

Laberintos fronterizos en *Waiting for the Barbarians* de J.M. Coetzee y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera¹

Tatiana Calderón Le Joliff

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

*The creators of borders... are... great
pretenders* Houston A. Baker, Jr.

*[Walls] produce not the future of an illusion,
but the illusion of a future aligned with an
idealized past* Wendy Brown

El propósito de este trabajo radica en examinar cómo el espacio de la frontera constituye un laberinto que instaura el olvido en *Waiting for the Barbarians* (1980) del autor sudafricano J.M. Coetzee y *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) del escritor mexicano Yuri Herrera.

Waiting for the Barbarians de Coetzee pone en escena a un funcionario encargado de administrar un puesto de frontera en un desierto indeterminado. Su mayor responsabilidad radica en proteger al Imperio de la invasión de los bárbaros. El relato ilustra una situación paradigmática de la tensión fronteriza mostrando una guerra artificial, ilusoria—los bárbaros no atacarán nunca la frontera—, narrada desde la perspectiva del supuesto civilizado. Para justificar su cruzada, el Imperio arresta y tortura nómades que viven en los alrededores del puesto fronterizo mientras el Magistrado experimenta una obsesiva búsqueda de la identidad del otro al acoger y cobijar la “bárbara” maltratada por el coronel Joll, emisario del poder central. El Magistrado emprende, luego de estos eventos violentos, el cruce fronterizo con la bárbara para devolverla a su lugar de origen. Este acto transgresivo con respecto al orden imperial lo colocará en una postura inversa a la que ocupababa, que no se traduce en un aprendizaje sino que en una degradación inútil, un rito de pasaje fallido.

En *Señales que precederán al fin del mundo*, Yuri Herrera retrata el camino iniciático de la joven mexicana Makina que emprende un viaje de nueve etapas para buscar a su hermano al otro lado de la frontera, en Estados Unidos. Para realizar su hazaña, se convierte en una mensajera de la mafia mexicana que, a cambio del transporte de un

paquete indeterminado y sospechoso, la ayuda a cruzar. En el transcurso del viaje, se percibe la perseverancia de Makina al superar los sucesivos obstáculos y encuentros con el otro “civilizado” que inciden en la modificación progresiva de su identidad. El otro lado, cuyo interés para Makina radicaba únicamente en encontrar su hermano y volver con él, se convierte en un lugar indefinido de paso, en un antro por el cual ingresa a través de un “pequeño laberinto de callejas que parecían de otra ciudad” (121), un espacio en el cual se despoja para revestir una identidad incierta.

En “La metamorfosis y el laberinto”, inserto en el libro *Raymond Roussel*, Michel Foucault opone dos espacios míticos (95): el espacio estructurado del laberinto (el constructo de Dédalo) y el espacio flexible de la metamorfosis (el reino del humano y del Minotauro). Los dos espacios dan lugar a una mezcla monstruosa y al mismo tiempo garante de la sobrevivencia humana. El espacio externo del laberinto lleva al dédalo interno del Minotauro, mezcla de dios y hombre, milagro y engaño (103). El laberinto encierra al Minotauro y a la vez le revela su verdad. La ilusión del Minotauro se conecta a la figura híbrida del sujeto fronterizo, dual y contradictorio, que encuentra en el centro del laberinto “el nacimiento eclipsado, el origen desprendido de sí mismo por el secreto y reintegrado a sí por el descubrimiento” (104). El término del laberinto acontece en la metamorfosis que es una repetición desdoblada de lo anterior, un nacimiento constituido por ecos de las vidas pasadas. Makina y el Magistrado llegan al final del laberinto físico de la frontera hasta el umbral de su propio laberinto donde alcanzan la pérdida y se encuentran con el espejo deformador: el hermano para Makina y la bárbara para el Magistrado. El hermano y la bárbara constituyen dos pergaminos ilegibles cuyo hermetismo los convierte en superficies especulares que intensifican los temores y las interrogaciones de los protagonistas. Para Foucault, el Minotauro es un espejo de la muerte y del nacimiento, así como el laberinto un paisaje de lo disimulado, un enigma que se opone a las figuras de la metamorfosis caracterizadas por el espectáculo (112). El laberinto encarna la pérdida mientras que la metamorfosis representa la victoria de lo semejante.

El laberinto es también símbolo del viaje, un espacio del conocimiento que permite el pasaje de un estado al otro repetido, mediante la metamorfosis. Para Jacques Poirier, existe una fascinación en la literatura por la figura de totalidad que contruye la pareja Minotauro y Laberinto: fuerza y forma, caos y orden, deseo y razón. En las novelas, identifico al Minotauro, figura de la metamorfosis con los bárbaros *in absentia* que representan el otro fantaseado así como los dos protagonistas, sujetos fronterizos, una vez que se pierden en su dédalo interior; al laberinto con el lugar físico de la frontera y sus muros supuestamente protectores y luego con el espacio onírico que envuelve los personajes principales. Aparece un llamado al orden, simbolizado por las murallas encargadas de “territorializar el escándalo” (Poirier 216) - provocado por el rumor de los bárbaros - para preservar la ciudad fronteriza. El laberinto sería el producto de un combate entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la *tekne* y el eros (216). La amenaza constituida por el Minotauro, los bárbaros inventados, permite el acceso al laberinto de la bárbara Makina y el alienado Magistrado, parodias de Teseo (una mujer migrante y un hombre vetusto) que se convertirán ellos mismos en minotauros olvidados. La desaparición de este espacio, que sería la frontera, depende de la erradicación de la amenaza, lo que no ocurre en las dos novelas estudiadas, cuyos protagonistas no disponen de un hilo de Ariadna que pueda asegurar su salvación. Poirier identifica esta

falsa desaparición de la amenaza: “En confrontant les deux temps, on voit que le monde conserve forme et sens tant que le Minotaure est là, au centre ; mais que le monstre une fois disparu, le monument devient vraiment ‘labyrinthe’, si bien que l’espace se révèle menaçant au moment où le danger semblait écarté” (216).² El laberinto entonces, es un contenedor del caos y a la vez un catalizador de sentidos. Poirier resalta el carácter épico del laberinto –recordando la mitología griega y el Minotauro– y la idea de orden que proyecta (216). El laberinto, tal como la frontera, ni cerrado ni abierto, carente de verticalidad y de “toute transcendence, invite à des parcours incertains, sans commencement ni fin” (222)³ es también un lugar de acceso al secreto del centro, considerado como un espacio idílico y atemporal, y por lo tanto no es solo un lugar de tránsito o de iniciación. El laberinto implica un proceso perverso: muestra y a la vez disimula. Poirier lo identifica como un arquetipo de la búsqueda del sentido y como la metáfora obsesiva de la modernidad, representando la opacidad albergada en el corazón de la racionalidad. Este intersticio, entre clausura y apertura, coincide con la idea del umbral característico de la frontera.

Tomando en cuenta el aspecto geográfico y la evolución histórica, se puede definir genéricamente la frontera como “une limite politique signifiante d’un territoire. C’est un objet dont l’émergence s’inscrit dans un processus de territorialisation”⁴ (Groupe Frontière) que revela el ejercicio de un poder. La frontera permite todas las experimentaciones y propone una reflexión constante sobre el intersticio. El cruce de fronteras describe una épica heroica o anti-heroica sobre la búsqueda de un lugar fantaseado. Este espacio crea espejismos, a través del espectáculo de la otredad, que son parte de los juegos del laberinto fronterizo. Encamina al hombre hacia el exilio en el cual, constantemente, tiene que reactualizar su identidad y reevaluar su origen. Para el antropólogo argentino Alejandro Grimson, “Muchas veces, los fronterizos fueron imaginados a partir de una multiplicidad esencial, como sujetos trascendentes de la era posnacional” (13). Estos sujetos serían diseñados por el mismo Estado para encarnar el descontrol, la válvula de escape del deseo hegemónico de la nación.

En este trabajo, planteo que, en estos dos relatos elaborados en contextos postcoloniales, el desplazamiento de los dos sujetos evidencia el espectáculo que se gesta en el espacio fronterizo, cuyo aspecto aparentemente ordenado disimula el caos, produciendo un espejismo que imposibilita la escritura de la historia. Este viaje desembocará en la necesidad imperiosa de la negación de la historia individual y colectiva y por ende en la instauración de un olvido sosegador en el laberinto de la frontera. Makina y el Magistrado, tal como Teseo, emprenden un viaje caracterizado por lo épico pero no logran identificar al Minotauro y salir del dédalo caracterizado por el espacio del antro en *Señales* y el puesto fronterizo en *Waiting* artificialmente inalterado por la escritura revisionista del Magistrado enajenado. En primer lugar, veré la función de la teatralización del espacio fronterizo, intensificada por la dimensión desértica y ritual, que termina escenificando el laberinto. Luego, estudiaré los símbolos especulares de esta puesta en escena y analizaré la búsqueda de una otredad abyecta (la caricaturización del Minotauro), la negación de esta alteridad como estrategia de instauración del olvido y perpetuación del enigma en el laberinto de la identidad y de la historia.

I. La frontera espectacular y laberíntica: el orden ilusorio de la soberanía

En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord afirma que el espectáculo es una ideología económica y el último estadio del capitalismo. Es concebido para mantener y reproducir el poder gracias a una visión única de la vida impuesta a todos los sujetos y así alienar a la sociedad. El espectáculo se convierte así en una herramienta de propaganda cuyo tratamiento del tiempo radica en la ilusión: “Alors que le temps cyclique était le temps de l’illusion immobile, vécu réellement, le temps spectaculaire est le temps de la réalité qui se transforme, vécu illusoirement”(155).⁵

En la frontera, la multiplicación de los muros indica una voluntad de espectacularización: la *border machine* (Saldívar) crea este espejismo de un tiempo lineal en un espacio inmóvil. En las dos obras, el espacio de la frontera es desértico y privilegia la puesta en escena de lo ejemplar. Las dos fronteras no están delimitadas temporalmente pero representan alegorías del mundo contemporáneo ligada al periodo de producción de las obras: México, caracterizado por los procesos de migración y estrategias globales del narcotráfico; Sudáfrica, marcada por los estragos de la colonización y el apartheid. Makina y el Magistrado participan, a través de su viaje iniciático, a la teatralización de un cruce ritual que mima el recorrido laberíntico de Teseo. En cierta medida, permite la reproducción de un orden establecido a la vez que los desorienta como sujetos.

La predominancia del desierto en las fronteras representadas otorga una sensación de tierra de nadie, en la espera de un dueño. Catherine Delmas destaca los metatextos que se relacionan con el desierto, entre ellos el Bildungsroman y el topos del bárbaro (45). La dimensión iniciática y la relación con la alteridad son también tópicos que se encuentran en los espacios fronterizos descritos en *Señales* y *Waiting*. El desierto conlleva diferentes sentimientos que colindan con una atracción o un miedo, un espacio engañoso desde donde surge el laberinto interno y donde los sujetos y los objetos son desplazados y desviados de su significación literal. La frontera aparece así como un límite absurdo, ideal para la teatralización y las ilusiones ópticas.

1) “Desiring walls”: la frontera como teatro

El mundo de la frontera, en particular el pasaje de un espacio crítico a uno anhelado (línea México-Estados Unidos), está constituido por sujetos con funciones específicas ligadas al lugar que habitan y a la crisis representada por el cruce. Son contrabandistas, aduaneros, pasafronteras, inmigrantes: seres que se benefician del espacio construido e iluso de la frontera. José Saldívar lo describe como un espacio de protesta cultural y lo ve en términos de trabajadores anhelantes y de sistemas de seguridad. Recalca la complejidad y especificidad del aparato estatal en la frontera y de su población. El espacio tiene una vida propia basada en el deseo y en la frustración por lo que implica el pasaje, el tránsito y la prohibición. Su maquinaria burocrática y defensiva lo hacen parecer ordenado tal como el laberinto clásico.

En *Walled States, Waning Sovereignty*, la cientista política Wendy Brown examina la relación entre la edificación de los muros en las fronteras y el declive de la soberanía. En el capítulo “Desiring Walls” reflexiona sobre la contradicción entre las propiedades de los muros, su eficacia, así como sobre la frenesí contemporánea de los Estados nación

por construir muros que se convierten en un paliativo representando las fantasías de la inocencia (107). En vez de reducir la violencia y resguardar a los ciudadanos, el muro la intensifica a la vez que produce nuevas subjetividades. La fortificación de las fronteras fomenta otras actividades ilícitas como, por ejemplo, la justicia propia propinada por los ciudadanos que se sienten desprotegidos. Esta doble actividad de la frontera recuerda el mecanismo tensional del laberinto entre clausura y apertura. La frontera México-E.U., entre otras, es una obra de teatro política (111) cuyos muros se convierten en fetiches, en superficies fotogénicas que reflejan múltiples deseos como lo señala también el geógrafo Michel Foucher en *L'obsession de frontières* (9). La función del fetiche se asemeja a las ilusiones proyectadas por el laberinto y que se pueden concentrar en la figura monstruosa del Minotauro. Estas superficies fotogénicas consisten en reflejar un espacio supuestamente sistematizado y contenedor del monstruo, representado por los bárbaros migrantes que transitan ilegalmente o se quedan a la espera eterna del cruce.

Brown destaca cuatro grandes fantasías nacionales ligadas al sentido de democracia investida en los muros (114): el extranjero peligroso (paradoja de la globalización); la contención de la llegada del otro con una militarización hiperbólica de sus bordes (fracaso político); la idea de impermeabilidad (muro como aislamiento psíquico) (120); la preservación de la inocencia y de la civilización contra la barbarie. Aparece una nueva contradicción entre la clausura y la idea de apertura y bondad. El muro evidencia la confrontación con la desigualdad global o la dominación colonial local (122). Los dominantes pertenecen a los sujetos bondadosos victimizados por los sujetos dominados cuyo comportamiento es hostil, violento y codicioso (123). Los muros fronterizos son laberintos cuyos umbrales dan lugar al espacio de la metamorfosis.

En *Waiting*, el Magistrado aprecia el carácter efímero de la civilización y de la cultura frente a la inexorabilidad del desierto:

But these people, these barbarians don't think of it like that at all. We have been here more than a hundred years, we have reclaimed land from the desert and built irrigation works and planted fields and built solid homes and put a wall around our town, but they still think of us as visitors, transients. (51)

El protagonista entiende la violencia que conlleva el ilusorio principio de propiedad y la vanidad que evidencia. Tal como en Herrera, aparece el carácter efímero de los muros cuyo sino es volverse ruinas. Los muros finalmente tienen la función de preservar el Estado-nación como un templo moderno que hospeda los fantasmas de la soberanía política (Brown 133) y representa el laberinto de la frontera.

En la novela de Herrera, el muro aparece como “una tira de cemento deshilachándose en medio de la tierra blanca” (49), enfocándose en el carácter absurdo de la frontera. Hay una discontinuidad en la construcción del muro que se pierde en la inmensidad de la naturaleza. El cruce se realiza en el río, fuerza natural que simboliza también este flujo de identidades. En las dos obras, el mundo del civilizado representado por el muro está en decadencia, carcomido por el desierto. Se observan las grietas en la puesta en escena. Gaston Bachelard afirma que “la fissure est le début du rêve labyrinthique” (216),⁶ grieta que la frontera pone a la disposición de los sujetos que la atraviesan. En Herrera,

el sentimiento de estar en una obra de teatro está reforzado por el subtexto mítico y los títulos que encabezan los capítulos indicando los cambios de escenarios: la tierra, el lugar donde se encuentran los cerros, el sitio de obsidiana, etc.

El lugar de la frontera es un espacio propicio para el espectáculo porque se exagera la ficción de la identidad y su transgresión. Así, tanto el espacio del gabacho que representaría a Estados Unidos en *Señales*, como el espacio que releva del Imperio en *Waiting*, están marcados por la violencia y aparecen como metáforas territoriales para el control ilusorio que emana de la idea del laberinto. Con la frontera y la ausencia real de bárbaros en Coetzee se plantea el problema de la existencia del Imperio. Sin bárbaros, no se puede reafirmar su potencia y la defensa de su territorio. En Herrera, se convierte a la vez en un espacio de humillación y de superación. El muro aparece entonces como un límite irrisorio en medio del desierto para contrarrestar la supuesta venida del bárbaro/migrante que se asemeja a este monstruo abyecto, el Minotauro, cuyas características se propagan a través del rumor.

2) El cruce ritual en el espacio laberíntico

El tópico del viaje en las dos obras establece una relación con el espejismo de la frontera. Mientras que en Herrera el viaje constituye el motor de la trama, en Coetzee está circunscrito a la iniciativa del Magistrado de devolver la bárbara a su tribu. El viaje emprendido por el Magistrado y Makina instaura un cambio, relativo, en los personajes relacionado con la noción de rito, también asociado al recorrido laberíntico. El camino que emprenden los dos protagonistas se asemeja al viaje en un laberinto que se va desdibujando, una búsqueda del conocimiento en callejones sin salida. Esta dificultad de encontrar el sentido en la frontera radica en su aporía y en la creación de espejismos por su condición espectacular. El espacio de la frontera alberga entonces el rito y el espectáculo metamórfico, el cambio de identidad y el olvido de su ética. En las dos obras, el proyecto inicial se abandona: Makina no vuelve a su pueblo y decide quedarse en el gabacho que le quita su identidad original para otorgarle una nueva; el Magistrado no trasciende el sufrimiento experimentado al no lograr, en la diégesis, narrar la verdad de la frontera. Los dos sujetos se quedan en el laberinto de su identidad difuminada.

El etnólogo y folklorista Arnold Van Gennep, en *Les rites de passage* (1909), estipula una secuencia tripartita en los ritos de pasaje que bordean el *limen* y muestran un orden inmanente a las cosas mismas, independiente de la época y de la civilización: la separación (preliminares), el margen (liminares) y la agregación (postliminares). El rito de pasaje permite domesticar la muerte. La frase inaugural de la novela de Herrera empieza con “Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron” (11). Esta afirmación enseguida contradicha, marca el inicio del doble *iter* de Makina: hacia Estados Unidos como migrante y hacia la regeneración de su alma, en una primera aproximación a la muerte simbólica que reencontrará al final de su camino: “Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (123). Dos fronteras han sido cruzadas, la física y la simbólica. El final abierto mantiene la ambigüedad sobre el destino de Makina y muestra su entrada al limbo de su propia identidad. La noción de margen es fundamental en la teoría de Van Gennep, quien se interesa por todas las manifestaciones de pasaje, físico o simbólico: fronteras, bordes, zonas, puertas, umbral... Makina se considera como una puerta, una bisagra más específicamente. El espacio liminar está situado en el tiempo y en el espacio, a la vez que carece de un tiempo y de un espacio habituales. Esta dimensión

laberíntica otorga un carácter sagrado al margen. El espacio en el que se mueven Makina y el Magistrado comprende estas características de un cronotopo sacralizado. Van Gennepe ve en el desierto, el pantano y la selva virgen espacios de libertad que privilegian el viaje que permite a los sujetos estar entre dos mundos (23), como seres metamórficos.

La vivencia de los personajes en el margen de los imperios indica un movimiento similar. Makina pasa por el desierto a la vez plano y montañoso, y cruza el río mientras que el Magistrado atraviesa un pantano inacabable para llegar a la región montañosa de los bárbaros. La presencia del río y del pantano es esencial en la aparente iniciación de los dos personajes. En Herrera, Chucho —que significa perro bastardo en el lenguaje popular— es el pollero que ayuda Makina a cruzar el río. En la mitología mexicana, el guía de los muertos en el Mictlán, se denomina Xólotl, dios del atardecer, señor del inframundo, gemelo de Quetzalcóatl. A nivel iconográfico es representado como un esqueleto, un hombre con cabeza de perro. Herrera actualiza la figura del pasador entre dos mundos, caracterizado en la mitología greco-latina por Caronte, para seguir con la analogía entre los dos mundos paralelos, los dos caminos. El río es entonces el lugar del flujo, del movimiento, de la purificación y de la metamorfosis que se terminará en el antro donde Chucho reaparece en su rol de guía. El río como metáfora postnacional (Castany Prado) corresponde a la heterogeneidad de las identidades que se configuran en la frontera. Es lo que transgrede el mundo ordenado y laberíntico de los muros fronterizos, arbitrarios e ilusorios.

En Coetzee, el pantano es la única fuente de agua, metáfora que refleja el estancamiento del Magistrado, incapaz de cambio y augura el letargo eterno de su visión. En “Territorial Metaphor in Coetzee’s *Waiting for the Barbarians*”, Rosemary Jane Jolly ve la reunión de la mujer y del territorio como un punto clave en la novela de Coetzee, ya que marca la modificación de estatuto del agente del Imperio, convertido en un prisionero por haber transgredido las leyes del centro. No obstante, el Magistrado no aprenderá a través de su cambio de condición. Regresará al mismo lugar del olvido cómodo donde no existen los fantasmas de la muerte. La frontera es así el espacio por antonomasia del umbral, del margen que permite la iniciación de los individuos que la cruzan y a la vez su desaparición. El rito de pasaje, que instaura y perpetua un cierto orden sagrado o profano, se ve desestabilizado por el espectáculo grotesco que observan o sufren los personajes. Se pasa entonces de una ceremonia ritual a una teatralización abyecta. Se deja el espacio ordenado e ilusorio del muro aparentemente protector para entrar en el laberinto de la identidad.

II. La trampa especular de la frontera: laberintos de la identidad

Las dos narraciones buscan visibilizar el reverso o las grietas de la historia, silenciadas por la historiografía oficial. Para Michel de Certeau, en *La escritura de la historia*, hacer historia es situarse frente al tiempo. La distancia que instaura el gesto de la escritura permite administrar y circunscribir el pasado. Escribir la historia es rechazar la ficción. Señala el lugar de la historia como indudablemente ligada al poder político que hace la historia. Esta afirmación corresponde a lo perceptible en las dos obras en las cuales se escribe la historia desde el centro, el espacio del poder. El coronel Joll escribe la historia que permanecerá mientras que la escritura del Magistrado y la voz de Makina se desvanecen. Los dos personajes revisten en primera instancia las características de traductores culturales

y, en cierta medida, historiadores pero terminan abandonando la tarea a medio camino, adentrándose en su propio laberinto y dejando en suspenso la escritura.

1) Símbolos degradados: reflejos especulares sin relatos identitarios

El desierto fronterizo puede apreciarse como una metáfora de la búsqueda del sujeto posmoderno que se mueve desde el nomadismo y el equívoco. Como lo señala Delmas “Écrire le désert est comme un palimpseste dont chaque couche vient recouvrir la précédente” (38).⁷ Nada desaparece pero la dificultad reside en la posibilidad de la lectura. El Magistrado no logra decifrar las tablillas encontradas en las ruinas y Makina, a pesar de su condición de hermenauta, no realiza cabalmente su rol en el subtexto mítico, en el viaje al inframundo. La conquista del espacio deja ver un deseo inacabado, un retorno (El Magistrado) o un cambio frustrado (Makina). No se resuelven los vacíos de los mapas que se transforman en la promesa del laberinto, este espacio infinito. La trascendencia o el heroísmo que los exploradores buscan en el desierto se relaciona con la especularidad reflejada por la presencia del otro (Delmas 47). Sin embargo, en el caso de los “héroes” de las novelas de Coetzee y Herrera, la frontera resulta ser una trampa especular donde el otro no entrega nada o se convierte en un reflejo de la mismidad. Uno de los símbolos especulares, la bandera, remite a una señal de pertenencia nacional, un posible hilo de Ariadna que guía el camino del tráfugo desorientado. Se convierte en un señuelo del mundo ordenado que termina evidenciando su subversión. Así, este particular símbolo es degradado en las dos novelas mostrando el revés de su significado y la relación compleja que se establece con la alteridad.

En *Señales*, al cruzar la frontera, Makina se encuentra con un nuevo espacio difícilmente comprensible en una primera instancia. Su primer acercamiento a la alteridad ocurre cuando se encuentra con un guardia fronterizo en el capítulo VI, “El lugar donde tremolan las banderas” asociado en el relato del inframundo, el Mictlán, con “Panecatocoyan: Lugar donde los cuerpos flotan como banderas” (Navarro Pastor). El título irónico del capítulo refiere a las banderas flameantes que se encuentran en los espacios de pertenencia territorial de Estados Unidos. Sugiere el orgullo y la arrogancia del país del sueño americano frente a los extranjeros. En la cita que sigue inmediatamente el capítulo, aparece la contradicción inmediata de la postura patriota:

Bolsa de escoria, escuchó cuando subía al octavo collado desde el cual, estaba segura, avistaría a su hermano, ¿Estás buscando que te den tu merecido, bolsa de escoria? Abrió los ojos. Un gabacho pelirrojo, enorme, oloroso a tabaco, la miraba. Makina supo que el cabrón se moría por patearla o cogérsela y se levantó lentamente sin quitarle la vista de encima ... (83)

Así el orgullo nacional representado por las banderas que ondean se opone a la aparición de un individuo grosero y lascivo que aniquila la idea de nación magnánima y dignificada. Este primer sujeto inaugura una serie de personajes que envilecen –al revelarse como abusadores– la idea construida por la nación estadounidense. Todas las observaciones apuntan a la desindividualización de los gabachos (los norteamericanos), representados como seres melancólicos, carentes de espontaneidad e indicando rasgos de automatización. En el capítulo mencionado, se puede percibir la parodia de los grandes símbolos identitarios de

los Estados Unidos: la bandera manchada por la grosería (desintegración del orgullo de la nación), la ciudad consumista, la idea de felicidad (“The Pursuit of Happiness” presente en la declaración de independencia) contradicha por la familia ladrona y la amenaza constante de una guerra transgresora (Irak). Esta parodia trastoca la ilusión transmitida por el orden del laberinto a través del símbolo de la bandera y lo convierte en un espacio metamórfico.

En *Waiting*, ocurre el mismo fenómeno con el símbolo patrio de la bandera. Las tropas del coronel Joll persiguen bárbaros inexistentes y crean el espectáculo de la guerra para apaciguar las inquietudes de la población fronteriza:

It is a long time since the second expeditionary force rode out so bravely with its flags and trumpets and shining armour and prancing steeds to sweep the barbarians from the valley and teach them a lesson they and their children and grandchildren would never forget. Since then there have been no dispatches, no communiques. The exhilaration of the times when there used to be daily military parades on the square, displays of horsemanship, exhibitions of musketry, has long since dissipated. Instead the air is full of anxious rumours. (123)

El despliegue militar y la bandera airosa decaen frente al fracaso de la expedición y la desbandada que sigue. En su lugar, permanece el rumor y el miedo de los habitantes cuya integridad se ve amenazada por los propios emisarios del Imperio cuando esos vuelven de su búsqueda infructuosa y se convierten en los verdaderos bárbaros. La bandera aparenta ser un hilo de Ariadna que se vuelve un desengaño.

En las dos obras, los imperios ponen en escena su poder colonizador, enarbolado por las banderas, con el fin de mostrar su carácter protector, tal como los muros fronterizos. Sin embargo, el otro es también un espejismo, un deseo de lo abyecto, una trampa especular que sirve de pretexto a la continuidad de un orden.

2) El abyecto objeto del deseo: anhelo obsesivo del otro

La metáfora del bárbaro, semejante a la monstruosidad fantaseada y mitificada del Minotauro, constituye una figura esencial en las dos obras y motiva el reforzamiento de los límites. Representa el anhelo del otro que se construye desde la abyección. Se pueden percibir varias características del espectáculo trágico o tragicómico ligado a lo abyecto.

Julia Kristeva, en *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (1980), recalca: “Il y a, dans l'abjection, unes de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable” (9).⁸ El cuerpo de los imperios aspira a la presencia del otro para reafirmar su propia necesidad narcisista. Las novelas escenifican el duelo entre dos mundos, dos monstruos, uno civilizado el otro bárbaro: el coronel Joll y el Magistrado, el guardia fronterizo y Makina. El abyecto justifica la violencia, la tortura, la falsa búsqueda de una verdad ilusa. Incomoda pero muestra las aspiraciones a la restauración del sistema: “Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui pertube une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte”(11).⁹ La perturbación del orden es efímera, la liberación producida por la abyección permite el surgimiento de una

nueva frontera que delimita nuevas identidades. Kristeva ve el tiempo de la abyección como doble. Está constituido por el “oubli et [le] tonnerre”(16).¹⁰ Es un tiempo infinito que espera una revelación. En Coetzee, dos momentos son claves en la representación teatral del sufrimiento: la llegada de los “bárbaros” encadenados, golpeados por una niña angelical vestida de blanco y la risa del pueblo desatada por el espectáculo de la decadencia y la metamorfosis del Magistrado. Estas escenas permiten la catarsis de los espectadores:

The Colonel steps forward. Stooping over each prisoner in turn he rubs a handful of dust into his naked back and writes a word with a stick of charcoal. I read the words upside down:
ENEMY ... ENEMY ... ENEMY ... ENEMY. (105)

Sonrientes, los pobladores participan del juego mórbido donde predominan la curiosidad y el canibalismo cultural: “their bodies are drained by it and only their eyes live, organs of a new and ravening appetite” (105). El espectáculo no solo está en los bárbaros encadenados pero también en el propio Magistrado que se asimila a un “clown, a madman” (114). La enajenación lo convierte en un minotauro más, semejante a la abyección proyectada en los prisioneros.

En Herrera, también aparece la humillación del bárbaro contrarrestada en cierta medida por la performance ejecutada por Makina con la carta de autoexcreción (Navarro Pastor) que escribe y lee al guardia fronterizo. El acto performativo permite la distensión y la salvación del grupo. Este momento de violencia hacia el inmigrante ocurre cuando el guardia fronterizo detiene un grupo de indocumentados, entre los cuales se encuentra Makina, e increpa a uno de ellos, obligándolo a escribir en inglés. La voluntad acérrima de humillar y el desprecio expresado por el guardia reafirman la visión del otro como un ser vil y abyecto. Al enfrentarse al policía fronterizo, Makina escribe una requisitoria irónica contra los supuestos “potentes” y “civilizados”, en una exaltación paródica de la alteridad:

Nosotros somos los culpables [...]. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. [...] los que trajimos violencia que no conocían, [...] los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies [...]. Nosotros, los bárbaros. (114)

Makina a la vez reivindica e invierte la monstruosidad. No sólo intuye los peligros y los esquiva sino que manipula con excelencia la retórica y se erige como una neutralizadora de los conflictos: con los capos, con los paisanos abusadores, con los guardias y con su propio hermano. Se desprende también una sensación de poder absoluto cuando Makina reemplaza el inmigrante atemorizado y escribe la carta detallando y exacerbando hasta la ridiculez todos los defectos y los estereotipos de los latinoamericanos según el imaginario estadounidense. La reafirmación de la abyección pero en boca del ser considerado como abyecto desautoriza la voz del guardia y termina por callarlo. En la carta, el primer cliché derrumbado es el conocimiento del idioma manejado por Makina. Luego se puede ver la precisión del lenguaje y el uso de la ironía que juega con el absurdo de la condición

humana. Se percibe la alusión a la sucesión de las migraciones, el barco de los europeos opuesto al éxodo de los latinoamericanos caminando en el desierto.

La construcción de lo abyecto se revierte en las dos obras: el bárbaro, en su acepción de “monstruo”, parece pertenecer más bien al lado del “civilizado” cuya voluntad de mantenimiento de su identidad territorial lo convierte en agente de lo excesivo. Los minotauros pueblan la frontera, del lado del orden o del caos.

3) Negación de la alteridad: el olvido sublime de la frontera

En Coetzee, el bárbaro-monstruo permanece como un enigma. Pertenecer al ámbito del rumor desde el cual nacen retratos estereotipados *in absentia*. Hay dos descripciones de los bárbaros correspondientes a dos fuentes del poder imperial. El poder central, representado por Joll, difunde una descripción caricaturesca del bárbaro, cruel y peligroso. El Magistrado, en cambio, construye un discurso más ambivalente: el bárbaro es a la vez el nómada pescador e inofensivo y el salvaje amenazante. Este discurso contradictorio, entre fascinación y desprecio, usa en varias ocasiones la imagen del laberinto que refleja su confusión. Frente a la logorrea del Magistrado se opone el silencio neutro del bárbaro. La empresa abortada del Magistrado de relatar la verdad desemboca en la escritura de un relato exótico donde la crónica de la violencia de la frontera deja lugar a la descripción de un espacio paradisiaco (154). Incapaz de cambiar el curso de los eventos, el Magistrado decide hundirse en el olvido de la frontera. Según el coronel Joll, la historia de la frontera es invisible para el poder dominante:

You want to go down in history as a martyr, I suspect. But who is going to put you in the history books? The border troubles are of no significance. In a while they will pass and the frontier will go to sleep for another twenty years. People are not interested in the history of the back of beyond. (114)

El juicio del coronel Joll muestra un espacio fronterizo con función contradictoria: mantenedor de la idea del Imperio y asegurador del olvido de los conflictos. También recalca la inexorabilidad del paso cíclico de la historia que impide los cambios sustanciales y se convierte en un laberinto que no tiene finalidad que la de mostrar el movimiento de la metamorfosis y su eterno retorno.

En *Señales*, Makina es señalada como un ser abyecto a la vez que se autodenomina como bárbara en la carta mencionada anteriormente o en la escena con el guardia en “El lugar donde tremolan las banderas”. La protagonista representa este espacio intersticial que desordena el mundo rígido de los norteamericanos o al menos, la idea que proyectan de ellos mismos. Makina, como ser marginal y desplazado, tampoco tiene la potestad de escribir la historia. Se convierte en estos migrantes de miradas huidizas y presencias inestables. El último lugar donde se encuentra Makina, guiado por Chucho, a la vez “coyote” y psicopompo, es un antro donde todo está en silencio, donde no hay ni olor ni ruido. Entra por una escalera en caracol, una espiral que indica la entrada en su propio laberinto. Este espacio teatralizado se denomina el sitio de obsidiana donde no hay ventanas ni orificios para el humo, el lugar final del Minotauro. La protagonista, al recibir nuevos papeles, siente que ha sido desollada. La violencia del cambio de identidad la sobrecoge pero luego se serena: “Estoy lista”, dice. Makina, cuyo nombre juega con la homonimia

(máquina), y la paronimia (maquiladora o maquinaria) es un motor para la reinención y el olvido, un minotauro que se rehúsa a morir.

Conclusión

Umberto Eco señala un tercer tipo de laberinto que no corresponde ni al laberinto clásico y ordenado de la Antigüedad ni al laberinto paródico del barroco sino que al rizoma de Deleuze y Guattari, una estructura infinita sin centro ni periferia, ni afuera ni adentro que corresponde a la época contemporánea. Ya no hay salida sino que una ausencia de centro. Makina y el Magistrado se pierden en el laberinto y en la búsqueda de sentido. La frontera laberíntica es un umbral que presencia la pérdida y la posibilidad del origen pero este nuevo conocimiento se torna confuso y especular. El orden es desviado continuamente. Se parte de un laberinto físico representados por los muros fetiches a un laberinto simbólico proyectado en los bárbaros minotauros.

El título de la obra de Herrera remite al indicio de un cambio, en una visión totalizadora, mientras que en Coetzee se observa la pasividad, la espera de un derrumbe inminente que nunca vendrá, desde el punto de vista específico del civilizado. En los dos planteamientos se advierte el matiz profético, el anuncio de un final o renacimiento desde una perspectiva trastocada a la vez que se percibe el espejismo que las sostiene. La necesidad del caos apocalíptico, para equilibrar el orden precario, sustenta las dos obras y remite a la idea de un laberinto como espacio de orden artificioso. Los títulos se apoyan en la permanencia de una tensión nunca resuelta, en una cierta ilusión cínica y a la vez denunciatoria.

Finalmente, la frontera vivida por Makina, sujeto migrante, heterogéneo, creativo; el Magistrado, símbolo de un poder fallido y sujeto progresivamente enajenado, propicia el abandono de un Estado y el olvido de una identidad. El muro constituye un espejismo, una ilusión de control sobre la alteridad y, por consiguiente, sobre la mismidad. El civilizado y la auto-denominada de manera irónica bárbara, se pierden en los meandros del laberinto de la frontera y deambulan en el espacio del olvido.

Vivir fuera de la historia conlleva la pérdida de la ética de la identidad. El Magistrado deja de intentar escribir la historia: “I think: ‘I wanted to live outside history. I wanted to live outside the history that Empire imposes on its subjects, even its lost subjects. I never wished it for the barbarians that they should have the history of Empire laid upon them’” (154). La voluntad obsesiva de mantener fronteras termina por revelar su carácter frágil y acelerar su derrumbe que deja al descubierto el espejismo de la alteridad y el laberinto de la identidad.

Notas

¹Este trabajo se enmarca en proyecto de investigación Fondecyt Regular n°1151147, titulado “Historia y memoria en la literatura de frontera: *Buitamalón* (1996) de E. Labarca, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Y. Herrera, *Waiting for the Barbarians* (1980) de J.M. Coetzee y *Le Rivage des Syrtes* (1951) de J. Gracq” (2015–2018) y ejecutado en el Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Sobre la noción de frontera en la literatura hispanoamericana, véase los resultados de mi investigación anterior (Fondecyt Iniciación n°11121303) en la introducción de *Afpunmapu / Fronteras / Borderlands. Poética de los confines: Chile-México*. Eds. Tatiana Calderón Le Joliff y Edith Mora Ordóñez. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015.

² “Al confrontar los dos tiempos, se observa que el mundo conserva forma y sentido mientras el Minotauro está allí, en el centro; pero una vez que desaparece, el monumento se convierte realmente en un “laberinto”; así el espacio se vuelve amenazante en el momento en que el peligro parecía haber sido descartado”. Todas las siguientes traducciones del francés son mías.

³ “un límite político signifiante de un territorio. Es un objeto cuya emergencia se inscribe en un proceso de territorialización”.

⁴ “Mientras que el tiempo cíclico constituía el tiempo de la ilusión inmóvil, vivida realmente, el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, vivida ilusoriamente”.

⁵ “la fisura es el comienzo del sueño laberíntico”.

⁶ “toda trascendencia, invita a recorridos inciertos, sin principio ni final”.

⁷ “Escribir el desierto es como un palimpsesto en el cual cada capa recubre la precedente”.

⁸ “Hay, en la abyección, unas de estas violentas y oscuras revueltas del ser contra lo que lo amenaza y que le parece llegar de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible, de lo tolerable, de lo concedible. Está ahí, muy cerca pero inasimilable”.

⁹ “No es la ausencia de pulcritud o de salud que vuelve abyecto, pero lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entredós, lo ambiguo, lo mixto”.

¹⁰ “olvido y relámpago”.

Obras citadas

Bachelard, Gaston. “Le Labyrinthe”. *La Terre et les rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité*. Paris: José Corti, 1948.

Brown, Wendy. “Desiring Walls”. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books, 2010. 107–133.

Castany Prado, Bernat. “Las nuevas metáforas identitarias de la literatura posnacional”. *Konvergencias* 9 (2005). Web. August 20, 2011. <http://www.konvergencias.net/literaturapospnacional.htm>.

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

Coetzee, J.M. *Waiting for the barbarians*. New York: Penguin Books, 1982.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

Delmas, Catherine. “L'écriture du désert de Burton à Ondaatje”. *Désert(s): entre désir et délire*. Alexandre Garner, Corinne et Guillaume Cingal, comp. Actes du colloque du 27 et 28 juin 2002. Université Paris X-Nanterre. Paris: Confluences, 2003. 37–52.

Eco, Umberto. *De l'arbre au labyrinthe*. Paris: Grasset, 2010.

Foucault, Michel. “La metamorfosis y el laberinto”. *Raymond Roussel*. 1963. Trad. Patricio Canto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Foucher, Michel. *L'obsession des frontières*. 2007. Paris: Perrin, 2011.

Groupe Frontière. “La frontière, un objet spatial en mutation.”. *Espaces Temps.net*, 2004. Web. 15 de octubre de 2010.

Grimson, Alejandro. “Disputas sobre las fronteras. Introducción a la edición en español”. *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Eds. Michaelsen, Scott and David E. Johnson. Barcelona: Gedisa, 2003. 13–23.

Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Editorial Periférica, 2009.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

Lovito, Giuseppe. “Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques”. *Cahiers d'études romanes* 27 (2013): 345–57.

Navarro Pastor, Santiago. “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”. *iMex. México Interdisciplinario* I (2011): 93–126.

Poirier, Jacques. “Perdre le fil : Labyrinthes de la littérature française moderne”. *Amaltea Revista de mitocrítica* 1 (2009): 215–226.

Jolly, Rosemary Jane. “Territorial Metaphor in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*”. *Ariel* 20, 2 (1989): 69–79.

Saldívar, José. “Frontera Crossings: Sites of Cultural Contestation”. *Mester, Special Double Issue, Chicana/o Discourse* 22–23 (1994): 81–92.

Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1909.