



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

***TRABAJOS DEL REINO DE YURI HERRERA: DE LA MATERIALIDAD A
LO SIMBÓLICO***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

EDNA NASHALLY LIRA GONZÁLEZ

ASESORA: DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

ÍNDICE	3
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	10
PRIMERA PARTE	18
Capítulo 1. El impacto de la industria cultural en la conformación de <i>Trabajos del reino</i>	19
1.1 La transición editorial de <i>Trabajos del reino</i> y su relación con la literatura sobre el narcotráfico mexicano	20
1.2 Los premios literarios como herramientas en la internacionalización, valorización y consagración de <i>Trabajos del reino</i>	29
Capítulo 2. La crítica literaria y la literatura sobre el narcotráfico: la conformación de una lectura sobre <i>Trabajos del reino</i>	39
2.1 Primera etapa (2004-2008).....	41
2.2 Segunda etapa (mediados de 2008-2012).....	49
2.3 Tercera etapa (2013-2016).....	57
SEGUNDA PARTE	66
Capítulo 3. Análisis literario de <i>Trabajos del reino</i>	67
3.1 Análisis narrativo: un puente para la comprensión temática de <i>Trabajos del reino</i>	68
3.2 Análisis lingüístico de <i>Trabajos del reino</i>	83
3.3 El lirismo de <i>Trabajos del reino</i>	100
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA.....	123
Bibliografía de Yuri Herrera.....	123
Bibliografía sobre Yuri Herrera y <i>Trabajos del reino</i>	123
Bibliografía crítica y de referencia	130

*A mi madre,
fuego inmanente.*

*A mi padre,
piedra angular.*

AGRADECIMIENTOS

Tantas veces pensé estos agradecimientos. Muchas ocasiones los cambié. Sólo cuando me senté a escribirlos tuve la seguridad de que serían insuficientes, pero justos. Hay tantas personas a las que deseé dedicarles un espacio aquí. (Y, sin embargo, los enumero en la penumbra del recuerdo.) Hay otras que no esperaba nombrarlas. Ha pasado tanto tiempo desde que comencé este camino tesístico que la vida me ha alejado de algunos cuantos, pero también me ha hecho transitar caminos inesperados, donde algún aventurado se ha vuelto amigo, colega o maestro. Y sólo hasta ahora lo sé: es difícil tener unas cuantas páginas para todos. (A todos los que faltasen en esta relación les pido que confíen en que los pienso y les agradezco.)

Siempre estaré agradecida con mi madre, Teresa González, y con mi padre, Carlos Lira, porque, aparte de su apoyo, me dieron vida, hogar, alimento, educación y libros. (Y no satisfechos con ello, además, me trajeron una hermana y un hermano.) Gracias por ser pacientes en este proceso. Gracias por los consejos. Gracias por estar. Espero haber sido hasta ahora solidaria, responsable, comprometida y profesional, como ustedes lo han sido.

Reconozco también a mi familia entera: a mis tías, Imelda Lira y Yolanda Lira, por brindarme un espacio, compañía y apoyo antes, durante y después de mis estudios universitarios; a mi hermano, Alberto Lira, y a mi hermana, Mitzi Lira, por compartir años de buenos y malos momentos; y a mi compadre, Francisco Luna por su amistad. Todos ellos siempre me escucharon, me animaron y me ayudaron a continuar de alguna u otra forma. Sin toda mi familia (especialmente sin sus continuos “y, ¿para cuándo la tesis?” o “¿cómo va esa tesis?”) no me hubiera esforzado por terminar este trabajo.

Es indispensable mencionar a la Dra. Mónica Quijano. Fue un placer haber sido su alumna en diferentes asignaturas. (En su curso de “Crimen y ficción” leí por primera vez la obra de Yuri

Herrera.) Le agradezco el aceptar guiar mi trabajo terminal de la licenciatura. Su labor como investigadora, profesora y asesora fue más allá de sus lecturas, de sus comentarios, de dedicarme un espacio de su tiempo: confió en mí. Ser su asesorada resultó una experiencia enriquecedora académica y personalmente.

Este espacio también se lo dedico a la Lic. Lucila Herrera, al Mtro. Jorge Aguilera, a la Dra. Ivonne Sánchez y al Dr. Eugenio Santangelo, quienes conformaron mi sínodo lector. Sus lecturas minuciosas enriquecieron muchísimo este trabajo de investigación. Creo que no pude haber escogido mejor grupo de sinodales.

Agradezco también a la Dra. María Pozzi Pardo por haberme permitido ser su becaria de investigación en El Colegio de México. Sin ese apoyo económico, de flexibilidad de tiempo y de experiencia en investigación, la tesis hubiera demorado un poco más en ser escrita.

Asimismo, debo reconocer el apoyo del Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)” de la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de la Dra. Mónica Quijano, cuyos seminarios de trabajo incrementaron mis conocimientos sobre literatura mexicana contemporánea y sobre la labor literaria de Yuri Herrera.

Finalmente, no debo ser desagradecida con mis amigos y amigas. Ellos fueron parte de este largo proceso. Siempre me aconsejaron y escucharon. También muchas veces formaron parte de mis ratos de dispersión. (Sin ellos, creo, hubiera caído en crisis posuniversitaria y tesística.) Gracias por emocionarse conmigo cada vez que les contaba que ya me faltaba menos, aunque hubiera sido la enésima vez que lo decía. Gracias por enseñarme tanto de la vida, por gozarla conmigo. Gracias: Sandra, Centli, Braulio, Lola, Claudia, Ana, Javier, Andrés, Jorgina, Eduardo, Odeth, Daniela, Manuel, Geraldine, Geri, Lore, Gio, Kandy, Mariany, Sara, Jorge, Mado, Jess, Magy...

¡Gracias!

INTRODUCCIÓN

La literatura es producto de un sistema de relaciones entre el creador, la crítica, los lectores, la industria editorial y el poder. Una obra no sólo es fruto del acto creativo del escritor, también se valoriza conforme a las disposiciones materiales y a las competencias simbólicas del campo literario, el cual está moldeado bajo ciertos paradigmas espaciotemporales tanto estéticos como políticos. De este modo, los productos literarios se consagran a partir del cambio diferencial y contrastivo que se genera dentro del sistema de estructuras y relaciones literarias y sociales que representa el campo literario. Esto se observa en el fenómeno de la narrativa sobre el narcotráfico en México y en sus efectos en la lectura de *Trabajos del reino* (2003) del escritor hidalguense Yuri Herrera (1970).

Desde finales del siglo pasado y a mediados de la década pasada, el fenómeno político, social y cultural del narcotráfico en México, especialmente en la región norte del país, atrajo la atención tanto del campo del poder como del campo literario nacional e internacional. En consecuencia, aumentó y se extendió con facilidad la producción literaria que trata las causas y los efectos de la violencia y criminalidad inherente al fenómeno del narcotráfico. Esto, a su vez, ocasionó una discusión alrededor de la calidad y originalidad de esta narrativa desde diferentes posiciones críticas, debido al cambio paradigmático que esta literatura ocasionó dentro del sistema literario mexicano e hispanoamericano.

Por una parte, desde una perspectiva hegemónica, esta *nueva* narrativa muchas veces ha sido reducida al hecho meramente sociopolítico (Fuentes, 2013). En otras palabras, se ha considerado, desde esta postura, como una forma literaria sin innovación, circunscrita a una representación exacerbada de la violencia, sin profundizar en el verdadero problema sistémico para satisfacer un mercado ávido de temas de moda (Lemus, 2005a). “Ejemplo de este realismo ramplón es la obra

de Élmer Mendoza” con *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2003) y *Efecto Tequila* (2001); “todas aluden al asunto del narcotráfico [...] a través de un costumbrismo candoroso” (Lemus, 2005a). En otras palabras, esta postura hegemónica limitó su multiplicidad estética y estilística a un puñado de características por su éxito editorial.

Por el contrario, desde una valoración no hegemónica, esta narrativa se ha visto como el punto de encuentro para tratar el fenómeno del crimen organizado, del narcotráfico y de la violencia en aquellos lugares periféricos cuya dinámica resulta particular, como el norte de México (Parra, 2001). Esta parte de la crítica ha señalado que la calidad y propuesta literaria de esta nueva narrativa se establece por sus vínculos con la tradición literaria y por su vitalidad lingüística, temática y narrativa de la región en la que se ha impulsado. Si bien la industria editorial “ha jugado un rol preponderante en la promoción de la narcoliteratura —por la actualidad del tema que trata [...]—, el factor mercado y el éxito comercial no suponen automáticamente una calidad literaria inferior” (Palaversich, 2010, pp. 53-55).

Así, mi selección de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera surgió del problema que implica su inclusión, por la crítica y el mercado literarios, en esa serie de productos literarios y periodísticos que emergieron en el contexto sociopolítico y cultural del narcotráfico en México. Sin embargo, en el campo literario existe una vacilación entre etiquetar o no a *Trabajos del reino* dentro de la narrativa sobre el narcotráfico. Esto se debe a que a que esta novela no representa de manera *realista* el escenario mexicano contemporáneo. Herrera, al trabajar con el lenguaje, la ficción lírica y la alegoría, impregna a su obra de su propia poética narrativa, para representar críticamente un problema cultural mayor: las relaciones por y entre el poder. En consecuencia, Yuri Herrera trata el problema de las violencias sistémicas causadas por conflicto entre el narcotráfico y las instancias oficiales del poder.

Ante esta disyuntiva, me pregunto: ¿el papel de las editoriales, los premios literarios, la crítica y los medios de comunicación especializados en literatura influyeron para que *Trabajos del reino* y su autor sean incluidos en la narrativa sobre el narcotráfico? ¿En realidad existe una voluntad escrituraria por parte de Herrera para escribir una novela sobre el narcotráfico? O, ¿esta lectura es parte tanto de la promoción institucional y mediática como de la situación política y social extendida por el auge del narcotráfico en México? En ese sentido, ¿la narcoliteratura no sería también parte de un discurso hegemónico, mediático y político?

Pensando en estos cuestionamientos, es indispensable señalar que *Trabajos del reino* inicialmente fue publicada en el año 2003 por el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), ahora Secretaría de Cultura. Años más tarde, en 2008, fue reeditada por la editorial independiente española Periférica. Además, desde su primera edición, esta obra ha sido galardonada en varias ocasiones. Esta transición editorial y los premios recibidos, marcados por el contexto social, político y cultural del fenómeno del narcotráfico en México, facilitaron su inserción dentro de la narrativa sobre el narcotráfico. No obstante, la primera novela de Herrera también fue estudiada a nivel nacional e internacional por su particularidad estilística y narrativa.

Por lo tanto, propongo leer *Trabajos del reino* no sólo como parte del fenómeno literario, crítico y editorial de la narrativa sobre el narcotráfico; sino además como una unidad artística, donde el uso de un lenguaje creativo, autóctono y eficaz cobra sentidos inimaginables alrededor de los personajes, situaciones y discursos éticos presentes a lo largo de la trama de la novela. Cabe señalar que esta característica se intercala con juegos literarios que rompen con la concepción a veces reduccionista de lo considerado como literatura sobre el narcotráfico. Por lo tanto, en la obra de Herrera, el fenómeno del narcotráfico se mantiene como una mera alusión social al rearticularlo en función de un diálogo crítico con otros discursos y recursos narrativos. Esto permite que *Trabajos*

del reino tome rutas alternas de acceso a este problema social, el cual, a su vez, se convierte en una vía para ampliar el discurso crítico de la novela sobre las relaciones por y del poder.

Esta hipótesis demuestra, igualmente, que la literatura sobre el narcotráfico no sólo imita y se limita a estructuras y corrientes literarias que, por el contexto, se asemejan al fenómeno actual, como las novelas realistas de corte social y político de inicios del siglo XX o la novela policial y negra. Por el contrario, al estar vinculadas con el crimen organizado, narrativas como las propuestas por Yuri Herrera deben trabajarse en correspondencia a la mutación temporal y espacial del problema social, ya que retoman y reconfiguran la tradición literaria. Por una parte, esto tiene una clara finalidad artística: trascender el tiempo y espacio del narcotráfico en México. Por otra, produce una narrativa que responde a las restricciones del *deber ser* literario impuesto por una parte privilegiada del campo literario. Por eso, en este trabajo de investigación analizaré la construcción literaria de la novela *Trabajos del reino* de Yuri Herrera con relación a la crítica y al mercado literarios, ligados a los impulsos culturales críticos y acrílicos del fenómeno sociopolítico del narcotráfico mexicano.

Ahora bien, para realizar este estudio y para comprobar estas hipótesis, utilizaré un método de investigación cualitativo histórico, crítico y literario. En primer lugar, analizaré el trayecto editorial e instrumental (premios literarios) de la novela de Herrera, al mismo tiempo que exploraré la evolución de la crítica literaria sobre esta novela. La finalidad de esto es comprender la percepción de la obra como parte de un proceso de consagración de la producción literaria herreriana dentro del contexto de la literatura sobre el narcotráfico en México. En segundo lugar, examinaré la estructura narrativa, lingüística y discursiva de *Trabajos del reino*, ya que estos tres ejes se coordinan para que el lector transite por la visión estética y ética propuesta por Yuri Herrera. Así, se indagará la construcción de la novela como confrontación al supuesto paradigma del *deber ser*

de la literatura sobre el narcotráfico en México, propuesto por diversos críticos e instituciones literarios principalmente hegemónicos.

Este trabajo lo divido en dos apartados principales. El primero, a su vez, lo subdivido en dos capítulos. Primeramente, abarcaré la influencia mercantil y de los premios literarios en la percepción literaria de la primera novela de Yuri Herrera al cederle un espacio en el intercambio comercial y simbólico a nivel local e internacional. En el segundo capítulo contemplaré la recepción y proyección crítica de la obra como parte de un proceso de reapropiación simbólica. Por lo mismo, ese capítulo lo subdividiré en tres secciones que representan las etapas de la lectura de la novela desde la crítica. Estos periodos se encuentran segmentados de acuerdo con la transición editorial de la novela, con los galardones otorgados a la narrativa de Herrera, con sus consecuentes publicaciones y con el fenómeno en ebullición de la literatura sobre el narcotráfico mexicano.¹

Cabe destacar que, al ser dos apartados interrelacionados, emplearé como base teórica primordial los postulados de la sociología de la creación intelectual de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995) y el esquema teórico del circuito de consagración de valores estéticos de Italo Mariconni (2007). Además, como complemento a estos textos literarios, utilizaré el estudio de Alejandra Loera (2007) en torno a los premios literarios como herramientas de recompensa y espectáculo de la industria cultural para una doble consagración simbólica. Los primeros dos estudios, considerando que son los que funcionan como sustento de mi análisis, dan cuenta de que el postulado “el arte por el arte” no existe como tal, ya que la creación estética de una obra es producto de un sistema de relaciones sociales, políticas y culturales.

¹ Para esta parte consulté reseñas, entrevistas, crítica y estudios académicos sobre *Trabajos del reino* y las obra en general de Yuri Herrera desde el año 2003 hasta finales del año 2016.

Aunado a lo anterior, como ambos capítulos tratan el desplazamiento simbólico temporal y geográfico de la obra desde su materialidad,² recepción y decodificación, complemento mi estudio con la crítica hecha alrededor de la literatura sobre el narcotráfico mexicano. Esto se debe a que las reseñas, críticas y estudios literarios sobre *Trabajos del reino* en varias ocasiones la catalogan como una obra cuya temática y estilística está ceñida a la cultura social y artística del narcotráfico mexicano. Emplearé principalmente la breve polémica entre Eduardo Antonio Parra y Rafael Lemus en el 2005 en *Letras Libres* sobre el tema. Asimismo, recurriré a las breves disertaciones sobre este nuevo fenómeno hechas por Eduardo Antonio Parra (2001, 2004, 2005), Orlando Ortiz (2010), Ana María Mutis (2009), Bustamante Bermúdez (2011), Orfa Alarcón (2011), Antonio Ortuño (2015), Diana Palaversich (2011), Raquel Velasco (2011), Juan Carlos Ramírez Pimienta (2005) y Fuentes Krafczyk (2013).

Ahora bien, el tercer eje a trabajar, que compone el segundo apartado de mi trabajo de investigación, es el estudio narrativo y estilístico de la primera novela de Yuri Herrera. En este apartado no pretendo corroborar si efectivamente *Trabajos del reino* merece o no ser catalogada dentro de la narrativa sobre el narcotráfico mexicano. Más bien reconozco sus particularidades creativas frente a las caracterizaciones hechas a esta nueva literatura, lo que le ha permitido situarse dentro de una tradición literaria, a pesar de estar atravesada por el proceso sociocultural del narcotráfico y por la transformación editorial de los últimos años.

² La materialidad de una obra literaria puede ser entendida, para fines de este trabajo, como la construcción discursiva de un texto. Esto abarcaría, por un lado, la composición lingüística del texto —lo que se ha denominado en los estudios literarios como estilística— y, por otro lado, las condiciones de producción, circulación y recepción del texto, que lo vuelven un objeto simbólico. Siempre cuando se habla de materialidad se piensa en la cualidad física del objeto (lo que contiene). Sin embargo, también se debe pensar en el contenido, puesto que en los estudios artísticos ambos componentes son esenciales para comprender la creación artística, ya que la materia bajo un trabajo estético crea efectos diferenciados de producción y recepción. De este modo se comprende que el contenido o el significado es lo que distingue algo mundano o simplemente material en algo simbólico.

Por lo tanto, para estudiar esto, primero revisaré la estructura narrativa de *Trabajos del reino*, y cómo esta afecta el desenvolvimiento actancial y temático de la novela.³ En esta parte me enfocaré especialmente en el desarrollo del Artista-Lobo y del Rey, ya que considero que su relación establece la independencia artística del primero y la decadencia del poder del segundo. Asimismo, esa interrelación se relaciona con la forma fragmentaria de la trama narrativa, al mismo tiempo que permite vislumbrar temas como la lucha por el poder, la (inter)relación entre arte y poder y el crecimiento e independencia creativa del Artista-Lobo, que, a pesar del escenario del narcotráfico, trascienden el ámbito local y regional.

En segundo lugar, realizaré un análisis lingüístico y retórico de la obra. Esto se debe a que el lenguaje, como señala Jean Cohen (1970), es importante para fundamentar un estilo creativo intelectual e individual, pero también porque facilita la comprensión de la relación entre literatura, tradición y cultura con base en los problemas sociales y políticos de un momento geográfico-espacial determinado (Alatorre, 2003). En este caso, trabajaré con tres niveles específicos del lenguaje: con el léxico, con el sintáctico y con el semántico, ya que son piezas fundamentales de la retórica discursiva propuesta por Yuri Herrera a través de su novela. En otras palabras, *Trabajos del reino* se construye, como se verá en el análisis, por medio del lenguaje en una gran alegoría sobre el mundo del poder.

Finalmente, estudiaré el manejo de la lírica como modo discursivo en esta obra herreriana, puesto que el lirismo de la novela es, desde mi perspectiva, el puente que enlaza lenguaje con narración. Además, estudiar lo lírico de la primera novela de Herrera permitirá entender la postura ética y estética de Herrera sobre las violencias existentes entre los diferentes sujetos que participan de los actos sociales en su novela. Para ello, trataré de acotar la definición de lírica frente a la de

³ Para esta parte, emplearé principalmente el texto *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (1998) de Luz Aurora Pimentel, ya que funcionarán para construir el análisis narrativo del texto.

poesía, para, luego, trasladar el concepto de lirismo a la narración. Esto último lo enfocaré especialmente en el redescubrimiento artístico de Lobo a lo largo de la historia de *Trabajos del reino*, porque su evolución es parte de un proceso lírico que está vinculado con la cualidad observadora del artista.⁴

De este modo, analizaré *Trabajos del reino* desde un acercamiento social y “propriadamente literario”, lo cual permitirá, por una parte, una lectura íntegra de la obra, puesto que ambos estadios se conectan en, por y para la creación de valores éticos, estéticos y comerciales que modifican constantemente la percepción, recepción y producción literarias, y viceversa. Por otra, esto también facilitará comprender que la literatura sobre el narcotráfico es producto de un debate ante la necesidad de explicar (y desautorizar) una narrativa que apela más a la representación de la violencia cotidiana que a la del hecho inmediato, el narcotráfico en México.

⁴ En esta parte de la investigación, me valdré principalmente de los trabajos de Claudio Guillén (2005), Antonio Machado (1989), Jonathan Culler (2015) y Ralph Freedman (1972).

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. El impacto de la industria cultural en la conformación de *Trabajos del reino*

Trabajos del reino (2003) primera novela breve del escritor mexicano Yuri Herrera ha sido leída y, en consecuencia, catalogada como una obra que (re)trata al narcotráfico mexicano. Esta lectura ha sido en parte producto de algunos elementos que aparecen en la novela que hacen referencia a la cultura del narcotráfico, como los referentes lingüísticos o la trama, debido a la cercanía geográfica y temporal de la novela con este fenómeno histórico y sociopolítico. Por otro lado, esta lectura ha sido motivada por el mercado editorial al ser “una instancia de consagración que gobierna la producción” artística (Bourdieu, 1995, p. 26), es decir, es un “concepto no sólo económico sino también sociocultural” porque pertenece al “circuito contemporáneo de lo literario”⁵ (Mariconni, 2007, p. 194).

La industria editorial pone en relación la obra literaria con la recepción crítica y con el acogimiento de otros escritores, ya que de ellos también depende tanto la confianza y la institucionalidad de una editorial —puesto que así se reconoce su cualidad cultural— como la condición artística de la obra (Bourdieu, 1995, pp. 224-226). De este modo, la intervención variada de sujetos y discursos alteran los límites de la apropiación de *esa* representación del mundo y de la vida (Cedeño, 2010, p. 73). En consecuencia, el texto literario se vuelve un objeto significativo con tendencias e inclinaciones sociales, culturales y políticas complejas a partir del mercado cultural. Asimismo, el escritor está condicionado por ese circuito (Bourdieu, 1995, pp. 253-254).

⁵ Este circuito está conformado también por el ámbito crítico y el de la vida literaria, cada uno con su respectivo núcleo referencial. Así, “[...] en el circuito mediático el referente de valor es el diálogo del libro con otros lenguajes y soportes. En el circuito crítico, el referente es el canon literario. En el circuito que llamo ‘vida literaria’, el valor de referencia es el diálogo entre los pares, la lectura mutua entre los contemporáneos.” En el circuito alternativo, el valor de referencia es el ejercicio social de la escritura ligado a “procesos complejos de subjetivación personal y colectiva” (Mariconi, 2007, pp. 192-193).

Por esto mismo, en este capítulo, estudiaré la intervención del fenómeno industrial literario en *Trabajos del reino*, puesto que su proceso de producción y distribución es fundamental para entender las lecturas que ha tenido y que puede llegar a tener, porque las obras literarias son discursos desde su producción material hasta su circulación, recepción y decodificación como piezas simbólicas (Chartier, 2006, pp. 198). Así, primeramente, analizaré el impacto de la transición editorial en la difusión y construcción simbólica de *Trabajos del reino* como una obra que ha sido ubicada en los límites de la literatura sobre el narcotráfico. Posteriormente, estudiaré la importancia de los premios literarios otorgados a *Trabajos del reino*, ya que, de acuerdo con lo que proponen Bourdieu y Mariconni, dan visibilidad (y hasta cierto punto legalidad) a una obra y a un autor determinados, dado que se convierten en una recompensa cultural que posibilita la entrada al mundo literario, aunque después ésta sea traducible a un bien económico (Bourdieu, 1995, pp. 226-230).

1.1 La transición editorial de *Trabajos del reino* y su relación con la literatura sobre el narcotráfico mexicano

El mundo de la producción literaria es un lugar de convivencia tanto de escritores como de manifestaciones literarias muy variadas, pero además es un sitio en el que la industria del arte consagra y gobierna la producción escrituraria (Bourdieu, 1995, p. 26). Como institución cultural, el mercado editorial tiene el poder de definir lo literario y a la figura del escritor a partir de oposiciones valorativas “entre obras que son el mero producto de un medio y de un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que [...] pueden contribuir a transformar el medio” (Bourdieu, 1995, p. 163). De este modo, se evidencia que el campo literario restringe su autonomía respecto a lo económico y político porque, aunque se rige con reglas propias, el escritor, la obra o

la tendencia artística dependen de lo mercantil y de las políticas culturales para llegar a ser reconocidos por el campo y las instituciones literarias.⁶

Sin embargo, cada casa editorial se diferencia por el tipo de escritores y obras que publican. Su éxito económico y simbólico depende de las correspondencias tanto estructurales como funcionales entre el espacio de los autores y el de los consumidores, pero también de la relación entre la producción y las estructuras mentales que los diferentes agentes literarios aplican a las obras. Así, la elección de los autores de dónde publicar y la de los editores de qué publicar es muy importante porque a cada producción y producto corresponde un lugar (Bourdieu, 1995, pp. 248-249).⁷ Por consiguiente, se genera la idea de que la circulación de valores simbólicos de las obras literarias se vuelve una consagración bidireccional entre productor, producto, industria editorial y crítica. Asimismo, se articulan relaciones que establecen tipos de editoriales, productos, productores y lectores.

Lo anterior conlleva a pensar en el fenómeno editorial y literario en torno a *Trabajos del reino* del hidalguense Yuri Herrera. Esta novela fue publicada inicialmente en México por el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) en 2003 y posteriormente fue reeditada por la editorial

⁶ “El productor de *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte [...] al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y la competencia estéticas necesarias para reconocerla y conocerla como tal, la ciencia de las obras [...] tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, la creencia en el valor de la obra” (Bourdieu, 1995, p. 339).

⁷ Las transnacionales convierten la literatura en un objeto comerciable al darle prioridad a la difusión, al éxito y a la demanda clientelar que responde a formas preestablecidas (Bourdieu, 1995, p. 214-215). Sin embargo, considerando la doble lógica económica de la que habla Bourdieu, estas transnacionales confrontan lo económico con la recompensa simbólica que obtienen de las producciones publicadas por las editoriales serias que compran y, así, funcionan como compensación a la literatura meramente comercial, pues producen inversiones económicas y simbólicas a largo plazo. En cambio, las editoriales independientes piensan (y ofrecen) la literatura sobre el narcotráfico como un recurso tanto simbólico como subversivo que permite pensar el problema del narcotráfico desde ópticas críticas y creativas diversas, por medio de obras periféricas que se mantienen al margen de la industria cultural y de los valores estéticos apegados al sector hegemónico. Así, crean un contrapeso a la desterritorialización comercial de esa narrativa por medio de obras coyunturales y buscan llegar a (y hacerse de) un público más especializado, aunque menos numeroso.

independiente Periférica en 2008 en España, por ende, conviene observar cómo esa transición editorial influyó para que la obra fuera reconocida internacionalmente por la crítica literaria como una obra cercana, pero diferente, a la literatura sobre el narcotráfico.

El Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) nació en 1990 como una extensión de la labor iniciada en 1974 por la revista *Tierra Adentro* bajo la iniciativa de Víctor Sandoval. La revista fue inicialmente publicada en Aguascalientes y tenía como principal objetivo el fomento y el reconocimiento de las formas literarias no centrales de los escritores jóvenes en México poco valorados por el gran mercado editorial⁸ —aunque también de Hispanoamérica y de otros países.⁹ Asimismo, ha difundido, a través de artículos de reflexión histórica, social y cultural, los fenómenos artísticos, culturales y sociopolíticos nacionales e internacionales.¹⁰ El FETA y la revista han dependido desde sus comienzos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que en 2015 se transformó en la Secretaría de Cultura, por lo tanto es un programa cultural promovido por el estado mexicano.

El que el FETA sea un programa gubernamental ligado a una dependencia del gobierno tiene implicaciones que van más allá de la promoción y reconocimiento de las diferentes manifestaciones artísticas y culturales. Este fondo da acceso a la difusión de la cultura y del arte tanto a creadores

⁸ El FETA “pone énfasis en el trabajo creativo de las nuevas generaciones, en el que alientan ya los estilos y lenguajes que habrán de dar un rostro distinto a la cultura mexicana. Al mismo tiempo, propicia un diálogo generacional entre escritores, intelectuales y artistas jóvenes y consolidados” de todo el país. Así, “este proyecto editorial sin precedentes ha sido acogido por diversas instituciones culturales del país”, como Letras para el puerto (*Tierra Adentro*, 2016). De este modo, se fomenta la lectura, la creación de nuevos públicos y una nueva formación literaria, impactando la participación de escritores y lectores periféricos de México.

⁹ Dentro de mi experiencia, cuando realicé prácticas profesionales en 2016 en la redacción de la revista pude percatarme que se recibían propuestas literarias y no literarias de jóvenes no mexicanos y no hispanicos, pues la revista tiende a fomentar la traducción de obras breves de autores anglosajones, portugueses y franceses. Sin embargo, se privilegia la obra anglosajona porque es una lengua y cultura que se conocen y dominan más que otras por su difusión política, social y cultural.

¹⁰ Estos propósitos se han mantenido desde el primer número, en el cual la revista es pensada como un órgano informativo, de difusión y de orientación en trabajo conjunto con el INBA con una clara idea descentralizadora de la cultura (Sandoval, 1974, p. 3).

como a públicos vulnerables por su situación sociogeográfica, al igual que consolida un catálogo de creadores y obras con potencia representativa. Sin embargo, el Estado asigna un presupuesto a dichos programas para garantizar el fomento de la escritura de acuerdo con el grado de desarrollo y prioridad que tiene, como forma artística, para sus habitantes y para el fortalecimiento de la identidad nacional. Así, por ejemplo, el FETA enfrenta el problema de distribución y venta de sus obras, puesto que las librerías del gobierno mexicano (EDUCAL) tienen poco alcance. No obstante, hay un grupo activo de lectores que busca conocer todo lo publicado en el FETA, lo que ocasiona que los libros de este fondo tengan una importante presencia en el mundo de los letrados mexicanos —pero quizá no tanto en la *gran* industria editorial,¹¹ como expone Marcos Daniel Aguilar (2015).

Entonces, aunque el FETA no promocioe sus obras como cabría esperarse de una editorial comercial porque no lo necesita, ya que el Estado lo subvenciona y lo promueve; este sello tiene como acierto principal incentivar y dar a conocer a escritores jóvenes que se consideran prometedores. Esto se debe a que los vincula con otras plumas que han tenido renombre internacional gracias al Fondo, puesto que ha creado lazos indirectos con otras editoriales independientes o de larga trayectoria. En consecuencia, tanto el FETA como la revista, aunque ya no gozan de la fama que tuvieron durante sus primeros años,¹² han sido consideradas por escritores como Carlos Velázquez (2016) como “una estación obligatoria para emprender una carrera en este país”, donde existe una baja apuesta por los escritores jóvenes. “Incluso se han dado casos de

¹¹ La *gran industria editorial* puede ser definida en términos de alcance al público lector. Esta industria suele ser transnacional, en otras palabras, su actividad mercantil alcanza distintos países. También, al conocer los gustos literarios de diversos grupos de lectores, produce obras basadas en el posible impacto de ventas por la novedad que implican

¹² Esto puede leerse en los artículos “El fracaso de Tierra Adentro” que publicó *Círculo de poesía* el 26 de julio de 2016 y los dos artículos de Carlos Velázquez del 9 y del 11 de julio de 2016 en *La Razón*; artículos que, en cierta forma, pretendían defender el programa a raíz de su supuesta desaparición anunciada a finales de junio y a inicios de julio de 2015, pero que después fue contradicha por la Secretaría de Cultura en sus redes sociales. No obstante, estos artículos también critican la centralización que ha sufrido el programa en los últimos años, ocasionando su desconocimiento entre las generaciones más jóvenes de literatos y creadores mexicanos.

autores que han conseguido una carrera más sólida siendo publicados en Tierra Adentro que otros que han sido fichados por transnacionales”,¹³ a causa de su historia editorial (Velázquez, 2016) y de la pertenencia del Fondo a una institución cultural del Estado, pues éste último, siguiendo a Bourdieu, da beneficios simbólicos y materiales a través de su reconocimiento como institución consagrada.

El FETA, por lo tanto, se ha convertido en un lugar de iniciación artístico-literaria porque se ve como un estadio no comercial, en el cual los escritores noveles conviven con autores ya internacionalizados y consagrados, como Cristina Rivera Garza, Ignacio Sánchez Prado, Luis Malpica y Alberto Chimal.¹⁴ Sin embargo, cabría señalar que el FETA no sólo es un espacio de reconocimiento juvenil por parte del campo literario. También, como ya indiqué previamente, el FETA, al formar parte del aparato estatal y ser reconocido culturalmente, fija las directrices de lo que es y debe de ser el escritor y la obra desde una perspectiva institucional. Se forma una literatura mexicana desde el poder, incluso cuando el FETA y la revista gozan de cierta autonomía, ya que dependen de las políticas presupuestales y culturales del país (García, 2006, p. 10). De este modo, el FETA ha sido visto como un espacio simbólico en el que se puede llegar a ser un escritor emblemático no sólo para el Fondo y su renombre, sino también para las letras mexicanas. Por esto, se comprende que Yuri Herrera haya sido distinguido como “emblema del Fondo Editorial por su repercusiones y aportaciones literarias”, porque a través de *Trabajos del reino* ejemplifica tanto la labor literaria de finales del siglo XX e inicios del XXI como una “literatura posmoderna que perturba una tradición evidente” (Aguilar, 2015).

¹³ Tal es el caso del reconocimiento de Alberto Chimal y Cristina Rivera Garza, quienes publicaron tanto en el FETA como en la revista y, posteriormente, fueron publicados por editoriales de mayor escala mercantil.

¹⁴ Alberto Chimal “fue reeditado por Era, una de las editoriales con mayor tradición e influencia en el mercado en la cultura literaria mexicana; [Yuri Herrera] volvió a aparecer en la editorial Periférica, y el libro de Velázquez regresó a librerías de mano de Sexto Piso” (Aguilar, 2015).

Ahora bien, Periférica, a diferencia del FETA, es una editorial independiente española fundada en 2006 por Julián Rodríguez y Paca Flores. Esta editorial nació bajo la idea de que el trabajo editorial interviene en el proceso de escritura y lectura de una obra. Igualmente, Periférica se concibió como un sitio de rescate de obras y autores olvidados o poco valoradas por los parámetros literarios y editoriales de su país, considerado como el *centro* literario hispánico por tradición, por lo tanto, esta editorial se inclina a la publicación de obras de autores latinoamericanos y de países europeos periféricos.¹⁵ No obstante, Periférica, antes de publicar, selecciona las obras contrastándolas con los valores literarios internacionales tanto actuales como tradicionales, para (re)conocer si las obras merecen ser publicadas, puesto que para ellos un autor joven merece reconocimiento si puede ser colocado o equiparado con un clásico, ya que “Periférica estima tanto la labor de quienes se arriesgan hoy como de quienes ya están consagrados” (Muñoz, 2010).

Considerando lo anterior, Periférica ha clasificado sus libros según cuatro colecciones claramente delimitadas. La primera colección de la editorial se llama “Biblioteca portátil”. La segunda, creada en enero de 2007 y dedicada a la *no-ficción*, fue nombrada “Pequeños tratados”. La tercera colección, y a la que pertenece *Trabajos del reino*, fue creada en 2009 con el nombre “Largo recorrido”. La última colección, iniciada a finales de 2011 y que pretende difundir material *gráfico*, se denomina “La hora feliz”. Cada una de ellas está delimitada por el tipo de publicación que ofrece. La primera difunde clásicos modernos poco conocidos en España y que fueron publicados entre el siglo XVIII y el XIX. En ella están editados, por ejemplo, Rivarol, Constant, Vallès, Joubert, Galdós, Balzac, Gourmont, Fialho de Almeida. La segunda está destinada a los textos ensayísticos, de reflexión y de crónica sin pretensiones didácticas. La tercera colección “muestra autores ya consagrados sin discusión, o cuya obra [...] ha entrado en esa misma ‘escena’

¹⁵ Julián Rodríguez señaló en la entrevista que le hizo José A. Muñoz (2010) que no publican casi literatura española porque ya hay una buena cantidad de editoriales especializadas en ella en España.

con una potencia y un eco que la han convertido en obra de referencia indudable” (Muñoz: 2010). Finalmente, la cuarta y la más reciente, al publicar libros gráficos, pugna por la reconceptualización del libro.

Periférica, por lo tanto, ha sido concebida como una editorial cuyo rastreo y edición va de la mano con el buen gusto y la independencia mercantil. Se percibe como una editorial distinguida por su ciclo de producción, sus productos y su capital cultural. Esto se debe a que es una editorial en una fase de explotación de capital simbólico en la que coexisten dos economías diferentes: “una orientada hacia la producción y la investigación [...], la otra orientada hacia la explotación del fondo y la difusión de los productos consagrados” (Bourdieu, 1995, p. 219). A partir de esto, comprendo que esta editorial española independiente cuenta con un catálogo equilibrado que apuesta tanto por autores clásicos como por autores contemporáneos ya consagrados, como el caso de Herrera, a la vez que apuesta por géneros y autores poco reconocidos, como la novela gráfica y el ensayo. Esto hace que Periférica tenga una lógica acumulativa de valores literarios tradicionales y contemporáneos inherente a su catálogo no sólo por su cercanía con críticos y lectores culturalizados sino también por su lógica contrastiva entre lo *clásico* y lo *nuevo* de su catálogo.

De este modo observo que, aunque el FETA y Periférica apuestan por obras originales de escritores jóvenes con poca trayectoria literaria y de regiones no centrales,¹⁶ se diferencian en cuanto a su postura frente a la gran industria editorial, dominada en gran parte por las grandes transnacionales. El FETA tiene un alcance local y muy pocas veces internacional, no obstante, al ser una editorial estatal, no precisa de vender sus textos ni depende demasiado de “los beneficios que les proporciona regularmente [...] sus publicaciones que se han hecho famosas”, puesto que

¹⁶ Esto resulta relevante porque editar obras de jóvenes no centrales conlleva una incertidumbre editorial, ya que recuperar la inversión económica es poco posible. De igual forma, no se tiene certeza del recibimiento que tendrán en el público lector tanto especializado como no especializado.

producen un tiraje determinado de las obras (Bourdieu, 1995, p. 219). En cambio, Periférica, a pesar de esa aparente ruptura editorial que la caracteriza como una editorial independiente y atrevida, pertenece al mercado del libro más importante y poderosa en mundo hispánico: el español. Esta industria tiene una producción y exportación de la cultura literaria hispánica a gran escala en el mundo hispánico, el europeo y el anglosajón, lo cual da valor simbólico al libro como parte de una lengua y una cultura reconocida (Lara, 2015, pp. 106-107). Entonces, el cambio editorial de *Trabajos del reino* facilitó la distribución de la obra en otros países, lo que le brindó mayor reconocimiento internacional. Por ejemplo, a partir de la edición española, países como Alemania y Francia comenzaron a incluir la obra de Herrera en su catálogo editorial y académico

Esto demuestra que el catálogo de Periférica resulta también un proyecto de lectura institucionalizador. Esto se debe a que el sistema de enseñanza y la crítica, en palabras de Bourdieu, produce un público con disposición y competencia lectora que acepta cierta producción literaria y que valida la crítica al sintonizar con sus gustos, sus hábitos y su visión del mundo (Bourdieu, 1995, pp. 222, 248-249). Entonces, si el FETA sirvió para inaugurar la carrera literaria de Yuri Herrera a nivel nacional, Periférica introdujo a este escritor hidalguense a un mundo literario más amplio por medio de la publicación editorial y su posterior distinción crítica y académica.

Ahora bien, cabría señalar que la editorial española insertó a *Trabajos del reino* en la literatura mundial al acercarla al fenómeno de la literatura mexicana sobre el narcotráfico, pues la difundió bajo las ideas de ruptura, continuidad y experimentación literaria, cuyo acercamiento a la realidad contemporánea de México permite un retrato de la realidad de los cárteles. Sin embargo, esto no fue completamente deliberado por parte de Periférica porque nunca declaró abiertamente una lectura propia alrededor de la primera novela de Yuri Herrera, sino que seleccionó fragmentos de reseñas de Eduardo Antonio Parra (2005a), Amelia Castillo (2008), Diego A. Manrique y María

José Gil Bonmatí,¹⁷ que colocó en la cuarta de forros de la novela. En estos fragmentos se destaca que *Trabajos del reino* como una obra que trata sobre narcocorridos, el panorama palaciego de la vida de los cárteles y la corrupción del poder. Además, resaltan la espléndida presentación estilística del escritor hidalguense.

De este modo, a través de esta selección de reseñas y valoraciones de críticos inmersos en el ámbito literario y en el debate alrededor de la literatura sobre el narcotráfico —como sucede con Eduardo Antonio Parra y Amelia Castilla—, *Periférica* da cuenta de un ejercicio de lectura editorial previo que evita emitir directamente. Para ello, esta editorial independiente se aprovechó de una ventajosa estrategia de venta: citar a autoridades del campo literario. *Periférica*, por lo tanto, en su correspondencia con lo mercantil, se valió del reciente fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico en México, ya que esta nueva literatura captó —y sigue captando— la atención de escritores, editores, críticos y lectores mexicanos, latinoamericanos, estadounidenses y europeos, por su inmediatez temporal y geográfica al fenómeno político, económico y social. Esto da cuenta, por una parte, de que el fenómeno literario de la narrativa sobre el narcotráfico se difundió no sólo desde los grandes conglomerados editoriales, sino también desde las pequeñas editoriales independientes españolas como *Almuzara* y *Periférica*, que empezaron a promoverla y desterritorializarla desde 1999 (Palaversich, 2010).¹⁸ Por otra, se muestra que, a partir de su reedición en *Periférica*, *Trabajos del reino* no sólo fue reconocida por su importancia en la narrativa mexicana, sino también por ser una obra de conciliación entre los valores comerciales y de experimentación alrededor de la literatura sobre el narcotráfico.¹⁹

¹⁷ No encontré las reseñas de estos dos críticos y escritores, por lo tanto no sé con exactitud las fechas en que hayan mencionado esto sobre *Trabajos del reino* aunque es evidente que fue antes de que esta novela fuera reeditada por *Periférica*.

¹⁸ Este subgénero no sólo fue rescatado por la industria editorial, sino que además la Academia y la crítica literarias lo reconocen como valioso por su sincronía temporal con la situación socio-artística que se vive en México. Es decir, ambas instituciones le perdonan su valor comercial.

¹⁹ Esta conciliación será estudiada detenidamente en el capítulo 2.

1.2 Los premios literarios como herramientas en la internacionalización, valorización y consagración de *Trabajos del reino*

Dentro del circuito valorativo literario, los premios son significativos en cuanto a que se han convertido en una recompensa cultural que posibilita la entrada al mundo literario, aunque después ésta sea traducible a un bien económico (Laera, 2007). Los premios, al seleccionar la obra galardonada, cuentan con ciertos criterios que responden a los valores simbólicos y económicos de la institución que promociona el reconocimiento. Los premios literarios, por tanto, suelen ser de dos tipos: institucionales, generalmente gubernamentales y limitados en su mayoría al ámbito local o regional; o editoriales o multimedia, los cuales tienen un alcance internacional y suelen ser promovidos por la industria cultural privada.²⁰ Cabe señalar que los premios son percibidos como una “promesa o [...] concretización de la ‘alta literatura’” (Mariconi, 2007, p. 181), ya que dan visibilidad en un marco local o transnacional, dependiendo el premio, a una obra y a un autor.

A través de los premios literarios, se ha creado la supuesta idea de que antes del dinero lo que importa es haber sido seleccionado y galardonado por un jurado culto y por una institución reconocida —ya sea pública o privada—, que pocas ocasiones explican o discuten públicamente su decisión. No obstante, en estos reconocimientos intervienen políticas editoriales que responden a “cierto *target* (relacionado con el aumento del capital simbólico [de la editorial] o con el reclutamiento de nuevos escritores)”, que a su vez responde a criterios temáticos o formales que suelen estar de moda (Laera, 2007, pp. 52-53). Laera apunta que la internalización de las lógicas del mercado se da por medio de los premios, porque generan tanto prácticas y modos de difusión de las obras y de los autores como formas de escritura premiadas y premiables, es decir, el

²⁰ A estos últimos se les da más promoción y, por lo tanto, los escritores aspiran tanto a participar en ellos como a ganarlos porque les aseguran una rápida internacionalización.

“mercado en términos editoriales y de público” constituye fenómenos culturales (Carcamo-Huechante, Fernández y Laera, 2007, p. 19).

En consecuencia, los premios se vuelven una estrategia para formar un gusto literario por medio de las polémicas, críticas y entrevistas realizadas después de su asignación. De igual manera, reconfiguran el campo literario local y transnacional, pues muchas veces ponen en escena a escritores y textos marginales que validan simbólicamente la abundancia económica y el poder hegemónico y homogeneizador del mercado. Así, surge la idea de que fenómenos literarios como la narrativa sobre el narcotráfico, en un principio poco difundidos y claros por su semejanza con otros hechos literarios, se generalizan y normalizan bajo las premisas de originalidad y novedad por medio de los premios literarios. Por esto, muchos de esos galardones se ven como objetos de categorización tanto literaria como crítica de las obras y de los autores, y como instrumentos de fogueo artístico que permiten ganar un poco de dinero y la publicación de una obra. Entonces, cabría preguntarse: ¿hasta qué punto se internaliza la lógica del mercado en la lectura de *Trabajos del reino*?

Como ya había señalado previamente, existen premios literarios nacionales e internacionales impulsados por programas culturales e institucionales. En México, algunos de esos reconocimientos están vinculados al Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA). Estos galardones incentivan a los escritores noveles y de provincia a participar para obtener un primer impulso al ámbito literario nacional ya consagrado. Pese a ese alcance local, en muchas ocasiones estos galardones posibilitan el descubrimiento de la obra o el autor por editoriales más grandes e, inclusive, brindan la oportunidad a los escritores de participar, por su trayectoria, en premios de mayor amplitud. Aunque no se trata de premios de la magnitud de Alfaguara, por ejemplo, los autores premiados por el FETA comparten el primer escalón de la consagración literaria con escritores reconocidos como Cristina Rivera Garza.

A pesar de que para publicar en el FETA se puede hacer por medio de la convocatoria permanente, también se puede hacer a través de las bases específicas de los premios nacionales, como sucedió en el caso de Yuri Herrera. En el primer proceso, la publicación es sometida a dictamen de los encargados del Fondo, principalmente del editor. Para la selección de estas obras es necesario que el autor tenga menos de 35 años y que su trabajo se relacione con los géneros de teatro, poesía, ensayo, cuento y novela.²¹ Sin embargo, la publicación a través de la convocatoria permanente depende del presupuesto gubernamental y de la eficiencia del área dictaminadora y editorial, lo cual ocasiona que a veces sea negada esta opción a los escritores interesados en publicar en el FETA.²² En el segundo medio, las convocatorias para participar en los premios se publican una vez al año y se dirigen a escritores menores de 35 años. Los premios son, hasta ahora, los siguientes: Premio Nacional de Ensayo Joven José Revueltas, Premio Nacional de Crónica Joven Ricardo Garibay, Premio Nacional de Cuento Breve Julio Torri, Premio Nacional de Novela Gráfica Joven, Premio Nacional de Novela Joven José Revueltas, Premio Nacional de Cuento Joven Comala y Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/ Border of Words. El FETA publica las obras ganadoras, las difunde a través de las librerías gubernamentales EDUCAL y les otorga un diploma y dinero a los escritores ganadores.

²¹ Esto se puede ver en la Convocatoria Permanente del FETA, publicada en su sitio web: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/como-publicar-en-el-fondo-editorial-tierra-adentro/>. Aunque es bastante clara en los formatos a entregar, creo que es un poco difusa en cuanto a los criterios de selección, pues, por ejemplo, ¿cuáles son las colecciones de Tierra Adentro autorizadas por la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura?

²² Cuando estuve realizando mis prácticas profesionales en la revista en 2016, había ocasiones en que personas interesadas en publicar en el FETA se acercaban a preguntar por este tipo de Convocatoria Permanente, no obstante, se negaba la posibilidad con el argumento de que no existía la posibilidad de hacerlo más que por medio de los concursos anuales, lo cual, en cierta medida, implicaba que se viera al FETA como una institución elitista culturalmente por algunos de ellos.

Yuri Herrera fue publicado en dicho fondo con su obra *Trabajos del reino* al ganar el Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras/Border of Words del FETA en 2003.²³ En este reconocimiento pueden participar escritores jóvenes originarios o residentes de los estados fronterizos tanto de México como de Estados Unidos (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Tamaulipas, Nuevo León, California, Texas, Arizona y Nuevo México) con una obra en español, inédita, de entre ochenta y ciento cincuenta cuartillas, con tema y forma libres. Es indispensable señalar dos puntos alrededor de este reconocimiento antes de continuar mencionando su influencia en la trayectoria literaria de Yuri Herrera.

En primer lugar, si bien Herrera no es escritor originario del norte de México, residió durante mucho tiempo en esa región. Incluso, estudió la Maestría en Creación literaria en El Paso. Esto de algún modo, le facilitó aplicar y ser premiado por este galardón binacional.²⁴ En segundo lugar, se podría llegar a pensar que posiblemente, al ser un reconocimiento binacional y fronterizo, el Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras/Border of Words ha seguido una línea literaria premiable apegada a la problemática del narcotráfico y sus implicaciones en esa región mexicana y estadounidense. Sin embargo, cabría aclarar que Yuri Herrera fue el tercer escritor en recibir este galardón, por lo que no se podría haber delimitado tan pronto un criterio temático premiable. Esto se comprueba al revisar cuáles fueron las novelas previamente reconocidas y el por qué fueron seleccionadas: *Gordas. Historia de una batalla* de Isabel Vázquez (2001) y *Bajo el disfraz. Los cantares prohibidos* de Jesús Alvarado (2002). Ninguna fue reconocida por tratar el narcotráfico sino por su formato narrativo. Incluso, después de *Trabajos del reino*, las otras trece novelas que

²³ El jurado que otorgó el voto a favor de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera estuvo compuesto por Ana Clavel, Julio César Ibarra y Saúl Ibarra.

²⁴ También su estancia en esa región fronteriza influyó en la concepción y elaboración de su novela. Él ha indicado en varias entrevistas que vivir en ahí lo ayudó a comprender el mundo de la violencia, de la lucha del poder, de la marginalidad y de los corridos.

obtuvieron este premio del FETA tampoco fueron destacadas particularmente por tratar ese tema sino por su innovación estética.²⁵ No obstante, al ser obras narrativas vinculadas a la dinámica fronteriza y por haber sido escritas durante la eclosión del fenómeno del narcotráfico en México, coinciden de forma general con el tratamiento de la violencia, el destierro, la nostalgia y la transgresión, aunque las historias, los personajes y los escenarios difieren.²⁶ Entonces, más que una línea temática, el Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras/Border of Words reconoce la renovación estilística.

En ese sentido, este galardón incentivó la carrera literaria de Herrera, ya que se distinguió su cualidad literaria. Así, aunque durante cuatro años su presencia en las letras mexicanas fue casi fantasmal, la publicación de la primera novela de Herrera en el FETA a través de un premio binacional fue el primer escaño de su trayectoria dentro del campo literario internacional, puesto que su reconocimiento por el campo literario mexicano permitió que la novela fuera leída y publicada en España.

Ahora bien, luego de ser publicado por Periférica, Herrera es reconocido con el premio “Otras Voces y Otros Ámbitos” en 2009 con *Trabajos del reino*, lo cual permite analizar dos fenómenos interesantes. El primero tiene que ver con las implicaciones de este galardón. Este reconocimiento, “otorgado por la escuela de escritura Hotel Kafka y por Ámbito Cultural de El Corte Inglés, nació inspirado en el Goncourt francés para dar una segunda oportunidad a obras escritas en castellano y publicadas en España [que] durante el año anterior [...] no han alcanzado un alto nivel de ventas”

²⁵ De 2004 a 2016 se han premiado las siguientes obras: *Susurros bajo el agua* (2004) de Moisés Zamora, *Los cuervos* (2005) de César Silva Márquez, *Lodo en tierra santa* (2006) de Albaro Sandoval Medina, *Culpable de nada* (2007) de Julio Pesina, *Travesti* (2008) de Carlos Reyes Ávila, *Circa 94* (2009) de Fran Ilich, *Prosa lavada* (2010) de Julio César Pérez Cruz, *Artemisa café* (2011) de Isarel Terrón Holtzeimer, *Cuando todo el mar* (2012) de Gabriel Ledón Flores, *Sin trincheras* (2013) de Habacuc Antonio de Rosario, *Los gatos de Schrödinger* (2014) de Franco Félix, *La ciudad del olvido* (2015) de Hermann Gil Robles y *Piscinas verticales* (2016) de Gabriela Torres Olivares.

²⁶ Las reseñas de las obras puede consultarse en la *Enciclopedia de la literatura en México (elem.mx)* de la Fundación para las Letras Mexicanas (f.l.m.): <http://www.elem.mx/institucion/datos/1680>, consultado el 23 de agosto de 2018.

(s.a., 2009b), es decir, “da[...] voz a proyectos culturales de difícil colocación en el mercado y en los grandes medios” (s.a., 2009b). Se observa que, al igual que el Premio Goncourt, “Otras Voces y Otros Ámbitos” asegura un éxito de ventas al mismo tiempo que cede cierto reconocimiento simbólico al libro, al autor y a la editorial,²⁷ puesto que *Hotel Kafka* y *El Corte Inglés* se autodenominan *rescatistas de obras que merecen una segunda oportunidad*. No obstante, esas premisas resultan un poco ambiguas en general y poco acertadas para el caso de Herrera.

En general, estas sentencias parecieran acorazar a la escuela *Hotel Kafka* y a las tiendas *El Corte Inglés* en una especie de conocimiento literario superior a otras instituciones que les permite redimir obras en el olvido de la academia española como centro literario hispanoamericano, puesto que las obras ganadoras ¿de qué son rescatadas sino de una especie de marginalidad mercantil y artística, pues pareciera que las obras no han sabido sobreponerse por sí solas a esos dos agentes del campo literario? A pesar de esto, en el caso *Trabajos del reino*, su edición en España por *Periférica* implicó antes ya un rescate y una oportunidad para darse a conocer por el centro literario —y editorial— *per se* de las letras hispanoamericanas.²⁸

El segundo fenómeno analizable es la causa de la selección de *Trabajos del reino* en 2009. Aparte de que no vendió lo suficiente durante 2008 en España, el primer premio de “Otras Voces y Otros Ámbitos” le fue otorgado a esta novela por ser “un relato fresco y en clave palaciega que nos acercaba a la vida cotidiana de un cártel del narcotráfico” (Premio de Novela Otras Voces, Otros Ámbitos, 2018). Esto pone énfasis en la difusión y los problemas literarios del fenómeno de

²⁷ Simbólica y económicamente estos dos actores junto con el libro se vuelven una referencia para autores y lectores no sólo españoles sino además latinoamericanos, ya que quedan marcados con méritos editoriales y académicos que los mantienen lejos de la industria editorial y los acerca a un espectro literario más distinguido.

²⁸ Señala Bourdieu: “el ‘descubridor’ nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto, por lo menos por unos cuantos” personajes selectos del mismo grupo artístico (Bourdieu, 1995, p. 255). Así, *Trabajos del reino* fue descubierto primero por el FETA por medio de su reconocimiento institucional y, posteriormente, por *Periférica* al publicarlo en la gran zona editorial hispánica.

la literatura sobre el narcotráfico. Igualmente, evidencia el interés de los lectores, escritores, críticos y editores por el tema del narcotráfico mexicano, que tuvo mayor empuje enseguida de que el expresidente mexicano Felipe Calderón Hinojosa declarara la guerra contra las drogas en 2006, tal como sucedió en Colombia dos décadas antes.

El premio otorgado a Herrera da cuenta de que para 2009 el mercado editorial español comprende la existencia de un nuevo fenómeno literario, por lo que intenta explotarlo. De hecho, que Herrera hubiera ganado el primer premio auspiciado por El Corte Inglés y Hotel Kafka bajo ciertos estigmas temáticos repercutió en que su primera obra fuera leída como una narración sobre el narcotráfico mexicano, a causa de la cercanía temporal y espacial de este problema social, político y cultural. Sin embargo, *Trabajos del reino* no es como tal una obra sobre el narcotráfico mexicano, aunque se vale de él para tratar las relaciones de poder. Como el autor señala durante las entrevistas que tuvo después de que ganó el reconocimiento español, su primera novela “es un libro sobre las relaciones de poder, y el narcotráfico es uno de los ámbitos donde se dan este tipo de relaciones” (EFE, 2009d). No obstante, esta etiqueta y este premio literario le permitieron a Yuri Herrera ser considerado como escritor imprescindible de las letras mexicanas e hispanoamericanas.

Siguiendo con el análisis de los premios literarios de la obra literaria de Herrera, ocho años después, en 2016, ganó tanto el Best Translated Book Award como el Premio de Literatura Anna Seghers, el primero por la traducción que tuvo en inglés y el segundo por la calidad de su obra, recopilada, traducida y publicada en Alemania. Si los dos premios anteriores ayudaron a que este escritor mexicano tuviera un empuje artístico primero dentro del campo literario mexicano y después dentro del hispanoamericano y europeo;²⁹ estos otros dos galardones que recibió durante

²⁹ En 2013, *Trabajos del reino* fue incluida en el temario del examen francés *Aggregation* para obtener una plaza como docente en Francia.

2016 validaron su consagración dentro de la literatura mundial. Esto se debe al impacto e importancia que tienen ambos premios en el mundo anglosajón³⁰ y en el germánico.

El Best Translated Book Award se brinda año con año, desde 2009, a un libro de poesía y a uno de ficción, traducidos en inglés, vendidos o distribuidos en Estados Unidos.³¹ Este galardón es brindado por la Universidad de Rochester y por Amazon, lo cual reitera la asociación entre valores económicos —en este caso por Amazon— y valores simbólicos —por la Universidad de Rochester— a través de los premios literarios. Se comprende que este reconocimiento valora que la calidad de un libro depende tanto de la obra en sí como de la traducción y edición, para que su recepción sea elevada en países cuya lengua y cultura son diferentes a las del autor.

Aunque este premio le fue dado a Herrera y a su traductora al inglés, Lisa Dillman, por *Señales que precederan al fin del mundo* y no por *Trabajos del reino*, se admitió el valor y el impacto de la obra de Yuri Herrera en los países de habla inglesa. Este reconocimiento anglosajón, junto con su introducción a *l'Agrégation* francés en 2013,³² insiste en su relevancia literaria a nivel internacional más allá del mundo hispanico, lo cual queda avalado al haber sido el primer autor de ficción en español en recibir este premio. La obra herreriana fue apreciada por su gran capacidad narrativa y lingüística para exponer los problemas que se viven en el mundo contemporáneo. De acuerdo con el juez Jason Grunebaum, “esta novela de verdadera retórica y de sublimación

³⁰ “A medida que se acerca su décimo año, el Best Translated Book Award se ha convertido en una referencia literaria anual, puesto que destaca los mejores trabajos a nivel internacional que merecen ser presentados a los lectores estadounidenses”, dijo Neal Thompson, director de relaciones autorales y editoriales de Amazon” (Post, 2016. La traducción es mía.).

³¹ La convocatoria que consulté fue la de 2017 para elegir el libro de 2016, la cual se puede consultar en la siguiente página web: <http://www.rochester.edu/College/translation/threepercent/index.php?id=17692>.

³² *L'Agrégation* es un concurso para el reclutamiento de docentes asociados a las escuelas secundarias, a las clases preparatorias o a la universidad. La preparación para este concurso se realiza dentro de la universidad o en las escuelas normales superiores. *L'Agrégation* consiste en pruebas de elegibilidad (pruebas escritas), de admisión (exámenes orales) y físicas. Además, incluye temas de filosofía, lingüística, historia, antropología, política, literatura, matemáticas, física, química y música.

inesperada del yo, el lugar y el lenguaje alcanza una convergencia artística casi perfecta entre traductor y autor, al tiempo que da cuenta a los lectores del mundo actual” (Post, 2016).³³

Mientras el Best Translated Book Award fue por *Señales que precederán al fin del mundo*, el Premio de Literatura Anna Seghers se le confirió por la traducción de sus tres obras al alemán, ya que fueron recopiladas en un solo tomo bajo el precepto de trilogía y con el nombre de *Die Sonne, Der König, Der Tod* (*El rey, el sol y la muerte*). Este galardón se otorga anualmente a través de la Academia de la Artes de Berlín con el dinero de las regalías de la obra de Anna Seghers “a un joven escritor alemán y otro de países en vías de desarrollo”, puesto que “su interés en promover el arte y las letras fue más lejos de su muerte.” “De esta forma nació el premio Anna Seghers, dotado en sus inicios de 15,000 euros, y años más tarde la fundación que lleva su nombre” (Zúñiga, 2013).

Por una parte, este último reconocimiento constató la presencia internacional de Yuri Herrera a través de su obra literaria, al igual que su calidad y singularidad, ya que todo aquel escritor galardonado con este premio “debe haber contribuido con los recursos del arte a la creación de una sociedad más humana y justa”, según la Fundación Anna Seghers (s.a., 2016a). Por esto mismo, el jurado decidió distinguir al autor de *Trabajos del reino* porque “enfrentan los problemas de su tiempo con valentía. Nos conduce por el mundo de sus personajes con su propio lenguaje sensible e impetuoso, que es altamente poético y está a la vez inspirado en la calle” (s.a., 2016a), y porque de alguna manera se “corresponde a la idea de [...] Anna Seghers, tanto en las historias que cuenta como en los personajes que describe” (Notimex, 2016a).³⁴ Se valoró su escritura al mismo tiempo

³³ La traducción es mía.

³⁴ Anna Seghers fue una escritora que sobresalió por escribir sobre el exilio y la represión que muchos germanos y judíos sufrieron durante la Gran Guerra. También, por ser una mujer feminista y por participar en varios proyectos tanto culturales como artísticos. Durante su exilio en México escribió bastante sobre Alemania y cuando regresó a ese país europeo creó varias obras en torno de México y otros países latinoamericanos.

que su recepción entre los lectores no mexicanos. Así, por ejemplo, en 2014 durante el 14° Festival Internacional de Literatura de Berlín, se le dedicó un coloquio a Herrera y a su obra, que destaca porque “se expanden hasta lo más interno de nuestro mundo” (Instituto Cervantes, 2014).

Por otra parte, la peculiar coincidencia de este galardón con las premisas del premio español “Otras Voces, Otros Ámbitos”, destaca el patrocinio y respaldo que brinda a la obra de Herrera, puesto que el Premio de Literatura Anna Seghers también se autoconsigna implícitamente como *rescatista literario*. Este galardón motiva la escritura y la publicación de obras de países *en vías de desarrollo*, es decir, lugares cuya producción continúa siendo estigmatizada por los *centros* culturales mundiales ya sea por su escaso impulso editorial o por sus particulares procesos creativos y temáticos. De este modo, ambos reconocimientos no sólo volvieron a Herrera un autor prodigioso a nivel internacional sino que incluso lo señalan como figura del *deber ser* literario mexicano por situarse entre lo nacional, lo renovador y lo aceptado mundialmente.

Para finalizar este capítulo, debo señalar que el movimiento editorial y, por lo tanto, geográfico y literario de la primera novela de Yuri Herrera muestra su paulatina consagración como escritor mexicano imprescindible en la literatura a nivel internacional. También, tengo que indicar que este reconocimiento se debe a la industria editorial y cultural nacional e internacional a través de diversos premios, de su inclusión en programas institucionales y de sus traducciones, ya que los recursos mediáticos resultan ser la primera pauta para crear etiquetas sobre una obra o un autor. Esto sucede en *Trabajos del reino* porque problematiza y enfatiza situaciones políticas, sociales y culturales actuales que se restringen en varias ocasiones a discursos muy específicos como la literatura sobre el narcotráfico por el sistema mediático. Por consiguiente, en el siguiente capítulo trabajaré cómo la crítica literaria resulta otro elemento del circuito de valoración estética fundamental para la producción discursiva alrededor de esta novela, debido a la influencia que tuvo de la industria cultural y del mercado editorial en su construcción simbólica.

Capítulo 2. La crítica literaria y la literatura sobre el narcotráfico: la conformación de una lectura sobre *Trabajos del reino*

En el capítulo anterior analicé cómo la industria editorial y los premios literarios funcionan como instancias consagradoras que orientan cierta lectura alrededor de autores, obras y corrientes literarias con la publicación o el reconocimiento. Aunado a estos elementos, la crítica literaria es parte de ese proceso de codificación y decodificación de valores literarios otorgados a un autor y a una obra particulares dentro de un contexto cultural e ideológico específico. La crítica, como agente del circuito de la valoración estética, estudia diversas manifestaciones literarias desde una situación temporal y espacial específicas sin dejar de considerar la historia y la teoría literarias, puesto que ninguna cultura es inmutable: sufre transformaciones, adaptaciones y contactos tanto entre lo central y periférico como entre lo intraliterario y lo extraliterario.

A partir de los estudios sobre arte de Pierre Bourdieu (1995), considero que la crítica literaria sirve como correspondencia estructural y funcional entre el espacio productivo y el de recepción, por lo que crea categorías y expectativas literarias alrededor de una obra (Bourdieu, 1995, pp. 248-249). Obra y escritor se vuelven “tributarios” de los comentarios y análisis de los críticos, es decir, “el discurso sobre una obra, [un autor o un fenómeno literario] no es mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción [...] de su sentido y de su valor” (Bourdieu, 1995, p. 258). Un crítico literario, entonces, influye en cierto grupo de lectores que ha sintonizado con su percepción literaria. Sin embargo, existen correspondencias opuestas que confrontan sus ideas o posturas (Bourdieu, 1995, p. 250), debido a que la crítica literaria se divide —al igual que los criterios editoriales y los de los lectores— de acuerdo con los intereses simbólicos y económicos dispuestos en oposiciones dentro del campo literario y del poder. Esto crea un intercambio de ideas y posicionamientos alrededor del autor, la obra o el

fenómeno literarios, de tal modo que se discuten los discursos que pretenden clasificarlos o conceptualizarlos hacia ciertas tendencias o espacios del campo artístico y sociopolítico.

Esta relevancia de la crítica literaria se logra percibir en el fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico en México, debido al fenómeno cultural, social, político y económico que representa el narcotráfico. Esta literatura, a causa de la crítica literaria, sale “de los marcos nacionales donde estaba relegada como minoritaria, inferiorizada, y se transforma en afirmación de pertenencia a una comunidad cultural cuyas creaciones son válidas (o bien adquiere visibilidad y eso ya muestra su entrada) en una escena regional, transnacional y hasta mundial”, lo cual influye a su prestigio cultural diverso y creativo (Le Bot, 2006, p. 543). Por lo tanto, la crítica literaria denota la lógica interna de las diversas manifestaciones escriturarias, como la narrativa sobre el narcotráfico en México, en relación con las lógicas externas regionales e internacionales para impulsar su inserción en el espectro de la literatura mundial.

Considerando lo anterior, en este capítulo estudiaré el influjo la crítica en la lectura de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera en el contexto de la cultura del narcotráfico en México. Para esto, propongo partir de ciertos cuestionamientos en torno a la recepción crítica de la novela: ¿se ha transformado la recepción crítica de esta novela a lo largo de su trayecto editorial y de reconocimiento nacional e internacional? ¿La crítica literaria ha influido en la percepción de la novela dentro de su proceso de consagración, dentro de la producción literaria de Herrera y dentro de la producción narrativa sobre la literatura sobre el narcotráfico en México?

Antes de intentar contestar estas preguntas, hay que señalar que la publicación de artículos periodísticos, académicos, reseñas y entrevistas sobre *Trabajos del reino* de Herrera ha sido variada y abundante a lo largo de doce años.³⁵ Entonces, para fines de este trabajo haré un análisis

³⁵ Durante los primeros años de la edición de *Trabajos del reino* a cargo del CONACULTA, sólo obtuvo tres importantes menciones en crítica breve y reseñas entre 2004 y 2005, mientras que de 2006 a 2007 no consiguió ninguna

diacrónico alrededor de la recepción y la lectura que tuvo *Trabajos del reino*, el cual abarca desde su publicación en el Fondo Editorial Tierra Adentro (FETA) hasta el año 2016. A la par estudiaré cómo se ha ido desarrollando la crítica y la concepción de la literatura sobre narcotráfico, pues este fenómeno ha rodeado la lectura de la primera novela de Herrera, por lo tanto, divido este breve estudio en tres etapas fundamentales para la obra.

La primera etapa comprende la crítica hecha antes de la publicación de *Trabajos del reino* por Periférica, es decir, entre 2004 y 2008. Cabe señalar que esta etapa es influida por el debate alrededor de la literatura sobre el narcotráfico que comenzó aproximadamente desde 1999. La segunda abarca la reedición de la novela en Periférica en 2008, la premiación recibida por *El corte inglés* y *Hotel Kafka* en 2009 y la publicación de *Señales que precederán al fin del mundo* en la misma editorial española en 2009. Esta fase termina con la circulación de su obra infantil *Los ojos de Lía* en agosto de 2012 por Sexto Piso. Finalmente, la tercera coincide con la publicación de *La transmigración de los cuerpos*, editada por Periférica en 2013 y se extiende hasta las últimas premiaciones recibidas en Alemania y en Estado Unidos en 2016.

2.1 Primera etapa (2004-2008)

En este periodo, las menciones a la novela de Herrera son muy pocas: tres notas breves y sólo una entrevista. Es importante señalar que es referido fugazmente en la primera nota, “Reconocimiento fronterizo” (2004) de *El universal*³⁶, y en el artículo “Norte, narcotráfico y literatura” (2005b),

en periódicos hispanicos. Además, en el transcurso de esos cuatro años, fue publicada sólo una entrevista. No obstante, a partir de 2008, cuando Periférica decide reeditar la novela y después de haber ganado el premio “Otras Voces, Otros Ámbitos”, Yuri Herrera gana más simpatizantes entre los reseñistas y los críticos del ámbito literario y cultural. De esta manera, pude rastrear un total de sesenta y nueve referencias, dedicadas a su narrativa en general, hechas en el transcurso de 2008 a 2015. De éstas, once son entrevistas y seis, artículos académicos [Carlos Ávila (2012), Sara Carini (2012, 2014), Manuel González (2013), Rafael Acosta Morales (2014) e Ivonne Sánchez (2013)].

³⁶ Nota informativa sobre el “Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras 2003” otorgado a Yuri Herrera. En esta nota sólo se aclara en qué consiste ese premio, quién lo da y quiénes pueden participar.

escrito por Eduardo Antonio Parra para *Letras Libres*. Este último destaca de los otros porque no sólo forma parte de la famosa, pero breve, polémica entre Parra y Rafael Lemus en *Letras Libres*, sino porque vincula a *Trabajos del reino* por primera vez con la narrativa sobre el narcotráfico.³⁷ A pesar de esto, es reconocible que Parra emparenta la obra con este subgénero del que habla Lemus (2005a) no porque crea en su existencia como tal sino por el tema: para él es una de las pocas novelas que había rastreado sobre el asunto y que, además, contraargumentaba la propuesta de Lemus de que esta naciente literatura se escribiera sólo por escritores nortños.³⁸

En cambio, los otros artículos tratan las características formales y temáticas de la obra de forma general. Intentan establecer la técnica y las preocupaciones inaugurales de Yuri Herrera. Elena Poniatowska (2004) y Eduardo Antonio Parra (2005a) —un mes antes de la confrontación con Lemus— coinciden en que la brevedad no es impedimento para la narración certera y directa de Herrera. También destacan el tipo de lenguaje empleado que muestra la belleza de lo árido acompañado de lirismo; la forma alegórica de la novela sobre la vida fronteriza; el empleo de personajes arquetípicos o sin nombre; el tema de la relación entre arte y poder; la importancia de la transformación de Lobo en el Artista como significado de la pérdida de identidad ante el poder y luego del Artista a Lobo como una toma de conciencia artística.

³⁷ “Afirma nuestro joven crítico [Rafael Lemus]: ‘Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres **libros sobre el narcotráfico**. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un **subgénero**, no una tradición, echa raíces.’ En lo particular, el **tema del narcotráfico** me interesa y llevo años rastreando libros sobre él. Sí, hay muchos reportajes, análisis, crónicas, biografías. **Novelas, pocas**. Por cierto, **las últimas que he leído son de escritores del centro** —el hidalguense **Yuri Herrera, cuya novela creo que Lemus apreciaría**, y el capitalino Bernardo Fernández. Sé también de colegas —no nortños— que escriben sobre el narco, pero aún falta para que sus novelas salgan a la luz. Ahora, ¿cuántas son ‘demasiadas’? ¿Diez? ¿Cuántas suficientes para que surja un subgénero? Y, si surgiera, ¿se debería a los narradores nortños o a todos los que abordan el tópico?” (Las negritas son mías. Parra, 2005.)

³⁸ Es curioso este caso, pues, como observaremos en la última fase, Lemus escribió sobre *Señales que precederán al fin del mundo* años más tarde, señalando que la novelística de Herrera es una de las excepciones de la narrativa del norte o fronteriza —ojo, ya no la llama del narcotráfico—, pues rebasa sus límites literarios y extraliterarios, ya que brinda al lector retratos polémicos sobre temas de incumbencia nacional (Lemus, 2012).

No obstante, a diferencia de Eduardo Antonio Parra, Poniatowska señala que la novela de Herrera resulta política, puesto que es una obra que critica la situación cultural y artística en México. Esto queda claro cuando hace un recorrido por la vida cultural, política y familiar del autor. Además, compara su forma y su estilo con otros grandes escritores mexicanos y latinoamericanos, como Rosario Castellanos, Martín Luis Guzmán, Piglia y otros autores de la novelística sobre la Revolución mexicana. Eduardo Antonio Parra, en cambio, resalta su relación con la fábula, lo que permite a Herrera presentar “cuadros más crudos que las crónicas periodísticas” (Parra, 2005a). Esto da un leve indicio de que *Trabajos del reino* será vinculada con la representación de la violencia en México, es decir, a partir del artículo de Parra, esta novela comienza a ser dirigida hacia cierta lectura que le permitió ser reconocida a nivel internacional. Finalmente, tanto Parra como Poniatowska lo relacionan con las tragedias renacentistas, en las que “cunden las intrigas soterradas” (Parra, 2005a).

Cabe destacar que en la entrevista hecha por Juan Carlos Hidalgo (2005), Yuri Herrera señala, por una parte, las principales características de *Trabajos del reino*, las cuales coinciden con las indicadas tanto por Parra como por Poniatowska. Por otra, aclara que su novela no pretende retratar a ningún cantante ni capo en específico sino al poder y al arte en general, como pareciera señalar implícitamente Eduardo Antonio Parra. Esto se debe a que el poder, ya sea representado por un capo, ya sea por un presidente, ya sea por un padre, establece “jerarquías basadas en el mismo principio patriarcal” (Hidalgo, 2005, p. 6). De igual forma, todo artista sufre un proceso de autoafirmación frente al poder o las influencias artísticas que lo circunscriben. Herrera, por lo tanto, deja claro que no intentaba escribir particularmente sobre el narcotráfico, aunque exhibe “los

maniqueísmos del discurso hegemónico” para “narrar la complejidad de [este] fenómeno” (Hidalgo, 2005, p. 6).³⁹

A pesar de estas aclaraciones, me pregunto hasta qué punto la novela comienza a ser percibida dentro del espectro de las obras narrativas sobre el narcotráfico durante este tiempo; pues es indudable que en ese momento todavía no existe una generalización de la etiqueta de la literatura sobre el narcotráfico. Para comprender esta cuestión, analizaré la importancia que tuvieron los diversos debates en la gestación y dispersión de este fenómeno durante, antes y después de la publicación de *Trabajos del reino* en el entonces CONACULTA.

La polémica entre el crítico Rafael Lemus y el escritor Eduardo A. Parra entre septiembre y noviembre de 2005 en la revista *Letras libres*⁴⁰ conllevó a la gestación de la idea de la literatura sobre el narcotráfico. No obstante, si algo hay que destacar de este debate, es que tanto Lemus como Parra aún no afirmaban como tal la existencia de dicho fenómeno literario. Lemus la sugiere, pero no cree que exista como tal en el momento de su enunciación crítica. Ellos, como los estudios previos a 2005, insertan esta narrativa dentro de un campo más amplio: la *literatura del norte*. Sin embargo, Eduardo Antonio Parra señala que delimitar los orígenes y las particularidades de la llamada *literatura del norte* y, en consecuencia, de la narrativa sobre el narcotráfico resulta una travesía temporal y socioliterariamente complicada, ya que se tendría que apuntar sus orígenes en

³⁹ Herrera también ha producido a lo largo del tiempo un discurso crítico sobre su novela. Ha considerado lo escrito sobre *Trabajos del reino* para afirmar o negar ciertas posturas alrededor de la lectura de esta obra. Por lo tanto, las aseveraciones, aparentemente indeliberadas, de Yuri Herrera en las entrevistas han operado como un criterio de lectura y de presentación de su novelística frente a la crítica y a los lectores. Sin embargo, es importante mencionar que muchos de estas autorreflexiones alrededor de su novela o de su obra en general suelen ser constantes. En otras palabras, su postura crítica y estética prevalece en la misma línea argumentativa. Para él, su obra puede ser leída como parte del fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico porque toda obra refleja las posturas políticas, éticas y estéticas del autor frente a su contemporaneidad.

⁴⁰ Números 81, 82 y 83 de la versión de la revista en México.

la llamada *narrativa del desierto*, que posteriormente se transformó en la *narrativa fronteriza* (Parra, 2001).⁴¹

Siguiendo con la polémica de 2005, Rafael Lemus abrió aquella discusión mencionando, en primer lugar, que la literatura sobre el narcotráfico era un subgénero *nuevo* sin valores estéticos y literarios y con fines meramente editoriales. En segundo, puntualizó que ésta se situaba propiamente en el norte de México, por lo que un escritor norteño resultaba sinónimo de *narcoescritor*. En tercero, dio una fórmula de composición inequívoca que, según su lectura, reproducen todas estas obras: manejo del habla coloquial rulfiana, violencia plástica y sin sentido, orgullo regionalista, populismo y picaresca (Lemus, 2005a). Finalmente, cita —mas no analiza su obra— a autores como Daniel Sada, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Federico Campbell, Gabriel Trujillo, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra y Luis F. G. Lomelí, para ejemplificar sus aseveraciones.

Por su parte, Eduardo Antonio Parra, en su respuesta, destacó la importancia que tiene esta literatura en las letras mexicanas. Desde su perspectiva, esta narrativa fomenta la reflexión en torno a una realidad cotidiana de la criminalidad y, por lo mismo, resulta necesaria no sólo en la región donde fue producida sino en toda la República, puesto que da cuenta de las implicaciones de la violencia en las zonas periféricas en México.⁴² De igual forma, aseveró que la literatura sobre el narcotráfico no es propiamente un subgénero producido en el norte de México, ya que no se pretende sacralizar esa zona sino indagar sobre ella y criticar la singular dinámica de violencia que

⁴¹ Desde mi punto de vista, estas tres formas escriturarias me parecen que son algo completamente diferente en cuanto al tema, la periodización y la catalogación literarios. Considero que la *literatura del norte* es una gran variante estética y geográfica de la literatura mexicana, la cual en cierta medida abarca la particularización de las *narrativas del desierto* y *narrativa fronteriza*, puesto que son temas que, aunque no son propios del norte de México, han sido representados con cierta peculiaridad característica de esa región.

⁴² Parra en su respuesta menciona a dos autores originarios del centro del país: a Yuri Herrera de Hidalgo y a Bernardo Fernández de la capital de México. Aunque su discurso se enfoca a contraargumentar la crítica de Lemus, tampoco analiza el trabajo de esos autores ni de los escritores norteños. Ambos, sólo enuncian características generales que no sabemos si se cumplen o no.

se vive en esa región. En consecuencia, su éxito se debe en gran medida a su vitalidad y a su renovación lingüística, formal y temática (Parra, 2005b). No obstante, Rafael Lemus (2005b) en su respuesta final plantea implícitamente la interrogante sobre la “novedad” de esta literatura, puesto que, según el crítico, se escribe literatura sobre el narco y no *narcoliteratura*.⁴³ En otras palabras, Lemus cuestiona la carencia de una propuesta formal “novedosa” y “original” en esta *nueva* narrativa que dé cuenta de la violencia del narcotráfico (Lemus, 2005b, p. 41).

Con esto muestro, principalmente, que cuando Herrera es galardonado gubernamentalmente por *Trabajos del reino* aún no se tenía conciencia sobre la existencia de la literatura sobre el narcotráfico. También observo que en este momento se entrevé la escritura de novelas que incluyen al narcotráfico como un fenómeno que va más allá de la violencia física y visual y que, en cierta medida, compagina con los problemas éticos y estéticos presentes en ciertas narrativas del norte de México. Finalmente, advierto que la polémica de 2005, además de abrir el debate en torno a la literatura sobre el narcotráfico, guía la discusión hacia la diferenciación entre el centro y otras regiones, lo cual preocupa particularmente a Rafael Lemus más que la peculiaridad de la narrativa sobre el narcotráfico como un nuevo fenómeno literario. Se vislumbra no sólo el auge de una *nueva* narrativa sino una alternativa literaria hacia la descentralización del campo cultural.

Cabría mencionar que tiempo atrás Eduardo Antonio Parra (2001, 2004) venía observando la relevancia que cobró la literatura de otras regiones, especialmente la del norte, en la tradición literaria. En dos artículos previos a la polémica, que pueden ser vistos uno (2001) como el antecedente del otro (2004), Parra destaca que la diferencia lingüística, cultural y artística existente

⁴³ Cabe señalar que antes de que se publicara la primera novela de Yuri Herrera, en el 2001 y en el 2002, aparece el término *narconovela* en dos reseñas de libros, una sobre el libro de Armando Ayala Anguiano, *The gringo connection. Secretos del narcotráfico* (2000), y la otra sobre *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte. No obstante, no parece preocupante tal sustantivo como un apoyo para nombrar novelas que se circunscriben, casualmente, en una “mezcla [de] la realidad con la ficción para tratar tan grave asunto [del narcotráfico], situándolo en un contexto internacional complejo, en especial con relación a los Estados Unidos” (Mondragón, 2001). Es decir, son libros de intriga, acción y que recurren a elementos de la recién intensificada cultura sobre el narcotráfico.

entre el norte, el sur y el centro de México provocó que la región del norte sobresaliera en su producción cultural para evidenciar sus problemas particulares e impulsar la construcción de una identidad en una zona naturalmente inestable. Por lo tanto, el trabajo de Eduardo Antonio Parra en 2005, al tomar como ejemplo a Yuri Herrera dentro de su análisis, está dirigido a desvincular la narrativa sobre el narcotráfico de la del *norte*. Sin embargo, posteriormente los estudios prologaron el debate: intentan dilucidar actas de nacimiento y, sobre todo, de la calidad literaria de esta literatura. Entre dichas publicaciones destacan las que no están a favor de esta literatura y las que desean rescatarla de la etiqueta peyorativa que el prefijo narco y la alta demanda editorial le han impuesto.

Ahora bien, es conveniente señalar que en 2005 Ramírez-Pimienta y Fernández editan un compendio de trabajos sobre la narrativa policial del norte de México. Ambos coinciden en que lo policial en esta zona se diferencia del neopolicial de la Ciudad de México. Esto se debe a la presencia cotidiana de la *narcocultura*, principalmente del *narcocorrido*. A pesar de esto, se percatan junto con Mario Martín de que “a diferencia del narcocorrido, en la narrativa policiaca [...] no [se] aborda la glorificación de la figura del narcotraficante” sino que se muestran las consecuencias del narcotráfico y se pretende dar cuenta de sus causas (Ramírez-Pimienta y Fernández, 2005, p. 15). Además, su *loci* de enunciación y sus destinatarios difieren. También, al igual que Parra, destacan que no es un fenómeno exclusivo del norte mexicano y confirman los temores de Lemus: esta *nueva* literatura “cuestiona el proyecto nacional de la ciudad escrituraria y la forma cómo es definido, implementado e impuesto desde el centro”, por lo que se les acusa muchas veces de ser un proyecto comercial (Ramírez-Pimienta y Fernández, 2005, p. 17).

Aunado a lo anterior, este compendio recalca que el subgénero policial que se estaba reivindicando no es algo nuevo: éste era un fenómeno que se había estado construyendo y había tomado diversas formas desde inicios del siglo pasado, ya que, como toda novela, era una

amalgama genérica. Igualmente, se hace hincapié en que estas narrativas se volvieron un testimonio de las tensiones y conflictos de los grupos marginales al enfrentarse a la represión, la corrupción y la intervención tanto policial como cultural del centro del país y de Estados Unidos. Por eso, las obras policiales del norte complejizan los espacios y los personajes que representan esa fricción cultural y política característica de esa región del país, desviando la atención tanto de los narcotraficantes como de una violencia visible y antilegal a una más estructural y legal, aunque invisible. En este sentido esa *nueva* escritura más que literatura sobre el narcotráfico, en esta etapa crítica es estudiada como una prolongación de la novela negra y de la neopolicial, de las cuales se conservaban algunos elementos, se transformaban otros y se introducían algunos más.

En este breve análisis de la primera etapa crítica alrededor de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera he constatado dos cosas. La primera es que para este momento no hay una clara consolidación de la literatura sobre el narcotráfico, pues se duda de su existencia y de su impulso nacional e internacional, porque se contrapone al *deber ser* literario paradigmático. Mientras esta narrativa es vista como una “novedad mediática” por Lemus, otros críticos como Eduardo Antonio Parra la juzgan indispensable para el momento histórico en que convergen varios discursos políticos y sociales alrededor del tráfico de drogas. Asimismo, aunque se debate en torno a los orígenes, las características y la calidad de esta forma literaria, sólo se perciben las primeras manifestaciones crítico-literarias de un proceso cultural y artístico que se desenvuelve conforma a un fenómeno social y político.

Lo segundo que he corroborado es que en este periodo el reconocimiento literario de Yuri Herrera comienza a desarrollarse a la par del debate sobre esta narrativa sobre el narcotráfico. Por eso, en este espacio temporal *Trabajos del reino* es ligeramente vinculada a esta forma escrituraria por sus personajes, los cuales se asemejan a los arquetipos del narcotráfico; mas no porque denuncie directamente los efectos de éste. Sin embargo, la novela de Herrera es colocada a orillas

del nuevo fenómeno literario al no tener vinculación directa con la nueva novela policial nortea y porque busca dar cuenta de las relaciones de poder entre los diferentes centros y ámbitos sociales, en especial del círculo del campo artístico con el del poder. Por lo cual, aunque Herrera no es nortea, refleja esas preocupaciones en torno a la violencia, la lucha de poder y la cultura del narcotráfico, de tal modo que valida durante este periodo la lectura de Poniatowska en cuanto a que *Trabajos del reino* es una novela que denuncia la relación de los artistas periféricos con los centros de poder. Por esto, en las siguientes fases críticas resultó difícil catalogar esta primera novela herreriana ante un campo literario en movimiento frente a los problemas sociales, políticos y culturales, puesto que las etiquetas literarias no señalan características formales, sino que responden a una diferenciación contextual necesaria para el estudio, problematización y posible evolución de los fenómenos literarios.

2.2 Segunda etapa (mediados de 2008-2012)

Antes de iniciar con la revisión de la crítica literaria de esta etapa, cabe recordar que este periodo abarca de la reedición de *Trabajos del reino* en la editorial española independiente Periférica en 2008 hasta la publicación de la segunda obra infantil de Yuri Herrera, *Los ojos de Lia*, en 2012. Esta fase comprende el premio Otras Voces, Otros Ámbitos, otorgado en 2008 a la novela *Trabajos del reino*, y la publicación de *Señales que precederán al fin del mundo* por Periférica en 2009.

Considerando lo anterior, este periodo se caracteriza por tres aspectos relevantes. Por una parte, Herrera elevó su actividad literaria. Por otra, también incrementó la crítica y los intentos por teorizar acerca de la literatura sobre narcotráfico. Finalmente, y como consecuencia del primer y segundo aspectos, aumentaron los trabajos breves y académicos que analizan y problematizan la novela de Yuri Herrera publicada en 2003 al cuestionar su lugar dentro del espectro de la literatura sobre el narcotráfico mexicano y al destacar sus principales características o simplemente al citarlo.

Como en este periodo continuó la discusión alrededor de la narrativa sobre narcotráfico no sólo a nivel nacional sino también en países como Colombia y España, es pertinente mencionar hacia dónde viraron estos estudios antes de analizar su impacto en la imagen de la obra literaria de Yuri Herrera y en la percepción que comenzó a tener su primera novela a partir de la reedición española.

Dentro de la crítica en torno a la literatura sobre el narcotráfico, por una parte, podemos incluir los estudios y opiniones negativos hacia ésta, presentes en los textos de Orlando Ortiz (2010), Alejandro Badillo (2011) y Héctor Abad Faciolince (2012).⁴⁴ Ellos, al igual que Lemus en 2005, aseveran que la literatura sobre el narcotráfico tiende a retratar motivos costumbristas y estereotipos de la “vida narca”, pero que nunca se adentran como tal en el problema del narcotráfico, porque necesitan satisfacer las expectativas de un mercado hambriento de estos temas de moda (Fuentes, 2013, p. 11). Además, tienden a catalogar dichas obras como calcas estilísticas de la narrativa rulfiana y como representaciones vulgares del fenómeno y de la cultura del narcotráfico. Esta nueva narrativa, para ellos, no tiene calidad. Sin embargo, en comparación con Lemus, Ortiz reconoce que la literatura sobre el narcotráfico no es propia de la región norte del país.⁴⁵

Por otra parte, se encuentran los estudios breves o largos que defienden esta nueva producción literaria, como los de Gerardo Bustamante Bermúdez (2011), Raquel Velasco (2011)⁴⁶ y Diana

⁴⁴ Heriberto Yépez (2014) más tarde señalará que estas apreciaciones descriptivas —porque sólo enuncian características, pero carecen de una relación directa y precisa a las obras y autores— son muestra de una herencia crítica hegemónica arraigada, puesto que también descalifican sus temas, sus formas, su violencia, su cualidad de protesta y de demanda. Este legado tiene su origen principalmente en Christopher Domínguez Michael, Luis Martínez y Emmanuel Carballo, quienes desacreditaron la literatura del norte antes de que derivara en la famosa *narcoliteratura*.

⁴⁵ “Estos ‘narcocorrelatos’ en su mayoría los escriben autores del norte [de México], pero ni todos los escritores de allá escriben narcoliteratura ni toda ella es escrita por autores de allá. Los hay oriundos del Distrito Federal, de Guanajuato, de Jalisco y de Hidalgo, y en todos los casos no desmerecen frente a los norteros en cuanto a manejo de ambientes, vocabulario y personajes” (Ortiz, 2010).

⁴⁶ Raquel Velasco no le llama propiamente narconarrativa, sino que ella, considerando la narrativa sicarésca colombiana, prefiere la denominación de novela del sicariato, pues sus observaciones apuntan a que la mayoría de las obras analizadas por ella se centran “en el ejecutor de la violencia y no en la figura del capo y su dominio social” (Velasco, 2011, p. 243). Erna von de Walde (2001) explica que el sicario más que ser el ejecutor de una violencia

Palaversich (2012).⁴⁷ La mayoría considera que uno de los fundadores de esta narrativa es Élmer Mendoza, quien publica en 1999 *Un asesino solitario*.⁴⁸ Esto reitera que esta nueva narrativa es, aparentemente, una extensión de la reelaboración norteña de la novela negra o neopolicial, puesto que le facilitó ciertas estrategias narrativas que ya eran usadas con anterioridad a la literatura sobre el narcotráfico. Además, estos autores la vinculan con la novela de la Revolución, con la obra de Rulfo y con la narrativa picaresca para incorporarse en la tradición literaria de México e hispanoamericana. Tampoco dejan de ver al norte como la zona que la definió y la impulsó antes de comenzar a ser el centro de atención.

Resulta interesante, por lo tanto, que un fenómeno que en 2005 era considerado como una rama del neopolicial, para esta fase haya comenzado a venderse y a tratarse como literatura sobre el narcotráfico. En consecuencia, por un lado, las críticas peyorativas de una élite intelectual reprocharon su vinculación con la comercialización y sobrerrepresentación del narcotráfico, como sucedió con Lemus, Ortiz y Badillo (Bustamante, 2011; Palaversich, 2010). Sin embargo, por otro lado, según Palaversich⁴⁹ esta nueva narrativa, comercial o no, significó la representación de una región marginada y, por tanto, se vio como una narrativa antihegemónica.⁵⁰ Se volvió una “oposición para la cultura canónica mexicana, urbana y cosmopolita”, puesto que dialoga con distintos discursos y testimonios para dar cuenta de la cultura de la ilegalidad más allá de su

política en lo social, es producto de los discursos de la globalización que predicán el consumo como forma de pertenencia ciudadana, es la herencia de los descuidos sociales, político y económicos de las élites que se encuentran en el poder, es la muestra de la fractura de un sistema hegemónico (29-39).

⁴⁷ Estos críticos quizá se encuentren alejados de la tradición crítica hegemónica, pero no son ajenos a dicha producción y a sus paradigmas sobre lo que debe ser la literatura mexicana.

⁴⁸ Palaversich destaca que es un fenómeno de larga trayectoria en México que comienza con *Diario de un narcotraficante* (1967) de Pablo Serrano y tiene su auge con la novela escrita por Víctor Hugo Rascón Banda con *Contrabando*, la cual, aunque fue publicada en 2008 por la editorial Océano, en realidad fue escrita casi dos décadas antes, pues ganó el Premio Juan Rulfo en 1991.

⁴⁹ Esta autora señala que esta nueva literatura comienza a ser difundida tanto por grandes conglomerados mexicanos y españoles como por editoriales independientes españolas (Periférica y Almuzara) desde los últimos años de la década de los noventa, por lo cual su visibilidad creció paralelamente que su distribución (Palaversich, 2010).

⁵⁰ Esta postura se verá argumentativamente más elaborada en el siguiente periodo con Heriberto Yépez (2014, 2015).

representación en el narcotráfico, pues cada autor busca el mejor género y escenario para captarla (Palaversich, 2010, p. 58).⁵¹ Se inauguró una especificidad de la estética de la violencia (Velasco, 2011), ya que esta nueva narrativa se sitúa como un fenómeno literario multifacético porque responde a un fenómeno social y político complejo y multidinámico.

Así, en este periodo, las reseñas, los artículos breves, los trabajos académicos y las entrevistas sobre *Trabajos del reino*⁵² no sólo destacaron que el tema central de esta novela es la relación entre arte y poder, en la cual se crea y se mantiene una mística alrededor del poder, sus relaciones y su lucha interna. También, incrementó la inquietud sobre si catalogarla o no dentro de la narrativa sobre el narcotráfico, a causa de la lectura política de la novela y de las implicaciones problemáticas alrededor de la literatura sobre el narcotráfico en México.

Cristina Papaleo (2011) y Sara Carini (2012) sitúan a Herrera como un escritor de narrativa sobre el tráfico de drogas. Papaleo observa que Yuri Herrera, si bien no refiere directamente al narcotráfico, realiza una radiografía de la sociedad mexicana actual a través de *Trabajos del reino* para revelar el funcionamiento de los cárteles del narcotráfico (Papaleo, 2011). Por su parte, Sara Carini indica que la narrativa sobre el narcotráfico se encuentra cerca de la *nueva novela histórica*, porque tiene una voluntad por reinterpretar su historia desde un punto de vista crítico, pero no es histórica porque habla de su presente. En consecuencia, Carini coloca a Herrera dentro de esta narrativa hispanoamericana, ya que, por medio de su obra, manipula la verdad con la alegoría y el dato lingüístico, para que el lector pueda crear una nueva perspectiva sobre la realidad actual

⁵¹ Además, la literatura sobre narcotráfico, más allá de retratar la búsqueda de justicia, guía su narrativa hacia la comprensión de la verdad, de un sistema corrompido y en desmoronamiento, donde la violencia se vuelve un mecanismo de defensa y donde el narcotráfico es representación de la gran criminalidad neoliberal (Velasco, 2011).

⁵² Amelia Castillo (2008), Miguel A. Martínez (2008), Rubén A. Arribas (2008), Ernesto Calabuig (2008), Mauricio Flores (2009), Luis Carlos Sánchez (2009), Edmundo Paz Soldán (2010), Christopher Domínguez Michael (2010), Cristina Papaleo (2011), Eduardo Rabasa (2011), Carlos Ávila (2012), David Pérez Vega (2012), David Campos (2012), Sara Carini (2012) y seis notas sin autoría específica de diciembre de 2009 sobre el “Premio Otras voces, otros ámbitos”.

(Carini, 2012: 46-50). Entonces, *Trabajos del reino* ahonda sobre el quehacer y el deber literarios ante un problema tan grave como el narcotráfico y la violencia que éste genera.⁵³

Miguel A. Martínez (2008), Rubén Arribas (2008), Yanet Aguilar Sosa (2009) y Carlos Ávila (2012) subrayan que, aunque *Trabajos del reino* es una obra que retoma al narcotráfico como escenario de la trama, los temas centrales realmente son las relaciones internas del poder y la interacción entre arte y poder. De este modo, el narcotráfico es el mundo en donde se ejemplifican estas relaciones, por lo tanto, es considerado como la materia anecdótica. Cabe mencionar que estas afirmaciones están más cercanas al discurso elaborado por Herrera de su obra en las diferentes entrevistas que tuvo durante esta y la primera etapa crítica. En esas entrevistas, como señale en el apartado de la primera fase de la crítica (v. nota 32), Herrera suele ser constante en sus reflexiones estéticas en torno a su primera novela.⁵⁴

A pesar de que parte de la crítica en esta etapa etiquetó *Trabajos del reino* como una novela sobre el narcotráfico porque se privilegió la lectura política sobre la literaria, Yuri Herrera menciona que “la lectura política de la novela era esperable porque la relación con el poder es una relación política: cómo nos situamos frente a él, cómo nos resistimos o colaboramos con él, cómo lo nombramos. Todo es política. Tal vez no política partidista, pero en cada una de esas actitudes definimos nuestra posición política” (Arribas, 2008).⁵⁵ Además, señala que el narcotráfico es el

⁵³ No refiero únicamente a la violencia que los narcotraficantes generan en las comunidades, sino a la violencia que el narcotráfico, como problema social, político y cultural tanto estatal como paraestatal, produce en varios niveles.

⁵⁴ *Trabajos del reino*, para él, retoma elementos de diferentes géneros literarios (el thriller, la novela negra, la fábula); juega con el lenguaje para recrear un habla oral, musical y cercana al desierto, lo cual recrea un tenso lirismo; recurre a las figuras arquetípicas para trascender temas específicos y crear una mitología circundante al poder y a las figuras que lo contienen; sus personajes son conscientes del poder de las palabras; retrata la frontera porque es “un espacio de transformación, donde las identidades, instituciones y naciones que se creen estables y definitivas se evidencian como lábiles y frágiles” (Jiménez, 2010, p. 5a); trata temas vinculados con el poder (la lucha por el poder y las relaciones entre arte y poder).

⁵⁵ Jorge Gudiño (2009) cuestiona, en una reseña sobre *Señales que precederán al fin del mundo*, la lectura hecha a la obra de Herrera bajo la influencia académica y editorial, ya que nuestras elecciones literarias no están libres de ideológica alguna.

escenario no sólo de su obra, sino también de otras, por lo que la lectura de su novela no debe limitarse a este fenómeno social, político y cultural. Para él, la literatura sobre el narcotráfico no se ha vuelto un cliché o moda. (Ponce, 2012, p. 43) Esta narrativa es una forma de observar, apropiarse y expresar las realidades, porque ése es el papel de la literatura en general: operar como un registro del ánimo de la época, porque “el arte, la literatura, la música pueden ser mucho más efectivos políticamente cuando no se proponen serlo” (s.a., 2012). Por esa razón, para Herrera, “la literatura termina por ser esa voz alternativa a las voces hegemónicas estandarizadas” por las instituciones literarias y culturales (Vimos, 2014).

Aunque en esta etapa se reafirman las características ya señaladas de la novela por Parra y Poniatowska, se percibe el titubeo de los críticos en la demarcación subgénerica de *Trabajos del reino*. Esta vacilación fue causada por la polémica de 2005, la promoción mercantil, las etiquetas literarias empleadas por la academia, por el impulso periodístico de la violencia y la cultura del narcotráfico en México⁵⁶, por la aparición de un número considerable de novelas con ambientaciones y temas relacionados con el tráfico de drogas y por el ocasional discurso herreriano, donde el autor tomó una aparente postura en torno a su novela. Igualmente, dicha fluctuación crítica se debió a lo que advierten Christopher Domínguez Michael (2010) y Rafael Lemus (2012) sobre el trabajo narrativo de Yuri Herrera, ya que son críticos con una posición privilegiada y hegemónica en el campo literario mexicano.

Christopher Domínguez Michael (2010) advierte que “Herrera quizá resuelve—por el momento—la discusión que sobre ‘narcoliberalidad’ han sostenido, entre otros y durante el último

⁵⁶ Jorge Volpi argumenta que la literatura sobre el narcotráfico se ha popularizado en países como México y Colombia debido a la forma en que los políticos junto con los medios de comunicación “han transformado a los cárteles en monstruos, siempre al acecho, dispuestos no sólo a mantener sus negocios ilícitos, sino a ‘destruir nuestras libertades’ o ‘atentar contra la democracia’, empleando la retórica aplicada a los terroristas. [Por esto,] el inflamado lenguaje de los poderosos es responsable de que el narcotráfico haya rebasado la esfera policial para convertirse en una obsesión omnipresente” (Volpi, 2009, p. 5).

sangriento lustro, críticos y narradores mexicanos como Rafael Lemus, Eduardo Antonio Parra, Jorge Volpi, Heriberto Yépez”, pues consume “el proceso habitual que conforma al realismo y lo rebasa”, gracias a su solución narrativa “acorde con el lirismo seco de Rulfo” (Domínguez, 2010, p. 2). Igualmente, Michael menciona que “cuando se habla de ‘narcocultura’, finalmente, se discuten los deberes públicos de la literatura. Herrera da un discreto perfil ético a sus novelas, apostando por el libre albedrío de sus personajes, en la libertad aventurera que los conmueve” (Domínguez, 2010, p. 2).

Lemus, por su parte, menciona en su análisis sobre *Señales que precederán al fin del mundo* que Herrera, a través de su narrativa, desestabilizó los discursos hegemónicos sobre lo nacional y sobre lo *otro*: reinventó las dicotomías, reconoció muchas identidades intermedias involucradas en los problemas nacionales, amplió el marco identitario y agrandó el repertorio de posiciones-sujeto (Lemus, 2012). Para Lemus, Yuri Herrera “rebasa los límites de la narrativa del norte” porque “entrega un relato polémico, fácilmente discutible, de la migración mexicana”, puesto que en la literatura mexicana sobre la frontera se ha optado por no tratar el tema y desviar la mirada, es decir, los escritores se quedan atornillados al mito de la frontera (Lemus, 2012).

A pesar de que estas notas críticas resaltan los valores estilísticos de la escritura de Yuri Herrera en relación con otros autores norteros o no que hablan de la frontera y del narcotráfico, Domínguez Michael y Lemus en realidad descalifican esa literatura: toman una postura xenofóbica, despreciativa y clasista. Ambos describen estas formas literarias como productos de la barbarie mexicana porque emplean el lenguaje coloquial y un realismo exacerbado. Para estos críticos es necesario restablecer el centro, por lo que se piensa en resubordinar el norte a este eje literario. En ese sentido, tanto Lemus como Domínguez Michael emplean una estrategia de separación valorativa por medio de escritores que responden, hasta cierto punto, a sus exigencias literarias. Por eso, Yuri Herrera es transformado por ambos críticos como un mediador entre el norte y el

centro del país. Más que resaltar las cualidades de Herrera en *Trabajos del reino* y en *Señales que precederán al fin del mundo*, Domínguez Michael y Lemus pretenden separar la figura de Herrera de una colectividad escrituraria definida por una visión periférica que se busca visibilizar problemas sociopolíticos que perturban al poder y al arte. En consecuencia, el escritor hidalguense, aparentemente, cumple con las expectativas de una crítica centralizada. Sin embargo, Domínguez Michael y Lemus manifiestan una ética literaria controversial, debido a que implícitamente demandan a los escritores contemporáneos que escriban siguiendo una tradición literaria supeditada a valores estéticos y estilísticos representados por una élite cultural, artística, intelectual y social de México.⁵⁷

Considerando todo lo anterior, demuestro que en este periodo Yuri Herrera ya ocupa un lugar privilegiado en las letras mexicanas e hispanoamericanas. Como dice Élmer Mendoza (2010), Herrera es reconocido como un “creador con profundidad de pensamiento” (Mendoza, 2010, p. 2). No obstante, se discute sobre si su obra responde a una emergente tradición literaria vinculada al norte del país, que se opone a la representación hegemónica de la violencia y de la frontera; o si su narrativa obedece a criterios centralizados del *deber ser* de la literatura mexicana. Mendoza señala que el discurso herreriano mana de una decisión personal, de una voluntad de estilo, que proyecta la humanidad de Yuri Herrera, de tal modo que sus “obras son oxígeno puro para nuestras letras tan proclives a esclerotizarse” (Mendoza, 2010, p. 2). Esta observación podría dar razón a Domínguez Michael en cuanto a que Herrera puede ser el fin de un camino narrativo, e igualmente a Rafael Lemus en cuanto a que la escritura herreriana rebasa la narrativa subalterna del norte y se vuelve una feliz —y aplaudida— excepción de la pereza realista de los autores norteños. No obstante, dichas aseveraciones son cuestionables al replantear que el autor hidalguense, más que

⁵⁷ Heriberto Yépez (2014, 2015) profundiza más sobre esta crítica enunciativa.

obedecer a un esquema productivo, inicia una vertiente de la literatura sobre el narcotráfico que conforma una estética más amplia: la de la representación de la violencia, puesto que pretendió dar registro a problemas sistémicos por medio de una escritura alternativa.

2.3 Tercera etapa (2013-2016)

Esta etapa se extiende desde la publicación de *La transmigración de los cuerpos* por Periférica en 2013 y se cierra a finales de 2016. Este periodo coincide con la renovación del estudio del problema de la literatura sobre el narcotráfico en México, ya que empieza a abarcar las narrativas presentes en series de televisión, películas y videojuegos, los cuales expanden la violencia y la cultura del narcotráfico a lo visual. En segundo lugar, se relaciona con la participación de Herrera en eventos literarios en los que se presentan escritores consagrados a nivel internacional. En tercero, se corresponde con el título del nuevo Juan Rulfo del siglo XXI⁵⁸ que Michi Strausfeld⁵⁹ le otorgó a Herrera en septiembre de 2014 en el Festival Internacional de Literatura en Berlín,⁶⁰ luego de que la Editorial Fisher publicara en alemán las tres novelas en un solo tomo titulado *Die Sonne, Der König, Der Tod (El rey, el sol y la muerte)*. Finalmente, concuerda con los galardones que recibió

⁵⁸ Este título, de alguna manera, implicó que Herrera fuera visto al mismo nivel que Juan Rulfo, escritor que renovó las letras mexicanas a nivel internacional, las cuales estaban marcadas por una clara tendencia realista de la novela revolucionaria, a través de la experimentación narrativa y lingüística sin dejar de lado las preocupaciones sociales y culturales de su época. Es decir, Herrera resulta ser un escritor que rompe con la idea de que la prosa que habla sobre narcotráfico debe ser realista, como señala Boch y Lemus.

⁵⁹ Michi Strausfeld cuenta “con estudios de romanística, anglística e hispanística realizados en la Universidad de Colonia (1969), [...] Entre 1974 y 2008 estuvo encargada en la editorial Suhrkamp, [en la sección de] literatura latinoamericana, española y portuguesa, con más de 350 títulos publicados (entre ellos, los Premio Nobel Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, así como los autores *bestseller* Isabel Allende y Carlos Ruiz Zafón).” Esta labor fue uno de los primeros esfuerzos por difundir la literatura de los países latinoamericanos en Alemania, país que prestaba poca atención a autores no nacionales. En julio de 2008 empezó a trabajar para la editorial S. Fischer Verlag con el objetivo de crear “una nueva colección de literatura en lengua castellana apta para los nuevos tiempos difíciles” (Strausfeld, 2015). Por esto mismo, su opinión sobre Yuri Herrera resulta importante en el ámbito editorial y académico en Europa: al buscar difundir el canon literario de Latinoamérica, ha promovido su renovación y la consagración de autores como Herrera, sin olvidar los esquemas del paradigma literario europeo.

⁶⁰ “El encuentro editorial más importante de Alemania, que desde hace 14 años se celebra en Berlín y trae la literatura del mundo cada otoño”, cuyo “perfil político de este festival permite un espacio importante para la discusión de las actuales crisis mundiales” (Lira Hartmann, 2014).

durante 2016 en Estados Unidos —el Best Translated Book Award— y en Alemania —el Premio Anna Seghers.

En este espacio temporal la crítica literaria enfatiza la trayectoria y el estilo literarios de Yuri Herrera. Se percibe como un escritor imprescindible y de referencia nacional e internacional que ejemplifica el deber ético y la renovación de la literatura mexicana en una época en que la violencia ha excedido los límites de lo aparente. Si en la época previa Federico Guzmán Rubio consideró a Yuri Herrera como “uno de los máximos representantes literarios de su país nacidos en la década de los 70” (Pérez, 2012), ya para esta fase es visto como “uno de los jóvenes mexicanos más relevantes en lengua española” (s.a., 2015). Es decir, se llega a pensar en Herrera “como una de las voces narrativas más atractivas del panorama literario mexicano y latinoamericano” (Aguilar, 2013: E15).

Además, hay que subrayar que, aunque en esta etapa crítica *Trabajos del reino* fue poco reseñada en comparación con *La transmigración de los cuerpos*, la primera novela de Yuri Herrera fue estudiada con mayor profundidad. *La transmigración de los cuerpos* fue reseñada por Patricio Pron (2013), Yanet Aguilar (2013), Álvaro Enrigue (2013), Edmundo Paz Soldán (2013), Ivonne Sánchez (2013) y Jair Cortés (2015). De ellos, solamente Jair Cortés señala esta tercera novela como la obra maestra de Yuri Herrera. Por el contrario, Ivonne Sánchez, Edmundo Paz Soldán y Álvaro Enrigue señalan, por un lado, que esta última obra dio continuidad a “la prosa de filigrana, los atrayentes personajes, la particular configuración de los espacios y la densidad de las atmósferas” característicos de Herrera (Sánchez, 2013). No obstante, por otro lado, destacan que enfrentó “las altas expectativas de las dos [...] ‘novelas perfectas’ anteriores” (Sánchez, 2013).

Así, se señaló a *La transmigración de los cuerpos* como un cierre de una época narrativa herrerriana, pero también como constatación de una estética que coloca a Yuri Herrera en el centro de la literatura contemporánea mexicana en tan poco tiempo. *Trabajos del reino*, en cambio, fue

empleada, en muchos casos, como una referencia al hablar de la literatura sobre el narcotráfico (Sánchez, 2013; Carini, 2014; Acosta, 2014). Esto se debe a la dirección que tomó la discusión en torno a la literatura sobre el narcotráfico en México, pero también a la posibilidad inherente de toda obra literaria de ser leída desde diferentes niveles de abstracción (Sánchez, 2013).

Entonces, para este momento se aprecia que la crítica alrededor de la *narcoliteratura* empieza a modificarse. Esta forma literaria comienza a ser apreciada sin tantos prejuicios, porque se evalúa la amplitud de sus temas y técnicas. La crítica ya no se centra en la idea de que el narcotráfico es el núcleo temático de la historia. Se insiste en que esta nueva narrativa es un discurso obligado que parte de un problema sistémico y que existe para contrarrestar los discursos mediáticos, es decir, la narrativa sobre el narcotráfico mexicano ya es vista como una respuesta desde el campo literario a un problema sociopolítico. Igualmente, se comprende como una prolongación de las literaturas del norte de los años ochenta y de las narrativas colombianas sobre el tráfico de drogas. Esta escritura ya no se percibe como algo aislado que nació a causa de la guerra contra el narcotráfico en México, por lo que se describe como una combinación de “elementos de la cultura popular que precede el dominio del crimen organizado en [...] el Norte de México, incluyendo el sureste de EU, la propaganda política de los grupos del crimen organizado, las baladas tradicionales (el corrido) que pueden provenir de los romances medievales o los *Claros varones de Castilla*, y de algunos otros” (Acosta, 2014, p. 180).⁶¹

Shaila Rosagel (2014), Heriberto Yépez (2014, 2015), Gonzalo León (2015), Geney Beltrán (2017) y Orfa Alarcón (2017) señalan que la idea de la literatura sobre el narcotráfico, más que denominar un fenómeno literario multiforme, es parte de una estrategia de homologación político-literaria, que se vincula a la idea comercial de la lucha entre delincuentes, narcos, sicarios y

⁶¹ La traducción es mía.

policías.⁶² Asimismo, observan que esta narrativa busca representar violencias más íntimas a través de técnicas que, en sí mismas, son violentas (Rosagel, 2014; León, 2015; Beltrán y Alarcón, 2017).⁶³ Por lo tanto, aquello que Lemus, Ortiz y Badillo consideraban una simulación realista no consiste completamente, según Oswaldo Zavala (2014), en una alusión al sentido clásico de *mimesis*, sino en una *significación mimética*, con base en la teoría de Alan Badiou sobre el *simulacro de verdad* (Zavala, 2014, pp. 342-348).

Si en las épocas previas, e incluso antes de la publicación de *Trabajos del reino*, se constituye un abierto rechazo a todo tipo de narrativa que aborde el narcotráfico y la violencia desarrollados en la región norte del país; a partir de este periodo se observa la recentralización de esta tendencia literaria a partir de criterios tradicionalistas. Esto significa que los críticos mencionados aprueban técnicas que validan esta escritura periférica, es decir, procuran crear una normativa sobre cómo debe escribirse la violencia (Yépez, 2014). A decir de Heriberto Yépez, en realidad se comienza a pensar y a escribir sobre una literatura post-norteña, en la que resulta valioso separarse tanto de una región como de una producción cultural. Por lo tanto, los críticos que favorecen ciertas técnicas o autores conforman un proyecto de desarticulación y reintegración de una colectividad literaria a discursos e individualidades hegemónicas (Yépez, 2014, p. 271).⁶⁴ En consecuencia, hasta este momento, los trabajos y discursos hechos en torno a la literatura sobre el narcotráfico carecen de

⁶² Tan sólo véase la cantidad de series televisivas y películas que se han sacado al público, como *Breaking Bad*, *Rosario Tijeras*, *La reina del sur*, *El señor de los cielos*, *El infierno*, entre otras.

⁶³ Gonzalo León menciona como ejemplos *El idioma materno* y *Grieta de fatiga* de Fabio Morábito; *Cabaret Provenza* y *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre; *Estilo* de Dolores Dorantes, y *Antígona González* de Sara Uribe. Rosagel, por su parte, señala los nombres de los novelistas Fernando Vallejo, Elmer Mendoza y Yuri Herrera. Finalmente, Beltrán y Alarcón enumeran las siguientes obras: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; *2666*, de Roberto Bolaño; *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, de César López Cuadras; y *Diario de un narcotraficante* (1962), de A. Cananeva.

⁶⁴ Esto se vislumbró, en la segunda época, con los trabajos de Christopher Domínguez Michael (2010) y Rafael Lemus (2012) alrededor de dos obras de Yuri Herrera.

un análisis directo de las obras: sólo enuncian características restrictivas (Yépez, 2014, pp. 282-283).

En ese sentido, la poética de Felipe Oliver Fuentes K. (2013) sobre la literatura sobre el narcotráfico resulta un hito en esta discusión. Olivier Fuentes se atreve a asentar y describir el fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico a través de un trabajo amplio y con un corpus más acertado y equilibrado.⁶⁵ Fuentes en su trabajo expone cuatro características presentes en la mayoría de las obras sobre narcotráfico: la relación de la destrucción del cuerpo individual con la destrucción del cuerpo social; la presencia de la intertextualidad de los infiernos locales de Rulfo, Bolaño, García Márquez y Onetti para motivar la reflexión del acontecer latinoamericano desde la ficción; la transformación de la figura del letrado en un ser menos mitificado y poderoso por la sustitución de lo popular; y la unión del espacio, lo oral y el narco para autolegitimarse en las obras sobre el narcotráfico.

Este cambio y profundización en la discusión alrededor de la narrativa sobre el narcotráfico, influyó la percepción en torno a *Trabajos del reino* de Yuri Herrera. Por una parte, esta obra fue leída por Oswaldo Zavala como una novela que reproduce la concepción hegemónica de lo que es el narcotráfico y el narcotraficante, puesto que fue escrita bajo un contexto dominado por un discurso político específico. Oswaldo Zavala justifica esto al señalar que “*Trabajos del reino* muestra el mismo *impasse* ético que se encuentra en la mayoría de las narconarrativas”. Asimismo, apunta la “asimilación acrítica del discurso oficial sobre los carteles de droga mediante el uso de música comercial popular” en la novela de Herrera. Para Zavala, esta música “refuerza la

⁶⁵ *Perra Brava* (2010) de Orfa Alarcón, “Pasado Pendiente” (1992) de Héctor Aguilar Carmín, *Sin tetas no hay paraíso* (2007) de Gustavo Bolívar Moreno, *Angosta* (2003) de Héctor Faciolince Abad, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, *Trabajos del reino* (2003) de Yuri Herrera, *Balas de plata* (2010) de Élmer Mendoza, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, *En el lejero* (2007) y *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, *La virgen de los sicarios* (2004) de Fernando Vallejo.

conveniente ilusión discursiva de que los carteles de droga son una amenaza para la sociedad civil y mantienen un gobierno fuera de los límites legales, [por] lo que [se] cancela la posibilidad *a priori* de incorporar en esta narrativa una crítica de la responsabilidad del Estado en el tráfico de drogas” (Zavala, 2014, p. 347). De este modo, la violencia sistémica desaparece tras las recurrentes manifestaciones violencia subjetiva.⁶⁶

Por el contrario, aunque Oliver Fuentes señala que *Trabajos del reino* sí es una novela que trata la problemática del narcotráfico, no cree como Zavala que reproduzca como tal un discurso hegemónico sobre el peligro social, político y cultural que representa el narcotráfico. Fuentes lee esta novela como una obra que refleja la división entre los que pertenecen al mundo violento y entre los que no. Esta escisión muestra cómo el Estado y las políticas neoliberales son responsables de que la violencia sea una puerta al reconocimiento que se les ha negado a los actores marginales. Siguiendo esto, para Fuentes esta novela breve evidencia la violencia como parte de una unidad o cuerpo social que concuerda no sólo con la imagen del reino, sino que se vuelve una abstracción compleja del poder en sí.

En ese sentido, aunque para este momento algunos críticos como Zavala siguen afirmando que Herrera evidencia lo delincencial que se vive en México al construir una “calamitosa realidad que se desborda” y que refuerza valores hegemónicos (Flores, 2013, p. 40); hay quienes destacan que Herrera refleja el núcleo de los problemas que están detrás del narcotráfico como la lucha de poderes, la inmigración, el de una sociedad misógina y machista, entre otros, a través de historias que están situadas en la marginalidad (Aguilar, 2013, p. E15). Esto se debe a que su escritura, a pesar de que explora situaciones aparentemente normales en un “ámbito viciado y violento al que parece que nos hemos acostumbrado”, transforma los lugares comunes en una amplia crítica de las

⁶⁶ El texto original de Oswaldo Zavala se encuentra escrito en inglés, por lo que las traducciones son mías.

“cosas que dejamos pasar como si no valiera la pena reparar en ellas”, porque “el arte renueva nuestras miradas sobre lo que sucede en el mundo” (Papala, 2013, p. 5a). Se concibe a *Trabajos del reino* como una obra que, a decir de Ivonne Sánchez, abstrae “la situación narrativa de su referente inmediato” y rastrea “la recurrencia de sus dinámicas en la Historia”, para revelar “una presencia simbólica, mítica o alegórica” de la *otredad* y de la violencia (Sánchez, 2013). Por lo tanto, Herrera, es visto como un escritor que entabla un diálogo con lo *otro* al confeccionar un discurso contrahegemónico tanto en *Trabajos del reino* como en cada una de sus obras (Vimos, 2014).

Con este breve estudio de la recepción crítica de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, observé que durante el transcurrir de los tres periodos críticos se complejizó la lectura de esta novela. Si bien para algunos críticos Herrera resulta un escritor que trata el tema del narcotráfico de forma trivial, para otros es el mejor escritor mexicano de los últimos años que trasciende dicha temática. Estas consideraciones ambivalentes fueron producto de la evolución discursiva en torno a la literatura sobre el narcotráfico, ya que esta discusión fue modificándose conforme a las exigencias del campo literario mexicano. Como anoté, a partir del trabajo de Heriberto Yépez, Diana Palaversich y Eduardo Antonio Parra, el rechazo de esta narrativa fue parte de un problema geopolítico de reestructuración de centros y periferias en el campo literario, porque esta escritura “norteña” confrontó una cultura hegemónica sobre la representación de lo *otro* y de la violencia.

Por eso, durante la primera etapa, *Trabajos del reino* apareció en una sola mención cuando se debatía la calidad, la cualidad y los orígenes de la literatura sobre el narcotráfico. Sin embargo, para la segunda fase crítica, que coincidió con su reedición española y con la continuidad de la desautorización, desregionalización y desarticulación de la *narconarrativa*, Herrera es mencionado como una excepción frente a un grupo de escritores que recurren al tema y al retrato de la violencia y de la narcocultura. En otras palabras, el escritor hidalguense fue representado como una figura

innovadora y depurativa de las letras mexicanas. Esta idea sobre Yuri Herrera lo confrontó a una comunidad escrituraria, por lo que se dudó, posteriormente, en catalogar o no a *Trabajos del reino* como una novela sobre el narcotráfico en México.

Debo destacar que esta dubitación fue causada también por los comentarios de Yuri Herrera alrededor de su obra en las entrevistas que le fueron hechas durante este espacio temporal. Él se separa parcialmente de esta forma narrativa, ya que no tenía intenciones de escribir sobre ese problema social, cultural y político en específico. No obstante, al considerarse un actor político y social que pertenece a un momento histórico, resulta relevante que él escriba con una postura ética. En otras palabras, el discurso herreriano en las entrevistas adquiere relevancia en cuanto a que permite guiar la lectura de ciertos críticos en torno a sus intenciones estéticas en *Trabajos del reino*.

Ahora bien, la tercera etapa es decisiva en cuanto a que se clausura un ciclo narrativo herreriano. Además, el debate en torno a la literatura sobre el narcotráfico se enfocó en el conflicto estético y ético entre los actores y paradigmas del campo literario. De este modo, para este momento, más que una referencia de la literatura sobre el narcotráfico, *Trabajos del reino* se lee como una obra que muestra la eclosión de un sistema fallido y la violencia que los sistemas de poder ejercen para autoafirmarse.

Considerando todo lo anterior, puedo afirmar que fenómenos literarios periféricos no sólo legitiman una forma de escribir antihegemónica sino también una forma de percibir el mundo, pues convergen con problemas sociales como el narcotráfico. Por lo mismo, en los diferentes periodos que estudié, advierto que los críticos suelen confundir la ambientación literaria como algo característico y esencial de la narrativa sobre el narcotráfico. No piensan esta escritura como un producto de un complejo sistema de relaciones entre la situación histórica y las posiciones y disposiciones dentro del campo literario. En consecuencia, de 2003 a 2016, *Trabajos del reino* no

estuvo exenta de la variada apreciación ética y estética hecha por lectores, críticos y medios de difusión.

Finalmente, observé que la recepción de la novela fue diversa a causa de la innovación estética y narrativa de la obra, lo cual dificultó su inscripción dentro de la literatura sobre el narcotráfico. Sin embargo, ninguna lectura es menospreciable, puesto que aporta elementos en la valoración de una obra. A causa de la lectura hecha por muchos críticos en un primer nivel analítico, donde el tema es el narcotráfico, se realizaron otras lecturas más profundas tanto del fenómeno literario sobre el narcotráfico como de la visión estética y ética de Herrera (Sánchez, 2013). Esto significa que Herrera, a través del estilo, priorizó cierto acercamiento al problema y a los temas relativos al poder (Jiménez, 2010). Por lo tanto, *Trabajos del reino*, más que ser “una obra que no responde a las convenciones a las que los autores mexicanos nos tienen acostumbrados al momento de tratar los temas vinculados a la frontera y el narcotráfico” (Ávila, 2012), fractura “la maquinaria discursiva de alucinación agresiva” de una élite cultural hacia una alteridad cultural capaz de producir un sistema literario periférico a partir de la innovación de técnicas tradicionales (Yépez, 2014, pp. 282-283; Palaversich, 2010).

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3. Análisis literario de *Trabajos del reino*

Como advertí en los capítulos previos de la primera parte, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera ha sido catalogada dentro del espectro de la literatura sobre el narcotráfico en México a partir de las diferentes lecturas motivadas por el contexto sociopolítico, por el mercado editorial, por los premios literarios y por la crítica literaria. En este capítulo, ahora estudiaré su particularidad estética, ya que, más allá de que *Trabajos del reino* emplea elementos de la cultura del narcotráfico y la trama transcurre en la corte de un capo, se ha caracterizado por sus elementos narrativos, líricos y lingüísticos innovadores, pero que no dejan de apelar a la tradición literaria hispánica y mundial. Además, analizar esto en la primera novela de Yuri Herrera sienta una base para reconocer cómo esos componentes han sido transformados en sus novelas posteriores y cómo han permitido la consolidación de su estilo y su reconocimiento como escritor mexicano contemporáneo en la literatura mundial.

En comparación con los capítulos anteriores donde estudio la lectura contextual de la obra desde lo que Mariconi llama “circuito de consagración estética”, en este capítulo realizaré un análisis formal de la obra. Primeramente, analizaré la estructura narrativa, los personajes y su vínculo con los temas más concurridos por la crítica y los reseñistas literarios en torno a esta primera novela de Herrera: la relación entre arte y poder, el desarrollo del acto creativo y las relaciones internas del poder. Posteriormente, estudiaré el uso estético del lenguaje desde algunos de los diferentes niveles lingüísticos —fonético, léxico, semántico, gramatical y sintáctico. Finalmente, trabajaré la composición lírica de la novela, ya que el lirismo que (re)crea Yuri Herrera ha sido bastante

aplaudido a lo largo de toda su obra, lo que le ha permitido ser considerado como autor imprescindible de la narrativa mexicana por su semejanza al estilo lírico de Juan Rulfo.⁶⁷

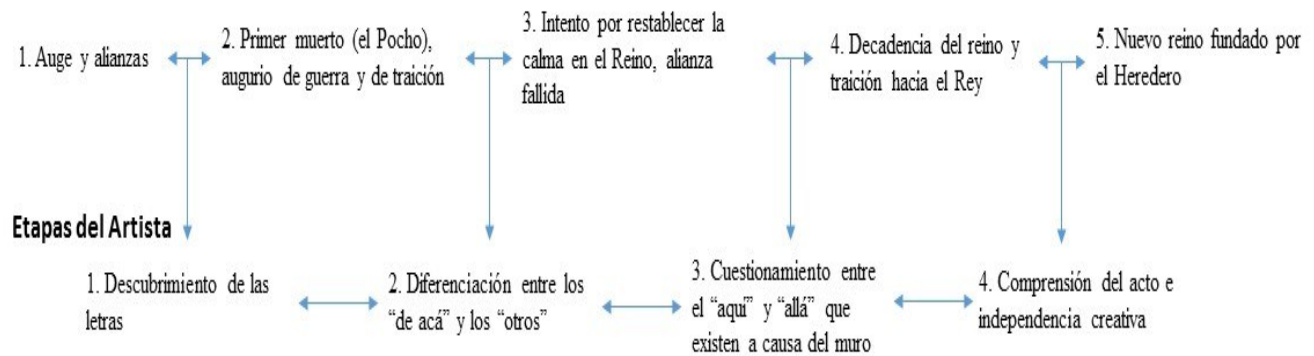
Entonces, en esta parte de mi análisis alrededor de *Trabajos del reino* me centraré en considerar la forma textual como comprensión del (tras)fondo de la obra, puesto que los recursos estilísticos de la lengua española, en su variante mexicana, así como los recursos narrativos usados por Yuri Herrera dotan de mayor densidad a la trama y los temas de esta novela. Así, en conjunto con lo contextual, la finalidad de este apartado no es discurrir si *Trabajos del reino* coincide o no con las vagas caracterizaciones que se han aplicado a la literatura sobre el narcotráfico,⁶⁸ sino vislumbrar la propuesta estética de Yuri Herrera que le han permitido ganarse un lugar privilegiado en las letras mexicanas tanto por la crítica como por la industria cultural.

3.1 Análisis narrativo: un puente para la comprensión temática de *Trabajos del reino*

Trabajos del reino está dividida en cinco partes principales marcadas por cuatro monólogos indirectos libres del personaje principal, el Artista-Lobo. Estas divisiones se conforman a partir de una primera relación entre la trama narrativa (esplendor y decadencia del reino y del Rey) y la transformación del Artista-Lobo. De este modo, *Trabajos del reino* podría ser leída a partir del siguiente esquema narrativo:

⁶⁷ Me atrevo a señalar que esta característica suele ser recurrente desde la crítica literaria en ésta y en otras novelas sobre el narcotráfico en México. Esto pareciera haber sido ocasionado por Rafael Lemus, quien afirmó en el 2005 que esta literatura se caracteriza por ser la reelaboración del estilo rulfiano.

⁶⁸ Este subgénero fue gestado —como idea— a partir del retrato de la sórdida violencia, causada por el crimen organizado, a través de novelas y cuentos escritos incluso antes de la abierta declaración bélica en contra del narcotráfico en México, la cual fue declarada durante el periodo gubernamental del expresidente mexicano Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012).

Etapas del Reino

Considerando el esquema, la relación funcional más evidente y que marca la progresión narrativa es la existente entre el Artista-Lobo y el Rey, quien da al reino la posibilidad de existir mientras él viva, trascienda y lo gobierne. Mientras exista ese reino, el Artista tiene la tarea y la responsabilidad de exaltar a la figura paterna, representada por el Rey, hasta convertirla en una imagen mítica. A cambio de esto, el Rey le ofrece protección, divulgación artística y un lugar dentro de su Corte. Por lo tanto, la relación entre el Artista-Lobo y el Rey es el eje rector sobre el cual se construye la trama narrativa.

Para que el Artista configure excelsamente al Rey como un *chingón* ante su gente, necesita crear, asimilar y proyectar a través de sus canciones esa representación simbólica del Rey. Para esto, el Artista desdobra ante la corte y ante el pueblo un espejo de sus ideales alrededor del Rey: a lo largo de la narración, conocemos los detalles de lo que es y debe ser el Señor a través de los ojos y las palabras del Artista. En consecuencia, la transformación del reino y la decadencia del Rey se interrelacionan con el cambio de percepción interna del Artista-Lobo que sobre el exterior. Asimismo, la autocomprensión e independencia artística del Artista-Lobo también se modifica, primero, conforme se trastoca la relación que mantiene con el Rey y con los personajes y, segundo, conforme al cambio de la figura del Rey durante la historia. Lo anterior significa que la evolución

artística y ética del Artista está determinada por el declive vertiginoso del Rey, por los sucesos dentro del reino y por la intervención de otros actantes.⁶⁹

Como ya indiqué al inicio de este apartado, esto se da en cinco momentos principales de la trama narrativa. Estas etapas están señaladas a su vez por cuatro monólogos interiores en estilo indirecto libre del personaje, que dan cuenta de su desenvolvimiento. Estos monólogos minimizan la distancia focal, mas no de perspectiva, entre los lectores y los pensamientos más íntimos y genuinos del Artista sobre sí mismo y sobre el entorno en que se desenvuelve (Beristáin, 1995, “monólogo”). Estos discursos interiores se relacionan con el descubrimiento del poder de las letras, con el develamiento de un mundo antagónico con el que aparentemente debe lidiar el Rey, con el regreso a su lugar de origen,⁷⁰ con los cuestionamientos sobre el alcance del Rey, con la independencia artística y con la importancia de los silencios en un mundo de apariencias y egoísmos.

El redescubrimiento de las letras por parte del Artista, gracias a los libros regalados por el Periodista y las conversaciones entre ambos, marca el momento inicial de la evolución de este personaje y del desenvolvimiento narrativo alrededor del Rey y del reino. Aunque anteriormente hay una transformación de Lobo a Artista cuando ingresa al reino, este momento apunta hacia la comprensión del poder de las palabras, lo cual es referido en su primer monólogo. Las letras dejan de ser signos sin sentido para volverse canciones, literatura y discurso. Por lo tanto, las palabras toman una fuerza superior, ya que pasan de ser una hazaña íntima de trazos borrosos y de algo repetitivo y público a un destello, una luz constante y un acopio de secretos que envuelven al ojo en un borlote de razones porque fecundan la testa (Herrera, 2003, pp. 13, 31-32).

⁶⁹ Todos los personajes aportan a la (re)construcción actancial de Lobo. Algunos de ellos como el Pocho y el Gringo le brindan sus historias; otros como el Doctor y el Periodista, el entendimiento; otros como el Periodista, el valor del arte; otros como la Niña y la Cualquiera, amor.

⁷⁰ Debo indicar que Lobo no tiene un origen claro, pero es en la ciudad donde aprende y aprehende sobre la vida, las sangres y las letras. La ciudad resulta el lugar en el que Lobo se moldea por primera vez.

Así, sus cantos dejan de ser una simple repetición de la vida contada por otros:

No era una historia nueva, pero nadie la había cantado. La había hallado a preguntas muchas sólo para escribirla y regalársela al Rey. Hablaba de sus agallas y de su corazón puestos a prueba a la mitad de una lluvia de plomo y con un final feliz, no sólo para el Rey sino también para los jodidos que siempre cuidaba. Bajo aquella inmensa bóveda la voz se le dilataba con un cuerpo que jamás había adquirido en las cantinas. Cantó la historia con la *fe* con que se cantan los *himnos*, con la *certeza* de los *pregones*, pero, más que todo, la hizo sentir *pegajosa*, para que la gente la *aprendiera* con la cintura y las piernas y pudiera repetirla después. (Herrera, 2003, pp. 20. Las cursivas en negritas son mías.)

Desde que conoce al Rey y el poder de las letras, sus canciones comienzan a tener un nombre: se vuelven un arma. Al engrandecer la figura casi mítica del Rey —quien en los corridos siempre sale victorioso de cualquier enfrentamiento—, se augura prosperidad para su gente y para su reino. Esto se intensifica debido a la pasión con la que el Artista compone y canta, por lo que contagia ese sentimiento a la gente. Además, al cantar un género musicalailable, cada canción que haga se quedará registrada en la memoria de la gente desde el cuerpo. Por eso, sus canciones mezclan las cualidades de los himnos y de los pregones⁷¹ con las de los corridos. Se vuelven un conjunto de palabras certeras que apelan e influyen, desde lo simbólico, la emoción de la gente de pertenecer al reino y de sentirse representados por el Rey. Al mismo tiempo, crean una concepción mítica del Rey que sobrepasa lo asible y lo concebible.

Por lo anterior, durante esta etapa no es necesario ver en demasía al Rey “porque de todas maneras estaba presente: en la devoción con que se lo mentaba, en sus órdenes que se cumplían, en el lustre del lugar” (Herrera, 2003, p. 29). Sabemos de su existencia gracias a las canciones y

⁷¹ El pregón es un anuncio sobre algún hecho o alguna mercancía que se efectúa en lugares públicos y a través de un individuo a quien se le concede el derecho o la autoridad política y social de hacerlo. Igualmente, el pregón puede ser un discurso para dar comienzo o invitar a alguna celebración o acto público. En cambio, el himno, composición musical y poética, es interpretado por un conjunto de personas que tienen en común el sentido de identidad o pertenencia a algún sistema. Por medio del himno se representa y engrandece. [Para comprender un poco más la función política y social del himno y de los pregones, se puede consultar, a manera de lecturas complementarias, “Todos los escuchan pero poco se sabe de ellos: pregones y expresiones sonoras empleadas en la venta de productos” de Liliana Jamaica Silva (2016) y “Los símbolos políticos: su entidad cultural, representativa e integradora” de Miguel Ángel Alegre Martínez (2011).]

pensamientos del Artista, los cuales, aunque estuvieran enfocados en las aventuras o desventuras de algún otro individuo de la Corte, “contaba la hazaña de cada cual sin olvidarse de quién la hacía posible. Sí, eres chilo,⁷² porque te lo permite el Rey. Sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey.” (Herrera, 2003, p. 27). Tal como sucede con el Pocho, quien pareciera que se une al Rey luego de ser iluminado por él:

El Pocho había sido agente de allá, hasta que en una encrucijada la justicia lo iluminó: tres de los que eran suyos tenían rodeados al Rey, que ya se disponía bien morir antes de que lo agarraran, y de pronto 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, 2003, p. 27.)

Inclusive, esto ocurre con el Artista. Él es atravesado por esa misma luz cuando conoce al Rey en la cantina y cuando va a cantarle para que lo acepte como parte de sus servidores. Se le configura como uno de esos hombres poderosos de película que da sentido a la vida de los demás: “Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso” (Herrera, 2003, pp. 9-10).

El Artista descubre en el Rey a un individuo que llena el espacio, que sabe todo, que inspira respeto, que es respetado, que es una "majestad labrada en pómulos de piedra" cuya sangre es de hilos más finos (Herrera, 2003, p. 19). El Rey, entonces, es proyectado a través de los corridos del Artista como una entidad majestuosa capaz de traspasar a los otros, de convertirlos en gente útil y de bien a su servicio, pero también de hacerlos sentir así: “Para eso servimos –dijo el Joyero–, para darle poder. A sola, ¿qué vale cualquiera de nosotros? Nada. Pero aquí somos fuertes, con él, con su sangre” (Herrera, 2003, p. 48). De este modo, el Artista se vuelve consciente de su función

⁷² La definición de *chilo* es difícil de concretar, ya que no aparece registrada en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española (DLE), ni en el Diccionario de uso del español de América y España (VOXUSO) ni en el Diccionario del Español de México (DEM). Por lo tanto, al rastrear un poco el origen del término y sus posibles acepciones, es un neologismo de uso coloquial de la zona sinaloense que equivale, aparentemente, a *chido*, *chingón*, *apreciable*. No obstante, por el contexto, yo considero que se acerca un poco más a la definición, por equivalencia, de la segunda lexía: “Que es de lo mejor en su trabajo, en su oficio, en su disciplina” (DEM, 2017, “chingón”).

dentro del reino: mentar una “verdad” que duele a los oídos de los otros y dotar al Rey de una imagen que represente a los dolientes y a los buenos mientras exalta tanto su poder como su fuerza. El Artista se confiere⁷³ —porque solicita acceso al reino a través de su talento como músico y porque decide guardar el secreto de la impotencia sexual del Rey— y le es conferido—porque el Rey lo acepta como parte de su Corte por su gracia musical— el deber de construir toda una narrativa alrededor del Rey: lo hace viril, lo honra y le hace justicia.

Comprendo que en este momento narrativo el Rey es casi una entidad omnipresente a causa de la labor devota del Artista, ya que focaliza su sentimiento, su fuerza y su esperanza en proyectar por medio de sus canciones lo que su señor significa para él. Por lo tanto, el Artista, en este espacio narrativo, está en un periodo de aparente pasividad a pesar de que asimila el poder de la palabra: todo lo que hace y canta parte de sus observaciones y de lo que la gente de la Corte y del reino cuenta sobre el Rey, es decir, “sabía hacerse útil”. Aunque elabora corridos no políticos a la gente, “sabía darse su lugar: si decía Orita no, estoy haciendo un corrido, el cortesano respetaba”. El Artista reconoce su labor y se gana ese reconocimiento: “las noticias verdaderas eran cosa de él, materia de corrido”, puesto que “para entretener a los necios con mentiras limpias” servía el Periodista (Herrera, 2003, p. 28).

Ahora bien, la transición de esta etapa a la que continúa se particulariza porque sus canciones empiezan a cobrar un brío más poderoso. El Periodista le informa al Artista que su música comienza a dar “comezón en los oídos” de la gente del Supremo Gé, por lo que su distribución será prohibida (Herrera, 2003, p. 46). Ante esta restricción, se le revela al Artista la existencia de un mundo antagónico al reino, guiado por una ley distinta y por las apariencias, un lugar donde “les escama

⁷³ El Artista decide abandonar su lugar aparente de origen, donde el tiempo era sólo una cuenta de días de polvo y sol sin esperanza alguna, para entrar en ese mundo que gobierna el Rey, donde lo diferente —lo que es considerado vil— adquiere sentido y valor, ya que el Rey “vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor” (Herrera, 2003, p. 17).

oír mentar este mal sueño que cobra vidas y palabras” encarnado en el Rey y en su reino (Herrera, 2003, p. 52). Esto ocasiona que se sienta provocado por un mundo cuyo rechazo define al *otro*. Esta circunstancia intensifica el papel del Artista en el reino y delimita aún más tanto las características del Rey y del reino como las de su gente. Cabe señalar que esta revelación se va confeccionando conforme conoce a los integrantes del reino, quienes mantuvieron y mantienen directa o indirectamente una relación con ese *otro* mundo —primero de servicio y luego de infiltración en algunos casos— como sucede con el Pocho, el Gringo y el Periodista.

El descubrimiento de ese otro mundo coincide con algunos aspectos que marcan tanto la evolución narrativa como la transformación del Artista. El primero es la perturbadora intromisión de ese otro mundo poco definido en el reino. Ocurre, no se sabe si fraguada por el traidor, por el Supremo Gé o por los del sur, la primera muerte: la del Pocho. Este suceso altera la paz de la Corte y de la gente del Rey. Si bien este personaje no parece tener mucha gracia en la historia, mantiene contacto con ambos mundos. Además, éste es asesinado de manera elegante, sin violencia y casi frente al Rey. Por eso, no sólo desestabiliza al Artista ante la indiferencia de algunos actores del reino —el sacerdote, por ejemplo—, sino también al Rey, cuya figura se va trastornando gradualmente a partir de este hecho, pero aún así mantiene cierta superioridad y presencia mítica frente a su pueblo.⁷⁴

En consecuencia, el segundo aspecto que influye la transformación del Artista es la noción de que el Rey va perdiendo poco a poco su fuerza debido a las apariciones que lo humanizan. En otras palabras, comienza a mostrarse más dentro de la historia —algunos momentos son más fugaces

⁷⁴ Tan sólo hay que recordar la escena donde el Rey ofrece consuelo, justicia, jale o algunos remedios a las peticiones de su pueblo. El Señor ahí es retratado, frente al desconuelo y furia del Artista por el rechazo de los loros a sus canciones, como una entidad que arropa, pues "miraba a cada uno a los ojos, escuchaba la merced pedida, hacía un gesto al Gerente y el Gerente tomaba nota. A algunos el Rey les acariciaba el cabello o les aconsejaba en tono grave." Resulta una efigie que adoran, a la que "querían besar la mano o se abrazaban a sus rodillas, el Rey dejaba que lo adoraran un momento y después los quitaba con tierno rigor" (Herrera, 2003, p. 43).

que otros. Esto lo potencia como un hombre cansado, lento, preocupado e incluso con miedo. Por ejemplo, cuando muere el Pocho, el Rey pide al Gringo que averigüe si el Pocho no andaba metido en otros problemas ajenos al reino e igualmente que le investiguen quién es el Traidor. Así, paulatinamente el Señor se revela, ante un Artista espectador y silencioso, como un sujeto que en realidad no tiene la certeza de saberlo todo, tal como era visto durante la primera fase de evolución e interrelación de la historia del reino y del Artista.

Esta percepción alrededor del Rey se refuerza cuando este personaje decide realizar una fiesta para apaciguar a su gente por la muerte del Pocho ante la inminente visita de un supuesto capo aliado. En esa reunión pública, el Artista lo descubre lento frente al capo con el que pretende aliarse. Durante el concurso de tiro, “a pesar de que [el Rey] apuntaba con cuidado y acertaba casi siempre”, el capo le va ganando. El Artista, en su convencimiento de que el capo es nadie en comparación al Rey, decide ensuciarse las manos para salvar la honra del Señor: “Una secuencia de imágenes asaltó el cerebro del Artista a gran velocidad: el Rey derrotado, la sorna y la petulancia de don Nadie ganador, los rostros de la gente de la corte: abatida porque a uno ya le volvió a llover” (Herrera, 2003, p. 39). A pesar del desgaste de la imagen central del reino, el Artista continúa fungiendo como contrafuerte de la figura del Rey.

El tercer aspecto que conduce a la evolución de Lobo es la revelación del deseo que siente ante la Cualquiera. Él sucumbe ante los encantos de esta muchacha de tal modo que “Lo abandonó de súbito la urgencia de letrear; ahora el oído servía nomás para atender los pasos de la Cualquiera” (Herrera, 2003, p. 42). Ella no sólo es un ser deseado por el Artista, sino que también, a lo largo de la narración, es ideada como una canción difícil de asir con las palabras y con la mirada. El Artista cae “en la cuenta de que para tocar a la Cualquiera no tenía permiso” del Rey, porque ella estaba

reservada para su Señor (Herrera, 2003, p. 44).⁷⁵ Sin embargo, la cercanía entre ella y el Artista va aumentando conforme avanzan sus encuentros dentro del reino, por lo que Lobo decide “renunciar al freno, buscarla y desbaratarse en confesiones” (Herrera, 2003, p. 45).

No obstante, el Periodista lo trae de vuelta a su realidad con las noticias sobre sus canciones. A partir de ese momento, la Cualquiera resulta una mujer que huele la angustia de los hombres. Asimismo, se vuelve una figura misteriosa donde se pierde la gente porque dejan de ser conscientes de su lugar dentro del reino tras corresponder su deseo. A causa de su deseo y de la comprensión del papel de la Cualquiera dentro del sistema del Rey, al artista se le revela que sin la palabra de su Señor “las cosas no podían moverse”, y menos sus ganas de tocar a la Cualquiera (Herrera, 2003, p. 44). Descubre que, a pesar de que cante para honrar la imagen y el mundo del Rey, éste último mueve el mundo no sólo a través de sus gestos, sino también de sus palabras. Eso, por ende, lo convierte en dueño del espíritu creativo del Artista.

El último aspecto que marca la transformación del Artista-Lobo es cuando la Niña le ofrece parte de la realidad sobre su lugar en el reino. Molesta por el deseo que profesa el Artista a la Cualquiera, la Niña le espeta al Artista que la gente de la Corte y el Rey “son unos hijos de la chingada” y que él era “el payaso. El Artista se volvió, perplejo, más por el veneno que salía en la voz de la niña, que por cómo lo despreciaba o por el insulto al Rey. [...] ¿O qué? ¿No te has oído? Ya hablas como cualquier puto que hace joyas” (Herrera, 2003, p. 55-56). Este comentario es un indicio de su cambio de percepción alrededor de lo que sucede dentro y fuera del reino, ya que comienza a dudar de los alcances del reino y de la *realidad*: todo pareciera un gran teatro inhóspito.

⁷⁵ Esto demuestra que la Cualquiera se vuelve uno de los motivos de la aparente traición que el Artista hace al Rey, ya que, aunque todavía durante este momento evolutivo el Artista no se atreve completamente a tocarla, al final de la novela ellos se entregan al deseo y a una especie de amor fugaz. La Cualquiera, por lo tanto, se convierte en una de las causas del destierro y persecución de Lobo, ya que comienza a desviarse de su obligación con el Rey.

Este último hecho permite la transición a la siguiente etapa de evolución artística y de la decadencia del reino. Formalmente, esto se percibe por medio de la extensión de los monólogos. Estos discursos interiores en estilo indirecto se sintetizan, pero adquieren mayor significado porque se enfocan en una exploración emocional y física más profunda acerca de lo que sucede en su exterior:

¿Qué hay ahí? ¿Qué hay ahí detrás? ¿Otro mundo que se pone de frente al sol? ¿Un alud de linderos que se repiten tras una piedra en el agua? (¿Será la vida una piedra de agua?)

Mirar y mirar y mirar y no mirar: no hay forma, sólo un amasijo hastío de sí. Una mueca soberbia, un mundo zángano.

¿Qué hay ahí? ¿Qué hay ahí detrás de los muros de las cosas?

Así así no hay nada.

Dar la espalda a esa yerba satisfecha y elegir un espejo propio: alzarlo a la altura de los ojos y mirar:

un resquicio álgido que se perdía, una espiral breve que pide la procure, un secreto doblado en sus luces ocultas. Todo el mundo cabe en este espejo, cada pormenor como una cifra reversible. Cachos y cachos que se atropellan a pedirle que los acaricie, piel siempre distinta. (Herrera, 2003, p. 69.)

Sin embargo, para alcanzar este grado de comprensión —y comprensión—, en la tercera etapa evolutiva el Artista comprende la existencia de un mundo que funciona como limbo entre el reino y señorío del Supero Gé. Ese mundo, representado por la ciudad donde creció Lobo, estalla ante los ojos del Artista con una nueva luz. Se percata de que ahí no había “derecho a la belleza, [...] 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, 2003, p. 65).

Esta revelación ocurre principalmente por la entrega de los lentes por parte del Doctor. Este personaje descubre, como buen científico, que los dolores de cabeza del Artista se derivan principalmente de un problema de visión. El Doctor por medio de los anteojos le brinda la

posibilidad de calmar su malestar y también de recibir objetivamente la luz del exterior.⁷⁶ Antes de dárselos, el Doctor le confía al Artista que todo el reino padece de ceguera. Aunque la gente no choca “entre sí por los pasillos”, sí lo hace de otro modo: “a veces uno tiene la impresión de que cada cual tiene tenedor y cuchillo, y eso que nadie debería andar pensando en el banquete” (Herrera, 2003, p. 58). Entonces, el Doctor no sólo le da al Artista un objeto para vislumbrar mejor el mundo, sino que además le exterioriza la causa de la próxima caída del reino.⁷⁷ Por lo tanto, los lentes y la sentencia del Doctor serán unos de los motivos para que el Artista advierta que el reino está guiado por el deseo de poder frente al otro.

Así, cuando decide acompañar a la Cualquiera a la ciudad, se le revela claramente un mundo que ha sido ultrajado por cobardes: una ciudad que en el pasado había crecido, en la que nunca sintió arraigo alguno. Si bien ese lugar resulta fascinante para la muchacha, el Artista “vio pasar frente a sus ojos el mundo en el que a riatazos había aprendido a perdurar”. Sin embargo, con los lentes las cosas “se le revelaron con una nueva fuerza, como si se le hubiera despellejado un callo en la mirada y ahora todo su ser se fijara en pormenores que antes se perdían como una foto borrosa” (Herrera, 2003, p. 64). En ese sentido, los anteojos le permiten experimentar la ciudad de forma más vívida e incluso descubrirse en el *otro*:

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 muchacha 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 éste la pasaba peor de lo que él debió soportar, porque cuidaba a otro más pequeño,

⁷⁶ Lo primero que el Artista ve con los lentes es la figura del Chaca: “con estos ojos, entendía mejor lo que afirmaban sus prendas: los tramos de lino, no de mezclilla; la lisa suave, color crema, ni de cuadros ni adornada. Era como si la tela señalara la consistencia del Heredero, como si afirmara una historia distinta a la de los demás, días más gentiles, sangre turbia, y una tensa manera de estar ahí” (Herrera, 2003, p. 59).

⁷⁷ Esta sentencia será confirmada hacia el final de la novela en la canción que el Artista le escribe al Rey: “Unos te quieren huir/ Otros te echan montón/ Será porque a todos les diste/ más que dinero ambición” (Herrera, 2003, pp. 78-79).

acurrucado a su espalda. El Artista nunca había tenido que cuidar de nadie. [...] se sintió privilegiado de poder advertirlo (Herrera, 2003, p. 64-65.)

Si anteriormente lo *otro* le parecía aberrante, en esta etapa reconoce, por una parte, lo que significa ser un individuo olvidado por los sistemas circundantes (el reino y el mundo del Supremo Gé). Por otra parte, aprehende “una luz más limpia sobre el arrabal” a través de la figura de la Cualquiera ante esa representación grotesca del mundo cuando ella observa a una clandestina “como si le hiciera una caricia, como si la consolara” (Herrera, 2003, p. 65). Esto, por tanto, le permitirá experimentar humanamente el amor y el reino.

Asimismo, el encuentro sexual entre el Artista y la Cualquiera cuando escapan hacia la ciudad es decisivo para la construcción del *yo* artístico de esta etapa. Aunque anteriormente había mantenido amoríos con la Niña, éste se diferencia por el deseo y la fragilidad que el Artista descubre en la Cualquiera: su sangre “era un flujo titubeante, que vacilaba frente a invisibles cantos rodados”. Además, ellos “se amaron como quien persiste a cada instante, con la certeza de que es la única manera de estar vivo. Y con tanta lentitud: sin recelo ni ansia por el cabo al final de esta cuerda”, por ende, salen “a la calle como iluminados, ajenos a la juerga eterna de las calles” (Herrera, 2003, pp. 66-67). Como consecuencia, al volver al reino, él empieza a preguntarse si hay algo más allá de todo lo que conoce. Se enviste de un papel más activo dentro de la narración. Se revela como un sujeto que puede alterar y reconstruir el mundo a través de su aprehensión y, al mismo tiempo, él se redescubre en esa *iluminatio*.

Otro momento decisivo en esta etapa en la narración es la discusión que el artista tiene con el periodista, en la cual examinan el arte de hacer corridos. A través de las palabras del Periodista, el Artista comprende que un corrido no es sólo un canto para honrar al Rey, sino que también es arte. Debido a esto, el Periodista, quien entiende el funcionamiento del reino por su larga estancia en él y por su profesión, sugiere al Artista que “no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el

Señor”, porque sus cantos tienen vida propia. El Periodista le advierte que “si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido” (Herrera, 2003, pp. 70-71).

Finalmente, este periodo está delimitado por el augurio del Periodista de la guerra inminente a causa de “ese que anda por su cuenta, o que escoge nuevo jefe, ya me estoy enterando” (Herrera, 2003, p. 72). Quizá eso demarca que en esta etapa el monarca ya no sea una figura recurrente durante la narración, ya que pareciera que se resguarda de algún mal inminente. Sólo sabemos de él por lo que cuentan los integrantes de la Corte sobre él. Por ejemplo, se habla de su enfermedad y de que la Bruja lo trata de curar. Por el contrario, la imagen del Artista está más presente en la trama narrativa: ya no es un mero observador paciente debido al proceso iluminativo previo.

Ahora bien, la siguiente fase se encuentra delimitada, primero, por la encomienda que le hace el Rey al Artista de infiltrarse en una fiesta de otro capo para averiguar quién es el traidor; segundo, por la muerte del Periodista; tercero, por el descubrimiento del Artista de su potencial y, cuarto, por la revelación de la podredumbre interna del sistema del reino. Estos aspectos ocasionarán la decisión final de independencia y de huida del Lobo-Artista. El Artista-Lobo descubrirá al Rey como un actante más humano y, por lo tanto, susceptible al terror, al arrebato pasional y a la humillación con tal de mantener su poder e imagen.

En primer lugar, entonces, el Rey pide al Artista que se infiltre en otro reino para descubrir al presunto traidor. Esto le revela al cantante una especie de imagen fractal de la ciudad y del reino que ha habitado, de tal modo que comprende, como si observara una maqueta humana, el funcionamiento social de la lucha por el poder. Cuando logra entrar al otro reino en una fiesta, el Artista se percató que todo era igual. No obstante, descubre que:

Lo único extraño era él, que veía todo desde afuera. El único especial era él. Fue tan lindo comprenderlo, fue como un suave brillar entre la gente, un como sentir que las cosas son mejores

cuando uno entra en un cuarto [...], pues averiguó cuán fácil se sentía a gusto en el papel de alguien que no tiene deudas de sangre. Y ahí, en ese momento, desapareció el zumbido que le aquejaba desde que el Rey le pidió que se hiciera útil. Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas en este lugar. Disimuló que el hallazgo lo fulminaba. (Herrera, 2003, pp. 75-76.)

En consecuencia, un tanto inconscientemente escribe el último corrido sobre el Rey. En esta canción desenmascara la impotencia sexual que su Señor padece. Esta composición musical también muestra que el dinero y el deseo del poder son las causas de la traición y perdición del reino. Asimismo, gracias al encargo del Rey, el Artista admite la posible existencia de algún lugar distinto a la ciudad, al reino y al mundo del Supremo Gé. Sin embargo, decide quedarse un poco más en el reino porque aún lo siente y se siente parte de él. A pesar de esto, el Artista descubre las fisuras del reino y de la condición del Rey durante la última parte de la novela. Para él, el Rey comienza a ser un hombre a quien “sólo en los brazos le quedaba la fuerza”, ya que “el resto del cuerpo buscaba el suelo con gravedad propia”, “como si cada hueso pugnara por largarse” (Herrera, 2003, pp. 84-85).

En segundo lugar, la muerte del Periodista abre la conciencia del Artista. Este hecho lo hace tomar la decisión de dejar su papel de observador: “el Artista supo quién y por qué había matado al Pocho y al Periodista y *decidió que ya no podía seguir como observador*” (Herrera, 2003, p. 81; las cursivas con mías). Con esa misma decisión, saca a la Cualquiera del reino tras enterarse de que probablemente la hubiera embarazado.⁷⁸ Así, paulatinamente todas las resoluciones que él se plantea se vuelven actos. Por lo tanto, en tercer lugar, durante esta etapa el Artista se vuelve consciente de su poder. Si antes de este cambio se entiende la evolución del Artista-Lobo por medio

⁷⁸ El Artista niega el embarazo cuando ve por última vez a la Bruja: “¿Está embarazada? [Preguntó la Bruja.] El Artista negó con la cabeza” (Herrera, 2003, p. 89).

de los motivos narrativos, estos incidentes colocan al personaje ante una voz interna que se exterioriza por medio del narrador, quien le da capacidad de decisión.

En cuarto lugar, la actitud que toma el Rey cuando le reclama al Artista por la canción en la que se revela su incapacidad reproductiva⁷⁹ y la reunión que el Rey entabla con el Supremo Gé antes de ser encarcelado, transforman al Señor ante Lobo y como acto reflejo ante los demás. El Rey pasa de ser “Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes” a “Un pobre tipo traicionado. Un hombre sin poder” (Herrera, 2003, pp. 93-94). La fuerza y omnipresencia del Rey se degradan, porque no cuenta con una virilidad factual para sostener por siglos un reino a través de su sangre: ¿de qué le sirve al Rey ser *chingón* si no es capaz de ser el *más chingón* de los capos?

Lo anterior, en cierta forma, cambia completamente el orden en el que se mueven las ideas del músico respecto al universo. El mundo próspero dirigido por el Rey (motor inmóvil) se convierte en uno en el que un hombre dirige su vida sin evadir la realidad que rodea el majestuoso reino. En otras palabras, el universo donde el Artista es mero observador pasivo se transforma en uno donde él es creador a partir de sus experiencias, de sus valores, de su vida y de su estirpe. Esto se refuerza cuando el Rey le reclama por el corrido, por lo que él se admite poseedor del poder narrativo de construcción-destrucción del Rey a través de la palabra.

Por lo tanto, cuando el Artista logra huir del reino en decadencia, deja de ser “un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe” (Herrera, 2003, p. 85) y se vuelve “dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella [la Cualquiera], en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre” (Herrera, 2003, p. 101). Así, vuelve al “origen” transformado. Vuelve a ser Lobo. Igualmente, este cambio ocasiona que Lobo recupere la esencia de las palabras: el silencio (Herrera,

⁷⁹ La virilidad del Rey está representada simbólicamente en el pavorreal que aparece durante la narración. Este animal termina degollado al final de la novela, lo cual podría significar el fin de la bienaventuranza del reino.

2003, p. 95). En consecuencia, aunque finalmente se instaure un nuevo reino y se le invita a formar parte de él, Lobo se niega a regresar, puesto que el Rey “había iluminado sus márgenes porque no podía ser de otro modo mientras no se le revelara lo que era” él, el Señor, el reino y el universo (Herrera, 2003, p. 94).

Estas fases de la evolución del Lobo-Artista empatan con la degradación del Rey como entidad protectora. Como analicé, el declive del Rey y del reino no se dan brutalmente, sino de forma paulatina, pero vertiginosa, a través de los asesinatos, de las alianzas fallidas con otros capos y, por último, de la toma de conciencia del Artista. De igual forma, esa independencia creativa que alcanza Lobo se va conformando de acuerdo con su experiencia dentro y fuera del reino: cada suceso, cada personaje y cada ambiente por el que se mueve influyen en ese proceso evolutivo. Lo exterior es interiorizado por él al mismo tiempo que lo exterioriza con una luz nueva que transmite a través de sus corridos. Por lo tanto, *Trabajos del reino* del Yuri Herrera presenta tres temas por medio de este dual narrativo estructural: por una parte, la lucha por el poder —representada en la historia del Rey y del reino—; por otra, la conformación del acto creativo —trazado en la evolución artística de Lobo— y, finalmente, la (inter)relación entre arte y poder —demarcada en el vínculo narrativo que establecen el Rey y Lobo.

3.2 Análisis lingüístico de *Trabajos del reino*

Antonio Alatorre en 1958 declaró que “cada acto creador es ante todo una victoria contra el lenguaje, ese hecho general, tradicional, ya petrificado, convertido en molde. El poeta tiene que volverlo incandescente, tiene que hacerlo vibrar como si fuera un instrumento nunca antes pulsado” (Alatorre, 2001, p. 27). De este modo, si previamente he analizado la estructura narrativa y las posibilidades temáticas de *Trabajos del reino*, ahora corresponde determinar cómo se estructura el lenguaje en esta novela de Yuri Herrera, puesto que, como diría Alatorre:

no es posible separar el aspecto literario y el aspecto lingüístico de una tradición determinada —como tampoco de la revolución o ímpetu de originalidad que viene a protestar contra esa tradición. [...] Al enfrentarse [...] creación y tradición, el choque no [es], pues, de índole puramente ideológica, estética y literaria, sino también de índole lingüística, pues el lenguaje es siempre la expresión orgánica de un modo de sentir, y es tan imposible separarlo de los demás aspectos como separar de un hombre, sin matarlo, su sangre o sus nervios. (Alatorre, 2001, pp. 28-29.)

En general, la obra de Yuri Herrera ha sido elogiada por su peculiar empleo del lenguaje, ya que no sólo es una herramienta ornamental, sino que además es el medio con el que construyó un discurso poético y ético sobre los temas presentes en su narrativa, es decir, el lenguaje y discurso narrativo se coordinan para que el lector transite entre una visión estética y ética en conjunto (González, 2013). Herrera en *Trabajos del reino* utiliza el lenguaje para expresar de forma más exacta hechos problemáticos como la violencia, la lucha por el poder, el poder de la palabra y la relación entre arte y poder. Para ello, Herrera trasciende la esfera del habla cotidiana, puesto que se vuelve insuficiente ante ciertos discursos oficiales o triviales. Por esto mismo, el análisis lingüístico de la primera novela de Herrera resulta particularmente relevante para comprender la construcción temática, ética y lírica de la obra (lo cual se explicará en el siguiente apartado), porque confronta el supuesto paradigma del *deber ser* de la literatura sobre el narcotráfico en México con la propuesta narrativa y estilística de Yuri Herrera frente a los problemas sociales, políticos y culturales contemporáneos.⁸⁰

Entonces, en esta parte del trabajo analizaré la construcción lingüística de la obra.⁸¹ Para ello, primero, revisaré el uso de regionalismos, coloquialismos y neologismos dentro de la novela. Posteriormente, trabajaré con las estructuras sintácticas que funcionan como recursos retóricos de

⁸⁰ Como revisé en el segundo capítulo, el deber ser literario de esta forma escrituraria es poco claro porque la mayoría de los trabajos sobre ella son desaprobatorios, enunciativos y buscan la desarticulación de una colectividad literaria.

⁸¹ Para realizar este estudio consulté principalmente el *Diccionario de retórica y poética* (1995) de Helena Beristáin, *Lenguaje y estilo* (1968) de Stephen Ullmann y el “Apéndice. Tropos y figuras” en *Literatura y significación* (1971) de Tzvetan Todorov.

sentido, como la comparación, la metonimia, la metáfora y la sinécdoque. Además, exploraré el tipo de oraciones que aparecen en la obra y su función discursiva. Luego, examinaré brevemente el uso de recursos fonéticos y gramaticales que realzan los valores semánticos y sintácticos del texto, ya que afectan la focalización narrativa. Este estudio, por lo tanto, parte de lo formal a lo semántico, puesto que *Trabajos del reino*, como cualquier texto literario, es una unidad de sentido compleja que da cuenta del desenvolvimiento de la violencia inherente a los temas y a la trama narrativa a partir de su composición lingüística.

Probablemente, el uso de léxico popular, coloquial, regional e incluso neológico es lo que destaca a primera vista de la escritura de Yuri Herrera. A lo largo de la narración, particularmente en las múltiples descripciones que presenta el Artista-Lobo a través del narrador, se puede leer regionalismos del noroeste mexicano como *pisto*, ('trago de bebida alcohólica'), *chilo* ('muy bien, muy bueno, excelente'), *bato* ('muchacho joven') o *troca* ('camioneta').⁸² También, se encuentran algunos préstamos de Latinoamérica, como *enrumbarse* (que se emplea en países centroamericanos y sudamericanos con el sentido de 'tomar un camino o dirección'); *cura* ('borrachera'), *fome* ('aburrido') y *bacán* ('agradable, atractivo') de Chile, *guay* ('estupendo') de España, *copado* ('entusiasmado') de Uruguay y ('con mucho trabajo') de Venezuela.

Sin embargo, se emplea en mayor cantidad palabras o construcciones léxicas de origen y uso coloquial en México. Tal es el caso de locuciones como *darse de santos* ('dar gracias de haberse salvado de un daño o contratiempo'), *pelar los ojos* ('morirse'), *meterse algo hasta el cuello* ('involucrarse completamente en algo'), *ir de mal en peor* ('pasar de una situación no tan buena a

⁸² Para la consulta de los significados o la cualidad neológica del léxico que aparece en la novela de Herrera empleé el diccionario de la Real Academia Española (DLE), el Diccionario de uso del español de América y España (VOXUSO), el Diccionario del Español de México de El Colegio de México (DEM) y la base de neologismos del Observatori de Neologia y de las redes Antenas Neológicas de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (BOBNEO). Es importante resaltar que, para simplificar el trabajo escrito, analicé y sintetice la información encontrada en cada corpus, por lo que no pondré con exactitud una definición ni una fuente.

otra peor’, ‘estar cada vez peor’), *bien nacido* (‘noble de nacimiento’), *a güevo* (registrada en los diccionarios como *a huevo*, expresión para afirmar un hecho), *a punta de* (‘por medio de’, ‘valiéndose de’), *pararse en jarras* (con los brazos arqueados y las manos apoyadas a la cintura) o palpitando *a fuelle* (‘sin descanso’). También, hay lexías simples de uso popular o arcaicas como *intimar* (‘establecer una amistad’, ‘llevar a cabo un mandato a la fuerza a causa de una amenaza’), *peyote* (planta medicinal y ritual en México), *medroso -sa* (‘temeroso, -sa’), *chingón -na* (‘el mejor en algo’), *hocicón -na* (‘hablador impertinente’), *engallado -da* (‘altanero’, ‘arrogante’), *hablilla* (‘habladuría’, ‘comentario sin fundamento’), *torton* (‘camión de carga’), *fierro* (‘pistola’, ‘navaja’), *catre* (‘cama ligera y plegable’), *agüitado* (‘tener bajo el ánimo’), *doscaras* (‘falso’, ‘hipócrita’), *crisma* (‘cabeza’), *chulada* (‘preciosidad’, ‘belleza’), pasaporte *hechizo* (‘hecho sin ajustarse a las normas’, ‘falso’), *gandalla* (‘abusivo y con malas intenciones’), *barbacoa* (carne cocida en un hoyo de tierra y con pencas de maguey), *pachanga* (‘fiesta ruidosa’), *chingarse* a alguien (‘derrotar’, ‘matar’), *arrumbarse* (‘arrinconarse’), *cuentear* (‘engañar con mentiras’), entre otros.

A pesar de lo anterior, hay palabras o frases que no han sido registradas en muchos de los corpus lexicográficos del español⁸³. Esto se debe a que algunas han sido creadas por el autor a partir de algún proceso lingüístico o retórico. Otra causa de eso es porque resultan lexías de uso coloquial. Algunos ejemplos, principalmente de lo último, son lo que se presentan en la siguiente tabla.

LEXÍA	CG ⁸⁴	PROCESO DE FORMACIÓN	SIGNIFICADO
<i>parriba/pabajo/pallá</i>	adv	Abreviación (síncopa) de <i>para</i> + <i>arriba/abajo/allá</i>	
<i>merca</i>	f	Acortamiento de <i>mercancía</i>	
<i>cuartear</i>	v intr	Cambio semántico por etimología	‘prostituirse’

⁸³ Ver nota anterior.

⁸⁴ Las categorías gramaticales (CG) pueden ser las siguientes: verbo transitivo (v tr), verbo intransitivo (v intr), verbo pronominal (v prnl), verbo prepositivo (v pr), sustantivo (m/f), adjetivo (adj), adverbio (adv), conjunción (conj), interjección (inter), locución (loc), preposición (prep) y artículo (art).

		Sufijación de <i>cuarto</i>	
pelear en la pista	v int	Cambio semántico por metáfora	‘bailar’
mareo/marearse	m/v prnl	Cambio semántico por metáfora	‘estar drogado’, ‘drogarse’
agazaparse hacia un lugar	v prnl	Cambio semántico por metáfora Posible confusión con <i>abalanzarse</i>	‘dirigirse de forma rápida y con encogimiento hacia un lugar para no ser visto’, ‘huir’
colorear sonidos	v int	Composición sintagmática Sinestesia	‘crear música’, ‘componer una pieza musical’
hacerse el simpático	loc v	Composición sintagmática Variante léxica de <i>caer en gracia</i>	‘agradar’, ‘complacer’
jugar con lumbre	loc v	Composición sintagmática Variante léxica de <i>jugar con fuego</i>	‘ser impudente’, ‘hacer una imprudencia con posibles consecuencias negativas’
apretar el pecho	loc v	Composición sintagmática	‘aumentar la tensión en alguien’
luz del límite del día	loc m	Composición sintagmática Metáfora/Metonimia	‘atardecer’
voz atascada de flemas	loc adj	Composición sintagmática Metáfora/Metonimia	‘gangosa’
lluvia de plomo	loc f	Composición sintagmática Metáfora/Metonimia	‘balacera’
piel de arena caliente	loc adj	Composición sintagmática Metáfora	‘moreno claro’, ‘bronceado’
entallarse para bailar	v prnl	Especialización semántica por metonimia	‘tomar por el talle’
mujer	f	Especialización semántica por sinécdoque generalizante	‘prostituta’
burguesería	f	Juego fonético de <i>burguer</i> por su parecido ortográfico a <i>burguesía</i>	‘burguesía’
billete	m	Metonimia	‘dinero’
balconear	v tr	Sufijación de <i>balcón</i> Especialización de significado por metáfora	‘hacer públicos los asuntos privados de alguien’
fiestear	v intr	Sufijación de <i>fiesta</i>	‘celebrar’, ‘estar de fiesta’
letrear	v intr	Sufijación de <i>letra</i> Metonimia	‘componer una canción o un poema’

milloneta	adj	Sufijación de <i>millón</i> Variante morfológica de <i>millonario</i>	‘persona millonaria’ (valor despectivo)
mironería	f	Sufijación de <i>mirón</i>	‘conjunto de personas curiosas e impertinentes’
cáir	v tr	Variante ortofonética de <i>caer</i>	

Si bien los anteriores son ejemplos aislados y mínimos, en el contexto narrativo y descriptivo de la obra se perciben estos fenómenos léxicos con mayor fuerza, pero también algunos sintácticos y gramaticales. A continuación, analizaré algunos fragmentos de *Trabajos del reino*, principalmente los descriptivos y los que conciernen a los monólogos en estilo indirecto libre del Artista-Lobo, porque la obra de Herrera está compuesta principalmente de imágenes complejas creadas a partir de descripciones.

El fenómeno que más sobresale es el de la comparación a partir del empleo del nexos adverbial *como* y de éste más el nexos subordinante condicional *si*, tal como sucede en los siguientes contextos:

- a) "[la Cualquiera] levantó las cejas así: ¿Entonces?, **como si** le encajara un cañón en el pecho" (41)
- b) "se asomó [la Cualquiera] al agua **como si** buscara con quién desquitarse de qué." (42)
- c) "conquistadas **como** mulas de aquí pallá" (53)
- d) "se paró de golpe y miró alrededor de la azotea y se le metió el reino ardiente por los ojos: la larga arena **como un cintarazo**" (54)
- e) "Era **como si** la tela señalara la consistencia del Heredero, **como si** afirmara una historia distinta a la de los demás, días más gentiles, sangre turbia, y una tensa manera de estar ahí." (59)
- f) "El Heredero sonrió ampliamente, pero **como si** le sucediera un accidente en la cara." (59)
- g) "todo su cuerpo se sobresaltó **como si** fuera a brincar" (66)
- h) "se llevó las manos a la espalda para fajarse la camisa, **como si** se preparara a pelear." (66)
- i) "Se crispó toda, **como si** toda ella fuera una mano armada." (71)
- j) "Nomás fue cosa de alertarse y dar vuelta y vuelta sobre las hablillas **como un zopilote** al que le anda muertito, hasta dar con la huella del antro justo." (74)

En ambos casos (*como* y *como si*) las oraciones o frases procedentes funcionan como comparaciones especificativas. Sin embargo, dentro del estilo de Herrera, el uso más concurrido es

el segundo (*como si*). En esos casos (a, b, e, f, g, h, i) el verbo que prosigue en la oración subordinada circunstancial modal se encuentra en modo subjuntivo, lo cual crea la ilusión de estar frente a una situación poco recurrente, pero también irreal, figurada o hipotética. Esto, en cierta medida, introduce la incertidumbre sobre el tipo de narrador en la obra, o sea, su objetividad frente a los hechos relatados, los cuales se encuentran narrados en pretérito perfecto del indicativo. Igualmente, el conocimiento del universo narrado por el narrador queda en duda inmediatamente después de la comparación. Esto se debe a que la focalización del discurso narrativo queda supeditada a la complejidad y subjetividad de la percepción del Artista, la cual se transforma conforme evoluciona artística y éticamente.

Este mismo fenómeno comparativo se aprecia también en la utilización de verbos predicativos como *parecer*:

- a) “No te voy a pedir perdón [...], sólo es que no sé cómo tratar a los hombres que parecen buenos” (Herrera, 2003, p. 67)
- b) “ya mero parecíamos familia” (Herrera, 2003, p. 72)

Este verbo, en comparación con el verbo *ser*, atenúa la verdad implícita en la atribución (hombres→buenos, nosotros→familia), ya que “no presuponen ni la verdad ni la falsedad establecida entre sujeto y atributo” (Morimoto, 2007, p. 57). La predicación se vuelve comparativa en cuanto a que no hay una certeza sobre si el sujeto cabe completamente en la semántica del predicado. Por eso, *parecer* se asemeja bastante al empleo del *como si* hipotético. Por el contrario, el uso del verbo copulativo *ser* implica una mayor certeza y configuración de la idea, por lo que funciona como verbo conector de metáforas a partir de una aproximación más exacta entre los semas del objeto y del predicado: “la pericia *era* una prenda por pudor” (Herrera, 2003, p. 72). No obstante, su empleo a lo largo de la novela es menor, ya que, si algo sobresale en la narrativa de

Trabajos del reino, es la incertidumbre que envuelve los sucesos dentro y fuera del palacio, debido a la ceguera del Artista y a la mitificación tanto del reino como del Rey.

Esta ambigüedad es ocasionada por el tipo de narrador de la historia. Su discurso concierne más al nivel de relación del *parecer* (Todorov, 1970), donde el narrador se coloca en un plano heterodiegético con focalización interna fija, pero con visión disonante, en el Artista. De este modo, lo que *es* resulta formar parte de la certeza narrativa mientras lo que *parece* deviene de la percepción del mundo que el narrador obtiene a través del Artista-Lobo. Sólo cuando el Artista-Lobo toma conciencia, ese nivel relacional alterna con el del *ser*; pero la visión del narrador, incluso en ese momento, nunca será completamente consonante con la del personaje. Por eso se utiliza el estilo indirecto libre en la enunciación monológica.⁸⁵

Ahora bien, a pesar de que la comparación es bastante aplicada en el estilo de Herrera, también utiliza la metáfora, la metonimia y la sinécdoque para crear un efecto lingüístico y, por lo tanto, estilístico complejo en la construcción de ideas, imágenes y aseveraciones. Esto permite descubrir la cualidad de los escenarios y de los personajes como entidades complejas y, en consecuencia, alegóricas.⁸⁶ Por ejemplo, en “[la Cualquiera] levantó las cejas así: ¿Entonces?, como si le encajara un *cañón* en el pecho”⁸⁷ (Herrera, 2003, p. 41), se aprecia el uso de la sinécdoque particularizante. A partir de una parte de la pistola (*el cañón*), se reconoce el arma de fuego. Igualmente, en este caso, *cañón* funciona como una metáfora de la fuerza incisiva de la mirada de la Cualquiera.

⁸⁵ Además, en esta obra abunda el nivel de relación del *parecer* porque en la novela cunde la intriga alrededor de la historia del Rey y del reino.

⁸⁶ Helena Beristáin (1995) anota que las alegorías son imágenes donde un sentido aparente o literal se borra y se deja lugar a uno más profundo. En otras palabras, se produce a partir de una ambigüedad, pero sólo se identifica una interpretación como válida a partir del contexto. Ella señala, además, que las alegorías pueden tener fines morales y su empleo continuo se da principalmente en los relatos del tipo de la fábula, el cual es un “género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general.” (Beristáin, 1995, “alegoría”, “fábula”.)

⁸⁷ Las cursivas y subrayados que aparecen en los extractos de la obra son míos. Los he hecho con la finalidad de que el lector encuentre las explicaciones procedentes más asequibles.

Esto también sucede en el siguiente extracto:

A partir de ese momento *la partitura del deseo se desordenó*, porque cayó en la cuenta de que para tocar a la Cualquiera no tenía permiso; a ella no se la había entregado el Rey y sin su *palabra* las cosas no podían moverse. Se había acercado a la *Cualquiera* porque creyó a la Niña cuando le dijo que eso era, *una entre el montón*. [...] Tomó distancia en las caminatas pero no pudo sosegar sus *temblores*. [...] De ahí el Artista empezó a *sudar angustia* porque sentía cada vez más cerca el cuerpo de la Cualquiera. (Herrera, 2003, pp. 42-43. Las cursivas son mías.)

En este caso, la *palabra* funge como parte del acto social-lingüístico de prometer y asignar un cargo a alguien, al mismo tiempo que representa el poder del Rey para dar movimiento al mundo que rige. Asimismo, el nombre del personaje *la Cualquiera*, asignado por la Niña de forma poco arbitraria, pasa de una sinécdoque generalizante ('mujer de poca o mala reputación') a una metáfora⁸⁸ (una mujer entre el montón del reino y sin historia) y de ésta a una alegoría (encarna el deseo para el Artista). Así, los *temblores* y *sudar angustia* representan, por metonimia de causa física, el deseo físico que el Artista siente por la Cualquiera, pero también el respeto que experimenta por su señor, quien es el único de asignar gracias y vidas a las personas.

Cabe señalar que hay otros casos similares del doble proceso de elaboración retórica de alegoría. Esto sucede en el siguiente contexto, donde *la línea vertical negra* crea la imaginería de entrada y salida poco visible, pero, a su vez, recuerda, por la mención previa del *retrato de cuerpo entero*, a los órganos sexuales femeninos (representados muchas veces con una línea vertical). Esa *línea vertical negra* por la que el Artista escapará a la ciudad se vuelve una alegoría del alumbramiento e igualmente del retorno al origen, puesto que de la oscuridad se llega a la luz:

Entró a la habitación, se quedó ahí en medio, mirando las paredes cubiertas de pinturas de mujeres que parecían seguir con la mirada al que las mirara; todas, las desnudas, las sentadas, las que se tendían y las que estaban tíasas Él había visto al Rey entrar y no salir, tenía que haber un pasadizo. Escudriñó velozmente la habitación y descubrió detrás de un *retrato de cuerpo*

⁸⁸ Helena Beristáin define metáfora como una figura que afecta el nivel léxico-semántico de la lengua. Para ella, la metáfora es una comparación abreviada y elíptica, ya sea del nexos *como* o del verbo copulativo *ser*. Además, es una relación de semejanza entre significados, que implica la coposesión de semas (unidades mínimas de significado). (Beristáin, 1995, "metáfora").

entero una grieta, una línea vertical negra. [...] Movi6 el retrato: en verdad había una puerta. Se metió y al cerrar tras de sí una oscuridad espesa rebotó el espacio. Tanteó las paredes y descubrió que estaba en un túnel, y el trastabilleo de sus pies le reveló que descendía en escalones anchos y cortos. Conforme avanzaba, un tenue resplandor anaranjado comenzó a revelar su camino. (Herrera, 2003, pp. 88-89. Las cursivas son mías.)

Ahora bien, el empleo de complementos adnominales también amplían una o varias alegorías, por ejemplo:

El pueblo en fila entrando por un port6n, [era] de rebotos y pantalones de hilachas, con niños a cuestas, con caras de ausencia pero levemente brillantadas de fe. La Galería era un alboroto dócil, mezcla de azoro y recogimiento, y había olor a tierra y a sal y un como color cuajado. [...] apenas entró y palpó el ambiente la piel se le erizó con la sospecha de que no estaba solo en su rabia, de que su rabia tenía cuerpo. (Herrera, 2003, p. 47. Las cursivas son mías.)

Aquí, el *pueblo* es pintado a partir de la pobreza (*rebotos y pantalones de hilachas*), del trabajo sin descanso y reparo (*olor a tierra y a sal y color cuajado*) de la infancia sin esperanza (niños a cuestas *con caras de ausencia pero levemente brillantadas de fe*). La *Galería*, por su parte, se vuelve un lugar donde reside la esperanza, la incertidumbre, la rabia y la vergüenza del pueblo (*alboroto dócil, mezcla de azoro y recogimiento*). De este modo, el *pueblo* y la *Galería* se vuelven alegorías, tras el encadenamiento de sinécdoques y metonimias, que amplifican la rabia del Artista (y de los malnacidos como él) ante el rechazo ajeno, pero también perfilan la esperanza contenida en una figura casi divina como el Rey.

Sin embargo, no todos los casos se concatenan hasta alcanzar la categoría de alegoría. Muchos de ellos terminan su proceso retórico en la metáfora. Tal es el caso de la *sangre*, mencionada por el Artista cuando (re)conoce a algún personaje: ésta equivaldría al linaje, la herencia y la historia de los actantes. El *toc, toc, toc*, si bien es una onomatopeya, representa una metáfora sonora del taconeo y de la persecución de Lobo: “el Artista escuchaba cada vez más cerca los *tacones, toc, toc, toc*, del bato que lo seguía y él apuraba las piernas sin orientación ninguna [...]. *Toc, toc, toc, toc*, viene el bato. [...] *Toc, toc, toc*, el bato se oía casi ahí afuera” (Herrera, 2003, pp. 88-89, las

cursivas son mías). Igualmente, “*un puñado de uniformes verdes con estrellas*” (Herrera, 2003, p. 86, las cursivas son mías) resulta una metáfora lograda por medio de una sinécdoque particularizante, y refiere a los integrantes de un ejército militar estatal (por el color de su uniforme y las condecoraciones).

Hay otras partes de la obra donde la caracterización de los personajes, lugares y situaciones pareciera apegada a un lenguaje popular, infantil y que, incluso, ridiculiza a los personajes por medio de complementos descriptivos. Esto se puede vislumbrar en el siguiente fragmento:

Al llegar a la ciudad la Cualquiera lo llevó de la mano como si fuera él quien necesitara ser guiado por las cantinas a la vera del puente. Con *regocijo de feria* le señaló en cada antro una imagen favorita: una rocola *del año del caldo*, un cantinero *con ojos de tortuga*, una barra de madera *labrada de obscenidades*, un conjunto musical *de puros enanos*, un baño con mujeres paradas para mear. (Herrera, 2003, pp. 64-65. Las cursivas son mías.)

En este caso, los complementos describen hechos abstractos complejos ante la insuficiencia léxico-semántica del español. El “*regocijo de feria*” compacta el fenómeno cultural y social de una feria en la emoción de la Cualquiera ante la ciudad. No sólo el regocijo es infantil sino también colorido, extraordinario y teatralizado ante personajes y ambientes poco recurrentes. Los otros complementos especifican el ambiente de las cantinas de las ciudades: son viejas (*del año del caldo*) y están ultrajadas por la violencia (*labrada de obscenidades*). Además, los personajes son animalizados por medio del empleo de la prosopopeya invertida (*con ojos de tortuga*). Es decir, todo se compagina para crear esa sensación infantil al ir a una feria.

A pesar del uso preferente de metáforas, metonimias, sinécdoques y alegorías, a través del empleo de los valores sémicos de las palabras, se presenta el empleo de otros recursos retórico-sintácticos que realzan los valores gramaticales y fonéticos tanto de las palabras como de las estructuras sintácticas. Tales son:

1. La aliteración de fonemas particulares como /s/, /d/, /e/ y /o/ en *la partitura del deseo se desordenó* (Herrera, 2003: 42-43) y como /j/, /n/, /s~l/, /t~d~b/, /a/, /o/ en *lloró con un llanto de soledad absoluta* (Herrera, 2003: 100);⁸⁹ o con palabras de la misma familia léxica, pero con derivación distinta (*mirando* [gerundio], *mirada* [sustantivo femenino léxico] y *mirara* [verbo conjugado]) en “Entró a la *habitación*, se quedó ahí en medio, *mirando* las paredes cubiertas de pinturas de mujeres que parecían seguir con la *mirada* al que las *mirara*; todas, las desnudas, las sentadas, las que se tendían y las que estaban tiesas” (Herrera, 2003, pp. 88, las cursivas son mías).
2. El isocolon entre estructuras sintácticas que se compensan sonora y semánticamente, como sucede en *silencio y silencio, corto pero férreo* (Herrera, 2003, p. 60), donde hay un mismo número de sílabas en ambos periodos separados por la coma (/6+1//6+1/), o en *Esa manera de mirar, esa ternura paterna, esa inocencia al decirle* (/8//8//8/) (Herrera, 2003, p. 73).
3. La repetición, ya sea en forma de anáfora (*esa manera de mirar*), de reduplicación (*silencio y silencio, galopar y galopar, pieza y pieza*), de quiasmo (“A nadie *le tengo* la confianza que a usted *le tengo*” [Herrera, 2003, pp. 73-74, las cursivas son mías]) o de epímone (repetición constantemente de palabras como en el fragmento donde el Artista es perseguido, donde se hace uso constante de lexías como *terraza, habitación, perilla y resplandor*).
4. Los contrastes léxicos, semánticos y sintácticos como en “el cielo [...] *de un lado bien azul todavía y del otro rosa incendiado*” (Herrera, 2003, p. 54, las cursivas son mías) y en *corto pero férreo* (Herrera, 2003, p. 60).
5. Los paralelismos semánticos y sintácticos como “*la navaja del sol de la mañana se le incrustó en los ojos*” (Herrera, 2003, p. 100, las cursivas son mías), donde *la navaja* hace

⁸⁹ Es interesante observar este ejemplo, ya que funciona como un verso pentadecasílabo dactílico con acento en la 2°, 5°, 10° y 13° sílabas: [llo.ró.con.un.llan.to.de.so.le.dad.ab.so.lu.ta.Ø].

juego oracional con *incrustarse* y *sol de la mañana* con *ojos*, que además crean un efecto sensitivo y visual encabalgado por el paralelismo.

Todos estos fenómenos se observan con mayor precisión en los monólogos en estilo indirecto libre del personaje porque están diseñados para crear el efecto del *fluir* de la consciencia. En el primero se presenta una ruptura de la sintaxis normativa explícita (sujeto, verbo, predicado). A continuación, lo cito:

Son. Tantas letras juntas. Suyas. Puestas ahí sin otra cosa que hacer más que fecundar la testa. Son. Muelen la hoja entre rodillos de insomnio, avisan, hurgan la blancura baldía en el papel y en el mirar. ¿Y qué había sido la hoja sino un trasto del jale, como el serrucho si armara mesas, como la fusca si arreglara vidas? Qué, pero nunca este despeñadero de arena con brío y propósitos a saber. Tantas letras ahí. Son. Son un destello. Cómo se empujan y abrevan una de otra y envuelven al ojo en un borlote de razones. Y qué si perfectas, igual rejegas, ya se incriminan con miedo al desarreglo: Palabras. Tantas palabras. Suyas. Bronca de signos que se atan. Son una luz constante. Son. (Él ya sabía de los libros, pero lo repelían, como una patria que no invitaba. Y ahora se ha dejado llevar de la mano hasta el acopio de secretos. Una luz constante.) Un resplandor diverso cada una, cada una diciendo el nombre verdadero a su modo. Hasta las más mentirosas, hasta las más veleidosas. Ajá. No. No están ahí nomás para fecundar la testa. Son una luz constante. El rumbo a otros cartones, lejos de ahí. El descenso a oídos ocultos, ahí. (Como los bichos que lo pueblan.) No. No están para nomás entretener la vista ni alimentar la oreja. Son una luz constante. Son un faro que se derrama sobre las piedras a su merced, son una linterna que se pasea, se detiene, acaricia la tierra y le descubre cómo acabalar el servicio que le ha tocado. (Herrera, 2003, pp. 31-32)

En este caso, se reconoce que en muchas de las oraciones se elide alguno de los elementos. Incluso la puntuación separa frases nominales que, sin embargo, pragmáticamente funcionan como oraciones, pues se sobreentiende la información faltante del verbo elidido, en este caso *ser*, y del sujeto, *las letras* o *las palabras*. Por eso, se concluye que los tres primeros elementos de este fragmento (*Son. Tantas letras juntas. Suyas*) funcionan como isotopías claves del monólogo. Cabe señalar que este uso peculiar de la sintaxis acelera y desacelera la lectura, ya que las pausas actúan como marcas tónicas que dan un efecto de ritmo poético libre. Además, dicho ritmo se complementa por la variación entonativa según los cambios de periodos oracionales y

sintagmáticos e, igualmente, por el empleo de más palabras mono y bisilábicas (80.60%) que tri y tetrasilábicas (19.40%). Esto da la sensación de velocidad sintáctica y de condensación semántica.

La ruptura sintáctica y la elisión léxica también se observan en el segundo monólogo, pero en menor porcentaje. En esta parte, *los otros* (*ellos/los muertos/los cadáveres*) y *los de acá* (*los buenos*) funcionan como isotopías espaciotemporales del discurrir del pensamiento:

Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes. Sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar.

Simón.

Tienen una pesadilla los otros: los de acá, los buenos, son pesadilla; la peste de acá, el ruido de acá, la figura de acá. Pero acá es más de veras, acá está la carne viva, el grito recio, y aquellos son apenas un pellejo chiple y maleado que no atina color. Un reflejo hecho materia blanda y prendido de alfileres.

A los muertos no se les pide permiso. Al menos no a los pinches muertos. Se hace lo que se hace. Se agarra el modo y se presume, como quien pronuncia el nombre, y no se fija en lo que les buiga a los demás. O sí: para sentir su espanto, pues, porque el susto de los otros alimenta bien, remacha que la carne de los buenos es brava y necesaria, que hace bulto y zarandea las cosas.

Habría que tomarlos de la crin y restregarles la cara contra esta verdad puerca y áspera y maloliente y verdadera, que les dé tentación. Hay que sentarlos en las púas de este sol, hay que ahogarlos en el escándalo de estas noches, hay que meterles nuestro cantadito bajo las uñas, hay que desnudarlos con estas pieles. Hay que curtirlos, hay que apalearlos.

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. Les escama quién es y cómo es y cómo se lo dice. Sólo se atreven a saberlo cuando se abandonan a la verdad de sí mismos, en el pisto, en el baile, en el ardor, jodidos, para eso estaban buenos. Mejor quisieran oír nomás la parte bonita, verdá, pero las de acá no son canciones para después del permiso, el corrido no es un cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma.

Cura que les escame.

Quién quita y al final averiguan que ya son carne agusanada. (Herrera, 2003, pp. 51-52)

Tanto en el primer monólogo como en el segundo se repiten constantemente palabras idénticas ortográfica y semánticamente. En el primero destacan, por el tópico y la línea discursiva, *letras/palabras/signos*, por una parte, y, por otra, *destello/resplandor/luz, faro/linterna*. En el segundo caso, hay un continuo uso de palabras similares fonéticamente y de lexías que, bajo el

contexto, comparten semas como *muertos/muerte/cadáveres/dientes pelados/carne agusanada*. En este último caso, el conjunto de lexemas facilita la lectura violenta, despreciativa y contrastiva de la reflexión del Artista-Lobo hacia lo ajeno, lo diferente, lo que lo marginó mientras vivía en las calles de la ciudad.

Aunado a lo anterior, en ambos discursos, los deícticos funcionan como marcadores de la subjetividad espaciotemporal por el fluir de la mente en reflexión focalizada por el narrador. Así, *ahí* en el primer monólogo cumple con el papel de ubicarnos frente al descubrimiento del Artista de las letras y el *nunca* distingue entre el pasado del personaje cuando “los libros lo repelían” y su presente —también ambiguo— cuando se entera de la luz fecundadora de las palabras. En el siguiente monólogo, los deícticos más recurrentes son: *otros/aquellos, los de acá y Aquel/Uno*. Por una parte, son empleados para marcar una distinción entre los actantes de la trama narrativa, los que merecen morir, pero enterarse de la verdad, y los buenos representados por el Rey. Por otra, estos deícticos fungen como entidades alegóricas participantes del ciclo de la violencia. Esto no significa que haya un personaje particular que merezca morir u otro que sea bueno y que, por lo tanto, deba ser el justiciero. Por el contrario, representan a los múltiples actores de la violencia dentro y fuera del texto porque el espacio discursivo de la mente totaliza o universaliza el hecho observado.

Además, en ambos monólogos se emplean verbos, adjetivos o estructuras que semánticamente potencian las negaciones y la violencia sémicas. Para ello, se utilizan los verbos *ser, tener* y la perífrasis de obligación *haber que*; verbos con una semántica mordaz como *zarandear, restregar, ahogar, curtir, apalear, escamar, mentar, abandonar*; adverbios —principalmente en el segundo monólogo— afirmativos de uso popular como *simón, machín, cura*; locuciones o frases como *Se hace lo que se hace y Quien quita y al final...*; adjetivos como *mentirosas, puerca, áspera,*

maloliente; o diminutivos peyorativos (*cantadito*). Todos estos elementos facilitan intercalar la violencia con las negaciones a partir de estructuras afirmativas para evitar el manejo excesivo de adverbios de negación. A su vez, la variedad léxica permite en el primer monólogo que el Artista se reapropie de las letras, mientras que en el segundo realza la distinción entre *los otros* y *los de acá*.

Ahora bien, estructuralmente, la presencia de oraciones copulativas (afirmativas o negativas, yuxtapuestas o explícitas), adversativas restrictivas (*pero*), de frases condicionales negativas (*sino*) y de oraciones subordinadas (sustantivas y de complementos verbales) crea un efecto acumulativo de frases que exageran los valores de los discursos del Artista. Esto también se observa en el tercer y cuarto monólogo:

(3) ¿Qué hay ahí? ¿Qué hay ahí detrás? ¿Otro mundo que se pone de frente al sol? ¿Un alud de linderos que se repiten tras una piedra en el agua? (¿Será la vida una piedra de agua?)

Mirar y mirar y mirar y no mirar: no hay forma, sólo un amasijo hastío de sí. Una mueca soberbia, un mundo zángano.

¿Qué hay ahí? ¿Qué hay ahí detrás de los muros de las cosas?

Así así no hay nada.

Dar la espalda a esa yerba satisfecha y elegir un espejo propio: alzarlo a la altura de los ojos y mirar:

un resquicio álgido que se perdía, una espiral breve que pide la procure, un secreto doblado en sus luces ocultas. Todo el mundo cabe en este espejo, cada pormenor como una cifra reversible. Cachos y cachos que se atropellan a pedirle que los acaricie, piel siempre distinta. (Herrera, 2003, p. 69.)

(4) Decir cuate, sueño, cántaro, tierra, percusión. Decir cualquier cosa.

Escuchar la suma de todos los silencios.

Nombrar la holgura que promete.

Y luego callar. (Herrera, 2003, p. 95.)

En estos discursos interiores en estilo indirecto, se advierte, primero, que la yuxtaposición traza la concatenación de ideas y, por lo tanto, la consecución de metáforas. Segundo, la oración copulativa afirmativa con valor ilativo e incluso de finalidad recrea ese fluir en la lengua informal. Tercero,

las oraciones copulativas adversativas, en estos casos, restringen las opciones sémicas oracionales y discursivas de los hechos comunicados por el Artista ante el lector. Cuarto, las oraciones subordinadas de relativo, que son las más abundantes, marcan el desconocimiento ante los hechos en reflexión, ya que, al ser abstractos, necesitan ser explicados de manera que se complejicen mientras se aclaran con el discurrir del pensamiento alegórico-metafórico.

Considerando el análisis anterior, Herrera en *Trabajos del reino* “exprime y altera el lenguaje tensándolo hasta sus últimas consecuencias.” (Cortés, 2015, p. 12). En este apartado, mostré que el lenguaje se vuelve parte esencial de la narración. A partir de él se construye la trama, los ambientes y los personajes. Por eso, destacué primordialmente los cambios de sentido por medio de ciertos recursos retóricos en ciertas estructuras léxicas, sintácticas, gramaticales y fonéticas.

Observé, en primer lugar, cómo estos juegos lingüísticos afectan tanto un ritmo fragmentario en la trama discursiva como la desviación focal de las apreciaciones del narrador y de los personajes en *Trabajos del reino*. En segundo lugar, los recursos retóricos trazan las cualidades de los personajes, así como las relaciones entre ellos. Por ejemplo, el transcurso de los monólogos largos, contrastivos y repetitivos a los monólogos sintéticos con mayor carga semántica y sonora permiten al Artista-Lobo su (auto)descubrimiento alrededor del acto creativo y de las relaciones internas del poder. En tercer lugar, esta novela, al ser una obra que juega con las formas y la semántica en diferentes niveles lingüísticos, se vuelve una gran unidad de sentido alegórica a través del lenguaje. De este modo, los temas de *Trabajos del reino* (la lucha por el poder, la relación entre arte y poder y la independencia creativa) resultan universales. Finalmente, Herrera, al estilizar la lengua, trasciende el discurso narrativo para construir un discurso lírico en *Trabajo del reino* (González, 2013).

Con estas observaciones, corroboró que un análisis alrededor del material y la disposición lingüísticas coincide con algunos aspectos mencionados por el autor sobre su trabajo lingüístico en diferentes entrevistas. Herrera ha señalado que para alcanzar el lirismo en sus obras recurre a la experimentación, por un lado, con el lenguaje oral, popular o coloquial y, por otro, con expresiones o lexías de diferentes espacios y tiempos, como chilenismos o léxico medieval. Esto significa que ninguna palabra o estructura sintáctica es enteramente su invención. Sólo las precisa y les da un lugar exacto en su discurso para significarlas en función de la historia y de la reconceptualización de la violencia cotidiana. Además, Herrera mantiene su línea ética y estilística sobre el empleo paternalista del lenguaje. De esta manera, Yuri Herrera a través de *Trabajos del reino* muestra profundidad en su discurso para resistir las visiones mediáticas sobre la violencia y sobre la literatura que la retrata.

En ese sentido, también este breve análisis lingüístico funciona para abrir el estudio de la cualidad lírica de la novela. Como ya señalé en el análisis narrativo, esto se debe a que el tema lírico abarca la toma de conciencia creadora del Artista a través de la desmitificación tanto de la relación entre poder y arte como del lenguaje, ya que “las tensiones ideológicas entre los múltiples discursos que conviven en la novela” (González, 2013). Por lo tanto, el lenguaje estilizado a través de un narrador heterodiegético con focalización interna fija, pero con visión disonante, vincula la representación de la conciencia del personaje Lobo-Artista y la construcción del universo narrativo, a partir de un discurso lírico que considera sus observaciones, sus conversaciones con los otros personajes y su ir y venir entre los diferentes mundos que conforman la narración.

3.3 El lirismo de *Trabajos del reino*

Como expuse en la primera parte de este trabajo, los críticos y reseñistas han hecho referencia al lirismo presente en la primera novela de Yuri Herrera. Desde 2005, Eduardo Antonio Parra resaltó

la unión de un lenguaje popular con lo lírico como una de las características distintivas de *Trabajos del reino*. En 2008 Rubén Arribas señala nuevamente esta particularidad de la novela herreriana. No obstante, hasta 2010 Christopher Michael Domínguez vuelve a retomar esta peculiaridad de esta obra. Este último crítico propone este lirismo como una solución al problema del hiperrealismo de la literatura sobre el narcotráfico, así como un rasgo que acerca principalmente *Trabajos del reino* con la narrativa de Juan Rulfo. A pesar de esto, su artículo resulta enunciativo mas no analítico. Además, es una crítica que, aunque resalta el valor del trabajo artístico de Herrera, desprecia la narcoliteratura desde una visión xenofóbica y elitista culturalmente. Manuel González en 2013 vuelve a retomar esta idea de Michael Domínguez. Sin embargo, a diferencia de Domínguez Michael, González trabaja el lirismo para indicar cómo funciona en el discurso y en el universo de *Trabajos del reino*. Para él, este lirismo vuelve monológica la novela de Herrera, puesto que el gran protagonista de la obra es el lenguaje: por medio de él se construye a los individuos de la novela, especialmente al Artista-Lobo.

Entonces, en este pequeño apartado examinaré qué es el lirismo, puesto que considero que los críticos antes citados no profundizan en esta particularidad. Lo que realizaré principalmente es indagar cómo opera esta característica literaria en esta novela. Esto servirá para dilucidar si el lirismo une la estilización lingüística con el desenvolvimiento creativo del Artista-Lobo a lo largo de la trama narrativa.

Al analizar la estructura de *Trabajos del reino*, una de las primeras cualidades que se percibe en su lectura es el trabajo sobre las estructuras lingüísticas —lo que Jakobson denominó como “función poética”— debido al uso peculiar de los recursos retóricos como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la alegoría, la acumulación y el reordenamiento sintáctico. Esta condición se vuelve más evidente cuando, al leer la obra, se encuentra abundancia de cuadros

descriptivos que, en conjunto con los marcados monólogos en estilo indirecto libre del Artista, parecen recrear una atmósfera acompasada por el equilibrio que mantiene el *yo* artístico de Lobo con lo *otro* circundante (el reino, los problemas por el poder, el Rey, la Cualquiera, la ciudad, etcétera) a través de la voz narrativa. En otras palabras, hay un balance rítmico entre el lenguaje, los temas, la estructura y el discurso narrativos. Dicho equilibrio resulta posible a través del *lirismo*.

El lirismo, muchas de las veces, se liga a la poesía por tradición. Por eso, antes de continuar con el análisis del lirismo en la obra de Herrera, cabría señalar que hay una diferencia teórica e histórica entre la lírica y la poesía. Esa distinción, según Claudio Guillén (2005), reside en la comprensión de la existencia diferencial de géneros y cauces de presentación discursiva. Partiendo, en primer lugar, de lo que Goethe denomina *formas naturales de la poesía* (la épica, la lírica y el drama) y, en segundo, de la diferenciación hecha por Alfonso Reyes en torno a las *funciones formales* literarias (la épica, la lírica y el drama) y las *funciones materiales* de la literatura (el verso y la prosa), Guillén sugiere la existencia de *cauces comunicativos*, o sea, de “modelos mentales o esquemas teóricos” que permiten “ejercicios distintos y especializados, basándose en la selección conjunta de temas y formas, es decir, de géneros” (Guillén, 2005, p. 157). Esos cauces de presentación o de comunicación coexisten con los *géneros*, los cuales son especializaciones escriturarias formales y temáticas (Guillén, 2005, p. 158), de modo que el drama, la narración y la poesía serían los cauces de presentación, mientras que la lírica sería un género.

Si “la novela es una historia o una biografía ficcional; una obra de teatro es una imitación de la conversación y un poema es una imitación ficcional o representación de una declaración” (Culler, 2015, p. 110);⁹⁰ la poesía es una categoría estructural demasiado amplia en sus límites —como lo es también la novela y la obra teatral—, por lo que demanda ser subdividida (Culler, 2015, p. 87).

⁹⁰ La traducción de las citas del libro de Culler (2015) son mías.

Así, la poesía resulta modelo estructural y funcional, en el cual se pueden insertar los diferentes géneros literarios, ya que es un modelo conceptual. La lírica, por su parte, debe ser pensada como un modo constitutivo de la poesía debido a su función argumentativa y temática. La poesía, por lo tanto, es una unidad de tensión “entre el plano fónico y el gramatical” (Guillén, 2005, p. 182) y la lírica resulta una unidad semántica que se inserta en esa tensión fónica. La lírica, por lo tanto, tiende a ser hiperbólica porque busca animar lo inanimado del mundo a partir de una resignificación basada en un aparato estructural fónico, gramatical, léxico y sintáctico (Culler, 2015, p. 33-39).

En ese sentido, la lírica forma parte de una tradición poética que está disponible para su consulta y su reapropiación, debido a sus características genéricas y discursivas. Por eso, la lírica puede apearse a ciertas tradiciones al mismo tiempo que ser innovada. Al ser un paradigma mental, obedece a un ritmo históricamente dinámico de evolución. Además, la lírica implica una lectura desde un supuesto horizonte de expectativas del lector, porque se espera de ella, por contraste genérico, ciertas realizaciones, ofrecimientos y placeres. Por esto último, la lírica puede moverse sin dificultad entre diferentes modelos o cauces de presentación (la novela, el relato breve, el drama, etcétera), ya que resulta un aparato enunciativo cuyo discurso inserta el espacio narrativo dentro del espacio ritual para emitir juicios sobre el mundo real (Culler, 2015, pp. 33-39). De esta forma, “los poemas líricos representan típicamente las declaraciones personales” (Culler, 2015, p. 110). Estas realizaciones literarias conforman un discurso *epidíctico*⁹¹ de la poesía. La lírica se vuelve “un discurso [...] público acerca de los valores en este mundo más que de un mundo ficcional” (Culler, 2015, p. 115) a partir de una oposición entre hombre y mundo, y de intercambios entre el dentro y el afuera del sujeto enunciativo (Culler, 2015, p. 82).

⁹¹ “Dicho de un texto, de un discurso o del género [...] Dirigido al elogio o la censura de alguien” (Diccionario de la Real Academia Española, 2014, “epidíctico”).

Entonces, lo *lírico*, según Freedman (1972), es la objetivación de una experiencia o un tema o un motivo. En otras palabras, es la abstracción de la experiencia del encuentro entre el *otro* y el *yo*, o sea, la combinación de *hombre y mundo*, donde la consciencia de la experiencia humana se funde con los objetos (Freedman, 1972, p. 13-15). En consecuencia, la prosa también puede llegar a ser lírica. En este caso, *Trabajos del reino* se asimila a la prosa lírica o, como también se le llama, a la *novela lírica*, para conectar los temas y la narración con el lenguaje retórico.

Ahora bien, la novela o ficción lírica, según Freedman, es difícil de delimitar, ya que no tiene una estructura preordenada que seguir, puesto que ha sido modificada conforme a las épocas, las tradiciones literarias y los diferentes tipos narrativos. Freedman considera que la novela lírica es una combinación de la causalidad narrativa y la acción instantánea. Si por lo general en las novelas “el lector busca personajes con quien identificarse, acción en la que pueda comprometerse, o ideas u opciones morales que él pueda ver dramatizadas”, la lírica “sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas”. De este modo, “la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como *personae* del yo” determinados por el mundo en y por el que existen, al mismo tiempo que reaccionan a favor o en contra de ese universo (Freedman, 1972, pp. 13-14).

Cabe señalar que la novela es un género narrativo literario híbrido desde sus orígenes, puesto que inserta, dentro de su cuadro de acciones y reacciones, un sinfín de recursos para generar el efecto deseado por parte del autor, tales como variación de perspectiva narrativa, la subinsersión de historias, el empleo de otros géneros literarios —como el epistolar, por ejemplo— o de cauces de presentación literarios —como el drama, entre otros. Por lo tanto, la lírica saca provecho de esta cualidad de la novela y la complejiza a pesar de que no hay una novela que cumpla cabalmente con

la idea de progresión narrativa. Sin embargo, mientras que la narrativa explora lo que aún no sucede, la lírica contiene los hechos uno a otro: un nuevo suceso no revela algo nuevo sino el significado de los ya existentes. En la novela lírica, “las acciones se convierten en escenas que abarcan reconocimientos” (Freedman, 1972, pp. 13-21).

En *Trabajos del reino* ocurre esto. La narración suele ser construida más desde lo formal, ya que el narrador focaliza por medio del Artista los escenarios, los personajes y las acciones desde una construcción poética dispersa. Esto se observa principalmente en la fragmentariedad de la novela. Esta novela herreriana se puede leer como una secuencia de cuadros, cuyo relieve lírico da cuenta de la experiencia del Artista con lo *otro* al mismo tiempo que fragmenta la narración para dar cabida a los múltiples temas de la obra. No obstante, ¿qué es lo *otro* dentro de la perspectiva lírica inserta en *Trabajos del reino*?

Definir lo *otro*, pensando el papel del Artista-Lobo y del narrador en la novela de Herrera, tiene como base fundamental la distinción u oposición entre el *sujeto observador* (yo) y lo *observado* (tú). Esto se debe, desde el punto de vista de Antonio Machado (1989), a que el tiempo y el espacio no pueden existir sin la presencia de acontecimientos, y esos acontecimientos no pueden originarse sin la existencia de actantes que se interrelacionen en confrontación o en complementación. Esto significa que el mundo es una compleja red de interacciones y correlaciones heterogéneas (Machado, 1989, p. 1179), donde el *yo* (representado por el Artista-Lobo en este caso) es “el ojo que ve y nunca se ve a sí mismo”, mientras que lo *otro* tiene una “vibración propia”, distintiva de la del sujeto observador (Machado, 1989, pp. 1310-1311). En el mundo narrativo de *Trabajos del reino* esta red de interrelaciones y correlaciones se complejiza debido al narrador, quien emite las observaciones desde una focalización interna fija en el Artista-Lobo, pero sin una visión consonante.

Así, lo *otro* es, por una parte, lo que causa fascinación, atracción e inquietud al Artista-Lobo como sucede con el Rey, el reino y su corte, puesto que representan lo inabarcable e inconceptualizable, lo que se ubica en una realidad superior a partir de las limitaciones del conocimiento del *yo* sobre el mundo que tiene el Artista. Por otra parte, lo *otro* también puede representar a un ser extraño, diferente y negativo por pertenecer a una realidad secundaria o problemática diferente, como lo que acontece con el reino al que se infiltra el Artista: “por suerte no le pidieron [ningún corrido] en el que criticara al Rey, pero nomás de cantarle al otro, algo le escocía al Artista entre la panza y el pecho, un dolor que no se conocía” (Herrera, 2003, p. 75). Por eso, lo *otro* es todo aquello que permite a un *yo* conservar, remplazar o romper ciertos prejuicios o ataduras ideológicas respecto a lo ajeno.

No obstante, el Artista-Lobo, al nunca verse a sí mismo como un todo, “el *otro* [le] es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente”, su autopercepción (Zbinden, 2006, p. 330). Si lo *otro* es lo ajeno al *yo*, igualmente lo *otro* mide, contrasta y conforma en diferentes grados las acciones y los conocimientos del *yo* observador (el Artista-Lobo). Esto permite crear una totalidad plural entre el *yo* y lo *otro*. Esto se observó, por un lado, en la autoafirmación del Artista-Lobo a partir de su cualidad actante. Por otro, se vislumbra también en la parte en que recorre la ciudad, cuando se ve “a sí mismo en un niño cenizo que empujaba notas escuálidas a través de una trompeta, aunque reparó en que éste la pasaba peor de lo que él debió soportar, porque cuidaba a otro más pequeño” (Herrera, 2003, p. 65). De este modo se comprende que el mundo ficticio, en el caso de *Trabajos del reino*, se genera no sólo mediante las percepciones físicas-materiales entre el Artista-Lobo y su trayecto por el reino, la ciudad y los bares, sino también mediante sus apreciaciones morales sobre los personajes y los lugares que transita. El Artista-Lobo se muestra como un

observador pasivo que detalla, pero también juzga, desde su sensibilidad como compositor, las cualidades físicas, psíquicas y ambientales de cada cuadro que mira.⁹²

Por ejemplo, cuando conoce al Rey en la cantina, dicha escena es descrita como si se tratara de *Cenacolo Vinciano* de Leonardo da Vinci: el señor se encuentra al centro de la imagen y a sus costados, su corte. Se realizan contrastes claro-oscuros con la luz, ya que el único rayo de luz ilumina por completo al Rey. Además, pareciera que su perfil contrasta con el de los demás integrantes de la corte y con los borrachos comunes: es imponente y su postura no se quiebra ante cualquier amenaza; incluso su forma de matar al borracho que lo ofende es muy pulcra. Es decir, el Artista observa dicho momento desde una perspectiva aérea (a la escenografía) y cónica (al Rey).⁹³

Igualmente, este enfoque cuidadoso de las escenas se puede vislumbrar en la descripción del reino y de la ciudad. Ambos cuadros contrastan lo representado con las emociones y los pensamientos que le provocan al Artista. En el reino abunda la extravagancia: hay gente de diferentes partes, huele a carne asada, la gente goza de la música, del baile e, incluso, de las intrigas. En general, pareciera que todo brilla, que ahí la vida merece ser vivida y que ahí todo se da en abundancia y sin recelo. En cambio, la ciudad es un lugar lúgubre, donde no hay derecho ni a la vida ni a la belleza. Ahí, las intrigas se padecen en pobreza, en soledad y con violencia porque la gente es torturada por cobardes. La gente está demacrada y sobrevive por la piedad ajena. Entre

⁹² En esos momentos, el narrador se aleja de las valoraciones éticas del personaje. Señala dichas evaluaciones con verbos como *ver* y *pensar*, que le dan agentividad al Artista: “Es como si no hubiera derecho a la belleza, *pensó*, y *pensó*, 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, 2003, p. 65, las cursivas son mías).

⁹³ Considerando que la primera escena tiene relación con *Cenacolo Vinciano* de Da Vinci, se puede saber el destino del Rey y del reino. El Rey será entregado y traicionado por alguien de su corte, alguien que no está en ese grupo. Por eso, a mitad de la narración la misma escena vuelve a aparecer, pero en forma impresa. Así, el Artista encuentra en una foto, donde aparece el Rey y su corte, al traidor, aunque en ese momento no lo expone conscientemente. Al final, esta relación religiosa, enmarcada con la escena inicial con su similitud a la pintura de Da Vinci, se completa cuando el Artista descubre, como si se recorrieran los misterios de Cristo, al traidor mientras este último parece que entregará al Rey ante sus enemigos.

uno y otro lugar la percepción emocional del Artista-Lobo es receptora de las imágenes que, como secuencias, la afectan. Por lo mismo, afectan la narración y el mundo que envuelve al personaje. Cuando conoce el reino, se encuentra deseoso de estar ahí, de formar parte de la gracia del Rey, de ser útil, de explorar cada rincón, de componer. Sin embargo, cada regreso al mundo de origen, la ciudad, implica para él un desgarramiento interno, un reencontrarse con su barbarie y con la de los otros, con la angustia y con la tristeza emanada desde las entrañas propias y desde las profundidades de la ciudad.

Por eso, la aglomeración de imágenes subyacente de la lírica en la narración traza “una trama subyacente de la novela de formación” (Freedman, 1972, p. 23). Esta característica es inteligible por la participación del narrador, puesto que él reconstruye al lector el mundo desde las impresiones del Artista-Lobo, aunque se aleje de la visión de este personaje. Como señala Freedman, la adaptación del *locus* de la lírica en la narrativa acoge una visión simbólica del mundo a través de los ojos del héroe:

En las narrativas convencionales, el mundo exterior es sustancia. Está situado más allá del escritor y del lector, interponiéndose entre ellos y el tema. En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un mundo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta, presentada como un diseño. [Entonces, en la ficción lírica, el personaje principal] refleja el mundo tal y como lo ve y así le da una forma y color específicos, distorsionándolo e incluso desplazándolo. Su función en la novela [...] es auto-reflexiva. (Freedman, 1972, pp. 21-22.)

Entonces, el empleo de técnicas como el monólogo en estilo indirecto libre en la ficción lírica refleja el contenido de las mentes, es decir, es una manera de comprender qué y cómo se percibe la realidad desde una perspectiva auto-reflexiva, como sucede en *Trabajos del reino*. De este modo, las aventuras y observaciones del *héroe pasivo* (Artista-Lobo) adquieren una naturaleza vinculada a su búsqueda ideal. Cada escena-imagen se transforma, gracias al empleo del monólogo en estilo

indirecto libre, en un encuentro significativo del protagonista con el mundo (Freedman, 1972, p. 28).

Al pensar en el Artista Lobo de *Trabajos del reino*, se habla, por lo tanto, de “un *héroe simbólico*, que absorbe el mundo de la sensación y lo refleja en una forma ideal”, para transformarse en el *yo* absoluto por medio de la unión entre lo interior y lo exterior, mediada, cual triangulación, por el narrador. O sea, él es “receptáculo de la experiencia, al mismo tiempo que es su agente simbolizador” (Freedman, 1972, pp. 36-37). Así, la experiencia simbolizada construye el autorretrato del personaje a partir de presiones conflictivas tanto con su exterior como con su mundo interior, como sucede en los encuentros del Artista consigo mismo al visitar la ciudad o el otro reino.

En otras palabras, tanto los recursos narrativos del inconsciente como la cualidad pasiva del protagonista⁹⁴ funcionan como, las llama Freedman, técnicas del reflejamiento. De esta manera, “el «mundo» es parte del mundo interior del héroe: el héroe, a su vez, refleja el mundo exterior y todas sus múltiples manifestaciones. Él *desarticula* el universo o lo disuelve en alucinación o sueño en el que se revela su «verdadera» naturaleza (infinita y orgánica)” (Freedman, 1972, p. 39). Por esto, la exploración de lo inconsciente y las técnicas de reflejamiento ocasionan que narrador y protagonista en la novela herreriana sean difícilmente distinguibles durante el desenvolvimiento lírico de la narración a causa de las técnicas proyectivas (Freedman, 1972, p. 49).

Como mencioné al inicio de este apartado, lo anterior se debe a que el narrador en la novela de Herrera es heterodiegético, aunque no es omnisciente, ya que su focalización es interna fija al personaje del Artista-Lobo. Sólo la existencia del narrador es visible cuando, en una especie de

⁹⁴ “El Artista advirtió que la gente reparaba en él sólo cuando cantaba o cuando querían que alguien escuchara lo cabrones que eran, y eso fue bueno porque así pudo entender el trajín de la Corte.” (Herrera, 2003, p. 24.)

alejamiento filmico, se enfoca al Lobo-Artista mientras observa los hechos desde las sombras.⁹⁵ Estos alejamientos demuestran que la perspectiva discursiva del narrador no es consonante a la del personaje. Si bien el narrador da cuenta de historia desde las observaciones y valoraciones hechas por el Artista-Lobo, en primer lugar, se observa su distanciamiento evaluativo a través del uso del monólogo en estilo indirecto libre. Pimentel (1998) apunta que el monólogo indirecto libre es una forma “narrativa de presentar el discurso de los personajes”, en la que “se mantiene [...] el vehículo formal de la narración [...], pero la deixis de referencia espaciotemporal, perceptual e ideológica es la del personaje”, o sea, “el narrador puede modular entre la perspectiva figural y la narratorial” (Pimentel, 1998, pp. 116-117). Esta técnica se diferencia del monólogo directo y de la psiconarración, en los que el narrador “nos sitúa en la perspectiva figural: [...] nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que haga presente su propia perspectiva” (Pimentel, 1998, pp. 115-116).

De este modo, a través de la mirada del Artista-Lobo focalizada por el narrador, las descripciones de los lugares y de los personajes representan los conflictos internos y externos del personaje para la construcción de su mundo circundante y de su retrato como entidad en formación artística y ética. En otras palabras, cada encuentro con situaciones y personajes representativos ocasionan autorreflexiones en Lobo. De igual forma, cada coincidencia con su interior, modulada por el narrador, aumenta el lirismo no sólo de los monólogos sino también de las imágenes a las que se enfrenta el Artista. Por lo tanto, en cada introspección, se retoma un momento conflictivo del Artista-Lobo con su exterior—las letras, la otredad, el alcance de su conocimiento, el silencio

⁹⁵ Esto se logra a través de lo que Pimentel (1998) llama psiconarración y del monólogo indirecto libre. En el primer caso, el narrador “nos sitúa en la perspectiva figural: [...] nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que haga presente su propia perspectiva” (Pimentel, 1998, pp. 115-116). En cambio, en el segundo caso, “en esta forma narrativa de presentar el discurso de los personajes se mantiene [...] el vehículo formal de la narración [...], pero la deixis de referencia espaciotemporal, perceptual e ideológica es la del personaje”, o sea, “el narrador puede modular entre la perspectiva figural y la narratorial” (Pimentel, 1998, pp. 116-117).

y el egoísmo— para introducirlo en el campo de conocimiento del mundo. Esos monólogos crean, según Freedman, una trama de motivos que conduce a la transformación biproyectiva del personaje-mundo. En consecuencia, Lobo avanza hacia su independencia artística y hacia el descubrimiento de la verdadera relación entre arte y poder, entre los poderosos y los menesterosos, entre su exterior y su interior.

En segundo, el narrador de la novela a veces ejerce una seudofocalización por medio de subniveles narrativos. Así, no sólo conocemos a los otros, sino que también se enuncia cierta información narrativa y juicios valorativos que el narrador evita dar directamente por pudor narrativo. Tal como sucede con la enfermedad del Rey: a lo largo del acto narrativo se enuncia implícitamente, pero sólo la conocemos explícitamente a través del Gringo y del Artista, pues ellos se atreven a hacerlo. Por ejemplo, el Gringo cuando habla sobre el trabajo del Pocho señala el problema del Rey: el Pocho “de lo único que se encargaba era de conseguirle hembras al Señor, *como si le hubiera servido para algo*, pero esto —[el Gringo] se llevó con torpeza un índice a los labios—, esto chitón ¿eh?” (Herrera, 2003, p. 68, las cursivas son mías).

En tercero, la fragmentariedad es una de las características principales de este tipo de novelas líricas, porque la mente, reconstructora de su entorno y de la historia, dificulta al narrador la reproducción lineal de los hechos, puesto que la mente no suele recomponer los hechos ni lineal ni objetivamente. En ese sentido, en *Trabajos del reino* no hay una coherencia lineal narrativa, sino un flujo disperso de imágenes que van concatenando la trama narrativa en torno del Rey y su inminente decadencia con la toma de conciencia del Artista y su deber ético-artístico ante un mundo en pugna por el poder. Subsecuentemente, el lirismo en *Trabajos del reino* adquiere direcciones alegóricas. Tanto los personajes como los escenarios revelan el camino simbólico al protagonista hacia el fin de su búsqueda. Los personajes son tipos y los lugares, genéricos, de tal modo que representan la simbolización y universalidad de ciertos problemas y actores socioculturales.

Así, la búsqueda del Artista “está atrapada en una [gran] alegoría que al final [resulta] ser fragmentaria”, ya que es un personaje errante en el espacio y tiempo, cuyos encuentros con lo exterior lo dirigen o lo desvían de su ideal (auto)creación (Freedman, 1972, p. 45). Esto provoca que la obra sea leída como una gran fábula.⁹⁶ En ese sentido, al final de la obra se comprenden las dos grandes moralejas de la gran fábula. La primera da cuenta de que la verdad yace entre el silencio y la amplitud significativa de las palabras. La segunda descubre que nadie es dueño de un creador, ya que desde su arte puede destrozar al más poderoso de los hombres.

Entonces, considerando las tres técnicas anteriores y lo que señala Freedman, la lírica establece “una situación estética que sume narrador y sujeto en la apoteosis final” (Freedman, 197, p. 50). El personaje “ejecuta un hecho moral a la vez que funciona como espectador” (Freedman, 1972, p. 51), de tal forma que el *otro* en esta novela habita el mundo donde ingresa el Artista. Lo *otro* existe desde que el Artista-Lobo lo visualiza y lo proyecta en imágenes, por medio del narrador, a los lectores y, por medio de sus cantos, a sus locutores. Además, ese encadenamiento no lineal de las imágenes ocasiona que conozcamos, como lectores, el papel pasivo del protagonista como observador, pero también cómo los cantos del Artista y las descripciones subyacentes de la novela se transforman en reconocimientos de sí mismo y del mundo donde vive el Artista-Lobo antes, durante y después de su encuentro con el Rey. En otras palabras, mundo (el reino, la ciudad, lo *otro*) y héroe (el Artista-Lobo) existen —y coexisten— como proyecciones bidireccionales a partir de los deseos y experiencias del personaje.

⁹⁶ Según Helena Beristáin, la fábula es un “género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general”, por medio de personajes tipo que representen cualidades o vicios universales. También, una fábula es considerada como el material básico de una historia tal y como puede llegar a ser relatada; sólo al adquirir argumento, puede ser estructurada (Beristáin, 1995, “fábula”).

En consecuencia, paulatinamente esa relación entre lo exterior y lo exterior facilitan que el Artista-Lobo se vuelve un personaje activo. Por ejemplo, la misión que el Rey le otorga, durante la última parte de la historia, se vuelve fundamental para generar el (auto)reconocimiento conclusivo del Artista frente a lo *otro*, representado por los múltiples actantes y lugares que ocupan el espacio que conoce. Al involucrarse en la fiesta del otro reino, reconoce “*que todo era igual*. Sintió a la fiesta escurrirle de largo con la velocidad de la rutina, *lo único extraño era él* que veía todo desde afuera. El único *especial* era él” (Herrera, 2003, pp. 75-76, las cursivas son mías). Esa encomienda, entonces, traza el camino para la toma de conciencia de su individualidad ante el problema artístico y ético que significa servir a un Rey idéntico a muchos: cegado por el poder, la ambición y el egoísmo.

Hasta aquí he estudiado la relación que establece *Trabajos del reino* con la novela lírica afín a la construcción narrativa de la obra. Sin embargo, al ser un objeto artístico lingüístico, esta narración también está diseñada de manera lírica debido al uso de recursos retóricos y al manejo del léxico propio de la lengua oral, impregnado de nuevos sentidos o acompañados de ciertas estructuras sintácticas o sonoras. Esto crea un espacio representado por las observaciones del Artista-Lobo, las cuales están dirigidas a través de las palabras, de su sonoridad sígnica y de su significado. Esto facilita la comprensión de lo sensitivo y sensorial en imágenes, como se observa en las descripciones de los personajes:

—Yo soy, pues, la verdad, sentimental —decía otro—, para acordarme de cada muertito en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar.

Se querían como hermanos, se picaban la panza, se ponían apodos. A un guardia al que habían descubierto ensartado con una borrega lo llamaban el santo, porque lo amaban los animales.

—Santo, santo—lo fregaban—, no seas gandalla, me acabo de dar cuenta de que esta barbacoa tiene sabor a ti.

Un pobre gordo a quien le habían machacado los brazos hasta desprendérselos en una represalia servía ahora como mensajero, cargaba en las espaldas una mochila en la que metían

recados y él recorría el Palacio repartiéndolos. Le decían el peligroso: cada que algún guardia lo veía venir gritaba ¡Peligro! ¡Peligro! Y el peligroso se reía. (Herrera, 2003, p. 24.)

Si bien en este fragmento vislumbro la acumulación de imágenes en secuencia: la descripción del sentimental, la del amor entre los integrantes del Corte, la del santo y la del peligroso; para recrearlas se emplean recursos retóricos como la aliteración en “a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar” donde hay abundancia de vocales abiertas /a/ y /o/. Asimismo, percibo la repetición de palabras idénticas o que se encuentran vinculadas por la misma base léxica, como ocurre con *santo* o con *peligroso* y *peligro*. También, reconozco el uso de léxico coloquial como *troca*, *fregar* y *gandalla*, y el cambio de sentido de muchas palabras, como en *ensartar* (‘penetrar algo sexualmente’). Igualmente, observo la parodia de ciertas figuras clásicas o católicas, como la de Jesús en el apodo del Santo y la de Hermes con el peligroso.⁹⁷ Finalmente, advierto que la sintaxis se acomoda de tal forma que recrea imágenes perturbadoras y violentas como sucede con el pasado del peligroso: no le amputan los brazos de manera exacta o directa sino por medio de una tortura previa al machacárselos.

En ese sentido, aunado a la especificidad narrativa, la novela lírica viola el código corriente del lenguaje. No obstante, Yuri Herrera en *Trabajos del reino* no destruye el lenguaje ordinario porque sí. Lo reconstruye “en un plano superior”, ya que “a la desestructuración operada [...] sucede una reestructuración de otro orden”, o sea, de significado (Cohen, 1970, pp. 47-48). Los sentidos denotativos —desde los léxicos hasta los sintácticos—, gracias al lirismo, se transforman en pautas connotativas que guían, como cadencias, a Lobo hacia su (auto)reconocimiento ético y creativo durante la trama narrativa:⁹⁸ el lenguaje reconstruido se convierte en el medio para alegorizar la

⁹⁷ En el primer caso, el Santo funge como una parodia humorística de la imagen de Jesús al ser un pastor que guía a sus corderos. El Santo se convierte en esa imagen no por guiar al rebaño joven, sino por sentir cariño zoofílico hacia las ovejas. Esto mismo sucede con el peligroso quien retrata la versión grotesca del Hermes griego.

⁹⁸ Este paso de lo denotativo a lo connotativo se observa en el ejemplo anteriormente mencionado, donde las palabras cambian de sentido conforme a la disposición sintáctica y visual de las imágenes. Igualmente lo advierto en los nombres

interacción entre el protagonista y su medio, y dirigir la percepción ideal del Artista-Lobo hacia la disolución de ésta. Por lo tanto, Herrera trabaja el lenguaje para que pueda “emerger aquel rostro patético del mundo” (Cohen, 1970, p. 221) que el Artista observa y que trasciende de lo inconsciente a lo consciente en el último lapso de la novela. De este modo, la reconstrucción lingüística es un eje fundamental para la disposición de la trama y los temas de *Trabajos del reino*.

En consecuencia, el lirismo permite que el Artista-Lobo sea un observador que proyecta sus ideales, que las descripciones resulten sinestésicas y que la narración se fragmente en encuentros y secuencias de motivos que consuman en el (auto)descubrimiento de Lobo. Así, la novela adquiere la forma de una fábula o un extenso corrido sobre la relación del Artista con lo *otro* (des)idealizado. Yuri Herrera, a través del lirismo, conecta la narración fragmentaria, multitemática y ética con el lenguaje sonoro, metafórico, figurado y alegórico.

En resumen, si en la primera parte de este trabajo estudié la recepción crítica a partir de la difusión editorial y de los premios que recibió *Trabajos del reino*, en este último capítulo realicé un análisis estructural-actorial, lingüístico y discursivo. Primero analicé la estructura narrativa en función de la relación del Artista-Lobo con su entorno, de modo que expuse los temas que podrían caber en la lectura de la novela (la lucha por el poder, la relación entre arte y poder y la evolución del acto creativo).

Posteriormente, indagué en el trabajo estilístico de Yuri Herrera a través de la exploración de la composición lingüística de la obra en el nivel léxico, fonético y sintáctico. En esa parte revisé cómo el lenguaje de la novela no era completamente invención del escritor, sino que es una reelaboración

de los personajes, ya que tienen una cualidad intertextual. La Niña, la Cualquiera, el Rey, el Joyero, el Periodista, el Pocho, el Gringo o el Artista se vuelven alegorías universales que denotan más que una función social dentro del reino e inclusive en el paradigma mental de lo que representan esos nombres en la realidad a la que se suscribe la novela.

en el plano estructural y semántico. Además, esta elaboración lingüística se complejiza conforme la evolución narrativa y actancial de *Trabajos del reino*.

Por último, para entender el objetivo de esta recomposición material dentro del desarrollo de la historia y de la transformación del Artista-Lobo de observador a actante, examiné la cualidad lírica de la novela. A partir de una definición de la lírica y del *otro*, observé que el narrador heterodiegético con focalización interna fija, pero con visión disonante, en el Artista-Lobo facilita la comprensión de la correlación entre el personaje y su entorno. La relación bidireccional afecta tanto la percepción del personaje sobre el mundo como la que él tiene de sí mismo. Sin embargo, dicha correspondencia está mediada por la voz del narrador que a veces se adentra y otras se aleja de las observaciones de Lobo, por lo que la estructura narrativa y estilística del texto se van tejiendo conforme la evolución del personaje y del discurso narrativo.

Ahora bien, considerando lo anterior, valdría la pena regresar a la idea inicial de este capítulo. Reconozco que la propuesta estética de Yuri Herrera consiste en la reestructuración semántica, simbólica y discursiva de los problemas cotidianos. Pienso que este escritor reconceptualiza un contexto inmediato. Si bien es influido por un contexto evidentemente violento con un referente social, política y culturalmente preciso como el narcotráfico, e incluso en momentos lo manifiesta en el diseño de la historia de *Trabajos del reino*; lo que Herrera propone en su novela es repensar la violencia como un complejo sistema de correlaciones entre el *yo* y lo *otro*, donde ambos se confrontan y se complementan. Por lo mismo, también propone la desarticulación de la idea hegemónica del *deber ser* literario sobre cómo se tendría que representar la violencia y, por ende, el narcotráfico. Para ello, se valió de técnicas narrativas, retóricas y discursivas que en sí resultan violentas. De este modo, abre la posibilidad de una *innovadora* especificidad de la estética de la violencia y evidencia la eclosión de un sistema fallido —tanto político como literario— que se vale de la violencia para autoafirmarse.

CONCLUSIONES

Hasta aquí he mostrado dos tipos diferentes de análisis alrededor de *Trabajos del reino* del escritor mexicano Yuri Herrera. Por una parte, realicé un estudio contextual de la novela: su publicación y movimiento editorial, sus reconocimientos y la crítica que recibió desde su primera edición hasta 2016,⁹⁹ sin dejar de lado su relación con el debate en torno a la literatura sobre el narcotráfico en México. Esto permitió que la novela fuera reconocida internacionalmente, pero también bajo la idea de que retrataba el problema del narcotráfico en México, aunque no de forma directa.

Entonces, el debate, el contexto sociopolítico y la crítica literaria influyeron en la percepción de esta novela. Por eso, en algunas ocasiones, Yuri Herrera fue considerado por la crítica literaria como uno de los tantos autores que escribía narcoliteratura. Sin embargo, tras su reconocimiento internacional es citado como una alternativa y una solución a la narrativa nortea sobre el tráfico de drogas. Por lo tanto, los posteriores premios le fueron otorgados por su propuesta narrativa ante los problemas contemporáneos de la violencia. En ese sentido, reside la relevancia del primer tipo de análisis: en la construcción literaria y ética de *Trabajos del reino* intervienen procesos sociales, industriales y literarios variados. Esto se debe a que esta novela, como toda obra artística, no sólo es un acto creativo puro sino también resulta un material económico y simbólico circunscrito a un contexto social y literario.

Sin embargo, esta novela no fue elaborada completamente bajo la idea de narrativa sobre el narcotráfico. Como mostré en mi estudio, Yuri Herrera en las entrevistas señaló que, aunque él se reconoce como un actor político y que por lo mismo en sus obras siempre aparecerá sugerida su postura ética ante problemas sociales inmediatos, nunca deseó escribir una narconovela. Lo que

⁹⁹ A pesar del análisis que realicé, cabe señalar que no abarque todo lo que pudiera estudiarse sobre la primera novela de Yuri Herrera. Para empezar, dejé de lado muchas posibles críticas literarias, reseñas y entrevistas sobre la novela y el autor a partir de 2017.

pretendió este escritor hidalguense fue resimbolizar el hecho inmediato para tratar conflictos *universales* en el tiempo y en el espacio: tanto la violencia implícita en la lucha por el poder y en las relaciones entre arte y poder como la fuerza del acto creador y de la palabra. Para lograr esto, recurrió a técnicas estilísticas y narrativas ligadas a la tradición literaria hispánica y universal que innovó en función de los temas. Por eso, en la segunda parte de mi estudio, examiné las particularidades narrativas (la estructura y los temas narrativos), lingüísticas (trabajo léxico, sintáctico y semántico) y discursivas (lirismo) de la primera obra de Yuri Herrera.

Con ese breve análisis constaté que el trabajo lingüístico no solamente se reduce a una apelación regional y popular, sino que, al ser recreado semántica, léxica, sonora y sintáctica, desemboca en la construcción de una gran alegoría que concatena los temas antes mencionados. Por lo tanto, lenguaje y estructura narrativa se vinculan a través de lo lírico. El lirismo funge como puente discursivo para enfatizar la perspectiva ética alrededor de los temas y de las acciones de los personajes por medio de las observaciones hechas por el Artista-Lobo, a través de un narrador heterodiegético con focalización interna fija en dicho personaje.

Entonces, esta decisión de analizar tanto la producción simbólica como la construcción material de la obra partió, como señalé al inicio de este trabajo, del contexto en el cual fue escrita, publicada y leída la novela, pero también de la labor literaria de Herrera en *Trabajos del reino*. Considero que esta novela, al ser producida y valorada bajo el contexto literario de la narrativa sobre el narcotráfico mexicano, fractura a los discursos de una élite cultural que desaprueba una alteridad cultural capaz de producir un sistema literario periférico. *Trabajos del reino* denuncia la invisibilización de los problemas sociales actuales y, por lo tanto, pone en crisis la conceptualización hegemónica del *deber ser* de la literatura mexicana. Así, esta novela se vuelve una propuesta para examinar el problema de las violencias actuales debido a la eclosión de un sistema fallido.

En consecuencia, pienso que la obra de Herrera, como acto creativo, no sólo debe estudiarse desde su particularidad formal sino también como parte de un todo literario, puesto que su codificación y decodificación simbólica involucra una tradición literaria local e internacional en constante transformación. Por eso, *Trabajos del reino* se acopla o desacopla involuntaria o voluntariamente como acto social e institucional al fenómeno del narcotráfico en México. No obstante, cabe la posibilidad de que en un futuro esta obra sea leída bajo otras pautas críticas, editoriales y literarias, debido a que es un texto que trasciende el marco problemático local para ofrecer lecturas más completas en torno a la violencia. En ese sentido, considero que mi trabajo alrededor de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera abre una posible pauta de estudio de otras obras de este mismo escritor, desde un análisis narrativo, formal y contextual. De este modo, se podría ahondar en el perfeccionamiento del estilo literario de Herrera para explorar diversos problemas universales relacionados con la violencia.

Asimismo, en este trabajo repensé las discusiones alrededor de la literatura sobre el narcotráfico. Si bien existe una vasta cantidad de trabajos alrededor de esta narrativa, mostré que muchos de estos estudios se decantan por una visión social e institucional de esta forma escrituraria al mismo tiempo que se enfocan en aspectos formales limitados por una perspectiva de lectura dentro del campo literario. Así, aunque la literatura sobre el narcotráfico ha sido producto de una larga discusión crítica, pienso que las etiquetas no señalan características formales, sino que responden a un intento por diferenciar y contextualizar fenómenos culturales para su estudio y su problematización. En ese sentido, este trabajo posibilita, de manera general, comprender el fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico como respuesta antihegemónica ante un campo literario en pugna.

Finalmente, considero que el análisis particular de obras suscritas al contexto de la violencia y criminalidad alrededor del narcotráfico podría complementar las poéticas propuestas sobre este

fenómeno literario, ya que se estudiarían desde una perspectiva que involucre tanto su movimiento dentro del campo literario como sus formalidades creativas. De esta forma, se cuestionaría si el fenómeno de la literatura sobre el narcotráfico resulta un fenómeno narrativo premeditado desde la conciencia creativa de una colectividad, pues me aventuro a afirmar que cada autor busca el mejor género y los mejores recursos literarios para captar la violencia ocasionada por el narcotráfico y la criminalidad en contextos como el mexicano; es decir, la violencia no se reduce a un solo modelo de escritura; por lo que hablar de *una* literatura sobre el narcotráfico sería erróneo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Yuri Herrera

Herrera, Yuri. (2003) *Trabajos del reino*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro-CONACULTA-CECUT-DGP.

_____. (2008) *Trabajos del reino*. Madrid: Periférica, (2° Edición), [Largo recorrido, 4].

_____. (2009) *Señales que precederán al fin del mundo*. Madrid: Periférica, [Largo recorrido, 5].

_____. (2012) *Los ojos de Lía*. México: Sexto Piso.

_____. (2013) *La transmigración de los cuerpos*. Madrid: Periférica, [Largo recorrido, 40].

Bibliografía sobre Yuri Herrera y *Trabajos del reino*

1. Reseñas y artículos periodísticos

Aguilar Sosa, Yanet. (2009) “Yuri Herrera indaga la migración y el lenguaje en su nueva novela”.

En *El Universal*, no.33646, 6 de diciembre de 2009, p. 22.

_____. (2009) “Cruzar al otro lado”. En *El Universal*, “Día siete”, no. 485, 6 de diciembre de 2009, p. 8.

_____. (2013) “Yuri Herrera explora el poder de la palabra y la soledad”. En *El Universal*, no. 34902, 25 de mayo de 2013, p. E15.

Alejo Santiago, Jesús. (2013) “Me ocupa lo cotidiano de la vida, dice Yuri Herrera”. En *Milenio*, no 4904, 4 de junio de 2013, p. 42.

Bautista, Virginia. (2013) “En México se perdió el respeto a la muerte”. En *Excelsior*, no. 34957, 21 de mayo de 2013, p. 10.

Boix, Leonardo. (2016) “Yuri Herrera y Lisa Dillman ganan premio al mejor libro traducido.” En *El Telégrafo*, Viernes, 06 Mayo 2016. [Recuperado de <http://www.letelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/yuri-herrera-y-lisa-dillman-ganan-premio-al-mejor-libro-traducido> , 31 de enero de 2017, 04:50 horas.]

Cain, Sian. (2016) “Yuri Herrera wins Best translated book award”. En *The Guardian*, 5 de mayo de 2016. [Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2016/may/05/yuri-herrera-best-translated-book-award-signs-preceding-the-end-of-the-world>, 3 de julio de 2017.]

Calabuig, Ernesto. (2008) “Trabajos del reino”. En *El Cultural*, 6 de noviembre de 2008.

_____. (2009) “El poeta entre narcos”. En *Reforma*, “Hoja por hoja”, no. 140, 3 de enero de 2009, p. 7.

- Castillo, Amelia. (2008) "Literatura del narcotráfico". En *El país*, "Babelia", No. 847, 16 de febrero de 2008, p. 20.
- Cortés, Jair. (2015) "*La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera: una obra maestra contemporánea". En *La Jornada*, "La Jornada semanal", no. 1055, 24 de mayo de 2015, p. 12.
- Domínguez Michael, Christopher. (2010) "Una nueva novela lírica". En *Reforma*, "El Ángel", no. 842, 8 de agosto de 2010, p. 2.
- EFE. (2009a) "El juego lingüístico de la emigración femenina". En *El País*, Madrid, no. 11801, 8 de octubre de 2009, p. 42.
- EFE. (2009b) "Novela mexicana, la mejor publicada en España". En *Milenio*, no. 3644, 22 de diciembre de 2009, p. 43.
- EFE. (2009c) "Yuri Herrera ganó premio Otras Voces". En *Excélsior*, no. 33712, 23 de diciembre de 2009, p. 7.
- EFE. (2009d) "El mexicano Yuri Herrera, ganador del I Premio 'Otras voces, otros ámbitos'". En *La voz libre*, 21 de diciembre de 2009. [Recuperado de <http://www.lavozlibre.com/noticias/ampliar/27995/el-mexicano-yuri-herrera-ganador-del-i-premio-otras-voces-otros-ambitos>, 30 de mayo de 2017, 00:20.]
- Enrique, Álvaro. (2013a) "La transmigración de los cuerpos". En *El Universal*, "Inscripciones abiertas", no. 34944, 6 de julio de 2013, p. E15.
- _____. (2013b) "Venganza". En *Milenio*, "La crítica: libro", no. 4952, 22 de julio de 2013, p. 40.
- Europa Press. (2008) "'Otras voces, otros ámbitos', el premio de los escritores que no venden." En *epcultura.es*, Madrid, 14 de diciembre de 2008. [Recuperado de <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-otras-voces-otros-ambitos-premio-escritores-no-venden-20091214173037.html>, 31 de enero de 2017, 04:46 horas.]
- Flores, Mauricio. (2009) "Yuri Herrera, literatura antes del apocalipsis". En *Milenio*, no. 3607, 15 de noviembre de 2009, p. 43.
- Gámez, Silvia Isabel. (2013) "Apuesta Herrera a fuerza de verbo". En *Reforma*, no. 7084, 18 de mayo de 2013, p. 17.
- _____. (2013) "Aborda Herrera la transmigración". En *Reforma*, no. 7090, 24 de mayo de 2013, p. 22.
- González Rodríguez, Sergio. (2013) "Tres de tres. Yuri Herrera". En *Reforma*, "El Ángel", no. 895, 2 de junio de 2013, p. 4.

- Gudiño Hernández, Jorge Alberto. (2010) “Al borde de los abismos”. En *La Jornada*, “La Jornada semana”, no. 789, 18 de abril de 2010, p. 10.
- _____. (2013) “Una historia a partir de sus detalles”. En *Milenio*, “Laberinto”, no. 526, 13 de julio de 2013, p. 8.
- Instituto Cervantes. (2014) “El Instituto Cervantes colabora un año más con el Festival Internacional de Literatura de Berlín”. En *Cervantes.es*, 2014. [Recuperado de http://www.cervantes.es/cultura_espanola/novedades_culturales_cervantes/novedades_culturales_2014/literatura_pensamiento/14_festival_internacional_literatura_berlin.htm, 30 de mayo de 2017, 00:35.]
- Lemus, Rafael. (2012) “Paisanos invisibles”. En *Letras Libres*, enero 2012.
- Lira Hartmann, Alia. (2014) “La Berlinale de las letras, vitrina para mexicanos”. En *La Jornada*, 15 de septiembre de 2014, p. 11a.
- Manrique Sabogal, Winston. (2012) “Yuri Herrera: ‘No tenemos que permitir que los políticos nos expropian la lengua’”. En *El país*, “Babelia”, no. 1107, 9 de febrero de 2012, p. 12.
- Martínez, Miguel A. (2008) “Mexicano Yuri Herrera relata vidas narcotraficante y compositor de corridos”. En *Informador.mx*, 22 de marzo de 2008.
- Mendoza, Élmer. (2010) “El arte de novelar”. En *El Universal*, no. 33817, 27 de mayo de 2010, p. 2.
- _____. (2014) “El arte de novelar. Yuri Herrera”. En *El Universal*, no. 35197, 18 de marzo de 2014, p. E12.
- Moreno Montero, Antonio. (2010) “Espectros del éxodo”. En *La Jornada*, “La Jornada semanal”, no. 822, 5 de diciembre de 2010, p. 10.
- Notimex. (2016a) “Academia de las Artes en Berlín premia al mexicano Yuri Herrera”. En *La Jornada*, 21 de noviembre de 2016. [Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/11/21/academia-de-las-artes-en-berlin-premia-al-mexicano-yuri-herrera>, 31 de enero de 2017, 05:05 horas.]
- _____. (2016b) “Premio Anna-Seghers; reconocen a Yuri Herrera.” En *Excélsior*, 18 de noviembre de 2016. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/11/18/1128962>, 31 de enero de 2017, 05:11 horas.
- Obiol, María José. (2009) “La fábula y su belleza”. En *El País*, “Babelia”, no. 933, 10 de octubre de 2009, p. 8.

- Palapa Quijas, Fabiola. (2013) “La literatura permite ver la realidad de manera ‘más compleja y difícil’”. En *La Jornada*, no. 10399, 18 de julio de 2013, p. 5ª.
- Papaleo, Cristina. (2011) “Trabajos del reino: Yuri Herrera en la LitCologne”. En *DW*, “Actualidad y cultura”, 21 de marzo de 2011.
- Parra, Eduardo Antonio. (2005a) “Trabajos del reino de Yuri Herrera”. En *Letras Libres*, Septiembre de 2005.
- Paz Soldán, Edmundo. (2010) “El artista en la corte: del rey burgués al señor narco”. En *El País*, “Babelia”, no. 964, 15 de mayo de 2010, p. 23.
- Pérez Vega, David. (2012) “Trabajos del reino, por Yuri Herrera”. En *Desde la ciudad sin cines*. Blog de David Pérez Vega, 1 de abril de 2012.
- Pinto, Rodrigo. (2012) “Una tragedia en sordina”. En *El País*, “Babelia”, no. 1107, 9 de febrero de 2012, p. 12.
- Poniatowska, Elena. (2004) “Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera”. En *La jornada*, no. 7284, 5 de diciembre de 2004, p. 3ª, 6ª.
- Post, Chad W. (2016) “2016 Best Translated Book Award Winners: "Signs Preceding the End of the World" and "Rilke Shake"”. En *Three percent. A resource of international literature at the University of Rochester*, 4 de mayo de 2016. [Recuperado de <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/index.php?id=17512> , 31 de enero de 2017, 05:13 horas.]
- Pron, Patricio. (2013) “Verbo y verga”. En *Letras Libres*, “Libros”, Abril 2013, pp. 74-75.
- Premio de Novela Otras Voces, Otros Ámbitos. “Biografía” en https://www.facebook.com/pg/PremiodeNovelaOtrasVocesOtrosAmbitos/about/?ref=page_internal, 1 de mayo de 2018, 14:09 horas.
- Rabasa, Eduardo. (2011) “Historia literaria”. En *Milenio*, “La crítica. Intersticios”, no. 4160, 22 de mayo de 2011, p. 50.
- Rodríguez, Ana Mónica. (2012) “Publican libro para explicar la violencia a niños y jóvenes”. En *La Jornada*, no. 10052, 1 de agosto de 2012, p. 15ª.
- Romero, Jorge A. (2014) “Trabajos del reino, a diez años de distancia el México-narco sigue intocado”. En *SDPnoticias.com*, 12 de julio de 2014. [Recuperado de <https://www.sdpnoticias.com/columnas/2014/07/12/trabajos-del-reino-a-diez-anos-de-distancia-el-mexico-narco-sigue-intocado>, 3 de julio de 2017.]

- s.a. (2004) “Reconocimiento fronterizo”. En *El universal*, No. 31793, 9 de noviembre de 2004, p. f4.
- s.a. (2009a) “Corridos de contrabando”. En *El universal*, “Día siete”, No. 477, 11 de octubre de 2009, p. 9.
- s.a. (2009b) “Yuri Herrera gana el Premio ‘Otras voces, otros ámbitos’”. En *Elinformador.mx*, diciembre de 2009. [Recuperado de <http://www.informador.com.mx/cultura/2009/164771/6/yuri-herrera-gana-el-premio-otras-voces-otros-ambitos.htm>, 3 de julio de 2017.]
- s.a. (2009b) “Premio. Yuri Herrera gana el primer Otras voces, otros ámbitos”. En *Público internacional*, no. 812, 21 de diciembre de 2009, p. 30.
- s.a. (2009c) “En breve. Yuri Herrera gana premio en España”. En *El Universal*, no. 33662, 22 de diciembre de 2009, p. 12.
- s.a. (2009d) “Yuri Herrera. Premiado en España”. En *El Financiero*, no. 7973, 22 de diciembre de 2009, p. 27. Torres de la O., Mayra. (2009) “Yuri Herrera muestra la actual travesía”. En *Elinformador.mx*, noviembre-diciembre 2009. [Recuperado de <http://www.informador.com.mx/fil/2009/159570/6/yuri-herrera-muestra-la-actual-travesia.htm>, 3 de julio de 2017.]
- s.a. (2009e) “Yuri Herrera y el inframundo mexicano”. En *Público internacional*, no. 816, 26 de diciembre de 2009, p. 31.
- s.a. (2014) “El nuevo Juan Rulfo de las letras mexicanas”. En *Elinformador.mx*, 16 de septiembre de 2014. [Recuperado de <http://www.informador.com.mx/cultura/2014/549045/6/el-nuevo-juan-rulfo-de-las-letras-mexicanas.htm>, 3 de julio de 2017.]
- s.a. (2015) “Yuri Herrera presenta su novela *Transmigración de los cuerpos*”. En *Diario vía libre*, 21 de julio de 2015. [Recuperado de <http://www.diariovialibre.com.mx/yuri-herrera-presenta-su-novela-transmigracion-de-los-cuerpos/>, 3 de julio de 2017.]
- s.a. (2016a) “Premio Anna-Seghers; reconocen a Yuri Herrera”. En *Excélsior*, 18 de noviembre de 2016. [Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/11/18/1128962>, 3 de julio de 2017.]
- s.a. (2016b) “Yuri Herrera recibe el premio Anna Seghers”. En *El Universal*, “Cultura”, 21 de noviembre de 2016. [Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/11/21/yuri-herrera-recibe-el-premio-anna-seghers>, 3 de julio de 2017.]

- Sánchez, Luis Carlos. (2009) “La literatura desnuda al narco y la migración”. En *Excélsior*, no. 33683, 24 de noviembre de 2009, p. 7.
- _____. (2012) “La violencia vista por una niña”. En *Excélsior*, no. 34724, 30 de septiembre de 2012, p. 10.
- Solís, Ricardo. (2011) “Las migraciones son la gran experiencia de nuestro tiempo. Yuri Herrera”. En *La Jornada Guerrero*, “Cultura”, 28 de julio de 2011.
- Talavera, Juan Carlos. (2012) “La literatura no crea hombres buenos ni malos, sino seres reflexivos: Yuri Herrera”. En *La Crónica de Hoy*, no. 5778, 11 de agosto de 2012, p. 15.
- Vimos, Víctor. (2014) “Yuri Herrera: ‘las palabras a las que acudimos tienen historia’”. En *El telégrafo*, 8 de agosto de 2014.
- Volpi, Jorge. (2009) “Cruzar la frontera”. *Milenio*, “Laberinto”, no. 332, 24 de octubre de 2009, p. 5.

2. Entrevistas

- Arribas, Rubén A. (2008) “Yuri Herrera, autor de Trabajos del reino”. En *Revistateína*, no. 19 “La erótica del poder”, octubre 2008. [Recuperado de <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>, 3 de julio de 2017.]
- Campos, David. (2009) “Entrevista al escritor Yuri Herrera”. En *Suburbano.net*, 26 de abril de 2012.
- _____. (2012) “Entrevista al escritor Yuri Herrera”. En *Suburbano.net*, 26 de abril de 2012. [Recuperado de <http://suburbano.net/entrevista-al-escritor-yuri-herrera/>, 3 de julio de 2017.]
- Cortés Koloffon, Adriana. (2009) “Renunciar a algo para seguir siendo”. En *El financiero*, no. 7946, 12 de noviembre de 2009, p. 32.
- _____. “La escritura migrante. (2013) Entrevista con Yuri Herrera”. En *La Jornada*, “La jornada semanal”, no. 960, 28 de julio de 2013, p. 4.
- Hidalgo, Juan Carlos. (2005) “Retoma los mitos del narcotráfico”. En “Libros”, Suplemento de *El Ángel Reforma*, no. 583, 31 de julio de 2005, p. 6.
- Jiménez, Arturo. (2010) “Herrera da vigencia al relato del descenso al Mictlán ‘desde nuevas coordenadas’”. En *La Jornada*, no. 9118, 03 de enero de 2010, p. 5ª.
- López, Ignacio. (2013) Yuri Herrera”. En *Verboten*, 8 de octubre de 2013.
- Moro Hernández, Javier. (2013) “{Entrevista} Yuri Herrera, autor de La transmigración de los cuerpos”. En *La Jornada Aguascalientes*, “Cultura”, 12 de julio de 2013. [Recuperado de

<http://www.lja.mx/2013/06/entrevista-yuri-herrera-autor-de-la-transmigracion-de-los-cuerpos/>, 3 de julio de 2017.]

Ponce, Angélica. (2012) “No hay diferencia al escribir para adultos o niños: Yuri Herrera”. En *Milenio*, no. 4666, 9 de octubre de 2012, p. 43.

s.a. (2011) “Retratos autobiográficos y emociones literarias. Yuri Herrera”. En *El país*, “Babelia”, no. 1043, 19 de noviembre de 2011, p. 9.

s.a. (2012) “La violencia y el narcotráfico son un fenómeno que también pertenece a gringos y europeos”. En *Vicerrectoría de Investigación y Estudios Avanzados*, Pontificia Universidad de Valparaíso, 18 de mayo de 2012. [Recuperado de <http://prensa.ucv.cl/?p=11142>, 3 de julio de 2017.]

Sánchez Becerril, Ivonne. (2013) “No entiendo ese miedo a la hoja en blanco.’ Entrevista con Yuri Herrera.” En *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 1° de mayo de 2013. [Recuperado de http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2013/05/entrevista-yuri-herrera_1.html, 31 de enero de 2017, 05:25.]

Vimos, Víctor. “Yuri Herrera: ‘Las palabras a las que acudimos tienen historia’”. En *El telégrafo*, 8 de agosto de 2014. [Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/yuri-herrera-las-palabras-a-la-que-acudimos-tienen-historia>, 3 de julio de 2017.]

3. Artículos académicos

Acosta Morales, Rafael. (2014) “The State and the Caudillo. Legitimacy in Yuri Herrera’s *Trabajos del reino*”. En *Latin American Perspectives*, Vol. 41, no. 2, Marzo 2014, pp. 177-188.

Ávila, Carlos. (2012) “La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera”. En *Nueva sociedad*, no. 238, marzo-abril de 2012, pp. 148- 158.

Carini, Sara. (2012) “El trabajo, al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”. En *OGIGIA*, no. 12, julio-diciembre de 2012, pp. 45-57.

_____. (2014) “Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del reino* y Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”. En *Revista Liberia. Hispanic Journal or Cultural Criticism*, no. 2, 2014, pp. 1-24.

González, Manuel. (2013) “La tensión entre ética y estética en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”. En *Critica.cl*, año XVIII, 14 de abril de 2013. [Recuperado de <http://critica.cl/literatura/la-tension-entre-etica-y-estetica-en-%E2%80%9Ctrabajos-del-reino%E2%80%9D-de-yuri-herrera>, 3 de julio de 2017.]

Sánchez Becerril, Ivonne. (2013) “El reino del Verbo o *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera”. En Seminario de narrativa latinoamericana, 1 de mayo de 2013. [Recuperado de http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Q38PAB1oUccJ:seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.fr/2013_05_01_archive.html%3Fview%3Dclassic+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=mx, 3 de julio de 2017.]

4. Menciones

Parra, Eduardo Antonio. (2015) “Norte, narcotráfico y literatura”. En *Letras Libres*, octubre 2005. [Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>, 3 de julio de 2017.]

Perucho, Javier. (2012) “La osadía del disfraz”. En *Nexos*, 1 de enero de 2012. [Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?p=14656>, 3 de julio de 2017.]

Zavala, Oswaldo. (2004) “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”. En *Comparative Literature*, University of Oregon, 66:3, 2014, pp. 340-360.
s.a. (2004) “Reconocimiento fronterizo”. En *El Universal*, No. 31793, 9 de noviembre de 2004, p. f4.

Bibliografía crítica y de referencia

Aguilar, Marcos Daniel. (2017) “Los clásicos de *Tierra Adentro*”. En *Tierra Adentro*. [Recuperado de <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/los-clasicos-de-tierra-adentro-2/>, 10 de enero de 2017, 18:15.]

Alatorre, Antonio. (2001) *Ensayos sobre crítica literaria*. México, CONACULTA, [Lecturas mexicanas].

Alegre Martínez, Miguel Ángel. (s.f.) “Los símbolos políticos: su entidad cultural, representativa e integradora.” Consultado en: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/1124/S%C3%8DDBOLOS%20POL%C3%8DTICOS_ENTIDAD%20%28MAAM%29.pdf?sequence=1, diciembre 2017.

Barthes, Roland. (1970) “Introducción al análisis estructural de los relatos.” *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.

Beltrán Félix, Geney; Alarcón Orfa. (2017) “Narcoliteratura.” En *Tierra Adentro*, 22 de junio de 2017. [Recuperado en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narcoliteratura/>, 3 de julio de 2017.]

- Beristáin, Helena. (1995) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 7ma edición.
- BOBNEO <http://obneo.iula.upf.edu/bobneo/index.php>. Barcelona, Observatori de Neologia - Institut Universitari de Lingüística Aplicada - Universitat Pompeu Fabra, [diciembre 2017-enero 2018].
- Bosch, Lolita. (2009) "Contar la violencia." En *El país*, 8 de agosto de 2009. [Recuperado en http://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html, 17 de noviembre de 2014.]
- Bourdieu, Pierre. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bubnova, Tatiana. (2006) "Voz, sentido y diálogo en Bajtín." En *Acta Poética*, no. 27, vol. 1, primavera 2006, pp. 98-114.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. (2011) "La narrativa mexicana: entre la violencia y el narcotráfico." En *La Jornada Semanal*, 24 de abril de 2011. [Recuperado en <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/24/sem-gerardo.html>, 17 de noviembre de 2014.]
- Cárcamo-Huechante, E.; Fernández Bravo, Á.; Laera, A. (2007) "Introducción". *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 7-40.
- Carenzo, Sebastián. (2011) "Desfetichar para producir valor, refetichar para producir el colectivo." En *Horizontes colectivos*. Porto Alegre, año 17, no. 36, julio-diciembre 2011, pp. 15-42.
- Cedeño, Jeffrey. (2010) "Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina". En *Nueva sociedad*, no. 230, noviembre-diciembre 2010, pp. 72-83.
- Chartier, Roger. (2006) "Introducción. Misterio estético y materialidades del escrito" y "VII. El comercio de la novela. Las lágrimas de Damilaville y la lectora impaciente". En *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literaria (siglos XI-XVIII)*, Víctor Goldstein [trad.]. Buenos Aires: Katz, 2006, pp. 9-17, 185-214.
- Chevalier, Jean. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- Círculo de Poesía. (2016) "El fracaso de Tierra Adentro". En *Círculo de poesía*, 25 de julio de 2016. [Recuperado de <http://circulodepoesia.com/2016/07/el-fracaso-de-tierra-adentro/>, 29 de mayo de 2017, 23:33.]
- Cohen, Jean. (1970) *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, [Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 140].

Culler, Jonathan. (2015) *Theory Of The Lyric*. Cambridge-London: Harvard University Press.

Diccionario del Español de México (DEM) <http://dem.colmex.mx>, El Colegio de México, A.C., [diciembre 2017-enero 2018].

Diccionario de la Lengua Española (DEL) <http://dle.rae.es>, Real Academia Española, [diciembre 2017-enero 2018].

Diccionario de uso del español de América y España (VOXUSO). Barcelona, SPES Editorial, 2003.

Del Castillo, Ana; Monreal, Jesús. (2015) "Itinerarios de la materia." En *Artnodes*, no. 15, pp. 61-69.

Enciclopedia de la literatura en México. "Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras / Border of Words." Recuperado de <http://www.elem.mx/institucion/datos/1680>, consultado el 3 de agosto de 2018, 10:23 hrs.

Freedman, Ralph. (1972) *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Wolf*. Madrid: Barral.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver (2013), *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: Universidad de Guanajuato.

García Canclini, Néstor. (2006) "La nueva escena sociocultural". *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI-FLACSO, 2006, pp. 9-44.

Guillén, Claudio. (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales: 229).

Haidar, Julieta. (1992) "Las materialidades discursivas." En *Alfa*. Sao Paulo, no. 36, pp. 139-147.

Jamaica Silva, Liliana. (2016) "Todos los escuchan pero poco se sabe de ellos: pregones y expresiones sonoras empleadas en la venta de productos." En *Cuicuilco*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol. 23, no. 66, mayo-agosto 2016, pp. 131-148.

Kusché, Ana. (s.f.) "On Printing in the Art Market and the Hierarchy of Materials." En *Journal of Extreme Antropology*, vol. 1, no. 2, pp. 79-83.

Le Bot, Yvon. (2006) "Migraciones, fronteras y creaciones culturales." En *Foro Internacional*, vol. 46, no. 3, julio-septiembre 2006, pp. 533-548.

Laera, Alejandra. (2007) "Los premios literarios: recompensa y espectáculo". Cárcamo-Huechante, E.; Fernández Bravo, Á.; Laera, A., *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 43-65.

- Lara, Luis Fernando. (2015) *Temas del español contemporáneo. Cuatro conferencias en El Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional-El Colegio de México-CELL, 2015, (Jornadas; 165).
- Lemus, Rafael. (2005) "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana." En *Letras Libres*, septiembre 2005, pp. 39-42.
- _____. (2005) "Música de despedida. Alegato con delirio." En *Letras Libres*, noviembre 2005, pp. 58-59.
- León, Gonzalo. (2015) "México y la narcoliteratura: analizamos la 'violencia de papel' que aterrizó en la Feria del Libro de Buenos Aires." En *América economía*, 15 de mayo de 2015. [Recuperado en <http://www.americaeconomia.com/politica-sociedad/sociedad/mexico-y-la-narcoliteratura-analizamos-la-violencia-de-papel-que-aterrizo>, 3 de julio de 2017.]
- Machado, Antonio. (1989) "Los complementarios [1912-1926]." En *Prosa y poesía. Tomo III: Prosas completas (1893-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado. (PP)
- Mariconni, Italo. (2007) "Círculo contemporáneo de lo literario. (Apuntes de investigación.)". Cárcamo-Huechante, E.; Fernández Bravo, Á.; Laera, A., *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp.179-199.
- Martínez, Gerardo. (2014) "*Tierra Adentro*, cuatro décadas del semillero". En *Confabulario*, 22 de noviembre de 2014. [Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tierra-adentro-cuatro-decadas-del-semillero/>, 10 de enero de 2017, 6:24 pm.]
- Moraña, Mabel. (1988) "Violencias en el deshielo: imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la Guerra Fría." En *Caravelle*, no. 86, pp. 181-190.
- Morimoto, Yuko; Pavón Lucero, María Victoria. (2007) *Los verbos pseudo-copulativos del español*. Madrid: Arcos Libros, [Cuadernos de Lengua Española, 96].
- Muñoz, José A. (2010) "XXII Editores: Julián Rodríguez". En *Revista de Letras*, 2 de abril de 2010. [Recuperado de <http://revistadeletras.net/xxii-editores-julian-rodriguez/>, 19 de mayo de 2017, 23:39.]
- Mutis, Ana María. (2009) "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." En *Revista canadiense de estudios hispánicos*, no. 34, otoño 2009, pp. 207-226.
- Ortiz, Orlando. (2010) "La literatura del narcotráfico." En *La Jornada Semanal*, 26 de septiembre de 2010. [Recuperado en <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>, 17 de noviembre de 2014.]

- Ortuño, Antonio. (2008) “Implacables, pero ineptos.” En *Letras Libres*, 8 de diciembre de 2008. [Recuperado en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/implacables-pero-ineptos>, 17 de noviembre de 2015, 18:18 horas.]
- Palaversich, Diana. (2010) “Narcoliteratura. (¿De qué más podemos hablar?)” En *Tierra Adentro*, no. 167-168, diciembre 2010-marzo 2011, pp. 55-53.
- Parra, Eduardo Antonio. (2001) “Notas sobre la nueva narrativa del norte”. En *La Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001. [Recuperado en <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>, 17 de noviembre de 2014.]
- _____. (2004) “El lenguaje del norte de México”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, número 59, 2004, pp. 71-77.
- _____. (2005b) “Norte narcotráfico y literatura.” En *Letras Libres*, octubre 2005, pp. 60-61.
- Pimentel, Luz Aurora. (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores-FFyL, UNAM.
- Piotrowski, Bodgan. (2009) “Algunos aspectos axiológicos en la narrativa sobre el narcotráfico en Colombia.” En *Iberoamericana*, vol. IX, número 35, 2009, pp. 127-135.
- Polít Dueñas, Gabriela. (2006) “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana.” En *Hispanic Review*, vol 74, no. 2, primavera 2006, pp. 119-142.
- Ramírez, Mario. (2007) “Estadios de la otredad en la reflexión filosófica de Luis Villoro.” En *Diánoia*, vol. LII, no. 58, mayo 2007, pp. 143-175.
- Rodríguez, Adriana Azucena. (2016) *Las teorías literarias y el análisis de textos*. México, UNAM.
- Rodríguez Lozano, Miguel Ángel. (2001) “Yoremito: el caso de una editorial al norte de México”. En Alejandra Herrera, et. al. (comp.), *Propuestas literarias de fin de siglo*. México, UNAM, 2001, pp. 683-691.
- Romero, Félix. (2002) “Narconovela”. En *Revista de libros Fundación Caja Madrid*, no. 67-68, julio-agosto de 2002, p. 51.
- Rosagel, Shaila. (2014) “Reflexiones sobre la narcoliteratura.” En *Latinoamérica piensa*, 17 de septiembre de 2014. [Recuperado en <http://latinoamericapiensa.com/cultura/1158-narcoliteratura>, 3 de julio de 2017.]
- Rueda, María Helena. (2008) “Nación y narración de la violencia en Colombia. (De la historia a la sociología.)” En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, no. 223, abril-junio 2008, pp. 345-359.

- Sandoval, Víctor. (1974) "Hacia la descentralización de la cultura". En *Tierra Adentro*, no. 1, otoño de 1974, p. 3.
- Tierra Adentro. (2017) "Acerca de Fondo Editorial Tierra Adentro." *Tierra Adentro*, 2017. [Consultado en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/catalogo-editorial/fondo-editorial-tierra-adentro/>, 29 de mayo de 2017, 22:53.]
- _____. (2017) "Convocatoria del Fondo Editorial Tierra Adentro." *Tierra Adentro*, 2017. [Consultado en http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/Publica_con_nosotros/Convocatoria_Fondo_Editorial_Tierra_Adentro.pdf, 29 de mayo de 2017, 22:54.]
- _____. (2017) "Convocatoria del Premio Binacional de Novela Joven 2017 Frontera de Palabras/Border Words." *Tierra Adentro*, 2017. [Consultado en http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/Convocatorias/2017/Frontera_de_palabras_2017.pdf, 29 de mayo de 2017, 22:54.]
- _____. (2017) "Revista". *Tierra Adentro*, 2016. [Consultado en <http://tierraantiguo.conaculta.gob.mx/revista.htm>, 29 de mayo de 2017, 22:59.]
- Todorov, Tzvetan. (1970) "Las categorías del relato literario". *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp.155-192.
- _____. (1971) *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- Ullmann, Stephen. (1968) *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar.
- Velasco, Raquel. (2011) "La narrativa del narcotráfico y la novela del Sicariato en México." En *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos Editor, 2011, pp. 637-670.
- Velázquez, Carlos. (2016) "Defensa de Tierra Adentro". En *La Razón*, 9 de julio de 2016. [Recuperado de <http://www.razon.com.mx/spip.php?article314180>, 29 de mayo de 2017, 23:28.]
- _____. (2016) "Defensa de Tierra Adentro 2". En *La Razón*, 11 de julio de 2016. [Recuperado de <http://www.razon.com.mx/spip.php?article314452>, 29 de mayo de 2017, 23:28.]
- Yépez, Heriberto. (2014) "Nomos del Norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno." *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California-University of Colorado, Colorado Springs-Editorial Artificios, pp. 253-286.

- _____. (2015) “Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México.” En *Hispanic Journal*, vol 36, no. 2, Indiana University Pennsylvania, pp. 87-106.
- Zbinden, Karin. (2006) “El yo, el otro y el tercero: el legado de Bajtín en Todorov.” En *Acta Poética*, no. 27, vol. 1, primavera 2006, pp. 325-339.
- Zúñiga, Itzel. (2013) “30 años sin Anna Seghers”. En *Centro Alemán de Información para Latinoamérica y España*, 2013. [Recuperado de http://www.alemaniparati.diplo.de/Vertretung/mexiko-dz/es/04-Cultura/Humanidades/Anna_Seghers.html, 31 de enero de 2017, 05:07 horas.]