción de obras vinculadas con la temática de la violencia en México, por el interés que nos produce el lenguaje con el que están narradas, así como los atributos configurados en los protagonistas, ya que estos se caracterizan por su constante resistencia frente a las violencias avasallantes.

Dos hipótesis iniciales fueron el punto de partida de la investigación: 1. Las obras de Yuri Herrera al configurar en los protagonistas una subjetividad con capacidad crítica de sí mismos y del contexto, resignificando la palabra y el cuerpo, evidencian que los otros se hacen presentes de manera fundamental en la conciencia de sí del sujeto, como única salida a la circularidad de las violencias del contexto. 2. Las tres novelas de estudio al abordar temáticas sobre el miedo, el dolor, la ira y la muerte, en un contexto de violencias avasallantes, exploran en la vulnerabilidad humana y nombran experiencias que inicialmente aparecen como indecibles.

La metodología de la investigación es una puesta en relación de la teoría narratológica, para comprender la estructura interna de las obras, con conceptos filosóficos en torno a la noción de sujeto y violencias estructurales del sistema económico y político en

el mundo contemporáneo. La interpretación de las obras se organiza alrededor de la semántica contenida en los nombres de cada uno de los protagonistas: Lobo-Artista en *Trabajos del Reino* (2010a), Makina en *Señales que precederán al fin del mundo* (2010b), y Alfaqueque en *La transmigración de los cuerpos* (2013).

Para desarrollar este trabajo, elegimos un abordaje interdisciplinar entre narratología y filosofía, porque la primera nos permite comprender la configuración narrativa de las obras, y la segunda nos posibilita interpretar el efecto de sentido que producen, respecto al impacto de las violencias en el sujeto y sus posibles vías de resistencia a partir de la relación con la alteridad. Para ahondar en el concepto de sujeto partimos de la noción de *ethos* de la inquietud de sí, como forma específica de subjetivación, siguiendo los estudios de Michel Foucault a partir de la *Hermenéutica del sujeto*, poniéndola en relación con la noción de rostro del otro de Emmanuel Levinas y de *ethos* barroco de Bolívar Echeverría. Y para explicarnos la trama de violencias utilizamos el concepto de mercantilización capitalista, de Bolívar Echeverría, y de estado de excepción de Giorgio Agamben.

En el primer capítulo desarrollamos el vínculo que establecemos entre los recursos literarios utilizados para la configuración del relato de las tres novelas, y los conceptos filosóficos con los cuáles interpretamos los atributos y acciones de los protagonistas y el desarrollo de las tramas.

En el capítulo II interpretamos al protagonista Lobo como un sujeto reflexivo que transita del puro conocimiento de sí ante la ley, hacia la inquietud de sí frente al rostro del otro, produciendo preguntas sobre la interpelación del sujeto por la alteridad y la producción de la verdad del sí mismo.

En el capítulo III exploramos en la configuración de la protagonista Makina y su relación con la figura histórica de la Malintzin, como un *ethos* barroco que restituye el valor cualitativo de las lenguas y de la vida, con un decir veraz frente a la imposición del mercado y la ley.

Finalmente, en el capítulo IV indagamos en la significación del nombre Alfaqueque como efecto de sentido de un sujeto reflexivo lanzado a la *nuda vida*, que, a partir de la interpelación del rostro del otro sostiene una profunda inquietud sobre sí, produciendo una verdad franca como resistencia ante la desprotección de la vida en el contexto.

CAPÍTULO I. EL SUJETO ANTE LAS VIOLENCIAS CONTEMPORÁNEAS

En este capítulo presentamos el marco teórico narratológico con el cual estudiaremos la configuración del relato en las tres novelas de Yuri Herrera, y el marco conceptual filosófico en torno a las nociones de sujeto y violencias con el que las interpretaremos. Ponemos en relación la teoría narratológica con los conceptos filosóficos, como las coordenadas para refigurar, en los siguientes tres capítulos, una significación de sujeto reflexivo de sí mismo en los protagonistas de cada una de las obras.

En la primera parte mostramos cómo tres características narrativas de las novelas de Yuri Herrera, focalización interna fija, semántica de las sensaciones en una trama de violencias, y configuración de nombres semantizando atributos de los protagonistas, las ponemos en relación con el efecto de sentido de un sujeto reflexivo desde la inquietud de sí mismo.

En la segunda parte profundizamos en los componentes de la subjetivación bajo la inquietud de sí y su implicación en las relaciones de gubernamentalidad, del sujeto con el otro. Nuestro punto de partida es la teoría de la hermenéutica del sujeto de Michel Foucault, sumando elementos de la noción de alteridad radical en Emmanuel Levinas, y de *ethos* barroco en Bolívar Echeverría.

Las citas de las novelas introducidas en este capítulo solo las utilizaremos para mostrar cómo la elección teórica la realizamos a partir de la configuración narrativa y las temáticas centrales de cada obra, y el desarrollo de la interpretación se realizará a profundidad en los capítulos subsecuentes correspondientes a cada una de las tres novelas.

I.1. ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y *ETHOS* DE LA INQUIETUD DE SÍ: LOBO, MAKINA Y ALFAQUEQUE, EFECTO DE SENTIDO DE UN SUJETO REFLEXIVO

La posibilidad de extraer una reflexión sobre la noción de sujeto en las narrativas de ficción de Yuri Herrera, que son exploración en el campo de lo imaginario, se deriva de las significaciones producidas con los personajes y las tramas configuradas en los relatos, que durante la interpretación quedan vinculados al mundo de acción humana. Para comprender este hecho de la narración, que mediante el lenguaje vincula el campo imaginario con el mundo real, seguimos la teoría literaria de Luz Aurora Pimentel, quien en su estudio *El relato*

en perspectiva (1998) plantea que el relato es proyección de un mundo de acción humana, por lo cual los personajes construidos en el relato son tomados como “humanizables”

En efecto, los actores en un relato son humanos, o por lo menos “humanizables”, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana. No obstante, semejante valoración del personaje procede de una norma impuesta desde afuera, y no de principios de organización estrictamente discursivos y narrativos. En otras palabras se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas. (Pimentel, 1998, p.59)

En este punto Pimentel plantea que el relato¹ de ficción al producir efectos de sentido con la escritura lleva al lector a interpretar a los personajes como humanos, pero al mismo tiempo subraya la importancia de no olvidar que la producción de dicho sentido del personaje como “humanizable” solo se logra mediante estrategias narrativas.

Para Pimentel el efecto de sentido en las narraciones, que nos lleva a comprender a los personajes como humanos, se produce en el orden de lo moral o psicológico, es decir, en la interpretación de cómo los personajes se rigen o transgreden normas de acción moral dentro del relato, o en la interpretación de cómo los pensamientos y sentimientos, configurados como la mente de los personajes, determinan sus acciones en la trama.

A partir de este planteamiento interpretaremos a los personajes de Herrera como humanizables en el orden de la subjetividad, no desde el campo de la moral o la psicología, sino en el campo de la filosofía como una reflexión sobre las relaciones del sujeto con la alteridad, del sí mismo con el otro.

Metodológicamente seguimos el aspecto fundamental que resalta Pimentel, no olvidar que, aunque los relatos mediante el sentido que producen vinculan a los personajes con el mundo real, al mismo tiempo se distinguen del mundo de acción al ser resultado de estrategias narrativas para producir dichos sentidos. Por lo tanto, el método que seguiremos para interpretar las tres novelas será la re-figuración de la forma de ser de los protagonistas

¹ Pimentel (1998) define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (p.10), siguiendo a Paul Ricoeur (2004) en su noción de triple mimesis, para explicar que la narrativa de ficción se vincula con el mundo de acción humana mediante el anclaje del sistema de normas y valores, de la temporalidad y de la semántica de la acción, que forman parte de las referencias del autor para la construcción del relato, y de las referencias del lector para su re-figuración.

partiendo del análisis de las estrategias narrativas con las que están configurados, y poniendo el efecto de sentido que producen en relación con la noción filosófica de sujeto y *ethos*.

Para analizar la configuración narrativa de las tres novelas seguimos el estudio de Pimentel (1998) sobre la teoría narratológica:

Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. (p. 8-9)

Pimentel posiciona la enunciación del relato en la figura central del narrador, como mediador entre el lector y el universo diegético, interno, del mundo de ficción narrado. De manera que, durante nuestra interpretación de las novelas iremos desglosando cómo son construidas a partir de analizar el tipo de narrador que utilizan y cuál es la perspectiva que orienta las tramas, mostraremos también cuál es el campo semántico que predomina y su relación con las metáforas, y analizaremos cómo se produce la semantización de los nombres propios del protagonista de cada una de las tres novelas. Interpretaremos la configuración narrativa del corpus de estudio a partir del nivel cualitativo del relato, es decir, comprendiendo la perspectiva de la posición del narrador, que nos lleva a interpretar a los protagonistas de las novelas de Herrera como efecto de sentido de sujetos reflexivos ante la violencia contemporánea.

Al enfocarnos en la configuración del narrador, la perspectiva con la que presenta a los protagonistas, define la secuencia temporal de la trama y detalla el espacio en el que habitan los personajes, podemos identificar tres características narrativas centrales de las novelas de Yuri Herrera: 1. el narrador de las tres novelas está configurado con una focalización interna fija, es decir que todo lo describe desde lo que el protagonista de cada novela percibe y reflexiona, y narra predominantemente con un estilo indirecto libre, donde la voz de los protagonistas comanda la narración, de esta manera en las tres novelas predomina la mente figural, la de los personajes; 2. en las tres ficciones este universo centrado en el punto de vista de los protagonistas se configura con una semántica de las sensaciones corporales, de manera que los lugares y los otros personajes se presentan al lector a partir de lo que observa, escucha, siente y piensa el protagonista, las relaciones que establece y cómo estas impactan en él, o ella; 3. la configuración semántica de los nombres

propios de los tres protagonistas en cuestión, Lobo, Makina y Alfaqueque, deriva de sustantivos comunes que remiten a los atributos de los protagonistas basados en sus acciones.

Desarrollamos en los siguientes subapartados las tres características narratológicas mencionadas, mostrando cómo nos transportan durante la lectura a la presuposición de un sujeto reflexivo de sí: iniciamos con la descripción del tipo de focalización y la perspectiva en las tres obras, para mostrar que el punto de vista de los protagonistas es el que guía el relato; posteriormente mostramos lo que llamaremos la semántica de las sensaciones en la narrativa de Herrera, y cómo con esta refiguramos la auto-reflexividad de un sujeto en condiciones de *nuda vida*; y finalmente analizamos cómo la semántica y atributos contenidos en los nombres propios de los tres protagonistas pueden ponerse en relación con el *ethos* de la inquietud de sí, una forma de ser en movimiento. Entendemos *ethos* como la manera de ser y actuar del sujeto, como principio de conducta que depende de la manera en que el individuo se constituye a sí mismo como sujeto a partir de su relación con la verdad.

I.1.1. NARRADOR EN FOCALIZACIÓN INTERNA FIJA: PUNTO DE VISTA DE UN SUJETO

Las tres novelas de Herrera están conformadas mediante un discurso figural, es decir, son narraciones orientadas por la visión subjetiva de un personaje, lo cual ha sido conceptualizado en narratología como mente figural, y no por el punto de vista autorial, el del narrador (Pimentel, 1998, p.84).

Así, lo que guía los tres relatos es la conciencia de cada protagonista, la cual es presentada por el narrador desde una focalización interna fija. Con focalización nos referimos al punto de vista restrictivo del narrador (Pimentel, 1998, p. 95), o campo restrictivo, es decir que la información que tiene y que nos ofrece el narrador depende del enfoque que adquiere. En la focalización interna fija la cantidad de detalles que nos da el narrador sobre los hechos de la historia, los lugares y los afectos de los personajes, así como la determinación de la temporalidad de la obra, lineal o no, el estilo, y las ideas predominantes, dependen de la visión del protagonista

el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. (Pimentel, 1998, p.99)

La mente figural de los protagonistas de Herrera determina la focalización del narrador, en las tres novelas la información que el narrador nos ofrece es a partir de la visión de los protagonistas, no sabe más que ellos.

También resaltamos que en las tres novelas el narrador se manifiesta a través de la elección vocal de la tercera persona, sin embargo este comparte el punto de vista con el protagonista, adquiere una “focalización interna consonante” con este, no predice sus posturas, y tampoco las juzga, las contradice o pone a prueba, sino que las afirma, es acorde a la conciencia del protagonista, “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas” del personaje (Pimentel, 1998, p.105).

En esta focalización interna fija contamos con información que nos da el narrador sobre los atributos, las experiencias y los pensamientos de los personajes secundarios, pero esta información no depende de una mirada omnisciente del narrador, ni tampoco adquiere la perspectiva de diferentes personajes, sino que conocemos a los personajes secundarios desde la perspectiva del protagonista, conforme interpreta sus gestos, acciones, palabras e historias.

La voz del narrador y del protagonista se alternan en los textos entre un estilo de narración indirecto, mediando el narrador con algunos verbos como “pensó”, “dijo”, para introducir la voz del protagonista, y un estilo indirecto libre, cuando el protagonista toma la voz principal sin marcadores previos y accedemos de manera directa a la voz figural, la del personaje, que para nosotros resulta en efecto de sentido de una noción de sujeto. Presentamos tres citas, una de cada obra, para mostrar dichas características:

¿Qué era eso de que uno ya había estado aquí en otra vida? ¿Que Dios le tenía a cada cual reservado un deber de siglos? Por un tiempo la idea había desvelado al Artista [...] Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. (Herrera, 2010a, p.27.) [*Trabajos del Reino*]

[Makina] Se detuvo en el pasillo de espejos a pensar por un momento en lo que había dicho el señor Q; a veces prefería las palabras brutas del señor Hache y sin duda el fiesterismo lento con que hablaba el señor Dobleú; pero con el señor Q no había desperdicio, era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una (Herrera, 2010b, p. 23) [*Señales que precederán al fin del mundo*]

Se portan como animales, pensó el Alfaqueque al ver una línea de gatos recorriendo los pretilos de la cuadra, y a una pequeña jauría alegre caminar por el centro de la calle (Herrera, 2013, p.37) [*La transmigración de los cuerpos*]

Como vemos en las tres citas de las novelas no hay marcador para la entrada de la voz de los personajes y el narrador es vehículo de la conciencia de los personajes: las preguntas que se hace el Artista entran sin previo aviso del narrador, enseguida este acota que es su voz; el pensamiento de Makina es presentado por el narrador pero la voz de este último, como postura, no está diferenciada; y lo que mira el Alfaqueque es presentado por el narrador hasta confundirse con la mirada y la voz del protagonista.

En el estilo indirecto libre hay una convergencia de discursos, figural y autorial, que se trasponen, la voz del narrador está en tercera persona y en pasado, narrativiza la visión del personaje; con esta forma del discurso, aunque la conciencia del protagonista es mediada por un narrador, hay una ambigüedad entre la voz y perspectiva de ambas figuras. De esta manera cada novela nos presenta a los protagonistas como tres conciencias sumamente reflexivas con preguntas ante lo que escuchan y observan, y aunque el narrador es la voz, la referencia espacial, temporal, afectiva e ideológica, es la de los protagonistas.

Presentamos a continuación como los inicios de cada novela funcionan como marcador textual que nos sitúa ante la trama centrada en el punto de vista de cada protagonista, lo que sabe, observa, y lo que piensa sobre sí mismo; este último aspecto lo acotaremos en el siguiente apartado.

La novela *Trabajos del Reino* inicia con el pronombre personal él, presentando al protagonista como quien se piensa a sí mismo desde el inicio de la trama. El nombre del protagonista de esta novela es inicialmente Lobo, posteriormente cambia su nombre al de Artista y al final retorna a su nombre Lobo.

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. (Herrera, 2010b, p.9)

Así, el relato nos posiciona ante lo que observa el protagonista sobre el espacio y los otros personajes, y de esta manera conocemos una conciencia figural que observa la vida de otros, metaforizado en la imagen de “saber de sangres”. El uso de las metáforas lo abordaremos en el siguiente apartado respecto al campo semántico de sensaciones corporales, como otra estrategia narrativa de las novelas.

Mostramos ahora el inicio de la novela *Señales que precederán al fin del mundo*, donde el personaje protagonista es una mujer llamada Makina:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió a sus pies (Herrera, 2010b, p.11)

Con este inicio, hecho con un pronombre reflexivo, “se dijo”, se nos introduce en el punto de vista de Makina desde la reflexividad sobre sí misma, y en seguida el narrador nos muestra lo que observa Makina en el espacio; la cuestión sobre la reflexividad de sí la abordaremos en el siguiente subapartado. La novela también nos indica que transitará por escenas de realismo mágico, característica que retomaremos en el capítulo correspondiente a dicha novela.

Finalmente citamos el inicio de *La transmigración de los cuerpos*, y cómo el texto nos introduce en la conciencia del protagonista, nombrado Alfaqueque, desde lo que siente, hace y mira:

Lo despertó una sed lépera, se levantó y fue a servirse agua pero el garrafón estaba seco y del grifo escurría nomás un hilo de aire mojado. Miró con rencor el mezcal sobre la mesa y sospechó que ese iba a ser un día horrible. No podía saber que ya era, desde hacía horas, verdaderamente horrible, mucho más que el infiernito íntimo que se había procurado a tragos (Herrera, 2013, p.9)

La novela inicia con los sentidos del protagonista, sus sensaciones, y así nos posiciona ya en su punto de vista, en lo que siente y hace el Alfaqueque. En el tercer enunciado el narrador alcanza una postura omnisciente, pues se deduce que ya sabe que en la calle está sucediendo algo imprevisible para el protagonista; sin embargo, esta omnisciencia del narrador no es predominante, su perspectiva va avanzando conforme el punto de vista del personaje, es un adelanto temporal de lo que en el propio protagonista va a configurarse en seguida.

Las citas que acabamos de introducir en este apartado muestran el estilo narrativo común a las tres obras, sin embargo, el contenido de dichos fragmentos no será profundizado aquí sino en los capítulos correspondientes, como señalamos previamente; lo hemos traído en primer plano para mostrar el estilo predominante focalizado fijamente en la conciencia de los protagonistas de las tres obras.

I.1.1.1. MENTE FIGURAL Y SÍ MISMO GRAMATICAL

Con las novelas enfocadas en el punto de vista del protagonista, un narrador en

focalización interna fija y consonante con la conciencia de dicho personaje, presentado mediante un estilo indirecto, predominantemente libre, donde la voz del personaje entra y sale sin avisos, acotamos ahora cómo se produce el efecto de sentido de la reflexión de un sujeto sobre sí mismo.

Presentamos a continuación que encontramos configurada la reflexividad de los protagonistas en las novelas desde la gramática con el uso del *sí*, y aquí seguimos a Paul Ricoeur (1996, *Sí mismo como otro*) para trasladarnos de la gramática en la narración a la filosofía.

Cuando los verbos transitivos son anteceditos por el pronombre reflexivo *se*, colocan al sujeto y al objeto directo en la misma persona, por ejemplo, Ella *se* cuida o ella *se* presenta, y entonces el *sí* se adhiere para rectificar el objeto directo de la acción: ella *se cuida a sí* misma o ella *cuida de sí*, o ella *se presenta a sí*.

Los verbos pronominales, que indican una acción que solo puede hacerse a uno mismo, utilizan también el *sí* para reafirmar el objeto directo de la acción: *presentarse a sí mismo*, *nombrarse a sí mismo*, etc. De manera que cuando el *sí* se relaciona directamente con la terminación de los verbos pronominales -*cuidarse*, *nombrarse*- este los complementa para indicar que el sujeto y el objeto a quien se dirige la acción es el mismo, sin importar la persona pues el verbo pronominal está en infinitivo, de manera que el *sí* se vuelve la forma reflexiva de todos los pronombres. Ricoeur lo plantea de la siguiente manera:

En este empleo se apoya el continuo uso del término <*sí*>, en contexto filosófico, como pronombre reflexivo de todas las personas gramaticales, sin olvidar las expresiones o locuciones impersonales [cada uno, cualquiera que, uno]. A su vez, este valor de reflexivo omnipersonal es preservado en el empleo del <*sí*> en función del complemento del nombre: <el cuidado de *sí*>, según dice el magnífico título de Michel Foucault (Ricoeur, 1996, p.XII)

Lo que queremos mostrar con el uso del *sí* en las formas gramaticales de los pronombres reflexivos y los verbos pronominales, es que el *sí* designa al mismo como objeto de reflexión del sujeto. Es en esta noción de *sí* como reflexividad de cualquier sujeto (yo, tú, él, nosotros) que interpretamos en las obras una narración del *sí mismo* de los protagonistas, hecha con la elección vocal de la tercera persona que nombra a él, o ella, pero centrado en su perspectiva incluyendo la conciencia sobre sí.

Citamos a continuación fragmentos de cada novela donde se configura la auto-

reflexividad de las acciones que realizan los protagonistas, mediante verbos pronominales o verbos anteceditos por el pronombre reflexivo *se*. En *Trabajos del Reino*:

[Lobo] *Se puso* a escribir canciones de cosas que le pasaban a los otros. Del amor no sabía nada pero estaba al tanto; lo mentaba en medio de dichos y saberes, le ponía notas y lo vendía. Pero era una repetición lo suyo, un espejo de la vida que le contaban. Aunque tenía la sospecha de que algo más podía hacer con las canciones, ignoraba cómo *arrojarse*, porque ya todo estaba dicho, y entonces qué caso. (Herrera, 2010a, p. 17-18)

Lobo tiene una sospecha íntima sobre su propio hacer con la música y la letra de las canciones que escribe, atributo que es presentado por el narrador y conforme avanza el enunciado nos va remitiendo a la voz figural, aunque sin cedérsela del todo al personaje. Se inicia narrando la acción de Lobo con un pronombre reflexivo, “*se puso a escribir canciones*”, posicionándonos así en las acciones del personaje e introduciéndonos en su punto de vista, ya que comprendemos que -Lobo *se puso a sí mismo a escribir*- como una postura personal; y en la frase “*ignoraba cómo arrojarse*” se configura la auto-reflexividad de Lobo sobre su oficio, pues comprendemos que -ignoraba cómo *arrojarse a sí mismo a hacer algo más con las canciones*-

Citamos ahora un fragmento de *Señales que precederán al fin del mundo*:

[Makina] No podía *perderse*, cada vez que volvía al Gran Chilango plantaba el pie suavcito porque no era ese el sitio donde quería dejar huella, y *se repetía* que no podía *perderse*, y con perderse se refería no a un desvío ni a un rodeo sino a perderse de veras, perderse para siempre en las lomas de lomas que encementaban el horizonte; o *perderse* en el asombro de tanta carne viva levantando palacios (Herrera, 2010b, p.27)

El narrador relata la acción de Makina de repetirse a sí una consigna, “*se repetía que no podía perderse*”, mostrándonos así la acción y el punto de vista de Makina, pues para ella es importante no *perderse*, incluso, podemos interpretar que no podía -perderse a sí misma-, configurándose de esta manera que la protagonista se piensa a sí en el lugar que está transitando.

Finalmente introducimos ahora una cita de *La transmigración de los cuerpos*:

[Alfaqueque] En lo suyo, la gente le agradecía hasta el exceso que arreglara sus problemas, casi lloraban de júbilo cuando les evitaba tocar ciertos asuntos y le enviaban chequecitos y botellones; después no lo querían ni saludar porque se acordaban de en qué habían estado metidos. Quizá así era lo que él tenía con el Delfín, cada que escuchaba su respiración agonizante *recordaba esa parte de sí mismo* que lo definía [...]. (Herrera, 2013, p. 42)

En dicha escena la configuración del punto de vista del Alfaqueque sobre sí mismo

inicia con el narrador describiendo las respuestas de otros personajes al protagonista, conforme avanza el relato narra un recuerdo del personaje y su acción de pensarse a sí mismo, “cada que escuchaba [...] recordaba esa parte de sí mismo que lo definía”, enmarcándose así todo el discurso de la escena en la auto-reflexividad del personaje.

Con las dos primeras citas mostramos la auto-reflexividad que se configura en las novelas con el uso de la gramática que nos lleva al *sí*, y con la última, la del Alfaceque, mostramos una mención directa al pensamiento sobre sí mismo del protagonista.

Las mentes figurales, de los protagonistas, que focalizan el punto de vista del narrador en la reflexividad de un sí mismo, se configuran en un espacio caracterizado por situaciones y discursos de violencia, lo cual nos lleva a un pensamiento sobre el sujeto reflexivo de sí mismo en un espacio con dichas características. Por lo tanto, en el siguiente apartado mostramos cómo el trasfondo de las novelas, plagado de hechos y discursos de violencia, se nos presentan desde el punto de vista de los mismos protagonistas, con una narrativa donde predomina el uso de una semántica de sensaciones corporales y del uso de metáforas.

I.1.2. CAMPO SEMÁNTICO DE SENSACIONES CORPORALES Y METÁFORAS: SUJETO REFLEXIVO, NUDA VIDA Y VIDAS MERCANCIA

Como segundo elemento narratológico resaltamos que el tipo de lenguaje que predomina en las novelas es caracterizado por el uso de una semántica de sensaciones corporales y el uso reiterado de metáforas, para mostrarnos así un contexto de abusos de poder, instituciones que vulneran a los protagonistas, marginación económica y homicidios, desde el impacto que dichas condiciones generan en los protagonistas. Vamos a mostrar que, enunciando al cuerpo y las sensaciones de manera directa o alegórica, cada novela produce el efecto de sentido de las reflexiones de un sí mismo, en estrecha relación con el cuerpo, inmerso en un contexto de violencias avasallantes.

La semántica centrada en torno a las sensaciones la encontramos en distintos momentos de las tramas que retomaremos en la interpretación de cada novela, pero citaremos aquí dos escenas centrales donde se configura la relación entre el sentimiento de miedo y la sensación en el cuerpo, como una respuesta de los personajes ante su condición de sometimiento por los soberanos.

En la novela *Trabajos del Reino* se narra el momento en que al Artista (Lobo) “le

temblaba el cuerpo como si cada hueso pugnara por largarse” (Herrera, 2010a, p.108), y en *La transmigración de los cuerpos* se utiliza una imagen parecida para narrar que un perro negro se le aparece al Alfaqueque, “[el perro negro] era algo físico tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel” (Herrera, 2013, p. 108). Como mostraremos en los capítulos correspondientes a cada novela, dichas descripciones configuran un lazo entre el cuerpo y las emociones, en la primera escena citada sucede cuando el protagonista se encuentra amenazado por el tirano de la novela, y en la segunda escena sucede cuando el protagonista recuerda el momento de la amenaza del tirano.

Apuntamos que narrativamente se configuran dichas imágenes con enunciados metafóricos, pues ambas conjuntan palabras de dos campos semánticos, las partes del cuerpo y las acciones, donde el hueso se toma por un ser vivo capaz de salirse del cuerpo; y en la segunda cita, con la referencia a un perro negro, se suma también la imagen de un animal, puesta en relación con el cuerpo. Lo que mostramos es que la dimensión metafórica potencia la semántica de las sensaciones en las novelas, porque se focaliza en el cuerpo hablando de este de distintas maneras.

Para ahondar en dicha cuestión, retomamos el estudio sobre la metáfora literaria, que Bobes Naves (2004) llama la metáfora viva, la creativa, pues establece una relación nueva entre dos términos de campos lingüísticos diferentes, y el significado no queda fijo en la lengua, sino que exige una constante interpretación:

[metáfora] resultado de un proceso de interacción entre dos términos por el cual uno de ellos, siempre textualizado, pierde su propia referencia, la sustituye por la del otro, expreso o latente, y organiza su estructura semántica con rasgos de significado de ambos (p.117)

La relación entre dos términos en la metáfora creativa, nos permite comprender la relación que se produce entre el miedo y un hueso que va a salirse, y la imagen de un perro negro con la sensación de un hueso que revienta la piel, como una oración que relaciona la sensación corporal con las emociones. Lo que Bobes muestra con su análisis de la metáfora es que al unirse dos términos de campos diferentes potencian los significados posibles sin abandonar ninguno de los dos, se mantienen significados polivalentes, el hueso que va a salirse y su relación con la tensión ante el tirano; en el capítulo correspondiente

ahondaremos en dicha imagen, por ahora la introducimos para subrayar la configuración semántica de la obra.

Otro elemento central que retomamos de la figura de la metáfora literaria es que expresa algo para lo que el autor no tiene palabras. Para Bobes las metáforas poéticas permiten expresar cosas al poeta que no podría con otra forma lingüística, y entonces requiere alterar² el significado habitual de las palabras para alcanzar la polivalencia del sentido y un impacto emotivo.

El poeta necesita expresar algo para lo que no tiene palabras, al menos para decirlo como él pretende, y usa términos metafóricos; a fin de conseguir mejor expresividad, o un mayor distanciamiento que suscite el interés del lector, el poeta evita los términos habituales y los sustituye por otros metafóricos estableciendo unas relaciones entre ellos que sugieren matices más precisos, o más intensos, (Bobes, 2004, p.30)

Ante lo que no puede expresar el escritor, la metáfora se lo posibilita con la puesta en relación de palabras de diferentes campos semánticos; el efecto buscado es conseguir mejor expresividad, la atención del lector y matices más precisos, pero también se busca una mayor intensidad y conseguir la provocación.

También seguiremos, y desplegaremos, algunas de las metáforas establecidas en el habla cotidiana en México que están contenidas en las narraciones y producen una mayor expresividad.

la *metáfora del habla cotidiana* que se usa habitualmente en el habla, no ha entrado en el sistema lingüístico y sigue sintiéndose como metáfora, aunque sea una metáfora aprendida, no creada directamente por el hablante (Bobes, 2004, p.12)

Lo que mostraremos en el capítulo dedicado a cada novela, es que, con palabras vinculadas al cuerpo, y producidas como imágenes metafóricas, las tres obras nos trasladan a las sensaciones del sujeto ante diferentes situaciones de violencia, narrando con mayor intensidad el impacto de las violencias en la subjetividad del individuo, y provocando nuevas preguntas durante la lectura.

² Esto nos lleva directamente a la metáfora como figura retórica, un tropo, en la lingüística: “tropo, es decir, un «empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde» (Bobes, p.10) ; *Figura* que altera el *significado* de las expresiones por lo que afecta al *nivel* semántico de la *lengua*, ya sea que involucre palabras completas (tropos *de dicción* o *de palabra*, siempre más de una), como los *metasemas*: la *metáfora*, la *sinécdoque*, la *metonimia*, la *hipálage* o el *oxímoron*), ya sea que comprenda *oraciones* [...] pero la descodificación del metalogismo [oraciones] requiere el *análisis* del *referente*, pues su sentido abarca también una realidad ubicada más allá del *texto*, en un *contexto* que puede ser discursivo o extralingüístico. (Beristain, p.487-488)

En los siguientes subapartados desarrollamos los conceptos con los que interpretaremos las violencias que impactan a los protagonistas: la amenaza de los soberanos del territorio como violencias subjetivas, los derechos y libertades suspendidos en la frontera y en las instituciones y la mercantilización de la vida, como violencias objetivas, y las violencias discursivas en el lenguaje que enlazan ambas violencias³, todas situaciones que desatan miedo, dolor y enojo en los protagonistas.

1.1.2.1. CONDICIONES OBJETIVAS DE LA LEY Y EL MERCADO, VIOLENCIA SUBJETIVA, Y SU ARTICULACIÓN EN LA VIOLENCIA DISCURSIVA

Los conceptos filosóficos que utilizaremos para interpretar la condición de los protagonistas en el contexto en que se configuran, es el de *nuda vida*, vida desnuda, de Agamben, poniéndolo en relación con el análisis marxista latinoamericano de Bolívar Echeverría de sujeto mercancía. Elegimos dicho marco teórico siguiendo los marcadores textuales de las novelas, que nos llevan a las temáticas del funcionamiento de la ley y las condiciones de la economía, como dos estructuras que determinan la desprotección de los personajes en la trama.

Agamben al problematizar la figura del Estado como el poder que recae en el soberano, quien decide el momento de suspensión de los derechos y libertades de los ciudadanos, definiendo quiénes entran y salen de dicha categoría, quedando protegidos o inermes ante el poder del Estado, hace también una fuerte crítica al pensamiento marxista identificando los Estados socialistas como otra forma de Estado de excepción que reproduce la tiranía del soberano. Seguimos el pensamiento de Agamben sobre el poder de los soberanos que controlan el territorio y sus poblaciones, con la suma del pensamiento marxista sobre la estructura económica, pero no ideológico en su plan de acción, para lo cual seguimos la lectura de Bolívar Echeverría sobre el impacto del capitalismo en la cultura latinoamericana.

En nuestro marco teórico de interpretación seleccionamos los conceptos centrales

³ Llegamos a esta relación retomando las relaciones conceptuales que establece Zizek (2009) entre los tres tipos de violencias en el mundo contemporáneo desde una lectura de la globalidad capitalista, la relación entre la violencia objetiva -la del sistema económico capitalista- la violencia subjetiva -la física y homicida-, y la violencia simbólica -la de los discursos que justifican la dominación-

de ambas teorías para pensar la estructura de la ley del Estado caracterizada por la excepción, y el sistema económico capitalista que mercantiliza las vidas y las produce como matables. Nuestro punto de llegada es el pensamiento sobre la reflexividad de la *nuda vida* y las vidas mercancía, es la pregunta sobre la conciencia de sí del sujeto en condiciones de excepción, sin derechos ni libertades, y expuesto al mercado como un objeto intercambiable y matable.

En los siguientes subapartados desarrollamos: el planteamiento de Agamben sobre la ley y las cuestiones que están apuntadas en las tres novelas como relaciones de los protagonistas con los soberanos, un Rey, un policía, un para-policía y los duros, negociantes en las alcaldías, la frontera y la trata de personas en Estados Unidos; en seguida desarrollamos lo que apuntamos como las condiciones del mercado capitalista, de acumulación de riquezas y mercantilización de la vida, en el trasfondo de las novelas. Posteriormente introducimos cómo se vincula la noción de soberano, como figura de las violencias objetivas de la estructura de la ley y el mercado, con la noción de violencia subjetiva, la atribuible a un individuo aislado; y finalmente introducimos la noción de violencias discursivas, de producción de significados que justifican la dominación, para mostrar que en las tres obras se pone énfasis en los discursos que producen los tiranos para justificar la ley y los homicidios, y que son los discursos ante los que se oponen los protagonistas.

A. ESTADO DE EXCEPCIÓN Y *NUDA VIDA*: CONDICIONES OBJETIVAS DE LA LEY EN EL ESTADO DE SITIO Y LA SUSPENSIÓN DE DERECHOS Y LIBERTADES

Agamben (2005) conceptualiza en la *nuda vida* el resultado de la condición contemporánea del funcionamiento del derecho, que pondremos en sus relaciones con el bienestar social y las libertades otorgadas o suspendidas al sujeto. La *nuda vida* sucede en un estado de excepción, cuando la autoridad militar tiene la facultad de suspender la constitución en un estado de sitio, en las guerras; dicha facultad de la fuerza armada se extiende a distintos ámbitos, no solo a las guerras entre países, también a los conflictos armados internos, la lucha contra el terrorismo, la lucha contra el narcotráfico, o la nombrada guerra contra la delincuencia, alcanzando incluso a otros sectores vulnerados

como los migrantes indocumentados que quedan en un estado de suspensión de derechos en los países de tránsito, y también expuestos a la presencia militar y armada:

Si bien por un lado (en el estado de sitio) el paradigma es la extensión en el ámbito civil de los poderes que competen a la autoridad militar en tiempo de guerra y, por el otro, una suspensión de la constitución (o de aquellas normas constitucionales que protegen las libertades individuales), los dos modelos terminan con el tiempo confluyendo en un único fenómeno jurídico, que llamamos estado de excepción. (Agamben, 2005, p.30)

Lo que subraya Agamben es que el soberano es quien tiene la autoridad para determinar la participación militar en el ámbito civil durante un estado de sitio, lo que trae aparejada la suspensión de los derechos y libertades de los ciudadanos, un estado de excepción de la ley. Desde su análisis Agamben muestra que la excepción de la ley del estado es característica intrínseca no solo en el estado de sitio, sino de la constitución misma del Estado, ya que es el soberano quien define quién y cuándo está dentro de la protección de las leyes. En este marco la *nuda vida* es la vida humana que queda desprotegida ante la presencia militar, el brazo armado del Estado, en la vida civil, y la limitación de los derechos y libertades del individuo como resultado de la suspensión de la constitución; es también la vida humana que queda apresada en el estado de excepción que surge incluso en ausencia de guerra.

[...] *nuda vida* es una producción específica del poder y no un dato natural. En cuanto nos movamos en el espacio y retrocedamos en el tiempo, no encontraremos jamás ni siquiera en las condiciones más primitivas un hombre sin lenguaje y sin cultura. Ni siquiera el niño es *nuda vida*: al contrario, vive en una especie de corte bizantina en la cual cada acto está siempre ya revestido de sus formas ceremoniales. (Agamben, 2005, p.18)

Al quedar el sujeto desprotegido por la ley, la *nuda vida* pareciera una vuelta a la condición animal del humano, abandonado a su suerte sin mediaciones institucionales o culturales, sin embargo, al ser resultado de un efecto del Estado queda definida no como una condición natural, no como una vuelta al puro instinto, sino como una producción específica relacionada con la suspensión del derecho.

De esta manera la *nuda vida*, vida desnuda, noción que Agamben (1998) produce estudiando la figura del *homo sacer*, dimensión sagrada del soberano en el antiguo derecho romano, origen de la figura del Estado occidental, es la relación del sujeto de la vida desprotegida frente al soberano que define el estado de excepción

Soberana es la esfera en la que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio, y sagrada, es decir, que se puede matar y es insacrificable, es la vida que ha sido capturada en esta esfera. (Agamben, 1998, p.132)

Así el soberano es quien suspende la ley en el estado de sitio y en la extensión de la forma jurídica de la excepción, y la *nuda vida* se vuelve sagrada en el sentido de ser insacrificable para el pensamiento religioso y posible de matar sin ser considerado homicidio en el pensamiento político legal; la *nuda vida* queda fuera de la protección de ambos espacios, sagrado y profano, y a la vez dentro de ellos, insacrificable y matable.

Con estas coordenadas interpretamos el espacio configurado en la narración de las novelas como un estado de excepción por la ausencia de derechos y libertades de los protagonistas en las tres tramas, como desarrollaremos en los capítulos siguientes, y por la configuración de tiranos como las figuras soberanas que concentran el poder de las instituciones en el mundo diegético de la obra.

Al mismo tiempo los protagonistas están en una relación directa con los soberanos que concentran el poder de las instituciones estatales, lo cual también nos mantiene en el pensamiento sobre la *nuda vida* como producción del derecho. Artista, Makina y Alfaqueque, trabajan o trabajaron para una institución legal: el Artista (Lobo) componía corridos en la Corte del Rey, Makina fue mensajera en negociaciones de la alcaldía de su pueblo, y el Alfaqueque trabajó en el ministerio público.

Los tres protagonistas están en una condición de atadura ante quienes los han auxiliado o dicen los van a auxiliar, soberanos ante su mirada, que al mismo tiempo los someten y aniquilan: el Artista está atado a un Rey que lo acoge en su corte, le da de comer y aplaude su música, pero lo amenaza con matarlo por revelar verdades ocultas, Makina está atada a un ex-alcalde y otros soberanos del territorio que le ayudan a cruzar la frontera y al mismo tiempo venden su identidad, y el Alfaqueque está atado a un para-policía,⁴ que dice protegerlo al mismo tiempo que lo obliga a callar frente a un homicidio. Así, las tramas de las novelas narran el vínculo de cada protagonista con el soberano, como un sí reflexivo que se pregunta sobre su relación con el tirano.

⁴ La novela nombra al personaje "Delfín", como un "madrina", que nos remite a la palabra coloquial para nombrar la figura conocida de para-policía. Recurrimos para dicha comprensión al estudio del CIDE, 2009, sobre: "*Madrinas*": *informantes y para-policías. La colaboración ilegal con el trabajo policial en México*.

Agamben retoma la noción de “servidumbre voluntaria”, cuerpos dóciles, como las relaciones del individuo con el poder del derecho totalizante, y es desde esta pregunta que plantea la noción de *nuda vida*, la vida producida por el derecho del Estado:

Si Foucault se opone al enfoque tradicional del problema del poder, basado exclusivamente en modelos jurídicos (¿qué es lo que legitima el poder?) o en modelos institucionales (¿qué es el Estado?) e invita a liberarse del privilegio teórico de la soberanía para construir una analítica del poder que no tome ya como modelo y como código el derecho ¿dónde está entonces en el cuerpo del poder, la zona de indiferencia (o, por lo menos el punto de intersección) en que se tocan las técnicas de individualización y los procedimientos totalizantes?... ¿cuál es el punto en que la servidumbre voluntaria de los individuos comunica con el poder objetivo? (Agamben, 1998, p. 16)

Agamben, situado ante la problemática de las violencias del Estado, va siguiendo a Foucault en su concepto de biopolítica, la determinación de la condición biológica de la población que conlleva una animalización del hombre cuya vida puede ser protegida o excluida en tanto se crean “cuerpos dóciles” (p.15) a través de tecnologías de poder que los controlan. Pero la cuestión para Agamben es ¿dónde se tocan las técnicas de individualización del poder y los procesos totalizantes de la ley?, ¿cómo se vincula la soberanía que controla los cuerpos como territorio, biopolítica, y el derecho como soberanía del poder del Estado y sus instituciones?

Si la *nuda vida* es una producción de los modelos jurídicos, institucionales, que requieren un cuerpo dócil, las formas que adopta la conciencia de sí de dicho sujeto desprotegido es una forma de comprender la relación entre la servidumbre voluntaria y los sistemas totalizantes de la ley. Al subrayar la atadura de los protagonistas a los soberanos podemos reflexionar sobre la conciencia de sí del sujeto, el *ethos* con que se define, ante las violencias de la ley en la figura de los soberanos armados.

B. MERCANTILIZACIÓN, VIDA MERCANCÍA Y VIDA DESECHABLE

Desarrollamos en este apartado la cuestión de la desprotección de los protagonistas en la trama de las novelas, como efecto del mercado capitalista cuyo objetivo es la acumulación de riqueza. Esta cuestión la interpretaremos en la trama de *Señales que precederán al fin del mundo* donde se configura el consumo de objetos, incluidos nuevos idiomas, como una vía para adquirir mayor estatus social, y se narra el valor de los migrantes para la producción de ganancias en los negocios de traspaso de personas en la frontera y de

la trata de personas, controlada por los soberanos del territorio; y en la trama de *Trabajos del Reino* apuntaremos las escenas donde se configuran negocios alusivos a la trata de personas y traspaso de drogas, para la acumulación de riquezas del Rey. En este apartado introducimos los conceptos que utilizaremos para la interpretación del contexto mercantil en la trama de ambas obras, partiendo de lo que Echeverría apunta como mercantilización del sujeto en su producción de mercancía-fuerza de trabajo, de lo cual derivaremos la noción de vida-mercancía, como la usurpación o desecho de la identidad y el cuerpo del sujeto según su valor para el mercado.

Partimos del pensamiento filosófico marxista, latinoamericano, de Bolívar Echeverría, cuyo estudio parte de comprender la organización económica como un sistema objetivo que estructura el mundo a partir del hecho capitalista, mundo en el cual se desarrolla la vida:

La vida práctica en la modernidad realmente existente debe desenvolverse en un mundo cuya forma objetiva se encuentra estructurada en torno de una presencia dominante, la de la realidad o el *hecho capitalista*. (Echeverría, 1998, p.37)

En estas condiciones la relación del sujeto con el mercado capitalista está en la venta de su fuerza de trabajo como mercancía. Comprendemos con Echeverría (2011) el mercado como el espacio de intercambio de bienes y objetos equivalentes

La circulación continúa su movimiento en la medida que adopta la circulación mercantil, es decir en la medida en que se constituye como un conjunto abierto de actos de intercambio de objetos equivalentes, (Echeverría, 2011, p.623)

La particularidad del mercado capitalista es que el intercambio es aparentemente equivalente, pero en realidad los objetos contienen un excedente de valor no pagado, el plusvalor, que posibilita la producción de ganancias para el capitalista y de ahí la acumulación de riquezas. Siguiendo a Bolívar Echeverría (2011), en su análisis de la producción de plusvalor, ese excedente de valor se produce con la fuerza de trabajo, el sujeto es mano de obra barata en la producción de objetos para actos de intercambio.

En el mercado capitalista el sujeto intercambia su fuerza de trabajo por salario, como un tipo de mercancía aparentemente equivalente que sin embargo produce excedente de valor al ser mano de obra barata:

Esta necesita [la mercancía capital que se acumula] encontrar en el mercado una mercancía tan “milagrosa”, que el solo cambiarse por ella durante un tiempo le signifique un engrosamiento de su valor; solo así podrá cumplir su itinerario especial que le lleva de ser dinero (D) a ser dinero incrementado (D +i). Lo característico de la esfera de la circulación mercantil capitalista se concentra así en el hecho de que ese “objeto milagroso” existe –es la mercancía fuerza de trabajo– y pasa a formar parte de la mercancía capital, convirtiéndola en una mercancía cuyo valor incluye necesariamente un plusvalor. (Echeverría, 2011, p.635)

Echeverría plantea que el sujeto es mercantilizado, incorporado a la circulación de objetos intercambiables, mediante la extracción del plusvalor de su fuerza de trabajo, la fuerza extra de trabajo que no se le paga y produce el excedente de dinero necesario para producir ganancias para el capital, pasando del dinero al dinero incrementado por el trabajo no pagado.

Vidas mercancía

Lo que planteamos con nuestra interpretación de las novelas, es que configuran contextos donde otra forma de mercantilizar al sujeto es produciendo su vida, cuerpo e identidad, como intercambiable para ser valorizada en mas o menos⁵.

Bolívar Echeverría señala que en el sistema capitalista el derecho a la existencia se lo gana el sujeto en función de su producción de capital mediante su fuerza de trabajo mercancía,

Tanto el propietario de los medios de producción como la fuerza de trabajo sacan su derecho a la existencia en su estar ahí para la producción (Echeverría, 1986, p.120)

Esta cuestión la encontramos al interior de las novelas cuando el derecho a la existencia se lo ganan los protagonistas si su fuerza de trabajo produce ganancias a los soberanos, líderes de negocios de traspaso de migrantes, de drogas, o de armas, o en los trabajos en Estados Unidos.

Pero también el derecho a la existencia los protagonistas se lo ganan según el valor que tiene su vida como mercancía de intercambio que produce ganancias según la valorización de su identidad y cuerpo: en *Señales que precederán al fin del mundo* un

⁵ Echeverría (2011) plantea que el mayor o menor valor de un objeto es lo que lo hace importante o valioso en el mercado: “El ser importante o valioso de un objeto se convierte en el ser un quantum mayor o menor de valor para el intercambio, y simultáneamente, de valor por el trabajo social gastado en él” (P.624)

migrante sobrevive en Estados Unidos sustituyendo a un gringo como soldado en la milicia a cambio de su estancia legal, y la protagonista, Makina, es engañada para cambiar su identidad.

El sujeto pensado con estas coordenadas no solo es producido como fuerza de trabajo mercancía, es tratado como vida mercancía, cuya identidad es intercambiable según el plusvalor que produce para el mercado, por un lado para el negocio de las fuerzas armadas y por el otro para el negocio de la trata de personas.

Vidas desechables

La imagen que para Zizek es la más representativa en la violencia contemporánea de la economía capitalista, es que el sistema objetivo produce sujetos desechables, aniquilables, por su carencia de valor como fuerza de trabajo mercancía. Al igual que la *nuda vida*, puesta en relación con la ley en el mismo movimiento de estar excluida de esta, desprotegida, pensamos las vidas-mercancía, que son producidas como desechables, como resultado de su exclusión del mercado, que al mismo tiempo las coloca dentro del capitalismo.

Lo que hemos conceptualizado como vida-mercancía, aquí lo ponemos en relación con la producción de vidas desechables, como su efecto final. La noción de desechable Zizek (2009) la retoma del filósofo marxista, Étienne Balibar (2008), para referirse a la producción de hombres que no tienen utilidad en el mercado global, y que se quiere quitar del camino, como un estorbo, inservibles, hombres sobrantes para el mercado, que Marx no contemplaba

La destrucción de las actividades tradicionales combinada con la dominación de los poderes financieros mundiales y de sus clientelas locales conduce a lo que, con una expresión en sí misma extremadamente violenta, Bertrand Ogilvie llamaba recientemente la producción del hombre desechable. Sin que nadie haya realmente “querido” ni “previsto” esta situación, millones de hombres son banales, desprovistos de utilidad y de utilización: sería necesario poder quitarlos de en medio (Balibar, 2008, p.10)

Balibar propone desde su lectura nombrar a la producción de estos hombres desechables como una forma ultra-objetiva de la violencia⁶, y la llama también “crueldad sin rostro” o “violencia sin sujeto” (p.12), relacionando este concepto a prácticas y teorías “de

⁶ Zizek, en *Reflexiones marginales sobre la violencia* (2009), retoma el planteamiento de Étienne Balibar, en *Violencia: idealidad y crueldad* (2008): “sistémica, inherente a las condiciones sociales del capitalismo global, y que implica la producción automática de individuos desechables y excluidos, desde los sintecho a los desempleados” (p.37)

purificación étnica”, de exterminio. Comprendemos, con Balibar, que la violencia ultra-objetiva sucede cuando el sistema económico deja morir al individuo, lo desecha por no producir ganancias, desde el desempleado, que no pasa a la fuerza de trabajo reserva, hasta los sintecho, sin sistema de bienestar, excluidos. En las novelas seguiremos este concepto de hombres desechables por el capitalismo global, y contemporáneo, relacionándolo con la producción de vidas mercancías, que confluyen también en vidas desechables.

Hasta aquí presentamos las condiciones de excepción permanente en la ley, y en el estado de sitio, y de mercantilización del sujeto, como las condiciones objetivas que violentan al sujeto produciéndolo *nuda vida*, y *vida mercancía*, intercambiable, desechable y matable, conceptos con los que interpretaremos el trasfondo de las novelas en los capítulos subsecuentes.

C. VIOLENCIA SUBJETIVA, DIRECTA: SOBERANOS Y HOMICIDIOS

Hemos conceptualizado, con el pensamiento teórico de Agamben, al soberano como la figura que pone en funcionamiento o suspensión la ley, protección o desprotección del sujeto, cuestión que interpretaremos en los personajes soberanos del territorio en la secuencia de acciones de la trama: el policía, el Rey, el para-policía, los duros; apuntamos que todos estos soberanos sostienen su poder mediante la violencia física y la violencia homicida y están dentro de prácticas en las instituciones del Estado.

Lo que mostramos con la propuesta de Zizek⁷, es que los personajes homicidas en la novela no están desconectados de la ley, sino que precisamente protegen y desprotegen a los protagonistas pues funcionan con las instituciones del Estado en el universo diegético de la obra, en una relación de subterfugio con las figuras oficiales, y como la única ley ante los ojos de los protagonistas.

Tenemos aquí el concepto en torno a la segunda forma de violencia que interpretamos en las novelas, la violencia homicida, física o directa, lo que elabora Zizek como la violencia subjetiva, que sí puede atribuirse a un individuo, o individuos, en específico, es la forma de

⁷ Zizek, desde un pensamiento marxista, produce preguntas a partir de relacionar la teoría filosófica económica con la teoría psicoanalítica, y llega así a la cuestión de las tres violencias. Lo retomamos pues su organización de la relación entre las formas de violencia nos permite acercarnos a las novelas poniendo en la centralidad los discursos y el contexto en la trama, al que nos acercamos con la teoría de Echeverría y Agamben.

la violencia que ejerce un agente identificable que perturba el supuesto estado pacífico de las cosas; supuesto porque, como hemos introducido en los apartados previos, las violencias objetivas del sistema capitalista y del estado de excepción de la ley, permean la cotidianidad. En el marco de la violencia subjetiva los aparatos opresivos son los miembros de las fuerzas armadas del Estado, los líderes del territorio y de las instituciones, policías o para-policías⁸, cualquier agente que ejerce violencia observable.

D. VIOLENCIA SIMBÓLICA Y *NUDA VIDA*: DISCURSOS DE DOMINACIÓN

Y finalmente la tercera forma de violencia, en las relaciones que propone Zizek, marxistas y lingüísticas, entre formas de violencias contemporáneas, es la simbólica, la violencia en el lenguaje, cuando la palabra dentro del discurso produce e impone sentidos inamovibles de la realidad, significaciones que anulan al otro.

Recurrimos a esta coordenada conceptual de las violencias simbólicas, ya que las novelas narran los discursos de dominación de los soberanos, y del capitalismo, los cuales introducimos ahora pero desarrollaremos en el capítulo correspondiente a cada novela: el discurso de un policía que justifica aniquilar a Lobo, y las frases que Lobo se repite a sí mismo, como “aguántese las cosas son como son” (Herrera, 2010a, p.16) en *Trabajos del Reino*; el discurso de un policía patriota del gabacho que justifica aniquilar a los migrantes, y el discurso de un soberano y un vasallo para esconder la trata de personas, en *Señales que precederán al fin del mundo*; así como el discurso del tirano que tortura a un hombre, en *La transmigración de los cuerpos*.

La noción de violencias simbólicas nos permitirá mostrar que es precisamente a los discursos que justifican el sistema objetivo, manifiesto en los tiranos, ante los cuales los tres protagonistas se oponen desde su profunda reflexividad y la producción de su decir veraz.

⁸ El planteamiento de Zizek gira en torno a la figura del terrorista o el ejército, nosotros lo relacionamos con las figuras de los soberanos, que problematizan las novelas.

I.1.3. SEMÁNTICA DEL NOMBRE PROPIO: *ETHOS* DE LA INQUIETUD DE SÍ

Introducimos ahora, siguiendo las coordenadas narratológicas de las novelas, que el *ethos*, la forma de ser y actuar de los protagonistas en las tres novelas, se semantiza en sus nombres porque contienen una relación de significación con sus atributos y acciones.

En narratología se describe el nombre de los personajes como una constante que se va llenando con los atributos que se configuran a lo largo de la historia, algunos atributos se repiten, otros cambian, y esto le da identidad al personaje; el nombre funciona en narratología como un centro de imantación semántica de todos los atributos del personaje (Pimentel, p.63).

Muchos de los nombres de los personajes, protagonistas y secundarios, en las tres novelas de Herrera resultan del uso de las mayúsculas para transformar sustantivos comunes de personas, animales, oficios, pronombres o letras, en nombres propios; algunos de estos nombres son precedidos por un artículo que los mantiene como sustantivo común, lo cual produce una forma de apodo, como el Rey, el Artista, el Periodista, y otros no son precedidos por un artículo determinante, como Ella y Lobo. También se configuran nombres propios retomando personajes históricos y literarios, como Romeo o Fonseca, pero ningún nombre tiene referencias directas, funcionan como nombres no referenciales, pues, aunque algunos remitan a otro personaje literario o histórico, solo se descifran conforme avanza la trama con la secuencia de acciones, y son confrontados con su referencia.

Los nombres como apodos en las tres novelas, e históricos sin referencias directas, adquieren la forma de “recipientes vacíos” que el lector debe llenar a partir de interpretar las acciones de los personajes en la secuencia de la historia como parte de sus atributos.

Los nombres de los protagonistas en cada novela, Lobo-Artista, en *Trabajos del Reino*, Makina en *Señales que precederán al fin del mundo*, y Alfaqueque en *La transmigración de los cuerpos*, son una forma de apodo y nombre propio que funciona como un índice que concentra sus atributos. Lobo contiene el atributo de animal solitario, Artista se caracteriza por su oficio, Makina es un neologismo que pondremos en relación con la Malintzin, y el nombre de Alfaqueque remite a un oficio antiguo, era quien tenía el encargo de liberar, intercambiar, cristianos y musulmanes, prisioneros de guerra en el siglo XV; el nombre de estos dos últimos personajes requiere así una indagación más profunda.

Las mayúsculas relacionan tres tipos de palabras, sustantivo común de animal,

sustantivo común de oficio, y neologismos, igualándolos en nombres propios, y al deshabituarnos de los nombres comunes, quedamos con los protagonistas ante el misterio del nombre, la radicalidad plena del nombre propio, nombrar a un sujeto único, irremplazable; la interpretación de los nombres de cada protagonista será el punto de partida en el análisis de cada novela.

Interpretaremos la auto-reflexividad en los personajes tomando en cuenta la forma de ser nombrados relacionada con la forma en que se nombran a sí mismos, para lo cual hacemos la elección teórica de la inquietud de sí, *epimeleia heautou*, como forma específica de auto-reflexividad, siguiendo los acercamientos de Michel Foucault al pensamiento sobre la hermenéutica del sujeto y sus relaciones con el poder y la violencia; hacemos esta elección teórica porque es una forma de comprender el *ethos* como acciones del sujeto sobre sí mismo, y transformaciones del sujeto a partir de su relación con los otros, lo cual vincularemos con el sentido que producen las acciones de cada protagonista. A continuación, desarrollamos la noción de inquietud de sí, siguiendo a Foucault entre sus clases de 1982 a 1984, con la cual interpretaremos el *ethos* de los personajes.

I.1.3.1. SUJETO Y TRANSFORMACIONES: ADJETIVO, VERBO Y SUSTANTIVO

La noción de *ethos*, que se refiere al adjetivo que define la forma de ser del sujeto, en la *inquietud de sí* también se relaciona con la palabra griega *ethopoiein*, que es un verbo, “formar el *ethos*”, y con la palabra *ethopoiios*, “algo que tiene la cualidad de transformar el modo de ser de un individuo” (p. 227). Desde esta perspectiva la auto-reflexividad del sujeto implica tres preguntas sobre su *ethos*, tres formas de abordarlo: por el modo de ser del sujeto, por las cosas que tienen el potencial de cambiar el modo de ser del sujeto, y por el acto mismo de formarse un modo de ser, que serán las coordenadas con las que seguiremos la configuración de la conciencia de sí de los protagonistas.

Esta noción de inquietud de sí Foucault la desarrolla en su seminario de 1981-1982: *La Hermenéutica del sujeto* (2005)⁹, y subsecuentes, y con dicha noción plantea una forma

⁹ Este es el sujeto de la hermenéutica para Foucault (1984), que en la noción de la *epimeleia heauto* no es solo un sujeto atado a los discursos que lo subyugan, sino que se conforma a sí mismo de manera activa en una relación constante con el otro y con los discursos. Foucault rastrea los orígenes filosóficos del “sujeto del conocimiento”, y así llega a la *inquietud del sí mismo*, a la *epimeleia heautou*, en sus seminarios de *La Hermenéutica del sujeto* (1982), *El gobierno de sí y los otros* (1982-1983) y *El coraje de la verdad. El gobierno de*

de subjetivación, en que un ser humano se convierte a sí mismo en sujeto, desde la intensificación de la relación con su cuerpo y con los otros.

Esta forma de subjetivación en la noción de *inquiétude de sí* que estudia Foucault (2005) está en relación con el *ethos* como adjetivo, verbo, y sustantivo, lo cual le da la consistencia de movimientos hechos por el propio sujeto.

En los protagonistas interpretaremos las tres dimensiones de la *inquiétude de sí* contenidas en el nombre propio de cada protagonista, como adjetivo, modo de ser definido por sus acciones en la trama, como verbo en sus transformaciones, y como sustantivo en cómo influyen los otros y el lenguaje en sus cambios.

El *ethos* como adjetivo lo encontramos en la relación de los sustantivos utilizados como nombres relacionados con la forma de ser de los personajes: el nombre Lobo contiene la definición que proviene de un sustantivo de animal salvaje, que en la novela relacionamos por oposición al protagonista porque es un personaje inerme, no tiene casa ni comida; el nombre Makina contiene la definición de traductora de lenguas, al igual que la Malintzin, mujer indígena en el siglo XV; y el nombre de Alfaqueque en su relación con el título de alfaqueque, incorpora su característica de ser mediador, árbitro, en las negociaciones entre vecinos o burócratas.

El *ethos* como verbo, el acto mismo de formarse un modo de ser, lo encontramos en la voz narrativa de las transformaciones que tienen en la secuencia de acciones de la trama: Lobo es una transformación hacia Artista, cambia su nombre al entrar a vivir al Palacio de un Rey en función de su oficio de músico, y un retorno a Lobo al salir, es un personaje solitario que va del abandono a la soberanía de sí; Makina se reconoce transformándose en el lenguaje a partir de la mezcla de la lengua de su pueblo con el español y el inglés; y el Alfaqueque se transformó a ser un personaje mediador a partir de un evento de violencia, marcado por el narrador como antes de ser Alfaqueque.

Finalmente, contemplando el *ethos* como sustantivo, cosas que tienen el potencial de transformar el modo de ser del sujeto, subrayamos que la relación de los protagonistas con

sí y los otros II (1983-1984). En dichos seminarios Foucault recorre tratados de la Grecia clásica y los significados alrededor del tema del “*gnothi seauton*” desde la Grecia arcaica, y principalmente retoma como tema central la filosofía de Sócrates en relación con la *epimeleia heautou*, *inquiétude de sí mismo*.

los otros, con su propio cuerpo y con el lenguaje, los transforman, lo cual nos lo indican los discursos al pensarse a sí mismos, citamos como ejemplos: cuando Lobo se remite a la “soberanía de las palabras” como la libertad para producir nuevos sentidos, en *Trabajos del Reino*, o cuando Makina nombra la “lengua bisagra” como la mezcla de dos lenguas que se encuentran, para que no se pierda la más débil, en *Señales que precederán al fin del mundo*.

En el capítulo correspondiente al análisis de cada protagonista, Lobo, Makina y Alfaqueque, extraeremos a detalle las significaciones producidas al relacionar las configuraciones identitarias de cada personaje con el concepto de triple *ethos* de la *epimeleia heautou*.

En el siguiente apartado abordamos la cuestión del *ethos* de la inquietud de sí y su vínculo con las relaciones de poder, poniéndola en oposición con la noción de *ethos* del conocimiento de sí y su vínculo con la dominación.

I.1.3.2. ENTRE EL CONOCIMIENTO DE SÍ Y LA INQUIETUD DE SÍ, ENTRE LA VIOLENCIA Y EL PODER REVERSIBLE

Retomamos dos significaciones sobre el concepto de sujeto, que plantea Foucault en 1982, en el texto *El sujeto y el poder (1988)*. Ambos significados remiten a un poder que ata al individuo: “sometido a otro a través del control y la dependencia”, una forma de atadura directa e inamovible, y “sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo”, también una atadura, pero en su dimensión de reflexividad sobre sí mismo, integrada en un *conocimiento de sí* (p.7).

Esta segunda definición de sujeto, como individuo atado al conocimiento de sí, Foucault la retoma en su seminario *La hermenéutica del sujeto (1981-1982)*, y ahonda en la cuestión de la subjetividad ampliando sus posibilidades. En este seminario plantea que la reflexividad del *sí mismo* puede realizarse por diferentes vías, diferentes modos de subjetivación, de organización de una conciencia de sí, y plantea dos formas: bajo la obediencia a la ley, que responde al *conocimiento* como vía de acceso a la verdad, y la subjetivación en el retorno a sí mismo, que responde a la *inquietud de sí*, donde el sujeto requiere transformarse para acceder a la verdad, intensificar la relación con su cuerpo y con los otros. Tenemos así dos analíticas de las formas de reflexividad, subjetivación de sí, una enfocada en el *conocimiento de sí* y otra en la *inquietud de sí*, siendo las formas de reflexividad

las que constituyen al sujeto como tal.

Podemos decir que en el modo de subjetivación caracterizado por el *conocimiento de sí*, el sujeto define su forma de ser y sus acciones, incluso transformaciones, en una organización pasiva con los conocimientos y saberes como definitorios, y corre el riesgo de integrar el discurso del tirano como parte suya, como parte de *sí mismo*. Con la noción de *conocimiento de sí* asistimos a un proceso de subjetivación para responder a la pregunta ¿quién soy?, cuya respuesta es caracterizada por ser acumulación de información y “obediencia a la ley” (p. 299).

Establecemos una relación entre las formas de violencia y la subjetivación bajo el *conocimiento de sí*, que como practica individualizante coincide con el poder totalizante de la ley. Planteamos, con Foucault (1988), que las relaciones de violencia se comprenden como un tipo de relaciones de poder entre los individuos caracterizadas por ser “inamovibles”, limitantes de la acción de uno de los involucrados; en esta definición la figura del soberano es la de quien suspende las libertades y derechos del sujeto, no solo en su dimensión política, sino también en el ámbito cotidiano. La estrategia de quien detenta el poder dentro de las relaciones de violencia es de anular la respuesta del otro o conducirlo hacia acciones previamente determinadas. En dichas relaciones el sometimiento es total e inhibe cualquier acción del individuo sometido, el objetivo es anularlo utilizando el discurso o la fuerza física, el límite es el asesinato; la guerra armada pone como acto final el asesinato, la captura del enemigo, o el sacrificio del soldado o el criminal.

Bajo el signo del *conocimiento de sí* las acciones previamente determinadas por el dominador, que establece con su discurso, se interiorizan en la conciencia de sí del dominado según la definición que hace el dominador sobre él, y entonces sus posibilidades de acción son reducidas al mínimo cuando la reflexividad sobre sí es producida como la acumulación de saberes, relacionados con el adjetivo impuesto por el discurso dominante e interiorizado.

Foucault (1988) ante esta problemática de la violencia, plantea que “las rebeliones contemporáneas tienen como eje central la lucha contra la sumisión de la subjetividad” (p.7), y se pregunta por un sujeto que se vuelva sublevación frente al poder absoluto desde la subjetividad misma. Dichas rebeliones de las subjetividades serían:

las que combaten todo aquello que ata al individuo a sí mismo y de este modo lo somete a otros (luchas contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión) (p.7)

En la dirección hacia la rebelión contra la sumisión de la subjetividad, está la otra forma de subjetivación que hemos presentado, la *inquietud de sí*, que le posibilita al individuo decir yo sin interiorizar discursos totalitarios, o solo retóricos, sino poniendo la centralidad en el retorno al cuerpo, la atención a sus propios discursos y a la alteridad, que es la centralidad en la interpretación de los protagonistas.

Pasamos entonces del concepto de sujeto como *conocimiento de sí*, relacionado al “yo pienso” del sujeto cognoscente, al concepto de sujeto como *inquietud de sí, epimeleia heautou*, que cuida de sí, se ocupa de sí; el sujeto del conocimiento queda cerrado en el *ethos* como puro adjetivo, definición de una forma de ser, y el sujeto de la inquietud está en transformación y puede confrontar la subjetividad del *conocimiento de sí*, que ata al sujeto al discurso dominante, pues es formación de sí mismo y por lo tanto movimiento.

Vinculamos la subjetivación bajo la *inquietud de sí* con las relaciones de poder, pues al estar en movimiento contribuye a la reversibilidad de las acciones sobre acciones. Al hablar de relaciones de poder las ponemos en contraposición a las relaciones de violencia, porque en estas últimas no hay movilidad y lo que busca el sujeto que conduce las acciones es anular las posibilidades del dominado, como se desarrolló previamente. En las relaciones de poder hay un elemento de posibilidad que se mantiene, en estas la acción de un sujeto “incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable” (Foucault, 1988, p.15) la respuesta del otro, de manera que la fuerza se mantiene en el campo discursivo y es reversible. El que las relaciones de poder sean reversibles implica que, siguiendo a Foucault:

Es un juego de poder y la fuerza física no es necesariamente el elemento más importante aquí. Ambos tienen una cierta manera de actuar en el comportamiento del otro, moldeándolo y determinándolo. Uno de los dos puede usar esta situación de un modo determinado y luego generar el inverso exacto con respecto al otro (Foucault, 2016, p.15)

Los involucrados en la relación de poder alternan el lugar, el que incita es posteriormente el incitado a la acción, mientras que, en las relaciones de violencia, con su respectiva acumulación de conocimientos y de individualización, que ponemos en relación con el *conocimiento de sí*, las relaciones de fuerza son más bien estáticas.

una relación de poder se articula sobre dos elementos, ambos indispensables para ser justamente una relación de poder: que "el otro" (aquel sobre el cual ésta se ejerce) sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción y que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones. (Foucault, 1988, p.14)

En las relaciones de poder, a pesar de que se busca influir en el otro se espera una respuesta de ese otro, quien es totalmente reconocido y se le mantiene hasta el final como un *sujeto de acción* que puede responder, reaccionar e incluso inventar.

I.2. INQUIETUD DE SÍ Y GUBERNAMENTALIDAD

Como ya se mencionó en el apartado previo, la vía de subjetivación desde la *inquietud de sí* es condición de posibilidad para las relaciones de poder reversibles, a diferencia del *conocimiento de sí* que se funda bajo la obediencia a la ley.

En esta segunda parte seguimos la característica de la *inquietud de sí* que implica ocuparse de los demás en un marco de relaciones de gobierno¹⁰, es decir, del poder en sus relaciones reversibles, la gubernamentalidad:

el análisis de la gubernamentalidad -es decir: el análisis del poder como conjunto de relaciones reversibles- debe referirse a una ética del sujeto definido por la relación de sí consigo [...] relaciones de poder - gubernamentalidad - gobierno de sí y de los otros - relación de sí consigo, constituyen una cadena, una trama, y que es ahí, en torno de estas nociones, que debemos poder articular, creo, la cuestión de la política y la ética. (Foucault, 2005, p. 241)

Las prácticas del *ethos* de la inquietud de sí son en sí mismas éticas porque contienen una "práctica reflexiva de la libertad" (Foucault, 1999, p. 396), donde las relaciones con los otros son centrales. El punto de partida en dicha reflexión son las relaciones de gubernamentalidad, pues se forma una actitud no solo con respecto a sí mismo, "sino también con respecto a los otros, con respecto al mundo" (Foucault, 2005, p.26), lo cual también diferencia la inquietud de sí mismo y el individualismo, pues este segundo se cierra

¹⁰ Es el diálogo de Sócrates con Alcibíades (entre el 450-430 a.c.), de los primeros diálogos, un detonante de la preocupación por la cuestión de la *inquietud de sí* griega; dicha cuestión, se introduce en el marco de la política, pues Alcibíades quiere gobernar, quiere dar consejos al pueblo; los temas que concluye en el diálogo con Sócrates es que los consejos atañen a la guerra, la paz y cualquier otro negocio que atañe a la República, donde es preciso se comprometa consigo mismo para dirigir de manera adecuada al pueblo. El sí mismo tiene esta marca de la gubernamentalidad, y Sócrates la profesa con todos los atenienses. Foucault piensa la cuestión de la gubernamentalidad en las relaciones cotidianas y no solo Estatales, y explora en la gubernamentalidad como espacio de relaciones entre el sí y el otro.

sobre sí; ocuparse de sí desde la inquietud es ocuparse de las relaciones que se establecen con los otros, con el mundo y consigo.

A partir de los atributos configurados en los protagonistas de las tres novelas, Lobo, Makina y Alfaqueque, que se han introducido en los apartados previos puestos en relación con la trama de violencias, mostraremos en los siguientes capítulos que el ocuparse de sí mismos desde una reflexividad en inquietud, implica también ocuparse de los otros en una trama de violencias.

Con la acción de ocuparse de sí, distintos discursos de las escuelas filosóficas de la época griega apuntan a crear reglas de conducción de vida. Un ejemplo que retoma Foucault respecto a las reglas de conducción es el planteamiento de Demetrio el Cínico (Siglo I) quien asevera lo inútil de especular sobre fenómenos naturales y lo más provechoso de “volver la mirada hacia las cosas inmediatas que nos conciernen personalmente, y hacia reglas mediante las cuales podemos conducirnos y controlar lo que hacemos” (Foucault, 2005, p.23), dichas reglas derivan en prácticas repetitivas.

Las prácticas, que buscan el gobierno de sí, Foucault las comprende como técnicas, y se relacionan con la noción de *tekhne*, un saber hacer; el propósito es convertirse no en un sujeto que diga la verdad sobre sí, sino en un sujeto capaz de “veridicción”, capaz de decir una verdad

Se trata de reunirse consigo mismo con un momento esencial que no es el de la objetivación de sí en un discurso de verdad sino el de la subjetivación de un discurso de verdad, en una práctica y un ejercicio de sí sobre sí mismo (Foucault, 2005, p.311)

Las prácticas de sí, de la *epimeleia heautou*, derivan en el gobierno que realiza el sujeto sobre su cuerpo y pensamientos, el gobierno de sí, que como hemos mostrado está vinculado con el gobierno de los otros.

Los estoicos, cínicos y epicúreos eran los filósofos de la *inquietud de sí*, sus diálogos incluyen una serie de entrenamientos del cuerpo y las ideas, desde indicaciones de la importancia de la gimnasia física, y la reflexividad sobre dichos ejercicios, hasta prácticas conscientes de escritura, ejercicios con las palabras, o ayunos. Los denominados *gymnazen*, por ejemplo, se referían a los ejercicios mentales, relacionados con los *meleta*, *melete*, *meletai*, que significa ejercitarse, entrenarse; el examen de conciencia también es uno de estos ejercicios del *gobierno de sí*.

En la historia de los protagonistas encontramos prácticas sobre sí repetidas, y aunque no son planeadas como ejercicio consciente están organizadas como atributo central de cada protagonista: Lobo en su condición de abandono habita el mundo a través de las palabras para nombrar lo que observa y siente; Makina se define por su oficio de traducir entre lenguas y significados, y reflexiona constantemente sobre la lengua intermedia en su acción de traducir y en el pensamiento sobre sí; el Alfaqueque presta suma atención a las palabras que utiliza para mediar entre conflictos vecinales y burocráticos, y para definirse a sí mismo.

Dichas prácticas son atributo central de cada personaje, no son planeadas ni repetidas a manera de entrenamiento como las gimnasias físicas y mentales de la época griega, de donde parte Foucault para pensar la noción de *inquietud de sí*, pero sí tienen una organización constante en cada protagonista, lo cual les posibilita producir una verdad sobre su condición de *nuda vida* y sus espacios de libertad, que los consuma consigo mismos.

I.2.1. LA VERDAD Y EL CUERPO

Foucault (2005) contrapone la relación del sujeto del conocimiento con la verdad, a la relación del sujeto de la inquietud de sí con la verdad, señalando que este último recibe un efecto de contragolpe por una verdad que lo transforma, cosa que la pura acumulación de saberes del sujeto del conocimiento no posibilita:

[el sujeto del conocimiento en] el acceso a la verdad, que en lo sucesivo tiene como única condición el conocimiento, no encontrará en éste, como recompensa y como cumplimiento, otra cosa que el camino indefinido del conocimiento. El aspecto de la iluminación, el aspecto del cumplimiento, el momento de la transfiguración del sujeto por el «efecto de contragolpe» de la verdad que él conoce sobre sí mismo, y que estremece, atraviesa, transfigura su ser, todo eso ya no puede existir (p.34)

La noción de verdad en el conocimiento de sí como acumulación de saberes, se plantea como un acceso, como la llegada a un lugar determinado, cuyo cumplimiento es la acumulación de información, lo cual deja fuera la noción de verdad que produce el propio sujeto sobre sí mismo. La noción de verdad en el sujeto de la inquietud de sí se presenta como un “efecto de contragolpe”, como una acción que emerge del sujeto y vuelve a él, y en esta vuelta lo transfigura. Al nombrar el impacto de la verdad en el sujeto como un “estremecimiento”, queda relacionado con un movimiento, una sacudida, subrayando así que la transformación del sujeto se relaciona con el movimiento del cuerpo. De manera que la

verdad de sí que el sujeto conoce vuelve a sí mismo para sacudirlo, no solo para transformar su discurso sino para intensificar la relación de la palabra con el cuerpo, como verdad; para acceder a la verdad el cuerpo debe conmoverse, y es así transformado por esta verdad.

En los escritos sobre la *inquietud de sí*, se mencionan los ejercicios de escucha, habla y escritura que conllevan una afirmación del cuerpo, como formación del sujeto, para la producción de una verdad. Los ejercicios del habla implican un arte, la creación de un objeto, y la escucha responde a la necesidad de atender la ambigüedad del oído como sentido pasivo, que hace que las palabras sean peligrosas. Foucault retoma a Epicteto (cínico, siglo I): hace falta “avanzar a una perfección por medio de la palabra y la enseñanza”, para saber hablar como corresponde hace falta una *tekhne*, un arte, como para esculpir, y para escuchar hace falta la *empeiria*, una habilidad adquirida (Foucault, 2005, p.317). Los ejercicios de silencio, de solo escuchar, funcionaban como entrenamiento del oído, para sanar el vicio de la charlatanería, e incluso para hacer una economía de la palabra, siguiendo a Plutarco (Foucault, 2005, p.320); y los ejercicios de lectura y escritura tienen el objetivo de hacer cuerpo de lo que se lee, integrar lo leído y vivido. La premisa es que la verdad la produce el sujeto de la *inquietud de sí*, y no se objetiva él mismo en un discurso de verdad, se mantiene en el lugar de sujeto sin ser objeto de discursos de dominación.

Foucault (2005) pone en contraste, para señalar la distancia entre la verdad del discurso y la verdad del sujeto, la diferencia entre la *conversión* cristiana y la conversión en la *inquietud de sí mismo*, la primera implica la búsqueda de un más allá o de una esencia del alma, una liberación del cuerpo en favor del espíritu, la segunda es más bien "el establecimiento de una relación completa, consumada adecuada de sí consigo" (p.205), no se cede la primacía al espíritu, no se busca un más allá independiente del cuerpo, es más bien una relación consumada con el propio cuerpo y pensamientos.

Los protagonistas de las novelas de Herrera están en una reflexividad que pone en el centro de su discurso al cuerpo, atributo configurado con la estrategia narrativa de la semántica de las sensaciones y las metáforas, como mostramos previamente; interpretaremos esta característica de los personajes poniéndola en relación con la noción de *inquietud de sí* como una relación consumada consigo mismos a partir del decir veraz, la *parrhesia*.

I.2.2. PARRHESIA EN LAS RELACIONES DE PODER: VERIDICCIÓN

El tercer elemento que retomamos del estudio de la *inquiétude de sí*, que realiza Foucault, es la *parrhesia*, palabra griega que significa hablar franco, decir veraz. Con la noción de *parrhesia* se interpretarán los discursos de los protagonistas que detienen a los tiranos, que llevan a otros personajes al gobierno de sí, o discursos que se dicen a sí mismos como verdad y les posibilitan salir de las relaciones de dominación.

Retomamos la noción de *parrhesia* como una práctica del sujeto para el gobierno de sí y de los otros, desde su cualidad de veridicción, de producción de la verdad del sujeto, para interpretar momentos de la trama en que el discurso de los protagonistas se refiere a las verdades que producen sobre sí mismos.

La *parrhesia* es decir veraz, que, siguiendo el análisis sobre la *epimeleia heautou*, se manifiesta como verdad al producir una intensificación del sí mismo en la relación del sujeto con su cuerpo (Foucault, 2005). Para el sujeto, bajo la subjetivación de la *inquiétude de sí*, los saberes se transforman en verdad al impactar en sus prácticas, no busca ser objeto de un discurso veraz capaz de reproducir saberes y conocimientos, sino que le importa el saber en la medida en que es susceptible de transformarlo, por lo tanto, la verdad para este sujeto está definida por lo que sabe del mundo y tiene impacto en sus acciones, considerando la reflexividad también como una acción,

que el saber del mundo sea, en la práctica del sujeto sobre sí mismo, un elemento pertinente, un elemento efectivo y eficaz en la transformación del sujeto por sí mismo (Foucault, 2005, p.233).

El saber para este sujeto debe ser susceptible de transformarlo y entonces es comprendido como verdad, no busca capturar su alma con el saber, sino un saber del mundo, de las cosas, de los hombres, que lo transformen. Esta transformación de sí mismos mediante la veridicción, en la subjetivación de la *inquiétude de sí*, conduce a la posibilidad de activar las relaciones de poder reversibles, como campo de acciones posibles en la gubernamentalidad, para ejercer éticamente la libertad frente al otro.

La *parrhesia* griega, traducida también como hablar claro, a la cual Foucault (2005) da suma importancia en la *inquiétude de sí*, es una forma del decir veraz en la que el sujeto plantea su verdad frente al otro, y puede incluso llegar a impactar en el otro. Al estar en el marco de la gubernamentalidad, las relaciones de poder reversibles, también el sujeto puede

ser interpelado por la *parrhesia* del otro. La característica central que nos interesa es que el parrhesiasta habla en su propio nombre:

[La *parrhesia*] es una palabra que, por el lado de quien la pronuncia, equivale a un compromiso, a un lazo, constituye un pacto determinado entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta (Foucault, 2005, p.380)

El lazo entre la enunciación y el sujeto es central, dentro del discurso el sujeto no se produce como objeto del enunciado, es él mismo sujeto de la enunciación, quien produce su verdad relacionada con sus acciones.

La *parrhesia* también implica una relación de poder cuando es un encuentro con el otro porque se trata de actuar sobre los otros, pero con ciertas reglas, sin someterlos a la verdad del sí mismo, y a condición de que el sujeto hablante sostenga su propia verdad como sujeto de la enunciación. La centralidad de la *parrhesía* es que posibilita que el sujeto regule su propio poder porque implica que asuma una posición específica dentro del campo de la gubernamentalidad, de la relación de acciones sobre acciones, donde él mismo se reconoce como sujeto capaz de decir una verdad, sin dejar de reconocer a los otros.

En el discurso y las acciones de los tres protagonistas interpretamos momentos de su decir veraz, a pesar de estar producidos como *nuda vida* por la ley y como desechos por la economía capitalista. Todos están al servicio de los tiranos, pero al mismo tiempo las novelas narran que con la producción de la *parrhesia* mantienen su soberanía frente al tirano, y llegan a conseguir que los otros constituyan una relación de soberanía consigo mismos.

Plantea Foucault (2005), que quien habla desde la *parrhesía*, contrario a la retórica¹¹, no tiene un interés de trascender ni constituirse como autoridad moral, y aunque la retórica puede ser utilizada como un recurso para hablar claro –algunos de sus elementos o procedimientos (p.362)– no es el único medio, pues la *parrhesia* carece de método específico, no depende de las reglas de la retórica, depende del sujeto, su cuerpo y sus prácticas. En la *parrhesía* se intenta alcanzar la verdad probable mediante diferentes argumentos que se

¹¹ En el seminario *El Gobierno de sí y los otros* (1982-1983), Foucault cita al Sócrates del diálogo del *Giorgias*, de Platón: “El ser de la retórica no es nada, y la argumentación [general] consiste en mostrar que la retórica no es capaz de alcanzar lo que pretende, es decir el bien. Lo que hace, al contrario, es sugerir, en lugar de su propia meta, cualquier otra cosa que es su imitación, su simulacro, su ilusión, de tal manera que sustituye el objetivo del bien por la apariencia que es el placer. Por tanto, no alcanza su meta, y la meta que alcanza no es nada”. (p.362)

yuxtaponen, sin un orden necesario o único. Lo que define los argumentos utilizados, y el orden elegido, son las circunstancias específicas del que habla y el estado de ánimo de a quien se dirigen.

Foucault (2005) subraya que el impacto que se busca con el hablar claro, la *parrhesía*, es que quienes escuchan "lleguen a constituir por sí mismos, con respecto a sí mismos, una relación de soberanía" (p.361), por lo tanto el hablar claro funciona como un sistema de relación con el otro y de conducción hacia la preocupación por sí mismo. Esta relación implica una dirección de las acciones, una relación de poder, cuyo objetivo no es que quien habla domine las pasiones de quien escucha mediante el dictado de la verdad, sino que quien habla busca llevar al otro a un estado de soberanía consigo mismo para dominar sus propias pasiones.

El Artista ordena las palabras con precisión para escribir una canción, y la *parrhesía* la dirige a él mismo para detener su condición de dominado por el tirano. Makina organiza las palabras para hablar desde la ironía al tirano, el Alfaqueque es verbo, sabe qué palabras necesita cada problema para detener la violencia; el narrador relata la acción de los tres protagonistas de organizar con precisión los enunciados que emiten.

Una característica que acota la particularidad de la *parrhesía*, es la distancia que Foucault identifica entre la *parrhesia* de la inquietud de sí y la *parrhesía* del cristianismo, en la que llegará a ser obligatorio para el sujeto hablar de sí mismo, decir la verdad sobre sí mismo, decirlo todo sobre sí mismo, para curarse. (Foucault, 2009, p. 363). Así mismo introduce la diferenciación entre la *parrhesía* política, la que se presenta en una asamblea y contraviene al tirano, y la *parrhesía* socrática, la que interpela al ciudadano. Estas diferenciaciones, que nos permiten percibir que hay especificidades en distintas formas del decir veraz, nos introducen en las diferentes vías del individuo para subjetivarse a sí mismo.

En ese sentido, comprenderemos una experimentación con distintas modalidades del decir veraz en las novelas: En *Trabajos del Reino* pensaremos la *parrhesia* relacionada con la transformación del modo de subjetivación del protagonista, del conocimiento hacia la inquietud de sí; en *Señales que precederán al fin del mundo* revisaremos las relaciones del decir veraz con la ironía, ante el tirano, figura de la violencia subjetiva, retomando el *ethos* barroco que desarrolla el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría, y que presentamos en el siguiente apartado; y en *La transmigración de los cuerpos* pensaremos la *parrhesia* en su

relación con la ironía como figura retórica y en su relación con la metáfora creadora, así como la *parrhesia política*, la que responde al tirano.

Finalmente abordamos en el siguiente apartado los conceptos relacionados con la noción de alteridad que utilizaremos para la interpretación de las novelas, sumando al pensamiento de Michel Foucault sobre la inquietud de sí en relación con el otro, las coordenadas de las relaciones del sujeto y la alteridad de Emmanuel Levinas y Bolívar Echeverría.

I.2.3. INTERPELACIÓN DEL OTRO Y TRANSFORMACIONES DEL *ETHOS*, *ETHOPOIEIN*

En la triple dimensión del *ethos* el otro posibilita intensificar la relación con uno mismo pues siempre hace falta otro que hable o que escuche, no solo el maestro, también el amigo, el familiar e incluso el desconocido (Foucault, 2005, p.399). La presencia del otro en *la inquietud de sí* está en las relaciones de gubernamentalidad cotidiana, de regulación de sí y de dirección de acciones sobre acciones, partiendo de la producción de la verdad del propio sujeto. Esta noción del otro también la relacionamos con el *ethopoios*, lo que transforma el modo de ser del sujeto, pues, como mostraremos en los siguientes capítulos, los protagonistas de las tres novelas se transforman a partir de reconocer la presencia de un otro.

Al planteamiento teórico que hemos presentado siguiendo a Foucault, sobre la relación del sí mismo con el otro, en las relaciones de gubernamentalidad, sumamos otras nociones de *ethos* y alteridad: el planteamiento de Levinas sobre la dimensión del rostro del otro que interpela al sí (p.67), y el estudio de Bolívar Echeverría respecto a la resistencia del *ethos* del dominado en latino-América.

Esta ampliación del marco teórico sigue la misma vía de interpretación desde el orden de lo filosófico, ante cuestiones temáticas producidas como efecto de sentido del relato para las cuales la noción de inquietud de sí no nos daba suficientes coordenadas para la reflexión. Desarrollamos los planteamientos conceptuales introduciendo las escenas de las novelas que interpretaremos con dichas dimensiones.

I.2.3.1. EL ROSTRO DEL OTRO Y ALTERIDAD RADICAL; LEVINAS

Una vez revisadas las consideraciones sobre la definición de un sujeto reflexivo sobre

sí mismo y el otro, en una relación de gubernamentalidad, siguiendo el planteamiento de Foucault, recurrimos ahora a la noción de Levinas sobre la interpelación del rostro y la mirada del otro¹².

El pensamiento de Emmanuel Levinas en *Totalidad e infinito (2002)*, es que el sí mismo produce su espacio de poder desde la posesión, y se expande ante todo lo que puede habitar el yo como identidad: el cuerpo, la casa, el trabajo, la economía:

El «en lo de sí» no es un continente, sino un lugar donde yo *puedo*, donde, dependiendo de una realidad que es otra, soy a pesar de esta dependencia, o gracias a ella, libre. Es suficiente caminar, *hacer* para apoderarse de todo, para apresar. Todo, en cierto sentido, está en su lugar, todo está a mi disposición. (Levinas, 2002, p.61)

Es la posesión la que da libertad al sujeto, pero el problema surge cuando en esta posibilidad de poseer hay una suspensión de la alteridad pues el otro deja de ser otro cuando se le define en relación con lo mismo y se vuelve una modalidad más del sí; incluso cuando lo otro se conceptualiza como negación de lo mismo, oposición, converge de nuevo en una forma de lo mismo pues la conceptualización son las referencias que el yo puede tener a su disposición.

El “yo puedo poseer” del sí mismo que define Levinas, se detiene ante lo “totalmente inaprensible”, ante la alteridad. Planteamos entonces con Levinas (2002), que el vínculo del sí mismo con el otro, que es totalmente inaprensible por el sujeto a partir de conceptualizarlo con sus propias referencias, es posible a partir de considerar al otro no como alguien que requiere ser definido, que me exige una comprensión, sino que me exige una respuesta, y desde ahí el otro se manifiesta como el rostro que interpela al sujeto.

Levinas (2002) con su dimensión del cara a cara nos lleva a la noción de cuerpo como posibilidad de relación con la alteridad, lo cual nos permite vincularlo con la noción de Foucault de inquietud de sí, donde la verdad está vinculada con el estremecimiento del cuerpo del sí mismo, que ahora podemos poner en relación con el estremecimiento que le

¹² Hemos tomado los planteamientos de Foucault y Levinas, porque resultan complementarios para nuestro análisis, en lo que respecta a la cuestión ética. Levinas aborda la relación ética del individuo con el otro. Para Foucault, es en el ámbito de la gubernamentalidad, donde la relación del sujeto consigo mismo es relevante como punto de partida para llegar a las relaciones con el otro. Si bien para Levinas la centralidad es la alteridad, y para Foucault la constitución del sujeto distanciado de la dominación de la ley, ambos se encuentran en la cuestión de las relaciones éticas del mismo con el otro. Como mostraremos en el análisis de las novelas, Levinas nos posibilita comprender las escenas donde el encuentro con el otro se produce mediante el reconocimiento del rostro y la mirada, lo cual posibilita a los personajes acceder a la inquietud de sí.

produce el cuerpo del otro, pues es la mirada del rostro lo que posibilita el encuentro. Este rostro, planteado en su dimensión corporal, desde la mirada del sí mismo que percibe a otro cuerpo, es un rostro que contiene características específicas y que nos remite al otro inaprensible, nos acerca al otro como extranjero y a la vez vulnerable

El rostro en cuanto rostro es la desnudez, del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero, y su expresión indica el -no matarás- [...] la relación ética del cara a cara conduce al exterior, sin que sea posible sustraerse a la responsabilidad a la que apela de tal modo (Levinas, 2002, p.10).

Por lo tanto, la relación con el otro mediante la mirada y el rostro, plenamente cuerpo, nos coloca ante una responsabilidad con la alteridad, pues el rostro no revela al otro como una interioridad cerrada a descifrar, ni tampoco como un espacio habitado por la identidad, sino que exige una respuesta, apela a una responsabilidad con ese otro que es cuerpo. El rostro del otro, como presencia, interpela al sujeto no a descifrar al ser que se esconde detrás de este, sino que lo introduce en la humanidad al exigirle una respuesta, de manera que hay un nosotros que no evade la distancia entre el mismo y el otro inaprensible. Así la relación del sujeto con la alteridad, definida anteriormente como “lo inaprensible”, y que con el sí mismo forma parte de la totalidad, es posible a partir del reconocimiento del rostro que cuestiona al sujeto, lo interpela, le exige una respuesta y no solo ser habitado como las cosas del mundo

Un cuestionamiento del Mismo -que no puede hacerse en la espontaneidad egoísta del Mismo- se efectúa por el Otro. A este cuestionamiento de mi espontaneidad por la presencia del Otro, se llama ética. El extrañamiento del Otro -su irreductibilidad al Yo- a mis pensamientos y a mis posesiones, se lleva a cabo precisamente como un cuestionamiento de mi espontaneidad, como ética. (Levinas, 2002, p.67)

Desde este planteamiento el sujeto se conceptualiza, enfáticamente, como un cuerpo físico entre otros cuerpos, y vínculo con los otros, condición de posibilidad de la emergencia de un sí mismo que, en dicho vínculo, adquiere su dimensión de humanidad, de universalidad ética para Levinas, que nos lleva a un encuentro con la totalidad desde una dimensión metafísica que trasciende al individuo.

Esta noción del rostro del otro, que interpela al sujeto, la utilizaremos en la interpretación de la trama de *Trabajos del Reino*, donde las transformaciones del protagonista, semantizadas en los cambios de nombre (Lobo, Artista y de nuevo Lobo),

producen el sentido de un suceso relacionado con el reconocimiento del rostro de otro personaje, una mujer; el rostro del otro también será noción central para interpretar la novela *La transmigración de los cuerpos*, cuando el protagonista se transforma a sí mismo a partir de un encuentro con la mirada de un sujeto torturado por el tirano.

I.2.3.3. ETHOS BARROCO E IRONÍA; BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Se vuelve indispensable en las novelas un referente para comprender las especificidades del personaje de Makina y su relación semántica con la Malinche en su atributo de traductora, así como para comprender el uso de la ironía en los discursos de Makina y del Alfaceque, para lo cual recurrimos a la noción de *ethos* barroco¹³ de Bolívar Echeverría, que encuentra la resistencia de los dominados, por el capitalismo y el progreso, en la cultura como una forma de responder en la vida cotidiana a la hiper-valorización de cambio en el sistema capitalista. El concepto de *ethos* barroco nos permite ampliar la noción de inquietud de sí, interpretada en los personajes, en relación con el contexto configurado en la trama, que los produce como vida mercancía y vida desechable, conceptos introducidos en los apartados previos.

Las coordenadas del *ethos* barroco nos mantienen en el campo de la gubernamentalidad pues es una forma de afirmación del sujeto dominado ante el dominador, una vía para dar reversibilidad a las relaciones de poder, movilidad. Lo que subrayamos del *ethos* barroco es lo que enfatiza Echeverría como una forma, entre otras, como la realista, romántica o clásica¹⁴, de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana; el *ethos* barroco es una interiorización particular, es una afirmación exagerada de lo real del valor de cambio en el sistema económico, y por ende en el ámbito social y cultural, afirmación

¹³ El *ethos* para Echeverría (1998) "tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de "morada o abrigo", lo que en ella se refiere a "refugio", a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a "arma", a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de "uso, costumbre o comportamiento automático" -una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo en cada caso- con el concepto de "carácter, personalidad individual o modo de ser" - una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera-. (p.37)

¹⁴ El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en "bueno" el "lado malo" por el que, según Hegel, avanza la historia. (Echeverría, 1998, p.40) Estas formas de vivir el capitalismo, interiorizarlo en lo cotidiano, se relacionan entre sí, se intercalan y cada una predominan en diferentes momentos, y en cada forma cultural.

exagerada que en su insistencia lleva a su aniquilación, y en ese sentido se vincula con la ironía.

El *ethos barroco* es lo que Echeverría llama una forma de vida ante la amenaza de aniquilación de la vida misma en el centro del capitalismo, acepta el código de valorización del capitalismo, pero le exige cada vez más, en una exigencia imaginativa que en la creatividad afirma al capitalismo hasta su destrucción. Echeverría localiza el *ethos* barroco en el mestizaje cultural, y retoma la historia de la Malinche (México, aprox. 1500-1527), mujer náhuatl, traductora entre las lenguas prehispánicas y el castellano, para los españoles conquistadores, como precursora del mestizaje.

Lo que plantea Echeverría es que, desde el *ethos* barroco, para que las lenguas no se aniquilen una a otra, y el código aún permita afirmar la identidad de los dominados, aunque sea imperceptiblemente, es el interlocutor subordinado, quien

necesita disponer de la capacidad de negar para cumplirse en cuanto vida humana, y son ellos los que se inventan en la práctica un procedimiento para hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir "no", afirmarse pese a todo, casi imperceptiblemente, en la línea de lo que fue su identidad (Echeverría, 1998a, p.57)

El *ethos* barroco es la estrategia de la identidad subordinada para acceder al No ante los designios del dominador, que es quien monopoliza dicho acceso, pues el subordinado siempre tiene que afirmar al dominante para mantener su vida a salvo.

Esta cuestión Echeverría la introduce desde la perspectiva del código lingüístico: en todo sistema lingüístico hay una necesidad de oposición entre lo afirmativo y lo negativo, es necesaria la significación del no para la producción de significados, la cuestión de la relación de igualdad-diferencia entre los significantes, siguiendo a Saussure. La diferencia y la unidad, entendida la segunda como la relación significado-significante, son lo que distingue a un signo frente a otros, "la unidad expresa siempre un juego de oposiciones lingüísticas" (Saussure, 1945, p. 145), esto quiere decir que el contenido de un signo solo es posible a partir de su diferencia con otros signos.

Desde ahí comprendemos la centralidad de la producción del No por el sujeto, como condición necesaria para su existencia como unidad, de otra forma no se distingue de la unidad del dominador.

El *ethos* barroco se encuentra con el arte barroco en el ámbito de la ambivalencia, como en el Quijote o las Meninas, que enfrentan al espectador a la ambivalencia de su lugar ante la obra, la ambivalencia entre lo real y lo ficticio, o lo cuerdo y lo ilusorio, señala Echeverría (p.216); pero el *ethos* barroco ante el capitalismo implica una actitud de resistencia ante la subordinación del sujeto por la modernidad y el progreso, anclados en el capitalismo. En la cultura Echeverría localiza el *ethos* barroco en las festividades y rituales que rompen con la cotidianidad y la productividad en un trance hacia lo imaginario, y que se instauran en la exagerada estetización de lo cotidiano, como una vía para irrumpir la rutina capitalista con referencias a lo ilusorio del ritual; pero también retoma el mestizaje de los países latinoamericanos, cuya figura central para Echeverría es precisamente la Malintzin, como una actitud barroca por la persistencia subyacente de las significaciones de las culturas sometidas por los dominadores, donde además el ritual y el simbolismo eran elementos centrales.

Retomamos del pensamiento de Echeverría la cuestión de la afirmación exagerada que el *ethos* barroco hace del capital y del progreso, y que concluye con la producción de un No que niega las valoraciones producidas por el mercado, en lo que se refiere al mestizaje que posibilita mantener las significaciones de las lenguas dominadas frente a la lengua de los conquistadores.

Ponemos en relación esta cuestión con la figura retórica de la ironía, que produce una relación de afirmación y negación en el ámbito del discurso, y nos posibilitará interpretar las acciones del personaje de Makina, en *Señales que precederán al fin del mundo*, en su dimensión de *ethos* barroco, resistencia ante el capitalismo, como traductora pero también como parresiasta que detiene el discurso de un policía que justifica la aniquilación de los migrantes.

CAPÍTULO II. LOBO: DEL CONOCIMIENTO DE SÍ ANTE LA LEY, A LA INQUIETUD DE SÍ FRENTE AL ROSTRO DEL OTRO

En el presente capítulo interpretamos una significación de sujeto en el protagonista de la novela *Trabajos del Reino* (2010a)¹⁵, Lobo, en relación con las transformaciones de su nombre y las transiciones en la configuración de la conciencia sobre sí mismo a lo largo de la trama.

El nombre inicial del personaje es Lobo, y trabaja en una cantina como músico. Cierta día en la cantina Lobo presencia la visita de un Rey que lo deja deslumbrado, porque está seguro de que, en su Corte, todo toma sentido, y al mirarlo Lobo piensa: “[El Rey] protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso” (Herrera, 2010a, p.10). El Rey cumple la expectativa de Lobo, lo protege de un hombre que no quiere pagarle por la canción que le pidió, el Rey lo mata con un balazo, le quita el dinero y se lo da a Lobo utilizando la expresión “cóbrese artista” (Herrera, 2010a, p.13). A partir de ese momento Lobo se las ingenia para entrar a vivir en la corte, mostrando sus habilidades para componer canciones y cantarle al Rey. Posteriormente, cuando Lobo entra a vivir en el Palacio del Rey, su nombre cambia a “el Artista” y se dedica a componer canciones sobre los integrantes de la corte en el Palacio; hacia el final de la novela el Artista abandona el Palacio porque el Rey lo quiere matar, entonces de nuevo es nombrado Lobo.

En las dos primeras partes del capítulo refiguramos la semántica de los nombres iniciales del protagonista, como configuración del sometimiento de un sujeto a su condición de *nuda vida*, en la reflexividad de un *ethos* como puro conocimiento de sí ante las leyes que lo define estáticamente. En el tercer apartado profundizamos en la configuración de los soberanos que someten al protagonista. Y en el último apartado desarrollamos la refiguración del protagonista en el retorno final a su nombre Lobo cuando abandona el Palacio del Rey, para lo cual retomamos la noción de inquietud de sí mismo de Foucault, y la noción de Levinas sobre el rostro del otro como el acceso a la alteridad radical.

¹⁵ La primera publicación de la novela *Trabajos del Reino* fue en el año 2004, por la Editorial Tierra Adentro, CONACULTA, en México.

II.1. HOMBRE-LOBO: SUSTANTIVO DE LA HUMILLACIÓN EN LA NUDA VIDA

El protagonista de *Trabajos del reino* (2010a) tiene el oficio de cantante desde que fue abandonado en la infancia por su padre y su madre, que emigraron, dejándole un acordeón para trabajar de músico. La novela narra la vida del protagonista en su juventud, y la secuencia de acciones es el recorrido en sus cambios de identidad.

Las configuraciones iniciales del protagonista, con el nombre Lobo y con el nombre Artista, las interpretamos como dos formas de conciencia de sí de la *nuda vida* producida por la ley, siguiendo la filosofía política de Giorgio Agamben. Las características del *ethos* del protagonista en ambos momentos las ponemos en relación con la noción de *gnothi seauton*, el conocimiento de sí, forma de subjetivación que Foucault comprende como obediencia a la ley, donde la vía de acceso a la verdad es la acumulación de conocimiento, y la relación con el otro se caracteriza por la violencia (Cap.1, de esta tesis, p.31-33).

Interpretamos a continuación la semántica del nombre propio del protagonista al inicio de la obra, Lobo, en relación con la *nuda vida*.

II.1.1. NUDA VIDA: VIOLENCIAS OBJETIVAS DE LA LEY, VIOLENCIAS SUBJETIVAS ARMADAS, Y DISCURSOS DOMINANTES EN EL CONOCIMIENTO DE SÍ DE LOBO.

El primer campo semántico al que nos remite el nombre del protagonista es al animal lobo, cazador y agresivo, sin embargo, la trama de la novela nos lleva a asociar la palabra con una característica opuesta a la del animal, Lobo es un personaje totalmente inerme, no ataca a nadie, por el contrario, es atacado por la policía, no tiene hogar, y es opuesto al lobo cazador pues tampoco tiene alimentos. También es opuesto a la característica del animal lobo, que es un animal gregario, pues Lobo está en condiciones de soledad en la ciudad.

Por esta condición de abandono de Lobo lo interpretamos como una *nuda vida* relacionada con el funcionamiento de la ley del Estado, siguiendo la filosofía política de Agamben, pues está en condiciones de desprotección, sin derechos y bajo la violencia que ejerce el policía, figura del Estado, sobre él.

La característica principal que nos interesa de Lobo es la fuerte reflexividad sobre sí, en su condición de sujeto abandonado por el Estado; dicha auto-reflexividad la interpretamos como la de un sujeto que organiza su pensamiento sobre sí mismo a partir de la obediencia a la ley, pues interioriza los discursos del Policía, del Rey y de un Dios, que

justifican la violencia estructural y armada que vive.

Vamos a mostrar que la condición de Lobo de ausencia de derechos en la Ciudad, de amenaza homicida por las fuerzas armadas, y de determinación por discursos dominantes, que lo producen como una vida desprotegida, se configuran desde su punto de vista, con construcciones semánticas relacionadas con sus sensaciones, lo cual pone la centralidad del relato en el impacto que estas violencias tienen en la conciencia de sí mismo.

La primera escena que delimita la desprotección de Lobo es aquella en la que se narra su infancia en la escuela, los educadores lo tratan mal, considerándolo bestia, sin saber que no podía ver bien, y se traza así la relación de su nombre con el sustantivo de un animal salvaje, es decir, no domesticable. Esta condición de Lobo se narra con el énfasis en un enunciado que nos remite a sus sensaciones visuales, “trazos [...] borrosos”

para él los trazos en el pizarrón eran borrosos, el profesor lo tenía por bestia y se confinó a la soledad de su cuaderno (Herrera, 2010a, p.15-16).

La segunda escena donde se configura la condición de desprotección de Lobo es cuando desde niño vive en la calle y no comprende la ciudad; se nos narra el contexto hostil a partir de las sensaciones auditivas de Lobo, el ruido que percibe de la calle, ante el que responde con la música que él compone en su cabeza, y mediante su sensibilidad a las palabras que lee

La calle era un territorio hostil, *un forcejeo sordo* cuyas reglas no comprendía; lo soportó a fuerza de repetir estribillos dulces en su cabeza y de habitar el mundo a través de las palabras públicas: los carteles, los diarios en las equinas, los letreros, eran su remedio contra el caos (Herrera, 2010a, p.15),

La tercera escena de abandono la encontramos en su soledad, cuando su familia cruzó la frontera al norte y lo dejó con un acordeón para trabajar de músico, condición narrada con la centralidad de la semántica corporal al recibir en sus manos un instrumento para trabajar

Un día su padre *le puso el acordeón en las manos* [...] Al día siguiente se fue al otro lado. Esperaron sin fruto. Después, su madre cruzó y ni promesas de vuelta le hizo. (p.16)

Su condición de músico es sumamente precaria, configurada con la metonimia de “extender la mano”, que produce la imagen del pago irrisorio que recibe pidiendo algunas monedas, y con la metáfora del “rincón donde cartoneaba” se produce la imagen de dormir en el suelo sobre cartones, ambas también construidas con una semántica de las sensaciones

corporales

los días se parecían todos: ofrecer canciones, *extender la mano*, llenarse los bolsillos de monedas. (Herrera, 2010a, p.16) Cada noche volvía Lobo al *rincón donde cartoneaba*. (Herrera, 2010, a, p.17)

La cuarta escena es donde se describe la condición de hambre con la que vive Lobo, configurada en la imagen de “un hambre que se había agazapado desde muy atrás”, y que es una necesidad que cubre al entrar al Palacio del Rey,

Durante esos primeros días casi lo único que hizo el Artista [Lobo] fue comer. Desde el primero se apareció en el comedor a la hora en que se alimentaba la guardia, y compartió sus raciones. Pero ello no hizo sino despertarle *un hambre que se le había agazapado desde muy atrás*. (Herrera, 2010a, p.29).

La escena posterior con la que establecemos el vínculo de la situación de Lobo desde niño en la calle, en la escuela y luego en las cantinas, con la condición de *nuda vida*, vida desprotegida, sin derechos (sin hogar, sin comida, y con un trabajo precario), es cuando es puesto en relación con la policía como figura del Estado. Esta relación de Lobo con la policía se produce también desde la semántica de las sensaciones poniendo la centralidad en su *sufrimiento*, cuando el narrador señala: “él había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa” (Herrera, 2010a, p.45)

Desde el punto de vista de Lobo se configura su experiencia de sufrimiento ante la policía como institución, en las referencias al poder que otorgan el uniforme y la chapa, la placa, de policía, y al mismo tiempo ante un policía como individuo identificable, armado. En la metonimia del poder institucional, con la referencia que despliegan el uniforme y la chapa, interpretamos la relación entre la estructura del sistema Estatal, que lo ha dejado fuera de su protección, sin derechos, como violencia objetiva, con la violencia directa que ejerce un individuo armado, como violencia subjetiva (Cap. I, en esta misma tesis, p.27).

Esta condición de Lobo ante la policía como institución lo produce como individuo inerte, para quien están suspendidos los derechos, y la misma ley lo vuelve sacrificable, matable. Esta condición de vulnerabilidad se configura con el uso del sustantivo lobo en su nombre, el cual finalmente resulta referencial porque evoca la figura del hombre-lobo, el banido de la ciudad, en el origen del régimen germánico.

Agamben (1998) rastrea en la figura del hombre-lobo, el banido, en el antiguo derecho germánico, al hombre sacado fuera del orden de la ciudad, como el origen del Estado:

La vida del banido -como la del hombre sagrado- no es un simple fragmento de la vida animal sin ninguna relación con el derecho y la ciudad: sino que es un umbral de indiferencia y de paso entre el animal y el hombre, la *physis* y el *nomos*, la exclusión y la inclusión: loup-garou, licántropo precisamente, ni hombre ni bestia feroz, que habita paradójicamente en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos (p.137)

El licántropo, hombre lobo, no es ni animal que tiene su hábitat fuera de la ciudad, ni es hombre reconocido y protegido por la ley, sino que está indeterminado por la misma ley que lo define como estando fuera de su jurisdicción; es así como se funda el derecho en la ciudad, decidiendo quiénes quedan dentro y quiénes quedan fuera de la protección de la ley, y mediante una amenaza constante de quitar la protección a quienes están dentro.

Para Agamben (1998) esta figura es central pues plantea que la condición de la naturaleza Hobbesiana no es pre-jurídica, para Agamben la naturaleza que plantea Hobbes no es indiferente al derecho de la ciudad sino precisamente “la excepción y el umbral que constituyen ese derecho y habitan en él” (p.137). La naturaleza del “hombre es el lobo del hombre”, plantea Agamben, no es un todos contra todos ante la ausencia de la ley del Leviatán, como plantea Hobbes, sino que cada uno es para el otro una *nuda vida*, un hombre banido, hombre lobo, ante la presencia o amenaza permanente del estado de excepción, que será suspender el derecho para algunos, o para todos, tarea propia del soberano.

El nombre del protagonista Lobo tiene una relación semántica con la noción de hombre-lobo en la filosofía política, respecto a la marginación ante la ley que produce su condición de individuo matable. Con esta relación del nombre lobo entre la narrativa y la filosofía política, el protagonista de *Trabajos del Reino* adquiere consistencia como configuración de una *nuda vida*, producida por el estado de excepción, abandonada a la suspensión de su derecho al bienestar en el estado-nación, sin comida, sin hogar, con un trabajo precario, y matable por la institución armada.

Estas características de abandono del protagonista, al estar configuradas en una perspectiva con focalización fija y con una semántica de las sensaciones -en el maltrato en la escuela, por el desconocimiento de que los trazos los ve borrosos, en los sonidos de la ciudad

apabullante para un niño, en el dormir en el suelo, en el pago precario por su música, en el hambre acumulada y en el sufrimiento ante la amenaza de muerte por el policía-, significan experiencias corporales de la *nuda vida*.

II.1.2. CONOCIMIENTO DE SÍ EN LA *NUDA VIDA*

El discurso con el cual Lobo se explica su condición de abandono desde niño es que tiene que aguantar su vida precaria, que las cosas no van a cambiar porque están determinadas por un Dios

aprendió las siguientes verdades: Estar aquí es cosa de tiempo y desgracias. Hay un Dios que dice Aguántese, las cosas son como son (Herrera, 2010a, p. 16).

La ley de Dios es la que determina la conciencia de sí de Lobo, lo cual se configura también cuando al referirse al poder que sufre ante la policía se explica su condición como la humillación de los -mal nacidos-, que interpretamos en oposición a la definición que hace de la policía como los “bien nacidos”

él había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa, él había soportado la humillación de los bien nacidos; hasta que llegó el Rey (Herrera, 2010a, p. 45)

Así, su condición de desprotección se la explica como un hecho divino, y al mismo tiempo intrínseco a él, de ser un mal nacido que vivirá humillado.

Encontramos así dos enunciados: “aguántese” y -mal nacido-, que son el discurso mediante el cual el protagonista se explica a sí mismo su vulnerabilidad desde niño en la ciudad y ante la violencia armada del policía; su abandono, su *nuda vida*, se explica como el único orden, el de los mal nacidos cuyo destino es el sufrimiento determinado por Dios. Estos enunciados los interpretamos como una forma de violencia simbólica, ya que el discurso respecto a una ley sobrehumana, Dios, que justifica la violencia estructural y armada que vive, Lobo lo interioriza y así construye el pensamiento sobre sí mismo.

Los dictados de un Dios, que interioriza Lobo, los comprendemos con la noción de *ethos* como conocimiento de sí, subjetivación bajo la obediencia a la ley (Cap. I, esta misa tesis, p.31-33), pues la obediencia a un Dios determina la definición de sí del protagonista, la verdad es dictada de manera externa. El conocimiento de sí en Lobo es una forma de subjetivación donde las leyes son enunciados que rigen su conciencia, le dictan esperar y no

preguntar. Dios es una norma, bajo la cual el protagonista como sujeto en la narración se explica a sí mismo la forma en que debe responder a su sufrimiento por mandato, obedeciendo, “aguántese”.

En este conocimiento de sí de Lobo la violencia armada, relacionada con la figura del policía que lo humilla, pero también con la alusión a las armas que tienen otros personajes, los asesinatos son camino para acortar el sufrimiento de su nacimiento, como acto de piedad, como salvación, y es lo que determina la temporalidad para Lobo

Las fechas ganaban nombre cuando sucedía que alguien se apiadaba de sí o de los otros y sacaba su pistola y acertaba la espera (Herrera, 2010a, p. 17).

Lobo ve en los asesinatos y suicidios un medio para acabar con el sufrimiento de los humillados por los bien nacidos; se concluye entonces que el asesinato del hombre por parte del Rey, el día que Lobo lo vio por primera vez en la cantina, lo vive como protección para él y también como salvación del hombre briago, que terminaría así su sufrimiento, por lo tanto, no percibe su violencia más que como salvación.

Los sucesos de violencia homicida, en la secuencia de la trama, del policía con el uso de las armas, de las personas armadas que hacen un favor a quien matan, y la figura del Rey que lo protege matando a quien no le paga, los interpretamos como violencias subjetivas, es decir, violencias ejercidas por sujetos específicos e identificables.

Así, las condiciones objetivas del Estado en la ausencia de derechos para Lobo, la ley del policía en la ciudad, y la violencia armada del policía y otros individuos, se engarzan en la conciencia de sí de Lobo bajo el discurso dominante de un Dios, ley de origen y destino, y se explica los asesinatos como la salvación de los -mal nacidos-.

Además de las dos verdades sobre sí mismo, aguántese y mal nacido, dictadas de manera externa, Lobo tiene un tercer atributo que interpretamos como conocimiento de sí, acumula “saberes” sobre los otros:

Podía descifrar cómo [la sangre] se cuajaba en las sabandijas que le decían Ven, chiquito, ven, y lo invitaban a los rincones; cómo trababa las venas de los miedosos que sonreían sin tener por qué; cómo se hacía agua en el cuerpo de los que ponían de nuevo y de nuevo la misma herida en la rocola; cómo era piedra seca en ceñudos con ganas de torcer (Herrera, 2010a, p. 17)

En la imagen de la sangre, como metonimia del cuerpo, interpretamos el interés de

Lobo de cantar cómo se sienten los hombres dentro de la cantina, situación que se configura como una habilidad de Lobo, observar con detenimiento, comprender y nombrar la vida de los hombres que observa: los hombres que quieren abusar de él cuando es niño “Ven, chiquito ven”, los hombres que ocultan el miedo sonriendo, los hombres que viven el dolor del desamor poniendo música en la cantina, y los hombres con ganas de “torcer”, de golpear a otros.

Señalamos que la verdad para este primer Lobo es distante de su propio cuerpo, de su propia sangre, está enfocado en obedecer la ley de Dios y acumular conocimientos de los otros: "Se puso a escribir canciones de cosas que les pasaban a los otros" (Herrera, 2010a, p. 17).

Interpretamos así el *ethos* de Lobo como puro conocimiento de sí, su forma de ser en el mundo, es decir, de pensarse y actuar, es definiéndose con el adjetivo de “malnacidos” (Herrera, 2010a, p.45), bajo los discursos de la ley de un Dios, resignándose así al estado de abandono, concibiendo los asesinatos como salvación, y acumulando conocimiento sobre la vida de los demás.

II.2. EL ARTISTA: NUDA VIDA FRENTE AL REY SOBERANO

Una vez que Lobo conoce al Rey y entra a vivir en el Palacio cambia su nombre a Artista, pues es así como lo llama el Rey cuando lo conoce en la cantina. Seguimos en este apartado la condición de Artista como otra forma de *nuda vida*, cuando se siente protegido por una ley que lo salva de su destino de humillación por mal nacido, sin embargo, está igualmente lanzado al abandono de sus derechos y libertades, amenazado por el posible asesinato.

Citamos la escena donde el Rey nombra a Lobo artista y se configura como salvador de los mal nacidos. A Lobo un hombre le ordenaba cantar, “finalmente dijo Ya, y Lobo extendió la mano. El briago pagó y Lobo vio que faltaba. Volvió a extender la mano” (Herrera, 2010a, p.11) pero el briago no le pagó más; Lobo estaba acostumbrado e hizo seña de “Ni modo”, y es cuando el Rey interviene: “Páguele al artista” (p.11), aquí artista aún se escribe con minúscula en la novela. El hombre amenaza al Rey con decir un secreto, que nada tiene

que ver con sus negocios, y ante esta amenaza el Rey lo mata.¹⁶

El Rey se agachó sobre el cadáver, hurgó en un bolsillo y sacó un fajo de billetes. Separó algunos, se los dio a Lobo y regresó el resto. -Cóbrese artista- dijo. Lobo cogió los billetes sin mirarlos [...] Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado su lugar en el mundo; y porque había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar. (p.13)

En esta escena, con el doble movimiento del Rey de asesinar al hombre y pagar a Lobo llamándolo artista, se configura desde la focalización fija en la reflexividad del protagonista la experiencia de percibir al Rey, hombre armado, como el salvador de los mal nacidos, en función de los dictados de un Dios. Lobo posteriormente busca el Palacio para volver a encontrar al Rey, pide a uno de sus vasallos que lo deje cantar en su fiesta, es reconocido por el Rey y lo integra en su Corte, desde ese momento el nombre del protagonista es el Artista.

II.2.1. ENTRE LOBO Y ARTISTA ANTE LA LEY DE UN DIOS

En el nuevo nombre del protagonista encontramos la configuración del cambio de atributos de Lobo al formar parte de la Corte, pero también encontramos la repetición de los mismos atributos, que relacionamos con el conocimiento de sí y la *nuda vida* en Lobo.

El cambio lo encontramos cuando al entrar al Palacio del Rey el nombre y el trato que recibe el protagonista está determinado por la cualidad de artista, músico y creador de canciones, y ya no por su estado de aislamiento y abandono que lo definía como Lobo. Con el nombre de Artista el Rey lo integra a su Corte, que el Artista describe como una familia. Lobo vivía en el caos de la ciudad, y en la Corte del Rey siente que entra a un orden pues adquiere el título de Artista; Lobo en la ciudad era humillado, su oficio no era reconocido, ahora es reconocido y buscado por todos los miembros de la Corte para que les componga canciones. El nombre de Artista procede del sustantivo común de un oficio, hace referencia al trabajo que Lobo realizaba desde niño en las cantinas, componer y cantar canciones, con su acordeón, sobre la vida de otras personas para que le den monedas, pero su nuevo nombre incluye un nuevo atributo del protagonista, el arte de producir un objeto bello.

¹⁶ La cuestión del secreto que el hombre sabe del Rey lo ahondaremos en el subapartado II.3.1 Configuración del espacio en blanco en la obra: de la omnipotencia, a la impotencia y a la vulnerabilidad

Narrativamente la identidad del protagonista se mantiene en la trama a partir de las repeticiones de los atributos contenidos en ambos nombres. El primer atributo de Lobo que se repite cuando es Artista es el de componer corridos sobre los otros, como la centralidad de su trabajo en la ciudad y en el Palacio; el segundo atributo que se repite es la obediencia a la ley de Dios como organización de su mundo interno.

Persiste en la conciencia del Artista la ley de Dios en la ley del Rey, su obediencia a la ley del Rey deriva de su obediencia a la ley de Dios. El destino producido por el discurso de la ley de Dios, que lo define como mal nacido, explica en la novela por qué el Rey, un tirano, se configura como el salvador que, ante los ojos del protagonista, protege a los humillados. Esto se configura también en una escena posterior cuando el Artista señala: “Él era su manto, la herida que se agranda para que al resto no duela” (Herrera, 2010a, p.45), trasladándonos a la imagen de Cristo como el salvador. El rey previamente tenía la figura de salvador ante los ojos de Lobo, había visto uno en una película “fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo” (Herera, 2010a, p.10), lo cual se narra en el inicio de la novela.

Además de componer canciones y definirse a sí mismo como mal nacido, el tercer aspecto que se repite como atributo entre Lobo y Artista, es la misma ley divina que aún ordena resignación al protagonista; no es que el Rey al salvarlo acaba con su sufrimiento, pues cuando el Artista tiene un dolor de cabeza que lo aqueja constantemente recuerda la misma verdad que le dicta un Dios cuando es Lobo: "Aguántese las cosas son como son" (Herrera, 2010a, p. 41). De manera que dentro y fuera del Palacio la conciencia de Lobo y Artista es una conciencia dominada por una ley divina que dice “aguántese”, y dentro del Palacio vive bajo la protección del Rey.

La ley del Rey, figura del soberano jurídico que organiza el territorio y a la población, nombrando a sus súbditos, nombra al protagonista Artista y le asigna la tarea de poner su escritura y música a su servicio para enaltecerlo, su tarea es componer corridos con las historias de la Corte. Su condición de obediencia al soberano, el Artista la concibe como mayor estatus dentro de la Corte, y no humillación como en la ciudad, no se percibe a sí mismo como servidumbre, por el contrario, se siente importante.

Lobo al querer salir de la ciudad, y dejar de sufrir los abusos de la policía como la humillación de los bien nacidos ve el territorio del Rey como su salvación, sin embargo, interpretamos que entró a otro estado de dominación donde su libertad está constreñida al

mínimo pues sigue definiéndose a partir de una ley, es el Artista y se percibe importante porque el Rey lo nombra.

El narrador al nombrar al Artista siempre lo hace antecedido por el artículo determinado “el”. El personaje definido desde el oficio que realiza es particularizado de manera radical, es el único artista al interior de la Corte, el oficio lo convierte en un absoluto, en contraste con Lobo, nombre con referencia a una especie y sin artículo determinado. De ser nombrado y autonombado en referencia a un animal, construyendo la significación de un sujeto perdido entre las leyes del Estado, ahora es nombrado en la determinación de servir al Rey.

La repetición en el atributo del personaje de determinarse a partir del conocimiento de la ley, de Dios y ahora del Rey, la interpretamos como un discurso de dominación en la conciencia de sí de Lobo, como configuración narrativa de las violencias simbólicas en los discursos de los soberanos, con la imagen de Dios y del Rey.

II.2.2. EL ARTISTA: EMBELLECIMIENTO DEL DISCURSO DE LA LEY Y EL MERCADO

El protagonista es el Artista del Palacio porque canta y toca el acordeón, pero ya que la palabra artista nos remite también a la creación de una obra de arte lo interpretamos ahora con el atributo, la característica personal, de crear una imagen bella del Rey, no solo porque compone canciones que reproducen una historia dada, sino porque produce una obra.

Cuando se narra que las historias que escucha el Artista en el comedor del Palacio “le servían para darle textura a sus canciones” (Herrera, 2010a, p.29), la palabra “texturas” nos remite al sentido del tacto y a la escultura, a la creación de una obra de arte; el valor del Artista en el Palacio es crear una imagen bella sobre el poder tirano del soberano y sus súbditos.

Las historias que canta el Artista en sus corridos tienen como centralidad mostrar lo poderosos, lo omnipotentes, que son los integrantes de la corte gracias al manto del Rey que los cubre; los agravios que hacen a los otros con el poder absoluto que ejercen es violencia homicida, son asesinatos y torturas físicas. Las historias que canta el Artista son sobre el personaje que cortó los dedos a alguien que quiso engañarlo con las cuentas, el sicario que colecciona dientes de las personas que asesina, los castigos en el Palacio que derivan en la

amputación de una parte del cuerpo. Son las violencias subjetivas, físicas, que forman parte de la trama en la novela y aparecen normalizadas por el Artista porque el Rey, el salvador en el orden simbólico, es la ley objetiva que los respalda.

Al enaltecer al Rey en sus canciones interpretamos en el oficio del Artista una forma de embellecimiento de la ley pues traduce las torturas en hazañas, y la violencia subjetiva, homicida, del Rey y sus súbditos es mostrada como bella porque contienen el significado del salvador, desde la mirada del Artista.

El Artista también embellece con sus canciones las historias de los negocios que se organizan desde el Palacio, y en los cuales participan personajes de la ciudad; citamos enunciados de la narración donde se hace referencia a los negocios del Rey en la ciudad y en la frontera

Así, pudo también observar, sin ser advertido, la visita de gente de las ciudades, trajeados de portafolio, policías en busca de su cuota, el negocio que nunca paraba. (Herrera, 2010a, p. 31); Compuso un corrido al gringo de planta, diestro para idear pasajes de mercancía (p.33).

De esta manera se configuran los negocios que realiza el Rey con la gente de la ciudad, incluidos empresarios “trajeados de portafolio”, policías y extranjeros “gringo”. Los negocios del Rey son el narcotráfico y la trata de personas, como intercambio de drogas, mujeres y dinero, que el Artista canta como hazañas

[...] y los asientos hartos de yerba buena. Bonito fue el negocio hasta que el pecoso se le perdió en un picadero vil (Herrera, 2010a, p.33)

La canción de la ñora milloneta [...] los gallitos subían a un camión a las nenas y Ahorita las alcanzamos, se bajan traslomita, les decían, pero no, que la siguiente parada era del otro lado del mundo [...] (Herrera, 2010a, p.66)

La trata de personas, como el tráfico de mujeres en los negocios del Rey, lo interpretamos como la producción de vidas-mercancía (Cap. I, esta tesis, 25-26), las personas son transformadas en objeto de intercambio para la producción de ganancias, resultado de un sistema económico capitalista que busca la producción de plusvalor para la acumulación de riquezas.

Entre las mercancías de intercambio entre el Palacio y la Ciudad, está también la música del Artista, cuya producción de valor es mandar mensajes de amenaza a la gente de la Ciudad para producirles temor, lo cual se introduce con las órdenes de la voz del Rey, y en

seguida se detalla el punto de vista desde la reflexividad del Artista

aquí el Gerente va a arreglar con unos amigos para que muevan su música en la calle... Al cabo así hacemos negocios ¿no? [...] Sonrió y su sonrisa era como un abrazo protector que para el Artista decía: ¿Por qué vas a endulzarles el oído a esos cabrones? Basta con que a nosotros nos cuadre lo que somos. Que se asusten, que se asombren los decentes, sobájelos. Si no, ¿pa qué es artista? (Herrera, 2010a, p.61)

Desde la perspectiva del Artista, componer canciones para causar temor en la Ciudad, es una petición del Rey que forma parte de su acción de protegerlo, “un abrazo protector”, de la humillación que vivía en las calles. El valor del Artista está en función de su trabajo-mercancía, pues depende de las ganancias que produce en los negocios del Rey al enaltecerlo en la ciudad; así, ponemos en relación la condición de *nuda vida* del protagonista también con la noción de fuerza de trabajo-mercancía.

En las relaciones semánticas de la palabra artista con la creación de una textura bella, y con la particularización del protagonista como “el Artista”, se configura un sujeto que produce la imagen del soberano, el Rey, como bella por el poder que tiene para salvar a los humillados y para controlar los negocios en el Palacio, negocios que contienen la mercantilización de las vidas en la trata de personas.

II.3. LAS LEYES DE LOS SOBERANOS: EL REY Y EL ESTADO

Como hemos visto, ante la humillación vivida por el poder policial y el caos en la ciudad, donde no consigue comida, ni casa, ni buen pago, Lobo ve en la figura de un Rey la entrada al orden.

En la novela el orden que impone el Rey se nos narra cuando Lobo lo observa entrar por primera vez a la cantina donde trabaja, y piensa que quienes lo acompañan tienen una vida cuadrada, ordenada, en oposición a sus días sin sentido,

no eran simples vasallos. Eran la Corte. Lobo sintió envidia de la mala, y después de la buena, porque de pronto comprendió que este día era el más importante que le había tocado vivir. Jamás había estado próximo a uno de los que hacían cuadrar la vida. Ni siquiera había tenido la esperanza. Desde que sus padres lo habían traído de quien sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, su existencia era una cuenta de días de polvo y sol. (Herrera, 2010a, p. 10)

Desde el punto de vista de Lobo, *nuda vida*, el Rey hace cuadrar la vida, la organiza, no dirigiéndolos como vasallos, sino considerándolos familia, lo cual para Lobo es parte de su

salvación.

El orden, la vida organizada, al interior del Palacio, efectivamente sucede porque cada personaje es nombrado según las funciones que realiza para el Rey; conforme avanza la novela vemos que todos los nombres propios de la Corte derivan de sustantivos referidos a las acciones que ejecutan para él. Por lo tanto, en la Corte están: el Doctor, que cura a los heridos de los enfrentamientos armados; el Periodista, que escribe noticias que protegen al Rey, y es el contacto con el mundo exterior; la Cualquiera, que es la amante, obligada por su madre, del Rey; la Niña, que fue rescatada de las calles al igual que Lobo; el Joyero, que cuida y valúa las riquezas del Rey; el Gringo, que idea cómo pasar la mercancía al otro lado, cómo venderla; el Pocho, que renunció a su uniforme de policía y se unió al Rey, etc. Todos estos nombres van precedidos de artículos determinados: “el” o “la”, al igual que el Artista, son un absoluto determinado por la ley del Rey que pone orden y, desde el punto de vista del Artista, enmienda la humillación de los mal nacidos.

Los nombres propios de la Corte, en *Trabajos del Reino*, derivados de apodos según las tareas que realizan los personajes para el Rey, los produce como meros objetos del soberano. Con dicha generalización de los nombres propios de los personajes en la Corte, hechos con apodos, la narración nos mantiene en una noción de sujeto cuya conciencia de sí es puro conocimiento a partir del nombramiento que asigna el Rey.

Complementariamente el Rey fortalece su función de ley por el poder que le atribuye el Artista en sus canciones, basado en la creencia que el protagonista tiene respecto al poder que concentra; esto último se pone en tensión con una referencia a la impotencia del Rey, que se configura como un secreto en la novela, y que desarrollamos en el siguiente subapartado.

II.3.1. EL ESPACIO EN BLANCO: DE LA OMNIPOTENCIA A LA IMPOTENCIA, Y A LA VULNERABILIDAD

Aquí interpretamos un espacio en blanco central en la novela, aludido desde las primeras páginas, referente a un secreto del Rey sobre sí mismo, que organiza la forma de ser que dicho personaje muestra a sus súbditos; este secreto lo interpretaremos como la condición estéril del Rey, lo cual pone en cuestión, contradice, su imagen omnipotente. Siguiendo la narración de la trama estableceremos la relación semántica entre la esterilidad

del Rey con la cualidad de impotente, en oposición a la omnipotencia que quiere mostrar, para finalmente llegar a la vulnerabilidad que el Artista logra percibir del Rey.

El asesinato del Rey al hombre que no le paga a Lobo al inicio de la novela, no es por proteger a Lobo, es porque, como mencionamos previamente, el hombre revela saber un secreto del Rey, narrado en el enunciado: “He oído lo que dicen” (Herrera, 2010a, p.11). Lobo nota la presencia del secreto, “había escuchado mentar un secreto, que, carajo, qué ganas tenía de guardar” (p.11), pero el narrador no nos da la información del secreto y nos deja en una indeterminación sobre si Lobo lo escuchó claramente o solo lo escuchó nombrar y quería saberlo.

Manteniendo la indeterminación que produce la narración, dicho secreto, explícito o no para Lobo, en ese momento no detiene su intención de servir al Rey, pero posteriormente es parte de un descubrimiento que influye en su salida final del Palacio, no por el secreto mismo sino por la insistencia del Rey de encubrir una verdad sobre sí mismo.

La falta de información inicial sobre el secreto del Rey es un espacio en blanco que nos produce preguntas como lectores y nos posiciona como constructores de la trama, llevándonos a completar la significación que produce lo no dicho en la obra; esta figura narrativa la mostramos desde al análisis narratológico de Pimentel

Por el solo hecho de la selección, ningún relato es exhaustivo; leer o escuchar un relato es participar en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito. En esa dialéctica el lector se ubica como “constructor” del texto, al llenar los *blancos*, inferir significaciones a partir de lo no dicho, conectar segmentos y perspectivas dentro y fuera del texto. El texto en verdad es “un mecanismo económico” que necesita del lector para activarse. (Pimentel, 1998, p.166)

Pimentel retoma la noción de blancos del crítico literario Wolfgang Iser, como el contraste entre lo no dicho y lo dicho en la narración; interpretamos que este contraste el narrador lo usa para mantenernos en la pregunta sobre ¿quién es el Rey?, a pesar de la claridad que tiene el protagonista de que es el salvador, para que el efecto de sentido al final de la trama sea la revelación de la vulnerabilidad del rey, y la omnipotencia que sostiene escondiendo dicha fragilidad.

La estructura narrativa del espacio en blanco, con el secreto que guarda el Rey, se repite en cuatro diálogos de la trama, y el Artista con su forma de ser, enfocado en contar historias, al descubrir la vulnerabilidad del Rey lo asume como una historia más para contar,

pero descubre que eso enfurece el Rey.

La primera acción donde se configura el espacio en blanco es cuando el hombre al que mata en la cantina, como ya mencionamos, amenaza al Rey con decir un secreto suyo “He oído lo que dicen” (p.11). La segunda acción es cuando el Artista encuentra al Gringo fuera del Palacio y este le habla sobre el negocio de las mujeres que le lleva el Pocho al Rey, y agrega, “como si le hubieran servido para algo” (p.84), haciendo alusión a que el secreto se relaciona con su sexualidad. Y la tercera acción donde se nombra el secreto del Rey es cuando el Artista en uno de sus corridos cuenta lo que escuchó afuera del Palacio sobre las traiciones al Rey por parte de sus propios súbditos, porque lo que motivaba el trabajo del Artista era reproducir la realidad, las historias sobre lo que les pasa a los otros, y embellecer al Rey

Ay, me duele este corrido
Que cuenta de mi jefazo
A quien todos ya le envidian
Su reino, noble y gallardo
[...]
Unos se quieren huir
Otros echarte montón
Y eso que a todos les diste
Casa, dinero y amor
[...]
Yo sé que aunque calles quieres
Que ya no estemos jodidos
Ni que fueras de vil palo
Somos tus únicos hijos
[...] (Herrera, 2010^a, p. 99)

Con su nuevo corrido el Artista habla de las traiciones al Rey, y de su preocupación por sus súbditos, que son como sus hijos “yo sé que aunque calles quieres que ya no estemos jodidos [...] somos tus únicos hijos”, lo cual contiene lo que hemos mostrado previamente, ve en él una salvación a su sufrimiento en la *nuda vida* en las calles, y desde su punto de vista sigue creando una imagen poderosa y bella del Rey.

El Artista al hacer esta canción tiene la esperanza de tener una relación de espejo con el Rey, donde lo enaltece a pesar de que es traicionado o abandonado por sus súbditos, sigue mirándolo como el salvador que se sacrifica por los mal nacidos

Emocionado, intuyó que la relación entre ellos había pasado a otro ámbito, más derecho, en el que compartían una visión más acabada del mundo y que admitía intercambiar espejos como el que el Artista había construido (Herrera, 2010a, p.107)

Pero al llegar con el Rey este le reprocha haber escrito un corrido hablando de su secreto, que sigue sin mencionar, pero ahora además de estar relacionado con su sexualidad se opone a su imagen omnipotente, “chingón”,

Así que soy bien poquita cosa, ¿no? Eso dices. Que no puedo... [...] para estar donde yo estoy no solo basta ser un chingón, hay que serlo y hay que parecerlo [...] pero necesito que mi gente lo crea, y ese, pendejito, ese era tu trabajo, no andar pregonando que yo... (Herrera, 2010a, p. 108)

El Rey es incapaz de nombrar el secreto pues se opone a su figura de poder, dicha imagen se configura al autonombrarse “chingón”, poderoso sobre los demás, lo cual necesita ser mostrado, “parecerlo”, en una imagen visible a los otros; el secreto queda aludido como lo opuesto a esa imagen cuando menciona “Así que soy bien poquita cosa, ¿no?”, “Que no puedo...”, nombrando después una falla en la función del Artista para él, “andar pregonando que yo...”. El secreto sigue como un espacio vacío, no se menciona, pero ahora su significado queda aludido en oposición a su figura de “chingón”. El secreto está relacionado con su sexualidad, una falla en esta, y ahora a la omnipotencia que muestra.

Finalmente, en una cuarta escena se hace explícito que el secreto es la esterilidad del Rey, cuando otro personaje, la Bruja, cuyo trabajo es conseguir que el Rey embarace a su hija, le reclama al Artista:

cuentas a todos que él no puede tener estirpe. Nomás eso faltaba para que terminaran de comérselo (Herrera, 2010a, p.113).

El secreto sobre la sexualidad del Rey lo comprendemos como su esterilidad, configurada en la mención “no puede tener estirpe”, y comprendemos que en el enunciado previo que cuenta el Gringo al Artista, “como si le hubieran servido para algo [las mujeres]” el personaje se refería a esta condición que la Bruja menciona; el secreto lo saben algunos de sus súbditos, y gente fuera del Palacio, como el borracho al que mata por mencionarlo, es causa de burla para el borracho, de denostación para el Gringo, y de preocupación para la Bruja, hacia el Rey.

Pero para el Artista no es traición mostrar dicha condición del Rey, es parte de su atributo de cantar lo que descifra sobre la vida de los otros y de enaltecer al Rey. El Artista no deja de honrar al Rey pues lo relevante para él es que quiere cuidarlos como hijos, protegerlos, salvarlos “yo sé que aunque calles quieres que ya no estemos jodidos, ni que

fueras de vil palo somos tus únicos hijos” (Herrera, 2010a, p.99); pero el enojo del Rey con el Artista es que al cantarle “somos tus únicos hijos”, muestra la vulnerabilidad del Rey que quiere ocultar y no puede mencionar.

La imagen que sostiene el Rey de “chingón” la vinculamos semánticamente con la omnipotencia, y al ponerla en relación con su secreto de no poder tener hijos queda definida en una relación de oposición con la impotencia, en un lazo semántico entre esterilidad e impotencia sexual, que, aunque no son lo mismo, en la novela se configuran relacionados.

El Rey amenaza con matar al Artista pues al revelar lo que el Rey, el Gringo, el borracho y la Bruja consideran una impotencia, destruye su imagen omnipotente. Y si el Artista abandona el Palacio no es por descubrir la vulnerabilidad del Rey, sino porque el Rey da la orden de que lo maten, enfurecido porque reveló su secreto, y en ese momento al Artista

[...] una descarga de adrenalina le alertó el instinto, pero despegó los pies del suelo cuando el pomo de la puerta empezó a girar y salió disparado hacia cualquier parte con una decisión que tampoco se conocía (Herrera, 2010a, p.110)

Al amenazar al Artista se revela a este último que el Rey no es su salvador, descubriendo así también su propio instinto y decisión para salvar él mismo su vida, este descubrimiento del Artista sobre sí se construye con la oración referida a “una decisión que tampoco se conocía”.

Concluimos que, por la omnipotencia que requiere sostener en su imagen el Rey para conservar el poder, la esterilidad le significa una impotencia que debe ocultar; y aunque al Artista la vulnerabilidad del Rey no le produce dudas de ser su salvador, la amenaza del Rey con matarlo produce que el Artista se salga del Palacio.

En el siguiente subapartado mostramos que, además de revelarse la vulnerabilidad oculta del Rey, también se configura que él no es el hombre que concentra el poder absoluto del territorio dentro del Palacio y en oposición a la Ciudad, sino que contiene la misma estructura de la Ciudad, configuración semántica del Estado, y depende de la soberanía de los militares para sus negocios del narcotráfico y el tráfico de personas, para lo cual ahondamos en la significación filosófico-política del soberano, con la teoría de Agamben.

II.3.2. EL REY: FIGURA DEL SOBERANO EN LA JURISDICCIÓN ROMANA, FUNDAMENTO DEL ESTADO

La palabra rey proviene del latín *rex-regis*, que comprende el significado de “gobernar, guiar o regir”; en la historia de las monarquías el rey comprende el poder absoluto sobre el territorio y sus habitantes, y de esta figura se desprende el nombre propio del tirano de la novela, el Rey.

La manera en que se nombra la relación del Rey, tirano de la trama, con sus súbditos, es en referencia a una familia, pues el Rey les da nombre y comida en el Palacio, condición narrada desde el punto de vista de Lobo. En este sentido, ante los ojos del sujeto de la *nuda vida*, desprotegido por el Estado, el líder de los negocios que lo integra a su mercado le otorga una familia, y le da la protección que no tiene en la Ciudad, por lo tanto, sus súbditos le deben lealtad, aunque el negocio sea tráfico de personas, homicidios y torturas

El que te quiere se agüita
De verte achicopalado
Pues como somos familia
Yo no me voy de tu lado [...] (Herrera, 2010a, p. 99)

La imagen del Rey como protector, salvador, se potencia si la interpretamos con la figura política del emperador romano, que retoma Agamben de la época de la realeza imperial para comprender la sacralidad del soberano, que es fundamento del Estado moderno. Agamben (1998) rastrea en el derecho romano la figura del emperador, fundamentada en la teología política cristiana, como una analogía del soberano con el cuerpo mítico de Cristo. Dicha relación forma parte de la teoría del origen del Estado, que es precisamente la teología política cristiana, de manera que, Agamben en su estudio muestra que la continuidad del cuerpo moral del Estado se sostiene con el soberano, y este está en relación analógica con la continuidad del cuerpo sagrado del emperador, como ser terrenal y divino.

Agamben señala que, al emperador, al morir, se le hacen dos rituales funerales, uno en cuerpo presente y otro a un coloso, estatua idéntica a él, que lo representa, y entonces, señala Agamben

Todo se desarrolla como si el emperador tuviera en sí no dos cuerpos, sino dos vidas en un solo cuerpo: una vida natural y una vida sagrada que, a pesar del rito funeral ordinario, sobrevive a la primera, y que solo después del *funus imaginarium*, puede ser asumida en el cielo y divinizada. (Agamben, 1998, p.130)

Hacer dos funerales al emperador crea el sentido de que tiene dos vidas en un solo cuerpo, una como hombre mortal, y otra que en el marco de la formación del Estado es una vida sagrada, *homo sacer*, que ha sido sacada de su contexto y es incompatible con el mundo humano. Por lo tanto, el segundo funeral del rey, dirigido a una estatua idéntica, fija la vida sagrada del rey pues la recoge y diviniza en un espectáculo final para perpetuarla en el cuerpo moral del Estado; dicho ritual pone al soberano, del Estado moderno, también en relación implícita con el cuerpo de Cristo.

Con la referencia citada, interpretamos en la trama una problematización sobre la supuesta separación, ante la mirada de Lobo-Artista, entre el poder del Rey en el Palacio y el poder de los policías en la Ciudad, vinculada semánticamente con el Estado, pues el poder soberano del Rey en el Palacio funciona de la misma manera en que funciona el poder soberano del policía en la Ciudad, ambos son sagrados en su origen, por su analogía con la imagen mítica del cuerpo de Cristo, que les da la autoridad terrenal para perpetuar el cuerpo moral del Estado.

La relación de la figura del Rey con la figura del Estado, también se configura en la trama cuando el Artista ve por accidente que obedece las órdenes de unos militares; al final de la novela Lobo descubre que el Rey obedece a “un puñado de uniformes verdes”, en referencia a los soldados, la otra mano armada del Estado, y se produce el sentido final de la relación del Rey con la Ciudad, el descubrimiento de Lobo de que el Rey nunca estuvo separado de la Ciudad ni en oposición a esta, sino sometido a su milicia.

un puñado de uniformes verdes con estrellas tomaba asiento [...] Estaba ahí en su territorio, el enemigo, uno de los enemigos, y el señor se afligía como si esos no fueran de otro pelaje, o como si ellos fueran los que mandaban. (Herrera, 2010a, p.109)

Lobo se sorprende con lo que observa, la imagen no corresponde a la significación que conoce, el Rey no es enemigo de los militares, institución de la Ciudad, sino que estos mandan al Rey en las negociaciones.

Y una tercera configuración sobre la relación de la ley del Rey y del Estado, comprendida a partir de la teología política, sucede cuando la sacralidad construida en este último se mantiene aún después de mostrarse su mortalidad. Cuando al salir del Palacio, Lobo mira en los periódicos la nota sobre la captura del Rey por parte de los soldados, ve de

nuevo la imagen de omnipotencia del Rey

Y había algo extraño en el rostro del Rey, extraño porque era ajeno: también él emanaba satisfacción [al igual que los soldados] una vanidad de grandeza intocada. ¿Cómo lo hacía? El Artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando intimaba con tres mujeres. (Herrera, 2010a, p.122)

Esta última escena, siguiendo el pensamiento filosófico de Agamben, configura la imagen en la que se separa el cuerpo físico del hombre, vulnerable por la muerte, del segundo cuerpo correspondiente a su título de Rey, soberano representante de Dios en la tierra, cuyo poder subsiste después de la muerte, como imagen sagrada de un Rey omnipotente. La soberanía de los soldados es mostrada por los periódicos en función de haber capturado al Rey, pero Lobo sabe que tuvieron negociaciones, y la soberanía del Rey es mostrada como la del criminal, opuesto a la seguridad. Lobo observó que la soberanía de ambos, soldados y Rey, es compartida y es la misma, sabe que en el periódico hay una imagen construida.

Se producen finalmente dos configuraciones narrativas que problematizan la figura del soberano, la primera mostrando que el funcionamiento del Estado es igual que la estructura de la soberanía del Rey, encargados de suspender y dar derechos a sus súbditos manteniendo la imagen de omnipotencia; y la segunda respecto a la soberanía del ejército en conjunto con el Rey, pues ambos controlan los negocios, no son enemigos, y producen en conjunto su imagen omnipotente.

II.3.3. LO MISMO Y LO OTRO EN LA TIRANÍA: OPOSICIONES EN EL PALACIO

En este apartado interpretamos un fragmento de la novela, un monólogo del Artista en su vínculo con el tirano, siguiendo la pregunta sobre la imagen del otro en relación con el sí mismo en la *nuda vida*. Ponemos en relación la oposición omnipotente-impotente que define el conocimiento de sí del Rey, con la oposición de mal nacidos-bien nacidos que define el conocimiento de sí del protagonista, mostrando cómo la novela configura la conciencia de sí, *nuda vida*, frente a la estructura del poder del soberano en el estado de excepción; ambas dicotomías se relacionan con la referencia al discurso de un Dios omnipotente.

Para el Artista en el Palacio los otros son las personas que están en la Ciudad, incluida la policía, es decir, los bien nacidos, a quienes nombra “muertos” (Herrera, 2010a, p.64); mientras los miembros de la Corte, súbditos del Rey, mano de obra de sus negocios, del

mercado de drogas y personas, son los “buenos” porque son los mal nacidos, con un destino de sufrimiento ante los policías, al igual que Lobo. Es en el siguiente fragmento donde el Artista relaciona a los otros con los muertos, como los que tienen miedo de lo que sucede dentro del Palacio:

Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. [...] cual cadáveres calculan que nada malo les puede pasar [...] Tienen una pesadilla los otros: los de acá los buenos son la pesadilla; la peste de acá, el ruido de acá, la figura de acá [...] Machín les escama oír mentar de este mal sueño que cobra vidas y palabras. Les escama que Uno sume la carne de todos, que Aquel guarde la fuerza de todos. (Herrera, 2010a, p. 64)

Para el Artista los otros, los que están fuera del Palacio, piensan que nada malo les puede pasar, y no quieren saber del sufrimiento, “la peste” como enfermedad, de los mal nacidos, marginados, ni del poder absoluto del Rey que los salvó.

Los que están fuera del Palacio son nombrados como “la gente”, “los decentes” (p.62), y los buenos son quienes están con el Rey pues él “suma la carne de todos, guarda la fuerza de todos” (p.64), como una figura de omnipotencia, una especie de Leviatán y del símbolo de Cristo como salvador, retomando las coordenadas del análisis filosófico político de Agamben. El Rey “cobra vidas y palabras”, pues mata y tortura, y por medio de los corridos del Artista espanta a los otros; el enunciado “cura que les escame” produce el sentido de que espantar a los muertos, bien nacidos, es una forma de curar a los mal nacidos.

Los buenos, desde la perspectiva del Artista, son los miembros de la Corte, que antes vivían en el abandono, los lanzados a la *nuda vida* como él, un mal sueño para los muertos que no quieren enterarse del poder del Rey que protege a todos los humillados.

El Artista, en uno de sus corridos cuenta la historia de Pocho, ex-agente de la policía gringa, quien decide unirse después al Rey, capo del narcotráfico y tráfico de personas, y traiciona así a la policía, los bien nacidos. El motivo de la traición, que narra el Artista en su corrido, se desprende de la elección de formar parte de los buenos

al Pocho lo asaltó un soplo que le decía ¿Y tú por qué has de estar de este lado? Así que les vació el cargador a los esbirros de uniforme, y desde entonces estaba con los buenos (Herrera, 2010a, p.34)

El Rey se define como omnipotente y desde ahí oculta lo que sería su impotencia, Lobo se define como mal nacido en referencia a lo que considera bien nacido, dos formas de definirse desde la oposición con el otro, lo cual imposibilita la emergencia de la alteridad.

II.4. LOBO: *ETHOS* DE LA INQUIETUD DE SÍ, EL ROSTRO DEL OTRO Y LA VERDAD

Después de abandonar el Palacio, huyendo del Rey, como clímax de la novela, la resolución de la trama sucede cuando el Artista comprende el egoísmo del Rey. Este desenlace lo interpretamos como una *vuelta a sí mismo* que le permite acceder a la verdad de sí mismo, como un efecto de contragolpe que lo transforma (Cap. I, en esta misma tesis, p.37).

En el nombre final de Lobo se concentra la nueva organización de su forma de ser, atributos que ahora responden a una conciencia de sí emancipada de la ley, al establecer una relación de soberanía sobre su propio cuerpo y sobre las palabras con las que compone canciones.

Con el cambio de nombres en la novela, Lobo-Artista-Lobo, relacionados con la repetición y cambio de atributos contenidos en cada nombre, interpretamos el *ethos* final del protagonista con la acepción de verbo, de formación de sí, *ethopoiein*, pues transforma la conciencia de sí mismo, su forma de ser y actuar ante los soberanos y consigo mismo.

En contraste con la subjetivación de Lobo y Artista como conocimiento de sí bajo la obediencia a la ley, interiorizando los dictados de la figura de un Dios, definiéndose a partir del policía y el Rey, y encontrando la verdad en la acumulación de historias de los otros, al final de la novela Lobo se configura con el atributo de subjetivarse, pensarse a sí mismo, desde la *inquietud de sí*, relacionándose con la verdad que él produce sobre su cuerpo y sus palabras, sin relación con el Rey o Dios, pero sí en relación con la alteridad.

En el siguiente apartado, siguiendo la teoría filosófica de Levinas, desarrollamos las escenas de la novela donde se narra cómo la mirada de la alteridad radical, una mujer, interpela al Artista.

II.4.1. DEL ROSTRO DEL REY AL ROSTRO DE LA CUALQUIERA: LA ALTERIDAD RADICAL EN LA INQUIETUD DE SÍ

En este apartado planteamos que el Artista tiene acceso a lo totalmente otro al detenerse ante el rostro de una mujer, en el sentido que da Levinas al rostro, que no busca ser descifrado, sino que exige una respuesta y desprende al sujeto de la espontaneidad egoísta de sí mismo (Cap. I, en esta misma tesis, p.43-44). El Artista transita de determinarse por el rostro del Rey, hacia la determinación de sí a partir del rostro de una mujer, la

Cualquiera, que también vive en el Palacio y con quien ha entablado una relación de amistad.

La Cualquiera está dentro del Palacio por órdenes de su madre, La Bruja. La Bruja quiere que la Cualquiera sea pareja del Rey para darle un hijo, por lo tanto, no deja a la Cualquiera salir del Palacio hacia la ciudad. En una ocasión que la Cualquiera quiere ir a la ciudad el Artista la ayuda a escondidas de la Bruja y sale con ella; el Artista se sorprende de que la Cualquiera no quiera estar en el Palacio, pues él piensa que todos están ahí con un lugar determinado que los hace sentir importantes.

Ya fuera del Palacio, con la Cualquiera, el Artista observa a las personas de la ciudad, y se describen desde una semántica de las sensaciones, como mirar el nervio herido, entender el frío, concebir la tortura:

[...] ahora todo su ser se fijaba en pormenores que se perdían como una foto borrosa. Les miró el *nervio herido* a las clandestinas y el hartazgo a las cautivas, entendió el *frío* del viejo que gemía desde el suelo sin poder articular una petición; y un cartel que preguntaba por una muchachita extraviada le hizo concebir el horror de ser *torturado* por cobardes. Se vio a sí mismo en un niño cenizo que empujaba notas escuálidas a través de una trompeta, aunque reparó en que este la pasaba peor de lo que él debió soportar, porque cuidaba a otro más pequeño, acurrucado a su espalda. (Herrera, 2010a, p. 80)

Desde la mirada del Artista se configura el sufrimiento de la mujer migrante, “clandestina”, que observa, la desesperación de las mujeres “cautivas”, víctimas de la trata de personas, entiende el sufrimiento de un hombre viejo que duerme en el suelo, siente el horror de una mujer secuestrada, y reconoce el sufrimiento de un niño que trabaja de músico en las calles y que además tiene que cuidar a su hermanito.

A pesar de observar con intensidad el sufrimiento de las personas en la ciudad, lo que piensa el Artista es que habría que prenderle fuego, justamente porque la vida era “ultrajada”, despreciada, denigrada

Es como si no hubiera derecho a la belleza pensó, y pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque por donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato. (Herrera, 2010a, p. 81).

El Artista percibe el sufrimiento de los otros, pero su respuesta es de rechazo, de odio ante las condiciones de la ciudad que es “como si no hubiera derecho a la belleza”.

Pero miró a la Cualquiera, que sobre la acera observaba a una clandestina sin que esta se diera cuenta, la veía como si le hiciera una caricia, como si la consolara, y al Artista le pareció que por un momento caía una luz más limpia sobre el arrabal y se sintió privilegiado de poder advertirlo (Herrera, 2010a, p. 81).

En la escena citada resaltamos que cuando el Artista mira el rostro de la Cualquiera, quien veía con compasión a la mujer migrante, “clandestina”, produce un cambio de perspectiva del protagonista con respecto a la ciudad, ya no la ve como un lugar para prenderle fuego, la compasión que observa en el rostro de la Cualquiera cambia su postura respecto a los otros.

El rostro de la Cualquiera lo interpela, le exige una respuesta, mirar la ciudad desde otra perspectiva, y en la oración “caía una luz más limpia sobre el arrabal”, se configura, desde el punto de vista del Artista, una imagen bella de la ciudad, que detiene sus ganas de aniquilarla, de “prenderle fuego”.

II.4.2. PARRHESIA ANTE LA LEY DEL TIRANO: LA ACCIÓN DEL “NO” FRENTE A LA VIOLENCIA SIMBÓLICA DE LOS DICTADOS DE LA LEY

En el penúltimo fragmento de la obra aparece una nueva referencia a la verdad, que ya no es, como al inicio de la novela, la dictada por Dios en la conciencia del Artista: “Aguántese”; ahora es una verdad vinculada con un límite puesto a la ley del Rey:

No: no tiene imperio sobre mi vida, no acepto que me digan qué he de hacer. Era una verdad que ya sabía desde sus entrañas pero que no había sido capaz de nombrar (Herrera, 2010a, p.116).

Este límite surge cuando ya está fuera del Palacio, después de haber huido del Rey, y se re-encuentra con la Cualquiera en un Hotel. Estando con la Cualquiera el Artista comienza a pensar que traiciona al Rey que lo había salvado, pues la Cualquiera en el Palacio es la mujer propiedad del Rey. Insiste en la conciencia de sí del protagonista la obediencia a la ley, pero en ese justo momento articula la palabra “No”, y produce su propia verdad, “No acepto que me digan que he de hacer”, negando así la ley del soberano que había interiorizado en la conciencia de sí mismo.

Esta nueva postura del protagonista frente al tirano la relacionamos con la dimensión de la *parrhesia* como producción de la verdad del sujeto (Capítulo I, en esta misma tesis, p.39), pues consiste en que este último sostenga su propia verdad como sujeto de la enunciación, el parresiasta habla en su propio nombre.

Al negar los dictados de la verdad del Rey contrasta su imagen de “todopoderoso” con

la historia que ahora conoce del Rey, y desde este reconocimiento concibe las palabras como creadoras de otras realidades

¿Quién era el Rey? Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes porque no podía ser de otro modo mientras no se revelara lo que era. Un pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias. Un hombre sin poder sobre la tersa fábrica en la cabeza del artista. (El Artista se permitió sentir esa potencia de un orden distinto al de la Corte, la maña con la que desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y un volumen soberanos. Una realidad aparte.) (Herrera, 2010a, p. 117-118)

Ahora la verdad que define al Artista es que el Rey forma parte de una dinámica de egoísmo y traiciones, ya no lo concibe como el salvador, por lo tanto, no tiene poder sobre él, lo cual confluye en una nueva concepción de las palabras: pueden crear texturas y volumen soberanos, otras realidades, ya no las usa para crear texturas que embellecen al Rey, sino texturas para crear una realidad aparte del Palacio.

Lo que sabe el Artista del Rey, su relación con los militares, que en conjunto construyen la imagen omnipotente del Rey y de los soldados, y la opresión egoísta de sus súbditos, como se mostró en el apartado previo (II.3.2., p.67), no le interesa reproducirlo como un discurso veraz: "A estas alturas prefería la verdad que la historia verdadera" (Herrera, 2010a, p. 122), la verdad es que el Rey no es el salvador y no tiene imperio sobre su vida, por tanto, no acepta que le digan qué ha de hacer.

En la narración posterior a la producción de la verdad del Artista, se deja de escribir rey con mayúsculas cuando el narrador señala: "a partir de ahora ningún rey le daba nombre a sus meses" (p.124), y el protagonista vuelve a su nombre Lobo. De esta manera el cambio del nombre del protagonista se configura en relación con el cambio de nombre del tirano, que al escribirse con minúsculas produce el efecto de sentido de la pérdida de valor que tenía ante la mirada de Lobo.

La verdad que prefiere el protagonista es también una intensificación de la relación con su propio cuerpo, el dolor ya no es un destino marcado por Dios, la muerte ya no es una salvación como transición al más allá, dolor y muerte son parte constitutiva de sí:

El dolor le palpitaba en las sienes mas no abominó de él. Era suyo. Si era la muerte, era suya. Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre. (Herrera, 2010a, p. 127)

Esta nueva conciencia de sí configurada en el personaje Lobo, al liberarse de los

dictados del Rey, también forma parte del reconocerse en el cuerpo del otro, que ahora nombra Ella, y ya no la Cualquiera. La Cualquiera también se va del Palacio, por lo tanto, su nombre también cambia de configuración, ahora es nombrada Ella.

Lobo al inicio está atado al referente de la imagen de Dios, de la policía como bien nacidos y de un posible salvador, el Artista está atado a la imagen de Dios y su relación con el Rey salvador, y Lobo al final de la trama responde al rostro de una mujer en condiciones de marginación que le permite observar la alteridad radical.

Planteamos que el cambio de nombre del protagonista se configura según el lugar que habita, el rostro al que pone atención, y su relación con la verdad. Así concluimos que la identidad final del protagonista se puede comprender con el *ethos* de la inquietud de sí como verbo y sustantivo, verbo por la transformación que opera en sí mismo en una nueva relación con la verdad desde su cuerpo y ya no desde la ley, y sustantivo por las cosas que lo transforman (*ethopoios*), como son las palabras, objetos desprendidos de la ley del tirano, y el rostro de la Cualquiera.

Con el concepto de *epimeleia heautou* y su relación con la *parrhesia*, comprendemos una definición final de sí en el protagonista de la novela, que trasciende la mirada de la ley y está en inquietud con su verdad, su cuerpo, sus transformaciones y la alteridad que lo interpela; con la dimensión del rostro del otro, desde Levinas, precisamos la vía mediante la cual es interpelado por la alteridad, pues la Cualquiera no habla claro al Artista, no produce un discurso de verdad, sino que lo interpela desde el silencio de su mirada.

CAPÍTULO III. MAKINA, *ETHOS* BARROCO: RE-ESTABLECIMIENTO DE LA COMUNICACIÓN Y *PARRHESIA* IRÓNICA

La segunda novela de Yuri Herrera, que aquí examinamos, *Señales que precederán al fin del mundo*, fue publicada por primera vez en el año 2009. El personaje central es Makina, una mujer que sale de su pueblo para buscar a su hermano en Estados Unidos.

En este capítulo se explora cómo, en la figura de la protagonista, se produce el efecto de sentido de una mujer en profunda reflexividad sobre su identidad y su relación con las lenguas. Makina se opone radicalmente a la violencia estructural de las condiciones objetivas de la economía y la ley, a la violencia subjetiva, armada y homicida ejercida por individuos específicos, y a la violencia simbólica de los discursos de dominación. Las violencias en la novela se configuran, como introdujimos en el primer capítulo, desde la visión figural de la protagonista, con el punto de vista centrado en su perspectiva, con el uso de una semántica de las sensaciones, y un nombre que resalta los atributos de dicho personaje.

Apoyándonos en la estructura lingüística profunda del *ethos* barroco, siguiendo a Bolívar Echeverría, poniéndolo en relación con el *ethos* de la inquietud de sí, a partir del planteamiento de Foucault, mostramos que la forma de ser y actuar configurada en Makina es resistencia ante la dominación de las violencias avasallantes.

III.1. RE-ESTABLECIMIENTO DE LA COMUNICACIÓN: RESISTENCIA ANTE LA MERCANTILIZACIÓN Y EL ESTADO DE EXCEPCIÓN

“Estoy muerta, se dijo Makina” (Herrera, 2010b, p.11), enunciado que nos sitúa ante la trama centrada en el transcurrir de la vida de la protagonista. Aunque el narrador se manifiesta a través de la elección vocal de la tercera persona, la narrativa está enfocada en la “conciencia focal” de la protagonista, en la vida y los pensamientos de Makina, como mente figural que organiza la narración, esta característica es la del narrador en focalización interna fija (Cap. I, en esta misma tesis, p.11-12) Con dicha focalización fija acudimos a los pensamientos de Makina, y cuando al inicio de la novela el pronombre *se* coloca al sujeto y al objeto directo en la misma persona, “*se* dijo”, la novela pone énfasis en la conciencia de sí del personaje.

La novela narra el viaje de Makina para cruzar hacia el otro lado del río, hacia el norte, a Estados Unidos, y hace este viaje por orden de su madre, que le pide llevarle a su hermano un mensaje escrito; no sabe nada de su hermano desde unos años atrás, cuando cruzó “del otro lado del río” (Herrera, 2010b, p.31) para buscar unas tierras prometidas para su familia, engañado por un “esbirro” (Herrera, 2010b, p.31). De acuerdo con el DRAE un esbirro es una persona que ejecuta las órdenes de alguien más, que puede ser una autoridad, recibe dinero o algún otro beneficio a cambio, y los actos que realiza se caracterizan por ser violentos; se hace mención a que anteriormente era un oficial de justicia que aprendía a los delincuentes.

En la narración de la travesía de la protagonista desde su Pueblo a la “Ciudadcita” (cabecera municipal), luego al “Gran Chilango” (Ciudad de México), y finalmente al “gabacho” (Estados Unidos), se describen una serie de eventos de violencia, que refiguramos como las condiciones que enfrentan los migrantes mexicanos en su viaje a Estados Unidos. El viaje de Makina está narrado en una estructura de 9 partes, que alegorizan el mito náhuatl del viaje al inframundo, como desarrollaremos más adelante.

La protagonista es presentada en las condiciones de su cotidianidad, ella se dedica a atender la central telefónica de su pueblo, “la centralita”, y se caracteriza por hablar tres idiomas, que se denominan “hablas” en la narración (p.19): la lengua indígena, que deducimos de la referencia a la “lengua” y la descripción de su vivienda en un pueblo, el español que es nombrado “lengua latina”, y el inglés, que deducimos de la mención a las hablas del “gabacho”, referencia a Estados Unidos.

Estaba a cargo de la centralita con el único teléfono que había en kilómetros y kilómetros a la redonda. Timbraba, ella respondía, le preguntaban por tal o por cual, ella decía Voy vengo, llama de nuevo en un ratito [...] A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o lengua latina. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse (Herrera, 2010b, p.19)

Makina trabaja en la central telefónica, recibiendo llamadas, trasladándose a los lugares para avisar a la gente, y a veces traduciendo entre las tres lenguas para que la gente del pueblo intercambie mensajes con sus familiares migrantes que llaman por teléfono y ya no hablan lengua indígena, ni español.

Se enfatiza que en la centralita está el único teléfono a la redonda, indicando la importancia de la comunicación que facilita Makina con sus acciones. Y a través de la

referencia a los mensajes que traduce entre familiares, de lengua a lengua latina y al inglés, en Makina se configura el atributo de posibilitar la comunicación entre las personas de su Pueblo y las que migraron. La tarea de traducción que realiza Makina la continúa haciendo durante el viaje que realiza a Estados Unidos.

El atributo de Makina, de traducir las lenguas en la central telefónica, muestra uno de los conflictos principales en la trama, los migrantes no pueden comunicarse con sus familiares porque han olvidado las lenguas de origen. Se configura así, en la dificultad de comprensión entre las familias que observa Makina, la pérdida de las lenguas latina e indígena, y al mencionarse esta pérdida se subraya la función comunicativa de estas.

Makina, además de ser traductora, también tiene el atributo de saber transmitir mensajes importantes, lo cual se narra en un pensamiento de Makina sobre sí misma cuando está camino a la frontera

Y se repetía que no podía perderse [...] Y no podía perderse ni fascinarse, había demasiada gente esperándola. Alguien la cubriría en la centralita mientras viajaba, pero solo ella hablaba las tres lenguas y sólo ella dominaba *la cara de tabla* de las malas noticias o el descuido con que tenía que anunciar ciertos nombres, ay, tan largamente esperados. (Herrera, 2010b, p.27-28)

Es mensajera de malas noticias, que deducimos como la muerte de algún familiar, o de buenas noticias, como la llamada de alguien muy esperado después de mucho tiempo.

Interpretamos que, a partir de la configuración de dichos atributos de Makina, traducir entre lenguas y transmitir mensajes importantes sobre la vida y la muerte, se narran en la novela, desde su punto de vista, tres formas de violencia: 1. La violencia objetiva de la economía capitalista que mercantiliza las lenguas del Pueblo, como consecuencia de la producción de trabajo-mercancía en Estados Unidos, 2. La violencia objetiva de la economía capitalista que produce vidas-mercancía y vidas-desechables en la frontera y en Estados Unidos, que son objeto de intercambio en el traspaso y en la trata de personas, y 3. La violencia del estado de excepción que producen los soberanos en el Pueblo, la frontera y Estados Unidos, hombres que se configuran como soberanos desde el punto de vista de Makina. En los siguientes sub-apartados desarrollamos cómo vinculamos las acciones en la trama con los conceptos filosófico-políticos que hacen referencia al sistema económico capitalista y al estado de excepción, para definir las violencias narradas.

III.1.1. VIOLENCIA OBJETIVA EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD: PRODUCCIÓN DE TRABAJO-MERCANCÍA Y LENGUAS-MERCANCÍA

El olvido de las lenguas, de la gente del Pueblo que se va a Estados Unidos, lo comprendemos como consecuencia de una diferenciada valorización entre el inglés y “las hablas de acá” (Herrera, 2010b, p.19), la indígena y la latina, cuando Makina describe a un migrante que vuelve al Pueblo orgulloso de los objetos que trajo:

volvió al Pueblo muy acá, muy uy uy uy, cargado de ropa y de relojes y de palabras nuevas que va a saber decir en su teléfono nuevo (Herrera, 2010b, p.48)

Este fragmento que define a la lengua del gabacho, el inglés, como un objeto nuevo, implica que las lenguas pueden ser valoradas mercantilmente, es decir, que se pueden intercambiar como objeto en el mercado. Por deducción, el olvido de las lenguas latina e indígena, las de origen, se debe a que los migrantes sustituyen las lenguas que usan por el inglés, que junto con los demás objetos que traen representan para los pobladores posesión, “cargado de ropa y relojes”, saber, “palabras nuevas que va a saber decir”, y estatus social, “volvió al pueblo muy acá, muy uy uy uy”. Esta actitud del personaje de poseer, saber, y mostrar superioridad, la comprendemos como una manifestación del “espíritu capitalista”, de la “pura demanda de un comportamiento humano estructuralmente ambicioso, racionalizador y progresista”, siguiendo a Bolívar Echeverría (1998, p.36). El hombre que describe Makina se configura como ambicioso y progresista porque además de buscar mayor estatus social con las cosas que compró, quiere sustituir el teléfono de la centralita por un teléfono celular. En este marco es que interpretamos la pérdida de valor de las lenguas de origen como efecto de la estructura económica capitalista que produce mayor valorización del inglés por su relación con el trabajo en Estados Unidos.

Como hemos apuntado en el capítulo primero, en las páginas 24-26, Bolívar Echeverría aborda el modelo capitalista como la condición objetiva del sistema económico en Latinoamérica. Echeverría plantea, como forma objetiva del mundo, organización estructural, la problemática del *hecho capitalista*, como un conflicto entre dos dinámicas simultáneas de la vida social en las que predomina el valor de cambio sobre el valor de uso

[hecho capitalista.] Se trata, en esencia, de un hecho que es una contradicción, de una realidad que es un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de ésta en tanto que es un proceso de trabajo y de disfrute, referido a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en

tanto que es un proceso de "valorización del valor abstracto" o acumulación de capital, por otro. (Echeverría, 1998, p.37)

En dicho planteamiento Echeverría encuentra en el hombre un inherente proceso de trabajo y disfrute en la vida social, pero que es sustituido por la producción y re-producción de riquezas en el sistema económico capitalista, donde el valor de uso se somete al valor de cambio que en dicho proceso produce ganancias; el hecho capitalista es un conflicto permanente porque el proceso subyacente de la vida social, de trabajo y disfrute, se manifiesta destruido y sustituido por el valor de cambio. En la novela las lenguas originarias pierden su valor de uso para la comunicación pues son sometidas por el valor de cambio, y el inglés tiene más valor porque se asocia a la producción de riquezas.

La producción de la riqueza social, enfocada en el valor de cambio, se sustenta en la circulación mercantil, es decir, en el intercambio de objetos equivalentes, de mayor o menor valor cada uno, cuya valía social comercial somete su valía social natural, que sería el de trabajo y disfrute

La circulación continúa su movimiento en la medida en que adopta espontáneamente la forma mercantil, es decir, en la medida en que se constituye como un conjunto abierto de actos de intercambio de objetos equivalentes. [...] El valor de un objeto –aquello que lo vuelve minus-, plus- o equivalente de otros objetos, es algo que nadie determina, que no obedece a ningún proyecto de jerarquización de los individuos o de sus obras en la producción y el consumo concreto; es algo que resulta determinado en el proceso mismo de "cambio de manos" [...] (Echeverría, 2011, p.623)

La circulación mercantil, base del comercio, produce puro valor social de cambio cuando las cosas tienen mayor/plus o menor/minus valor en el cambio de manos que se realiza, ya no tienen valor por su uso, trabajo o disfrute, sino por la comparación con otros objetos que es lo que produce el cálculo para su transacción. En este funcionamiento del comercio la fuerza de trabajo también se mercantiliza, se vuelve objeto de intercambio con mayor o menor valor para producir ganancias, Echeverría lo llama trabajo-mercancía, retomamos lo apuntado en el capítulo I.

ese "objeto milagroso" [que en el cambio engrosa su valor para producir ganancias] existe – es la mercancía fuerza de trabajo– y pasa a formar parte de la mercancía capital, convirtiéndola en una mercancía cuyo valor incluye necesariamente un plusvalor [un valor extra]. (Echeverría, 2011, p.635)

Interpretamos en la novela la relación del inglés con la producción de riquezas en la configuración de los personajes migrantes como fuerza de trabajo-mercancía, en Estados Unidos, en diferentes momentos de la trama. En una de las escenas, durante su viaje a la frontera, Makina pregunta a un joven: “¿vas a buscar trabajo?” (p.34), y este asienta con la cabeza. Y cuando Makina llega al gabacho, observa a sus paisanos trabajando, condición narrada con la palabra coloquial de “chambas” y como la acción de “recibir órdenes”, mostrando así que el trabajo de los migrantes implica una subordinación. Lo que observa Makina es lo siguiente:

Paisaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes; depurando el disimulo para no delatar ningún propósito común, nomás que estaban ahí para recibir órdenes (p.63) [...] y fue hasta el cuarto restorán que cayó en que también ahí estaban más armados que en ninguna otra parte, de cocineros o ayudantes o de lavaplatos, gobernando la comida de los rumbos más extraviados (Herrera, 2010b, p.64)

Makina, al tiempo que observa el trabajo subordinado de sus paisanos, también reconoce que tienen “un propósito común”, produciendo así una imagen de su identidad colectiva como resistencia; Makina sabe que no solo están para recibir órdenes, sino que tienen el propósito de volver al Pueblo, llamar a su familia, y llevarles objetos nuevos.

Este mismo sentido, de resistencia colectiva, se produce en la narración de las memorias de Makina sobre su hermano, pues mientras lo está buscando en el gabacho, recuerda las cartas que le envió cuando recién se fue del Pueblo, en las cuales se configura la resistencia de su identidad en Estados Unidos. El hermano escribió:

Todo es más tieso en estas partes, todo está numerado y la gente se mira a los ojos pero no se dice nada cuando lo hace. También aquí hacen fiestas, pero no se baila ni se reza, no se las ofrecen a nadie [...] Aquí se está muy solo pero hay muchas cosas. Voy a llevarles algunas ora que vuelva. (Herrera, 2010b, p.77)

Makina lee en la carta de su hermano su experiencia respecto a la pérdida del contacto con el otro “la gente se mira a los ojos, pero no se dice nada cuando lo hace”, la pérdida de sus creencias y sus relaciones con los dioses, “no se baila, ni se reza, no se las ofrecen a nadie”, y la predominancia de la individualidad, “aquí se está muy solo”, que va de la mano con el consumo “pero hay muchas cosas. Voy a llevarles algunas ora que vuelva”. En seguida se menciona que en la última carta que les mandó solo les avisa que ya encontró trabajo, que

no vuelvan a preguntarle, poniendo de nuevo énfasis la narración en la fuerza de trabajo-mercancía de los migrantes.

Con esta interpretación de los paisanos de Makina como fuerza de trabajo-mercancía en Estados Unidos, planteamos que el olvido de las lenguas latina e indígena es consecuencia de que el inglés adquiere plus de valor simbólico, y las originarias de los paisanos adquieren menor valor, transformándose así en objetos intercambiables al sobreponerse su valor comercial sobre su valor social de comunicación y contacto con el otro, produciéndose entonces como lenguas-mercancía.

En el apartado III.1.4. mostraremos que la acción de Makina de traducir y comunicar entre familias, restituye el valor de uso de las lenguas para la comunicación, y desde este atributo comprendemos su forma de ser y actuar, su *ethos*, como barroco, siguiendo el pensamiento de Echeverría; pero antes abordamos en los dos siguientes apartados la cuestión de la mercantilización de la vida en la frontera, y el funcionamiento de las leyes, trasfondo en el que Makina es resistencia.

III.1.2. VIOLENCIA OBJETIVA EN LA FRONTERA: PRODUCCIÓN DE VIDAS-MERCANCÍA Y VIDAS-DESECHABLES

En este apartado mostramos que, además del sentido que adquieren las personas como trabajo-mercancía en el gabacho, los migrantes son también producidos como vidas-mercancía (Cap. I, en esta tesis, p.25), como objetos de intercambio en el traspaso de migrantes en la frontera y en la trata de personas, que de no producir ganancias pueden ser matables. La configuración de vidas-mercancía aniquilables durante el traspaso de personas en la frontera, se revela desde el punto de vista de Makina en tres escenas concretas en su viaje al gabacho.

La primera escena que comprendemos como violencia objetiva que produce vidas-mercancía, es cuando Makina escucha que unos hombres, “polleros”¹⁷, que cobran a unos migrantes para ayudarles a cruzar el río, los van a poner de carnada para distraer a “la vigilancia”, que podría ser un policía o un rancharo, y el motivo para dejarlos de carnada es

¹⁷ DRAE: Persona que transporta ilegalmente trabajadores indocumentados a otro país, *generalmente a los Estados Unidos de América*

que les pagarán menos que otro grupo de personas que también quieren cruzar. El diálogo entre los polleros es el siguiente:

Y me acaban de pitar que anda muy apretada la vigilancia, ¿De verdad?, De verdad, Vaya, pues ahora creo que sí hay que pasarlos o hacer como que los pasamos: tengo otro grupito que está pagando más si los cruzamos ahora, Podemos poner a estos de carnada pero cruzamos a aquellos, Eso es lo que estaba pensando. Esto dijeron, en lengua gabacha, y Makina lo escuchó al acercarse y pasar a su lado (Herrera, 2010b, p.39)

Lo que da o quita valor a las personas en el camino a la frontera es el dinero que pagan a los hombres que los ayudan a cruzar; Makina se resiste a esta situación cuando avisa a los jóvenes lo que quieren hacerles los mensajeros, solo ella escucha y comprende al mensajero cuando revela su plan porque solo ella entiende el inglés. Makina les advierte a los jóvenes:

Buzos, que se los quieren chingar, yo que ustedes me buscaba otra persona, dijo y siguió caminando (Herrera, 2010b, p.39)

La segunda escena que refiguramos como la producción de vidas-mercancía, es cuando Makina en su cruce a la frontera ve a lo lejos a una persona sentada e inicialmente piensa que es una mujer embarazada, por el tamaño de su vientre, pero después descubre que es un hombre muerto:

Era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua (Herrera, 2010b, p.48)

Esta imagen concentra la desprotección en que se encuentran los personajes migrantes en la novela. Makina responde con sorpresa ante la imagen y se pregunta si el mensajero que la lleva, Chucho, también se había confundido, o si reconoce que son cuerpos muertos y abandonados; el mensajero sabía que eran cuerpos muertos: “Makina se volvió a mirar a Chucho para ver si él también se había engañado, pero no” (Herrera, 2010b, p.48). Interpretamos que Makina restituye el valor de la vida cuando se pregunta si Chucho reconoce que es un hombre muerto, o si se mantiene evadiendo la imagen de muerte y abandono en la frontera, Makina no dice nada, pero con este gesto es configurada con una reacción de sorpresa, no es indiferente a la situación.

La tercera escena de la trama donde interpretamos la mercantilización de las vidas, que las condena a su aniquilación, es durante la persecución de Makina y el mensajero por parte de un “ranchero” estadounidense; se narra en la novela que el ataque no se debe

simplemente a un intento de hacer valer la ley y prohibir la entrada a los inmigrantes sin documentación oficial, sino que atacan a Makina, y al mensajero que la guía, para proteger un negocio, negocio que no se aclara cuál es pero que indica que es el mercado el que predomina sobre el derecho a la vida, y esto se narra cuando Chucho, el mensajero, le dice a Makina:

[...] además de ser un patriota el rancharo este tiene sus negocitos por debajo del agua, que no es tanto que le moleste que no traigamos papeles, sino que le hagan mosca. (Herrera, 2010b, p.52)

Con el enunciado “por debajo del agua” se menciona un negocio ilegal, y el señalamiento “que le hagan mosca” indica que no quiere que le estorben. Interpretamos aquí que la violencia del rancharo está enmarcada en el sistema mercantil, ella y el mensajero no producen valor a sus negocios.

Subrayamos que de nuevo Makina restituye el valor de la vida en la reflexividad sobre sí y sobre el otro, cuando Chucho llama a un oficial para delatar al rancharo: “Hey, oficial, te tengo la información prometida, sí, sí, en el punto que había mencionado” (Herrera, 2010b, p.50). Makina le pregunta a Chucho, “¿Qué le dijiste al del teléfono?”, y ante la respuesta de haber delatado al rancharo de tener negocios, Makina con la palabra restituye el valor de la vida del rancharo al interrogarlo, “¿Y estás seguro de eso?” (Herrera, 2010b, p.52), no se resuelve la sospecha de Chucho, pero Makina pone en duda el acto de colocar al rancharo como carnada para distraer al policía fronterizo que los persigue.

De esta manera la violencia de los polleros que quieren poner a los jóvenes de carnada, la violencia ejercida en el cuerpo abandonado en la frontera, y la violencia del rancharo armado que persigue a Makina y al mensajero, los comprendemos como resultado de la mercantilización de la vida, de su producción como vidas-mercancía con valor si producen ganancias, o vidas-desechables si producen menos valor o si estorban a otro negocio.

Mostramos ahora otra producción de vida-mercancía en la trama de la novela, configurada en la vida misma de Makina cuando la producen como mercancía en la trata de personas.

La estructura de la novela está en nueve partes, configurando las etapas del viaje de Makina como una alegoría, metáfora sostenida, del viaje al inframundo de la mitología

náhuatl, y cuya resolución, la llegada al mundo de los muertos, es cuando Makina pierde su identidad, que refiguramos como un efecto de la trata de personas. Mostramos primero los nombres de las partes de la novela, y en seguida desarrollamos cómo se narra la venta de la identidad de Makina:

Cap. 1 La tierra, Cap. 2 El pasadero de agua, Cap. 3. El lugar donde se encuentran dos cerros, Cap. 4 El cerro de obsidiana, Cap. 5. El lugar donde el viento corta como navaja, Capítulo 6. El lugar donde tremolan las banderas, Cap. 7. El lugar donde son comidos los corazones, Cap. 8 La serpiente que aguarda, Cap. 9. El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo.

Los nombres corresponden a los establecidos en el relato del viaje al Mictlanalco, establecido en el *Códice Vaticano A3738* y en el texto de Bernardino de Sahagún, que no analizaremos aquí.¹⁸

La llegada al inframundo es la muerte alegórica de Makina en la última parte de la trama, “me han desollado”, se dice a sí misma, cuando cambian su identidad en el gabacho, cuando le entregan nuevos documentos:

Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó. (Herrera, 2010b, p.118)

Con el enunciado “me han desollado”, se presenta una imagen metafórica relacionando la venta de su identidad con una violencia ejercida sobre su cuerpo, como un sacrificio, como un homicidio; retomando la cuestión de la semántica de las sensaciones como configuración narrativa de las obras, y la metáfora literaria como la producción de mayor emotividad en la obra (Cap. I, en esta tesis, p.17), esta imagen pone el acento en la violencia de la trata de personas, muestra dicha violencia con mayor intensidad para provocar al lector.

Interpretamos que la forma de violencia que ejercen los polleros, el rancharo y el mensajero, traspasando, abandonando, buscando aniquilar a los migrantes, o llevándolos a cambiar su identidad, son formas de violencia subjetiva (Cap. I, de esta tesis, p.27), pero a pesar de ser ejercidas por sujetos específicos están enmarcadas en las condiciones objetivas

¹⁸ Hay una relación de sentido entre cada nivel del recorrido en el mito, con el de los lugares que transita Makina en la frontera y en Estados Unidos; también encontramos una relación entre los animales presentes en cada nivel del viaje y entre los personajes que se presentan en el viaje de Makina, cuestiones que no ahondaremos en la tesis, pero es importante mencionar por la fuerza con la que se produce la alegoría.

del sistema mercantil, configuradas desde las menciones a los negocios, donde las vidas han adquirido mayor o menor valor conforme las ganancias que producen. De esta manera, desde el punto de vista de Makina se narra la relación de la violencia individual con la violencia del sistema económico predominante.

La producción de los migrantes como vidas-mercancía para generar ganancias, la ponemos en relación con la situación de la ley en el trasfondo de la trama, donde los soberanos, que protegen y desprotegen a Makina y sus paisanos, producen una forma de estado de excepción.

III.1.3. ESTADO DE EXCEPCIÓN PERMANENTE EN EL PUEBLO, LA FRONTERA Y ESTADOS UNIDOS: LOS SOBERANOS DEL TERRITORIO Y DEL MERCADO

Cuando Makina inicia su viaje por órdenes de su madre, la Cora, para buscar a su hermano, su madre le indica que vaya a pedir ayuda de “los duros” (p.12), que son hombres que tienen mensajeros en la frontera para guiarla en su camino al otro lado del río; con el adjetivo duro, relacionado con la fuerza, se configura metafóricamente el poder, el dominio y la autoridad de dichos personajes.

Chucho es el mensajero enviado por los duros para guiar a la protagonista en el camino, también es fuerza de trabajo-mercancía pues le pagan por conducirla, no solo a encontrar a su hermano sino para llevarla finalmente al sitio donde usurpan su identidad, situación narrada en una conversación entre Chucho y Makina antes de llegar a “El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo”. La conversación inicia con una pregunta de Makina:

¿Pero qué no trabajas para el Señor Hache? Es el señor Q el que iba a ayudarme llegando acá.
[Responde Chucho:] Trabajo para el que dé chamba. (Herrera, 2010b, p.116)

Makina sigue a Chucho hasta el final pues confía que el señor Q, uno de los duros, lo envió para ayudarlo a regresar a su Pueblo después de ver a su hermano. En la secuencia de acciones comprendemos que el señor Q engaña a Makina, y con el mensajero la dirige al lugar donde cambian su identidad, la venden, cuestión desarrollada en el apartado previo.

También el hermano de Makina fue controlado por los duros, que lo mandaron al gabacho con engaños, facilitando así su cambio de identidad en Estados Unidos. Se narran los recuerdos de Makina:

Hacia tres años había venido un esbirro del señor Hache con unos papeles a decirle a Makina que ahí decía que tenían un terrenito allá, del otro lado del río, que les había dejado un señor. [...] el esbirro se llevó al hermano de Makina a beber y le lavó el cerebro con neutle y lengua y a la noche el hermano había vuelto diciendo Me voy a reclamar lo nuestro. (Herrera, 2010b, p.31)

Como habíamos mencionado previamente un esbirro es una persona que, a cambio de dinero, realiza las acciones que le ordena una autoridad. El señor Hache, uno de los duros, es quien engaña al hermano de Makina; la mamá de Makina conoce al señor Hache y sabe que es una mentira lo del terreno, pero su hijo no le cree y se va. Se narra en la trama que al llegar a Estados Unidos el hermano de Makina no encuentra ningún terreno, y es contratado por una mujer en un “restaurant”; a dicho restaurante llegó una mujer del gabacho a ofrecerle dinero a cambio de que sustituyera la identidad de su hijo y se fuera a la milicia y a la guerra en su lugar; el hermano de Makina aceptó y cambiaron su documentación.

Los duros, que engañan a Makina y a su hermano para quedarse en el gabacho, resultan ser así la configuración de los soberanos de la ley en la vida de Makina, que controlan, con sus esbirros, como Chucho, el territorio en el Pueblo, en la frontera y en Estados Unidos, y por tanto a la población, produciendo un estado de excepción de la ley y de esta manera la *nuda vida* de Makina, vida desprotegida utilizada en el negocio de la trata de personas. Pensamos en el soberano desde la noción de Agamben (2005), como la figura jurídica que decreta el estado de excepción en la suspensión cotidiana de derechos y libertades (Cap. I., en esta misma tesis, p.20-21); para Makina los duros son la autoridad que controla el territorio y, como mostramos más adelante, lo hacen también en las instituciones Estatales.

La configuración del nombre propio de los tres personajes denominados los duros, es con las iniciales y símbolos de dioses prehispánicos, haciendo alegoría de la cosmovisión náhuatl: El señor Dobleú viene del inglés *water*, de manera que corresponde a Tláloc, dios del agua, Makina va con este señor por una urgencia de agua, y es descrito en un lugar de

vapor; es quien manda un mensaje a la frontera para que ayuden a Makina a cruzarla, a este hombre la madre de Makina lo había ayudado anteriormente a esconderse.

El nombre del Señor Hache se corresponde con Huitzilopochtli, y como hemos mostrado es el señor que mandó al hermano de Makina al otro lado del río, con la promesa de otorgarle un terreno en herencia que le dejó su padre. El señor Hache es descrito con "una risa siniestra", como alguien que habla con "palabras brutas", incorporando rasgos del dios guerrero, Huitzilopochtli.

El Señor Q nos remite a Quetzalcóatl, quien en la mitología mexicana es engañado por el dios Huitzilopochtli y otros dioses para que salga de Tula; en la secuencia de acciones de la trama, Makina conoce de tiempo atrás al Señor Q, trabajó para él ayudándolo a mediar en las negociaciones que tuvo con el señor Hache para repartirse los puestos en la alcaldía; aquí se alegorizan, con las imágenes de dioses prehispánicos, las confrontaciones y negociaciones entre los hombres de poder para controlar las instituciones. El Señor Q es quien engañó a Makina y la dirigió, con el mensajero, al lugar donde cambiaron su identidad.

El trabajo de Makina como mensajera del Señor Q, que se repartió las candidaturas a alcalde municipal con el Señor Hache, fue tiempo atrás, su trabajo era entregar mensajes urgentes cuando "la gente de uno y otro ya estaba al filo de los machetazos" (Herrera, 2010b, p.20). A quien no aceptaba las reglas de los duros Makina tenía que llevarles recados, "Recaditos a medianoche a un acelerado que se movía por fuera del enjuage", y así los duros conseguían que obedecieran sus órdenes; aquí enjuage es una metáfora coloquial que se refiere a una negociación oculta para conseguir lo que no se espera conseguir por los medios regulares. Se menciona también la acción de Makina de llevar "un sobre entregado a cacique pueblerino" (Herrera, 2010b, p.20), haciendo referencia al gobernante de un Pueblo, que finalmente se tiene que someter a las órdenes de los duros que controlan el municipio. Se narra que los duros así repartieron "resignación o huesos" (p.20), es decir, que en algunas situaciones intervino Makina, pero en otras ejecutaron homicidios.

Con la narración del recuerdo de Makina sobre el trabajo que hizo para los duros, estos últimos se configuran como los soberanos que establecen a los alcaldes y controlan a los gobernantes del Pueblo, y aunque lo hacen de manera oculta instauran su ley y controlan las instituciones; son los soberanos de la ley ante los ojos de Makina.

Con la semántica contenida en los nombres de los duros, estos se configuran como una vida sagrada, *homo sacer*, pensándolos desde la teología política con Agamben (Cap. I, en esta tesis, p.66), pues investidos con nombres de Dioses se relacionan con el poder soberano que trasciende moralmente por su relación con una figura mítica de salvación¹⁹. Y, si bien no se nombra al Estado en la narración, con la figura de las “alcaldías” que negociaron el señor Q y el señor Hache, se hace alusión a las instituciones que resguardan la ley, y nosotros como lectores hacemos el vínculo entre el universo interno de la novela y nuestro mundo, llevando las referencias a la figura del Estado. Los duros, al controlar las alcaldías, son los soberanos que suspenden los derechos y libertades, en el municipio y el Pueblo la gente no tiene libertad de elegir a sus representantes, a los alcaldes los ponen y quitan los duros, la ley es resultado de una negociación.

La figura de los duros como soberanos se configura también al ponerlos en relación con otro soberano del territorio, la policía fronteriza. Retomamos el diálogo de Chucho con un oficial, referencia al policía fronterizo, cuando el rancharo lo persigue mientras va con Makina:

Hey oficial, te tengo la información prometida, sí, sí, en el punto que había mencionado, sí, pero fíjate bien que viene pesadamente armado, y colgó. (Herrera, 2010b, p.50)

Chucho, el mensajero de los duros, que trabaja para el que le dé chamba, en una relación mercantil, es también un medio para que los duros establezcan negociaciones con un soberano en la frontera; en la secuencia de acciones de la escena, a pesar de que detienen a Chucho junto con el Rancharo, a Chucho finalmente lo dejan libre y vuelve a encontrar a Makina; con esta negociación los soberanos controlan y organizan el territorio, estableciendo y exceptuando la ley a su antojo.

Los duros son los soberanos en el espacio diegético de la novela, el mundo configurado narrativamente con la perspectiva de Makina, porque controlan las instituciones estatales, controlan el territorio en la frontera mediante el traspaso de personas, y también controlan el territorio en el gabacho cambiando la identidad de los

¹⁹ El Rey, en la novela *Trabajos del Reino*, contiene el cuerpo teológico del Dios católico, que le brinda simbólicamente la soberanía, y decide quién está dentro o fuera de los derechos de la ley, y así los duros, relacionados con Dioses prehispánicos, producen un pensamiento sobre los soberanos desde otra teología, quienes deciden sobre el territorio y su población.

migrantes, como la de Makina y su hermano. En dicha organización territorial de la trama, no es que la ley esté mal aplicada, sino que la ley del Pueblo, la frontera y el gabacho, es producida por los duros, con sus esbirros y mensajeros, que además instauran un estado de excepción, pues como ley dicen proteger a Makina y a su hermano para poder cruzar la frontera, pero los desprotegen y los dirigen con sus mensajeros a los lugares donde aniquilan su identidad.

En la tesis de Agamben (1998) lo que distingue al soberano es la producción de la *nuda vida*, cuando el soberano otorga y suspende derechos al individuo, y plantea así que el estado de excepción genera un punto de encuentro entre individualización y procedimientos totalizantes, donde:

las implicaciones de la *nuda vida* en la esfera política constituyen el núcleo originario -aunque oculto- del poder soberano (Agamben, 1998, p. 16)

La producción de la *nuda vida* es lo que da autoridad a los soberanos, pues los hombres sacados de su protección contienen la significación de la ley, que sostienen y suspenden. Los duros ante los ojos de Makina producen la ley colocando a los gobernantes, y suspenden los derechos al amenazar de muerte a quienes no los obedecen, le otorgan derechos a ella y a su hermano al guiarlos por el territorio que ellos controlan, y suspenden su libertad al despojarlos de su identidad; es una trama de producción y aplicación de la ley con su excepción implícita y normalizada.

Makina es *nuda vida* porque es insacristable, es decir que su muerte no sería sagrada para el pensamiento teológico, está fuera de la protección de dicha ley, y es posible de matar sin que esto sea catalogado como homicidio para la ley civil, queda también fuera de su protección (Cap. I, en esta misma tesis, p.21). La configuración de los duros concentra el poder de ambas leyes en su relación semántica con los Dioses y el funcionamiento de las alcaldías.

La violencia de los duros en la novela es violencia subjetiva, violencia ejercida por un individuo y comandada de manera directa sobre Makina, su hermano y sus paisanos, pero también es una violencia que se sostiene con el funcionamiento objetivo de la organización del territorio que habita Makina, en las instituciones, la frontera y Estados Unidos.

Si bien, como hemos mostrado, la narración configura a los duros como quienes establecen la ley que controla el territorio, y al mismo tiempo la suspenden, la trama nos mantiene en una lectura ambivalente, pues los duros controlan el territorio utilizando medios ocultos, engaños y amenazas, configurándolos así también como oposición a una ley previa; con dicha ambivalencia establecida en los duros, como quienes producen la ley, o como quienes transgreden una ley, la novela problematiza la figura de los soberanos del Estado, pues dificulta comprender a los duros como delincuentes opuestos a la ley.

Subrayamos también el vínculo entre estos soberanos y el mercado, ya que controlan el territorio como un negocio: las alcaldías se las reparten, controlan los negocios de la trata de personas, producen a Chucho como fuerza de trabajo-mercancía, y también producen a Makina como fuerza de trabajo-mercancía, ya que para ganarse el derecho a cruzar el sr. Hache le pide llevar un paquete, “un bultito envuelto con paño dorado, pequeñín” (Herrera, 2010b, p.18), metonimia del traspaso de drogas en la frontera, que deducimos del espacio en blanco que produce la frase.

A lo que presentamos en el apartado previo como la violencia subjetiva del rancharo, los polleros y el mensajero, sostenida por el funcionamiento objetivo del mercado de traspaso de migrantes y la trata de personas, para producir ganancias, se suma la violencia subjetiva de los duros en los homicidios que ejecutan y en el despojo de identidades, que es también violencia objetiva al estar investidos por la ley y al liderar el mercado de drogas y trata de personas. El mercado capitalista y la ley de los soberanos son el trasfondo de la violencia de los personajes armados y homicidas, no es una violencia aislada en el individuo sino parte del funcionamiento de la estructura política y económica.

Que las condiciones de violencia en la trama se nos muestren siempre desde el punto de vista de Makina, posibilita que al mismo tiempo se configure su resistencia a dichas violencias al re-establecer el valor de la vida, cuando facilita la comunicación que se ha perdido por el sometimiento de las lenguas de su pueblo al inglés, cuando advierte a los jóvenes sobre el riesgo en el que están con los polleros que los quieren poner de carnada, cuando plantea preguntas a Chucho sobre su postura ante la vida y la muerte, y cuando media en las negociaciones entre soberanos para evitar que haya homicidios.

A partir de este desarrollo del trasfondo de violencias, en el siguiente apartado profundizaremos en las particularidades del *ethos* de Makina, de su forma de actuar frente

al contexto dominante, poniéndola en relación con el concepto de *ethos* barroco de Bolívar Echeverría, como resistencia al dominio.

III.1.4. MAKINA Y MALINTZIN: MENSAJERAS Y TRADUCTORAS

La alternativa a la valorización mercantil, desastre de la modernidad, Echeverría la desarrolla con el concepto de *ethos* barroco, un discurso cotidiano en la dimensión de la vida social, que se opone a la predominancia del valor de cambio sobre el valor de uso

Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo (Echeverría, 1998, p.40)

Para Echeverría la forma de ser del sujeto ante el mundo puede reafirmar el valor de uso que ha sido aniquilado en el mercado; para reafirmarlo encuentra en el *ethos* barroco el acceso a una dimensión imaginaria que restablece el valor cualitativo, sin soslayar la destrucción inicial del mismo.

[El *ethos* barroco es] afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza. (Echeverría, 1998, p.46)

El *ethos* barroco es una forma de interiorizar en la vida cotidiana el capitalismo, que no niega el hecho, lo acepta, muestra sus contradicciones, y lo transgrede. Makina ve con naturalidad las dinámicas de la migración, la pérdida de las lenguas, y el control de los soberanos del territorio, esto es parte de su cotidianidad, no lo cuestiona ni lo trata de negar; sin embargo, al mismo tiempo Makina se muestra inconforme con esta dinámica cuando va produciendo valor de uso, valor social, en las lenguas, al re-establecer la comunicación, y cuando mira con detenimiento la vida re-estableciendo así su valor cualitativo.

Para comprender esta resistencia de Makina como *ethos* barroco, frente a la mercantilización y desprotección de la vida, la ponemos en relación con la figura de la Malintzin, que es punto de referencia para Echeverría en su noción de barroco, pues ella re-establece la comunicación durante la conquista de América. Dicha elección teórica también la establecemos porque la configuración del nombre de Makina está relacionada con el nombre de Malintzin.

Makina es neologismo hecho nombre propio con el uso particular de la mayúscula, y adquiere relación sonora con Malintzin a partir de la primera sílaba: Ma/kina - Ma/lintzin, relación que se produce junto con el nivel semántico por el atributo que comparten, Malintzin fue mujer indígena traductora entre los conquistados y los conquistadores, traduce entre el maya y el náhuatl, luego del castellano al náhuatl, maya y otras lenguas locales, y Makina es traductora entre los migrantes y sus familiares, también entre migrantes y polleros.

La relación semántica de Makina con Malintzin se concreta con las indicaciones estructurales de la novela, que hemos mostrado previamente, conformada en nueve partes con títulos correspondientes al viaje al inframundo náhuatl, y los nombres de los duros con referencias a los Dioses de la época prehispánica, la época de la Malintzin.

Echeverría plantea una doble implicación de la Malintzin en el código de comunicación, la primera sintetiza su intervención como re-establecimiento de la comunicación, lo cual nos brinda coordenadas para comprender la postura de Makina en su mediación del mundo como resistencia a las violencias objetivas y subjetivas en la trama de la novela. Para Echeverría, Malintzin se encarga de administrar el intercambio de informaciones, pero sobre todo de posibilitar la comunicación:

En primer lugar, asumir un poder: el de administrar no solo el intercambio de unas informaciones que ambas partes consideraban valiosas, sino la posibilidad del hecho mismo de la comunicación entre ellas (Echeverría, 1998, p.21)

Makina posibilita el hecho mismo de la comunicación entre sus paisanos al traducir entre lenguas, incorporando una re-valoración de las originarias, confrontando así la mercantilización del trabajo, las lenguas y la vida, con la resistencia en el orden de las significaciones.

Al presentar las violencias configuradas en la novela fuimos señalando las acciones de Makina para re-establecer la comunicación y la re-valorización de la vida: 1. reconoce y nombra el mayor estatus que imaginan adquirir los migrantes al hablar inglés, 2. traduce entre las lenguas de los familiares en su pueblo, 3. traduce a los jóvenes en la frontera que van a ser abandonados porque no implican ganancias para los polleros, 4. cuestiona al mensajero sobre los cuerpos abandonados y si es sensato poner al rancharo de carnada para el "oficial", 5. Al mirar el trabajo de sus paisanos en Estados Unidos apunta a la significación

social de su presencia, mandar dinero, regresar y/o hablar con su familia, y apunta también a la significación cultural de su estancia al hacer mención de la comida que preparan en los restaurantes, 6. Frente a la vida mercancía que se vuelve su hermano, en el cambio de identidad, rememora las reflexiones de este en la carta que le manda.

Makina con la lengua, es decir, con la palabra, facilita la comunicación y re-establece el valor social de la vida, extrayéndola de su puro valor de cambio en el capitalismo que la aniquila al mercantilizar el trabajo, el cuerpo y la identidad del sujeto. Makina traduce porque comprende las tres lenguas, y así posibilita que la vida siga y que el contacto entre personas continúe, valorizando la lengua y la vida por sus vínculos y no por su valor económico.

También con la lengua confronta el estado de excepción de la ley que produce a las vidas desprotegidas, pues sus intervenciones, traduciendo y comunicando para poner en relación, también evitan la violencia homicida, subjetiva, que desatan los soberanos al repartirse las alcaldías del pueblo: Makina trabaja para los soberanos, pero el resultado de su trabajo es evitar homicidios.

Hasta aquí hemos puesto énfasis en el uso social que hace Makina de la lengua, para traducir, comunicar y nombrar la vida, como resistencia a la dominación mercantil y soberana; a continuación, desarrollamos el planteamiento conceptual de Echeverría en torno a las relaciones entre el código lingüístico y el *ethos* barroco de Malintzin, ahora como instancia posibilitante de crear un nuevo sentido del mundo, una tercera lengua que resiste al discurso dominante.

Estableceremos primero la manera en que Makina descubre una lengua intermedia que produce nuevos sentidos del mundo, y cómo se identifica y reconoce en esta tercera lengua, una forma de *ethos* barroco en resistencia; posteriormente mostramos la manera en que Makina confronta el discurso de dominación de un soberano, relacionando así el *ethos* barroco con la *parrhesia* irónica; finalmente mostramos que, a pesar de su resistencia, Makina es presa de las violencias objetivas y subjetivas en la trama.

III.2. *ETHOS* BARROCO Y CREACIÓN DE SENTIDO: MAKINA, LENGUA MALEABLE QUE ACCEDE AL NO FRENTE A SU ANIQUILACIÓN

Bolívar Echeverría (1998) apunta que Malintzin no solo administraba el código de comunicación de la época intercambiando informaciones y posibilitando la comunicación misma, como hemos visto en el apartado previo, sino que también tenía acceso al centro de la estructura del lenguaje mismo, a las relaciones de afirmación y negación en el sistema lingüístico, para posibilitar la creación de sentido. Esta es la segunda implicación del *ethos* barroco de Malintzin:

[...] implicaba también, en segundo lugar, tener un acceso privilegiado -abierto por la importancia y la excepcionalidad del diálogo entablado- al centro del hecho comunicativo, a la estructura del código lingüístico, al núcleo en el que se definen las posibilidades y los límites de la comunicación humana como instancia posibilitante del sentido del mundo de la vida. (Echeverría, 1998, p.21)

Echeverría considera a Malintzin creadora de sentido en la interpretación que hace a Cortés de las lenguas prehispánicas, pues no solo traducía sino que trasladaba al español significados de las lenguas originarias; Malintzin, para Echeverría, distante de ser el personaje de la mujer que traiciona a su pueblo, es quien hace posible que surja una nueva lengua, la mestiza, que posibilita la sobrevivencia del pueblo indígena y la trascendencia de su cultura²⁰. Malintzin es precursora, al ser la principal traductora de Cortés durante algunos meses, del mestizaje cultural, es esclava conquistada que sobrevive durante la conquista de Tenochtitlán. En este sentido la relación con Makina se re-afirma en la configuración de su condición de atadura en la que se encuentra con los duros, cuestión mencionada en el apartado referente al poder soberano.

Malintzin afirma a los conquistadores, traduce las lenguas locales para ellos, al límite de ser considerada traidora desde las interpretaciones dominantes²¹, sin embargo, la traducción que realizó fue también una manera de integrar las lenguas de los indígenas a la

²⁰ Uno de los contenidos, fundamentales para Echeverría, que trascienden de la cultura prehispánica a la española, a partir del mestizaje de las lenguas, es la relación del individuo con la naturaleza, pues, la opción "oriental", la prehispánica, contenía la mimetización del hombre con la naturaleza, y la opción "occidental", la que traían consigo los españoles, es la de contraposición a la naturaleza. (Echeverría, 1998, p.30)

²¹ Echeverría ubica el origen de esta interpretación en la construcción de la imagen nacionalista de la Malinche como la traidora, que desarrolla el periodista Rubén Salazar Mallén (1905-1986) en su artículo "El complejo de la Malinche", publicado en 1942, cuya huella se encuentra en el ensayo de Octavio Paz (1914-1998) "El laberinto de la Soledad" (1950).

lengua española y destruir el pensamiento puro de los conquistadores, ellos tienen que aceptar lo que la nueva lengua traslada a su sentido de vida, señala Echeverría.

Makina, que traduce entre lenguas para poner en comunicación a las personas, y usa la palabra para nombrar la vida, en este mismo movimiento crea nuevos significados que habían sido aniquilados por el mercado y los soberanos, y así la comunicación adquiere su función de “instancia posibilitante del sentido del mundo de la vida” (Echeverría, 1998, p.21). Makina, al re-establecer la comunicación, posibilita un nuevo sentido de las lenguas y de la vida: su valor social y cualitativo, distante del que predomina en el contexto de violencias cuando la lengua tiene un valor mercantil, y la vida vale según las ganancias que produce en el mercado y la decisión de los soberanos de a quien protegen o desprotegen para instalar su ley.

La estructura del *ethos* barroco tiene un contexto y un funcionamiento central, este responde a condiciones históricas donde hay un encuentro entre dos posturas predominantes, una ofensiva y otra defensiva; así lo plantea Echeverría:

estado de empate e interdependencia entre dos propuestas antagónicas de forma para un mismo objeto: una, progresista y ofensiva, que domina sobre otra: conservadora y defensiva (Echeverría, 1998, p.47)

Echeverría explica esta resistencia de los dominados, comprendida como *ethos* barroco en el mestizaje, poniéndola en contraposición con la experiencia radical de sometimiento en el *apartheid*, analizando el funcionamiento de la dominación desde la presencia del -sí- y el -no- en el sistema de códigos:

Puede decirse que las circunstancias del *apartheid* llevan necesariamente a que el uso cotidiano del código comunicativo convierta en tabú el uso directo de la significación elemental que opone lo afirmativo a lo negativo, una significación cuya determinación se encuentra en el núcleo mismo de todo código, es decir, sin la cual ninguna semiosis es posible. Ello sucede porque, en tales circunstancias de ajenidad y acoso, el margen de discrepancia entre la presencia o ausencia de un atributo característico de la persona y la vigencia de su identidad -margen sin el cual ninguna relación intersubjetiva entre personas es posible- se encuentra reducido a su mínima expresión. (Echeverría, 1998, p.54)

Esta referencia nos remite al funcionamiento del sistema lingüístico como la necesaria relación de igualdad-diferencia entre los significantes que conforman el código, lo cual implica una relación de afirmación-negación entre significantes, para posibilitar el proceso de significación. Trasladando la relación de igualdad-diferencia entre significantes

al uso del -Sí- y el -No- en el habla, se nos plantea que es en el acceso diferenciado del dominado y el dominador al -No-, donde reposa la aniquilación del dominado. El dominado no tiene acceso al -No-, porque si se opone a un mandato o señalamiento del dominador este último corta la comunicación fáctica, y al cortarla lo elimina, porque “es él con su acción y su palabra, quien tiene el poder de “encender” la vigencia del conjunto de los valores de uso” (Echeverría, 1998, p.55), es el dominador el que instala los sentidos del mundo de la vida. En la novela, son los soberanos, los que ponen en funcionamiento la estructura del estado de excepción y del mercado capitalista, quienes determinan el sentido de la vida como valor de cambio o *nuda vida*.

Por lo tanto, el dominado, mediante lo que se manifiesta como *ethos* barroco, encuentra las vías de un camino “rebuscado” donde una trama de síes le permite finalmente decir -No- a la forma dominante y afirmar su identidad por un momento. La resistencia de la forma defensiva del *ethos* barroco no logra aniquilar a la forma predominante, la acepta como insoslayable, y ante su insistencia la afirma de manera exagerada, y en dicha exageración revela la paradoja de su pensamiento, se interpone a este y se introduce ella misma:

La expresión del "no", de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de "síes" tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. Para decir "no" en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre el orden valorativo que lo sostiene: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle la contingencia de sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo y se transforme, que se traslade a un nivel superior, donde aquello que para él no debería ser otra cosa que un reino de contravalores condenado a la aniquilación pueda "salvarse", integrado y revalorado por él. (Echeverría, 1998, P.56)

El *ethos* barroco se nos plantea como una forma de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana pero sin someterse a sus designios; el sujeto actúa mediante la afirmación exagerada de lo real del valor de cambio, que aniquila el valor de uso en el sistema económico y por ende en el ámbito social, y en esta afirmación exagerada lo niega, suspende el valor mercantil para que emerja el valor social. Esta respuesta de afirmación-negación del dominado frente al dominador posibilita la emergencia de un sujeto que ya no vive la cotidianidad de su *ethos*, su forma de ser y actuar, por el puro conocimiento

del funcionamiento del sistema, sino por la neutralización de la ambivalencia entre el valor de cambio y el valor de uso, adoptando una tercera posibilidad. Makina descubre la presencia de una tercera lengua, donde los síes que aceptan la forma dominante llevan al no que introduce las lenguas originarias, creando la tercera que re-establece cualitativamente la vida.

Con este marco de pensamiento afirmamos en el siguiente desarrollo que en Makina se configura una respuesta de afirmación y negación del sistema mercantil y legal del contexto, mediante la reflexión sobre la lengua bisagra de los migrantes como creación de una tercera identidad donde sobreviven, y en el pensamiento sobre sí misma como intermedia, forma de auto-reflexividad que trasciende los dictados de la ley y el mercado.

III.2.1. PRODUCCIÓN DE UNA TERCERA LENGUA, MALEABLE Y VISAGRA

Makina, al llegar a Estados Unidos, percibe la insistencia de las lenguas originarias, que están olvidando los migrantes, cuando escucha una tercera lengua que surge de la metamorfosis que hacen sus paisanos entre la lengua latina y la gabacha:

Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella, maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación [...] (Herrera, 2010b, p.73)

La lengua intermedia es una lengua que es “maleable”, posible de cambiar, “deleble”, borrrable, “permeable”, impregnable o porosa; es una lengua que tiene la función de unir dos cosas, el inglés y el español, en su analogía con un “gozne”, una bisagra que une dos partes, dos lenguas lejanas, pero también parecidas, que relacionamos con la presencia de sus paisanos en el gabacho y en el Pueblo, identidades “semejantes distantes”. Es una lengua que puede seguirse uniendo con otras lejanas pero parecidas, y así sucesivamente, poniendo en dicha imagen la cualidad del lenguaje de unir, de poner en contacto.

Esta bisagra que posibilita a la lengua dominada surgir entre la dominante, el inglés, remite a los paisanos a sus orígenes, a la tierra que dejaron, o a la tierra que nunca conocieron los hijos de los migrantes, así las nuevas palabras significan la nostalgia de su Pueblo, de su origen, de su cultura que ha sido sometida por los valores de cambio en el mercado

En ella brota *la nostalgia* de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá (Herrera 2010b, p.74)

Se detalla la interacción entre las lenguas en la sonoridad latina dentro de las palabras en inglés, que nos remite a la lengua chicana, como una forma de introducir su identidad al nombrar objetos y acciones. En la descripción de la tercera lengua, desde la voz figural de Makina, su punto de vista (Cap.1, en esta misma tesis, p.11), refiguramos que su resistencia reside en que, además de re-establecer la comunicación, y de nombrar la vida desde su valor cualitativo, produce otro valor, retadoramente imaginario, al nombrar a la tercera lengua con tanto detenimiento y admiración, posibilitando que en ese descubrimiento el mundo de sus paisanos surja nuevamente.

Una vez que Makina descubre la tercera lengua se narran sus pensamientos sobre cómo se produce la aparición de nuevos significados en esta lengua visagra:

Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos del uno y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra. (Herrera, 2010b, p.74)

Hay cosas nuevas sucediendo, la producción de objetos distintos a los del gabacho, es el mundo de su Pueblo que sobrevive, pero al mismo tiempo contiene algo nuevo, aunque sea momentáneamente y aunque no lo acepten todos.

Makina pone en analogía el enunciado en español “Dame fuego”, forma coloquial de pedir fuego para encender un cigarro, con el enunciado en inglés *give me a light* (“Dame una luz”), que también tiene el sentido de pedir fuego para encender algo. En ambos idiomas dichos enunciados contienen otro sentido, en inglés *give me a light* (“Dame una luz”) también es petición de fuerza, tranquilidad, información, guía o claridad, y en español, siguiendo la alegoría de la obra sobre la cosmología náhuatl, la imagen del “fuego” es elemento de vida en su relación con la naturaleza. Siguiendo el orden de la oración, “si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz”, entonces la oración “Dame fuego”, en español, al introducir el significado subyacente del inglés, adquiere el sentido de pedir guía y claridad;

y pedir guía y claridad con la oración *give me a light*, al introducir el significado subyacente del español, contiene el sentido de guía que es el fuego como elemento de la naturaleza. Hacemos esta propuesta de lectura del enunciado de Makina, que puede tener diferentes interpretaciones, precisamente por esa característica maleable de la nueva lengua.

Makina, con su reflexión sobre la lengua intermedia de los migrantes, que re-establece el valor de uso de las lenguas y la identidad de sus paisanos, suspende, con su punto de vista, el valor mercancía de las lenguas, del trabajo y de la vida de sus paisanos; pero también, como mostramos a continuación, comprende su propia identidad como intermedia, ella misma se reconoce en la insistencia de nuevos significados, y ese pensamiento sobre sí misma lo ponemos en relación con la *inquietud de sí*, resistencia a los discursos de dominación (Cap. I, en esta misma tesis, p.33)

III.2.1.1. SÍ MISMA COMO INTERMEDIA: *EPIMELEIA HEAUTOU*

El narrador describe la acción de Makina de identificarse con la lengua maleable desde el momento en que la escucha, citamos de nuevo subrayando el momento de la identificación

Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación [...] (p.73)

Se narra la acción de Makina de identificarse con la característica de “gogne”, bisagra, de dicha lengua, lo cual se explica por su acción de traducir entre familiares que ya no se entienden, como se presentó en el primer apartado. Makina es una forma de *ethos* barroco, como Malintzin, “un algo que sirve para poner en relación”, para re-establecer la comunicación, pero también, como la lengua intermedia, restablece las posibilidades creadoras del lenguaje desde las relaciones afirmativas y negativas, es “maleable” porque se percibe a sí misma como al lenguaje, cambiante.

Si seguimos el *ethos* de la inquietud de sí, *epimeleia heautou*, que pone énfasis en un sujeto activo en la formación de sí mismo, de su manera de ser y actuar, *ethopoiein* (Cap. I, en esta misma tesis, p.30), interpretamos que la conciencia de sí de Makina como intermedia y maleable, es una auto-reflexividad sobre su posibilidad de transformarse como el lenguaje

y no quedar detenida ante las significaciones que permean el espacio: la valorización de la vida según las ganancias que producen y según la determinación de las leyes de los soberanos; es esto lo que la impulsa a re-establecer la comunicación y nombrar cualitativamente la vida.

Interpretamos este pensamiento sobre sí misma como una forma de decir veraz, de enunciar la verdad de sí, pues de esta manera Makina activa las relaciones de gubernamentalidad, relaciones de poder reversibles (Cap. I, en esta misma tesis, p.39); al producir la verdad de sí misma Makina no queda sumergida en los discursos dominantes sobre el plusvalor simbólico del inglés, no normaliza la determinación de sus paisanos como trabajo-mercancía, ni tampoco normaliza la vida-mercancía en la frontera. Aquí emerge una respuesta a la pregunta que se hace el sujeto a sí mismo, y que señala Foucault es relevante en la *inquietud de sí*: ¿qué es ese sujeto del que debo ocuparme? y ¿quiénes son los otros de los que debo ocuparme en una relación de gobierno?, pues Makina responde con sus acciones, soy producto de, y produzco, una lengua intermedia que pone en relación uno con lo otro, de manera que los otros forman parte de este movimiento.

III.2.2. ETHOS BARROCO, PARRHESIA E IRONÍA: MODIFICACIÓN DEL CÓDIGO LINGÜÍSTICO ANTE EL DISCURSO DOMINANTE DEL MERCADO Y LA LEY

Mostramos a continuación otra forma de resistencia de Makina ante el contexto, además de traducir, comunicar, nombrar con admiración la lengua intermedia y nombrar la verdad de sí como intermedia y maleable; es con la *parrhesia* irónica, otra forma de producción de una verdad propia, que Makina confronta la violencia simbólica de los discursos dominantes subyacentes a las condiciones objetivas de la ley y el mercado.

Mostramos primero la escena en que refiguramos se concentran los discursos dominantes del capitalismo y la ley, y su relación con la violencia homicida y estructural, para posteriormente mostrar cómo con el uso de la ironía, para decir su verdad, Makina detiene un discurso que justifica aniquilar a los migrantes

La escena se encuentra hacia el final de la novela, cuando un policía, que se autodefine como patriota, detiene amenazante a Makina junto con otros de sus paisanos en Estados Unidos, su amenaza es sacar el arma que trae en el bolsillo, es amenaza de muerte, o de

llevarlos presos. En dicha escena los migrantes están sometidos bajo el discurso de haber violado las reglas

¡Tú también, adopta la posición! [...] Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo [...] hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección. Esta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso, si quieren ir al médico, se forman y piden permiso. Se forman y piden permiso. ¡Así hacemos las cosas aquí la gente civilizada! No brincándonos bardas ni haciendo túneles. (Herrera, 2010b, p.107-108)

El discurso del policía los acusa de no merecer estar ahí, “ponerse cómodos sin ganárselo”, invisibilizando el trabajo que realizan, lo cual los produce como un peligro, “hay patriotas que estamos vigilando”, y los define como seres no civilizados, “Se forman y piden permiso ¡Así hacemos las cosas aquí la gente civilizada!”; no ser civilizados toma el sentido de no obedecer las órdenes de la ley y llegar indocumentados a Estados Unidos. Dicho discurso del policía muestra significaciones que justifican el asesinato de migrantes, pues los define en función de las ganancias que producen y, además de invisibilizar su trabajo, al mencionar que no se merecen estar ahí, anula por completo el valor cualitativo de la vida.

El Policía se burla de uno de los migrantes que tiene un libro de Poemas, le arranca una hoja y le da una pluma para que escriba. El Policía dice al migrante:

Pon los ojos en el papel y escribe por qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota. ¿O no sabes qué has hecho mal? Sí lo sabes. Escribe. (Herrera, 2010b, p.109)

El Policía insulta y humilla al hombre, determina que algo hicieron mal y se merecen ser detenidos. El hombre tiembla, no puede escribir, y es Makina quien toma la pluma, escribe y entrega el papel al Policía. En la secuencia de acciones, el policía después de leer el escrito se queda en silencio, se da la media vuelta y deja a los detenidos.

Retomando el vínculo del *ethos* barroco con la cuestión de la restitución del código lingüístico, en las afirmaciones y negaciones, desarrollamos a continuación la manera en que se configura la respuesta de Makina para confrontar el discurso del Policía que invisibiliza su trabajo y los califica de peligrosos e incivilizados por no obedecer la ley y llegar indocumentados. Makina en su escrito integra el discurso del policía y devela cómo el mercado produce a los sujetos como puro valor de cambio, autoriza su anulación por la ley,

y pone en primer plano, con ironía, la interiorización de los migrantes de ser pura fuerza de trabajo. El Policía lee:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua, ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? los que quién sabe por qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros. (Herrera, 2010b, p.109-110)

Makina le transmitió al Policía el mensaje de lo que él mismo piensa sobre los migrantes, colocando en la referencia a la culpa, “somos los culpables”, la iniciativa y los resultados de la migración como responsabilidad totalmente de los migrantes; Makina afirma el discurso que los califica como no civilizados haciendo referencia a la suciedad, y mencionando los alambrados como las protecciones de la ley que no respetan, “los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambrados”. Makina cierra afirmando que son “bárbaros”, aceptando de nuevo el discurso del Policía que los define como incivilizados; Makina en su escrito, muestra, afirma y exagera el discurso dominante sostenido por este soberano.

Al mismo tiempo, Makina introduce lo que ha observado, en su camino por la frontera y en Estados Unidos, cuando señala su condición de trabajadores, primero como una usurpación del trabajo, “venimos a quitarles el trabajo”, y en seguida mostrando las condiciones precarias del trabajo que realizan, continuando con la exageración y asumiéndose culpables: “aspiramos a limpiar su mierda”, “anhelamos trabajar a deshoras”, “llenamos de olor a comida sus calles”, “transportamos sus remedios”, “no nos importa morir por ustedes”. Dichas acciones que Makina relata como puro deseo de los migrantes, contiene la revelación del mercado capitalista que requiere mano de obra barata, trabajo-mercancía, para la limpieza, el trabajo excesivo, la producción de servicios, comida y medicinas, y el sacrificio en la milicia, introduciendo el significado reprimido por el discurso del soberano que solo los define como un peligro.

Entre las afirmaciones sobre el trabajo-mercancía que realizan los migrantes, Makina intercala de nuevo la afirmación del policía sobre su condición de aniquilables, culpables por

no ser civilizados y por usurpar el trabajo, “[somos] los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies”, afirmando así al Policía como el responsable de resguardar la seguridad. Hay un estilo irónico en la elección narrativa, Makina dice lo contrario de la reacción que espera, afirma y adula la autoridad del policía para someterlos y matarlos, para conseguir que de esa manera los deje libres.

Interpretándolo con el *ethos* barroco, el escrito de Makina acepta las leyes, ante las cuales se sacrifica, y al mismo tiempo las transgrede re funcionalizándolas en el discurso al ponerlas en relación con la demanda de trabajo-mercancía que produce el mercado en Estados Unidos. Hay un entramado afirmativo en los enunciados de Makina, una serie de “síes” que autorizan al policía para aniquilarlos, y al exagerar esa autoridad e introducir al mismo tiempo las condiciones objetivas del mercado, que ella ha observado, tensa el discurso dominante.

Posterior a la enunciación de los trabajos de los migrantes, y a afirmación de la autoridad de la ley para aniquilarlos, introduce una pregunta irónica, “¿cómo podría ser de otro modo?”, irónica porque afirma y a la vez cuestiona el estado de las cosas, y con el enunciado posterior “los que quién sabe por qué aguardamos” responde como si efectivamente no hicieran nada en Estados Unidos. Planteamos que de esta manera Makina introduce el No de los dominados, que estaba reprimido, No somos los culpables de nada, No venimos a ponernos cómodos, y No puedes anularnos porque nos necesitas, desarticulando así el significado inamovible del discurso dominante del policía, como la ley que cuida el territorio y debe aniquilarlos como desechos porque no respetan la ley y no producen ganancias.

Makina produce su verdad, y la de sus paisanos, verdad que estaba oculta por la totalización del sistema simbólico bajo el signo de la ley, que controla el orden sometiendo con su arma, y provoca un silencio en el policía al afirmar que son un estorbo y un peligro, para al mismo tiempo mostrar la necesidad que tienen de ellos. La forma irónica del mensaje revela el contenido del discurso dominante y trastoca la violencia simbólica en el discurso de poder.

Comprendemos la respuesta de Makina como una acción desde el *ethos* barroco, porque revela el discurso cotidiano del capitalismo, oculto con el discurso de la ley, y en ese mismo momento lo confronta y detiene las significaciones soberanas dominantes.

Este actuar de Makina también lo comprendemos en relación con la *parrhesia* de la *inquietud de sí*, un decir veraz producido por el propio sujeto, porque el discurso de Makina es su verdad, una verdad que forma parte de su cuerpo por las experiencias que ha transitado. La verdad que muestra de sí misma impacta en el otro, sujeto armado, y lo lleva a responder desde una relación de soberanía consigo mismo, a controlar su ira por un momento y detener el discurso de la ley que ha introyectado y lo llevó a imponer su autoridad sobre los migrantes. El “policía patriota” es configuración actorial de la violencia armada, contiene la violencia simbólica de la ley en su discurso de dominación, y es representante de la institución como estructura.

III.2.3. MERCANTILIZACIÓN DE MAKINA: PÉRDIDA DE SÍ EN EL LENGUAJE Y TERCER EXLUIDO EN LA ALEGORÍA DEL REALISMO MÁGICO.

Sin embargo, Makina queda presa de los discursos mercantiles y de la *nuda vida* ante la ley, cuando al final de la novela es configurada como víctima de la trata de personas. Makina finalmente se perdió, a pesar de su consigna inicial de volver a la centralita de su Pueblo, a pesar de ser mediadora, y comprender el movimiento de las significaciones en las lenguas, no comprendió el discurso de dominio y mercantilización del soberano, y olvidó el significado de una palabra central en toda la narración: *jarcha*, salida.²²

Makina, como mostramos previamente, es engañada por el duro de quien esperaba ayuda para regresar al Pueblo, el discurso rebuscado del señor Q le imposibilitó deducir que su plan era dejarla del otro lado; el señor Q le dijo a Makina:

[...] te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar. Una vez que estés ahí habrá gente que se encargará de lo que necesites [...] Terminó de hablar y le cogió una mano a Makina, se la encerró en un puño y dijo “Éste es su corazón ¿ya lo vio?” (Herrera 2010b, p.22)

La incompreensión de Makina se configura cuando al alejarse del señor Q se pregunta a sí misma sobre lo que le había dicho:

Se detuvo en el pasillo de espejos a pensar por un momento en lo que le dijo el señor Q [...] con el señor Q no había desperdicio era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una (Herrera, 2010b, p.23)

²² Makina queda presa de los discursos, a diferencia de Lobo, en *Trabajos del Reino*, que al transitar de la definición de sí mismo como puro conocimiento, hacia la inquietud de sí mismo, en la conclusión de la trama, sale del Palacio del Rey.

Además de la incompreensión del plan del señor Q, también se configura que Makina olvidó el significado de una palabra, "Jarcha" (p.117), que es el nombre del lugar donde cambiaron su identidad, no supo traducirla, aunque lo intentó, y así entró sin resistencia al lugar. Jarchar en la novela tiene el sentido de salida, lo encontramos a lo largo de la narración en diferentes momentos: saliendo de donde vio al señor Q "dio las gracias y jarchó de ahí" (p.23), "Jarchó a la calle" (p.38) o "cuando jarchó del baño" (p.65). El lugar a donde llega Makina finalmente es el lugar de salida, "Jarcha", que interpretamos como la salida de Makina de su antigua vida, para iniciar con una nueva identidad. En el momento en que lee la palabra "Jarcha" y ya no la reconoce, continúa su camino con esa incógnita y entra al lugar donde le dan nuevos papeles:

Sobre la puerta había un papel que decía Jarcha. Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió (Herrera, 2010b, p.117)

Makina se pierde entre las lenguas y no logra traducir la palabra *jarcha*, salida, no comprende que está quedándose en el gabacho; el olvido de las lenguas, como a los demás migrantes de su Pueblo, también le sucedió a ella, y aunque no quería quedarse del otro lado, fue producida como intercambiable por el sistema económico, y por los soberanos.

Hay una parte de Makina que queda fuera de sí misma aún en su atributo de auto-reflexividad y de la producción de la verdad de sí. Engañada por un soberano, el señor Q, y perdida entre el movimiento de las lenguas, esta decisión narrativa pone en cuestión los límites de su auto-reflexividad y la voluntad de sí, y de su resistencia. El contexto de la mercantilización de las lenguas, que produce olvide el significado de una de estas palabras, también tiene el efecto de olvidar a su Pueblo. Este hecho se narra aún desde una intensa reflexividad sobre sí, con palabras referidas al sentido de la vista, cuando al entrar al lugar que decía Jarcha, y tener los nuevos papeles, sus recuerdos van difuminándose, borrándose, en su memoria

[...] evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se *difumina*, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo: Estoy lista, cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio. (Herrera, 2010b, p.119)

Makina se mantiene inquieta de sí, y con el uso de la metáfora literaria (Cap. I, en esta misma tesis, p.17) se configura el sentido del impacto que tiene la violencia en su cuerpo, relacionando pensamientos y corporalidad, cuando la memoria se vincula con la vista al difuminarse sus recuerdos, “evocó a su gente como [...] un paisaje amable que se difumina”, y cuando la comprensión la realiza con el cuerpo, “lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria”. Con la acción narrada de comprender que lo que le sucede no es un “cataclismo”, se reafirma el sentido de no ser una tragedia aislada sino una tragedia producida por un sistema, que comprendemos a partir de lo que ha observado y vivido Makina durante su viaje.

El enunciado *“Estoy lista, cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio”*, metaforiza en el silencio la ausencia de Makina para nombrar el mundo, porque ha sido aniquilada; también nos remite a la pérdida de las lenguas que Makina mantenía en su traducción, pues la alegorización del viaje al Mictlán, con la que se construye la novela, hace referencia a la cultura de la cual proceden las lenguas originarias que traduce Makina, con su llegada al mundo de los muertos es identidad y lengua que se pierde; al mismo tiempo dicho silencio nos remite a la omisión del mundo ante las condiciones estructurales que mercantilizan las vidas y las desprotegen; y finalmente comprendemos el silencio del mundo como la despedida de una vida.

Por último, subrayamos que la condición de desprotección de Makina se narra desde la experimentación con el estilo narrativo del realismo mágico²³, y retomamos la escena con la que abre la novela. La novela inicia con la reflexividad de la protagonista:

Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo. Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el sótano. (Herrera 2010b, p.11)

La escena de un hoyo en la tierra que se traga un auto, y ante el cual Makina simplemente se va caminando, parece la respuesta ante un evento cotidiano, sin embargo, es un evento sobrenatural. El uso del realismo-mágico, lo ponemos en relación con el *ethos* barroco como resistencia, la tercera posibilidad, el “tercer excluido”, un vivir otro mundo

²³ Oviedo (1999) señala que el realismo mágico es una marca latinoamericana que, con ayuda del asombro se enlaza a lo fantástico al provocar la experiencia de lo sobrenatural, y recupera una huella prehispánica.

distinto al mundo del intercambio, ponerlo entre paréntesis, pero un paréntesis que no es huida sino puesta en escena, "una "des-realización" de la contradicción y la ambivalencia que, sin pretender resolverlas, intenta de todas maneras neutralizarlas, adjudicándoles para ello el estatus de lo alegórico" (Echeverría, 1998, p.176). La des-realización de la ambivalencia se refiere a la neutralización del valor positivo y negativo, aprovechable y desechable, que el intercambio mercantil hace de lo cualitativo. La configuración de la novela como una alegoría del viaje al Mictlán, con la predominancia del uso de metáforas en el estilo narrativo, abre diversas posibilidades de interpretación del sentido de la obra, y de esta manera neutraliza los valores positivos o negativos que implicaría un único sentido.

Cuando interpretamos la historia en el orden configurante²⁴, como una totalidad significativa, el enunciado inicial "Estoy muerta, se dijo" adquiere la dimensión del destino de la protagonista hacia la pérdida de su identidad, pero también se configura su respuesta desde el inicio del camino cuando el narrador señala que "su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia", marcando la fuerte auto-reflexividad de Makina sobre sí, como una resistencia ante las violencias a las que se enfrenta y la van consumiendo. La trama, construida como alegoría de un mito de la cultura contenida en las lenguas que Makina valora cualitativamente, produce el sentido de neutralizar el valor negativo que el capitalismo y los soberanos imponen al cuerpo y a la identidad del migrante.

²⁴ En la *dimensión configurante* se produce una totalidad significativa a partir del "sentido del punto final", y la trama puede traducirse en pensamiento, en un tema. La disposición *configurante* transforma la sucesión en una totalidad significativa. (Ricoeur, 1998a p.134).

IV. ALFAQUEQUE:

EL ROSTRO DEL OTRO Y LA *PARRHESIA* ANTE LAS VIOLENCIAS SUBJETIVAS

El planteamiento central del presente capítulo es que el protagonista, nombrado Alfaqueque, en la trama de la novela *La transmigración de los cuerpos* (2013), de Yuri Herrera, produce el sentido de un sujeto inmerso en la hostilidad de las violencias estructurales y homicidas, sostenidas con la mano armada de las instituciones Estatales, y lo ponemos en relación con la noción de *nuda vida*. Mostraremos, a lo largo de la interpretación, que el Alfaqueque se configura como un sujeto con una intensa reflexividad sobre sí mismo, su cuerpo, y su relación con los otros, que reconoce cómo las palabras reproducen, o posibilitan detener, los estados de dominación.

En la primera parte interpretamos la reflexividad configurada en el protagonista, en su condición de desprotección, y profundizamos en cómo el rostro de un hombre, torturado por el soberano, lo interpela desde su sufrimiento; para dicha lectura nos apoyamos en la propuesta conceptual de Emmanuel Levinas sobre el acceso del sí mismo a lo totalmente Otro, y en la noción de inquietud de sí, *epimeleia heatou*, como una forma específica de subjetivación de sí. Y en la segunda parte desarrollamos que la reflexividad del protagonista, desde la inquietud de sí mismo, lo lleva a intervenir en conflictos que pueden detonar violencias homicidas y físicas, para lo cual recurrimos a la noción de *parrhesia*, como la producción de la verdad del sujeto y conducción del otro hacia la soberanía sobre su propio cuerpo.

IV.1. LA *NUDA VIDA* ANTE EL ROSTRO DEL OTRO

Iniciamos presentando la configuración narrativa de la trama como efecto de sentido de la violencia objetiva del estado de excepción que produce la *nuda vida*. Vamos desglosando cómo el protagonista utiliza metáforas e ironías constantes, para comprender el espacio que lo rodea.

En seguida examinamos el momento en que el rostro del otro, personaje inerme ante la violencia, interpela al protagonista y lo lleva a tomar conciencia de su condición de *nuda vida*, abandonada por las instituciones judiciales del Estado. Finalmente interpretamos la alegoría de un perro negro, asociado a las sensaciones corporales del protagonista, que lo acompaña

en su reflexividad, como configuración literaria de un ejercicio sobre sí mismo para elaborar la ira y la vulnerabilidad ante el tirano, así como su resistencia a reproducir la postura de este último.

IV.1.1. VIOLENCIAS OBJETIVAS DEL SISTEMA ECONÓMICO, Y VIOLENCIAS DISCURSIVAS

El narrador de la obra se manifiesta a través de la elección vocal de la tercera persona desde el inicio: “Lo despertó una sed lépera” (Herrera, 2013, p.9), enunciado que nos sitúa inmediatamente ante la trama centrada en el transcurrir de la vida del protagonista. La voz narrativa se configura desde la perspectiva del protagonista, relata las experiencias que transita y las reflexiones sobre sí mismo desde el punto de vista del protagonista, es decir, es un narrador que está en una focalización interna fija (Cap.I, en esta misma tesis, p.10). Como hemos mostrado en el primer capítulo la perspectiva del narrador y del protagonista se funden en el texto con un discurso indirecto libre, la narración está en tercera persona, pero transita entre la voz del narrador y la conciencia figural del personaje sin marcadores previos, por lo cual constantemente accedemos a la conciencia figural, la del protagonista.

Así, la novela, a pesar de estar narrada en tercera persona está enfocada en la reflexividad del Alfaqueque, la voz del narrador comparte su punto de vista con el protagonista, no lo juzga, no lo contradice o lo pone a prueba, sino que afirma y explica a detalle las posturas del Alfaqueque, su percepción del espacio, del tiempo, y de sí mismo.

Uno de los elementos centrales en el inicio de la novela, que nos enmarca en este estilo de narración, indirecto libre y focalizado en el punto de vista del protagonista, es la descripción del espacio donde vive el Alfaqueque, una casa que se configura como un espacio precario:

Abrió su puerta, se extrañó de no ver trajinando en el pasillo a la Ñora, que vivía ahí desde que la Casota era la Casota y no dos pisos de casitas para gente a media desgracia, abrió la puerta principal y salió (Herrera, 2013, p. 9)

La casa descrita como un edificio con muchas casitas, que antes era una Casota, puesta en relación con la descripción de sus vecinos con el adjetivo “gente a media desgracia”, produce el sentido de las condiciones económicas precarias en las que vive el protagonista. Dichas referencias a la precariedad económica las encontramos en distintos momentos de la trama, otro de estos momentos es cuando narra la presencia de una epidemia causada por un mosquito egipcio en la ciudad:

Que la enfermedad era cosa de un bicho y el bicho se mantenía nomás en barrios insalubres. Quien no tuviera para periódico podía usar las suelas; no había que estar arreglándoles todo, como si ser jodido fuera un mérito. ¡Te caes de hambre! Se popularizó decirle al que estornudara o tosiera, se mareara o dijera ay. (Herrera, 2013, p. 11-12)

La escena contiene expresiones coloquiales, que son metáforas del habla cotidiana, siguiendo a Carmen Bobes (2004) (Cap. I, en esta misma tesis, p.18); con el enunciado “te caes de hambre”, se produce el sentido de la dificultad económica de las personas para cubrir necesidades básicas, y con el calificativo de “jodidos”, se describe que son humillados por esa condición, de esta manera se configura que en el espacio donde vive el Alfaqueque la población está en condiciones de exclusión económica pero también de discriminación social. Y con la referencia a “barrios insalubres”, en relación con el enunciado posterior “Quien no tuviera periódico podía usar las suelas; no había que estar arreglándoles todo, como si ser jodido fuera un mérito” (p.12), se hace alusión a la falta de servicios de atención a la salud de los habitantes del barrio donde vive el Alfaqueque, lo que comprendemos como una desprotección por parte del Estado.

Hay una relación entre condiciones económicas precarias, humillación social y abandono del Estado, que nos explicamos como forma de violencia ultra-objetiva (Cap. I, en esta misma tesis, p.26), resultado del capitalismo que desecha a un sector de la población y son tratados como estorbo; estos personajes no son desempleados o sin techo, no hay referencia a sus condiciones laborales, pero sí a su carencia económica, a su exclusión del sistema Estatal de bienestar social, y a su producción como sujetos de menor valor social. Al ser narrado el espacio con metáforas del habla cotidiana, la novela pone énfasis en las violencias simbólicas (Cap. I, en esta misma tesis, p.28), pues los discursos dominantes que escucha el Alfaqueque explican la carencia económica como una característica intrínseca de las personas, “ser jodidos”, y de esta manera los producen como sujetos con menor valor social y justifican su exclusión del sistema de salud.

Una segunda característica del lugar donde vive el Alfaqueque es la indiferencia entre los vecinos, y al mismo tiempo la facilidad con la que se desatan las peleas, que interpretaremos como otra forma de violencias simbólicas, discursivas. Esta situación se nos presenta desde la percepción del protagonista cuando describe que en una frase coloquial se sostiene una regla de convivencia que mantiene en tensión las relaciones: “no te me quedes viendo”; se narra el pensamiento del Alfaqueque:

[...]Aun en esta ciudad, donde lo que sea de cada quien, la gente no se metía en lo que hacían los demás; a veces podía parecer que el espíritu era Todos valemos lo mismo, no importa si crees en yerba ardiente, en pájaros jariosos, en libros enterrados, en la lana, en el verbo, o en la lengua, todos tenemos un espacio aquí. No, qué, él sabía: la regla era Me vale madre lo que hagas, nomás no te me quedes viendo, cabrón. (Herrera, 2013, p.46)

Muestra primero la apariencia de tranquilidad, respeto e igualdad en el espacio, y revela en seguida que detrás del distanciamiento lo que hay es una amenaza constante por las diferencias, alegorizadas en la lista que hace de diversas creencias; el silencio es hostilidad entre vecinos, revelada en la frase final “Me vale madre lo que hagas, nomás no te me quedes viendo, cabrón”. Desde la perspectiva del Alfaqueque hay una tensión constante entre las personas, que está producida como regla de convivencia social, contenida en los símbolos y significaciones del lenguaje, y que justifica las confrontaciones.

La configuración de las condiciones objetivas, económicas y de servicios de salud, del lugar donde vive el Alfaqueque, y los discursos que ponen en tensión la relación entre vecinos, justificando la humillación por la pobreza y la amenaza por la diferencia, se van enlazando a lo largo de la trama con lo que mostraremos en seguida como estado de excepción, narrado también desde el punto de vista del Alfaqueque.

IV.1.2. ESTADOS DE EXCEPCIÓN: ESTADO DE SITIO Y AMBIGÜEDAD PERMANENTE EN EL SISTEMA JUDICIAL

En la trama de la *Transmigración de los cuerpos* hay dos estados de excepción, el derecho a la libre circulación en las calles está suspendido por una epidemia, y el sistema judicial está en excepción permanente desde su funcionamiento cotidiano.

Como mencionamos en el subapartado previo, hay una epidemia causada por un mosquito egipcio, y ante esto un mensaje del gobierno ha recomendado a la población no salir de sus casas, lo cual nos remite a una emergencia sanitaria, y a la noción filosófico-política de estado de excepción. El trasfondo de la novela es una ciudad en estado de indeterminación jurídica, la población está en riesgo y el gobierno asume su protección suspendiendo los derechos, dictando que no salgan de sus casas. No hay una declaración formal de estado de excepción, es una sugerencia del gobierno hecha en los medios de comunicación, los derechos a la libre circulación están indirectamente suspendidos; situación que, desde el punto de vista del Alfaqueque, provoca que la calle sea un escenario

más hostil donde la gente tiene miedo de la enfermedad y de los otros porque pueden transmitirla, percibiéndolos así como fuente de contagio. A este estado de excepción le llamaremos estado de sitio, la gente no debe salir debido a la epidemia.

Al mismo tiempo se produce un segundo estado de excepción con las alusiones de la trama al derecho y el sistema jurídico, pues las leyes están suspendidas de manera habitual en los juzgados; esta interpretación la establecemos a partir de la escena donde se produce un campo semántico en referencia directa a los “juzgados”²⁵ (Herrera, 2013, p.106)

La trama, al igual que *Señales que precederán al fin del mundo*, al estar focalizada en la conciencia de sí del Alfaqueque, se desarrolla temporalmente introduciendo recuerdos que va teniendo el protagonista; un recuerdo central, que organiza la trama, es cuando trabajaba en el ministerio público en su juventud, condición metaforizada como “tinterillo nalgasmeadas haciendo carrera en juzgados de quinta” (Herrera, 2013, p.106). Se configura en dicha frase el trabajo de escritura de un secretario de juzgados con la referencia a “tinterillo”, y su juventud se califica con un adjetivo despectivo “nalgasmeadas”, que se explica por su desconocimiento del funcionamiento de la institución.

En esa época un día llegaron a su oficina unos “madrinas”²⁶, para-policías, golpeando a un hombre hasta matarlo, y posteriormente se llevaron su cuerpo, dichos madrinas estaban protegidos por el personaje nombrado el Delfín, que es quien ayudó al Alfaqueque a conseguir el trabajo de secretario de juzgados.

El Alfaqueque trató de detener a los “madrinas” cuando se llevaban el cuerpo, diciéndoles, con temor:

¿A dónde a dónde?, todavía no levantamos el acta [...] ¡No! ¡Que no! ¡Todavía no contactamos a su familia! Lo dijo alzando la voz, pero en el fondo de la frase podía oírse el conato de un sollozo (Herrera, 2013, p.107)

²⁵ Instancia gubernamental que en el mundo de acción real depende de la Fiscalía Federal.

²⁶ La *madrina*, en el mundo interno de la novela, nos remite en el mundo real a la figura que en el sistema judicial funciona cotidianamente como un para-policía, quien, de manera para-legal, fuera de la figura de la ley escrita, pero como parte del funcionamiento de la institución, es informante y ayudante de la policía; pueden ser policías sin uniforme, expolicías o delincuentes. Fondevila (2009) estudia la figura del para-policía en México desde un análisis del funcionamiento ambiguo de la ley, lo compara con el para-policing en Estados Unidos, que es legal en la relación de la seguridad pública con el apoyo de la seguridad privada; en ambos países la policía recurre a hombres fuera de la ley, y de esta manera la ley misma se pone en excepción.

Con estas frases el Alfaqueque trató de ayudar al hombre argumentando la ausencia del debido proceso judicial, pero los gestos, miradas y movimientos de los “madrinas” ante sus palabras fueron amenaza de golpearlo; esta amenaza física fue seguida del dictado del Delfín. Se narra así que los hombres no golpean al protagonista sino que es el Delfín quien lo detiene:

[...] no fueron sus puños sino otra mano la que él sintió en su hombro, y él se volvió y vio a ese recabazón del barrio que lo había ayudado a conseguir esta chamba, y le decía Gracias por todo, mi lic, el recabazón sonreía como un hermano, Ahora nosotros nos hacemos cargo [...] Tú confía muchacho, yo te cuido las espaldas. (Herrera, 2013, p.107-108)

Por el miedo a los “madrinas” y la presencia del Delfín, el Alfaqueque dejó de negar con la cabeza y permitió que se llevaran el cuerpo del hombre, trataba de decir “No” pero le temblaba la voz y todo el cuerpo.

Los para-policías se sostienen ante el Alfaqueque mediante la amenaza de golpearlo mostrando así que los juzgados funcionan bajo el control de la fuerza física. El Delfín es la autoridad frente al joven secretario, controla los juzgados, él le consiguió el trabajo y él protege a los para-policías; el enunciado “nosotros nos hacemos cargo” lo relaciona directamente como conjunto de los “madrinas”, y así se configura que es la autoridad, los juzgados funcionan conforme sus decisiones, es el soberano ante los ojos del Alfaqueque.

“Madrina”, para-policía, tiene dos significados, es ausencia de ley, está fuera del orden, pero es parte del funcionamiento cotidiano de la ley porque es la ambigüedad establecida de la ley en la institución. Situada de nuevo la narración en el presente de la trama, cuando el Alfaqueque es adulto, en una mención revela que el Delfín tenía veinticinco años de ser para-policía, “alguien que ha chambeado de madrina por veinticinco años” (Herrera, 2013, p.50), y más adelante se narra que el Delfín también había sido policía:

Viejo madrina, divorciado, padre de muchacho y muchacha. Se había ganado el apodo cuando se le hizo un hoyo en la nariz de meterse tanto perico; por si fuera poco, luego le atoraron un balazo en el pecho y ya nomás respiraba con un pulmón. Aun así, se las arreglaba para mantener la actitud de la época en que cargaba charola y fusca y agarraba a cachetadas a la gente en la calle (Herrera, 2013, p.57-58)

En la descripción del Delfín se menciona que su nombre es apodo derivado de su nariz chueca por inhalar tanta cocaína. Establecemos la relación semántica de las palabras, que

son metáfora del habla cotidiana, “charola”²⁷ y “fusca”, con las palabras placa de policía y pistola, y desde esta significación es que comprendemos que el Delfín anteriormente era policía. No queda determinado si cuando el Delfín protege a los “madrinas”, que torturan al hombre frente al Alfaqueque, tenía el nombramiento de policía o de para-policía, sin embargo, retomando el significado de madrina en el mundo de acción real, esta función puede ejercerla un policía en funciones, por lo tanto, el personaje del Delfín es la configuración del establecimiento ambiguo de la ley que la mantiene en excepción.²⁸

El Delfín configurado como policía y para-policía, es soberano de la ley pues tiene el poder de suspenderla, desde dentro como policía y desde afuera como para-policía, figuras ambas legitimadas por la institución. En la trama un soberano suspende las leyes y deja en estado de desprotección al ciudadano desde, precisamente, la institución encargada de su protección con la aplicación de justicia; con esta lectura interpretamos un estado de excepción permanente en los juzgados, como funcionamiento intrínseco de estos.

En este contexto de la trama el Alfaqueque se configura como un sujeto de la *nuda vida*, de la vida desprotegida, pues está bajo las órdenes del Delfín que resguarda la ley en los juzgados, y al mismo tiempo las suspende. El Delfín se caracteriza porque desde que era policía amedrenta a la gente con su pistola, y puede matar incluso dentro de la institución, sin que sea considerado un crimen procesado por la ley, pues es él quien la resguarda y suspende. De esta manera el Alfaqueque, al igual que el hombre que asesinan los “madrinas”, no tiene derechos que protejan su vida, porque el soberano de la institución judicial los suspende.

Al mismo tiempo el Alfaqueque es configuración de una *nuda vida* por la suspensión que hace el gobierno de la libertad de tránsito, cuando advierte a los ciudadanos que no salgan de sus casas por la pandemia.

En el siguiente apartado detallamos cómo se presenta la condición jurídica ambivalente, y el estado de sitio por la pandemia, desde la perspectiva del protagonista.

²⁷ Retomamos el DEM, Diccionario del Español en México, del Colegio de México, donde se presentan las siguientes definiciones coloquiales: 1. “Charola: (Popular) Placa o chapa bruñida de la policía, o credencial: “Me sacaron la *charola* los judiciales, y tuve que rendirme”, y 2. “Fusca: (Popular) pistola”.

²⁸ Fondevila (2009), citado anteriormente, lo plantea en su estudio y presenta entrevistas anónimas a dichos funcionarios, que ejercen funciones en la institución estatal judicial.

IV.1.3. LA MIRADA DE LA *NUDA VIDA* SOBRE EL ESTADO DE SITIO Y LA GUERRA ARMADA: IRONÍA Y METÁFORAS

El Alfaqueque, *nuda vida* producida en los estados de excepción presentados, saca conclusiones del funcionamiento y los avisos del gobierno, se los explica a sí mismo como significaciones ambiguas, configuradas en la narración con tropos que producen distintas posibilidades de sentido, la metáfora y la ironía.

La suspensión del derecho a la libre circulación, que se plantea como la estrategia para proteger a la ciudadanía de una enfermedad, se presenta desde la perspectiva del protagonista como el aviso de un conflicto armado, oculto para la sociedad; este sentido surge en la trama cuando el Alfaqueque describe la noticia sobre la epidemia e introduce su interpretación al final:

Creemos que la epidemia puede ser un poco más agresiva de lo que habíamos pensado [...] Tenemos a la gente más astuta persiguiendo a lo que sea que es, y también tenemos hospitales, pero, por si las dudas, pues, mejor quédese en casita y mejor no bese a nadie y no toque a nadie y cúbrase la nariz y la boca y reporte cualquier síntoma, pero sobre todo no se preocupe. Lo cual, razonablemente, fue entendido como Si no se encierran, se los va a cargar la chingada, a alguien hemos hecho desatinar. (Herrera, 2013, p.14-15)

En el aviso de la epidemia se intercala la mención a una persecución, “tenemos a la gente más astuta persiguiendo a lo que sea que es”, lo cual remite a una confrontación, y el Alfaqueque deduce un mensaje oculto del gobierno que se explica a sí mismo con ironía, dicen proteger mientras amenazan: “lo cual razonablemente fue entendido como Si no se encierran se los va a cargar la chingada, a alguien hemos hecho desatinar”; el gobierno amenaza a quien quede en medio de los enfrentamientos armados, de lo cual deducimos que hay una guerra en las calles, el estado de sitio es por la epidemia y el estado de sitio es por la guerra. Planteamos así que en el pensamiento sobre sí, de la *nuda vida* del protagonista, hay una amenaza percibida, la del gobierno hacia sus ciudadanos.

Esta interpretación se refuerza cuando el Alfaqueque, posterior al aviso, observa la televisión, ahora presentan la noticia de un hombre armado, y la imagen la metaforiza como “monstruos en el aire” (p.18); el protagonista mira al hombre con las características de un insecto, mostrando así que los hombres armados que presenta el noticiero son la causa subyacente al discurso oficial de la epidemia:

En la tele el noticiero hablaba de monstruos en el aire. Su cuerpo era como una bala negra

cruzada de franjas brillantes, seis patas peludas larguísimas lo jorobaban sobre sí mismo, tras la joroba una cabecita redonda con antenas que se prolongaban en el espacio, y dos bocas tubulares. Un verdadero hijo de puta según. (p.18)

Cuando el Alfaqueque metaforiza al criminal como monstruo en el aire, una bala con características de insecto, se vincula semánticamente la imagen narrada con el aviso previo sobre la epidemia causada por un mosquito egipcio. Comprendemos que el hombre armado que mira el Alfaqueque en los noticieros es señalado como criminal, perseguido por la ley, cuando se narra que lo agarraron buscando a quien “cargarle un muerto” (p.18), culparlo de un asesinato; desde la perspectiva del Alfaqueque, con la frase final “un hijo de puta *según*”, hay duda sobre si es o no el responsable del asesinato.

Con la manera en que el Alfaqueque describe la noticia, con una ambivalencia entre la figura de un criminal y el mosquito que causa la epidemia, se configura en la trama que hay un engaño que oculta la guerra, de manera que la epidemia es la de una guerra armada con la participación del gobierno.

En la trama hay un estado de excepción en la amenaza de la posible eliminación física de ciudadanos si salen de sus casas y quedan en medio de un enfrentamiento armado, pero es una amenaza construida con un discurso de protección; esta situación pone al sujeto en una condición de desprotección producida, una *nuda vida*, es matable sin ser considerado homicidio (Cap. I, en esta misma tesis, p.21-22), porque es una guerra del Estado

Si bien en la novela el estado de excepción es solo un aviso como recomendación, y no un estado de sitio declarado oficialmente, “no está declarado en sentido técnico” (Agamben, 2005, p.25), la orden de encerrarse se sostiene claramente por la autoridad del gobierno que amenaza a la sociedad de quedar expuesta en medio de enfrentamientos armados, una forma de guerra civil legal que autoriza la eliminación de los ciudadanos, lo que Agamben llama un totalitarismo moderno (Agamben, 2005, p.25)

Las fuerzas armadas en la novela producen ciudadanos que quedan ante la incertidumbre de su posible eliminación por parte del Estado, como categorías de ciudadanos que no resultan integrables en el sistema político, lo cual los vuelve matables a consecuencia de la prioridad que tienen los enfrentamientos armados del gobierno. El Alfaqueque percibe una contradicción en el estado de sitio cuando el Estado, como institución responsable de la aplicación de justicia, no protege a la ciudadanía a pesar de

manifestarlo, y al mismo tiempo la vulnera con sus amenazas.

En esta situación, de ausencia de protección y presencia de amenaza, está configurado un *ethos* preciso en los atributos del protagonista, la ironía con la que interpreta y resignifica las frases del Estado, revelando el sentido oculto en los avisos de los noticieros. La interpretación del Alfaqueque, sobre los avisos del gobierno, la interpretamos como una forma de reflexividad sobre sí mismo dentro del contexto, resultado de su experiencia de desprotección al interior de los juzgados, él conoce el funcionamiento de la ley bajo los dictados de los soberanos, para-policías y policías, lo cual también comprendemos como un estado de excepción permanente, siguiendo a Agamben, que no está declarado técnicamente pero es funcionamiento cotidiano con la ambigüedad legislativa de una figura para-legal.

En el siguiente apartado mostramos que esta postura del Alfaqueque, de comprender el doble sentido de los mensajes del gobierno, está determinada por la desprotección que vivió en los juzgados debido a un encuentro profundo con el rostro del hombre que golpearon los “madrinas”, donde ambos estaban en condición de *nuda vida*.

IV.1.4. PRIMERO EL ROSTRO DEL OTRO QUE INTERPELA A LA NUDA VIDA

En la secuencia de acciones de la trama, la experiencia de desprotección del protagonista en su juventud, por el estado de excepción en los juzgados, produce un movimiento identitario que lo lleva a asumir el nombre de Alfaqueque, para quien la cuestión central es su relación con el otro y consigo mismo ante la violencia que ejerce el Estado.

Cuando el Delfín, brazo para-legal del juzgado suspende la ley, con avenencia de la ley, y asesina al hombre, el Alfaqueque se descubre también desprotegido y amenazado. En el detenimiento ante la mirada del otro en condición de desprotección absoluta ante los soberanos que lo matan, el protagonista se encuentra con la alteridad radical, y al mismo tiempo no solo ve su sufrimiento y desprotección, sino que le queda clara también la propia desprotección. Se narra el recuerdo del Alfaqueque del hombre torturado:

[...] salía y entraba de su desvanecimiento y en una de esas se le quedó viendo con un solo ojo madreado. Era una mirada vacía, pura luz en estado puro, hasta que logró concentrar en ella la fuerza que le restaba y algo le dijo, dilatándolo. Ayúdeme, o No me deje solo, o Tóqueme, o Despídame. [...] (Herrera, 2013, p.106)

La escena es el encuentro del protagonista con la mirada del hombre sufriente por la

desprotección, la vida desnuda construida por el estado de excepción con la figura de los para-policías, en la instancia de derecho. El punto de vista del Alfaqeeque está centrado en la mirada del hombre de una manera muy específica, donde el cuerpo, los sentidos y las sensaciones son la centralidad. Al describirse el encuentro utilizando palabras de un campo semántico corporal, “ojo madreado”, especificando los sentidos de la víctima, “mirada vacía”, y la sensación que le produce al Alfaqeeque, “pura luz en estado puro”, se produce el sentido del impacto de la mirada del hombre sobre el mundo como luz que alumbra el espacio. La referencia a la “mirada vacía” posiciona al Alfaqeeque ante el punto de vista del hombre muriéndose, y la imagen de “pura luz en estado puro” produce un encuentro entre el dolor de la víctima, como sensación, y el impacto de este dolor en el Alfaqeeque, y en el mundo.

La “mirada vacía” del hombre torturado y muriéndose, recupera fuerza y adquiere un contenido, le pide ayuda al Alfaqeeque: “Ayúdeme, o No me deje solo, o Tóqueme, o Despídame”, pide una respuesta. Como hemos mencionado previamente el Alfaqeeque no logra detener a los “madrinas” porque lo amenazan con golpearlo. Finalmente se cierra el ojo del hombre, muere, y el Alfaqeeque responde con la mirada:

El hombre siguió aferrado a él con el ojo bueno, que se le hizo chiquito poco a poco y luego se volvió a dilatar una última vez junto a un último suspiro y él ya no pudo ni agarrarle la mano, se puso en cuclillas frente a la cara del hombre, todavía sin decir nada pero con sus propios ojos diciéndole Espéreme, espérese, ahora vemos. (Herrera, 2013, p.106)

El Alfaqeeque no puede decir más a los “madrinas”, tiene que quedarse observando cómo se llevan al hombre, pero antes él mismo responde con la mirada, “Espéreme, espérese”. En seguida se narra que después de ese encuentro con los ojos del otro durante su muerte, y el intento de ayudarlo sin conseguirlo, surge un pensamiento en el Alfaqeeque al dejar de verlo directamente:

[...] Él pensó en la mirada del hombre, que no se le quitaba de la cabeza; en su propia imagen grabada en la retina de aquél, en que algo habían acordado en ese último momento y movió automáticamente la cabeza de lado a lado, pero más como un ruego que como un mandato. (Herrera, 2013, p. 108)

Con la narración de “su propia imagen grabada en la retina de aquel” se reafirma el encuentro; el Alfaqeeque primero observa la luz que emana el hombre, después recibe la petición de una respuesta, y finalmente en su retina, como órgano de la vista, el Alfaqeeque se mira a sí mismo y sabe que fue visto por el hombre pidiéndole ayuda. El pensamiento que

queda en el Alfaque es la comprensión de la mirada como un trato, “algo habían acordado en ese último momento” (Herrera, 2013, p.108), apunta el narrador.

Este encuentro del protagonista con la mirada del otro puede interpretarse como una reflexividad sobre sí mismo en relación con la alteridad, para lo cual seguimos la noción del rostro del otro, de Emmanuel Levinas (2002), por el fuerte acento de la acción narrada en el cara a cara y en el rostro del otro como una interpelación que exige una respuesta (Cap. I, en esta misma tesis, p.43-44); el hombre muriendo pide al Alfaque una respuesta: ayuda, compañía, contacto o despedida.

Levinas apunta en *Totalidad e infinito* a la interpelación radical del mismo a partir del rostro del otro, y como hemos visto, el Alfaque no solo observa al hombre sufriente, sino que se siente llamado. Si bien Levinas ubica la alteridad en una dimensión metafísica de un Otro inconmensurable, este queda manifiesto en un otro corporizado:

El rostro en cuanto rostro es la desnudez, del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero, y su expresión indica el -no matarás- [...] la relación ética del cara a cara conduce al exterior, sin que sea posible sustraerse a la responsabilidad a la que apela de tal modo (Levinas, 2002, p.10).

Podemos decir que para Levinas el rostro del otro muestra la vulnerabilidad del individuo, y en la cita previa la ubica en cuatro condiciones de desprotección -el pobre, la viuda, el huérfano y el extranjero-, todas construidas: la carencia de necesidades básicas (comida, casa, atención a la salud) cuando menciona al pobre, que poniendo en relación con nuestro marco conceptual lo entendemos como efecto de la desprotección del Estado; la alteridad de quien viene de otra nación y cultura, y es discriminado o reprimido, en la mención al extranjero; y la alteridad de quien enfrenta el duelo ante la muerte, condición intrínseca de la naturaleza humana pero al mismo tiempo resultado de la guerra, en la mención a la viudez y la orfandad. Con el señalamiento a dichas condiciones de vulnerabilidad producida, Levinas marca un punto de detenimiento preciso para el sujeto, tiene prohibido matar. El Alfaque está ante la muerte del hombre como condición construida por la violencia del funcionamiento de las fuerzas armadas del Estado.

Para Levinas el sí mismo, “en lo de sí” se define mediante la posibilidad de poseer, del hacer un camino para apoderarse del mundo (Capítulo I, de esta tesis, p. 42); la problemática para Levinas es que en el poseer la alteridad desaparece, pierde su condición de otro porque

es definido desde las referencias conceptuales del sí mismo, asimilándolo a sí o percibiéndolo como oposición, camino que lleva a la aniquilación en la guerra, justificada por las ideologías, e incluso por la ciencia. Levinas aborda dicha problemática planteando que el otro no exige una interpretación, pues definirlo sería poseerlo, ya que el sujeto interpreta conforme a las propias referencias y experiencias, lo que exige el otro es más bien una respuesta y esta respuesta pasa por el ámbito de las sensaciones.

Comprendemos lo que Levinas denomina “sensación” como una relación previa a la percepción que divide entre el yo - no yo, citamos:

Dicho de otra manera, la sensación recobra una realidad cuando se ve en ella [la sensación], no el correlato de cualidades objetivas, sino un gozo anterior a la cristalización de la conciencia en yo y no-yo, en sujeto y objeto” (Levinas, 2002, p.202)

Siguiendo este planteamiento, la mirada del Alfaqueque sobre el hombre, y reflejado él mismo en la retina de aquel, es narrada desde una poética que pone en primer plano la corporeidad, no desde la pura descripción de cualidades objetivas, sino desde la sensación del protagonista, anterior a su conciencia; y cuando la poética une la “mirada” del hombre con la “pura luz en estado puro” se ponen en relación las sensaciones de ambos, el sufrimiento ante la muerte producida por la violencia. De este modo, la respuesta que la desnudez del otro, su vulnerabilidad, le pide al Alfaqueque con la mirada, en el tóqueme, ayúdeme o despídame, el protagonista lo incorpora como un trato hecho.

La mirada del otro interpela al Alfaqueque y este último responde, primero, sintiéndolo desprotegido y amenazado, *nuda vida*, y después, a pesar de no poder ayudarlo por la imposición de los soberanos, establece un compromiso, un acuerdo, el cual se instaura con la imagen de un perro negro que aparece recurrentemente ante él.

IV.1.5. DESPUÉS UN PERRO NEGRO ANTE LA DESPROTECCIÓN: ALEGORÍA DEL COMPROMISO, EL MIEDO, EL DOLOR Y LA IRA EN LA *NUDA VIDA*

El perro negro es la imagen metafórica que condensa el impacto del estado de excepción en la forma de ser y actuar del Alfaqueque, pues a partir del trato hecho con el hombre torturado continúa su vida acompañada por la imagen de un perro negro. Interpretamos la imagen del perro negro como alegoría del compromiso hecho con el otro

ante la vulnerabilidad compartida, en condiciones de desprotección construida por el soberano.

El perro negro es una imagen que aparece ante el Alfaqueque y solo él percibe su presencia, es una imagen visual, y sensación corporal, que aparece en sueños y es él mismo. Se narra la aparición de dicha imagen en el tiempo presente de la trama, cuando el Alfaqueque es adulto:

Entre la sucesión de imágenes que en el sueño repetían su día de cruda y medias luces apareció como otras veces un perro negro, pero ahora el perro negro, peludo y mojado, zarandeaba el lomo enérgicamente, despedía agua como un lago hecho pedazos, y en cada aguja de agua que salía disparada sentía que él, el animal que a la vez era él, se aligeraba cada vez más y cada vez más, hasta que despertó, tan leve que sentía que tocaba el techo (Herrera, 2013, p.33)

La primera ocasión en que surge la mención a la imagen del perro negro en la novela se relaciona con la sexualidad del protagonista; después de tener sexo con su vecina, La Tres Veces Rubia, sueña que el perro negro está mojado y se sacude el agua, y eso lo aligera de las tensiones que vivió en el día. La imagen del perro negro se relaciona con la sexualidad del protagonista, y nos lleva al campo semántico del placer. Pareciera que dicha imagen se configura en relación con el instinto sexual, sin embargo, más adelante, cuando se narra el recuerdo del Alfaqueque en los juzgados, se explica que surgió por primera vez cuando era joven y se vio atrapado en el estado de excepción. En retrospectiva, comprendemos la primera escena donde aparece el perro negro, como configuración de que la violencia que observó y vivió en los juzgados el Alfaqueque, impactó en su forma de estar en el mundo, incluida su relación con el sexo y el placer.

La aparición del perro negro es posterior a haber visto los ojos de la víctima, surge en el instante que el joven dejó de negarse a que se llevaran el cuerpo del hombre muerto, como consecuencia de las amenazas de los “madrinas” y la sentencia del Delfín, soberano, que dice protegerlo.

Y él decidió no seguir negando con la cabeza ni interponer su cuerpo para evitar que sacaran el cuerpo del otro, ni decir nada. Y en ese preciso instante fue que sintió por primera vez la presencia del perro negro, que ya nunca se iría; solo a ratos se echaría fuera de su vista, pero siempre estaría ahí. (Herrera, 2013, p.108)

El perro negro es una imagen y una sensación corporal, que, planteamos, le recuerda su compromiso con el rostro del hombre y su imposibilidad de protegerlo, pues surge cuando

no puede hacer nada para detener a los tiranos. En seguida se narra cómo se establece la relación del Alfaqueque con dicha imagen:

Aprendió a vivir con él, e incluso a convocarlo en ciertos momentos. Algo le quebraba por dentro, pero al mismo tiempo le permitía meterse en lugares y en decisiones que no soportaría a solas. Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas, era algo físico, tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel. (Herrera, 2013, p.108)

La alegoría que encierra la imagen del perro negro es una metáfora continuada²⁹ que altera el orden lógico del discurso dentro de la trama, ya que configura una presencia irreal en la narración, pues solo el Alfaqueque lo ve y siente; el perro negro es metáfora porque conjunta campos semánticos de sensaciones corporales, de sentimientos y posturas del sujeto, y de una corporalidad animal. Al alterar el orden lógico del discurso de la novela, con una aparición repentina en distintos momentos de la trama, se traslada el acuerdo hecho con el hombre torturado a una imagen metafórica que sustituye el acuerdo y lo mantiene vigente en el presente del Alfaqueque. De manera que la imagen del perro negro es alegoría del trato hecho con el hombre, como dos sujetos en estado de desprotección, *nuda vida*, y por lo tanto el perro negro alegoriza la condición de *nuda vida* del Alfaqueque.

La presencia del perro negro es la sensación corporal de dolor, miedo e ira, al ver el asesinato del hombre, el perro negro lo rompe, lo destruye, “Algo le quebraba por dentro”; es la fuerza para afrontar el miedo entre la violencia de su entorno “le permitía meterse en lugares y en decisiones que no soportaría a solas”; es una postura de fortaleza que le posibilita intervenir en las luchas de poder entre los soberanos, enfrentar el miedo y el dolor, pues, como mostraremos más adelante, sigue trabajando para el Delfín bajo amenaza, “Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas”; es la rabia contenida en el cuerpo al haber tenido que someterse al Delfín “era algo físico, tan real como un güeso

²⁹ “La *alegoría o metáfora continuada* (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas y comparaciones*) se ha descrito como una *figura* que en un nivel inferior de *lengua*, se compone de *metasemas* [relación entre campos semánticos], mientras en un nivel superior constituye un *metalogismo* [operaciones efectuadas sobre la lógica del discurso]. Se trata de un “conjunto de elementos figurativos usados con valor translativo y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”, lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el *enunciado* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* reconoce sólo una de ellas como la vigente”. (Bobes, 2004, p.35)

del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel”. En la descripción del perro negro como algo que está a punto de reventarle la piel, se produce el sentido del dolor corporal ante una herida, una herida que se configura latente, pues siempre está a punto de romperlo, de abrirle la piel. El “perro negro” como herida física latente, configura la relación entre las sensaciones corporales de dolor con las emociones de miedo e ira ante la violencia vivida, y es la postura de fortaleza para vivir en su condición desprotegida y amenazada, *nuda vida*, que es permanente.

El perro negro es una intensificación de la relación del Alfaqueque consigo mismo desde la inquietud de sí, porque pone en la centralidad de su auto-reflexividad la conciencia de su condición de desprotección, la conmoción de su cuerpo (Cap. I, en esta misma tesis, p.37-38), ante el asesinato que no pudo detener, y el reconocimiento pleno del otro en el pacto que hizo con el hombre torturado. El perro negro mantiene al Alfaqueque consciente de su condición de desprotección, las emociones que le produce y que se instalan en su cuerpo, conjuntando así emociones, conciencia y corporalidad, lo cual impacta en sus discursos y el cuidado que hace de los otros, como mostraremos más adelante.

El “perro negro” también contiene las contradicciones del Alfaqueque, circunstanciales, pues continúa trabajando para el Delfín y al mismo tiempo protege las vidas; el perro negro, como alegoría de su experiencia de desprotección, y del pacto que hizo con el hombre en condiciones de *nuda vida*, posibilita al personaje relativizar el puro conocimiento de sí, accediendo así a la inquietud de sí, lo cual tiene como efecto no reproducir la violencia de la ley soberana que determina la muerte. El perro negro contiene su postura de respeto por los cuerpos, en vida y en muerte, a partir del encuentro con el rostro del otro, el hombre agonizando, que le prohibió matar, retomando a Levinas (Cap. I, en esta misma tesis, p.43).

El protagonista adquiere el nombre de Alfaqueque posterior a la experiencia de desprotección en los juzgados, el encuentro con el rostro del otro y la aparición del perro negro. A continuación, profundizamos en el atributo configurado en el Alfaqueque de ser mediador; trabaja para el soberano porque no tiene otra posibilidad, y desde ese lugar protege las vidas.

IV.2. ALFAQUEQUE, OFICIO IMPUESTO: *PARRESIASTA* EN LAS GUERRAS CONTEMPORÁNEAS

En este marco de la trama, estado de excepción por la guerra armada en las calles, y en una instancia de derecho, con el encuentro del rostro del otro y la presencia de un perro negro, el Alfaqueque adquiere su nuevo nombre, apodo que contiene el atributo de mediador en la trama de violencias.

El nombre del Alfaqueque contiene el significado de una persona mediadora entre las luchas de poder en la España del siglo XV. Alfaqueque refiere a la figura legal establecida por la corona de Castilla en el *Libro de las leyes*, del año 1484, dicha figura se encargaba de canjear prisioneros entre españoles y árabes, cristianos y musulmanes.

La palabra alfaqueque procede del árabe hispánico *alfakkák*, la cual a su vez procede del árabe clásico *fakkāk*. Según el DRAE aparece como *alfaqueque*, *alffaqueque*; *alfaqec*; *alfaqequi*; *alfaquique*, *alfacueque*; *alhaqueque*, a lo largo de la literatura histórica. Citamos su significado en el diccionario de la RAE: “El que desempeñaba el oficio de redimir cautivos o libertar esclavos y prisioneros de guerra”; el alfaqueque era un título honorífico, que podía otorgarse a un aldeano o burgués, que servía de emisario, mensajero. El diccionario concentra en estos significados las referencias a dicho personaje a lo largo de los archivos históricos sobre el derecho en España, desde su primera mención en 1242. Según referencias del *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936)³⁰ el alfaqueque podía ser moro o cristiano, ambos reinos le pagaban por negociar y llevar mensajes, y precisa una forma de ser específica: sin codicia alguna, con propiedades, y con conocimiento de lenguas, así como jurar ser leal y fiel al oficio y cargo otorgado.

Así, el nombre del Alfaqueque, configurado mediante el uso de la mayúscula para hacer propio un sustantivo común de oficio, se enlaza con el atributo de ser mediador, arbitro, en las negociaciones entre vecinos, familias poderosas, o burócratas. El alfaqueque del siglo XV era árbitro al servicio de los soberanos como un título honorífico, para el Alfaqueque contemporáneo, en la novela, es condición del estado de excepción, pues se encuentra atado a las amenazas del soberano, quien dicta y suspende la ley, policía o parapolicía, brazo armado del Estado, que lo protege o desprotege, y además le pide mediar para

³⁰ <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-historico-1933-1936>

salvar a los suyos que son detenidos por el enemigo.

La guerra en la que media el Alfaqueque es entre los soberanos, como el Delfín, pero también entre la población, lo cual se configura cuando menciona a “la gente” que está esperando que le ayuden a salirse de la pelea. Se narra la tarea del Alfaqueque:

Ayudaba al que se dejaba ayudar. Muchas veces la gente nomás estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea (Herrera, 2013, p.49)

La finalidad del ajuste es que al otro -le baje la “bilis”-, metáfora del habla cotidiana para referirse al enojo a partir del efecto de la ira en el cuerpo, en el hígado, con la cual se plantea que la gente pide ayuda al Alfaqueque para detener su enojo.

En el atributo del personaje contenido en la significación de su nombre, hay una radicalidad plena del sentido del nombre propio, nombrar a un sujeto único e irremplazable en sus atributos, que aquí están relacionados con sus acciones.

A la referencia histórica contenida en el nombre Alfaqueque la complementan los nombres históricos de otros personajes principales de la novela, haciendo referencia a la historia de la humanidad y a obras de ficción, nombres cuya significación común es que sintetizan luchas de poder, disputas territoriales. Con esta configuración de los nombres se produce el sentido de que la violencia contemporánea en México comparte la estructura de las luchas de poder entre soberanos en la historia de la humanidad, entre grupos que detentan el control de un territorio en un tiempo y espacio específico.

El nombre de los soberanos en la novela, entre los cuales destaca el Delfín, se vinculan mediante el nombre, el apellido o los sobrenombres, a personajes históricos y literarios de linajes familiares con privilegios para gobernar un territorio. El nombre Delfín, expolicía y para-policía, que contrata al Alfaqueque para que le ayude a negociar cuando es necesario, además de hacer referencia a su nariz chueca por inhalar tanta cocaína, como se cita en párrafos anteriores, hace referencia a los soberanos de Francia del siglo XIV que se titulaban delfín si eran descendencia de sangre; su apellido, Fonseca, hace referencia a un linaje de obispos en la España del siglo XVI, y Castro, la familia con la que Delfín -Fonseca- tiene un conflicto, remite a un linaje de la nobleza en la misma época, el Alfaqueque tiene que resolver una disputa de poder entre personajes alegóricos a un monarca y a la nobleza.

En estas referencias a disputas de poder histórico, Alfaqueque es nombre referencial

de tipo social, pues designa un oficio que es un título otorgado. El narrador lo nombra de manera determinada, “el Alfaqueque”; el artículo “el” determina su identidad a partir de una función que realiza para los otros, mediar. En la narración se señala que al Alfaqueque lo usan como mediador para ayudar, de manera discreta, a que la gente detenga su bravura, su ira, esa es su cualidad; el Alfaqueque se nombra a sí mismo como una herramienta, una cosa, un desarmador, nadie reconoce su trabajo, no lo agradecen, lo ven como un objeto y no como un sujeto que interviene, sentido distante al de título honorífico del alfaqueque de la edad media.

Él [Alfaqueque] no sobresalía en nada, más que en amansar maldiciones y salvar a la gente de los separos y de sus promesas. Justo porque no hacía bulto podían usarlo como un desarmador que luego vuelve a la caja de las herramientas y no es necesario agradecerle nada. (Herrera, 2013, p. 99)

Con esta puesta en relación entre el personaje y las características de un desarmador, un objeto, se configura uno de sus atributos, la función de ayudar a resolver problemas entre la gente, resolver conflictos, como ayudarlos a evitar la cárcel y escapar de amenazas derivadas de compromisos incumplidos, “salvar a la gente de los separos y de sus promesas” (p.99). A pesar de lopreciado de su trabajo porque salva a la gente, su trabajo es clandestino, lo cual se explica de la siguiente manera:

En lo suyo, la gente le agradecía hasta el exceso que arreglara sus problemas, casi lloraban de júbilo cuando les evitaba tocar ciertos asuntos, y le enviaban chequitos y botellones. Después no lo querían ni saludar porque se acordaban de en qué habían estado metidos. (Herrera, 2013, p.42)

La gente quiere ocultar una parte de sí, los problemas en los que se metieron y de los cuales no se quieren acordar, y por este motivo no reconocen el trabajo del Alfaqueque.

El Alfaqueque se percibe a sí mismo de la misma manera que las personas que ayuda, porque cuando ve al Delfín, un homicida, recuerda esa parte de sí en la que estuvo metido. La parte de sí que quiere olvidar el Alfaqueque la interpretamos en el siguiente señalamiento:

Quizá así era lo que tenía con el Delfín, cada que escuchaba su respiración agonizante recordaba esa parte de sí mismo que lo definía, pero era el Alfaqueque quien no había dejado de pagarle que le echara la mano en un momento recio (Herrera, 2013, p.42)

El Alfaqueque al estar cerca del Delfín, “recordaba esa parte de sí mismo que lo definía”, y que quiere olvidar, como las personas que quieren olvidar en lo que andaban metidas. Se configura así que el protagonista se siente cómplice del tirano, se siente responsable del asesinato que este último cometió en los juzgados. Cuando señala que el Delfín lo ayudó en un momento complicado, “recio”, por lo cual sigue pagándole el favor, se configura la ambivalencia entre la protección y amenaza que el Alfaqueque percibe del soberano.

Ante el Alfaqueque el Delfín es la ley, sabe que no hay protección en los juzgados, son instancia territorio del Delfín, quien lo obliga a seguir obedeciéndole aún fuera de estos, y ante quien se siente cómplice del asesinato que cometió y no pudo detener. Este sentirse cómplice podemos comprenderlo como un remanente del conocimiento de sí en relación con la ley, pues el Alfaqueque sigue percibiendo al Delfín como la ley que lo protege, sin embargo, el conocimiento de sí no lo define en su totalidad, logra resistir desde la inquietud de sí al mantenerse consciente del pacto que hizo con el hombre torturado, y al intensificar la relación con su propio cuerpo, y aunque aún siente que el Delfín lo protegió en los juzgados, al mismo tiempo reconoce que lo amenaza.

En este trasfondo de la trama el Alfaqueque se sostiene como mediador, indispensable no solo para los ciudadanos, sino también para los soberanos que controlan la ley; en el siguiente apartado desarrollamos la noción y el funcionamiento del lenguaje configurado en el protagonista, su forma de mediar entre los involucrados en las guerras. Mostraremos que el Alfaqueque se mantiene en la inquietud de sí cuando no cede ante los discursos de aniquilación que sostienen los personajes en medio de las peleas, ni tampoco cede ante el intento del Delfín de violentar de nuevo un cuerpo, amenazando al Alfaqueque.

IV.2.1. ERGONOMÍA DEL VERBO: *PARRHESIA*

La intervención del Alfaqueque para resolver conflictos se configura con la metáfora sobre su capacidad de “mermar verdades de piedra” (p.99), relacionando la noción de verdad con la cualidad de dureza de una piedra, produciendo una imagen de la posibilidad de disminuir, mermar, el volumen de dicha verdad dura, rígida. El Alfaqueque debilita la fuerza de las ideas establecidas como verdades únicas, piedras con consistencia inamovible, que subyacen a la violencia, desatan y acrecientan enfrentamientos y amenazas de ataque físico

entre vecinos, que ponen en riesgo la vida de los otros, incluso en los separos del juzgado, que él sabe es un lugar peligroso.

La posibilidad del Alfaqee de intervenir en las discusiones se explica como resultado de que considera al verbo ergonómico, atributo del lenguaje descrito de manera metafórica con las referencias a ergonómico, a una adaptación corporal. La adaptación que hace el Alfaqee de las palabras, para ayudar a la gente a escuchar y detener los ataques, se describe de la siguiente manera:

Ayudaba al que se dejaba ayudar. Muchas veces la gente nomás estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea; y para eso es que servía ajustar el verbo. El verbo es ergonómico, decía, sólo hay que saber calzarlo con cada persona. (Herrera, 2013, p.49)

El verbo es ergonómico, metáfora que pone en relación una categoría lingüística y una categoría fisiológica, produciendo la imagen de ajustar las palabras a cada persona para desarticular los enunciados que justifican la violencia física; “ajustar el verbo”, “calzarlo”, es elegir las palabras que se adecuen a lo que el otro necesita escuchar.

Hay un presupuesto en dicho enunciado, el deseo de las personas de salir de la pelea, la necesidad de ayuda, no solo cuando están siendo dominados sino también cuando están dominando, lo cual retomamos del enunciado “Muchas veces la gente nomás estaba esperando que alguien viniera a bajarle la bilis y a ofrecerle una manera de salirse de la pelea”.

Lo que planteamos para refigurar los atributos del Alfaqee como una forma de *parrhesia* desde la inquietud de sí (Cap. I, en esta misma tesis, p.38), apelando a su propia verdad y a la verdad de cada sujeto, y no a la imposición de la verdad, es que adapta la palabra a cada persona y no busca la confesión del otro, no lo hace objeto de un discurso veraz que tienen que repetir, ni les dicta reglas morales. El Alfaqee es audaz con las palabras, postura que opone a ser agresivo, él más bien analiza el brete, el problema, la situación, la escena, “lo suyo no era tanto ser bravo como entender qué clase de audacia pedía cada brete” (Herrera, 2013, p.50)

La audacia que pone en práctica el Alfaqee para resolver el problema la debe deducir de lo que sucede en cada situación, elegir las palabras precisas para convencer a los involucrados que detengan la amenaza, o se alejen de ella. En dicha intervención

reflexionamos filosóficamente sobre el *ethos* en la respuesta del sujeto ante el tirano, sobre la forma de ser, pensarse a sí mismo y al otro, como formas de subjetivación ante el Estado de excepción. El Alfaqueque a pesar de sentirse cómplice del Delfín, desde el conocimiento de sí ante la ley, también se inquieta ante sí mismo y los otros e interviene desde una postura específica respecto a la verdad, que esta surge de los sujetos y no de la ley, y produce así una forma de *parrhesia*. El Alfaqueque produce una forma de franqueza, como en la *parrhesia*, que es transmitir que sus pensamientos son acordes a sus prácticas; para detener la violencia de los otros él mismo no se pone violento para tranquilizarlos.

A partir de esta relación entre la *parrhesia* y los atributos del protagonista en la trama de la novela, distinguimos tres estrategias que utiliza para intervenir en los problemas: la *parrhesia* irónica, la indagación de la historia verdadera, y la *parrhesia* política; en el siguiente apartado se analizan las tres formas de mediación.

IV.2.1.1. PARRHESIA IRÓNICA: VERDAD Y MENTIRA

Enseguida reflexionamos sobre dos escenas en las que se advierte la primera estrategia de intervención del Alfaqueque como modalidad del *hablar claro*, de la *parrhesia*, como muestra de una verdad propia, con el objetivo de conducir al otro a la soberanía de sí. En estas escenas la modalidad de la *parrhesia* está en relación con la retórica³¹, en sus formas de ironía y adulación, utilizadas como tácticas discursivas de convencimiento. Presentamos las escenas, para posteriormente discurrir con ellas la noción de *parrhesia* y su relación con la retórica, que se vuelve el medio posible para que el Alfaqueque produzca su verdad entre la violencia imperante.

La primera escena es la narración de una ocasión en que el Alfaqueque fue por la Muñe, una joven que estaba escondida en una tiendita porque su novio quería llevársela a la fuerza. Los hermanos de la Muñe estaban listos para ir a “destripar” (Herrera, 2013, p. 47), metáfora de golpear, por eso su padre decidió llamar al Alfaqueque, para detener la pelea.

³¹ Retórica: “Arte de elaborar *discursos* gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto, una construcción de carácter suasorio [...] (Beristain, 1995, p. 421)/Ironía: “*Figura* de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el *significado* a la *forma* de las *palabras* en *oraciones*, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria [...] Se trata del empleo de una *frase* en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el *contexto* lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero *sentido* (Beristain, 1995, p.271)

Aquí lo que hace el protagonista, una forma de héroe, para evitar la violencia, es introducir la palabra dirigiéndose al novio para que se retire, evitando así que los hermanos lo golpearan para proteger a la Muñe. El Alfaqueque fue a la tiendita, vio que la Muñe estuviera bien y luego fue a hablar con el novio, a “tirarle verbo al novio” (p. 48), le dijo lo siguiente:

Mire, compa, yo estoy con usted, sé cómo se siente que le falten a uno el respeto y encima que esos pinches mugrosos tengan ahí escondida a la que es su novia, no la de ellos ¿verdad? Pero la cosa es que esas faltas de respeto importan más si uno se pone a cacarearlas. A veces mejor dejarlas pasar y quedar como un señor. ¿Qué no? No demuestra ser más cabrón el que más levanta la voz sino el que no tiene necesidad de levantarla, eso es todo lo que le pido, que lo piense un poquito. (Herrera, 2013, p.48)

El novio lo pensó, le dio las gracias y se fue. Cuando el Alfaqueque le preguntó a la Muñe qué le había hecho el novio, ella dijo que nada, que sólo no quería irse con él ese día. A las dos semanas la Muñe y su novio estaban juntos de nuevo, “pero eso ya no era su bronca [...] no tendría chamba si se ponía a juzgar los vicios de cada cual” (Herrera, 2014, p. 49), así, el Alfaqueque detiene la violencia del otro sin imponer reglas morales.

La otra escena donde interviene el Alfaqueque produciendo un decir veraz, una *parrhesia*, es cuando tranquilizó a unos adolescentes que estaban apedreando y pateando el portón de la casa de un vecino, mientras le gritaban amenazantes “Sal a que te partamos el hocico, hijo de la chingada” (p.49). El Alfaqueque salió de su casa y se dirigió a los adolescentes:

[...] les preguntó asombrado por qué no habían logrado tirar la puerta y añadió Si quieren *orita* les traigo un zapapico, y eso sirvió para que todos se calmaran, porque una cosa es una cosa y otra es quemar los puentes, y en cuanto vio eso, el Alfaqueque añadió O pa' qué, ¿verdad?, ya ha de estar ese güey zurradísimo de miedo allá adentro, y todos se rieron y luego se fueron (Herrera, 2013, p.50)

El Alfaqueque cambia las reglas de su propia postura de manera irónica, actuando como si estuviera de acuerdo con lo que hacían y exagerándolo al ofrecer a los jóvenes ayudarles a tirar la puerta, consiguiendo así que por voluntad propia detuvieran las amenazas y agresiones. Es una intervención irónica porque afirma contundentemente el ataque al límite de negar la necesidad de realizarlo.

En las dos escenas presentadas, en medio de su discurso el Alfaqueque incorpora una pregunta: ¿verdad? Primero manifiesta que está de acuerdo con lo que quieren y sienten,

incluso exagerándolo, haciéndoles pensar que lo que dice son las palabras propias del Alfaqueque, que es la verdad del Alfaqueque. Al novio le dice que está con él en su enojo, que sabe lo que se siente que los otros tengan a su novia y le falten al respeto, y a los adolescentes les ofrece ayudarlos a tumbar la puerta, así pone en palabras lo que los otros sienten, la verdad del dominio, que es insistencia en vengarse. Luego introduce la pregunta, “¿verdad?”, y los reafirma haciéndoles creer que él piensa lo mismo, pero en seguida plantea que no hace falta más violencia, le dice al novio que es más cabrón el que no tiene que levantar la voz y les dice a los adolescentes que seguro el otro ya tiene suficiente miedo, y así consigue su objetivo, disminuir la ira, sacarlos de la pelea y evitar la violencia homicida.

En la *parrhesia* de la inquietud de sí el sujeto ajusta su discurso para hacerle ver al otro la propia verdad del *parrhesiasta*, que también puede tener la finalidad de conducir al otro a un estado de soberanía sobre su cuerpo (Cap. I, en esta misma tesis, p.40); por lo tanto, lo que define los argumentos utilizados y el orden elegido en la *parrhesia* son las circunstancias específicas y el estado de ánimo de aquel a quien se dirige, para que escuche la verdad del hablante y para llevarlo a la soberanía de sí. El Alfaqueque es *parrhesiasta* porque plantea su propia verdad y también porque conduce a los otros a la soberanía sobre su propio cuerpo, lo cual implica que detengan su ira y sus agresiones; para lograr dicho objetivo el Alfaqueque ordena sus argumentos utilizando la ironía y la adulación³², afirma la verdad del novio y de los jóvenes insistentemente, los adula, y posteriormente introduce su propia verdad, de esta manera invierte la semántica inicial y produce la ironía que logra que los personajes detengan su violencia. La verdad del Alfaqueque es la necesidad de proteger la vida, así que plantea a los personajes que no es necesario llegar a la violencia física, ni siquiera para lo que les preocupa, que es mostrarse superiores, dominantes.

El protagonista interviene en las peleas para evitar los homicidios, pero no invierte la verdad de los personajes, que es el deseo de dominación del otro. Esto se plantea de la siguiente manera en la narración:

El Alfaqueque verbeaba lo que fuera necesario para que la gente siguiera complicándose como mejor le pareciera, no tendría chamba si se ponía a juzgar los vicios de cada cual. (p.49)

³² “Adular significa tomar lo que el oyente ya piensa, formularlo por cuenta de uno mismo como discurso propio y devolverlo al oyente, que queda con ello tanto más fácilmente convencido y seducido cuanto que se trata de lo que él dice”. (Foucault, 2009, p.376)

En las escenas presentadas el Alfaqueque no dictó reglas morales, no juzgó los motivos de las acciones de los otros, mostrarse superiores o vengarse, produjo su discurso solo para contener la ira y la violencia.

A pesar de que se narra que la motivación del Alfaqueque para detener las peleas es no perder su chamba, como si fuese un interés personal, hemos mostrado en los apartados previos que se encuentra bajo el sometimiento del estado de excepción impuesto por el soberano, el Delfín, y en un contexto de confrontaciones constantes entre vecinos, lo cual hace de su trabajo una necesidad de la cual no puede sustraerse, y que también es determinada por el compromiso que hizo con el hombre en los juzgados.

Verdad y mentira: *parrhesia* y retórica

La *parrhesia* como verdad del propio sujeto implica que el hablante establezca un compromiso entre su enunciación y su conducta

es una palabra que, por el lado de quien la pronuncia, equivale a un compromiso, a un lazo, constituye un pacto determinado entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de la conducta (Foucault, 2005, p.380)

Con este planteamiento comprendemos que el protagonista al detener las peleas habla en su propio nombre en relación con su conducta, él no es violento, no es “bravo” (Herrera, 2013, p.50), y no busca estatus de superioridad y dominio con sus intervenciones, es solo una herramienta, un “desarmador” (Herrera, 2013, p. 99), que muestra al otro con su conducta que no hace falta más violencia. El Alfaqueque, sujeto de la enunciación, coincide con el sujeto de la conducta, no actúa con violencia y mantiene su postura de resistencia frente al estado de excepción de la ley, cumpliendo el compromiso hecho con el hombre asesinado, que hemos interpretado implica no reproducir las violencias.

Sin embargo, cuando en la narración se menciona que el Alfaqueque produce mentiras se complejiza su figura de *parrhesiasta*, pues produce su propia verdad utilizando la mentira. En la conciencia sobre sí mismo el Alfaqueque define su discurso de la siguiente manera:

Ser humilde y dejar que el otro pensara que *las palabras* que decía eran las suyas propias. Funcionaba con los otros, pero no con él mismo. Había conocido políticos que eran capaces de creer cualquier cosa que decían con tal de que la creyeran los demás. Intentó aprenderlo, pero a él no se le olvidaban las mentiras, sobre todo las

suyas. (Herrera, 2013, p.50)

Comprendidas las acciones del Alfaqueque en el marco conceptual de la *parrhesia*, pues como hemos mostrado él produce su propia verdad respecto al contexto, interpretamos que el reconocimiento de las mentiras en su discurso se refiere a la conciencia que tiene del uso que hace de la adulación y la ironía. El Alfaqueque, para ser libre de palabra y decir su verdad en el contexto de violencias exacerbadas, tiene que mentir, mostrar con sus palabras, mediante la ironía, que siente lo mismo que los otros, de manera que los oyentes se sientan seducidos, para después poder escuchar que no hace falta más violencia, y detener su agresión.

Es importante para el Alfaqueque no olvidar que mintió, pues su verdad no es vengarse de los otros, su verdad, comprendida desde la inquietud de sí, es detener la violencia; no debe olvidar que usó la adulación y la ironía para conseguir mostrar a los otros que su propia verdad es cuidar de los cuerpos, por eso es humilde, porque pone sus palabras a disposición de lo que los otros necesitan escuchar para detener su ira. No es que la conciencia sobre su mentira lo mantenga en la verdad, pues su verdad sobre el cuidado de los otros la ha constituido desde la inquietud de sí, de lo que es consciente el Alfaqueque es que usa la ironía como estrategia para establecer un decir veraz que detenga las peleas. En medio del contexto avasallante del estado de excepción, el protagonista no encuentra otra vía para bajarle la bilis a las personas, para ayudarlas a tranquilizarse y salirse de las peleas, para dominarse a sí mismas.

Foucault piensa que quien habla desde la *parrhesia*, contrario a la retórica, no tiene un interés de trascender ni constituirse como autoridad moral, pero la *parrhesia* puede usarla como técnica, recurso para hablar claro:

En su estructura misma, en su juego, el discurso de la *parrhesia* es, por supuesto, totalmente diferente a la retórica. Lo cual no quiere decir que de vez en cuando y para alcanzar el resultado propuesto, no haya que recurrir, en la táctica misma de la *parrhesia*, a elementos o procedimientos que son los de la retórica (Foucault, 2005, p.362)

Las características de la retórica de persuadir, de actuar sobre los demás, de influir en el que escucha, se hacen presentes en la *parrhesia* pero como un recurso, no un objetivo; hemos mostrado que el Alfaqueque no se constituye como autoridad moral, simplemente

plantea su verdad y lleva a los otros a la soberanía sobre su cuerpo, a detener la violencia física, como una forma de resistencia ante la dominación.

IV.2.1.2. INDAGACIÓN DE LA HISTORIA VERDADERA: TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS

El conflicto central de la trama, que necesita resolver el Alfaqueque, es devolver dos cuerpos muertos a sus familias: la familia de los Castro tiene el cuerpo difunto de Romeo, el hijo de los Fonseca, y los Fonseca tienen el cuerpo difunto de la Muñe, la hija de los Castro. El Alfaqueque, por orden del Delfín, ayuda a las familias a recuperar los cuerpos de sus hijos. El cuerpo de Romeo y la Muñe han de ser devueltos a sus familias en un intercambio, para lo cual el Alfaqueque necesita conocer sus historias, aclarar las condiciones de sus muertes y detener la venganza por la cual ambas familias no liberan al hijo de la otra.

Con las referencias al nombre de Romeo, en el marco de los demás nombres, que hemos señalado remiten a linajes familiares y disputas de poder en la historia y la ficción, se actualiza en la trama de la novela la disputa de territorios entre dos familias poderosas de la colonia donde vive el Alfaqueque. Romeo, uno de los muertos que ha de regresar el Alfaqueque a su familia, nos remite al personaje de la obra de Shakespeare, evoca la síntesis de una tragedia de amor; la novela actualiza la tragedia en una situación contemporánea, donde la vida íntima de dos jóvenes queda invisibilizada por las luchas de poder entre dos familias.

A lo largo de la trama el Alfaqueque pregunta a diferentes personajes por la historia de ambas familias y revela que ninguna de las dos familias mató al hijo de la otra; Romeo llegó a la casa de los Castro pues los jóvenes de dicha familia lo encontraron accidentado en la calle, y se murió por el impacto de un auto; a la Muñe se la llevaron los Fonseca, la familia del Delfín, por órdenes de este último, en un acto de venganza para recuperar a Romeo, sin embargo la Muñe murió por una enfermedad estando en la casa de los Fonseca.

El Alfaqueque se entera que hay un conflicto antiguo entre las familias, lo cual les impide resolver el problema actual. Ambas familias son descendientes del mismo padre y solo a una le dio el apellido, a los Castro; cuando el padre murió cada familia quería realizar un ritual diferente con el cuerpo, finalmente los Castro se lo llevaron sin llegar a un acuerdo; por estos motivos tienen en pleito la casa del padre como herencia.

La revelación de la historia de cada uno de los muertos posibilita al Alfaqueque informar a cada familia sobre lo sucedido para detener las amenazas y accedan a regresar los cuerpos, sin embargo, en el Delfín persiste el deseo de venganza y quiere maltratar el cuerpo de la Muñe. El Delfín es Fonseca, es hijo de la familia a quien no dieron el apellido y que se quedó sin el cuerpo de su padre.

Ante esta la insistencia del Delfín, de maniatar el cuerpo de la Muñe antes de regresarlo a su familia, surge en la trama una interdicción del Alfaqueque, que interpretamos a continuación como *parrhesia política* frente al tirano.

IV.2.1.3. NEGACIÓN DEL TIRANO: PARRHESIA POLÍTICA

Cuando el Alfaqueque recoge a la Muñe para devolverla a su familia, y la lleva a su casa antes de entregarla, el Delfín llega y quiere entrar al cuarto para “dejarle un recuerdito” (Herrera, 2013, p.105), que deducimos como una intención de maltratar el cuerpo, pero el Alfaqueque no se lo permite; acción complicada porque el Delfín representa una amenaza para la vida del Alfaqueque, sin embargo, finalmente puede decirle “No” al soberano.

Si el perro negro surge por primera vez en la trama cuando el joven tiene que asumir la ley del Delfín bajo amenaza, vuelve a surgir en otra escena para ayudarle a detener la ley soberana de este último. Cuando el Delfín quiere maltratar el cuerpo de la Muñe, antes de entregarla a los Castro, trata de convencer al Alfaqueque de que no se lo impida señalando de nuevo: “Tú confía muchacho, yo te cuido las espaldas” (Herrera, 2013, p. 105), y en ese momento se hace presente la imagen del perro negro.

Dicho momento de la narración es cuando surge el recuerdo de la experiencia de desprotección del Alfaqueque en los juzgados, del pacto que hizo con el hombre torturado, y de la primera vez que apareció ante él la imagen del perro negro, lo cual hemos desarrollado previamente en la página 121.

La presencia del perro negro en el momento en que el Delfín quiere abrir la puerta del cuarto donde está el cuerpo de la Muñe, detona el recuerdo de la historia de su origen, y lleva al Alfaqueque a oponerse a la imposición del Delfín de manera contundente, diciéndole: “No se va a poder” (Herrera, 2013, p.105), se lo dice sin violencia e incluso deja sin seguro la puerta del cuarto. En ese momento el protagonista plantea una verdad de manera directa, no hay ironía, no hay retórica que tenga un efecto de persuasión, es el acto más cercano a la

*parrhesia*³³ política, a la oposición al tirano, aun arriesgando la propia vida. Así define la Foucault la *parrhesia* política:

la veridicción política que no se practica como una indagación sino que se manifiesta como la afirmación de alguien de que es capaz de decir la verdad [...] se dirige valerosamente en su soledad a una asamblea, o a un tirano, que no quiere escucharlo (Foucault, 1984, p.102)

El momento en que el Alfaqueque dice No al soberano es una forma de *parrhesia* porque es una negativa que no busca la imposición soberana sobre él, no funge como ley externa, es resultado del compromiso del protagonista de proteger la vida y detener las imposiciones del soberano sobre el cuerpo de los otros.

El Delfín insiste e intenta abrir la puerta, pero su hija, La Ingobernable, que después de hablar con el Alfaqueque reconoce su obediencia a las órdenes sin sentido de su padre, interviene y le sostiene la mano. Aquí se plantea en la trama que el decir veraz que emite el Alfaqueque, aunque no es recibido por el Delfín, La ingobernable sí lo escucha.

No se plantea una solución final a la violencia, pues el Delfín amenaza al Alfaqueque antes de irse, “un día de estos va a pasar algo horrible” (Herrera, 2013, p.110). El Alfaqueque lo sabe, sabe que cualquier cosa es posible: “quien quita y sí, pero no va a venir a expoliarme un muerto” (Herrera, 2013, p.110); se configura de nuevo que con su perro negro el Alfaqueque establece un límite preciso a sus acciones, el respeto por los cuerpos, vivos o muertos.

Finalmente, la suma de los atributos del protagonista de reconocer la “ergonomía del verbo” y al “perro negro”, los interpretamos como un encuentro entre la ley de la palabra y la *nuda vida*, entre la palabra como *parrhesia* que se ajusta a cada individuo para disminuir la dureza de las verdades de dominación y detener la violencia, y la *nuda vida* que se reconoce sin protección, que vive la ira, el miedo y el dolor en el silencio de la alegoría que le recuerda su encuentro con el rostro del otro en condiciones de desprotección.

³³ Cada trama de las tres novelas de Herrera incorpora la *parrhesia* en diferentes momentos, como un punto de llegada del sujeto para detener al soberano, para Lobo es la resolución final que lo lleva a constituirse mediante otra forma de subjetivación de sí, para Makina es una escena intermedia para salvar su vida, y, como hemos mostrado, para el Alfaqueque la *parrhesia* irónica es el mecanismo de mediación para detener las confrontaciones, y la *parrhesia* política es la resolución final que le permite suspender la imposición del soberano.

CONCLUSIONES

El objetivo central fue demostrar que la configuración de los protagonistas de las novelas de Yuri Herrera, con una intensa reflexividad sobre sí y los otros, produce el efecto de sentido de una noción de sujeto en resistencia, ante los estados de dominación producidos por las violencias estructurales del sistema económico y político. Esto nos llevó a transitar por una interpretación detallada de los protagonistas, lo que observan y sienten del entorno, la manera en que observan y sienten a los otros, y las formas de describirse y sentirse a sí mismos.

A lo largo de la interpretación mostramos que el análisis de las estrategias literarias utilizadas para la construcción de las obras, y las ideas contenidas en los conceptos de inquietud de sí, *parrhesia*, *ethos* barroco, rostro del otro, capitalismo y estado de excepción, nos ayudaron a organizar las temáticas centrales contenidas en las novelas en dos direcciones que se conjuntan: 1. La conciencia figural de los personajes, configurada desde una focalización fija, nos llevó al pensamiento sobre el impacto que tiene la forma de subjetivación, es decir, de la organización de la conciencia de sí del sujeto, en la forma de ser y actuar en sus relaciones con los otros; y 2. Las tramas configuradas como espacios marcados por la violencia, descritas desde el punto de vista de la conciencia figural, nos trasladaron al impacto que tiene el sistema económico capitalista y el estado de excepción en la vida cotidiana de los sujetos, produciendo una *nuda vida* y vidas-mercancía.

Logramos analizar la especificidad de los recursos literarios utilizados para configurar personajes con una fuerte reflexividad sobre sí mismos y sus relaciones con los otros, en una trama de violencias avasallantes:

1. En el despliegue que hicimos de cada uno de los relatos, mostramos que, la focalización interna fija del narrador, punto de vista fuertemente centrado en el protagonista, y el uso del sí mismo gramatical, nos obligan a detenernos en la perspectiva construida en cada protagonista, primera estrategia narrativa para producir el efecto de sentido de un sujeto en profunda reflexividad sobre sí.

2. El lenguaje al interior de las novelas con la predominancia de palabras fuertemente vinculadas a la corporalidad, que hemos nombrado una semántica de las sensaciones, resulta

una estrategia fundamental que determina el tipo de reflexividad configurada en los protagonistas.

3. La construcción de la temporalidad de las narraciones con saltos temporales hacia el pasado, determinados por los recuerdos de la conciencia figural, y que explican su presente en la trama, son otra estrategia fundamental en la configuración de la reflexividad de los protagonistas.

4. Con el uso de metáforas del habla cotidiana, y la configuración de metáforas literarias, siempre mostradas desde el punto de vista de los protagonistas, se revelan las violencias de la ley soberana al interior del lenguaje cotidiano (Lobo, Makina y Alfaqueque), se nombra la ambivalencia del valor de las lenguas y la maleabilidad de estas frente al hecho capitalista (Makina), y se producen nuevos sentidos que llevan a la noción de verdad en su relación con la palabra y el cuerpo (Lobo, Makina y Alfaqueque)

5. La creación de figuras alegóricas en los discursos de los personajes (Alfaqueque y Makina), y en la estructura de una novela (Señales que precederán al fin del mundo), neutraliza el valor positivo y negativo, aprovechable y desechable, que el intercambio mercantil hace de los sujetos y del lenguaje.

6. La ironía en los discursos de los protagonistas (Makina y Alfaqueque) configura la posibilidad de decir lo indecible ante los personajes soberanos al interior de la trama, soberanos de la ley, policías y para-policías.

Al comprender dichas estrategias narrativas de los relatos, y extraer las temáticas sobre la producción de vidas mercancía y *nuda vida*, pudimos interpretar qué noción de sujeto reflexivo, como resistencia, sus relaciones con la verdad, el cuerpo y el otro, establecen las novelas.

La noción de *inquietud de sí* nos ayudó a comprender la subjetividad configurada en los personajes como la posibilidad de desvincularse del puro conocimiento de sí ante la ley, para entonces producir un decir veraz en medio de las tramas de violencia, a pesar de que dichas violencias los trascienden, al ser protegidos y amenazados por los soberanos (Lobo, Makina y Alfaqueque), y transformados en vidas mercancía (Makina), paradoja en la que exploran las obras.

Lobo al inicio produce el sentido de una noción de sujeto atado a la definición que

hace de sí mismo conforme los dictados de la ley, en una relación de obediencia o de oposición a los soberanos, que son el policía, la imagen de un Dios, y un Rey.

Finalmente, Lobo produce el sentido de una noción de sujeto que se constituye a sí mismo en el reconocer la verdad de su cuerpo vulnerado, responder a la alteridad que lo interpela desde la misma condición de abandono, y trascender la expectativa de una ley que lo determine o proteja. En esta noción, la vía a través de la cual el sujeto se constituye interpelado por el otro es observando la verdad que manifiesta en su mirada y le exige una respuesta. Esto último lo extrajimos de la novela al ponerla en relación con la dimensión del rostro del otro, de Levinas.

Makina, interpretada como vida mercancía y *nuda vida*, resultó una noción de sujeto del *ethos* barroco, que organiza la conciencia sobre sí misma a partir de valorizar cualitativamente las lenguas, los cuerpos y su identidad intermedia, e introducir su propia verdad para neutralizar el valor negativo y desechable que las violencias estructurales le imponen.

En los atributos configurados en el discurso del Alfaqueque, de alegorizar su condición de desprotección con el “perro negro”, y nombrar y transitar el lenguaje como la “ergonomía del verbo”, la palabra enlazada con la verdad del cuerpo, pensamos en una noción de sujeto que constituye la conciencia de sí mismo al simbolizar la ira, el miedo y el dolor, presentes en la *nuda vida* compartida con los otros.

Podemos agregar que, al interpretar las obras poniendo en relación los planteamientos de Levinas y de Foucault, con el primero pudimos comprender las escenas donde los protagonistas reciben al otro desde el rostro y la mirada (Lobo y Alfaqueque) y con Foucault pudimos comprender que la conmoción que produce dicho vínculo con el otro, le posibilita al sujeto establecer la inquietud de sí en relación con su propio cuerpo, distanciándose así de la ley de los soberanos.

Al seguir la noción de *parrhesia*, decir veraz del sujeto, en su relación entre cuerpo, palabra y verdad, comprendemos que la noción de verdad, que producen las tres novelas, nos refiere a la relación que establece el sujeto entre la palabra y el cuerpo, con la conciencia de las sensaciones, y la vulnerabilidad como característica compartida con los otros, vulnerabilidad producida por el contexto (Makina, Lobo y Alfaqueque) pero también como

condición del cuerpo (Lobo).

En dicha noción de verdad la metáfora es vía para establecer el lazo entre verdad, palabra y cuerpo; otra vía mediante la cual el sujeto establece la verdad es en la instauración de la interdicción de un No frente al discurso de los soberanos, durante el establecimiento de la definición de sí (Lobo), o como respuesta ante la amenaza del soberano (Alfaqueque, Makina). El sujeto, producido como vida mercancía y *nuda vida*, en una relación de atadura ante los soberanos, al detener las significaciones que estos producen con su monopolización del No, cuestión a la que llegamos con Echeverría, moviliza la conciencia sobre sí mismo; y viceversa, mediante la organización de la conciencia sobre sí desde el establecimiento de su verdad, llega a la posibilidad de detener las significaciones dominantes.

Por último, desde el punto de vista metodológico, mostramos con la interpretación desplegada, que al relacionar ficción y filosofía, la narrativa, que configura variaciones imaginativas de la realidad, adquirió mayor consistencia al ponerla en relación con conceptos que pretenden explicar dicha realidad; esta relación nos llevó a incorporar en el estudio la noción de semántica de las sensaciones, para resaltar en los relatos el efecto del uso de palabras vinculadas a los sentidos y del uso de metáforas construidas que enlazan la corporalidad, como consistencia física, con las palabras.

Y viceversa, los conceptos filosóficos de inquietud de sí, *ethos* barroco y rostro del otro, que tratan de pensar al sujeto en el mundo de acción real, fueron enriquecidos al ponerse en relación con la imaginación creadora de la ficción de Herrera, que con la figura retórica de la metáfora, y la semántica de las sensaciones, produce una noción de verdad como el vínculo entre el cuerpo y la palabra. Así mismo, poner en relación las nociones de sujeto, *ethos* barroco y violencias objetivas, para interpretar la narrativa, nos llevó a incluir la noción de vida mercancía, producida por el hecho capitalista y la excepción establecida por los soberanos, para comprender la vulnerabilidad configurada en los personajes que observa Lobo en el Palacio, y Makina en la frontera, así como la vulnerabilidad configurada en Makina.

Retomamos las dos hipótesis iniciales: 1. Las obras de Yuri Herrera al configurar en los protagonistas una subjetividad con capacidad crítica de sí mismos y del contexto,

resignificando la palabra y el cuerpo, evidencian que los otros se hacen presentes de manera fundamental en la conciencia de sí del sujeto, como única salida a la circularidad de la violencia. 2. Las tres novelas de estudio al abordar temáticas sobre el miedo, el dolor, la ira y la muerte, en un contexto de violencias avasallantes, exploran en la vulnerabilidad humana y nombran experiencias que inicialmente aparecen como indecibles.

Ante las cuales concluimos con la siguiente tesis: la configuración narrativa de las obras de Yuri Herrera, con una focalización fija en el punto de vista figural, el uso de la semántica de las sensaciones, con la predominancia de las metáforas, y la semantización de los atributos de los protagonistas en los nombres propios, producen la significación de un sujeto reflexivo de sí mismo, que responde a la interpelación del rostro del otro y produce su propia verdad como vida desprotegida y mercantilizada, donde los recursos de la *parrhesia* y la ironía son posibilidad de manifestar su verdad y distanciarse del soberano.

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, G. (1998) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. España. Pre-textos.
- Agamben, G. (2005) *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. (publicación original 2003)
- Balibar, É. (2008) *Violencia: idealidad y crueldad*. Polis. Revista Latinoamericana
- Beristáin, H. (1995) *Diccionario de Retórica y Poética (7ma edición)* México: Edit. Porrúa,
- Bobes, C. (2004) *La metáfora*. Madrid, España: Edit. Gredos.
- Echeverría, B. (1986) "Clasificación del plusvalor", en *El discurso crítico de Marx*, (p. 107-146) Edit. ERA, *El hombre y su tiempo*.
- Echeverría, B. (1998) *La modernidad de lo barroco*. (2da edición, 2000) México: ERA.
- Echeverría, B. (1998b.) "Violencia y Modernidad", en *El mundo de la violencia*, México: UNAM-FCE.
- Echeverría, B. (2011) "Valor y plusvalor", en *Antología. Crítica de la modernidad capitalista*, (pp. 621-636), Bolivia: OXFAM.
- Finol, J. E. (2014) *Las semióticas del nombre: Identidad y anonimato en la obra de José Saramago*. Revista Chilena de Literatura, núm. 87, Nov. 2014, pp. 139-162 Universidad de Chile.
- Foucault, M. (s/f) *La vida de los hombres infames*. Argentina: Editorial Altamira (Publicación original 1977)
- Foucault, M. (1984) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. (Publicación original 1969)
- Foucault, M. (1988) "El sujeto y el poder", en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20. (Publicación original 1982) [<https://www.jstor.org/stable/3540551?origin=crossref>]
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. España: Paidós.
- Foucault, M. (2005) *La Hermenéutica del Sujeto. Curso del College de France (1982)*. Traducción: Horacio Pons. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2009) *El gobierno de sí y de los otros*. Argentina: FCE (1982-1983)

publicación original).

Foucault, M. (2016) El poder, los valores morales y el intelectual (Entrevista realizada por Michael Bless, el 3 de Nov. de 1980), (Trad. Francisco Larrabe) Revista De Filosofía [En línea] (Original en inglés: 1988) [<https://horomicos.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/entrevista-foucault-poder-valores-morales-intelectual-revista-filosoficc81a.pdf>]

Foucault, M. (2017) *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el College de France (1983-1984)* México:FCE.

Fondevila, G. (2009) "*Madrinas*": *Informantes y parapolicías. La colaboración ilegal con el trabajo policial en México*. Documentos de trabajo del CIDE num. 34, Centro de Investigación y docencia económica en México [https://cide.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1011/433/1/000093650_documento.pdf]

Herrera, Y. (2010a) *Trabajos del reino*. (1ra. edic. 2004, México: Editorial Tierra Adentro). España: Editorial Periférica

Herrera, Y. (2010b) *Señales que precederán al fin del mundo*. (1ra. Edic. 2009) España: Editorial Periférica

Herrera, Y. (2013) *La transmigración de los cuerpos*. España: Editorial Periférica

Hesse, H. (2019) *El Lobo estepario*. Editorial Digital: Greenbooks editore.

Hubert, D., Rabinow, P. (2001) Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica. Buenos Aires: Ediciones nueva visión. (Publicación original 1982).

Levinas, E. (2002) *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones sígueme. (Publicación original 1971, Lituania. Ucrania. Francia)

La Jornada. (2 Dic. 2006) *Calderón plantea paquete de reformas con un fuerte acento lopezobradorista* [<https://www.jornada.com.mx/2006/12/02/index.php?section=politica&article=008n1p012/9>]

Oviedo, R. (1999) "Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, España: Universidad Complutense de Madrid

- Pimentel, L. A. (1998) *El relato en perspectiva*. México: Editorial Siglo XXI
- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y Narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI. (Publicación original 1984)
- Ricoeur, P. (1996) *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI. (Publicación original: 1990)
- Ricoeur, P. (1998a) *Tiempo y Narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI. (Publicación original 1981)
- Ricoeur, P. (1998B) *Tiempo y Narración III, El tiempo narrado*. México: Siglo XXI. (Publicación original: 1984)
- Ricoeur, P. (2004) *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II. (1969 en adelante)* (1ra. Publicación: 2001) México: FCE.
- Salgado, López, M. (2012) Tesis: Declaro la guerra en contra de ¿quién?. El Discurso de Guerra contra el Narcotráfico de Calderón. Análisis Crítico del Discurso. UNAM, Lengua y Literaturas Hispánicas.
- Van dijk, T. (2004) *La retórica belicista de un aliado menor. Implicaturas políticas y legitimación de la guerra de Irak por parte de José M. Aznar*. Revista ORALIA, Vol. 7, 2004, págs. 195-225. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- Zelis, O. (2012) *Aportes de Peirce a la función del nombre en psicoanálisis*, V Jornadas "Peirce en Argentina" Argentina. Grupo de Estudios Peirceanos en Argentina, Centro de Estudios Filosóficos "Eugenio Pucciarelli", Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires
- Zizek, S. (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. (Título original: *Violence*. Londres, 2008). España: Editorial Paidós
- Zizek, S. (2009b) *En defensa de la intolerancia*. España: Editorial Sequitur



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



Cuernavaca, Mor., 15 de mayo de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA”

que presenta:

Lizzy Eugenia Palencia Hernández,

con el fin de obtener el grado de

Doctor en Humanidades,

le informo que otorgo mi

voto aprobatorio

para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

1.- En este trabajo se han examinado tres novelas de ficción del escritor mexicano Yuri Herrera: *Trabajos del Reino* (2010), *Señales que precederán el fin del mundo* (2010) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), con el objetivo de mostrar que la reflexividad característica de los protagonistas de las tres novelas produce una ilusión de sujeto o un sentido de sujeto (como se considera desde la narratología) en resistencia ante la violencia estructural provocada por el sistema.

2.- Se proponen dos hipótesis de trabajo. La primera consiste en sostener que, al configurarse los protagonistas como sujetos críticos de sí mismos y del contexto -lo que les permite resignificarse tanto en su habla como corporalmente- evidencian la presencia de los otros en la conciencia del sujeto como recurso para escapar de las violencias. La segunda hipótesis indica que mediante la exploración del miedo, el dolor, la ira y la muerte las tres novelas nombran experiencias de las cuales inicialmente no es posible hablar.

3.- Para desarrollar el trabajo se realizó un análisis minucioso de las estructuras narratológicas de la novela, con lo cual se cumple muy bien con las características de una investigación literaria. Pero además, desde el primer capítulo, en el cual se examinan los recursos literarios, se establece una relación con la exploración desde conceptos filosóficos que subyacen en las novelas.

4.- En los capítulos 3, 4 y 5 se profundiza en el análisis de cada uno de los protagonistas, desde la narratología y además mediante la interpretación de concepciones filosóficas subyacentes en las





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHu

novelas, tales como la concepción de sujeto, la verdad, el cuerpo, el otro. El nombre resulta elemento principal del examen, debido a que las denominaciones de los protagonistas son fundamentales en la construcción de sentido de las subjetividades.

5.- Para abordar el concepto de sujeto se retoma la idea de *ethos* relacionada a la inquietud de sí de Michel Foucault, como forma específica de subjetivación; se acude también a la teoría del rostro del otro de Levinas, así como al *ethos* barroco de Bolívar Echeverría. Para examinar las violencias se toman conceptos de Agamben y Echeverría.

6.- La tesis está bien estructurada y redactada, y cuenta con bibliografía suficiente.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Angélica Tornero Salinas

NOMBRE COMPLETO
FIRMA ELECTRÓNICA (UAEM)





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2024-05-17 09:47:56 | FIRMANTE

ZBKydXR41TPTKjtVxx+l2QDAti0xAIIAb+MIFvWqn32krcDUevjuwilx9c7EcEACTOBrny4Wj+qKQNBkKofh8MLDNb2nUI2YHWy1BpAuPqlfquZhtvd+PXMgxcdx7NQITjjHrisl4PJ6DyPIXb/kABRliMIHKCAQ96N6n+nKhqy4GcT890GQ5oedA1quUyd9+dUVTF13e6iP9heF0dgsCsHeKJSrgPJXug4ygb8DIBNbjNWSZ+WoNVWim4sYCiXKEL63vYGFTvC3UJzz3ShooGjPYdmd+cb5/XChM4hobcejT6jB5pCzF6bRw3ftFVHyNtxoicfn7cH/LwYYEUmfg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[QKWFaRdDI](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZsaD2d0AFuw9BzS1q2l1p6ibKdb8N3kR>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Cuernavaca, Morelos, 07 junio 2024.



Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA” que presenta: **Lizzy Eugenia Palencia Hernández**, con el fin de obtener el grado de **Doctor en Humanidades**, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**

Para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis doctoral presentado cumple sobradamente los requisitos para ser considerada así. Es una tesis que muestra la importancia del análisis literario con herramientas filosófica para comprender la profunda reflexibilidad humana que produce sentidos como sujetos de resistencia, pero no solo en el mundo literario de Yuri Herrera, sino que muestra la condición humana bajo estados de dominación producidos por violencias estructurales en la organización social en México. La reflexibilidad humana se muestra, a través de los personajes, que los otros se hacen presentes de manera fundamental en la conciencia de sí del sujeto, como única salida a la circularidad de las violencias del contexto. Se trata de un análisis de gran profundidad donde conceptos como nuda vida, parresía, el rostro del otro, muestran resistencia frente a la mercantilización de la vida.

Sin más por el momento, quedo de usted

DRA. IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRVING SAMADHI AGUILAR ROCHA | Fecha:2024-06-04 19:01:44 | FIRMANTE

EpoVkJgMXB3zTm41HmyLfA/OWi+f9REnAsLwFCjtIG5lcJUIRTi782HSJw4PJO0hKgTtbc/goHfIVlu5heN+BjtMkUo836pxq9K4PItzrn4VZuVVkBbumhangcJELO75fNV0CYCgUoLqeiBS63E7zpj4i1YFsjFCtW89nTuAp44d6YpEkPVUOUUo9hs4qR1enC/EbFAx8Sv2Bf5iArtCqhr0XiurOe7ayLR3Sa5riqBsMQVTIG4a3qs6isxeNlNy20ZtEyOXmzalJoQM8l+wiAt4bDVoL4/pGKGQblPydmSTn39pbLqlU9NW78taYHcGwjpxHh8BLDu5Rllljl47g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[9r5cxyYIK](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Ns66PLHUBB2pX2lnKxV0sIR6d0OBEEnc>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



CENTRO DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR
PARA EL DESARROLLO UNIVERSITARIO

Cuernavaca, Mor., a 17 de junio 2024.

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Estimado Dr. Bazán:

Después de leer la tesis “ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA” que presenta: **Lizzy Eugenia Palencia Hernández**, con el fin de obtener el grado de Doctora en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

Primero. El análisis de tres novelas de Yuri Herrera se apoya en un aparato teórico – conceptual elaborado en el primer capítulo, con base en propuestas filosóficas y literarias del siglo XX y XXI.

Segundo. Se expone, en los tres capítulos siguientes, el proceso de elaboración interior de “sujetos-personajes” pertenecientes a sociedades atravesadas por violencias estructurales y violencias de excepción, capaces de desarrollar e improvisar comunicaciones directas, indirectas y transgresoras, en el marco de organizaciones sociales capitalistas.

Tercero. El análisis desplegado ofrece elementos de discusión, debate e intercambio en relación con el estudio de narraciones inmersas en prácticas de violencia cotidiana; es decir, la tesis permite ubicar posibles argumentos de continuación o contraste de la temática, con base en herramientas conceptuales provenientes de la sociología, antropología cultural y/o historia.

Cuarto. A lo largo de la tesis, se comprende que la combinación del estudio de situaciones de violencia en países como México, analizadas con planteamientos acuñados en largas tradiciones conceptuales del mundo occidental, requiere de articulaciones que, quizá (esa es la interesante discusión abierta), podrían abordarse, para empezar, con base en las diferencias de constitución de sociedades.

Reciba, Dr. Bazán, mis saludos respetuosos.

Atentamente
Por una humanidad culta

Julieta ESPINOSA M.
Profesora-Investigadora – UAEM



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JULIETA ESPINOSA MELENDEZ | Fecha:2024-06-17 02:37:58 | FIRMANTE

Rjosd456X/xMDD74YTSqcqcuZJuP8We7jsWDtGv8E+UMz6wGcLyd/UmQQLWOhZzpjpvBaRRfyjz9UORPA8trsCp9ujL66Pyg4T6ot/xK4VjTDgdB9QHyoPjP+CmEjAJp59DfhYP
MPMDU96q6PLVBukeM9Q1fmJ3GW5I1TbVpJNVaQFxfklHUGm4ecvy5eVjEt6ZuOBjIN/rzJQd/sZi9IQ3oqx/GOpdxkTcrq/NaLiYGMpSGDaQWmgVjPwGQOfjZsfK0GoC+NyR3tsT
E1AsagkDlzWAcKxcOndSoiTW3Dr/Ufg6JUO/GSU/ZSa9eKztewxp71wpYjZbbi0SZbRLnVg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[SuyXvTqEm](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gTkGBEslm5Acp1orvTrianlaRJcDHR4>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, 20 de junio de 2024

Dr. Rodrigo Bazán
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA**, que presenta:

LIZZY EUGENIA PALENCIA HERNÁNDEZ

Para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

1. El trabajo está estructurado en cuatro capítulos bien delimitados.
2. La escritura del trabajo es clara: los problemas y las soluciones que se plantean en la tesis están bien expuestos.
3. Básicamente lo que se busca en esta tesis es hacer un análisis de tres novelas del escritor Yuri Herrera. En este análisis se quiere mostrar que estas obras no sólo se aborda la violencia configurando personajes que están sumidos en esta violencia, lo cual nos permite comprender la complejidad de este fenómeno, sino que además estos personajes asumen esta violencia (la cual se presente en un estado de

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca, Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104

- excepción como el que desarrolla Agamben), mediante una reflexión y un cuidado de sí, con los cuales se estaría estructurando una propuesta ética.
4. De esta manera, el trabajo con su análisis contribuye a ver en la literatura propuestas filosóficas relevantes para los problemas que estamos enfrentando en nuestro tiempo.
 5. Se usa para la investigación de una bibliografía actualizada, la cual se incorpora críticamente en el desarrollo de la tesis.

Sin otro particular, le envío un cordial saludo

Luis Alonso Gerena Carrillo
Profesor Investigador Titular A
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LUIS ALONSO GERENA CARRILLO | Fecha:2024-06-22 10:28:20 | FIRMANTE

qMY//xHzJUN+1j8u2kyiZ+rMCUyqnUC65sOTAyJqISoCGu02Wm9dbtv4gE8MGA5ul2ftJ4f5Ozl87vK4kETB1PbK/pGQHK7x0dTbcMF1f4hAh68YkGbhOJu/qARLVmQEt50vB3aj
NYVinla/2rZeimGV0kKCZCFWDjETzBlhv5qQlh1Evw1+giQAfBzk+GpApLL1oPNsokfQlvJF9lcbgzisLRdVUJCyh0ldnfr/KpuL6GHEbpPBngXTDnWsOdpYXUQ9bSvmZx7on9gFk
DpQRjBaA6m75M6YqaTpSK5ICHNVJmT3gsorOH06eNjbs/8d8tH/1qYfokJvKLtelKw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[1NkRLsMqu](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/uGbTp58yWpDKgk8vD27dKB93m6tSkf6q>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 7 de junio de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil

Coordinador del Posgrado en Humanidades

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Después de leer la tesis “ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA”, que presenta: **Lizzy Eugenia Palencia Hernández**, con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi voto aprobatorio para que la alumna proceda a su defensa pública. Los argumentos en que baso mi decisión son los siguientes:

La investigación parte de un marco teórico muy bien elaborado sobre la formación del sujeto desde una perspectiva filosófica que permite vincular la singularidad de los personajes de las novelas con la situación social de violencia que los rodea para mostrar cómo logran su emancipación del poder tiránico a través de la técnica denominada por Michel Foucault como la inquietud de sí, en la que el individuo es capaz de expresar su verdad esencial para establecer un diálogo fructífero con los otros, vistos como la alteridad radical complementaria del ‘yo’. Todo esto queda muy bien demostrado a través del uso del lenguaje en las novelas (la gramática del ‘sí mismo’) y de los recursos narrativos usados por el autor (como los puntos de vista narrativos, p.e.) para describir las diferentes situaciones por las que transitan los personajes en su periplo narrativo

Sin más por el momento, quedo de usted.

Dr. Agustín Rivero Franyutti



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

AGUSTIN RIVERO FRANYUTTI | Fecha:2024-06-07 12:01:48 | FIRMANTE

VhGdj8vvrT6pZvDrkWlmz7mAlqAKQDlzdMufI819nb8aa6QgJSDgfvWz3ylquVr32dUfj9Dv20ahc7vsAITFrGxKvXIR22BnAOGCm3J9TOKEB8iOCIzBk1AI7yjisPqPHd7+zsTaSHbQyOHZtm5h6G+r/EZ05yVpztYvFhofyQxX+hdko46CfCH7RbfsIGP98P5cjZne+NC6dqq4akrIfouFn59+7kAsnPc3WVWuqxMY314kpplebBmZ+nXSBUfTjzJL+Z90d0Xw4wEkNiJB2+gx/5I/DYluHK339JafpoqeROm73MG5n/YpZWatwZZJMGtg0B3GxktVDQdCmg1+7Fw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[fd14V9JB0](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/nmmH7FRTfwq787BHn05Im0HwBOU1RRGp>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



19 de junio 2024, Cuernavaca, Morelos.

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis “ETHOS, ALTERIDAD Y VIOLENCIA, EN LA NARRATIVA DEL ESCRITOR MEXICANO YURI HERRERA” que presenta: **Lizzy Eugenia Palencia Hernández**, con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto**

APROBATORIO

Para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

El trabajo de investigación de la aspirante al grado es de una muy notable calidad académica. Presenta un marco teórico sostenido en un sólido conocimiento multidisciplinario que recurre a la filosofía del siglo XX, principalmente, así como a la sociología, la antropología, la narratología y la retórica, para luego plantear una serie de análisis críticos en torno a tres obras del autor Yuri Herrera. En estos análisis, la postulante estructura una visión interpretativa que observa en los protagonistas de las narraciones una eminente autorreflexión en el contexto de diversas violencias estructurales de la realidad actual en México, y las resistencias que oponen a las mismas desde la individualidad y su relación con los otros. Estos ejercicios de análisis se muestran consistentes con el marco teórico planteado, y llevan a la comprobación de la hipótesis con argumentación satisfactoria.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2024-06-19 18:31:35 | FIRMANTE

clTntUneWL3ziwvTvL1MkKqUJwfdiqsGXfyMW37GmyqIEt6spEpp2qf5TQ3weZl014Bhb1OtXP+UHFwuoJHKR/EdH3REn8myx3IPGNB5Qz5x+g39lY2O2yzk2ieX9w2WB6KFaaYnkUyPMKpF+Jq2RhpQ+0L3VnQYqGnck1bdAmCrXv8Bx2chHh84MNVNJIJhLJ24CldeNjce3tqV9clyz2qY+wDZet8zmT8QyWG3pBWqpDeAAVjcYitSLDL34gHRJeHOzZWINKHLfyyVbsgnHiq/+93MoKD56GOTVThTvH5+wtOzTzVjoTpoUsve3W81uL+41q2PNwKqFOZRfQL+g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[jabufiN96](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/yyO3rml9HC8zEUicyLeP4RAom6bdcRne>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029