



10. Migrasjon som undergang og nyskaping. *Señales que precederán al fin del mundo* av Yuri Herrera

Inger Olsbu

Sammendrag Dette kapitlet tar for seg migrasjons- og identitetstematikk i *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) av Yuri Herrera. Forfatterens bruk av mytisk materiale innebærer en forflytning fra et nasjonalt, ontologisk perspektiv («det meksikanske») til et postnasjonalt migrantperspektiv. Migrasjon sidestilles med dødserfaring, men også forvandling og nytt liv. Romanen fremviser en rettsløs migrantverden samtidig som den også formidler en sterk tro på språk og kommunikasjon, og rommer slik sett både en dystopisk og utopisk visjon av det postnasjonale.

Nøkkelord Yuri Herrera | migrasjon | migrasjonslitteratur | identitet | Mexico

Abstract This chapter deals with migration and identity themes in *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) by Yuri Herrera. The author's use of mythical material implies a shift from a national, ontological perspective ("the Mexican") to a post-national migrant perspective. Migration is equated with the experience of death, as well as transformation and new life. The novel presents a disenfranchised migrant world, but at the same time it also conveys a strong belief in language and communication, and it thus contains both a dystopian and utopian vision of the post-national world.

Keywords Yuri Herrera | migration | migration literature | identity | Mexico

GENERACIÓN INEXISTENTE: DEN IKKE-EKSISTERENDE GENERASJONEN

Yuri Herrera (1970) tilhører en generasjon av nyere meksikanske forfattere, født på 1970-tallet, som blant annet har vært omtalt som *Generación inexistente*: den «ikke-eksisterende generasjonen». Som denne betegnelsen antyder, er det ikke spesielt enkelt å etablere felles kriterier – verken estetiske eller politiske – for å definere disse forfatterne. To kontekstuelle forhold er likevel relevante for å belyse Herrerass forfatterskap. I sin sosiologiske tilnærming til litterære generasjoner peker Ignacio M. Sánchez Prado (2008) på etableringen av en rekke statlige institusjoner (og da spesielt *El Fondo Nacional para la Cultura y el Arte* – FONCA – fra 1989) som har vært med på å forme det litterære feltet i Mexico de siste tretti årene. Ifølge Sánchez Prado har disse institusjonene, samt stipendene, premiene og møteplassene de har promotert, også bidratt til en slags generasjonsidentitet gjennom sitt særlige søkelys på unge forfattere. Utover disse særtrekkene ved det litterære feltet deler mange nyere meksikanske forfattere også to ytterligere erfaringer: Mange av dem har gått på skrivekurs, enten i Mexico eller i USA. Herrera har blant annet deltatt på kurs med forfatteren Elena Poniatowska i Mexico og har en mastergrad i kreativ skriving fra Universitetet i Texas (El Paso). Det er også relativt vanlig at nyere meksikanske forfattere har en parallell akademisk karriere i USA (ofte innen latinamerikanske litteratur- eller kulturstudier). Dette gjelder også Herrera, som har en ph.d. fra Berkeley og er ansatt ved institutt for spansk og portugisisk ved Tulane Universitet i New Orleans. Et fellestrekk ved mange meksikanske forfattere fra Herrerass generasjon er derfor at de ofte selv har en migrasjonserfaring; de er oppvokst i Mexico, men har bosatt seg i USA i voksen alder. De har førstehåndskunnskap om meksikansk samfunn og kultur, men har samtidig fått mange litterære og teoretiske impulser fra sin utdanning og sitt akademiske virke ved universiteter i USA.

Om de meksikanske forfatterne født på 1970-tallet fremstår som en ganske heterogen gruppe, er det langt lettere å finne en tydeligere profil i tiåret forut. Interessant i denne sammenheng er den meksikanske crack-generasjonens¹ avvisning av det de kaller eksotismenarrativet om Latin-Amerika, med særlig henvisning til deler av den bestselgende post-boom-litteraturen på 1980- og 1990-tallet.² Samme år

1 *Crack* i betydningen brudd. Ifølge Jorge Volpi (2016) var gruppen naivt uvitende om ordets narkotiske betydning. De likte derimot at ordet representerte en slags motsats til «boom», i tillegg til å ha konnotasjoner både til børskrakk og fotballgeni (*un crack del fútbol*).

2 I kjølvannet av García Márquez' suksess med *Cien años de soledad* fra 1967 (norsk: *Hundre års ensomhet*, 1970), og senere bestselgere som Isabel Allendes *La casa de los espíritus* (1982, norsk: *Åndenes hus*, 1984), eller Laura Esquivels *Como agua para chocolate* (1989, norsk: *Hjerter i chili*, 1991), ble det internasjonalt etablert en prototypisk forståelse av latinamerikansk litteratur som magisk realisme.

som crack-manifestet ble publisert, i 1996, ga chilenerne Alberto Fuguet og Sergio Gómez ut en antologi kalt *McOndo*, der også de forkaster ontologien om det latin-amerikanske, og den såkalte macondismen,³ det vil si tendensen til å redusere latinamerikansk litteratur til magisk realisme (en tendens som ikke minst forlagsindustrien i Europa og USA har vært en sterk bidragsyter til). Ettersom generasjonsskillet mellom forfatterne født på 1960- og 1970-tallet er ganske kunstig (crack-forfatter Jorge Volpi er for eksempel bare to år eldre enn Yuri Herrera), er det interessant å se Herreras forfatterskap, og ikke minst hans utstrakte bruk av mytisk-magisk materiale, i lys av denne konteksten. På samme måte som en rekke meksikanske forfattere før ham (for eksempel Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Garro, José Emilio Pacheco) vender Herrera tilbake til førspansk mytologi og historie. Men der boom-generasjonen brukte myter og historie for å undersøke «det meksikanske», går Herrera i motsatt retning. I romanen *Señales que precederán al fin del mundo* (2009, oversatt som *Tegn forut for verdens ende* [2016]), tar Herrera utgangspunkt i den mesoamerikanske gudeverdenen og aztekisk mytologi for å utforske identitetstap, kulturell hybriditet og endring, i et postnasjonalt migrantperspektiv.

Tegn forut for verdens ende er Yuri Herreras andre roman. Også romanene *Trabajos del reino* (2003, *Balladen om kongens hage* [2015]) og *La transmigración de los cuerpos* (2013, *Kroppsvandring* [2016]) er oversatt til norsk. Herrera har i tillegg skrevet barnelitteratur, science fiction og en historisk fremstilling av hendelsene rundt en gruvebrann i Hidalgo på 1920-tallet.⁴

EN MIGRASJONSFORTELLING

Tegn forut for verdens ende handler om en meksikansk ungjente, Makina, som legger ut på en reise for å finne broren sin i USA. Makinas historie er et eksempel på migrasjonens selvgenererende dynamikk: En forsvunnet far har etter sigende etterlatt seg et stykke land på den andre siden av grensen, en sønn drar av gårde for å gjøre krav på jordstykket, en søster, Makina, sendes ut for å lete etter sin bror. Tre lokale capos, señor Dobleú (W), señor Hache (H) og señor Q,⁵ trekker i trådene

3 Av *Macondo*, landsbyen der handlingen i García Márquez' *Hundre års ensomhet* finner sted. Begrepet macondisme tilskrives José Joaquín Brunner (2002).

4 *El incendio de la mina El Bordo* (2018). I et forsøk på å redde verdier unnlot selskapet som eide gruen, å evakuere arbeiderne før den ble stengt på grunn av brann. Som en følge av dette omkom 87 arbeidere. Gruvebrannen i El Bordo er også tema for Herreras doktoravhandling.

5 Den norske oversettelsen følger her originalen på spansk der bokstaven H er hache, og bokstaven W er dobleú (dette er et særtrekk for Mexico og Mellom-Amerika som skyldes innflytelse fra engelsk, mens man i Spania bruker uve doble om W).

for å få Makina over, og som gjentjeneste må hun ta med en pakke. Grensekryssingen krever tvilsomme allianser og speiler en globalisert virkelighet der kriminelle nettverk strekker seg fra meksikansk periferi og langt over grensen til USA. Migranter som Makina (og broren før henne) er en del av geskjeften.

Når Makina til slutt finner broren på en amerikansk militærbase, er han, ikke bare i Makinas øyne, men også rent bokstavelig, blitt til en annen. I bytte mot falske dokumenter har han reist i krigen som amerikansk soldat for å redde skinnet til en unggutt som i et mislykket ungdomsopprør har vervet seg til krigstjeneste. Broren er derved blitt sin egen dobbeltgjenger. Dobbeltgjengeren og kopien er gjennomgangsmotiver knyttet til migranterfaringen i romanen. Selv ønsker ikke Makina å utsette seg for migrasjonens transformerende kraft og vil returnere straks hun har funnet broren:

No quería ni quedarse por allá ni que le sucediera como a un amigo suyo que se mantuvo lejos demasiado tiempo, tal vez un día de más o una hora de más, en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía. (Herrera, 2018b, s. 21)⁶

Men verken broren, som Makina kom for å hente, eller Makina selv vender hjem til mor og lillesøster. Mot slutten av romanen gjentar tvert imot Makina brorens skjebne; også hun får ny identitet og må gi slipp på sitt tidligere liv.

REISEN MOT NORD: MICTLAN OG AZTLÁN

Romanen har både en synkron og en diakron handlingslinje; synkront er det en roadtrip fra en ikke navngitt landsby i Mexico til en ikke navngitt by i USA,

6 «hun ville ikke at det skulle skje med henne det som hadde skjedd med en venn av henne, han som ble der for lenge, kanskje en dag for lenge eller en time for lenge, uansett så lenge at da han kom tilbake, var alt som før, men likevel annerledes, eller alt likt, men ikke det samme: Moren hans var ikke lenger moren hans, søsknene hans var ikke lenger søsknene hans; de var mennesker med vanskelige navn og uforståelige fakter, som om de hadde kopiert dem etter en mal som ikke lenger eksisterte; selv lufta, sa han, varmet brystet på en annen måte» (Herrera, 2016b, s. 16). Norske oversettelser av de spanske sitatene stammer fra Yuri Herrera: *Tegn forut for verdens ende* (2016), gjendiktet av Christian Rugstad. I et par tilfeller vil egen oversettelse benyttes, og dette vil da oppgis i fotnoten.

diakront forholder romanen seg til meksikansk historie og mytologi. På nåtidsplanet følger historien etappene på denne reisen, men på et annet, mytisk nivå tilsvarende romanens ni kapitler de ni nivåene, eller regionene⁷ som de døde må krysse før de når frem til det siste og endelige nivået i mexicaenes (aztekernes)⁸ dødsrike, Mictlan. Det hele kan minne om de ni sirklene i Dantes helvete, men Mictlan følger en annen logikk enn Dantes forestilling om et europeisk middelalderhelvete basert på synd, skyld og straff. Det var de spanske geistlige som sidestilte Mictlan med helvete, men for mexicaene var Mictlan først og fremst et av tre hierarkisk organiserte dødsrikker: Solen (Tonátiuh Ilhuíac), Tlalocan og Mictlan.⁹ Hvorvidt man havnet her eller der, avhang først og fremst av *måten man døde* på, og mindre av måten man levde på (jf. Krickeberg, 2000; López Austin, 2004; Matos Moctezuma, 1986).

I førspansk tid ble en død person begravet sammen med en hund, en xoloitzcuintle,¹⁰ som skulle hjelpe den døde med å krysse elven som skilte de levende fra

7 De ni kapitlene er: 1. Jorda 2. Over elven 3. Stedet der fjellene møtes 4. Fjellet av vulkansk glass 5. Stedet der vinden skjærer som en kniv 6. Stedet der flaggene blafrer 7. Stedet der hjerter blir spist 8. Slangen som venter 9. Stedet av obsidian, hvor det ikke er vinduer eller åpninger der røyken slipper ut. Herrera kombinerer beskrivelsene av Mictlan i Codex Vaticanus A 3738 (tolket og oversatt av Alfredo López Austin, 2004 [1980]), og i *Historia general de las cosas de Nueva España* av Fray Bernardino de Sahagún. Kapittel 1–4 og kapittel 6 og 9 i *Tegn forut for verdens ende* samsvarer med tilsvarende nivåer i Codex Vaticanus A 3738, mens kapittel 5 tilsvarende nivå 8 i Sahagún, og kapittel 7 tilsvarende nivå 8 i Codex Vaticanus A 3738 (jf. Sánchez Becerril, 2014).

8 Bruken av betegnelsene azteker og mexica kan være forvirrende fordi de har vært brukt delvis overlappende, selv om de ikke er identiske. Azteker betyr «fra Aztlán», stedet aztekerne skal ha utvandret fra, ledet av sin stammegud Huitzilopochtli. Da denne fokegruppen slo seg ned på det meksikanske høylandet (der Mexico by ligger i dag), bestemte de seg ifølge mytene for å kalle seg for mexicas. Azteca viser altså til opphavet, mens mexica var betegnelsen de brukte om seg selv. Mexicaene fikk etter hvert stor politisk og økonomisk makt. Rundt 1430 gikk de inn den såkalte Trippelalliansen bestående av de tre rikene Tenochtitlan, Texcoco og Tlacopan, og bygde opp et imperium med Tenochtitlan som viktigste by. Da spanjolene innledet erobringen av Mexico i 1519, kontrollerte Trippelalliansen ledet av mexicaene i Tenochtitlan store deler av midt og sør Mexico. Det var først på 1800-tallet at man begynte å bruke ordet azteker for å referere til dette imperiet. Denne endringen var blant annet knyttet til en rekke europeiske utgivelser om Mexico, som begynte med Alexander von Humboldts bok *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* fra 1810. Skiftet fra mexica til azteca utover på 1800-tallet hadde også sammenheng med at ordet mexicano etter hvert var blitt synonymt med alle innbyggere i Mexico, og altså ikke lenger bare den folkegruppen som dominerte Mexico ved spanjolenes ankomst. (Se også León-Portilla, 2010). Nahuatl er et langt videre begrep enn azteca og mexica og betegner alle folkegrupper som snakker nahuatl.

9 I tillegg fantes det et eget dødsrike for de aller minste barna, som i noen kilder kalles Chichihualcuacho, og i andre Xochatlapan (jf. Matos Moctezuma, 1986, s. 74).

10 Meksikansk nakenhund.

de døde.¹¹ Også denne referansen spiller med i romanen: Mannen señor Hache sender for å hjelpe Makina med å krysse grenseelven mellom Mexico og USA, heter nemlig Chucho, et kallenavn for Jesús (et vanlig mansnavn i den spansktalende verden), men også et annet ord for nettopp hund i meksikansk dagligspråk.

Ytre sett har vi altså å gjøre med en migrasjonsfortelling, men gjennom den mytiske dimensjonen sammenlignes migrasjon med dødserfaring og målet for reisen, USA, med selve dødsriket. USA blir på den ene siden sluttpunkt og død: Mictlan. Samtidig vibrerer det en annen mytisk tråd, om enn aldri direkte uttalt, i teksten: USA som utgangspunkt, som Aztlán, aztekernes opprinnelige hjemland i nord.

I chicano-ideologien representerer Aztlán både mytisk opphav og politisk krav på tapt meksikansk land.¹² Slik spiller også en annen fortelling om migrasjon med i teksten: en slags gjenerobningsfortelling. Chucho uttrykker det slik: «Nos necesitamos. Quieren vivir eternamente y todavía no se dan cuenta de que para eso deben cambiar de color y número. Pero ya está sucediendo» (s. 116).¹³

TEGN FORUT FOR VERDENS ENDE: EN FORTELLING OM (ÉN) VERDENS UNDERGANG

Tittelen på boken setter handlingen i forbindelse med den førspanske verdens «undergang». Da spanjolene ankom Mexico, gikk mexica-imperiet mot slutten av en tidssyklus (en syklus på 52 år tilsvarte en «æra» eller «verden»). Overgangen mellom to «verdener» ble regnet som en spesielt kaotisk, usikker og farlig periode, og i denne perioden var man derfor særlig observant på tegn som kunne varsle om forestående hendelser eller ulykker (jf. Johansson, 2013). Flere av de historiske kildene som omhandler erobringen av Mexico, forteller om en rekke tegn som senere ble tolket som forvarslar på mexicarikets undergang. På nahuatl har man et eget begrep for disse forvarslene: tetzáhuitl.

En av de tidligste fremstillingene av mexica-befolkningens historie, tro og hverdagsliv basert på vitnesbyrd fra innfødte informanter er *Historia General de las cosas de Nueva España*, et flerbindsverk som kombinerer billedspråk, nahuatl og

11 Man tror denne skikken var knyttet til guden Xólotl, som hunderasen, xoloitzcuintle, har fått sitt navn fra. Ifølge mytene fulgte Xólotl solen på dens vei gjennom dødsriket, før den igjen stod opp.

12 Mexico mistet om lag halvparten av sitt territorium til USA på 1800-tallet, blant annet som en følge av den meksikansk-amerikanske krigen (1846–1848).

13 «De trenger oss. De ønsker å leve evig, men har ennå ikke skjont at hvis de skal klare det, må de endre farge og antall. Men det skjer» (Herrera, 2016b, s. 90).

spansk. I dette verket, som ble utarbeidet av fransiskanermunken Bernardino de Sahagún i samarbeid med nahuatlspåklige studenter ved El Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco i siste del av 1500-tallet, beskrives åtte *tetzáhuítl* som ble observert og diskutert i tiåret forut for spanjolenes invasjon av mexicaenes hovedstad, Tenochtitlán. Blant tegnene var et rart lys på himmelen, to tempelbranner, en komet, oversvømmelser, gudinnen Cihuacóatl's natlige rop: «mine barn, dere er fortapte», funn av monstrøse skapninger og en trane med et speil på hodet hvori Moctezuma fikk se stjerner, krig og menn som red på hjortedyr (jf. Johansson, 2013).

Gjennom koblingen mot den førspanske verdens undergang blir nåtidsplanet i romanen også en slags undergangsfortelling. Romanen tegner et bilde av et meksikansk samfunn i oppløsning, der narkosjefer skalter og valter som upålitelige guder, meksikanere i hopetall legger ut på livsfarlige reiser for å komme seg inn i USA, familier brytes opp, og landsbyer tømmes for menn. Nasjonalstaten trues av undergang, den nye verdenen i emning er en postnasjonal migrantverden.

ROMANENS KOMPOSISJONSPRINSIPP

For å beskrive bokens grunnleggende, konstruerende prinsipp er det fristende å bruke palimpsesten som metafor. En palimpsest er et pergament som inneholder rester av gamle tekster som er blitt skrapet bort og erstattet av nye. *Tegn forut for verdens ende* er en tekst som bærer i seg det som har vært: mytologi, historie og litterær tradisjon. Men i palimpsesten, som har sitt opphav i europeisk gjenbruk av gamle pergamenter i antikken og middelalderen, er det selve artefakten som er verdifull. Det er ingen direkte, indre sammenheng mellom teksten som er overskrevet, og ny tekst. Romanens tittel peker mot et komposisjonsprinsipp som i sterkere grad materialiserer forholdet mellom tid, tegn og struktur, nemlig pyramiden.

I denne førspanske arkitekturen er forholdet til det foregående mer kompleks; tidligere strukturer kunne bli tatt vare på og bli liggende intakte, men skjulte i konstruksjonens indre, med nye strukturer bygd over, noen kunne bli stående til fall, andre kunne bli rekonstruert som nye bygg (jf. Newman, 2017). Det gamle ble ikke visket ut som i palimpsesten, men ble tatt med inn i fremtiden i en kompleks og heterogen konstruksjon der nytt og gammelt inngår i nye relasjoner. Hva har tittelen *Tegn forut for verdens ende* med dette å gjøre? I den aztekiske forståelsen av historie representerte en tidssyklus en «verden». Verdens undergang var derved ikke synonymt med alle tings endelige opphør, men betød at den verdenen man hadde kjent frem til nå, ville bli erstattet av en ny. I enkelte pyramider er tidssykluser manifestert i selve konstruksjonen; når en tidssyklus tok slutt, ble en ny struktur konstruert på fundamentet av den gamle; som en overgang fra et «tid-rom» til

et annet i konkret forstand. *Tegn forut for verdens ende* kan leses nettopp slik, som et varsel om undergang, men også som et varsel om en ny verden i emning. Som pyramidene bygger romanen på et allerede eksisterende materiale; en lang litterær og kulturell tradisjon som har forsøkt å sirkle inn en verden og en identitet: «det meksikanske». I Herreras roman tilhører også dette tankegodset en verden som ikke lenger er, eller som trenger fornyelse.

HERRERA OG DEN MEKSIKANSKE LITTERÆRE TRADISJONEN

Det første av romanens ni kapitler har tittelen «Jorda». Den starter altså i midtsjiktet av aztekisk kosmologi med sine tretten himler og ni infraverdener, men allerede i åpningsscenen bærer det – bokstavelig talt – nedover: «Jeg er død», sier Makina til seg selv idet et synkehull åpner seg foran nesa på henne og sluker alt som beveger seg på den skjøre jordoverflaten før sirkelen ferdigtegnes uten Makina inni. Dette sammenfallet av ulike historiske lag, av fortid og nåtid, er et stadig tilbakevendende *topos* i meksikansk litteratur. I Juan Rulfos *Pedro Páramo* (1987, [1955]) finner vi for eksempel også en reise til et ytterst meksikansk helvete, nemlig Comala,¹⁴ der fortiden lever videre i hviskingen og mumlingen fra stedets avdøde befolkning.¹⁵ I Elena Garros «La culpa es de los tlaxcaltecas» (1964)¹⁶ opplever den kvinnelige hovedpersonen til stadighet at tiden løses opp, og hun slynges frem og tilbake mellom 50/60-tallets Mexico by og slagene i mexicahovedstaden Tenochtitlán under erobringen mer enn 400 år tidligere. Den tidsmessige sameksistensen har en konkret referanse, for om pyramidene er enkeltkonstruksjoner over ulike «verdener», så er også Mexico by et arkitektonisk samrøre av historiske lag. El *Templo Mayor* i mexicaenes hovedstad Tenochtitlán ligger rett under el zócalo (sentrum) i dagens Mexico by, eller Gran Chilango, som byen omtales som i *Tegn forut for verdens ende*. Når Makina sovner i bussen på vei ut av Gran Chilango, drømmer hun om fortapte byer:

14 Comal (av nahuátl *comalli*) betegner en stekeplate av prespansk tradisjon, opprinnelig laget av leire, som plasseres over et bål for å steke tortillaer o.l. I *Pedro Páramo* er parallellen mellom *comal* og Comala tydelig; Comala «ligger på jordens glør, i selve munnen til helvetet». I Comala er det dessuten så varmt at «mange av de som dør der, må tilbake etter et pledd når de kommer til helvete» (Rulfo, 1987, s. 12, min oversettelse).

15 Denne romanen er ofte blitt lest som en allegori over et postrevolusjonært Mexico der fortiden lever videre i nåtiden, og løftene fra revolusjonen aldri ble innfridd.

16 «Tlaxcaltekerne har skylden.» Min oversettelse. Fra samlingen *La semana de colores*, 1964. I tillegg til romanen *Los recuerdos del porvenir* (1963) er denne novellen en av Garros mest studerte tekster.

Nunca podía estar segura de lo que había soñado, de la misma manera que no podía estar segura de que un lugar estaba donde indicaba un mapa hasta no haber llegado ahí; pero tenía la impresión de haber soñado con ciudades perdidas: literalmente: ciudades perdidas dentro de otras ciudades perdidas, deambulando todas sobre una superficie impenetrable. (Herrera, 2018b, s. 35)¹⁷

Når Herrera velger å kalle Mexico by for Gran Chilango, så understreker han nåtidsperspektivet, han velger å benevne byen etter det uformelle kallenavnet på personer fra Mexico by; chilangos. Ved å putte på «Gran» henspiller han samtidig på el Gran Tenochtitlán og skaper en idé om en linje som går fra det førspanske til det nåtidige.

Tilbakevendingen til fortiden står sentralt i den lange tradisjonen av intellektuelle, forfattere og akademikere som har forsøkt å sirkle inn «lo mexicano» («det meksikanske»), for å forstå Mexico og den moderne meksikanerens identitet. Et av hovedverkene i denne tradisjonen er Octavio Paz' essaysamling *El laberinto de la soledad* fra 1950.¹⁸ *Tegn forut for verdens ende* spiller på mange av de samme elementene som Paz analyserer i *El laberinto de la soledad*: en meksikansk (mytisk) forståelse av døden og tiden (sirkulær, repeterende) samt Malinche-motivet (se nedenfor). Der tidligere generasjoner utforsket dette materialet fra et nasjonalt perspektiv («det meksikanske»), representerer *Tegn forut for verdens ende* en forflytning til et postnasjonalt migrantperspektiv.

FRA TUNGE TIL MASKIN: MALINCHE-MOTIVET I ET POSTNASJONALT MIGRANTPERSPEKTIV

Hovedpersonen Makina har mange paralleller til Malinche, den flerspråklige kvinnen som fungerte som tolk for de spanske erobrerne. Som Malinche behersker hun

17 «Makina følte seg aldri sikker på hva hun hadde drømt, på samme måte som hun ikke kunne føle seg sikker på at et sted var der hvor kartet påsto at det var, før hun var kommet dit, men hun hadde en følelse av at hun hadde drømt om fortapte byer. Bokstavelig talt. Byer fortaapt i andre fortapte byer, alle i bevegelse over en ugjennomtrengelig overflate» (Herrera, 2016b, s. 27).

18 «Ensomhetens labyrint». Min oversettelse. To verk med stor påvirkningskraft forut for Paz er *La raza cósmica* (1925) av José Vasconcelos og *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) av Samuel Ramos. *El laberinto de la soledad* har også vært et betydningsfullt referansepunkt for senere antropologiske og sosiologiske diskurser om Mexico og «det meksikanske», slik som Roger Bartras *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (1987) og Claudio Lomnitz' *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space* (1992) samt *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism* (2001), for å nevne noen sentrale eksempler.

tre språk,¹⁹ og kan, som hun sier, også holde kjeft på alle tre. Makina jobber dessuten på en telefonsentral; hun sørger for kommunikasjon på tvers av grenser, og hun videreformidler meldinger. Av og til må hun dessuten improvisere både som mekler, rådgiver og til og med parterapeut.

Ifølge Victor Turner (1974) har de fleste samfunn noen *rotparadigmer*, det vil si kulturelle modeller i form av historiske figurer eller hendelser, som har en tendens til å dukke opp igjen i tider med samfunnsmessige omveltninger. Malinche er et eksempel på et slikt meksikansk rotparadigme (jf. Cypess Messenger, 1991). I den meksikanske, kulturelle nasjonalismen har Malinche spilt en komplisert dobbeltrolle; på den ene siden har hun blitt fremstilt som en forræder av den autoktone kulturen.²⁰ På den andre siden – i kraft av å være mor til Cortés' barn – har hun blitt sett på som mestizo-nasjonens symbolske mor.²¹

Den trespråklige telefonoperatøren Makina er en tydelig referanse til Malinche, men *Tegn forut for verdens ende* gir en postnasjonal nytolkning av dette rotparadigmet ved å sette det inn i en migrantkontekst. Malinche-motivet fungerer i romanen først og fremst som en slags hyllest til overlevelse og mangfold, både i bokstavelig forstand, men også språklig og kulturelt. Der den meksikanske kulturelle nasjonalismen har fremstilt Mexico og «det meksikanske» som en slags smertefull fusjon av to kulturelle opphav,²² nemlig *lo indígena*²³ og *lo español*, insisterer Herrera gjennom hele romanen på en *alltid allerede eksisterende* kulturell hetero-

19 I den spanske versjonen omtales de tre språkene som henholdsvis «la lengua», «la lengua latina» og språket i «el gabacho». La lengua (språket) viser her til et ikke navngitt indiansk språk, det latinske språket til spansk og gabacho-språket til engelsk. Den norske oversettelsen av «la lengua» som «dialekt» er et overraskende valg. I en meksikansk referanseramme kunne dette gitt mening, siden indianske språk ofte feilaktig omtales som dialectos på dagligspråket. På norsk mangler imidlertid denne referanserammen, og en norsk leser vil mest sannsynlig tolke dialekt som nettopp det; altså en lokal variant av spansk. Ordet gabacho (meksikansk slang for USA og amerikanere) har også en litt mer subtil språklig bibetydning enn det tilsvarende gringo, som brukes i den norske oversettelsen. Gabacho er opprinnelig et oksitansk ord for å beskrive en person som ikke er i stand til å snakke ordentlig (jf. også *Real Academia Española*).

20 Malinche har omtrent samme konnotasjon i Mexico som Quisling i Norge.

21 Mestizo eller mestis på norsk, ble opprinnelig brukt om en person med europeisk (español) far og amerikansk (indígena) mor. Etter hvert er det blitt en betegnelse for en majoritetsbefolkning av blandet (español/indígena) opphav. Se fotnote 23 for begrepsbruk.

22 Blant *chicanos*, meksikanske migranter i USA, fungerte Malinche lenge som et negativt symbol på kvinnelig akkulturasjon og begrepet *malinchista* som en nedsettende betegnelse på chicana-feminister.

23 *Indígena* i betydningen det autoktone. De spanske begrepene brukes her for en mest mulig nøytral beskrivelse. Herrera problematiserer denne forenklete kulturelle todelingen i nasjonalismediskursen, men også selve ideen om opprinnelse (en konnotasjon som for eksempel spiller med i et begrep som *urbefolkning*).

genitet. Det kulturelt og språklig heterogene og hybride er til stede på tvers av tid og rom; både i den mytiske fortiden (for eksempel i referansene til en synkretistisk, førspansk gudeverden), så vel som i samtiden (for eksempel gjennom den ekstratekstuelle referansen til la Santa Muerte²⁴ på bokomslaget), og i språkbruken på begge sider av grensen som Makina krysser.

Den enkeltstående teksten som i størst grad har preget forståelsen av Malinche-figuren i det 20. århundre, er *El laberinto de la soledad* av Octavio Paz. Hos Paz fremstilles Malinche først og fremst som en passiv figur; erobret og beseiret som landet selv. I *Tegn forut for verdens ende* er de negative konnotasjonene til Malinche-motivet forsvunnet; Makina er verken passiv eller et udelt offer for mannlige overgrep, og det er nettopp kvinnefellesskapet som fremstår som samfunnets bærebjelke: «Su madre la Cora la había llamado y le había dicho Vaya, lleva este papel a su hermano, no me gusta mandarla, muchacha, pero a quién se lo voy a confiar ¿a un hombre?» (Herrera, 2018b, s. 12).²⁵

Selve navnet Makina er lydlig identisk med maquina – maskin. Liksom Malinche ofte ble referert til metonymisk som La lengua – tungen/språket – er Makina en slags kommunikasjonsmaskin. I begge tilfeller er det altså organet eller apparatet som muliggjør kommunikasjonen som står i fokus, ikke innholdet som formidles. Makina selv understreker denne funksjonen: «Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. Una es la puerta, no la que cruza la puerta» (Herrera, 2018b, s. 19).²⁶

Makina har vært budbringer i den korrupte maktkampen mellom señor Hache og señor Q, uten at hun verken har mistet nattesøvnen eller fått skyldfølelse av den grunn. Å gå med beskjeder er «hennes måte å ta del i verden på» (Herrera, s. 20). Makina plasserer seg derved - som Malinche - i sentrum av en voldelig maktkamp, men uten å akseptere skyld. I *Tegn forut for verdens ende*, som i Herreras andre to romaner, *Balladen om kongens hage* (2015 [2008]) og *Kroppsvandring* (2016 [2013]), handler språk og kommunikasjon i høy grad om overlevelseskunst.

24 La Santa Muerte er en personifisert og synkretistisk kult til Døden som uoffisiell helgen, med varierende elementer fra førspansk mytologi, katolisisme, santería og sjamanisme (jf. for eksempel Garcés Marrero 2020). La Santa Muerte har i likhet med en annen uoffisiell helgen, Malverde, fått en viss betydning blant *narcos* og andre som lever farlige og utsatte liv.

25 «Cora, moren hennes, hadde bedt henne om å ta med et brev til broren. Jeg vil helst slippe å sende deg, lille venn, men hvem kan jeg ellers stole på? En mann?» (Herrera, 2016b, s. 10).

26 «Man velger ikke hvilke beskjeder man leverer, og hvilke man lar ligge og råtne. Man er døra, ikke den som går igjennom døra.» Min oversettelse.

EN DANNELSESROMAN

Tegn forut for verdens ende inneholder mange av de klassiske elementene i en dannelsesroman: En ung person legger ut på en reise, møter en rekke utfordringer og utvikles og modnes som person og samfunnsborger. Både i *Tegn forut for verdens ende* og i Herrerars foregående roman, *Balladen om kongens hage*, er hovedpersonens dannelsesprosess tett knyttet opp til språket og til det å finne sin egen stemme. *Balladen om kongens hage*, der hovedpersonen er en sanger som komponerer narcocorridos,²⁷ kan i så måte karakteriseres som en kunstnerroman, og det er også elementer av dette i *Tegn forut for verdens ende*. I prosessen med å etablere en identitet som flerspråklig og flerkulturelt subjekt slutter Makina å være «døra» og begynner «å gå gjennom den». Når Makina, sammen med en rekke andre migranter, blir anholdt og hånet uten grunn av en politimann som kaller seg patriot, gjør han særlig narr av en mann som skriver dikt («Dikt. Det kaller jeg kvalifisert arbeidskraft»). Scenen blir et tydelig bilde på undertrykkelse og opprør, og som svar på politimannens latterliggjøring snapper Makina blyant og notatbok og skriver et sarkastisk migrantmanifest:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe que aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros. (Herrera, 2018b, s. 110)²⁸

27 El narcocorrido er en undersjanger av den meksikanske musikk sjangeren corrido. El corrido er en narrativ sjanger som forteller en historie. Musikalsk har den røtter i polka-, vals- og mazurkarytmer, og den hører inn under såkalt norteño-musikk fra nord Mexico og grenseområdene. Los narcocorridos er fortellinger om narcos, karteller og narkosmugling. Det er en omdiskutert sjanger, og det har vært gjort flere forsøk på å forby dem. (Se for eksempel Simonett, 2001, Valenzuela 2002, Wald, 2001).

28 «Vi er skyld i all elendigheten, vi som ikke snakker språket deres. og som ikke vet når vi skal holde munn, vi som ikke kommer med båt, vi som skitner til dørtersklene deres med støvet vårt, vi som ødelegger piggråden deres, vi som kommer for å ta jobbene fra dere, vi som drømmer om å vaske dritten deres, vi som lengter etter å jobbe døgnet rundt, vi som fyller de rene gatene deres med matlukt, vi som har ført med oss en vold dere aldri før har kjent, vi som leverer dopet deres, vi som fortjener å bli bundet på hender og føtter. Vi som gjerne dør for dere, for hvordan kunne det være annerledes? Vi som venter på gudene veit hva. Vi de svartmuskede, de kortvokste, de fettete, de stakkarlige, de feite, de kraftløse. Vi, barbarene» (Herrera, 2016b, s. 85).

Like mye som personene og plottet kan selve språket, og kommunikasjon i seg selv, sies å være hovedåren i alle Herreras tre første romaner. I *Tegn forut for verdens ende* er språk og kommunikasjon innledningsvis knyttet til Makinas arbeid på telefonsentralen og hennes oppdrag som budbringer mellom kriminelle nettverk og handler i høy grad om tilknytning og overlevelse. Etter at Makina har krysset grensen, er det språkets fleksibilitet (migrantspråk, pidginisering og kreolisering), språkets politiske kraft (jf. «manifestet» over) og språk som register for personlig livserfaring som står i fokus. Makinas dannelsesprosess fører til en bevisstgjøring rundt egen identitet og rolle i samfunnet som gjør at hun ikke lenger bare er *maquina* – mediet eller apparatet; hennes egen stemme formes.

MYTISK MATERIALE OG MIGRASJON

Latinamerikanske forfattere har i de siste tiårene hatt en viss skepsis til det mytiske fordi dette materialet har vært så tett koblet opp til boom-generasjonens ontologiske søken etter «det latinamerikanske», eller, i nasjonal sammenheng, det «meksikanske». Skepsisen mot mytene handlet blant annet om at man mente at de bidro til å skape et deterministisk bilde av Latin-Amerika som radikalt forskjellig, noe som igjen legitimerte eller ufarliggjorde en reell underutvikling og mangel på frihet. Emil Volek (2007), en av de krasseste kritikerne av den såkalte *macondismen*, uttrykker det slik: «Macondisme fremstår som den kulturelle baksiden – forskjønnet gjennom litterær fiksjon – av en begrenset, frustrert eller mislykket modernitet på kontinentet» (s. 134, min oversettelse).

Ifølge Helena Usandizaga (2006) utgjør imidlertid de førspanske mytene stadig en «levende vev» i den latinamerikanske litteraturen, og på samme måte som de kjente mytene i europeisk tradisjon fortsetter de å aktualiseres inn i nye litterære sammenhenger (jf. Usandizaga, s. 7). Men der det mytiske i meksikansk sammenheng tidligere fungerte som et utgangspunkt for å utforske et slags autentisk, underliggende og undertrykt Mexico med røtter i det førspanske, har nyere forfattere et langt mer sammensatt, og ofte parodisk eller ironisk, forhold til det mytiske.

Hos Herrera får det mytiske materialet først og fremst en postnasjonal nytolking. Ved å vende tilbake til det førspanske, til aztekiske guder og mytologi, peker han indirekte på at meksikanernes utgangspunkt alltid har vært migrasjon. Den verdenen som gikk under da spanjolene erobret Mexico, var en sivilisasjon grunnlagt av migranter. Før aztekerne slo seg ned ved innsjøene på det meksikanske høylandet og ble til mexicas, forteller mytene om en lang eksistens på vandring fra det mytiske Aztlán i nord på leting etter et nytt bosted i sør. Gjennom sin bruk av historisk og mytisk materiale skaper Herrera derfor en slags symmetri mellom fortid

og nåtid, der migrasjon, kulturell heterogenitet og flerspråklighet følger «verden» som skapes, og «verdener» som går under. Den verdenen som er i ferd med å gå under, både i Herreras tidligere roman *Balladen om kongens hage* og i *Tegn forut for verdens ende*, er selve den meksikanske staten (staten som voldsmonopol og sikrer av borgernes trygghet). På bussen gjennom Mexico på vei til grensen observerer Makina landet hun er i ferd med å forlate:

Miró el país que proliferaba tras el cristal. Ella sabía lo que había ahí, sus colores, la penuria y la opulencia, los recuerdos vagos de un tiempo menos cínico, los pueblos vaciados de hombres. Pero al contemplar la tensa calma de la noche, la oscuridad agujereada de chispas aquí y allá, imprecisamente, al sentir ese silencio mustio, se preguntó qué carajos se estaría fermentando ahí: qué crece o qué se pudre mientras uno mira en otra dirección. Qué va a aparecer, se preguntó en voz baja, jugando a que en cuanto pasaran junto a ese farol, o a ése, o a ése, descubriría qué es lo que había estado sucediendo en la sombra. (Herrera, 2018b, s. 35-36)²⁹

OM UPÅLITELIGE GUDER OG NARCOS

For å krysse grensen trenger Makina hjelp fra los duros (de harde); señor Dobleú, señor Hache og señor Q. Disse lunefulle mafiabossene minner om gamle, meso-amerikanske guder: De er mektige, tvetydige og uforutsigbare, farlige krefter som verken er fullt ut gode eller onde, og som både kan skade og hjelpe. Både navnene og tilholdsstedene deres avslører da også en mytologisk forankring; señor Dobleú, som styrer geskjeften fra en badstue, har sin mytologiske parallell i Tláloc, guden for regn, lyn og torden og hersker i dødsriket Tlalocan. Hans jobb er å få Makina over grensen. Señor Hache holder til i en luguber bar – una pulquería³⁰ –, hans mytologiske dobbeltgjenger er Huitzilopochtli, aztekernes stammegud (sol- og

29 «Hun så konturene av landet gjennom ruten. Hun visste hva det rommet, kjente fargene, armoden og overfloden, de vage minnene om en mindre kynisk tid, landsbyer tømt for menn. Men mens hun lot blikket hvile i nattens nervøse ro, i mørket som her og der ble perforert i lysglimt, spurte hun seg, vagt, fanget av denne melankolske stillheten, hva i helvete var det som sydet og gjæret der ute: Hva vokser eller hva råtner når du ser i en annen retning. Hva dukker opp, spurte hun seg med lav stemme, og forestilte seg at når hun passerte den gatelykten eller den, eller den, ville hun oppdage hva det var som hadde foregått i skyggene» (Herrera, 2016b, s. 27).

30 Pulquería er et sted der man selger pulque, en alkoholholdig drikk basert på fermentert agave med opprinnelse i førspansk tid. I beskrivelsen av dette stedet kommer Herreras humor frem i sin lek med referanser fra fjern og nær; baren heter nemlig Pulquería Raskolnikova og deler altså navn med Raskolnikovs mor i *Forbrytelse og straff*: Pulquería Alexandrova.

krigsgud), som ledet dem ut på vandring fra deres opprinnelige hjemland Aztlán i nord. Det er señor Hache som er opphavet til alt rotet, ettersom det er han som har lurt broren til Makina til å dra over grensen for å gjøre krav på et stykke land (jf. Aztlán-motivet). Señor Haches oppgave er å hjelpe Makina med å finne igjen broren. Den siste capoen, señor Q, tar imot Makina dresskleddt, med avis og kaffe, som en moderne forretningsmann, hans mytologiske modell er Quetzalcoátl.³¹ Señor Qs oppgave er å få Makina hjem igjen.

På samme måte som dobbeltgjengermotivet blir et bilde på migrantenes identitet, er fordobling eller dualisme et motiv som preger referansene til den mesoamerikanske gudeverdenen, og da spesielt dualismen død–liv, destruksjon–kreasjon. Señor Qs omgivelser – den lange speilgangen, røyken fra kaffen, de sorte klærne – er for eksempel attributter som først og fremst er knyttet til hans tvilling Tezcatlipoca, Quetzalcoátls antagonist og dobbeltgjenger. I skapelsesmyten om de fem solene³² kappes Quetzalcoátl og Tezcatlipoca om å henholdsvis skape og å ødelegge verden. Tezcatlipocas fremste kjennetegn er speilet, med det kan han avsløre menneskenes skjebne. Når Makina går gjennom speilgangen på vei ut fra señor Q, blir hun foruroliget over å ikke få øye på sitt eget speilbilde forfra, i stedet ser hun inn i en uendelig rekke terskler: «Miró a los espejos: al frente estaba su espalda: miró detrás y sólo halló el interminable frente curvándose, como invitándola a perseguir sus umbrales. Si los cruzaba todos eventualmente llegaría, transcurvita, al mismo lugar; pero de ese lugar desconfiaba» (Herrera, 2016b, s. 23).³³

Tersklene i speilbildet blir en metafor for grensene Makina er i ferd med å krysse (både i mytisk og reell forstand). Det fraværende speilbildet av henne selv, samt forutansetningen av at hun ikke kan krysse tersklene uten selv å bli forandret (hun vil

31 Quetzalcoátl står i en slags særstilling i de spanske kronistenes skrifter om førspansk mytologi og religion; han fremstilles ofte mer «sivilisert» enn de andre gudene, blant annet fordi han avstod fra menneskeofringer. Quetzalcoátl spiller også en rolle i fortellingene om mexicariket og den spanske erobringen, ettersom han ifølge mytene forsvant ut i havet med en profeti om å en dag vende tilbake. Mexicaene forankret sin legitimitet som herskere i en form for stedfortredelse (herskere i Quetzalcoátls fravær), og spanjolenes ankomst ble knyttet til Quetzalcoátls profeti.

32 Med sol menes en «verden». Ifølge denne skapelsesmyten har de fire foregående solene eller verdenene endt med destruksjon, og hver gang har gudene måtte skape en ny sol/verden (jf. Krickeberg, 1971; Johansson, 2013).

33 «Hun så inn i speilene: foran var ryggen hennes: hun så bak seg, men fant ikke noe annet enn den uendelige forgrunnen som snodde seg rundt seg selv, som om den inviterte henne til å forfølge alle dens terskler. Hvis hun krysset dem alle sammen, ville hun til slutt, fordreid, ende opp på samme sted; men dette stedet følte hun seg ikke trygg på.» Min oversettelse. Den norske oversettelsen (Herrera 2016b) tar ikke hensyn til neologismen «trascurvita» (tras – gjennom, curva – sving/kurve, som her i tillegg er adjektivisert; det er Makina som er *trascurvita*). I manglende på noe bedre har jeg oversatt dette ordet med «fordreid».

bli *transcurvita*/fordreid), viser uvissheten og den uunngåelige forandringen knyttet til Makinas «skjebne» som migrant.

I likhet med de mesoamerikanske gudenes heterogene og delvis overlappende identitet,³⁴ vokst frem som de har gjennom generasjoner av førspansk mytologisk utveksling og synkretisme, er også capoenes identitet flytende, og de overrasker gjennom nye og uventede allianser. Når Makina skal levere pakken fra señor Hache, dukker, til Makinas store skrekk, hans dødsfiende, señor Pe,³⁵ opp i stedet. Han er, ifølge Makina, den siste av «de fire harde» (*los duros*). Men señor Pe beroliger henne med at han og señor Hache på tross av uvennskapet har en overenskomst; forretninger er, slik han ser det, «en rett man fint kan spise kald» (s. 68).

Før Makina forlater señor Q for å legge ut på reisen til den andre siden, tar han hånden hennes og lukker neven sin rundt den: «Este es su corazón, ¿ya lo vio?» (Herrera, 2018b, s. 22).³⁶ Sitatet fungerer som en referanse til den rituelle menneskeofringen i førspansk religion, der ofrene fikk hjertet skåret ut av brystet. Slik etablerer romanen en kobling mellom *los duros*, den mesoamerikanske gudeverdenen og rituell menneskeofring på den ene siden og migrasjon på den andre siden.

MIGRASJON SOM ALLEGORI FOR MENNESKEOFRING

Aktualiseringen av mytisk materiale inn i en samtidig kontekst er ikke noe nytt i meksikansk litteratur. Etter studentmassakren i Mexico i 1968 skrev for eksempel Octavio Paz et tillegg til *El laberinto de la soledad; Postdata*, der han reviderer sin analyse av meksikansk historie og mytologi for å belyse samtidens maktovergrep. I denne reviderte versjonen ser Paz de meksikanske presidentene i PRIs ettpartistat (PRI; *El Partido Revolucionario Institucional*)³⁷ som direkte arvtakere av mexicaenes *tlatonis* (herskere) ved en kontinuerlig legitimering av makt gjennom

34 Den mesoamerikanske gudeverdenen er et resultat av migrasjoner og synkretisme, og de enkelte gudene har ofte varierende identitet (jf. for eksempel Guilhem Oliviers [2018] studie av Tezcatlipocas mange navn).

35 Der det i sekundærlitteraturen hersker en overenskomst om de tre andres mytiske paralleller, er det få som har omtalt dette aspektet når det gjelder señor Pe. En mulig kobling, som passer overens med fordoblingsmotivet i romanen, er at señor Pe har en assosiasjon til Painal, som nevnes blant de fire gudene som innleder Fray Bernardino de Sahagúns første bok i *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (Florentinerkodeksen). Painal omtales der som Huitzilipochtli «delegat», «erstatter» eller «stedfortreder».

36 «Dette er hjertet ditt. Skjønner du det?» (Herrera, 2016b, s. 17).

37 Det Institusjonelle Revolusjons-partiet ble grunnlagt i 1929 og styrte Mexico som *de facto* ettpartistat i 70 år, frem til Vicente Fox' valgseier med *Partido Acción Nacional* i 2000.

voldsbruk. Massakren i Tlatelolco blir for Paz derved en slags symbolsk menneskeofring for å sikre systemets overlevelse. Dette har likhetspunkter med hvordan Herrera bruker aztekisk mytologi for å beskrive et moderne Mexico der staten som maktmonopol er i ferd med å bryte sammen, og der strømmer av migranter forlater landet. I Herreras versjon fremstår narkokartellenes ledere som upålitelige guder i en verden truet av undergang, og migrasjon blir en allegori for menneskeofring. Dette motivet, som allerede er antydnet tidligere i romanen, blir bærende i møtet mellom Makina og broren:

Se inclino hacia ella, y mientras le daba un abrazo dijo Dale un beso a la Cora. Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después. (Herrera, 2018b, s. 104)³⁸

I brorens tilfelle er menneskeofringen satt inn i rammen av USAs utenrikspolitikk. I bytte mot opphold og en slant penger har han gått i krigen som stedfortreder for en amerikansk unggutt.

Når Makina selv får papirer med en ny identitet, sammenlignes også dette med en rituell menneskeofring, men denne gangen satt i sammenheng med fruktbarhetsguden Xipe Tótec (Den flådde guden).³⁹ I bokens siste kapittel, «Stedet av obsidian hvor det ikke er vinduer eller åpninger der røyken slipper ut»,⁴⁰ trer Makina inn i en slags kjeller full av mennesker, og det kommer en mann i vid skinnjakke og med utstående tenner bort til henne med en mappe. Beskrivelsen av mannen skaper assosiasjoner til Xipe Tótec (ofte fremstilt med en kappe av flådd hud, jf. skinnjakken), noe som ytterligere forsterkes ved Makinas reaksjon når hun får se papirene med nytt navn, fødeby, personnummer, yrke og hjemsted. «Jeg er blitt flådd levende, hvisket hun» (Herrera, 2016b, s. 91).

38 «Han lente seg mot henne, og da han ga henne en klem, sa han: Gi Cora et kyss fra meg. Han sa det på samme måte som han klemte henne, som om det ikke var søsteren sin han klemte, som om det ikke var moren sin han sendte et kyss, men som om det var en høflig gest, en banalitet. Det føltes som om han rev hjertet ut av kroppen hennes, som om han fjernet det med et rent snitt og la det i en plastpose og deretter i kjøleskapet for å spise det senere» (Herrera, 2016b, s. 79–80).

39 I den rituelle ofringen i forbindelse med feiringer knyttet til Xipe Tótec ble ofrene, som ble sett på som gudens menneskelige representanter, flådd.

40 Tilsvarende det niende og endelige nivået i Mictlan.

MEKSIKANSK HYBRIDITET OG MODERNITET

Ifølge Néstor García Canclini (1995) er Latin-Amerika preget av kulturell hybriditet og sameksistens av ulike former for modernitet og modernisering. Telefonsentralen Makina har ansvar for, blir et bilde på denne sameksistensen, blant annet i form av gammel og ny teknologi og av hybride former for språk og kultur i en tradisjonell landsby sterkt preget av migrasjon. En dag kommer en tilbakevendt migrant og vil, ved hjelp av et par nye mobiler, demonstrere hvor håpløst avleggs Makinas telefonsentral er. Han samler sammen skuelystne folk på sentralen, men til hans store overraskelse virker ikke mobilene. Makina kommenterer tørt: «Er det kanskje slik at du glemte å kjøpe mobilmastene?»

Romanens beskrivelser av en begrenset modernisering (jf. mobilnettdekning), og et samfunn preget av førmoderne maktstrukturer (jf. los duros) forhindrer likevel ikke en samtidig tilstedeværelse av mer optimistisk modernitetstro. Om romanen har noen helter, bortsett fra meklerin og oversetteren Makina, så er det Makinas' «kjæreste», barneskolelæreren, som kommer best ut. Blant alle de håpløst umodne og machistiske mennene fremstår han som en av de få det kan knyttes noe fremtidshåp til når det gjelder maskuline rollefigurer og kvinnesyn (han er dessuten ganske så dugelig i senga). Troen på modernitet, forstått som et fremdeles ufullbyrdet kulturelt og politisk prosjekt (jf. Habermas⁴¹), kommer likevel tydeligst frem i troen på språket som gjennomsyrrer hele romanen.

SPRÅKET SOM BÆRER AV MIGRANTENES ERFARING OG HETEROGENE IDENTITET

Det stedet der fortid og nåtid, død og liv i aller størst grad får utspille seg i romanen, er i selve språket. Hvert ord inneholder en verden, og biter fra ulike verdener – liksom i pyramidene – får bli med inn i nye verdener. Avsnittet der Makina reflekterer over tingene hun selv og andre migranter har tatt med seg på reisen, viser hvordan hvert enkelt ord omslutter en erfaring, og en levemåte, som ikke uten videre kan erstattes av et annet. En huapango-fele er ikke bare en fele, slik en jaranera-harpe ikke bare er en harpe; ordene bærer i seg bestemte melodier, rytmer, landskap og måter å feste på. Listen over det Makina har pakket, vitner dessuten om en allerede eksisterende sammenblanding av verdener: Hun har med seg itacate; proviant, i form av alegrías de amaranto (amarantkjeks) og palanquetas de

41 Se Habermas (1981) *Modernity versus Postmodernity*. (Opprinnelig basert på en tale Habermas holdt i 1980 da han mottok Theodor W. Adorno-prisen i Frankfurt, med tittelen «Die Moderne, ein unvollendetes Projekt».)

cacahuate (peanøttknekk). Hun har med seg xithé-såpe,⁴² og hun har med seg en hvit bluse, og en farget en, i tilfelle hun skulle havne på en pachanga. I den lille listen over eiendeler blandes spanske ord med nahuátl, men også et ord med afro-meksikansk opprinnelse er med. Pachanga er ikke bare dagligspråkets ord for fest, det er et ord som bærer i seg en historie av fester; opprinnelig fester «para Changó», det vil si til Changó, guden de afrikanske slavene tok med til Amerika⁴³.

Romanen fremviser et stort språklig mangfold, ikke bare gjennom Makinas egen flerspråklighet, men også ved å henvise til andre språk som Makina faktisk *ikke* forstår (for eksempel språket señor Hache gir sine medarbeidere ordre på).⁴⁴ Det språklige mangfoldet kommer også til syne, som i sitatet over, innad eller på tvers av språkene. Ord fra nahuátl eller ord av afro-meksikansk opprinnelse inngår som en naturlig del av det spanske fortellerspråket, samtidig som romanen gir eksplisitte beskrivelser av migrantenes kreative og hybride språkbruk på den andre siden av grensen.

Romanen er en hyllest til språk og uttrykker en tro på språkets muligheter både som kulturell berikelse og politisk kamp. Språket til migrantene er et mellomspråk Makina identifiserer seg med; det er som henne selv, en forbindelse, eller en dør. Språket blir stedet der det gamle og det nye får sameksistere; der død og liv knyttes sammen. I språket ligger motsatsen til katastrofen (verdens undergang) tittelen refererer til; romanen fremholder et prosessuelt syn på språk og kultur der konstant endring ikke utelukkende innebærer destruksjon, men også kreasjon.

Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia [...] Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y la otra [...] No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo suciediando nuevamente, advierte Makina. (Herrera, 2018b, s. 74)⁴⁵

42 Såpe laget av lechuguilla, en plante fra agavefamilien.

43 Se for eksempel: <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/18/cual-es-el-origen-de-la-palabra-pachanga/>

44 Ved å legge inn et fjerde språk som Makina *ikke* forstår, i konteksten av La Ciudadcita (den lille byen) etablerer Herrera en subtil henvisning til Mexicos store språklige og kulturelle variasjon (69 nasjonale språk).

45 «Mer enn et midtpunkt mellom herfra og derfra, sørfra og nordfra, er språket deres et diffust territorium mellom det som dør ut og det som ikke er født. Men ikke et blodbad, en katastrofe. I språket deres fornemmer Makina ikke et brått fravær, men en snedig metamorfose, en forvandling til eget forsvar [...] Bruker man på et språk et ord som tjener til det samme på et annet, hører man gjenklangen av begge [...] Det er ikke en annen måte å snakke om verden på, det er nye ting. Det er verden som skjer på ny, forstår Makina.» (Herrera, 2016b, s. 57)

Liksom gudene i de førspanske skapelsesmytene bruker språket og munnen for å skape menneskene, slik bruker migrantene språket på en kreativ, skapende måte for å gi ord til ny erfaring, uten å bry seg om språklige grenser. De veksler ikke bare mellom språkene, men skaper et nytt, til og med grammatikken hybridiseres når de bruker «gabacho-verb» på «latino-vis» (jf. Herrera, 2018b, s. 74).

På tross av at Herrera tydelig skriver seg inn i en latinamerikansk og meksikansk litterær og kulturell tradisjon gjennom de mange og tydelige referansene til førspansk mytologi og til samtidens migrasjonsproblematikk, utvider han dette perspektivet gjennom språkbruken i romanen. Som Cecilia Alvstad (2020) har påpekt, unngår Herrera å eksplisitt navngi steder, land, grenser eller språk, men benevner dem enten mer universelt (for eksempel el Pueblo; landsbyen, la Ciudadcita; småbyen, lengua; språk) eller flertydig (for eksempel gabacho, la lengua latina). I tillegg er romanen selv en oppvisning i kreativ språkbruk og nyskaping på linje med den Makina observerer blant migrantene. Det tydeligste eksemplet på dette er romanens insistering på neologismen *jarchar*, som repeteres med få siders mellomrom gjennom hele romanen. Ordet er en verbifisering av substantivet *jarcha*, som betegner «utgangen», eller slutten, på en flerspråklig og flerkulturell diktform, *las moaxajas*, som hadde sin storhetstid i Al-Ándalus (det arabiske Spania) mellom 900 og 1200. Ifølge Emilio García Gómez (1975) er *las moaxajas* blant de eldste diktene i spansk-språklig lyrikk. Gjennom bruken av *jarcha/jarchar* peker Herrera derved indirekte på at det heterogene, flerspråklige og hybride alltid har vært der, uavhengig av hvor og når man plasserer en mulig begynnelse. Diktens kvinnelige stemme, og formidling av savn og fravær, gir dem også en tematisk kobling til romanen. Ordet *jarchar* repeteres gjennom hele romanen som et verb for bevegelse; som et synonym for å forlate noe eller gå videre.

ÉN VERDENS UNDERGANG OG EN NY VERDENS TILBLIVELSE: MIGRASJON SOM DØDSERFARING OG NYTT LIV

I romanen fremstilles migrasjonserfaringen som en måte å dø på; en symbolsk død gjennom å miste seg selv og sine relasjoner slik man kjente dem. *Tegn forut for verdens ende* handler likevel mer om transformasjon enn om undergang. Ifølge Paul Westheim så meksikanerne på døden som et preludium for nytt liv: «El jeroglífico que designa el fin de ciclo de cincuenta y dos años era el nudo, la

atadura del tiempo viejo y pasado con el tiempo nuevo, venidero»⁴⁶(Westheim, 1972, s. 70).

Også i romanen bindes død og liv sammen i en form for knute; den starter med død («Jeg er død, sa Makina til seg selv»), men ender med en slags gjenfødelse. Når Makinas tidligere eksistens i verden i form av navn, adresse og personnummer viskes ut i hennes nye papirer, sammenligner hun identitetstapet med å bli flådd. Men både den flådde huden og knoklene som blir igjen, symboliserer i den aztekiske mytologien opprinnelsen til nytt liv. I kulten til fruktbarhetsguden Xipe Tótec symboliserer den flådde huden det spirende livet under vinterens døde kappe. Og i den aztekiske skapelsesmyten (jf. Krickeberg, 1971) som fungerer som en implisitt intertekst i romanen, ble nye mennesker skapt av de dodes knokler i Mictlan.

Verdens undergang er synonymt med kataklysmen både på spansk og norsk. Romanen slutter likevel med at Makina motsier tittelen: «y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio» (Herrera, 2018b, s. 119).⁴⁷

LITTERATURLISTE

- Alvstad, C. (2020). Anthropology over Aesthetics: On the Poetics of Movement and Multilingualism in Three Translations of Yuri Herrera's *Señales que precederán al fin del mundo*. I G. Guerrero, J.J. Locane, B. Loy & G. Müller (Red.), *Literatura latinoamericana mundial* (s. 223–241). Walter de Gruyter.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía*. Grijalbo.
- Brunner, J.J. (2002). Traditionalism and Modernity in Latin American Culture. I E. Volek (Red.), *Latin America Writes back* (s. 3–31). Routledge.
- Fuguet, A. & Gómez, S. (Red.). (1996). *McOndo*. Grijalbo Mondadori.
- García Canclini, N. (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Garro, E. (1987). La culpa es de los tlaxcaltecas. I E. Garro, *La semana de colores* (s. 11–31). Grijalbo.
- García Gómez, E. (1975). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco* (2. utg.). Seix Barral.
- Garcés Marrero, R. (2020). La institucionalización del culto a la Santa Muerte. El caso de la Iglesia Católica Tradicional (ICT). *Revista de El Colegio de San Luis*, 10(21), 1–27. <https://doi.org/10.21696/racs1102120201251>
- Habermas, J. (1981). Modernity versus Postmodernity. *New German Critique*, 22, 3–14.

46 «Hieroglyfen som betegner slutten på en 52års-syklus var knuten, sammenbindingen mellom den gamle, forgangne tiden og den nye, den som skal komme» (min oversettelse).

47 «og hun forstod at det som skjedde, ikke var en katastrofe; hun forstod det med hele kroppen og med all sin erindring, hun forstod, og til slutt, da alle ting i verden omsider stilnet og ble tause, sa hun til seg selv: jeg er klar» (Herrera, 2016b, s. 92).

- Habermas, J. (2001). *The Postnational Constellation. Political essays*. (M. Pensky, Overs., Red.). Polity Press.
- Herrera, Y. (2008). *Trabajos del reino*. Editorial Periférica.
- Herrera, Y. (2013). *La transmigración de los cuerpos*. Editorial Periférica.
- Herrera, Y. (2015). *Balladen om kongens hage*. (C. Rugstad, Overs.). Cappelen Damm (Opprinnelig utgitt 2008).
- Herrera, Y. (2016a). *Kroppsvandring*. (C. Rugstad, Overs.). Cappelen Damm (opprinnelig utgitt i 2013).
- Herrera Y. (2016b). *Tegn forut for verdens ende*. (C. Rugstad, Overs.). Cappelen Damm (opprinnelig utgitt i 2009).
- Herrera, Y. (2018a). *El incendio de la mina El Bordo*. Editorial Periférica.
- Herrera, Y. ([2009] 2018b). *Señales que precederán al fin del mundo* (6. utg.). Editorial Periférica.
- Johansson, P.K. (2013). Presagios del fin de un mundo en textos proféticos nahuas. *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 45, 69–147.
- Krickeberg, W. (1971). *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. Fondo de Cultura Económica.
- Krickeberg, W. (2000). *Las antiguas culturas mexicanas* (11. utg.). Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, M. (2010). Los “aztecas”, disquisiciones sobre un gentilicio. I *Obras de Miguel León-Portilla, Tomo VI. Lingüística*. (s. 239–246). Universidad Nacional de México.
- Lomnitz, C. (1992). *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. University of California Press.
- Lomnitz, C. (2001). *Deep Mexico, Silent Mexico: an anthropology of nationalism*. University of Minnesota Press.
- López Austin, A. (2004). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. (2. opptrykk). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones antropológicas.
- Matos Moctezuma, E. (1986). *Muerte a filo de obsidiana*. Consejo Nacional de Fomento Educativo.
- Messenger Cypess, S. (1991). *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. University of Texas Press.
- Newman, S. (2017). The Limits of Palimpsest: Architectural Ruins, Reuse, and Remodeling among the Ancient Maya. I N. Aksamija, C. Maines & P. Wagoner (Red.), *Palimpsests: Buildings, Sites, Time* (s. 91–110). Brepols Publishers.
- Olivier, G. (2018). *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica.
- Para leer en libertad. Feria del libro en Azcapotzalco (2016, 19. juni). *Jorge Volpi e Ignacio Padilla: La historia del crack*[video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vWfLut0taMs>
- Paz, Octavio ([1950] 1990). *El laberinto de la soledad* (13. utg.). Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1998). Postdata. I *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad* (2. opptrykk) (s. 263–355). Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Samuel (1998 [1934]). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Editorial Planeta.
- Rulfo, Juan (1987). *Pedro Páramo* (6. utg.). Fondo de Cultura Económica.
- Sahagún, F.B. (1950). *General History of the Things of new Spain (Florentine Codex). Book 1; The gods*. (A.J.O. Andersen & C.E. Dibble, Overs.) The school of American Research and The University of Utah.
- Sánchez Becerril, I. (2014). México nómada: Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera, y Efectos secundarios de Rosa Beltrán. I S. Serafin (Red.), *Escrituras plurales: Migraciones en espacios y tiempos literarios* (s. 10–121). La Toletta.

- Sánchez Prado, I.M. (2008). La "generación" como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la "narrativa joven" en México. *Explicación de Textos Literarios*, 37(1-2), 8-20.
- Simonett, H. (2001). Narcocorridos: An emerging micromusic of Nuevo LA. *Ethnomusicology*, 45 (2), 315 -337.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.
- Valenzuela, J.M. (2002). *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*. Plaza y Janés.
- Vasconcelos, J. (1999 [1925]). *La raza cósmica*. Editorial Planeta Mexicana.
- Volek, E. (2007). Anverso y reverso del laberinto de la soledad: Octavio Paz y cien años de Macondo. *Cuadernos del CILHA*, 8(9), 131-143.
- Westheim, P. (1972). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Biblioteca Era.
- Wald, E. (2001). *Narcocorrido. Un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Rayo.
- Usandizaga, H. (2006). Prólogo. I H. Usandizaga (Red.). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana* (s. 7-19). Iberoamericana/Vervuert.