



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PERIPLO INTERMINABLE: LA MIGRACIÓN EN *SEÑALES QUE  
PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO* DE YURI HERRERA**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:  
MARCELA SANTOS DE LA PEÑA**

**ASESOR:  
DR. ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



*Para mis padres,  
Aurora y Arnulfo, por su  
apoyo incondicional.*

*Para el Dr. Armando  
Velázquez, asesor y  
profesor inigualable.*

*A Eli.*



## Índice

Introducción	4
Capítulo 1.	
Entre el realismo y lo fantástico: la configuración de un espacio textual fronterizo	12
Capítulo 2.	
Estar de paso: el camino, la memoria y la temporalidad mítica	42
Capítulo 3.	
“Nosotros, los bárbaros”: la construcción de los personajes como sujetos migrantes	75
Consideraciones finales	104
Bibliografía	110



## Introducción

*Pasar por un lugar siempre tiene consecuencias, entre otras tantas, por ejemplo, la de fundarlo.*

Cristina Rivera Garza

La narrativa de Yuri Herrera llegó a mí en un momento crítico: en medio de un cambio de carrera y de ciudad. Leí *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) por primera vez en un seminario de literatura y política que cursé al inscribirme en la Facultad de Filosofía y Letras. Fascinada por su prosa, pronto me acerqué al resto de su obra, pero el impacto que esa primera lectura causó en mí me hizo volver a ella un par de años después. Fue así como se esclarecieron algunos aspectos de la novela –como su minucioso manejo del lenguaje–que antes solo había percibido de soslayo. Esta característica está presente en el resto de la obra novelística del autor, que conforman *Trabajos del reino* (2004) y *La transmigración de los cuerpos* (2015). Las tres novelas también tienen en común la representación de conflictos que aquejan a México, como la violencia y el crimen organizado, escenificados en espacios que evaden los lugares comunes del realismo. Éstas incluso fueron publicadas como una trilogía en su traducción al alemán<sup>1</sup>.

La acción principal de *Señales que precederán al fin del mundo*, segunda

---

<sup>1</sup> En Alemania, las novelas de Herrera se publicaron en forma de trilogía con el nombre de *Mexicanische Trilogie. Der König, die Sonne, der Tod*. Véase: [[https://www.fischerverlage.de/buch/der\\_koenig\\_die\\_sonne\\_der\\_tod/9783100022554](https://www.fischerverlage.de/buch/der_koenig_die_sonne_der_tod/9783100022554)].



novela de Herrera, se sitúa en el contexto de uno de los fenómenos sociales más importantes de la actualidad: la migración<sup>2</sup>. Cuenta la historia de Makina, una mujer joven que emprende un viaje hacia los Estados Unidos para entregarle un recado a su hermano, un migrante sin documentos. La travesía de la protagonista se divide en nueve capítulos, cada uno de los cuales alude a una etapa diferente del descenso de las almas al Mictlan<sup>3</sup>. Es así como el desplazamiento migratorio y la mitología náhuatl se unen para crear un retrato bastante completo de la experiencia migrante, a cuyo análisis se han volcado gran parte de los trabajos académicos dedicados a la obra. Los trabajos de Ivonne Sánchez Becerril, Sara Carini y Santiago Navarro Pastor, coinciden en subrayar la construcción del espacio y su vínculo con la mitología prehispánica como un elemento fundamental de esta historia<sup>4</sup>.

Debido a que me interesaba justamente retomar el análisis de la dimensión espacial en la obra, temí que no hubiera mucho más que pudiese añadir a lo ya escrito; pensé, entonces, en tocar exclusivamente el tema de la representación del fenómeno migratorio en el texto. Al indagar sobre ello, descubrí el amplio espectro

---

<sup>2</sup> A partir de la década de 1980, los flujos migratorios se han mundializado exponencialmente. De 2000 a 2015, la migración neta anual era de 2.5 millones de personas por año. Cfr. Catherine Wihtol de Wenden, *El fenómeno migratorio en el siglo XXI. Migrantes, refugiados y relaciones internacionales*, p. 20.

<sup>3</sup> En la cosmogonía nahua, Mictlan es el nombre del mundo subterráneo de los muertos, a donde estaban destinados quienes morían de alguna causa común. Cfr. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas.*, p. 92.

<sup>4</sup> Consultar Sara Carini, “Identidades fronterizas a través del lenguaje en Trabajos del reino y Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”, en *Revista Liberia. Hispanic Journal or Cultural Criticism*, 2014, pp. 1-24; Santiago Navarro Pastor, “La violencia en sordina en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”, en *iMex. México Interdisciplinario*, pp. 93-126 e Ivonne Sánchez Becerril, “México nómada: Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera, y Efectos secundarios de Rosa Beltrán”, en *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, pp. 107-121.

de los estudios sobre migración, cuyo alcance se extiende a lo largo de diversas disciplinas de conocimiento<sup>5</sup>. Fue así como me percaté de que mi enfoque original –el estudio del espacio– es un eje crucial en el tratamiento de esta problemática. Poner a las relaciones de espacio-tiempo en el centro de los estudios sobre migración no solamente permite explorar con gran profundidad el fenómeno de la frontera; también permite aproximarse a las estructuras mediante las cuales los migrantes de distinta proveniencia se asimilan a su entorno y lo transforman<sup>6</sup>.

En el contexto de la crisis migratoria, la manera en que se concibe el espacio internacional se ha modificado: Catherine Wihtol habla de un posicionamiento político virado menos al Estado-Nación y más hacia la frontera<sup>7</sup>. En el auge del siglo XXI, las migraciones conforman un fenómeno global en el que todas las regiones del mundo están implicadas. Asimismo, el papel de las naciones en el espacio internacional se ha vuelto más complejo: las fronteras entre los países de recepción, origen y tránsito migratorio se han difuminado a tal grado que naciones como México pueden describirse utilizando las tres categorías. Estos cambios han derivado en un replanteamiento de las nociones de identidad, ciudadanía y nacionalidad, debate que sin duda ha permeado las representaciones culturales y la crítica en torno a ellas.

La aparición de textos que, como *Señales...*, problematizan este contexto

---

<sup>5</sup>Los estudios sobre migración abarcan disciplinas como la ciencia política, las relaciones internacionales, la geografía, la historia y las humanidades, entre otras. Existe un consenso de que un acercamiento pluridisciplinario a esta problemática es el método más adecuado para su estudio. Cfr. Caroline Brettell y James Hollifield, *Migration Theory. Talking Across Disciplines*, p. 19.

<sup>6</sup>*Ibíd.*, p. 5.

<sup>7</sup>Catherine Wihtol de Wenden, *El fenómeno migratorio en el siglo XXI. Migrantes, refugiados y relaciones internacionales*, p. 20.

mundial, ha presentado un desafío para la crítica literaria. Por fortuna, el trabajo que Fernando Aínsa ha hecho en torno a la narrativa latinoamericana reciente en *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* (2012) ha facilitado este proceso. Aínsa se propone trazar una cartografía de las obras que han cobrado fuerza en el contexto de una época que identifica con la posmodernidad, en la que abundan los “procesos de desocialización y desarticulación de los grandes sistemas de integración social”<sup>8</sup>.

El deseo de trascender a las clasificaciones de la literatura nacional es una de las características de esta nueva narrativa; no obstante, este propósito tiende a expresarse de una forma que podría parecer paradójica. Historias como *Señales...se* narran desde la perspectiva de personajes “desubicados” espacialmente, pero que a la vez guardan una estrecha identificación con sus orígenes, como es el caso de Makina. Escribiendo para *Letras Libres*, Rafael Lemus nota la presencia de rasgos en *Señales que precederán al fin del mundo* que, desde su perspectiva, rebasan los límites de la literatura del norte<sup>9</sup>; por su parte, Christopher Domínguez Michael<sup>10</sup> y Antonio Moreno Montero<sup>11</sup> la ubican firmemente en la tradición literaria nacional al remarcar sus concomitancias con la obra de Juan Rulfo.

Lo que podría parecer una relación conflictiva entre los tópicos autóctonos

---

<sup>8</sup> Fernando Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia.*, p. 111.

<sup>9</sup> Rafael Lemus, “Paisanos invisibles”, en *Letras Libres*, núm. 157, 2012, p. 85.

<sup>10</sup> Christopher Domínguez Michael, “Una nueva novela lírica”, en *Reforma*, “El Ángel”, núm. 842, 2010, p. 2.

<sup>11</sup> Antonio Moreno Montero, “Espectros del éxodo”, en *La Jornada*, “La Jornada semanal”, núm. 822, 2010, p. 10.

y aquellos que los transgreden realmente se adecúa a un contexto en el que la proliferación de diversas redes comunicativas, la firma de tratados transnacionales y los flujos de intercambio propios de la globalización han desestabilizado el patrimonio cultural en que se enraizaron las obras del *boom* latinoamericano. De esta manera, la nueva narrativa latinoamericana abandona la búsqueda de la novela omnicomprendiva para situarse en el límite entre lo nativo y lo extranjero; se convierte en lo que Aínsa llama *relatos transfronterizos*, en los que “se esencializa lo nacional hasta lograr su universalidad plena, en un difícil equilibrio entre la patria del escritor y el arte sin fronteras”<sup>12</sup>. Algunas características de estas obras son la adhesión a un “nuevo realismo” que privilegia la narratividad por encima de la experimentación formal, el uso de un tono desacralizado y poco solemne, la reactualización de géneros que estuvieron en los orígenes de la narrativa y la multiplicación de puntos de vista desasida de una noción unívoca de pertenencia<sup>13</sup>.

Si bien la novela de Herrera cumple con las características de una literatura *transfronteriza*, su relación con los relatos mitológicos prehispánicos –que a su vez son históricos y literarios– la conectan también con la raigambre de una identidad nacional, aunque sea para ponerla en duda. Es en parte por ello que he decidido enfocarme en esta novela por encima de las otras: el vaivén entre lo local y lo extranjero es la representación perfecta de la forma en que la configuración del mundo se ha modificado a partir de la mundialización de las migraciones.

La publicación de esta novela, justo en el advenimiento de una nueva

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 68.

década, marca también un cambio en los mecanismos del campo literario mexicano. Ignacio Sánchez Prado ha descrito la tendencia de muchos escritores latinoamericanos a migrar a otros países debido al acceso a mejores oportunidades académicas y sueldos que les permiten desempeñar su labor creativa con mayor libertad<sup>14</sup>. *Señales...* es producto de los estudios de doctorado de Herrera en una universidad norteamericana, país donde actualmente se desempeña como profesor. A pesar de que estas particulares condiciones de producción de la obra no son el enfoque de esta tesis, considero que confirman la relevancia del desplazamiento espacial y la globalización de la migración de todo tipo en la literatura. Incluso en su producción, obras como *Señales...* cargan con la huella de un mundo en el que el movimiento se ha vuelto una necesidad.

Ahora, valdría preguntarse: ¿por qué es relevante enfocarse en la dimensión espacial de una obra literaria? Esto se debe a que, según la narratología, el espacio es la dimensión privilegiada para inquirir sobre el contenido ideológico y simbólico de cualquier texto narrativo, puesto que en su conformación intervienen los modelos socioculturales con los que “leemos” la realidad<sup>15</sup>. El espacio construido en el texto narrativo, desde el más cercano a una ilusión de lo real hasta el más quimérico, siempre es referencial por el hecho de que cobra sentido al entrar en contacto con la realidad extratextual. En otras palabras, el momento de la

---

<sup>14</sup> Otros autores mexicanos que han migrado a Estados Unidos y han producido obras desde ese país son Cristina Rivera Garza, Eloy Urroz, Valeria Luiselli, Rafael Lemus y Álvaro Enrigue, por mencionar algunos.

<sup>15</sup> Nunca está de más resaltar que la obra literaria no es el reflejo de una realidad social, sino que al ser fruto de sus modos de producción, necesariamente entabla un diálogo con los discursos que la atañen.

comprensión –el pacto de inteligibilidad– se da cuando el lector puede ubicar la relación que el universo diegético guarda con su mundo, ya sea que lo “refleje”, lo trastorne o lo desvanezca<sup>16</sup>.

Con esto en mente, me propongo describir los mecanismos textuales mediante los cuales la novela entra en diálogo con el discurso de la crisis migratoria, centrándome en los diferentes enfoques que existen para estudiar la dimensión espacio-temporal<sup>17</sup>. Para tal propósito, analizaré la construcción del espacio textual, el espacio-tiempo en sus dimensiones textuales y simbólicas y, por último, la construcción de los personajes como sujetos migrantes. David Harvey describe tres maneras para comprender la dimensión espacial: absoluto, como un espacio de individuación fijo; relativo, considerando su relación con la dimensión temporal; y relacional, como una conjunción de los eventos, procesos y personas que lo habitan, aspectos constitutivos e inseparables del mismo.

La dimensión espacial estudiada desde una concepción absoluta se adecúa en cierta medida a la del espacio narratológico que describe Pimentel, mi principal herramienta para el primer capítulo. En él, demuestro cómo la novela metaforiza una visión de la frontera que, al difuminar la distinción entre las descripciones realistas y las de corte fantástico, transgrede el límite del espacio textual como lo entiende Yuri Lotman.

En el segundo capítulo, comienzo a entender el espacio relacionado con una dimensión de la cual es inseparable: el tiempo. Analizo la forma en que el tiempo

---

<sup>16</sup>Luz Aurora Pimentel, *El espacio en perspectiva*, p. 9.

<sup>17</sup>David Harvey, “Spacetime and the World” en *The People, Place, and Space Reader*, pp. 12-16.

en la historia, tanto en un sentido textual –a través de analepsis y el cronotopo del camino de Bajtín– como en un sentido simbólico, representado en las referencias al mito del Mictlan. Además, comienzo a esbozar la importancia de la memoria para los sujetos migrantes, estableciendo el nexo entre las personas y el espacio que analizaré con más detalle en mi último capítulo. Tomando como base los hallazgos de los primeros dos capítulos, pretendo describir los discursos que cruzan a los personajes de la novela como efectos de sentido, y la manera en que la percepción de su entorno se ve modificada por ellos.

Con todo esto, busco esbozar un panorama sobre la manera en que *Señales que precederán al fin del mundo* figura una geografía alternativa basada en la experiencia fronteriza, en la que la dimensión espacio-temporal tiene una influencia directa en la experiencia de los sujetos migrantes.

## Capítulo 1.

### Entre el realismo y lo fantástico: la configuración de un espacio textual fronterizo

*Señales que precederán a fin del mundo* cuenta la historia de Makina, una mujer joven que emprende un viaje hacia los Estados Unidos para entregarle un recado a su hermano, a fin de cumplir con la petición de su madre. La narración acompaña a la protagonista en una travesía dividida en nueve capítulos, cada uno de los cuales alude a una etapa diferente del descenso de las almas al Mictlan<sup>18</sup>. De esta manera, la temporalidad mítica de la cosmogonía náhuatl se entrelaza con el desplazamiento migratorio, resultando en la configuración de una dimensión espaciotemporal en la que las barreras entre un mundo y otro se difuminan hasta borrarse.

La narración focalizada a través de un personaje en tránsito como Makina permite apreciar la construcción de una espacialidad que se ajusta a la experiencia del migrante; una que responde al movimiento, el cambio y la oportunidad, pero que a la vez reproduce condiciones sociales y económicas que han estado presentes desde la inyección de las sociedades modernas. El espacio que se produce por medio del punto de vista y las configuraciones descriptivas del texto no está exento de demarcaciones; no obstante, estos límites coexisten con la posibilidad de su propia desaparición. Por ello, me interesa hablar primero sobre la configuración

---

<sup>18</sup> Véanse los trabajos de Santiago Navarro Pastor e Ivonne Sánchez Becerril que menciono en la introducción.



estrictamente literaria de este fenómeno. En este capítulo me enfocaré en establecer un análisis estructural mediante la narratología; además, demostraré que la estructura espacial de la novela apunta a una metaforización de la frontera.

Antes de abordar el asunto de la configuración espacial en *Señales que precederán el fin del mundo*, resulta necesario ahondar en lo que se entiende por *espacio*. Las discusiones en torno a este concepto han despertado debates en la filosofía y la ciencia desde sus inicios. El motivo detrás de ello descansa en lo fundamental que es la comprensión espacial para pensar cualquier fenómeno del universo. El debate ha girado principalmente en torno a dos cuestiones: ¿esta dimensión es algo preexistente, o emerge de las relaciones entre los objetos? Imaginar un espacio vaciado de estos últimos, absolutamente independiente de ellos, equivale al intento de visualizar el infinito o la nada; es decir, de ceñir lo que por naturaleza es inabarcable. La dificultad de este ejercicio mental nos lleva a pensar que el atributo decisivo del espacio es su cualidad figurativa: concebirlo es visualizar *algo* que puede, dentro de sus límites, contener otra cosa. Siguiendo este razonamiento, Yuri Lotman define el espacio como: “un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)”<sup>19</sup>. Se entiende que los objetos que constituyen estos vínculos no necesariamente son concretos, sino que pueden tratarse incluso de conceptos abstractos. Este hecho parece contradecir el aspecto

---

<sup>19</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 271.

figurativo de las relaciones espaciales que antes hemos resaltado: ¿cómo es posible perfilar espacios con elementos no visuales?

Lo anterior se logra gracias al efecto que la percepción visual inherente a los humanos tiene sobre el lenguaje. El sentido denotativo de aquello que se designa con signos verbales tiende a tomar la forma de un objeto visual, exista este o no. Es por ello que es posible crear la ilusión de un espacio a través de las descripciones presentes en los textos literarios. Entendemos que describir cualquier objeto implica aislar las partes que lo componen, acción que puede representarse verbalmente como “la puesta en equivalencia de una nomenclatura y una serie predicativa”<sup>20</sup>. Dicha serie predicativa puede desplegarse a manera de catálogo, inventario o atenerse a la estructura previa de un modelo ya dado<sup>21</sup>. Debido a la gran cantidad de discursos que ciñen nuestro entendimiento del mundo y a la productividad del lenguaje, los componentes en los que se desglosa una nomenclatura podrían extenderse hasta el infinito. Habría que explorar entonces la manera en que esta posibilidad infinita de términos se delimita en la novela que me concierne para conformar la ilusión de un espacio.

En primer lugar, la descripción filtra los elementos que concuerdan con lo descrito. Existen acuerdos generales sobre lo que puede esperarse o no al describir cualquier objeto, dados por un sistema de contigüidades obligadas de tipo lingüístico y semántico, pero el proceso que selecciona lo que vale la pena ser descrito está mediado por factores culturales que se manifiestan a través del punto

---

<sup>20</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 59.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 26

de vista desde el cual mana la descripción. En un texto, la presentación del espacio se enuncia a partir de la “deixis de referencia”, que siempre coincide con la percepción de un descriptor-observador<sup>22</sup>. En el caso de *Señales que precederán al fin del mundo*, la perspectiva del narrador coincide con la de Makina en todo momento:

*La Ciudadcita* estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía. Esas cosas siempre le suceden a los demás hasta que le suceden a uno, se dijo. Echó una ojeada al precipicio, empatizó con el infeliz camino de la chingada, Buen camino, dijo sin ironía, y luego musitó: Mejor me apuro a cumplir este encargo<sup>23</sup> (p. 12. Cursivas mías).

Gracias a la focalización interna que configura esta narración, unas cuantas líneas son suficientes para obtener varios datos sobre el personaje principal. La mayúscula inicial de *la Ciudadcita* convierte la palabra en un nombre propio imantado de un significado fijo; lo mismo ocurre con “el Pueblo” que conoceremos páginas más adelante. Este último denomina específicamente el lugar de origen de Makina, mientras que *la Ciudadcita* refiere a una ciudad aledaña. El hecho de que ambas nomenclaturas deriven de sustantivos comunes revela la estrecha relación que la protagonista guarda con estos lugares, ya que no es necesario particularizarlos; estos conservan cierta cualidad genérica que indica que su vida cotidiana transcurre casi exclusivamente en torno a ellos. Vale la pena adentrarse más en esta reflexión sobre los nombres escogidos para designar personajes y

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>23</sup> Yuri Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, pp. 11-12; en adelante sólo indicaré entre paréntesis las páginas citadas, y todas las cursivas son mías salvo que indique lo contrario.

lugares, pues son de gran relevancia en toda la obra de Yuri Herrera. En *Trabajos del reino* y *La transmigración de los cuerpos*, los apelativos cumplen una función que es tanto descriptiva como alegórica. Nombres como “el Artista” o “la Bruja” señalan el rol que fungen los personajes a nivel intratextual a la vez que establecen conexiones intersemióticas con fábulas populares y textos clásicos de la literatura universal; de esta manera, la obra adquiere capas de significación que expanden y delimitan sus posibles lecturas. Aunado a esto, la transparencia de algunos de los referentes (como “Romeo” en *La transmigración...*) apuntan directamente a la tradición literaria que estos textos parodian y reactualizan.

*Señales...* no es la excepción: los nombres de los personajes (Makina, el señor Q, el señor Hache) refieren a la mitología prehispánica, aspecto que trataré con más profundidad a lo largo de esta investigación. Me parece relevante para mis objetivos actuales continuar comentando los nombres asignados a los espacios que, como he señalado, juegan un papel especialmente protagónico en esta novela. En el párrafo citado anteriormente, se aprecia que tanto *la cancha de fut de la Ciudadcita* como el diminutivo afectivo que la nombra perfilan un contexto específicamente mexicano. Los *cinco años de voracidad platera* que la han afectado podrían encauzar a los lectores versados en la situación del país a un referente específico; no obstante, la decisión de evitar un nombre propio obstaculiza la decodificación completa de la ubicación de estos lugares en el mundo real. Así, a pesar de que “El Pueblo” y *la Ciudadcita* detentan un significado fijo dentro de la anécdota, conservan un halo de incertidumbre al ser

extensivos<sup>24</sup>. En contraste, un nombre propio como “Zacatecas” restringiría el campo de extensión del lugar designado, convirtiéndolo en un espacio fijo en el que convergerían, por asociación, “multitud de significaciones culturales e ideológicas”<sup>25</sup>. Tal es el caso de “el Gran Chilango” y “el Gabacho”, cuyos referentes extratextuales (la Ciudad de México y los Estados Unidos) son más que decodificables por los lectores que cuentan con las claves culturales y dialectales precisas.

Los nombres que designan estos cuatro lugares tienen un rasgo en común: se erigen como propios por encima de aquellos que segmentan y clasifican los discursos de la geografía mundial, privilegiando una visión más subjetiva. La manera en que Makina nombra los sitios que conoce nunca estará refrenada por discursos ajenos a lo que siempre ha conocido: “el Gran Chilango” y “el Gabacho” mantendrán esas denominaciones durante toda la narración. Esta manera de referirse a ellos, que a veces es solo reemplazada por un “aquí” y “allá”, enfatiza el papel crucial que juega la perspectiva humana en la construcción de los espacios. Sin embargo, los discursos ajenos –junto con su carga ideológica y cultural– continúan operando, pues son los que permiten la decodificación de los referentes que pertenecen a la “realidad”. Tomando en cuenta que nombrar es “tomar prestados los múltiples sentidos que el ‘texto’ de la realidad ha inscrito” en lo que

---

<sup>24</sup> La extensión es la propiedad de un nombre común que designa su potencial referencial, es decir, su capacidad de referenciar varios objetos en un sentido general. Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

se nombra<sup>26</sup>, el artificio de Herrera se posiciona como el primer paso hacia un cuestionamiento de lo que codifica nuestro entendimiento de los espacios, especialmente en relación con las nociones de país, territorio, nación y hogar. El Gabacho, el Pueblo, la Ciudadcita y el Gran Chilango aluden a los discursos que constituyen esos lugares en el “mundo real” y al mismo tiempo apuntan a su mutabilidad, a su capacidad de resonar en la ficción también como textos ficticios.

¿Cuál es precisamente la idea de “realidad” que resuena en obras como *Señales...*? No existe una respuesta sencilla, ya que los debates en torno a las nociones de movilidad, migración, exilio y diáspora conforman un vasto espectro que cruza por distintas disciplinas de conocimiento. Sus ecos han repercutido recientemente en la crítica literaria, la cual se nutre de conceptos como transnacionalidad, transculturación y desterritorialización para trazar nuevas aproximaciones a la literatura latinoamericana contemporánea. Así lo demuestra Fernando Aínsa al hablar sobre “literatura transfronteriza”, que como ya he mencionado, abarca obras cuya autoctonía “rebasa lo nacional, es universalista, sin ser siempre cosmopolita, principio y reto de apertura, sentido de amplitud que deberían permitir abolir las categorías de literatura de ‘dentro’ y ‘fuera’, nacional y de ‘emigración’ y/o exilio en un mundo cada vez más comunicado e interdependiente”<sup>27</sup>. Además de su temática, *Señales...* se ubica dentro de esta tradición por su construcción discursiva como texto literario. Su configuración espacial presenta una aproximación a la realidad cruzada por el desmoronamiento

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>27</sup> Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 62.

de una idea unívoca de pertenencia nacional.

Las categorías “dentro” y “fuera” que resalta Aínsa aluden a un sistema de oposiciones binarias y mutuamente exclusivas, en el que cada unidad adquiere significado solo por su confrontación con la otra. Este sistema, surgido del modelo del signo lingüístico concebido por Ferdinand de Saussure, conforma la base del estructuralismo, corriente de pensamiento que impulsaría el surgimiento de los estudios semióticos. Uno de los semiólogos más importantes es el ya citado Yuri Lotman, quien a partir de esas dicotomías formula una teoría sobre el espacio ficcional en los textos literarios. En ella, el concepto del *límite* ocupa un lugar fundamental:

El rasgo topológico fundamental del espacio es el *límite*. El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta<sup>28</sup>.

Una representación explícita de este límite se aprecia cuando Makina llega a la pulquería donde se guarece uno de los conocidos de su madre, quien le ayudará a facilitar su viaje. Al entrar, se describe el siguiente aspecto del lugar: “Al fondo, una cortina separaba a los mugrositos de la gente importante: aunque fuera nomás un pedazo de tela, nadie entraba al privado sin permiso” (p. 16). Queda claro que el límite existiría fuera perceptible o no: el poder de separar a unas personas de otras no radica en un pedazo de tela, sino en la convicción de que hay una división

---

<sup>28</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 281.

natural entre ambos grupos que solo hace falta remarcar. Además, se presenta una segunda dimensión de significado: estar “dentro” del privado es deseable por permitir el acceso solo a personas privilegiadas, mientras que estar “fuera” es propio de los “mugrositos”. Vemos una muestra clara de que las relaciones espaciales que percibimos nunca están exentas de un factor ideológico; de ahí deriva que ciertos conceptos como “alto-bajo”, “próximo-lejano”, “delimitado-limitado”, “discreto-continuo” se asocien con los significados de “bueno-malo”, “propio-ajeno”, “accesible-inaccesible” y “mortal-inmortal”<sup>29</sup>.

A pesar de que el límite se concibe en términos de una línea impenetrable que separa las dimensiones espaciales dentro del texto, los mundos perfilados en la literatura con frecuencia no son infranqueables; es por ello que Lotman identifica la existencia de “personajes móviles que tienen derecho a atravesar el límite”<sup>30</sup>. Por su parte, al explicar la estructura del “espacio dinámico” que opera en los relatos, Mieke Bal habla de “héroes” que se trasladan de un espacio menos seguro a uno más seguro, de uno negativo a uno positivo, o viceversa. Existen por supuesto instancias en las que no hay necesidad de trasladarse a punto alguno, pues el movimiento es una meta en sí mismo; de cualquier manera, de estas historias se espera como resultado una transformación, cambio o liberación como resultado de la ardua travesía llevada a cabo por los personajes principales<sup>31</sup>.

De estas reflexiones surge la siguiente pregunta: ¿qué sucede con aquellos

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 273

<sup>30</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 291.

<sup>31</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, p. 104.



personajes que, como Makina, transgreden los límites y continúan transitando? *Señales...* comienza en pleno viaje de Makina, cuando ella ya está cruzando la Ciudadcita. Su punto de partida sólo se conoce por medio de los recuerdos que se insertan en varios puntos de la narración. En este momento de la anécdota, su travesía resulta bastante lineal: la protagonista visita los lugares donde se encuentran los conocidos de su madre. No hay menciones explícitas sobre la profesión de estos hombres, llamados “los duros” (p. 12), pero este apelativo resulta suficiente para intuir que se dedican a administrar negocios ilícitos.

No tenía ninguna razón para *ir primero* donde el señor Dobleú, pero un *apuro de agua la condujo* al vapor donde aquél se mantenía. *Sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo [...]* El señor Dobleú era un espectáculo feliz de *redondeces pálidas surcadas por venitas azules*; el señor Dobleú *se mantenía* en la sala de calor húmedo. Las páginas del diario de la mañana estaban pegadas al azulejo y el señor Dobleú las *iba pelando* una a una *conforme avanzaba* la lectura. Reparó en Makina sin sorpresa (p. 13. *Cursivas mías*).

Se aprecia que no hay una descripción detallada sobre el lugar en el que reside el señor Dobleú: no se conoce la ubicación exacta del sitio ni hay forma de saber en relación con qué otro lugar se halla la “sala de calor húmedo” o cuáles son sus dimensiones precisas. Los modelos lógico-lingüísticos de espacialidad (relacionados con las oposiciones binarias) no ocupan un lugar protagónico en estas líneas, por lo que la descripción no coincide con el modelo que tradicionalmente correspondería a una ciudad, aunque la guarida del señor Dobleú se localice dentro de la Ciudadcita. En vez de representar un espacio que se apegue lo más posible a una imagen realista, se privilegian las frases que le dan ritmo a lo descrito, inspirando una sensación de movimiento: *ir primero, la condujo, apuro*

*de agua, iba pelando, conforme avanzaba.* Incluso la frase verbal *se mantenía* parece aludir a una estabilidad que es únicamente pasajera. Desde el principio, el espacio no funciona como un marco fijo: este se manifiesta no porque una acción se lleve a cabo dentro de él, sino porque se ejecuta junto con él; parecido al acto de entrar por una puerta, atravesar un pasillo o subir las escaleras.<sup>32</sup> Por ejemplo, en el fragmento anterior sabemos que el lugar es terregoso gracias a una descripción sensorial: Makina siente la tierra *hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo.*

Cuando el peso de la descripción se concentra más en los verbos que en la adjetivación, como es el caso, se conforma un espacio dinámico que corre a la par de los personajes en movimiento<sup>33</sup>. En *Señales...* este espacio es siempre susceptible al cambio, incluso cuando los personajes hacen pausas en su camino. A falta de referentes lógico-lingüísticos predecibles, el repertorio de estrategias descriptivas va más allá del nivel denotativo para adentrarse en el metafórico. Esto se encarna con claridad en el breve retrato del señor Dobleú, con sus *redondeces pálidas surcadas por venitas azules*. En él se proyecta la imagen de su rostro abultado, pero la elección del verbo *surcar* también alude a la tierra y a la profundidad del espacio en el que se encuentra. La relación que se establece entre el verbo y el resto de la frase dispara una cadena de asociaciones que permiten coligar las *venitas azules* con los ríos que cruzan los parajes del planeta Tierra. Como puede apreciarse, las imágenes que se forman a partir de estas descripciones

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 107

<sup>33</sup> *Ídem.*

narrativizadas no perfilan figuras aisladas, sino que activan un cúmulo de significados correlacionados. La inacabable capacidad icónica de las metáforas que crean produce una sensación mucho más vívida que las descripciones más objetivas y detalladas.

Prestando atención al *cómo* de la descripción más allá del *qué*, es posible notar que las descripciones en diferentes puntos de la anécdota –especialmente en los dos primeros capítulos– se enlazan para crear un patrón semántico que apunta a la relación entre el cuerpo y la naturaleza. Luz Aurora Pimentel denomina “configuración descriptiva” a la forma en que las series predicativas generan patrones semánticos a lo largo de un texto<sup>34</sup>. El ejemplo que muestra esta configuración con más claridad se da cuando Makina recuerda un momento de interacción con su madre, la Cora: “Luego la abrazó y la tuvo ahí, en su regazo, sin dramatismo ni lágrimas, nomás porque eso es lo que hacía la Cora: aunque uno estuviera a dos pasos de ella era siempre como estar en su regazo, entre sus *tetas morenas, a la sombra de su cuello ancho y gordo*, bastaba que uno le dirigiera la palabra para sentirse guarecido” (p. 12). En este retrato, las *tetas morenas* y el *cuello ancho y gordo* remiten a la imagen de un árbol, cuya *sombra* puede interpretarse como una fuente de solaz, fuerza y protección, conformando en conjunto la visión arquetípica de la madre en la cultura mexicana. Al mismo tiempo, la imagen continúa entrando en los campos semánticos de “la tierra” y “la naturaleza”.

---

<sup>34</sup>Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 87.

Esta manera de aproximarse al retrato resalta la forma particular en que los personajes son configurados y afectados por los espacios que los arraigan. Otro ejemplo de este patrón descriptivo se encuentra en el capítulo “2. El pasadero de agua”. Cuando Makina llega al Gran Chilango, teme perderse entre “las lomas de lomas que encementaban el horizonte”; esto se refiere tanto a los cerros que circundan la ciudad como a sus rascacielos, que también son esos “palacios” levantados por “carne viva” (p. 27). Makina elige utilizar el sistema de tren subterráneo, que se muestra como un lugar seguro debido a su conexión con la corporalidad: “Los trenes recorrían todo el sistema circulatorio pero nunca dejaban el cuerpo; ahí abajo ni la hería el aire denso ni se arriesgaba a la fascinación” (p. 27).

Anteriormente describí el modelo dicotómico de pensamiento y señalé las jerarquías que inevitablemente surgen de él, como en el caso de la oposición “dentro-afuera”. Si bien este modelo es un requisito de todo sistema descriptivo, anteponerlo a todos los demás fácilmente puede mermar la compleja estructura de la realidad de un personaje en tránsito. La aproximación metafórica de esta configuración descriptiva, que establece un nexo entre los espacios y la corporalidad, subraya otros aspectos que también son relevantes en la aprehensión de los acontecimientos, como los afectos, las sensaciones, las vibraciones y el ritmo<sup>35</sup>. En el ámbito de la geografía humana, esta manera de percibir los espacios surge del llamado *paradigma de la movilidad*, cuyos alcances cubren las formas

---

<sup>35</sup>Peter Merriman, *Space, Mobility and Culture*, p. 12.

materiales, representativas y políticas del movimiento en un amplio rango de disciplinas, favoreciendo la interseccionalidad<sup>36</sup>.

Lejos de conformarse como una categoría aparte, el flujo frecuentemente se ha pensado como una función del espacio. La manera de “medir” el movimiento ha sido, por lo tanto, concebida desde sus momentos de estabilidad, marcando puntos de llegada y de partida<sup>37</sup>. Tomando en cuenta la reestructuración de los espacios suscitada a raíz del fenómeno de la globalización, los estudios que se centran en la movilidad cuestionan la concepción lineal del mundo y buscan revertir el orden establecido por las prácticas de conocimiento occidentales. El movimiento de los sujetos en tránsito no se desarrolla siempre de una manera lógica o coherente, y los espacios que atraviesan se encuentran más bien constituidos por intermitencias y discontinuidades. Por otra parte, la convención clásica del movimiento relega estos componentes para subsumirlos a las limitantes de un espacio estático.

Para desajustar esta convención clásica, basta con mirarse en el espejo. Así lo hace Makina al salir de su encuentro con el señor Q, el último antes de dejar atrás la Ciudadcita: “Miró 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, trascurvita, al mismo lugar; pero de ese lugar desconfiaba” (p. 23). Estas líneas que concluyen el primer capítulo funcionan como un resumen de lo acontecido en él. Makina va de lugar en

---

<sup>36</sup> Alison Blunt, “Cultural geographies of migration” en *Progress in Human Geography*, p. 685. La traducción es mía.

<sup>37</sup> *Ídem*. Cuando hablo de un espacio estático me refiero a un espacio concebido en un sentido euclidiano, es decir, entendido en términos de una geometría lineal y medida que precede al movimiento.

lugar por una ciudad que además conoce bien, con un propósito aparentemente claro; no obstante, los espejos le muestran que el orden con el que está familiarizada puede distorsionarse en cualquier momento. Incluso el lugar al que presuntamente llegaría después de cruzar todos los umbrales no sería el mismo que dejó, aunque éste pareciera idéntico. Una reflexión similar se encuentra páginas antes, cuando Makina rememora sobre la experiencia de cruce de un amigo suyo. Al regresar al Pueblo después de haber residido un tiempo en el país vecino, este se encuentra con que “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 [...] como si los hubieran copiado de un original que ya no existía” (p. 21). Este recuerdo presenta una visión del regreso distinta a la de las historias de viaje prototípicas que describe Mieke Bal, y funciona como un anuncio de lo que Makina experimentará al finalizar su viaje del otro lado de la frontera.

Considero pertinente detenerme un momento en la definición del concepto de *frontera*. Partiendo del modelo espacial clásico que privilegia la estabilidad, es posible visualizar las fronteras como aquellas líneas que se trazan claramente en los mapas, o las que los muros y rejas dibujan en el horizonte. Como tal, la palabra *frontera* no es mencionada en la novela; esto se debe en parte a la evasión de los referentes que caracteriza la obra de Herrera, pero también a que la narración está focalizada en un personaje en tránsito: no es necesario hablar de algo que se tiene en frente y se vive en carne propia. Además, hacerlo acarrearía muchas preconcepciones en el lector que podrían resultar en un distanciamiento y, por

ende, en una simplificación de un fenómeno realmente complejo. Como la cortina de tela que dividía a *los mugrositos* de *la gente importante* en la pulquería, la manifestación física de la frontera es solo un componente del que ésta incluso puede prescindir. Más que mencionarla explícitamente, la novela apunta a cierta concepción de la frontera a través de isotopías, como cuando Makina llega al punto de cruce y los sustantivos como “hilera”, “filas”, “línea” e incluso “río” predominan en la descripción del espacio (p. 37). Sin embargo, acaso el logro más grande, narrativamente hablando, es la transmisión de la experiencia de cruce, lograda a través de la desestabilización gradual del espacio en el texto. Esta lenta difusión del límite textual separa el espacio de corte realista de uno más extraño e insólito, sin borrar por completo cualquiera de los dos. Así, la estructura de la novela se configura en torno a las modificaciones espaciales que experimenta un personaje en tránsito.

El espacio está estructurado con base en las intermitencias y discontinuidades que ya he mencionado, y se anuncia cuando la protagonista viaja en el autobús que la llevará al punto donde habrá de cruzar. Desde un sitio móvil, Makina construye una imagen de lo que observa:

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*. Tal vez un montón de cosas nuevas y tal vez hasta algunas buenas; o tal vez no. Ni jugando se hacía muchas ilusiones (pp. 35-36. *Cursivas mías*).

Llama la atención la ausencia de pronombres posesivos: lo que Makina observa es *el* país, no *su* país. Este territorio no puede ser descrito solamente de una manera, pues prolifera. La enumeración que sigue a este verbo confirma que lo descrito no es realmente el paisaje detrás del cristal, ya que los objetos enlistados no podrían estar apareciendo frente a ella más que en la memoria. Afuera está la noche, descrita con nombres y adjetivos que aluden a una sensación de ausencia, como se aprecia en mi subrayado. Se puede interpretar que aquello que constituye un país no es tan identificable como las líneas que marcan las zonas de cruce en los mapas. Los factores históricos y culturales pesan en la definición de las regiones mundiales tanto como los geográficos. Similarmente, las *fronteras* que dividen a los países no son totalmente aprehensibles y pueden incluso permanecer ocultas para aquellos que jamás las cruzan<sup>38</sup>.

La confusión invade a la protagonista cuando, en este mismo trayecto, sueña con “ciudades perdidas: literalmente: ciudades perdidas dentro de otras ciudades perdidas, deambulando todas sobre una superficie impenetrable”; no tiene tampoco certeza sobre el contenido de su sueño, de la misma manera en que “no podía estar segura de que un lugar estaba donde indicaba un mapa hasta no haber llegado ahí” (p. 35). En esta descripción, las *ciudades perdidas* colocadas sobre una *superficie impenetrable* forman un paralelo con la idea del mapa: una superficie en la que se plasman sitios a los que es imposible acceder, pues se tratan de representaciones de lo real. La conciencia de la naturaleza de los mapas deriva

---

<sup>38</sup> Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *ibíd.*, p. 41.



en el sentimiento de *ansiedad cartográfica* que describe Derek Gregory: la sensación de que estos son “artefactos con el poder de crear conocimiento y encerrar gente en sus cuadrículas y, por otro lado, la conciencia de que son meras representaciones con una capacidad incierta de reflejar o controlar los procesos históricos, políticos y geográficos”<sup>39</sup>. Los mapas generan la ilusión de un mundo conocido que cabe en cualquier par de manos. Makina, al preguntarse qué es lo que se oculta tras las sombras y asegurar que es imposible saberlo, experimenta una certeza siempre presente, aunque acentuada por el desplazamiento: el desconocimiento casi total del territorio que llama su país.

En narratología se dice que un espacio descrito puntualmente y con más detalle tiene un efecto de permanencia: las cosas solo pueden existir en el modo en el que se plantearon y es necesaria una nueva descripción o una modificación para cambiarlas. Por el contrario, un espacio que se describe con vaguedad o, como es el caso, que alterna entre la parquedad y el detalle, tiene un efecto desestabilizador. El mundo que el lector espera reconocer en la novela constantemente se le escapa, pero al hacerlo “la novela se convierte en el lugar en el que se puede ‘desconstruir’, denunciar y atacar los modelos de inteligibilidad propuestos”<sup>40</sup>. Cuando Makina cruza hacia el Gabacho, la desestabilización del espacio de corte realista –al cual denominaré “diegésis principal”– comienza a intensificarse, y es justo en estos capítulos donde los aspectos ideológicos de la trama pueden

---

<sup>39</sup> Citado en Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *Border as Method, or the Multiplication of Labor*, p. 29. La traducción es mía.

<sup>40</sup> Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 10.

observarse con mayor notoriedad en las configuraciones descriptivas.

Tomaré como ejemplo uno de los pasajes del segundo capítulo, “2. El pasadero de agua”. Con ayuda de Chucho, uno de los encomendados para auxiliarla, la protagonista atraviesa un río usando una llanta de hule como balsa. Lo que inicia como un pasaje más o menos tranquilo rápidamente se vuelve turbulento:

Pero entonces el fondo del río se agazapó y *una corriente helada* comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco [...] *De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos de agua que la arrancaban de la balsa de caucho* [...] No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar. Ahí fue cuando el sonido del agua rompiéndose sustituyó al silencio verde [...] la cámara se perdía en la corriente *como si tuviera algún mandado urgente por cumplir* (p. 43. *Cursivas mías*).

Mientras los personajes cruzan el límite que separa un espacio de otro, aparece un bloque isotópico que apunta a una realidad diferente a la de la “diégesis principal”. Las descripciones relacionadas con este bloque isotópico distinto constituyen lo que llamaré una “diégesis paranarrativa”, que a través de lo que Luz Aurora Pimentel llama una metáfora hilada, irrumpe en la “diégesis principal” y desestabiliza el límite textual en el sentido en que lo entiende Lotman<sup>41</sup>.

De estar aislado, el surgimiento de los *invisibles monstruos de agua* podría representar el instante en que los sucesos se entregan al contexto de una narración fantástica; no obstante, hasta este momento la “diégesis principal” se ha

---

<sup>41</sup> El concepto de metáfora hilada se define como “aquella isotopía ajena al contexto principal que en la figura aislada permanece como algo virtual, en la metáfora hilada se manifiesta al multiplicarse los tropos derivados de un mismo campo semántico” Cfr. Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 99.

establecido en torno a la búsqueda que Makina realiza de su hermano, por lo que se tiende a decodificar las metáforas con base en ella. Debido a esto, los *invisibles monstruos* son interpretados como una metáfora de la *corriente helada*. Habría que resaltar también la prosopopeya presente en este pasaje. Esta figura se había utilizado anteriormente en el capítulo, cuando Makina ve desde el autobús “el espectáculo gris de la ciudad huyendo en dirección contraria” (p. 35), pero en estas líneas ha cobrado una vitalidad mayor. El espacio ha adquirido un rol activo en intentar impedir la misión de la heroína, anunciando la entrada a un sitio diferente, inseguro y hostil.

El río es una parte del imaginario que existe en torno a la frontera México-EEUU, pero no hay referencia a que ese sea el lugar de cruce o la línea más que un cambio desde la perspectiva de Makina. Al sortear el pasadero y tocar tierra, la siguiente descripción aclara que se ha cruzado un límite: “Apenas habían sido unas decenas de metros, pero al mirar el cielo a Makina le pareció que era ya otro, más *lejano* o menos azul” (p. 43). El adjetivo subrayado llama la atención por su contraste, ya que supuestamente la protagonista está ahora más cerca de cumplir su cometido. Además, la lejanía del cielo sugiere la relación lógica “arriba-abajo” que a su vez instaura una sensación de profundidad; es como si Makina, al cruzar, hubiera descendido a algún fondo, a pesar de que geográficamente tiende a relacionarse el punto cardinal “norte” con la dirección “arriba”.

El nexos entre el espacio y el cuerpo que existe en otros bloques descriptivos de la novela vuelve a cobrar importancia en este momento de la trama, aunque con

un sentido negativo. Makina divisa un árbol en medio del paisaje y lo que parece ser una mujer embarazada disfrutando de su sombra. La relación entre la maternidad y la naturaleza remite a las descripciones del Pueblo; especialmente a imágenes de la Cora y el halo de protección que la envuelve. La configuración descriptiva del cuerpo-espacio, que antes había estado tan presente, ahora queda rota cuando se revela lo que la protagonista en verdad observa: “no era mujer; ni era la suya panza de embarazo; era un pobre infeliz hinchado de putrefacción al que los zopilotes ya le habían comido los ojos y la lengua” (p. 48). En el ambiente desértico sugerido por los “zopilotes”, la “tierra blanca” y por una rápida mención a la “arena” en la página 54, la primera visión de Makina podría interpretarse como un espejismo, producto de un sitio engañoso que remite al momento en que la protagonista vio su reflejo multiplicarse después de encontrarse con el señor Q. La relación entre “arriba-abajo” y su contraparte ideológica “bueno-malo” se confirma de momento: más alejada del cielo, Makina se encuentra en un lugar efectivamente inseguro. Habría que decir también que la expectativa de la protagonista de encontrar un buen augurio tiene que ver con una narrativa que existe en torno a *ese* lado de la frontera: el que promete un destino mejor.

Este fragmento perfila uno de los mecanismos de funcionamiento de la frontera que solo puede ser experimentado por aquellos que la cruzan, y que es crucial para su constitución: la muerte. Después de ver el cadáver, Makina y Chucho son perseguidos por un rancharo al que no le conviene dejarlos pasar, no tanto por “patriota” como por tener “sus negocitos por debajo del agua” (p. 52).

Más allá de solo excluir, una manera más en que el espacio fronterizo regula el pasaje de las personas es a través de la violencia, cuyo nexos con la política está siempre latente<sup>42</sup>. Los asuntos que Makina veía resueltos “con discreta efectividad” (p. 20) en el primer capítulo ahora se avivan a la par que el espacio. El escenario en el que se ubica la acción es descrito como “dos montañas chocando al fondo del paisaje: como venidos de sépala y hacia quien sabe dónde se habían encontrado en ese punto intenso de la nada y persistían en toparse escandalosamente, aunque al distraído pareciera que nomás se mantenían en silencio” (p. 47). Una nueva prosopopeya continúa apuntando hacia una “diégesis paranarrativa” en la que posiblemente puede suceder cualquier cosa, y de hecho, un evento que puede denominarse “fantástico” tiene lugar: la protagonista sale ilesa del enfrentamiento con el rancharo aunque una bala haya atravesado su piel, con poco sangrado y nada de dolor. Se crea una atmósfera de suspense, pues el lector empieza a sospechar algo que el personaje no conoce: Makina posiblemente haya superado el límite entre la vida y la muerte<sup>43</sup>.

Sin la compañía de Chucho, pero fuera de peligro, Makina continúa con su viaje. Conforme se adentra en el país extranjero, las descripciones comienzan a asemejarse cada vez menos a las de corte realista. Makina ahora sube hasta “el columpio” que hay entre las montañas que antes había visualizado desde lejos y ahí

---

<sup>42</sup> Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *ibíd.*, p. 3.

<sup>43</sup> Mieke Bal define la noción de suspense como “el resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que solo se responderán después”. Estas preguntas pueden formularse y solucionarse en un breve espacio de tiempo o a manera de desenlace, mientras que algunas pueden quedar sin respuesta. *Ibíd.*, p. 119.

presencia una nevada. A ella, que no conocía la nieve, le parece como si “algo se estuviera quemando” (p. 61). Este símil forma una antítesis que produce un efecto de extrañamiento, a la vez que continúa demostrando la presencia de la “diegésis paranarrativa”. Recién llegada a una ciudad desconocida del Gabacho, los referentes a lo fantástico desaparecen un momento, pero la consolidación de un espacio dinámico continúa fortaleciéndose:

La ciudad era un arreglo *nervioso* de partículas de cemento y pintura amarilla. Carteles de prohibición *hormigueaban calle a calle* inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer. Florecían en los supermercados, vergel donde se podía tener más que los demás, o algo diferente o una marca más nueva o un pan menos chico que el de los demás [...] (p. 62. Cursivas mías).

La ágil enumeración de los atributos que definen a los nacionales junto con el polisíndeton que subrayo se adecuan bien a la presentación del tema de la ciudad: al igual que los carteles, estos hormiguean nerviosa y frenéticamente por los supermercados, brotando súbitamente como flores en un vergel. Observamos también que no se hace referencia a un supermercado específico, sino que se habla de estos en general, como si se vieran desde cierta distancia. Son descripciones que de nuevo privilegian el ritmo y el modelo sensorial por encima de referentes lógico-lingüísticos. Por otra parte, mientras los nacionales florecen, los “albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes” existen como “remaches *caídos* de una ventana” en medio de “un llano de concreto y varilla” (p. 63), caminando por las calles. Así se muestran dos maneras de existir en espacios contiguos (el supermercado y la calle): una llena de vida, frenética; la otra igual de numerosa,

también en movimiento constante, pero disimulada; llegada como por accidente. La palabra *caídos* vuelve a hacer referencia al modelo de espacialidad “arriba-abajo”, cuya segunda parte antes se había identificado con “malo”; sin embargo, esto cambia. Cuando Makina explora los restaurantes, la presencia de estas personas es descrita a través del olor que generan los platillos que ahí se preparan: “también ahí estaban, más armados que en ninguna otra parte, de cocineros o de ayudantes o de lavaplatos, gobernando la comida de los rumbos más extraviados” (p. 64). En estas páginas se sugiere la existencia de espacios que efectivamente van más allá de la vista, por formar parte de los procesos económicos que configuran la frontera y permiten su funcionamiento: aquellos constituidos por la fuerza laboral de los migrantes, trabajando desde las sombras<sup>44</sup>. Los trabajadores “armados de chamba” (p. 63) son una presencia dominante en un espacio que los rechaza tenazmente a pesar de requerirlos.

Los de “abajo”, los “caídos” juegan un papel crucial en el circuito económico que mantiene viva a una ciudad sostenida por el trabajo de los obreros clandestinos, aunque éste no sea aparente debido al perfil bajo que deben mantener. Otro circuito oculto a la vista, pero esencial, se menciona en una de las memorias de Makina. Ella recuerda cómo, en algún momento no específico del pasado, un coterráneo suyo regresó al Pueblo con un teléfono celular y con la firme intención de impresionar a todos con tal prodigio. Desafortunadamente, el intento falla por el hecho de que no existen las torres de señal necesarias para conectar una

---

<sup>44</sup> Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *ibíd.*, p. 20.

llamada. Esta anécdota alude a ciertas concepciones acerca del mundo globalizado, en las que se encomia la interconexión entre los mercados y las instituciones culturales facilitada por los avances tecnológicos. En este caso, la red que regula el ámbito de las comunicaciones, que debiera ser una fuente de interconexión, es a un mismo tiempo excluyente<sup>45</sup>. Los componentes económicos y legales que esta acarrea operan más allá de su materialidad, que en este caso está ejemplificada en el teléfono celular. Estupefactos como el conocido de Makina, es muy fácil perder de vista la infraestructura que mantiene vivo aquello que se da por sentado.

Conforme la novela se aproxima a su final y la protagonista está más cerca de encontrar a su hermano, la “diegésis principal” continúa desestabilizándose. La “diégesis paranarrativa” se despliega en la forma de isotopías que aluden al vacío, la oscuridad, la ausencia y las profundidades, que a su vez remiten a los mecanismos ocultos que operan en la frontera que he comentado y posiblemente también reflejan las nuevas cualidades de Makina, quien se encuentra en una especie de limbo entre la vida y la muerte. En medio de su desesperación, las calles le parecen todas iguales: “nomás era cosa de tomar camiones y cruzar calles y rebasar centros comerciales y al cabo de muchos unos y muchas más otras y varios de éstos, llegaría” (p. 75). Al intentar guiarse por indicaciones de los transeúntes, se enfatiza el cielo cada vez más rojo “como un inmenso charco de sangre seca” mientras que la protagonista compara su confusión con entrar en un “páramo

---

<sup>45</sup> TJ Demos designa *crisis de la globalización* a la era de creciente desigualdad económica en la que ha incrementado el flujo de migrantes y refugiados que escapan de condiciones de pobreza extrema, regímenes represivos y zonas de conflicto (*The Migrant Image*, p. xiii).



dentro de otro páramo” (p. 77). El espacio de la “diégesis principal” es casi transgredido por la “diégesis paranarrativa” en la forma de un agujero en la tierra que se muestra en el lugar donde debiera estar el terreno de su hermano: “Lo que hubiera habido ahí lo habían arrancado de cuajo, lo habían expulsado de este mundo, ya no existía” (p. 78).

Esta oquedad recuerda el evento inusitado que abre la novela, pero para ambos casos existe una justificación diegética: la tierra que se abre en el primer capítulo se debe a la “locura telúrica” (p. 11), mientras que este segundo socavón es provocado por las máquinas demolidoras, aunque sus dimensiones no parezcan corresponder con la “modesta laboriosidad” (p. 78) de estas. Los recuerdos de Makina en esta parte reflejan lo que ocurre en la “diégesis principal”: ella describe el primer recado que su hermano envió al Pueblo después de partir, comparándolo con el segundo y último que envió, en el que ya no menciona “ni al país ni al terreno ni a sus planes. Decía: Estoy bien, ya tengo trabajo” (p. 77). El hermano se ha sumado al ambiguo espacio de la fuerza de trabajo que ya he mencionado. Su labor constituye el motor que echa a andar los procesos económicos que sostienen una nación de la que siempre se verá excluido por carecer de papeles. Es como si el espacio realmente se hubiera desvanecido para él, y este estuviera destinado a sobrevivir en las sombras.

La “diégesis paranarrativa” se abre lugar con mayor intensidad en los últimos capítulos de la novela. A pesar de continuar su trayecto por la ciudad, las descripciones se han alejado casi totalmente del modelo urbano. Makina está

escalando una serie de collados, desprendidos de cualquier otro referente espacial. Líneas después se revela que Makina efectivamente soñó que los escalaba; no obstante, cuando dice que estuvo preguntando por su hermano “en los alrededores del abismo” (p. 83), la ambigüedad se asoma de nuevo, dejando en el aire la pregunta de qué tanto de lo acontecido podría tratarse también de un sueño. Aun cuando más de estas descripciones intentan transgredir la “diégesis principal”, el objetivo de encontrar al hermano de Makina sigue aterrizando la trama hacia la representación realista, impidiendo que frases como “en los alrededores del abismo” se decodifiquen fuera de ella.

Cuando Makina finalmente se reúne con su hermano en una base militar, la búsqueda que sostenía a la “diégesis principal” termina por perder el sentido, pues no le entrega el recado que La Cora le encomendó. Al abandonar la base sin su hermano, el espacio se desestabiliza por completo. Makina camina por un parque en el que se topa a Chucho, el compañero de cruce que creía muerto. El cielo se nubla hasta imposibilitar la vista y ambos se aproximan a un lugar desconocido, entrando a “un pequeño *laberinto* de callejas que parecían de alguna otra ciudad” (p. 117). Ya se había descrito la facilidad con la que se podía llegar de una ciudad a otra sin que el entorno se modificara, pero ahora no hay mención de un medio de transporte ni de una distancia recorrida a pie. Además, el *laberinto* puede interpretarse como un pasaje hacia un lugar encerrado e inseguro. Cuando la protagonista entra a un especie de antro que compara “con el cuarto de un sonámbulo, *concreto y distante*, algo *irreal pero vívido*” (p. 118. *Cursivas mías*),

presiente que algo terrible sucederá. Las antítesis subrayadas configuran un espacio ambiguo y difícil de precisar, que además se describe como un lugar oscuro, lleno de un humo que en la percepción de Makina proviene de algún cigarro; un sitio subterráneo que a todas luces inspira un hermetismo propio del final de un rito, de un descenso definitivo en concordancia con las configuraciones descriptivas de la oscuridad, la ausencia y lo oculto presentes a lo largo del texto. Cuando Makina escucha el “correr enérgico de ríos subterráneos” no solo se percata de que “no olía a nada” a pesar de no haberse bañado, sino que se revela que esta se encuentra completamente bajo tierra. Acto seguido, la protagonista evoca a su gente “como a los contornos de un paisaje amable que se difumina” (p. 119) antes de que todo a su alrededor quede en silencio. Esta atmósfera se relaciona definitivamente con el mito del descenso al Mictlan, del cual hablaré más adelante.

Si al finalizar el texto regresamos a la primera página, nos encontramos con que la frase “Estoy muerta” (p. 11) hace surgir la duda de si el viaje que acabamos de presenciar lo llevó a cabo una mujer difunta. En un artículo sobre la novela, Santiago Navarro Pastor señala que aunque una cantidad importante de isotopías se inclinan a favor de esta hipótesis, finalmente es una cuestión irresoluble<sup>46</sup>. Por lo tanto, aun cuando se antoja decir que el espacio de la “diégesis paranarrativa” va cobrando intensidad hasta sobreponerse por completo al de la “diégesis principal”, la realidad es que ambas dimensiones se encuentran entreveradas desde el principio. Esta construcción discursiva hace tambalear el límite textual sin

---

<sup>46</sup> Santiago Navarro Pastor, “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”, *iMex. México Interdisciplinario*, p. 107.

quebrarlo del todo: los patrones sémicos motivados por las configuraciones descriptivas bordean en todo momento la inestabilidad sin llegar a fracturar por completo ambas diégesis. No hay forma de determinar si Makina, al cruzar, pasa de un sitio negativo a uno completamente positivo o viceversa; lo que podría ser un cambio de lugar, al final realmente pudo tratarse de un truco de espejos, un viaje hacia una realidad distorsionada que en realidad la regresa, “trascurvita”, al mismo sitio.

En vez de retratar un quiebre total de las circunstancias que nos haría entrar en un entorno homogéneo, o borrar por completo el límite, *Señales...* se inclina por una representación metafórica del fenómeno de la frontera. Según Paul Ricoeur, el momento icónico de la metáfora, su máxima proyección visual, ocurre cuando se comprende el parentesco entre términos distantes; “la aprehensión de lo idéntico en las diferencias y a pesar de las diferencias”<sup>47</sup>. El hecho de que la metáfora sintetice lo idéntico y lo diferente da lugar a una paradoja que despliega una imagen que escapa a la racionalidad y produce una gran fuerza sensorial. Como concepto, la frontera es también un sitio paradójico, pues es al mismo tiempo material e inmaterial, resultado y proceso, aquello que fragmenta naciones pero al hacerlo permite su existencia; “una negación de lo nacional que hace viable a la nación”<sup>48</sup>. Obedece a condiciones sociales y económicas que operan más allá de las divisiones dentro-afuera y de inclusión-exclusión; un lugar de conflicto y enfrentamientos en el que las vidas de quienes cruzan siempre están en juego. La

---

<sup>47</sup> Paul Ricoeur, citado en Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 99.

<sup>48</sup> Abril Trigo, *Memorias migrantes*, p. 13.

movilidad de sujetos como Makina y su hermano demuestran que la división entre los estados-nación está lejos de parecerse a una línea concreta y bien trazada. Revelada por el movimiento está la compleja estructura que subyace a lo que es aprehensible por los modelos lógico-lingüísticos de espacialidad; aquella que solo puede percibirse a través de la experiencia tanto material como afectiva de los sujetos en tránsito. En fin, una experiencia del espacio que no se reduce a las condiciones culturales particulares de cada nación, sino que, a través del énfasis en las experiencias sensoriales y en el peso de la memoria, se enuncia también desde lo universal. La ambigüedad que produce la intersección de la “diégesis principal” y la “diégesis paranarrativa” permite que no se formen concepciones absolutas sobre lo que se representa.

Hay varios aspectos de la “diégesis paranarrativa” que necesitan aun ser examinados, pues más allá de representar algunos de los mecanismos que constituyen el funcionamiento del sitio fronterizo, se ocupan también de la memoria; tanto la personal, que Makina activa cada vez que recuerda, como la histórica, que opera tanto en la estructuración del camino de Makina como en el mito del que abrevan muchas de las descripciones que aquí he comentado. Al principio de este capítulo hablé brevemente sobre las historias de viaje prototípicas, y el hecho de que no podían ajustarse del todo al espacio dinámico en el que se mueve Makina; sin embargo, para probar eso, es necesario tomar en cuenta una dimensión que no ha sido explorada del todo: la temporal, a la que dedicaré el siguiente capítulo.

## **Capítulo 2.**

### **Estar de paso: el camino, la memoria y la temporalidad mítica**

En el capítulo anterior analicé los aspectos de la dimensión espacial que apuntan a la construcción de un espacio ambiguo en la novela, el cual puede interpretarse desde la frontera. Ahora me centraré en aquel aspecto que impulsa la sensación de inestabilidad: la dimensión mítica de dicho espacio.

En un primer acercamiento a la novela es posible apreciar la relevancia de la cosmogonía prehispánica en la elaboración de la trama incluso sin ser un experto en el tema. Esto se debe en parte a los referentes plasmados en los nombres de sus capítulos, muchos de los cuales están cristalizados como tópicos de dichas culturas en el saber popular; por ejemplo, “el cerro de obsidiana”, “la serpiente que aguarda” y “el lugar donde son comidos los corazones de la gente”. Por otro lado, la portada y la contraportada de la segunda edición de *Periférica* contribuyen a orientar la lectura: la fotografía que ilustra la primera incluye una referencia a la Santa Muerte, mientras que la segunda reafirma la conexión entre “lo real” y “lo mitológico” de las culturas precolombinas en la obra. Incluso el autor, sin reparo alguno, ha confirmado la relación entre el viaje de Makina y el descenso de su alma al inframundo náhuatl, o Mictlan, en varias entrevistas en las que detalla su proceso creativo<sup>49</sup>. Resulta lógico, entonces, que los estudios en torno a la novela hayan comentado este aspecto con especial énfasis. En una tabla minuciosa,

---

<sup>49</sup> Véase por ejemplo su entrevista reciente para *Literal Magazine*, “Yuri Herrera: Escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo”, disponible en línea: [<http://literalmagazine.com/yuri-herrera-escribir-es-responder/>].

Santiago Navarro Pastor presenta los fragmentos que más concordancia guardan con las observaciones de Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, reconociendo que la trasposición del relato mitológico en la novela va más allá de las citas que selecciona<sup>50</sup>. Por otra parte, Ivonne Sánchez Becerril además reconoce el *Códex Vaticanus 3738* como fuente retomada por Herrera<sup>51</sup>.

Por lo tanto, pienso que está de sobra demostrar los paralelismos entre el *Códex Vaticanus 3738*, la relación de Fray Bernardino de Sahagún en *Historia general de las cosas de la Nueva España* y los aspectos compositivos del texto. Lo que me interesa preguntarme es el motivo por el cual esta relación está tan enfatizada. También quisiera enfocarme en explorar cómo es que la construcción de este espacio-tiempo mítico se logra al nivel de la narración, más allá de su equivalencia con algunos pasajes de los documentos históricos mencionados.

Antes de centrarme en describir la construcción del espacio-tiempo mítico en *Señales...*, es necesario hablar de cómo puede entenderse la dimensión temporal unida al espacio, y del papel que el *cronotopo del camino* juega en esta relación. Como mencioné en el capítulo anterior, lo que anima la travesía de Makina es la búsqueda por su hermano, quien a su vez ha abandonado el hogar en busca de una supuesta herencia dejada por su padre. El aparente fin de su travesía se da poco después de este encuentro; por ello, Navarro Pastor ubica la novela dentro de lo

---

<sup>50</sup> Santiago Navarro Pastor, *art. cit.*, p. 100.

<sup>51</sup> Ivonne Sánchez Becerril, "México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán", en *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*, pp. 107-121.

que llama “el patrón clásico de la búsqueda” , también conocido como el viaje del héroe<sup>52</sup>. Según la descripción a la que Mijaíl Bajtín se aboca en su análisis de la novela griega antigua, este tipo de tramas giran en torno a la separación entre dos personajes y el deseo de solventar la distancia creada<sup>53</sup>. Debido a esta premisa, el espacio que las enmarca no puede ser un escenario estático, sino que adquiere el dinamismo necesario para cristalizarse en un recorrido. En el capítulo anterior hablé acerca del “espacio dinámico”, cuya particularidad estriba en su cualidad ejecutable: las acciones se llevan a cabo más que en él, junto con él. Reflexionando sobre la acción de recorrer, resulta claro que es imposible separarla de sus espacios análogos: un trecho, una ruta, un camino. A su vez, es difícil concebir aquellos sin pensar en la posibilidad de que alguien o algo los recorra. Si a esta concepción del espacio se le añade el matiz temporal propio de toda acción (el hacer *algo* en un momento específico), tenemos como resultado el *cronotopo del camino* que sugiere Bajtín, en el que “el tiempo parece verse en el espacio y correr por él”<sup>54</sup>.

Es posible medir el paso del tiempo en cualquier narración identificando la

---

<sup>52</sup> Navarro Pastor, “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”, p. 98.

<sup>53</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 242.

<sup>54</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 394. Debido a que las relaciones espaciales necesariamente implican las temporales, no es difícil entender la manera en que Mijaíl Bajtín interseca ambas en el cronotopo literario: un todo inteligible en el que “el tiempo se revela en el espacio y el espacio se mide a través del tiempo”. La expresión de estas dimensiones interdependientes en la literatura determina el género de las obras, cuestión que el teórico ruso demuestra a través de un análisis histórico del cronotopo en tres manifestaciones de la novela antigua: la novela de aventuras y de la prueba, la novela de aventuras costumbrista y la novela biográfica. Aunque categorizables, las expresiones cronotópicas que distinguen a cada unidad no son únicas a ellas, sino que se entrelazan en una miríada de combinaciones. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 238.



serie de sucesos que tejen su *tiempo diegético*<sup>55</sup>. El *orden* de los acontecimientos se percibe gracias a ciertos indicadores como las referencias a fechas, el uso de adverbios temporales y los cambios en los tiempos verbales. Si el tiempo efectivamente *transcurre* en cualquier historia, ¿qué hace, entonces, particulares a las narraciones configuradas en torno al *cronotopo del camino*? La diferencia radica en que la configuración espacial en las historias de desplazamiento es flexible, dinámica: en estas, la modificación del espacio altera al tiempo y viceversa. Al analizar la novela de aventuras griega, Bajtín concibe el *camino* como una línea recta acotada por un propósito movilizador (la separación de los amantes) y un objetivo (su reencuentro); es decir, un origen y un destino. No obstante, el crítico ruso señala que el cronotopo es susceptible de varias modificaciones: el camino no tiene que “existir” expresamente como una senda, pues puede encontrarse codificado en una metáfora, como la metáfora de la frontera que describí en el capítulo anterior.

Ya sea que se trate de caminos laberínticos o circulares —con sus respectivas alteraciones temporales— o de caminos metaforizados, lo que parece definir definitivamente a este cronotopo es la relevancia del origen, el movimiento y el motivo del encuentro<sup>56</sup>. En el caso de *Señales...*, el énfasis en este último es notorio desde el primer capítulo. Makina recorre La Ciudadcita encontrándose con

---

<sup>55</sup> El *tiempo diegético* o *tiempo de la historia* se refiere a la relación temporal que la historia narrada establece con la temporalidad humana real. Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 42.

<sup>56</sup> Para Bajtín, el motivo del encuentro, por ser inseparable del espacio y la temporalidad (uno se encuentra con algo o alguien en un sitio preciso, en un momento preciso), es un aspecto constitutivo de la estructura del argumento de una historia. En la literatura cumple varias funciones: sirve para ocasionar suspenso, intriga, como punto culminante o como desenlace. (*Ibíd.*, p. 250).

los conocidos de su madre: va de la guarida del Señor Dobleú a la pulquería del Señor Hache y de ahí al restorán del Señor Q, y todos le ofrecen información que permite el avance de la historia. El motivo del encuentro también incluye los lugares que nombran muchos de los capítulos (“el lugar donde tremolan las banderas”, “el lugar donde se comen los corazones de la gente”, “el cerro de obsidiana”), los cuales, además, están acompañados de una numeración ascendente que enfatiza la sucesión. Todo esto contribuye a la sensación de secuencialidad característica del *cronotopo del camino*: cada obstáculo en la ruta de Makina es un eslabón más en la cadena de causalidades que la llevarán a reencontrarse con su hermano. Al transitar de un punto a otro, Makina corre en el mismo sentido que el tiempo; es decir, hacia adelante en un periplo que en un principio está bien planeado (del Pueblo hacia el Gabacho y el camino inverso de regreso). Así, el tiempo efectivamente se vierte sobre el espacio.

Si bien la trama principal se desenvuelve de manera lineal –los sucesos se narran en el discurso según ocurren en el tiempo de la historia– Luz Aurora Pimentel señala que solo los relatos realmente cortos o simples pueden apearse a un orden estrictamente cronológico, ya que las obras más complejas suelen tejerse con varios hilos narrativos. Por ello, las irrupciones en el tiempo del discurso se vuelven necesarias en la confección de narraciones más complejas. Pimentel las llama también “movimientos narrativos” por analogía con las técnicas cinematográficas de las producciones audiovisuales<sup>57</sup>. Estos movimientos, como

---

<sup>57</sup>Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 44

los de una cámara, están pensados con base en cortes, pausas y aceleraciones. La anacronía más socorrida en esta novela es la *analepsis*, análoga al *flashback*, pues retrocede en el tiempo a sucesos ocurridos antes del presente diegético<sup>58</sup>. Vale la pena mencionar que esta manera de narrar es de gran importancia en la obra novelística de Yuri Herrera, especialmente en *La transmigración de los cuerpos*, en la que un recuerdo de gran extensión lleva al personaje principal a tomar una decisión moral culminante<sup>59</sup>. Sin embargo, en el caso de *Señales...*, estas analepsis que toman la forma de recuerdos personales tienen una frecuencia mayor debido a que la narración está focalizada en Makina, un personaje móvil cuya travesía solitaria le permite amplio tiempo para la introspección. Sus reflexiones inevitablemente llevan al ejercicio de la memoria, y los recuerdos fluyen en forma de analepsis que no se perciben como irrupciones. Así como la protagonista no tiene que hacer una pausa en su camino para acordarse de “cuando aquello de las alcaldías” (p. 29) o “hacia tres años” (p. 32), tampoco existen momentos en los que Makina se esfuerce por recordar y no pueda lograrlo; más bien, la carga afectiva de las analepsis y sus conexiones temáticas con lo que ocurre en la anécdota enfatizan el aspecto autobiográfico del proceso de rememoración<sup>60</sup>.

Los recuerdos en la novela son sobre todo de naturaleza completiva.

Gracias a ellos, se revelan eventos del pasado que tienen una relación directa con el

---

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> Me refiero al momento en que el personaje principal de la novela, el Alfaqueque, decide impedir que su empleador, el Delfín, maltrate el cadáver de una mujer joven. Esta decisión es inspirada por una analepsis en la que el Alfaqueque recuerda su impotencia ante un evento similar en el pasado. Cfr. Yuri Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, pp. 106-110.

<sup>60</sup> Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, en *Cultural Memory Studies*, p. 336.

presente de la narración. Con frecuencia estos se presentan después de las observaciones que Makina hace de su entorno inmediato: por ejemplo, cuando arriba al Gran Chilango y describe el asombro que siente siempre que pasa por ahí, decide utilizar el sistema de transporte subterráneo y se dice que no debe perderse ni correr el riesgo de sentir fascinación por la metrópoli, ya que hay “demasiada gente esperándola” (p. 27). Esta frase desencadena pensamientos sobre quién ocupará su puesto en la central telefónica del Pueblo y le hace recordar a su hermanita, quien “se arrinconaba a un costado suyo y atisbaba las cuitas adultas con los ojos redondeados de atención y las manos sobre las piernas” (p. 28).

Makina piensa también en su novio y recuerda cómo se conocieron:

*El día que terminó todo* Makina estaba con ganas de borrachera [...] y *había* cometido la imprudencia de ir y desgranarla con él [...] pero aunque iba con ganas de que no le pusieran cuidado, de que el hombre nomás se prestara, éste *la había* acariciado con una devoción que sólo le podía venir de tiempo atrás.

Ya lo *había visto* en la puerta de la primaria donde trabajaba él [...] ahí *se lo levantó, se le acercó* pretextando falta de chal para que la abrazara [...] y finalmente *lo enmadejó* como a un hilo del que tirara desde su habitación. El hombre *hacía* el amor con una entrega fervorosa [...] Después de eso el hombre se había ido a trabajar al Gran Chilango, y cuando regresó *meses más tarde* se presentó en la centralita a decirle algo, e iba tan bien plantado y tan cierto de mirada que ella supo qué quería decirle y se las arregló para no quedarse a solas con él. El hombre *estuvo* horas ahí en silencio hasta que ella *le dijo* Ven otro día, platicamos [...] Así logró posponer el momento de las definiciones, hasta *la víspera del viaje al que la mandó la Cora* (pp. 29-30. *Cursivas más*).

Vale la pena apuntar que en las narraciones, la historia que se desarrolla funge como el “presente” del mundo de acción proyectado, sin importar el tiempo gramatical elegido para narrar<sup>61</sup>. Así, aunque la aventura de Makina se relate en pretérito simple, esta conforma el presente de la historia; es decir, el relato en curso

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 45

a partir del cual se conciben el pasado y el futuro. En este fragmento, la frase *El día que terminó todo* introduce una anacronía que relata eventos sucedidos antes del viaje de la protagonista. Aunque el discurso interno anterior en el que Makina recuerda a su hermana también remite a eventos pasados, la particularidad de este pasaje subyace en su duración: al extenderse durante tres páginas, se instaura como el nuevo relato en curso. Poco importa que los tiempos verbales tomen la forma del pretérito pluscuamperfecto: lo que se lee momentáneamente toma el lugar del tiempo presente y por ello se narra en escena, con el estilo directo que caracteriza el resto de los diálogos de la historia<sup>62</sup>. La anacronía es efectivamente completiva, pues otorga información que ayuda a la caracterización de Makina, tema que trataré en el siguiente capítulo.

Concluido este recuerdo, una nueva analepsis es introducida: se describe el momento en que el hermano de Makina decide partir hacia el Gabacho para no volver. Después de esta irrupción, el relato en curso se reanuda con la protagonista haciendo fila para comprar los boletos del autobús que la llevará hasta la frontera. Este patrón se presenta en los primeros tres capítulos: el discurso interno de Makina durante el relato en curso se dispara en función de lo que observa, derivando a veces en rememoraciones; a estas les siguen analepsis que tienen todas las características de ser escenas aparte, además de encontrarse separadas por espacios en el texto; en este caso se trata del recuerdo de la partida de su hermano. Después, la narración regresa al tiempo presente para anunciar que la protagonista

---

<sup>62</sup>En narratología, el formato de escena hace referencia a los momentos de diálogo dentro de una narración. Cfr Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 48.

ha llegado a un lugar nuevo. Lo dicho se prueba por otro momento similar que ocurre en el tercer capítulo, “3. El lugar donde se encuentran los cerros”. Caminando por el desierto, una conversación con Chucho instiga el recuerdo de un coterráneo que regresó al Pueblo desde el Gabacho “muy acá, muy uy uy uy, cargado de ropa y de relojes y de palabras nuevas que iba a saber decir en su teléfono nuevo” (p. 48). Una vez concluida la analepsis, Makina y su acompañante han arribado a la choza en la que mudará de ropa antes de seguir con su viaje.

Antes mencioné que estas anacronías no siempre se perciben como irrupciones: esto tiene que ver con el discurso interno que la acompaña, fruto de la focalización fija en el personaje protagónico. De igual manera, para crear este efecto interviene el uso de los “tiempos muertos”: esos instantes en los que no ocurre nada relevante a la historia más que el movimiento de un sitio a otro<sup>63</sup>. Así, los sucesos del tiempo pasado se vierten sobre el trayecto, preservando la sensación de movilidad: el desplazamiento de Makina no es solo externo, sino que se internaliza conforme avanza de un recuerdo a otro. Además de modificar el orden del discurso, esta forma de manejar la temporalidad afecta el *tempo* del relato, es decir, la sensación de que la historia avanza rápida o lentamente<sup>64</sup>. Si la narración se alargara en pausas descriptivas en vez de reemplazar los tiempos muertos con recuerdos, el resultado sería una historia con un ritmo mucho menos ágil. Aunado a ello está el aspecto de la *isocronía* de los acontecimientos del

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 47

<sup>64</sup> Tal fenómeno se mide comparando la duración de los acontecimientos narrados con el espacio destinado a ellos en el texto. *Ibíd.*, p. 48

pasado: estos se narran en formato de escena, es decir, en el mismo nivel que los eventos del presente. El poder magnético del cronotopo del camino atrae todos los eventos hacia sí; por lo tanto, más que interrumpir o pausar el relato en curso, las anacronías dan ritmo y sentido a una trama que no deja de correr. La representación del contexto de recordar es disimulada por estas escenas que pasan a tomar el lugar de los acontecimientos del presente; sin embargo, su conexión con la anécdota que corre no se esfuma del todo.

Los recuerdos de Makina son altamente selectivos, pues otorgan la información que es necesaria para responder a algunas de las preguntas que plantea la narración diegética en tiempo presente: ¿cómo es la vida de Makina en el Pueblo? ¿Cómo es su familia? ¿Qué se sabe acerca de su hermano? Por otra parte, también existe un vínculo temático entre las rememoraciones y los sucesos que se despliegan en la historia. Sirva de ejemplo una conversación que Makina mantiene con Chucho una vez que ha cruzado la frontera: él relata la anécdota de un hombre al que llevó de regreso a su país para ayudar a su esposa enferma. Por desgracia, ambos se pierden y no consiguen llegar antes de que ella fallezca: “El bato se devolvió, dijo Chucho, Pero cuando llegó ya había tierra de por medio” (p. 48). Acto seguido, Makina recuerda cuando “uno de los primeros que la hizo gacha después de largarse volvió al Pueblo” (p. 48). Con marcada presunción, dicho sujeto busca impresionar al resto de los habitantes con su recién adquirido teléfono celular; sin embargo, su plan falla debido a la falta de torres de telefonía en el pueblo. En el capítulo anterior había interpretado este mismo pasaje como una

muestra del mito del mundo interconectado; puesto en este contexto, es un ejemplo más de un fenómeno que ha estado perfilándose desde el principio: la imposibilidad del regreso. Cuando el teléfono del conocido de Makina falla se da a entender que, a pesar de estar físicamente de vuelta en su hogar, en realidad está ya muy alejado de él en otro sentido. Aun estando ahí, el regreso es inviable. Esta reflexión remite, a su vez, a la memoria que Makina tiene sobre su hermano en páginas anteriores, quien “había jarchado para no volver sino en forma de dos o tres recados que mucho tiempo después les mandó” (p. 32).

Otro vínculo temático se manifiesta cuando Makina es redirigida a una base militar con esperanzas de hallar ahí información acerca del paradero de su hermano. Ella reflexiona sobre el concepto de la familia durante el trayecto, y su discurso interno instiga el recuerdo de la ocasión en que ayudó a una pareja a resolver sus conflictos en el Pueblo, funcionando como intermediaria: “Por un tiempo cada que se los encontraba le agradecían por haberlos reconciliado. *Luego dejó de verlos*” (p. 89). El recuerdo anuncia a la vez que contrasta con las dificultades comunicativas que Makina tendrá al reencontrarse con su hermano en la base militar, totalmente cambiado. Además, este recuerdo es el último que refiere al hogar de la protagonista, por lo que la frase que subrayo cobra un sentido particular: lo familiar termina por desvanecerse y queda congelado en un tiempo al que ya nunca se habrá de volver.

Como he dicho, la memoria es una fuerza que da sentido al presente. Según Abril Trigo, es simultáneamente analéptica y proléptica, pues “no es la mera



repetición y recuperación de las huellas del ayer, sino la construcción de un pasado puesto al servicio de un proyecto de futuro desde las circunstancias del presente”<sup>65</sup>. Aunque en cualquier camino convergen los motivos del pasado y las expectativas a futuro de los personajes que lo atraviesan, la temporalidad del recuerdo es especialmente significativa para los sujetos que se ven en la necesidad de cruzar fronteras. Makina reflexiona sobre el tema: “Morrales. Qué se lleva la gente a la que aquí se le acaba la vida. Makina veía sus morrales atascados de tiempo” (p. 56). Después describe los objetos que ella misma carga en su morral, añadiendo que: “Ella se iba para nomás volver, por eso llevó apenas estas cosas” (p. 57). El morral, por el hecho de ser un contenedor de objetos que además están impregnados de una carga afectiva, es un fuerte núcleo de semantización y un espacio en sí. Este espacio es una metaforización de la memoria que apunta a la continuidad de los procesos de rememoración en la construcción de las identidades subjetivas de los personajes migrantes. Este espacio semantizado, como lo llama Birgit Neumann, materializa la presencia del pasado en el presente<sup>66</sup>. El hecho de que se trate de un objeto móvil, de que los recuerdos puedan ser transportados, apunta a su vez a los procesos de constante reinención del yo.

El migrante efectivamente carga con su tiempo a cuestas: sus recuerdos del “entonces-allá” confluyen permanentemente con su experiencia en el “aquí-ahora”, dando lugar a una reelaboración constante de lo que constituye su subjetividad<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Abril Trigo, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, p. 94.

<sup>66</sup> Birgit Neumann, *art. cit.*, p. 340.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 102

Esta percepción del tiempo alcanza dimensiones paradójicas: el sujeto migrante se construye y reconstruye constantemente, a la vez que permanece paralizado por su condición de “estar de paso”. Habita una temporalidad distinta a la de los no-migrantes: la del cruce. La memoria es el mecanismo que permite la creación de un orden simbólico que dé sentido a los eventos del presente, y toma la forma de un espacio para la reflexión. Separado del lugar que dejó, las memorias que el migrante deposita en él de alguna manera siguen vivas y llegan a conformar el cúmulo de la subjetividad; sin embargo, el orden simbólico nuevo al que nunca pertenece del todo y el trauma que implica el movimiento migratorio obstaculizan que las nuevas vivencias se conviertan en experiencias. Este trauma está representado en la situación límite del hermano de Makina, quien termina militando en una guerra que no le pertenece.

Además de las analepsis que he comentado, la novela incurre en otros juegos temporales que, aunque sutiles, son importantes sobre todo por las modificaciones espaciales que los acompañan. En el capítulo anterior señalé el momento en el que, al cruzar el río que separa ambos países, el espacio se transforma al punto en que el cielo parece “ya otro, más lejano o menos azul” (p. 43). Las modificaciones en la dimensión temporal obedecen a las leyes del cronotopo y por lo tanto se acentúan a la par que las modificaciones en la dimensión espacial. El capítulo 3 representa el momento más vertiginoso del cruce: el enfrentamiento de Makina y Chucho con unos rancheros en la frontera.

Antes de llegar a la choza donde se cambiaría sucedió:

que una troca se les emparejó camino de las montañas [...] Les descargó una mirada acribilladora a través de las dos ventanas sin dejar de acelerar y de repegárseles;

y que Chucho cogió un teléfono celular y comenzó a marcar un número pero no lo completó hasta que hubieron llegado a la choza, al pie de las montañas, y en bajándose terminó de marcar y en cuanto le respondieron dijo, en lengua gabacha, Hey, oficial, te tengo la información prometida, sí, sí, en el punto que había mencionado, sí, pero fijate bien, que viene pesadamente armado, y colgó. (p. 50)

En este pasaje el *tempo* se acelera de manera considerable; sin embargo, es interesante resaltar que esto no se debe a una discordancia entre la duración del discurso y la duración de la historia como apunta Pimentel, sino al efecto que el polisíndeton, las comas y la distribución del texto en la página provocan en la velocidad de lectura. Esta manera de anotar los sucesos se repetirá en el momento en que Makina enlista lo que lleva en su morral (pp. 56-57) y en un instante de confusión cuando busca indicaciones para hallar a su hermano:

Preguntó por la ciudad y le dijeron Vaya hacia allá [...]

Preguntó más adelante por el suburbio y le dijeron Hay cuatro con ese nombre [...]

Preguntó más adelante por el puente [...]

Preguntó más adelante por el zoológico [...] (p. 76).

Si en el pasaje anterior la aceleración del *tempo* transmite el vértigo de una escena de acción, en este caso la anáfora proyecta una espiral que desciende inevitablemente hacia la “pura oquedad” (p. 78) con la que Makina se topa después de seguir las indicaciones. No es la única modificación temporal que aparece del otro lado de la frontera; por ejemplo, lo que en estas preguntas se expone será resumido mediante un enunciado en el capítulo 6: “Había estado preguntando por su carnal en los alrededores del abismo” (p. 81). Esta figura, denominada resumen, se había presentado ya desde la primera aproximación que tiene Makina al país

extranjero en el capítulo 4, cuando se pasea por un supermercado y unos restaurantes. La narración incurre en una pausa descriptiva que ya traté en el capítulo pasado. Lo que ocupó una página entera describir se narra de nuevo, ahora comprimido en una sola frase: “Como no había nadie en el lugar, se paseó por un supermercado y olisqueó restaurantes” (p. 64). Estas son muestras de lo que Genette denomina narración repetitiva y su efecto es, nuevamente, la espiralidad, la confusión, lo laberíntico<sup>68</sup>.

De este lado de la frontera, Makina se mueve con mucha rapidez. Por ejemplo, en la página 66, cuando se encuentra con un personaje designado para darle instrucciones, ambos caminan hacia un estadio sin demorarse el tiempo que deberían; además, al seguir las direcciones que le da un personaje, se percata de que “nomás era cosa de tomar camiones y cruzar calles y rebasar centros comerciales y al cabo de muchos unos y muchas más otras y varios de éstos, llegaría. Casi ni cuenta se dio cuando la halló, porque las ciudades no tenían centro del que irradiaran avenidas. Nomás de pronto ya vio que el nombre de otro lugar comenzaba a aparecer en las tiendas y en los coches de bomberos” (p. 75). Makina no logra ubicar un punto de referencia, una lógica de organización que le permita aprehender inmediatamente lo que percibe del país ajeno, asunto que confirmará en los últimos párrafos de la novela: “En todas partes es duro, pero aquí no me hallo, nomás no entiendo este lugar” (p. 116). Lo que momentos antes, al caminar por los restaurantes, era un país con el que podía comparar a su patria natal, ahora resulta

---

<sup>68</sup>Luz Aurora Pimentel, *ibíd.*, p. 50.

mucho más cercano al universo que Bajtín describe al hablar de la novela griega de aventuras. En él, las particularidades del entorno no son tan importantes como las del suceso, por lo que la concreción del espacio se ve muy limitada. Casi todo en este universo –y en el caso concreto de la novela, en el país norteamericano– es a estas alturas del relato desconocido, indeterminado y por consiguiente, insólito.

Así como traté antes el asunto de los nombres –el Pueblo, la Ciudadcita– que al mismo tiempo apuntan a algo conocido por el lector tanto como lo eliden, las referencias al paso del tiempo sí están presentes en la novela, pero están tan dosificadas que es fácil pasarlas por alto. Esto sin duda añade a la atmósfera ambigua que confirmé mediante el análisis del espacio en el capítulo anterior. Cuando Makina se encuentra en el Gabacho, lo único que marca el discurrir del tiempo son los colores cambiantes del cielo conforme anochece. Con este espacio abstraído, difuminado, el tiempo se suspende más y más conforme se aproxima a su destino, configurando la atmósfera atemporal que señala Sánchez Becerril<sup>69</sup>. Los detalles del ambiente pierden importancia –no hace falta describirlos debido a que se asemejan–, y el entorno pasa a ser solo ruido de fondo. El paso acelerado por esta atmósfera incluso se explicita: “Makina voló; literalmente sentía que sus pies no tocaban el piso, que flotaría tijequeteando las piernas hasta encontrar a su hermano y que lo devolvería a casa sin volver a poner pie en tierra extraña” (p. 85).

Cuando, después de varios desvíos, la protagonista finalmente es dirigida a la base militar, su sorpresa es grande al percatarse de que su hermano está inscrito

---

<sup>69</sup> Ivonne Sánchez Becerril, *art. cit.*, p. 107.

en el ejército norteamericano. Al hablar con él, obtiene respuestas importantes: llegó hace un año a reclamar el terreno que le había heredado el padre de ambos, el cual resultó no existir. Una familia norteamericana lo recibe en su casa y le ofrece dinero para que se presente al ejército en lugar de su hijo. Él acepta, va a la guerra, vuelve y no recibe remuneración alguna. A pesar de todo lo vivido, el hermano se queda en el ejército porque, como él dice, “Ya peleé por esta gente” (p. 103).

El hecho de que el terreno del padre ya no esté, que quizá nunca haya existido, sugiere las ideas de una tierra prometida inalcanzable, un hogar flotante, un acto de despojamiento. También muestra lo frágil que puede resultar la posesión de un territorio: no es como un objeto o una cantidad de dinero cuya existencia puede comprobarse. Un trozo de tierra puede ser la definición de hogar, pero también la imagen arquetípica de la idea de propiedad, que puede cambiar de dueño o desaparecer –como ocurre literalmente en la novela–, dejando a los afectados flotando: después de este hallazgo, el muchacho estuvo un tiempo “rebotando de callejón en callejón” (p. 97) hasta que la familia lo contrata. Este tiempo muerto, que como tal no se describe o detalla narrativamente, convierte a su hermano en la “aparición” que le parece ver a Makina cuando por fin se encuentra ante él (p. 96). Extranjero sin tierra, herencia ni trabajo, él efectivamente no existe. En esta atemporalidad, la relevancia de sus recuerdos cobra además un sentido importante en las palabras de su hermano: “Creo que eso le pasa a todos los que vienen, ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (p. 103). Sobre ese *a qué veníamos* y en el

*propósito* descansan las nociones de origen y destino, ahora borradas por el desplazamiento que, al no hallar nunca la adaptación, continúa desubicando al personaje. Similar a lo que ocurre al experimentar el estrés postraumático de la guerra, que el hermano conoció bien, este se siente conectado a eventos, escenarios, gente y sensaciones de las cuales ya está por completo alejado. Desde la distancia los recuerdos de su tierra natal empiezan a asemejarse peligrosamente a la fantasía; en un entorno que jamás es decodificado del todo, con otro nombre, estos son el vestigio de una vida pasada que bien podría no haber existido, tal como la herencia de su padre.

Esta escena hace eco de un momento anterior, cuando uno de los guías de Makina le dice: “Tst, yo aquí nomás estoy de paso [...] Voy para cincuenta años” (p. 66); es así como el tiempo puede quedarse detenido a la par que continúa avanzando. Esto se debe a que la percepción de la temporalidad de los personajes se desgaja no de la dimensión espacial en sí –asunto que es imposible–, sino del estatismo que se le adjudica a ésta; aquel que viene de compartimentalizar el tiempo en la forma de una línea recta: “todo un día en pasado, todo un día en presente, todo un día en futuro” (p. 102). Esta manera de percibir el paso del tiempo es realmente una fantasía, como aclara Diana González Martín: “Todo es presente o, mejor expresado, habitamos varias temporalidades al mismo tiempo que confieren un *espesor* a nuestras acciones, pensamientos, esperanzas y deseos.

Pasado, presente y futuro serían una misma temporalidad espesa y densa”<sup>70</sup>. Desde esta misma perspectiva es más sencillo comprender por qué la memoria, usualmente adjudicada al pasado –a lo terminado, lo concluido, lo dejado atrás– es también parecida a la fantasía: ambas son imágenes de lo ausente, ambas son tan verdaderas como falsas.

Al final de la conversación, la protagonista ni siquiera le entrega a su hermano el recado de su madre, el cual lee: “Ya devuélvase, no esperamos nada de usted” (p. 104). De acuerdo con el patrón de la búsqueda, esta aventura tendría que concluir con la resolución del conflicto principal; no obstante, este no es el caso. Lejos de reestablecer una especie de equilibrio, el encuentro con su hermano resulta más bien un desencuentro en el que la inviabilidad del regreso se concreta de una vez por todas. El camino continúa trazándose a pesar de que el propósito de Makina ha quedado atrás; se convierte en un devenir del tiempo a la par del movimiento que continúa más allá de lo desconocido. Aunque “su hermano le ha arrancado el corazón”, la historia sigue: “No podía detenerse, debía seguir caminando aunque no supiera cómo iba a regresar” (p. 115). Hay todavía más esperando a Makina: el destino trazado por el camino que hasta entonces había seguido realmente es otro, y este comienza con otro reencuentro inesperado. En las últimas páginas de la novela, la protagonista camina por un parque oscuro que, a pesar de estar “henchido de pájaros”, permite escuchar el sonido de sus pisadas “-pat, pat, pat-” (p. 115). En medio del parque se topa con Chucho, su antiguo guía,

---

<sup>70</sup>Diana González Martín, *Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte*, p. 124.



quien no ha dejado de estar pendiente de ella y sabe “donde ha andado y lo duras que se las ha visto” (p. 116). Con la “diégesis principal” de corte realista, ya totalmente suspendida, Chucho la lleva hacia una puerta que esconde una escalera de caracol. Al descender por ella, Makina se topa con un umbral coronado por la palabra *Jarcha* escrita en un cartel.

La palabra *jarcha* se lee en casi todas las páginas de la novela sin que se explicita su significado. Al ver el umbral, la protagonista intenta recordar “cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas” sin conseguirlo (p. 117). En primera instancia, es clara la relación de este verbo y sustantivo con la palabra “marcha”, ya que se utiliza cada vez que Makina sale de un lugar: “Makina nomás magulló y olió botellas y mejor jarchó de ahí” (p. 63). Etimológicamente también está relacionada con el vocablo *jarcha*, que en árabe deriva de la raíz que significa “salir”<sup>71</sup>. Además, designa el final de ciertas composiciones poéticas en lengua mozárabe cuyo tema se centra en la separación de los amantes<sup>72</sup>. Es una palabra híbrida que connota la acción de salir, que implica la separación y el dinamismo del caminar. La última puerta que Makina habrá de atravesar, custodiada por una mujer vieja, remite al umbral de la *Pulquería Raskolnikova* del primer capítulo, también vigilado por un guardián. El nombre de este lugar es en referencia al protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski y también el nombre de su madre y de su hermana. Su relación con la figura materna también alude al nombre de ese primer capítulo (La Tierra).

---

<sup>71</sup> Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 343.

<sup>72</sup> Santiago Navarro Pastor, *art. cit.*, p. 121.

Al extender su análisis de los cronotopos a la literatura del siglo XIX, Bajtín habla sobre la función de los umbrales específicamente en la obra de Dostoievski. Estos son lugares en los que “se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre”<sup>73</sup>. El comportamiento del tiempo en el cronotopo del umbral es el de un instante sin duración que se sale del curso del tiempo biográfico<sup>74</sup>. Atravesar esa puerta representa una ruptura para el personaje que la llevará a transformarse, y ese preciso momento también da lugar a un quiebre espaciotemporal.

El camino que he perfilado a lo largo de este análisis encuentra su metaforización en la acción de cruzar. Makina muestra todas las señas de estar a punto de sufrir una transformación cuando atraviesa el umbral y recibe un legajo “con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó”. Finalmente, se percató de que no sabe cuántos segundos han pasado, pues “no tenía reloj, nadie tenía reloj” justo antes de evocar “a su gente como a los contornos de un paisaje que se difumina” y que “todas las cosas del mundo” queden en silencio (p. 119). La idea del desollamiento, además del silencio que le sigue, remiten al inicio de la novela (“Estoy muerta” p. 11), poniendo en duda la condición del personaje principal durante toda la historia. Este final se conecta con las primeras páginas de la obra en más de una forma, pues también marca el cumplimiento de la profecía que el

---

<sup>73</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 399.

<sup>74</sup> *Ídem.*

Señor Q enuncia antes de que Makina inicie el viaje: “Vas a cruzar y vas a mojar te y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar” (p. 22).

La aventura de Makina se ha perfilado para esta ruptura desde un principio a través de la conjunción del espacio verosímil y el espacio paradiegético –como se vio en el capítulo pasado– y de la secuencialidad de un viaje realista y de una atmósfera atemporal. Los segmentos descriptivos de corte fantástico que componen el espacio-tiempo atípico están relacionados con la dimensión mítica de la cosmogonía nahua, como mencioné al principio de este capítulo. Al cruzar el umbral, Makina escucha el rumor de los ríos subterráneos; detalle que remite a la importante presencia del agua en las configuraciones descriptivas del capítulo “1. La Tierra”. Siguiendo la alegoría del descenso al Mictlán, la protagonista efectivamente está ahora bajo tierra, en el inframundo nahua, a donde iban aquellos que morían de alguna causa común<sup>75</sup>. La oscuridad que sugieren la atmósfera y el título del capítulo final (“9. El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas ni orificios para el humo”) también puede relacionarse con el agujero en la tierra del que Makina se salva en las primeras líneas del libro; así, el ambiente de creación o generación del primer capítulo se conecta con el ambiente de destrucción del último. La dicotomía creación-destrucción no se opone totalmente, pero tampoco se fusiona por completo; sus componentes se complementan a la vez que se

---

<sup>75</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, p. 59.

confunden. Esto respeta los elementos de la cosmogonía nahua que describe Alfredo López Austin: “En esta cosmovisión destaca magna (y al mismo tiempo filtrada en todos los ámbitos) una oposición dual de contrarios que segmenta el cosmos para explicar su diversidad, su orden y su movimiento. Cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, hombre y mujer, fuerza y debilidad, arriba y abajo, lluvia y sequía, son al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios”<sup>76</sup>.

Tal ambigüedad, fiel a la configuración estructural de la obra, explica por qué Makina finalmente entiende “que lo que le sucedía no era un cataclismo” (p. 119). En la cosmogonía nahua el tiempo que se materializa en la Tierra, entre el cielo y el inframundo, es el tiempo de los hombres; sin embargo, existen dos tiempos más: el de antes de la creación y el del mito o generación. En el tiempo del mito, los raptos, muertes, luchas y demás violencias dieron origen a los seres, y con ello al tiempo de los hombres. Sin embargo, este tiempo no concluyó ahí, sino que continuó rigiendo lo que acontecía en el punto intermedio entre el cielo y la tierra; es decir, en el lugar donde habitan los humanos. Es así como cada evento que acontece a los mortales es fruto de una pluralidad de fuerzas divinas, determinada por ciclos de distintas dimensiones que eran medidos por el calendario. Estas modificaciones obedecen a la concepción de que puede llegar un día en el que todos los ciclos coincidan de manera idéntica con otro momento ya acontecido, ocasionando que la historia se repita.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> *Ídem.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 70-72.

El lado destructivo de este ciclo se relaciona claramente con el título de la novela, y por ende, con una concepción del fin del mundo que se adecúa más a una temporalidad escatológica. Desde esta perspectiva, el viaje de Makina se desarrolla en una trayectoria secuencial, en la que la causalidad de los encuentros que he mencionado se evidencia aún más llegado el final. La confluencia del tiempo mítico occidental y prehispánico concuerda con la temporalidad textual que he analizado en el texto: la cualidad secuencial del tiempo diegético cuya estabilidad es cuestionada por la escena final. Para Yuri Lotman, el final y el principio son los principales aspectos modelizadores de un texto, relacionado con su función *mitologizante*; es decir, con el hecho de que el texto representa una parte infinita (la realidad humana) en un modelo finito (el del lenguaje): “la obra de arte sustituye con su espacio no una parte de la vida representada, sino la vida en su totalidad”<sup>78</sup>. El argumento se construye a través de la tensión entre el aspecto mitologizante (el universal) y el de la fábula (que representa solo un pedazo de la realidad). Cada texto se modeliza internamente gracias al principio y al fin. *Señales...* parece estar orientado hacia ambos: al principio, por las analepsis que hemos encontrado, que retroceden hacia un aparente origen; al fin, por la predestinación de los sucesos. El aspecto mitologizante de la novela, lo que se puede conectar con lo universal, es justo este aspecto mítico, en el que el principio y el final conforman un ciclo interminable.

---

<sup>78</sup> Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 263

La gradual irrupción en el texto de la dimensión con tintes fantásticos (el espacio paradiegético y la atemporalidad) en la dimensión realista (el espacio diegético y el tiempo secuencial) que he descrito en estas páginas puede atribuirse a la presencia de una temporalidad mítica en la que, como he mencionado, las fuerzas del más allá irrumpen en el tiempo de los hombres. En este tiempo cíclico, lo que experimenta Makina al final de su viaje definitivamente no es un cataclismo, pues no representa por completo una destrucción; se trata más bien de un momento histórico que anuncia el cambio. En las fuentes documentales nahuas, las migraciones “quedaron registradas como el lapso entre el nacimiento mítico y el milagro que ordenaba el establecimiento definitivo” en un territorio<sup>79</sup>. El sacrificio de Makina (“me han desollado” p. 119) representa la promesa de una transformación no solo a nivel individual sino a nivel de toda una comunidad: como le dice Chucho, los habitantes del Gabacho mudarán “de color y de número” (p. 116). A pesar de esto, dicha transformación no se ha completado todavía, sino que “está sucediendo” (p. 116). Existe la posibilidad de que el sacrificio de Makina no sea el último, que vengan otros viajeros detrás de ella o, *ad hoc* con el tiempo cíclico, que le queden todavía más temporalidades por repetir.

La importancia del sol a lo largo de la trama, tanto como elemento descrito en el paisaje o forma de orientarse como en atributo de algunos personajes, se relaciona con los ciclos calendáricos de dominio de la antigua civilización nahua. Se creía que “el dominio solar se había otorgado sucesivamente a varios de los

---

<sup>79</sup> Alfredo López Austin, *ibíd.*, p.78.

dioses, y que la era de cada uno había terminado al ocurrir un desequilibrio que conducía al caos, originándose así la necesidad de una nueva creación de seres humanos”<sup>80</sup>. Como puede apreciarse, incluso la noción de escatología tiene cabida en la cosmovisión nahua de la dualidad, en la que la estabilidad y la fragilidad del tiempo de los humanos conviven, aunque sea contradictoriamente.

Una percepción del tiempo caracterizada por la pluralidad y no la homogeneidad no es únicamente asunto de los mitos. Así como los seres humanos renuevan su identidad constantemente a través de sus memorias individuales, sociedades enteras se construyen sobre las ruinas de lo que pareciera ser un pasado distante, pero que en realidad se vive y se materializa en el presente. ¿Qué es una nación latinoamericana, desde una perspectiva histórica, sino el resultado de los procesos de descubrimiento, conquista y colonización que pueblan los libros de historia, los monumentos y los archivos? Sin embargo, la memoria cultural, definida como los lazos entre el tiempo, la identidad y el pasado que se forman en una sociedad a un nivel tanto personal como colectivo, no se basa solamente en la reconstrucción de los sucesos del pasado que investiga la historia; más bien, se centra en la forma en que ciertos acontecimientos son recordados u olvidados por una sociedad que los reconoce siempre como “suyos”<sup>81</sup>. Las múltiples versiones acerca del pasado encuentran su representación, contraparte y desafío en la intertextualidad que constituye cualquier ficción literaria.

---

<sup>80</sup> Alfredo López Austin, *op. cit.*, p. 75.

<sup>81</sup> Jan Assman, “Communicative and Cultural Memory” en *Cultural Memory Studies*, p. 109.

La intertextualidad más evidente en *Señales...* es la inclusión de varias referencias a mitos occidentales que, aunque distintivas, no se contraponen totalmente a las referencias prehispánicas. Las configuraciones descriptivas que comparan a ciertos personajes con elementos de la naturaleza o figuras extraordinarias, “unos afilados como si hubieran crecido en un monte airoso, otros inflados cual seres acuáticos” (p. 67) tienen un claro nexo con la tradición prehispánica. Por otro lado tenemos a Chucho, cuyo papel de intermediario entre el mundo de los vivos y los muertos se asemeja al de Caronte, quien conduce a los muertos en una barca, pero también con la figura de Jesucristo, a cuyo nombre hace referencia mediante un hipocorístico. Makina es una viajera de los mitos prehispánicos que, como señala López Austin, podían transportarse libremente entre los 9 pisos del cielo y los 9 pisos del inframundo. Debido a la simetría de los reinos en algunas versiones, surge la pregunta de si la transformación de Makina se trata de un descenso o de un ascenso. Ambas posibilidades resaltan las cualidades heroicas y a la vez comunes de la protagonista. Navarro Pastor la relaciona con el dios griego Hermes, mientras que su conexión con la energía solar que incrementa al final de la novela (“sólo alcanzaron a divisar su silueta recortada contra el sol” p. 111) la coloca como una posible figura de dominio siguiendo la cosmovisión nahua<sup>82</sup>.

El fenómeno de la intertextualidad no es solo temático o citacionista, sino también estructural. Es en este punto donde la estructura del mito nahua y el

---

<sup>82</sup> Navarro Pastor, *art. cit.*, p. 113.



esquema del cronotopo del camino se encuentran en *Señales...*: como en la novela griega antigua, Makina debe luchar contra las “fuerzas irracionales en la vida humana; la intervención del destino, de dioses, demonios, magos-hechiceros”<sup>83</sup> para cumplir o protegerse de su destino. Las fuerzas irracionales están representadas por los personajes que la ayudan o la perjudican. En algunos, como Chucho o el rancharo que la ataca en la frontera, es clara la cualidad positiva y negativa. En otros, como los señores Dobleú, Q y Hache, la distinción entre el bien y el mal no es tan nítida. La brevedad con la que aparecen (y reaparecen) algunos personajes da la impresión de solo encontrarse ahí sin otro motivo que guiar a Makina hacia su destino. Un ejemplo de esto es el hombre que lleva 50 años en los Estados Unidos, cuya única función es llevar a la protagonista al estadio donde se encontrará con los hombres del señor Hache. Una instancia todavía más clara es un muchacho al que conoce y reprende en el camión que los lleva a la frontera y con el que se reencuentra cerca del final del libro. Contra todo pronóstico, el muchacho tiene información sobre el hermano de la protagonista y la acerca a él, todo mientras silba “una canción de otros tiempos” (p. 82).

A pesar de que es evidente que *Señales...* no comparte todas las características de la antigua novela griega que he descrito, comparte con ella varios elementos que muchas otras obras han heredado a través de los siglos. Además del camino, tiene como principal motivo organizativo “la puesta a prueba de la

---

<sup>83</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 245.

constancia y de la identidad de los héroes consigo mismos”<sup>84</sup>. La referencia de los nombres de los capítulos a obstáculos naturales (el pasadero de agua, la montaña, la serpiente, el cerro de obsidiana, el viento que corta, etc.), además de las dificultades que Makina sufre para llegar a su hermano, confirman que la superación de las pruebas es un elemento crucial de su viaje. Este esquema, también llamado mitopoético, no sólo figura en los mitos de varias culturas: según la psicología narrativa, provee los modelos que dan forma a las interpretaciones del pasado histórico y a las historias de vida individuales. Es así como las obras literarias pueden funcionar como repositorios de la memoria cultural, pero también pueden incidir en la manera en que los sucesos se recuerdan en sociedad mediante la representación de los procesos de memoria<sup>85</sup>.

Al utilizar esta estructura narrativa e incluir las referencias al Mictlan, *Señales...* ¿qué está buscando? A lo largo de este capítulo he señalado varios aspectos que pueden apuntar a un regreso a una noción nacionalista de origen: la estructura del mito proveniente de los códices, la presencia del vocablo *jarcha* que, aun siendo una palabra antigua, parece un neologismo más, y la inclusión del tiempo teleológico, que según González Echevarría representa la nostalgia por un lenguaje sagrado que alude a un discurso hegemónico<sup>86</sup>. Sin duda, la reflexión de González Echevarría se nutre de la noción del “hipébaton histórico” de Bajtín, según la cual el anhelo por un futuro ideal corresponde realmente a la nostalgia por

---

<sup>84</sup> *Ídem*.

<sup>85</sup> Birgit Neumann, *art. cit.*, p. 341.

<sup>86</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, p. 246.

un pasado que se percibe como perfecto, siempre superior al presente, el cual es negado<sup>87</sup>. El mito es la estructura que engloba todas esas características que dan sentido a una cosmovisión completa; a las creencias que marcan y modifican la manera en que se vive en el mundo. En ese sentido, como bien afirman Yuri Lotman y González Echevarría, el mito y el texto literario tienen funciones parecidas. Para este último, la función mitificadora de lo que él denomina “ficciones de Archivo” refiere a su tratamiento de los orígenes aceptados por los integrantes de una cultura –en este caso la latinoamericana– de una manera temática y semiótica. En estas ficciones, la función del Archivo aparece en la forma de tropos como los agujeros en los manuscritos, los textos flotantes, o la acumulación de documentos<sup>88</sup>.

Dichos tropos son una parte importante de las ficciones de Archivo que buscaban, por más que al mismo tiempo lo criticasen, un origen, una esencia de lo que es ser en su caso latinoamericanos. La obra de Yuri Herrera, al combinar de cierta manera lo verosímil con lo fantástico para denunciar problemas sociales, hace referencia al “realismo mágico” que tanto caracterizó a la novela del boom y que eventualmente se convertiría en una especie de inescapable marca cultural de lo latinoamericano en el extranjero. El otro texto al que se remite es por supuesto *Pedro Páramo*. Yuri Herrera efectivamente cita a la Comala más allá de las similitudes anecdóticas, sino también en un sentido semántico y simbólico, en las configuraciones descriptivas apuntan a lo ausente, lo oculto, a la extracción, a lo

---

<sup>87</sup> Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 299.

<sup>88</sup> Roberto González Echevarría, *op. cit.*, p. 245.

arrancado y lo despojado; en la combinación de la historia, lo mítico y lo fantástico.

Es así como Yuri Herrera inserta perspectivas múltiples sobre la temporalidad mítica, histórica y literaria en su novela; en una acumulación de todas las narrativas que componen la esencia de lo que es la memoria cultural. Lo prehispánico no está alejado de lo occidental. Los personajes, en su papel de mediadores, remiten tanto a la literatura épica que describe Bajtín como a las posteriores confecciones medievales. En medio de esto, la visión del conquistador, proveniente de los archivos según los cuales el autor se basó para confeccionar su representación del mito<sup>89</sup>. La novela de Herrera no busca el origen de una cultura o nación: trabaja con la materia que compone todas las percepciones del pasado histórico cultural, con su cualidad ineludiblemente ficcional. Específicamente en el ámbito mexicano, es una acumulación de todo lo que históricamente ha culminado en la creación de la nación, pero aplicado a un espacio-tiempo distinto: el difuso espacio de la migración, la renovación e hibridez continua que solo pueden apreciarse desde el presente vivo. Al tratar con un personaje como Makina, Yuri Herrera está efectivamente haciendo hablar al pasado muerto para actualizarlo en el presente: “Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia del pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida”<sup>90</sup>.

Este nuevo espacio que Herrera crea es el espacio crítico del que hablé al

---

<sup>89</sup> Estos archivos serían las descripciones que Fray Bernardino de Sahagún hace del mito en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, las cuales Herrera toma como base para sus propias referencias a él. Cfr. Santiago Navarro Pastor, “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”, en *iMex. México Interdisciplinario*, pp. 93-126.

<sup>90</sup> *Ídem*.

analizar las memorias: una manera de posicionarse en medio del pasado y el presente; pero no por querer recuperar un pasado o ver hacia el futuro, sino, como dice Homi Bhabha:

El “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... Comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el *fin de siècle* nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el ‘más allá’ reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au dela*: aquí y allí, en todos lados, fort/da, de acá para allá, adelante y atrás<sup>91</sup>.

*Señales...* semantiza más allá de los espacios intradieгéticos: como texto literario se vuelve también un dispositivo de memoria cultural. Las rememoraciones sirven para la creación de un espacio nuevo, entre el dieгético y el paradieгético: ese espacio intermedio en el que la subjetividad se reinventa constantemente. Dicho lugar se aprecia en la construcción autobiográfica a través de las memorias que ya he mencionado, en un sentido individual, pero que también tiene que ver con el replanteamiento de la memoria cultural. Los signos de la memoria cultural están presentes en el aspecto histórico y mítico que permean el espacio y la temporalidad de la novela; en ellos está almacenada gran parte de la manera en que una sociedad puede entenderse a sí misma.

Es en ese sentido que la intertextualidad se da en la estructura narratológica del texto, en la referencia a la tradición bajtiniana que he descrito: a un uso de la palabra que de ninguna manera está reducido a la forma, sino que es inseparable de

---

<sup>91</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, pp. 17-18.

su manifestación social<sup>92</sup>. El guiño directo a la narratología, el hecho de, como he mencionado, no tener reparo en hablar sobre los procesos de estructuración de esta obra señalan una conciencia del ejercicio autocrítico del quehacer literario y de su repercusión directa en la sociedad. La combinación de la mitología occidental con la prehispánica representan un momento específico en la actualidad de México, insertado de manera discontinua en los procesos del capitalismo, pero también de una sociedad de alcance más universal, como la que describe Fernando Aínsa: una sociedad que vive y se reinventa desde el borde, pero que también queda ahogada por el peso de ideas prevalecentes sobre la nacionalidad y la ciudadanía: los bárbaros, los nómadas, los migrantes. En el siguiente capítulo, trataré el tema de su representación en esta obra.

---

<sup>92</sup> Bajtín expresa esta idea en su ensayo “La palabra en la novela”, en el que se suma al debate entre el “formalismo” y el “ideologismo” vigente en el tiempo de su publicación, criticando las aproximaciones estilísticas: “En la mayoría de los casos, la estilística aparece como un ‘arte de cámara’ que ignora la vida social de la palabra fuera del taller del artista: la palabra de los anchos espacios de las plazas públicas, de las calles, de las ciudades y aldeas, de los grupos sociales, de las generaciones y las épocas.” Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 77.

### Capítulo 3

#### **“Nosotros, los bárbaros”: la construcción de los personajes como sujetos migrantes**

La relación entre el mundo que se incluye en el texto y el mundo “real” es un tema que ya he tocado a lo largo de esta investigación y que resulta pertinente retomar ahora. En el capítulo anterior me di a la tarea de describir la forma en que los textos literarios funcionan también como receptáculos activos de la memoria colectiva de una cultura, incluso llegando a incidir directamente en ella. De la misma manera, las representaciones del tiempo y el espacio en la novela y su análisis funcionan un poco como el trazado de una geografía que va más allá del ámbito estrictamente formal para entrar en relación con el contexto social en el que *Señales...* figura como obra literaria.

En el primer capítulo de esta investigación he concluido que la novela proyecta un espacio intermedio: entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la muerte. *Señales...* se acerca a la desestabilización del límite textual descrito por Yuri Lotman sin destruirlo del todo. Su estructura como texto conforma una alegoría de la frontera que critica las divisiones dicotómicas con que la geografía tradicional la ha trazado en los mapas. Dicha crítica puede extenderse más allá del espacio fronterizo y aplicarse a la percepción de cualquier espacio humano. A decir de Gaston Bachelard, una visión euclidiana del espacio basada en los conceptos de adentro y afuera implica una oposición hostil que, en su polarización extrema,

borra por completo las *zonas grises*<sup>93</sup>. Cabe aclarar que esto no invalida las aproximaciones geométricas al espacio; por el contrario, la lógica que las aviva ha hecho posible la medición y división en áreas de un entorno que de otra manera no podría ser comprendido. Lo que sí recalca son las limitaciones de esta visión absoluta para cubrir la pluralidad de procesos sociales que traspasan constantemente los límites de los países y las ciudades, entre los cuales se incluye el fenómeno migratorio.

Al considerar la dimensión temporal del espacio representado en la novela, se puso en práctica una conceptualización relativa del mismo. La circularidad de la temporalidad prehispánica y la linealidad del cronotopo del camino infunden al viaje de Makina una característica que lo define: la movilidad. Tomando esto en consideración, el espacio pasa de funcionar sólo como un escenario que contiene la anécdota para mostrarse como el resultado de todas las condiciones históricas y materiales que lo llevaron a ser en un momento dado. Una concepción relativa del espacio permite franquear momentáneamente las barreras que encubren las visiones absolutistas para privilegiar las relaciones entre los lugares, siempre cruzadas por el tiempo. No es difícil enlistar los procesos que pueden ser analizados desde la perspectiva del espacio-tiempo: el más evidente se relaciona justo con la movilidad. La distancia medible entre los lugares puede acortarse o prolongarse dependiendo, entre otros factores, del medio de transporte utilizado. Así, la distancia entre el centro del país y la frontera con Estados Unidos difiere

---

<sup>93</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 255.



fatalmente dependiendo de los medios y posibilidades de quienes la cruzan. En *Señales...* el uso de las elipsis y los resúmenes que ya he analizado son la representación textual de esta realidad.

Ahora vale la pena preguntarse cómo se puede figurar una geografía alternativa, creada a partir de la unión de dos postulaciones disímiles de la temporalidad y del espacio, y de cómo esta aplica en una representación más certera, crítica y completa de la experiencia migrante y su posición en el mundo actual. Para tal propósito, me permito acudir a una visión relacional del espacio, definida como “la idea de que los procesos producen su propio tiempo y espacio”<sup>94</sup>. De acuerdo a esta concepción, un evento o un proceso no puede entenderse solamente con base en su existencia fija en cierto punto del tiempo. La concepción relacional acepta plenamente que existen varias cosas en la realidad humana que no son cuantificables. ¿Cómo medir los sueños, las fantasías, la memoria y la ficción? ¿En qué lugar y temporalidad ubicarlos? Al considerar estas posibilidades, la experiencia espaciotemporal deja de percibirse en términos de una compartimentalización o una línea para revelarse como un espectro difuso en el que las acciones de quienes la experimentan ejercen modificaciones de manera activa. Siguiendo el ejemplo de la frontera, el espaciotiempo –ahora sin guion– tomaría en consideración los recuerdos, anhelos y miedos que los migrantes inmiscuyen en ella, y pretendería comprender la manera en que estos la transforman con su cruzar. Las concepciones relacionales del espacio también

---

<sup>94</sup> David Harvey, “Spacetime and the World” en *The People, Place, and Space Reader*, p. 14. La traducción es mía.

permiten aprehender la totalidad de los procesos que componen los espacios aparentemente absolutos, como las ciudades. Así, el entorno no es solamente un punto fijo o el resultado final de un proceso preestablecido: es una entidad viva en constante modificación, y es también la mezcla de varios procesos y de la memoria colectiva que compone sus representaciones en las mentes de quienes los habitan, conceptualizan, describen y modifican.

En el ámbito de la narrativa, los componentes de una obra literaria tampoco pueden considerarse por separado, y esto se hace evidente cuando se considera la dimensión actorial de cualquier relato. Hay muy poca utilidad en analizar el papel de los personajes en una obra como si fueran figuras aisladas; de hecho, una individuación extrema de ellos puede llevar al error de psicoanalizarlos como si se trataran de personas en vez de efectos de sentido<sup>95</sup>. A pesar de ello, es importante seguir resaltando el hecho de que las obras literarias se producen en un contexto social específico; por consiguiente, los discursos de dicha realidad atraviesan también a sus personajes. Después de todo, la visión relacional del espaciotiempo que he presentado permite entender el mundo también con base en lo que este *significa*. En el dominio de los significados, las narraciones que configuran nuestra percepción de lo real no son estructuralmente distintas a las de la ficción, pues a decir de Paul Ricoeur, “el juego de narrar ya está incluido en la realidad narrada”<sup>96</sup>. Esta posibilidad me permite enlazar las indagaciones que se han hecho en torno a la figura del migrante en diversos ámbitos de la teoría narrativa con la construcción

---

<sup>95</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 59.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 62

del sujeto migrante como personaje literario.

En una narración, ¿qué tienen que ver los personajes con su espacio? Según Luz Aurora Pimentel, el entorno tiene un valor  *sintético*, pero también analítico “pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una  *explicación* del personaje”, además de una indicación de su destino posible dentro de la historia<sup>97</sup>. Aunque he analizado ya la manera en que los espacios pueden funcionar como una extensión de los personajes, ahora me interesa centrarme en los discursos que los cruzan como efectos de sentido y la forma en que estos modifican la percepción de su entorno.

Para entender los discursos que cruzan a los personajes de  *Señales...* es necesario comprender los procesos de los que son partícipes, por lo que me dedicaré a ello antes de tocar el tema de la figura del personaje. El análisis narratológico que he llevado a cabo hasta este momento revela que  *Señales...* hace evidente y explícita la concepción del mundo contra la cual responde, pues privilegia una visión múltiple del fenómeno migratorio. Hace la historia del presente, pero ¿cuál es la forma de este presente y cómo se relaciona con la migración?

Aunque la migración no es un fenómeno nuevo, sí ha experimentado un alza constante directamente relacionada con los cambios en los procesos mundiales, desde el encumbramiento de Estados Unidos como potencia económica

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 79.

en 1930 hasta las más recientes migraciones laborales al continente asiático<sup>98</sup>. Se entiende que las circunstancias que han impulsado la migración son complejas y extremadamente variadas; sin embargo, no hay actualmente un país que no haya sido afectado de una forma u otra por este fenómeno<sup>99</sup>. Vale la pena considerar que la migración se ha clasificado principalmente en dos tipos, ambos representados en *Señales...*: la interna, que usualmente se da de las zonas rurales a las zonas urbanas, y la externa, que se da entre naciones. Para Makina y el resto de los habitantes del Pueblo, el movimiento hacia la Ciudadcita aledaña por motivos de trabajo es cosa de todos los días. Este movimiento crea una cadena que se conecta con la capital del país y por ende deriva en el abandono de las regiones urbanas más pequeñas. Solo hay que recordar la descripción de la Ciudadcita al comienzo del relato: se retrata como un lugar prácticamente abandonado al descuido y a la explotación: está “cosida a tiros” y en ella solo sobresale “media escuela vacía y una cancha de fut” (p 12). Por el contrario, cuando Makina pasa por el Gran Chilango y admira “la carne viva levantando palacios” (p. 27), debe resistirse a la ajena fuerza del asombro que podría empujarla a detener su viaje ahí.

El Pueblo de la protagonista se describe como un lugar aislado en el que ella desempeña un papel crucial: es la encargada de una central telefónica con el único teléfono “kilómetros y kilómetros a la redonda”. El hecho de que el entorno del Pueblo se represente a partir de la falta de comunicación con otros territorios demuestra una visión operante del mundo basada principalmente en la

---

<sup>98</sup> Koser Khalid, *International Migration. A Very Short Introduction*, p. 6.

<sup>99</sup> *Ídem*.

interconexión. A este ambiente globalizado refiere Aínsa cuando habla de un mundo “cada vez más interconectado e interdependiente”<sup>100</sup>. En este mundo, las fronteras que impedían la comunicación han sido desdibujadas; aspecto que se nota cuando Makina señala que “cada vez más gente llama del gabacho” (p. 19). No obstante, esta redistribución del entorno no funciona de la misma manera en todos los lugares ni es siempre benéfica. La apertura del intercambio y la comunicación transnacionales deriva en relaciones de desigualdad que se retratan en la novela desde el principio: basta con recordar la explotación minera de la Ciudadcita, cuya consecuencia –un enorme socavón en medio de la calle– funciona como el punto de partida de la historia y un adelanto de la alegoría del descenso al Mictlan.

En una visión relacional del espacio, es necesario tomar también en cuenta las repercusiones que toda esta clase de movimientos tienen no solo en el individuo que migra, sino en las personas que deja atrás. El caso del Pueblo de Makina y la composición de su familia responde a un patrón que ha sido estudiado en la sociología: la masculinización de la migración<sup>101</sup>. La migración de los hombres parece responder, además, a un proceso que lleva años ocurriendo: esto se nota por la ausencia del padre de Makina y el deseo de su hermano de seguir sus pasos. Mientras tanto, la protagonista y su madre, la Cora, son el eje central de una familia en la que el padre es una figura prácticamente espectral. Ambas, como principales proveedoras de su hogar, no acceden a las actividades laborales que

---

<sup>100</sup> Fernando Aínsa, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia.*, p. 113.

<sup>101</sup> El estudio de Ma. de Lourdes Salas Luévano para optar por el grado de Doctor en Ciencia Política establece como el punto de partida en varias regiones del país, exclusivamente Zacatecas, antes de hablar del más reciente proceso de la feminización de la migración.

comúnmente se esperarían de una zona rural/minera como el Pueblo<sup>102</sup>. Makina, como muchas otras mujeres en su situación, se incorpora al trabajo remunerado, pero lo complementa buscando fuentes de ingreso alternas en la Ciudadcita, como demuestra su participación en los procesos políticos de la alcaldía, inevitablemente relacionados con la corrupción y la violencia: “Por su vía los duros repartieron resignación o huesos y así todo se resolvió con discreta efectividad” (p. 20).

La mirada que se percibe en las descripciones de Makina sobre su entorno se distingue no solo por la discreción, sino por su oblicuidad, sobre todo ante la violencia a la que está totalmente habituada: “En todo caso, Makina ni se hacía ilusiones ni perdía el sueño culpándose por haber inventado la política; llevar mensajes era su manera de terciar en el mundo” (p. 20). La protagonista es, como otros personajes principales de Yuri Herrera, una intermediaria en una sociedad en la que la violencia sistémica ya no se distingue de su estructura económica y política. Es por ello que, a pesar de que el entorno de Makina sufre una transformación importante al cruzar la frontera, haya varios aspectos en común de ambos lados; más explícitamente la presencia de “los duros”, cuyas redes criminales se extienden también a Estados Unidos, como consecuencia de la crisis expansiva de la globalización<sup>103</sup>.

La presencia imperante de esta violencia en los entornos en los que estos personajes median es la representación de un Estado que utiliza la muerte como

---

<sup>102</sup> Ma. de Lourdes Salas Luévano, “Migración y feminización de la población rural 2000-2005: El caso de Atitanac y La Encarnación, Villanueva, Zac.”, p. 10.

<sup>103</sup> TJ Demos hace referencia a esta crisis en *The Migrant Image*, Sandro Mezzadra y Brett Neilson hablan de esta proliferación de fronteras en *Border As Method*.

moneda de cambio y cuya expansión homogeneizante absorbe hasta las disidencias más fuertes. Este es el contexto en el que se desenvuelven los personajes de la novela: un mundo interconectado, pero que no debe confundirse con una visión utópica de la globalización en la que las fronteras se han difuminado por completo. Acaso estas se han multiplicado alrededor de la desigualdad económica que propicia en gran medida el movimiento migratorio. Las primeras barreras que Makina traspasa, en la forma de los umbrales que resguardan a los señores Q, Hache y Dobleú, son espacios que encierran un poder que además está masculinizado; propiciando una distancia mayor con respecto a la realidad de Makina. Este poder y esta violencia se encuentran también del otro lado de la frontera, y son consecuencias de la crisis expansiva de la globalización<sup>104</sup>.

Ante este contexto está la mirada aguda de la protagonista, que rápidamente identifica en su entorno, incluso ya del otro lado, la estructura del consumo material, afectivo y simbólico que excluye por naturaleza todo lo que no satisface el hambre voraz de “tener más que los demás, o algo diferente o una marca más nueva o un pan menos chico que los demás” (p. 63). Makina observa el aire desgano del “gabacherío” que ve trabajando del otro lado de la frontera, y en contraposición con esta gente resalta la *vida* que observa entre los migrantes antes de cruzar. Estos personajes brevemente descritos no cuentan con nombres, pero la mirada atenta de la protagonista profundiza en ellos. Tiene una conversación con una mujer que se maquilla en el baño, en cuya actitud se sugiere la fuerza y el

---

<sup>104</sup> TJ Demos hace referencia a esta crisis en *The Migrant Image*, Sandro Mezzadra y Brett Neilson hablan de esta proliferación de fronteras en *Border As Method*.

arroyo: “La observó embellecerse. Lo hacía lentamente y con seguridad, llevaba el lápiz de un lado a otro de cada labio y ahí lo levantaba como si llegara al borde de un precipicio” (p. 38). Convive también con un hombre muy viejo a quien le enseña a descifrar una carta de su hijo y ve dormir a los chiveros que cruzaron en sentido contrario “abrazados a la ropa o los juguetes que traían para vender” (p. 38).

Este breve catálogo de migrantes demuestra el craso error de considerar que la movilidad transnacional se da siempre de la misma forma. Mediante la lupa que es Makina, observamos a una diversidad de gente que, a pesar de no tener nombre, no tiene un rostro único. Los migrantes llenan el espacio de los cuartos ubicados “en el límite de la tierra” (p. 37) con sus anhelos y sus motivos para huir. El límite que se disponen a cruzar los caracteriza también como sujetos expulsados del continuum de la historia. Su anonimidad recuerda a la de los esbirros que acompañaban páginas antes al señor Hache: “ninguno tenía nombre que ella supiera, mas nadie extrañaba fusca” (p. 18). En otras palabras, sujetos cuya identidad política ha sido arrebatada y que está expuesta a la aplicación inmediata del poder del Estado. Humanos vistos como cuerpos sin forma humana, excluidos de los derechos legales, la protección social y la libertad de movimiento<sup>105</sup>.

¿Por qué no elegir alguno de estos personajes para contar una historia como la de *Señales...*? La narración está focalizada en la mente figural de Makina. Así, la libertad del narrador se restringe con objeto de seleccionar únicamente la

---

<sup>105</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, citado en TJ Demos, *The Migrant Image*, p. XIV.



información narrativa que “deja entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales” del personaje<sup>106</sup>. Los personajes en una obra están representados por factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales; Makina, en su condición de mujer hablante de una lengua indígena y de origen rural, podría ser representada como un personaje marginal; no obstante, en ella se resaltan cualidades admirables. Su caracterización se centra en su discurso interior, sus recuerdos, diálogos y acciones. Se sabe que su fuerte son las palabras y la comunicación; que “hablaba las tres lenguas y en las tres sabía callarse” (p. 19). En las comunidades, el monolingüismo “mantiene a las mujeres bajo el control sexual y fuera del mercado laboral, una distribución a menudo codificada positivamente: las mujeres como custodias de la tradición”<sup>107</sup>. Makina entiende que saber hablar es también saber callarse, demostrando con ello no sumisión, sino un entendimiento del poder que su trilingüismo le confiere.

Makina se muestra como un personaje autosuficiente que parece no tener interés en establecer vínculos románticos, como se aprecia cuando recuerda a su novio, cuyas declaraciones evade besándolo “con lujuria mala nomás para tapanle la boca” (p. 50). A lo largo de su viaje, no parece mostrar una reacción emocional con respecto al paradero de su hermano; más bien, se repite una y otra vez que sólo “debe completar un encargo”. Este recato emocional hace que el clímax de la trama –el ya comentado desencuentro con su hermano– tenga mayor potencia narrativa. Como otros personajes protagónicos en la obra de Yuri Herrera, Makina

---

<sup>106</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 106.

<sup>107</sup> Mary Louise Pratt, “Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística”, p. 245.

está totalmente dedicada a mediar entre los conflictos de otros sin sesgo alguno; “no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir [...] es la puerta, no la que cruza la puerta” (p. 19).

En resumen, por estas cualidades de intermediaria, es por sí misma la definición de lo que constituye textualmente a un personaje: el gozne que conforma “el punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato”<sup>108</sup>. Por estas cualidades, por su mentalidad abierta y su condición de mujer “bien entendida y leída” (p. 84), Makina podría encarnar el perfecto personaje cosmopolita, preparada para el intercambio cultural acelerado, que construye su identidad menos por su lugar de procedencia que por el trabajo que realiza junto con otros en su comunidad; similitudes que puede también encontrar en otras partes del mundo. Cuando se identifica con los trabajadores del otro lado de la frontera y cuando experimenta la influencia del mismo crimen organizado al entregar su encargo, Makina ve el mundo como “un espejo donde se reflejan todas las expresiones nacionales, enviándose mutuamente imágenes y destellos”<sup>109</sup>.

Recordemos, sin embargo, el engaño en el espejo que la protagonista percibe: por más real que pueda parecer la imagen reflejada, esta jamás será confiable. Así, detrás de los destellos de universalidad que arroja la globalización, se encuentra un espacio que continúa dividido políticamente. La visión “natural” del mundo que predicán ciertas ideas sobre la globalización no admite diferencia

---

<sup>108</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

<sup>109</sup> Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 130.

alguna, y el exceso de abstracción termina por eliminar todas las distinciones que hacían efectivos esos lazos en primer lugar<sup>110</sup>. En un espacio homogeneizado, la identidad no puede más que fijarse en un delirio de univocidad. En términos lógicos es indiscutible: por más que haya interconexión, una nación no puede estar, geográficamente, en el lugar de otra; de igual manera, una persona no puede ocupar el espacio material de algún otro individuo. Conforme a esta concepción, la identidad de los individuos se define primordialmente por su localización en un territorio, lo cual se traduce en su pertenencia a un Estado-Nación<sup>111</sup>.

Sin embargo, Makina no está totalmente fuera de su nación: ella carga consigo los elementos culturales que la constituyen, de los cuales la lengua es el más resaltado en la novela. Al dominar su lengua además de la “lengua latina” y la “gabacha”, carga con la memoria y tradiciones que constituyen a muchos otros pueblos de América Latina. Su movilidad, en un espacio que se ubica entre la realidad y el mito, parece hacer alusión a la importancia del viaje en la constitución de la organicidad latinoamericana, con su proceso de conquistas, colonizaciones e inmigraciones<sup>112</sup>. El viaje es, como demostré en el capítulo anterior, motivo de encuentros y de descubrimientos. Este movimiento expansivo no parece caber dentro de los límites del Estado-Nación, y sin embargo, lo funda; después de todo, los momentos de grandes cambios históricos han requerido de un cierto apego a la legitimidad de las creencias, un lugar en el que dejar reposar la identidad mientras

---

<sup>110</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, p. 73.

<sup>111</sup> David Harvey, “Spacetime and the World” en *The People, Place and Space Reader*, p. 12.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 81.

se afrontan conflictos urgentes.

Esta es la motivación detrás de los proyectos culturales de nación que Ilán Semo detalla en su artículo “Cartografías de la escritura”. Makina es también testigo de un gran cambio: la lenta conquista de los migrantes que erosiona la cada vez más débil hegemonía de los Estados Unidos<sup>113</sup>. En el lenguaje mediante el cual se mueve y en el entorno histórico y mítico que atraviesa, ciertamente hay todavía una idea de nacionalidad; sin embargo, esta es “migrante, más moderna y más heterogénea que el Estado-Nación”<sup>114</sup>. Bajo esta idea de una nación heterogénea subyace la concepción relacional del espacio que ya he descrito. De esta manera, el sujeto no está completamente definido en algún lugar o punto del tiempo, sino que se reinventa gracias a una memoria que pertenece más a un presente maleable que al pasado.

La temporalidad cambia junto con esta concepción. El tiempo que acompaña a la visión absoluta del espacio se despliega en línea recta hacia un futuro infinito. En el caso mexicano, las imágenes del Estado-Nación, especialmente las de la identidad mestiza propugnadas por José Vasconcelos, “permitían ligar al presente con el futuro, ofreciendo soluciones narrativas y morales a una idea trascendente de la acción humana”<sup>115</sup>. En este presente, y desde una visión relacional, la idea de un punto final ya no está claramente definida, como prueba el aspecto cíclico que toma el viaje de Makina. Existe en todo

---

<sup>113</sup> TJ Demos, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>114</sup> Julio Ortega, “El sujeto del exilio”, p. 59.

<sup>115</sup> Ilán Semo, “Cartografías de la escritura”, pp. 314-315.

momento la posibilidad del riesgo y de la pérdida, como ella misma intuye cuando mira su país a través de los cristales del autobús: “Qué va a aparecer, se preguntó en voz baja [...] tal vez un montón de cosas nuevas y tal vez hasta algunas buenas; o tal vez no” (p. 36). Otro ejemplo similar ocurre cuando ve un copo de nieve disolverse y se pregunta: “cómo algunas cosas del mundo, algunos países, algunas personas, podían parecer eternas si todo era como ese diminuto palacio de hielo: irrepetible, precioso y frágil” (p. 61).

La nueva concepción de la temporalidad es la de un horizonte inesperado, que funciona a la vez como un constante asedio; un arsenal de posibles peligros instigados por las predicciones globales. Cristina Rivera Garza, refiriendo a Spivak, habla de darle un vuelco creativo a esta posibilidad de destrucción: “Aquí, el sujeto, en efecto, se sujeta: a la superficie terrestre, al devenir de la historia, a la memoria personal, al otro. El ser es una criatura, aquí. La fuerza de la gravedad. Divino y terreno a la vez, en continua retroalimentación con lo que lo rodea, el sujeto planetario se desliza con singulares poderes de percepción sobre esa *tierra existencial*, como la denomina el crítico social Mike Davis, formada por la energía creativa de sus catástrofes”<sup>116</sup>.

Esta temporalidad, esta manera de vivir siempre en espera de una catástrofe, es la explicitación de un constante enfrentamiento con la negación; de un choque de contrarios que, como hemos visto, queda encarnado en este espacio por el que Makina se mueve: la realidad socavada por la fantasía, o viceversa. La

---

<sup>116</sup> Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 131.

estabilidad es parálisis, es diagramación, es aquello que permite que la abstracta división del mundo capitalista parezca racional. El tránsito, la raíz de cualquier afán de descubrir, es un proceso que amplía. Es con base en esta cualidad que Spivak describe a su sujeto planetario: pensando el espacio desde un sentido relacional, reconoce la imposibilidad de separar “el globo” del “planeta”<sup>117</sup>.

Si pensamos en la tierra en un lugar que ocupamos temporalmente, como por accidente, es menos fácil implicarnos a nosotros mismos en ella, derivar de nosotros mismos la alteridad que realmente habitamos como por préstamo. Así, lo que está lejos de nuestro alcance “ni es continuo ni es específicamente discontinuo”<sup>118</sup>. Esta forma de pensar afecta por supuesto el diseño del proyecto relacionado con la estructura del Estado-Nación. Este es el tipo de mundo metaforizado en *Señales*; un mundo infamiliar en su familiaridad. Antes hemos mencionado que el otro lado de la frontera no opera de manera tan distinta al lado de Makina, y esto se debe a la globalización que, según Spivak, se aplica de manera igual a todas las zonas del mundo; es la abstracción del capital que generaliza. Contra esta abstracción está Makina, quien “se mueve en el lugar más hondo que es el aquí”, en su *descender*<sup>119</sup>.

La condición nomádica y equívoca de este *sujeto interplanetario* que he citado aplican realmente para casi cualquier persona de nuestra época; sin embargo, la figura del migrante es su representación encarnada. Antonio Cornejo

---

<sup>117</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *op. cit.*, p. 72.

<sup>118</sup> *Ídem*.

<sup>119</sup> Cristina Rivera Garza, *op. cit.*, p. 131.

Polar reconocerá este hecho y centrará sus estudios en esta figura. Desde su análisis de *Los ríos profundos* de José María Arguedas, el teórico había tocado el tema de la constitución de una nacionalidad conflictiva en América Latina al hablar de una identidad heterogénea, sin abogar por su resolución<sup>120</sup>. En estudios posteriores establece la noción de *sujeto migrante* como una categoría identificable en las producciones literarias y susceptible de ser utilizada como una categoría de los estudios culturales. Esta concepción viene de una tradición en la teoría crítica latinoamericana que se centra en estudiar la reacción de los sujetos ante estas dinámicas de contacto con lo ajeno que, de cierta forma, los desubjetivizan. Raúl Bueno Chávez señala los procesos de mestizaje y transculturación entre otras categorías más agresivas como la explotación, la dominación, la exclusión, la resistencia y la opresión<sup>121</sup>.

Muchas de estas dinámicas están presentes de alguna manera en *Señales...*, y tanto Makina como su hermano reflejan más de una en distintos momentos de la trama. El mestizaje es una cualidad *de facto* de Makina, prefigurada en las lenguas con las que se comunica; sus implicaciones incluyen los procesos de explotación y dominación históricos de su país. El proceso de transculturación, que en términos burdos refiere al traslado de los componentes culturales de un grupo cultural a otro, se refleja en un espacio específico de la trama: el estadio de béisbol, cuyas gradas

---

<sup>120</sup> Una identidad heterogénea caracteriza al sujeto migrante. Este introyecta la heterogeneidad de distintos discursos de mundo, situación enunciativa, códigos, medios de expresión y referentes, hablando “desde dos o más *locus* y –más comprometedoramente aún– duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto”. (Antonio Cornejo Polar, “La explosión del sujeto”, p. 192).

<sup>121</sup> Raúl Bueno Chávez, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, p. 32.

negras asemejan un cerro de obsidiana a los ojos de la protagonista. Debajo de este momento de unión permitido por la analogía hay también una historia de dominación, aplicada a un tiempo muy reciente. Con la excusa de describir las reglas del deporte jugado en ese lugar, uno de los migrantes que ayuda a Makina describe realmente las estrategias militares de Estados Unidos: “Los gabachos juegan un juego en el que cada semana celebran quiénes son [...] Uno pega un palazo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usted sabe que los gabachos tienen bases por todo el mundo, ¿no?” (p. 66). La posibilidad de una relación inversa de dominación, en un contexto mucho más pasivo, se sugiere páginas antes cuando la protagonista merodea por los restaurantes: “Toda la cocina es cocina mexicana, se dijo. Y luego se dijo Já. No era así, pero igual le había gustado decirlo” (p. 64).

La introyección de las diferentes culturas que el sujeto migrante de Cornejo Polar alberga desde su origen y que continúa adquiriendo durante su exilio no son motivo de relativa conciliación, como ocurre en el caso del mestizaje. Tampoco se trata del traslado de componentes culturales de un grupo cultural a otro –una característica de la transculturación–, sino de un desgarramiento que persiste. El sujeto migrante absorbe las culturas y lenguas ajenas –por necesidad de supervivencia, en la mayoría de los casos– pero no diluye sus diferencias, sino que las acentúa<sup>122</sup>. Por otra parte, sus desplazamientos “dibujan la índole de un sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya composición remite más a un

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 38



complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta”<sup>123</sup>. Esto da lugar a un desajuste constante, el cual Julio Ortega describe como “el signo de la inadecuación”<sup>124</sup>. Valga recordar al amigo de Makina que regresa al Pueblo solo para encontrar que todo parece “la copia de un original que ya no existe” (p. 21). Después de haber huido, no hay lugar al que pueda regresar: la movilidad ha irrumpido en él de manera irreparable.

Como personaje migrante, Makina no es una presa total de las circunstancias. Su movilidad no se da por ir en búsqueda de algo mejor ni está impulsada necesariamente por la precariedad, sino que cruza por encargo: sabe perfectamente los peligros que corre, pero los evita a conciencia, pues “ella se iba para nomás volver” (p. 57). Ya del otro lado de la frontera, las actitudes de Makina (en oposición a su hermano) señalarían tal vez que ella se adecúa al sujeto migrante de Cornejo Polar por empeñarse en el contraste: este sujeto “no solamente es diferente, sino que constata diferencias y las mantiene casi como norma de vida”<sup>125</sup>. Y lo mantiene al preguntarse, ante una boda entre dos personas del mismo sexo que avizora desde la distancia, por qué la gente decide unirse al mismo sistema que los ha rechazado: “Será que la gente se cansa de ser distinta...” (p. 91). Otra marca de su condición son las memorias que carga consigo, las cuales representan un vestigio del “entonces-allá” que aunque modifica la experiencia presente, deja intacta y mitificada la tierra de origen. No es

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>124</sup> Julio Ortega, *art. cit.*, p. 60.

<sup>125</sup> Raúl Bueno Chávez, *op. cit.*, p. 54.

posible para Makina imaginar los cambios que se han llevado a cabo en su ausencia; el Pueblo que dejó atrás sigue siendo el mismo para ella. Es en parte por ello que su amigo, al regresar, siente que lo que ve es un engaño o una copia: nunca se comparará a la imagen de la tierra que guardó permanentemente en su memoria.

La protagonista observa este contraste también en el exterior al comparar a los obreros mexicanos en los Estados Unidos con los de su tierra. Nota sus diferencias –andan cabizbajos, son menos “chifladores”–, y sus “efímeras miradas de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida” (p. 63). En el caso de estos trabajadores, se aprecia un instinto de resguardo relacionado con su condición de inmigrantes ilegales. Además de eso, su labor desde las sombras da muestras también de un deseo de permanecer ocultos, de confundirse lo más posible con su entorno para su propia protección ante el rechazo del otro: “Así, cuerpo, actitud, acciones, lengua, creencias, costumbres y otros signos se filtran por entre los esfuerzos que hace el migrante para ser funcional en la cultura que ahora lo enmarca. El otro cultural lo observa: aprende, acepta, destaca, neutraliza o rechaza esas diferencias”<sup>126</sup>.

El caso del hermano de Makina es una buena representación de la necesidad que puede tener una persona de adecuarse a la cultura que, en palabras demasiado amables, “lo acoge”. La movilidad de este personaje responde a la masculinización de la migración, un proceso social bien analizado en los estados

---

<sup>126</sup> *Ídem.*

migrantes de México<sup>127</sup>. No obstante, de manera similar a Makina, no es necesariamente una precariedad económica la que lo empuja a ir hacia los Estados Unidos, sino una cuestión familiar que está íntimamente unida a la identidad cultural –y de paso, literaria– del mexicano: como Juan Preciado, va “a reclamar lo nuestro”. Su decisión está permeada de un sentido del deber atado a la masculinidad: “Alguien tiene que luchar por lo que nos corresponde y si ustedes no tienen los pantalones yo sí” (p. 32). Su obstinación es recibida con rechazo por parte de su madre y tachada como insulsa; aun así, él decide irse. El descubrimiento que revela la inexistencia del terreno del padre lo deja “colgando en el aire” (p. 103); demasiado lejos ya de su hogar, en él se solidifica la ruptura profunda entre el pasado, su “entonces-allá”, y el presente. El terreno es ese pasado que aparece “como una tierra de nadie, no como un tiempo perdido sino como un tiempo extraviado”<sup>128</sup>.

Cuando es “acogido” por una familia norteamericana, es ese mismo sentido del deber lo que lo hace identificarse con *el otro*. El hijo de la familia, un muchacho aproximadamente de su edad, también había decidido “hacer algo para probarse como hombre” alistándose en el ejército (p. 98). Aunque el hermano reconoce que las circunstancias de ambos son extremadamente distintas, especialmente en cuestión de clase social, su sentido del deber es más fuerte: “él se preguntó por qué alguien abandonaría un lecho tan suave, pero de inmediato se contestó que todos debían hacer algo por sí mismos” (p. 99). Cuando accede a ir a

---

<sup>127</sup> Ma. de Lourdes Salas Luévano, *art. cit.*, p. 10

<sup>128</sup> Ilán Semo, *art. cit.*, p. 318.

la guerra en lugar del chico norteamericano, recibe a cambio un nombre y una nacionalidad que lo fuerzan a una aparente homogeneización; sin embargo, en su interior subyace una pugna. Su participación en el conflicto armado lo dota de cierta pertenencia a una idea consolidada de Estado-Nación –“ya peleé por esta gente” (p. 103)– pero sigue siendo un individuo que “no tenía idea de qué hacer, hacia dónde ir, cuál se supone que era el rumbo de la persona con ese nombre” (p. 103). Haber sorteado la ilegalidad parecería una victoria, pero para el sujeto migrante según lo entiende Cornejo Polar, cualquier intento de estabilización siempre resulta en un fracaso.

La noción de la heterogeneidad que caracteriza al sujeto migrante ha sido criticada por presentar una visión dicotómica que la contradice, pues su definición parece oponerse a la del mestizaje cultural<sup>129</sup>. Antonio Cornejo Polar responde a estas críticas al expresar que el sujeto migrante puede, en ocasiones, también ser mestizo. Aunque insiste en que los mundos antagónicos que introyecta siempre estarán en pugna, se puede interpretar que cuando el crítico habla sobre “la multiplicidad” de una identidad, está realmente aludiendo a una apertura de la misma que se desplaza entre distintos momentos enunciativos. Raúl Bueno Chávez reconoce las limitaciones de individualizar a este sujeto y de tratarlo solo como un producto del discurso literario; sin embargo, en *Señales...* es justo en el lenguaje que esta multiplicidad se aprecia. Para explicar esto, me permito reproducir casi

---

<sup>129</sup> Friedrich Schmidt-Welle señala estas críticas en su artículo “Heterogeneidad cultural, constitución del sujeto migrante y poscolonialismo” en *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo*, Editorial Herder, 2011.

por completo el siguiente pasaje:

Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa; con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

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

En esta lengua intermedia también “brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron”; es decir, el habla pone momentáneamente en el mismo nivel al sujeto migrante y al sujeto mestizo, fundando con ella un espacio hecho de esa materia maleable con la que todo entra en relación. Dicho espacio irrumpe en la homogeneización del sentido que se le atribuye al lenguaje; no se basta con la traducción y se empeña ciertamente en las diferencias, modelando la lengua a su antojo en un afán creativo. En él hay brotes de lo que ha sido abandonado y también de lo nuevo; dos espacios interpuestos vinculados por ese lugar forjado por el lenguaje<sup>130</sup>. En estas posibilidades se dan los modos de enunciación a los que alude Cornejo Polar, reflejando los modos de acción creadores de las personas que se sitúan en esa periferia, aquellas que, como Makina, no utilizan el lenguaje

---

<sup>130</sup> Julio Ortega, *art. cit.*, p. 59.

solo como una herramienta, sino que hacen hablar al lenguaje mismo.

El enfoque desde la lengua y su maleabilidad permite acceder a reflexiones anti-identitarias que se enfocan en la intensa capacidad creadora del sujeto migrante. Un ejemplo tal es “el tercer espacio” de Homi Bhabha, descrito como un “espacio intermedio” e intersticial, instigado por la condición posmoderna de vivir “más allá de la frontera de nuestros tiempos”, en el que las subjetividades desiguales, discontinúas y minoritarias son la presencia más fuerte<sup>131</sup>. Friedrich Schmidt-Welle compara esta noción con la de Antonio Cornejo Polar: aunque la de Homi Bhabha podría parecer más inclusiva por evadir la mención de dicotomías y posicionarse como fuertemente anti-identitaria, realmente es una reflexión muy similar a la del crítico peruano, aunque solo aplicable a los Estados Unidos<sup>132</sup>. En *Señales...*, las comunidades minoritarias que luchan por reconocimiento en este país también son presentadas en la figura de un personaje afroamericano que hace sentir a Makina bienvenida por primera vez desde que cruzó y de la pareja homosexual que ve casándose.

Siguiendo a Schmidt-Welle, las reflexiones de Bhabha –a las que añadiría las de Julio Ortega, Fernando Aínsa y Gloria Anzaldúa– surgen a partir de una abstracción metafórica de lo geográfico y lo cartografiable, se trate de la frontera, se trate del espacio de la lengua o del texto<sup>133</sup>. En cierto sentido, lo estipulado por Cornejo Polar también puede entenderse a partir de la espacialidad: su explosión

---

<sup>131</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 21.

<sup>132</sup> Friedrich Schmidt-Welle, “Heterogeneidad cultural, constitución del sujeto migrante y poscolonialismo”, p. 176.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 180.

del sujeto no difiere mucho, en su movimiento multiplicador, de la proliferación de fronteras en la que piensan Sandro Mezzadra y Brett Neilson. Schmidt-Welle concluye hablando acerca de la literatura mexicana que conoce hasta la fecha y sugiere que esta es más anti-identitaria que multidentitaria. Sin embargo, Makina representa una manifestación nueva. Como la lengua que habla, ella está en medio: se posiciona entre la apertura pero también es una representación de ese momento de desgarramiento, que puede ser leído desde lo catastrófico, pero también desde lo generativo. La protagonista lo demuestra cuando, tras ser detenida por un policía junto con otros ilegales, decide tomar la pluma y escribir un mensaje que condensa varios aspectos de la subjetividad migrante: “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 quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros [...] Nosotros, los bárbaros” (pp. 109-110).

Aquí el papel de Makina como intermediaria alcanza su punto de significación máximo. El lenguaje, antes representado exclusivamente oral, es plasmado en la escritura. En estas líneas resuenan los ecos y el estilo de un manifiesto o de una consigna: el viaje aparentemente solitario de Makina se esclarece como la lucha de una colectividad. El lugar que Makina crea a través de su escritura permite romper con la individualización de su experiencia, a la vez que utiliza el lenguaje como arma defensiva. En ella hablan todas las personas que se

ha cruzado a lo largo del viaje y las que están detenidas con ella. Hace alusión al espesor histórico de cada comunidad, incluso aquella en la que es rechazada: la heterogeneidad no es un asunto nuevo. La etimología de *bárbaro*, vocablo onomatopéyico que se encuentra en los textos de Aristóteles, remite al percibido balbuceo de los extranjeros que no hablaban el idioma de la *polis*. Thomas Nail resalta que no solo eran excluidos por su lengua, sino por el poder que esta confiere: ellos tampoco tenían acceso al *logos* de la *polis*. En otras palabras, eran seres expulsados de la historia cultural<sup>134</sup>.

En su elaboración de la figura del migrante, Nail aterriza las reflexiones acerca de la anti-identidad o identidad múltiple de estos sujetos en el ámbito material de la expansión del capital. Utiliza el término “figura” para denominar una manera de ser –en algún punto intermedio entre la identidad y la no identidad– aplicable a varios grupos sociales a lo largo de la historia: el bárbaro, el nómada, el vagabundo, el proletario. Estas no son categorías cerradas: cualquier persona puede ser varios a la vez, o cambiar de uno a otro. En *Señales...*, el hermano de Makina pasa por todas ellas durante su trayecto: antes de aprender el idioma, vagando por los callejones, durmiendo en las cocinas de los restaurantes y finalmente poniéndose al servicio de una familia acomodada. Por otro lado, la inclusión de dos clases de minorías sociales–un hombre afroamericano, una pareja homosexual– representa un pequeño triunfo ante la redirección de los flujos del poder que tiende a marginar a estos grupos. Además de esto, son otra muestra de que el espacio de

---

<sup>134</sup> Thomas Nail, “Migrant cosmopolitanism”, p. 189.



las ciudades está lejos de ser estático; la siempre presente posibilidad de exclusión convierte a todos los ciudadanos en sujetos vulnerables, acercándolos a la inestabilidad del sujeto migrante<sup>135</sup>.

La visión de Nail es el espacio relacional llevado a su máxima expresión, que no se contenta con ser aplicable a una sola zona del mundo. Reconoce la imposibilidad de comprender el movimiento migratorio sin cuestionar el artificio que crea y reproduce fronteras: la concepción espaciotemporal de las sociedades<sup>136</sup>. En su lugar, propone un análisis *kinopolítico* del flujo migrante, en el que el movimiento prima y la estabilidad es ilusoria. En vez de deconstruir la dicotomía de centro-periferia, engloba un ámbito más amplio del pensamiento al pensar en el movimiento-estabilidad. El migrante solo parece un ente difuso cuando se le observa desde los espacios fijos; desde esta perspectiva, el movimiento que lo excluye hace que parezca no tener voz. Viene a la mente una observación de Cornejo Polar, en el ámbito latinoamericano: “el sujeto habla [...] lo que en realidad sucede es que los no-subalternos *no* tenemos oídos para escucharlo, salvo cuando trasladamos su palabra al espacio de nuestra consuetudinaria estrategia decodificadora”<sup>137</sup>.

En la escena de la detención, el policía es quien lee el escrito producido por Makina; al hacerlo, decide dejar libres a los detenidos. Pareciera que la verdad innegable de lo que se plasma en papel, en esta *estrategia decodificadora*, termina

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>136</sup> Thomas Nail, *The Figure of the Migrant*, p. 23.

<sup>137</sup> Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 202.

por convencerlo. No pienso que se trate de una referencia a ciertos “poderes” de la literatura: no es coincidencia que el poeta, “la mano de obra calificada” que no puede escribir ante el hostigamiento del policía, sea uno de los detenidos. La distorsión de la experiencia temporal detiene incluso el proceso de la escritura; el migrante es desposeído de todo menos de su fuerza laboral. No hay el menor atisbo de una estética de trascendencia: al tomar la pluma, Makina escribe desde el presente, para el presente y por un fin pragmático, cementando un poderío colectivo sobre la palabra.

Makina llega a este espacio de manera laberíntica, pasa por una sala de espera y recibe un legajo con papeles que le otorgan una identidad nueva. En este sentido parece encontrarse también la crítica que hace *Señales...* Makina finalmente es absorbida por el Gabacho, por el inframundo: sea este realmente un asunto positivo o negativo no es determinable ni tiene tanta importancia como el hecho de que está sucediendo, que conforma parte de un ciclo tan milenario como los mitos a partir de los cuales la novela configura su dimensión espacial y temporal. Entre la destrucción y la generación, el destino de Makina encarna la realidad de que los verdaderos agentes de la historia cosmopolita y de la política han sido siempre los migrantes<sup>138</sup>. Para Nail, una de las estrategias para romper con este ciclo surge de la *fuerza pedética* del migrante: el bloqueo de los flujos cotidianos del capital a través de las manifestaciones, además de la creación de espacios que les sean propios. En la escena final, cuando Makina es bienvenida al

---

<sup>138</sup> Thomas Nail, *art. cit.*, p. 196.

inframundo, hay una representación irónica de los procesos de detención que refrenan y regulan las vidas de los migrantes. Como agentes, son activos: se organizan y toman decisiones por debajo de la superficie. Las palabras de Chucho parecen aludir no solo a la concreción de un destino –de un fin del mundo– inescapable, sino a un plan para destruir ese ciclo en el que el migrante está condenado a rondar por la extensión de la tierra o terminar en el inframundo, en las fosas. Paradójicamente, la manera en que el migrante puede hacer valer sus derechos es plantando una huella firme: ya sea en las calles, ya sea en la escritura. En su resistencia, el personaje migrante confronta esa utopía de la globalización y encarna la incertidumbre de aquellos que se mueven en una discontinuidad espacial y temporal.

## Consideraciones finales

La representación de la migración en *Señales que precederán al fin del mundo* no se limita a un tratamiento temático. El análisis de la estructura textual que llevé a cabo en esta tesis me permitió ir más allá de la anécdota para entrar de lleno al ámbito en el que nace y germina toda experiencia de la realidad: la percepción del tiempo y del espacio. A través de la distorsión de estas dos dimensiones, la novela de Yuri Herrera retrata de manera concisa los aspectos más complejos de un mundo aparentemente estable e interconectado, cuya fragilidad se aprecia con mayor claridad desde la experiencia dinámica, a veces triunfante y a veces fallida, del sujeto que migra.

Antes de enfocarme en la configuración de ambas dimensiones textuales en la novela, me vi en la necesidad de definir el espacio como categoría general. Este se perfila a través de las relaciones fijas que los objetos establecen entre sí dentro de un lugar específico. En armonía con esta concepción absoluta del espacio, el concepto de límite textual se estableció como una línea divisoria que es, por principio, infranqueable. En la novela de Herrera, el límite que separa el entorno realista del entorno fantástico es trastocado constantemente, al punto en que no es posible saber a ciencia cierta *cuál* de los dos está siendo irrumpido. Esta estructura tiene consecuencias significativas para la interpretación de la obra, ya que las descripciones que construyen la ilusión del espacio textual están sesgadas por la

deixis de referencia de la cual emanan. Esto provoca que todo espacio textual esté inevitablemente infundido de una serie de discursos ideológicos, presentes con mayor claridad en los modelos que moldean las descripciones. La amalgama entre lo fantástico y lo realista en la obra de Herrera ofrece un retrato metafórico de la frontera; sin embargo, esta frontera tiene poco que ver con una concepción clásica que la acercaría, en analogía con la teoría literaria, al límite estático de Lotman. Por su naturaleza inestable, la historia de Makina puede ser tanto la de un fantasma como la de una mujer viva; de ambas maneras, el entorno que enmarca su viaje representa a la frontera en todas sus manifestaciones concebibles. Ya sea que se perciban como líneas trazada en los mapas, muros impenetrables o lugares que solo existen en las oficinas aduanales, las fronteras son en realidad múltiples y proliferan más allá de lo visible.

La experiencia del desplazamiento no puede representarse solo a partir del espacio de la frontera; es necesario tomar en cuenta la manifestación dinámica del cruce y las consecuencias que éste tiene en la dimensión temporal. Al atravesar una frontera, el migrante no deja atrás el lugar que abandona: los recuerdos atados a esa otra experiencia de vida cruzan junto con él. Es por ello que me interesó especialmente centrarme en analizar las memorias de la protagonista. Aunque la experiencia del “entonces-allá” le permite al migrante consolidar su identidad en el presente, es también el motivo principal por el que se encuentra en una especie de parálisis, atrapado entre las memorias del ayer y un presente sobre el cual no puede anclarse del todo. Así, los personajes de *Señales...*, realmente habitan un tiempo

en el que pasado, presente y futuro se funden en un mismo instante, fuera de toda categorización.

El movimiento de Makina contribuye a representar esta compleja noción de la temporalidad. El cronotopo del camino sirvió para comprender la simultaneidad entre el espacio y el tiempo que opera en las narraciones de viaje; no obstante, la travesía de la protagonista incurre en una desviación de la estructura teleológica de este tipo de relatos. Tras incursionar en el país extranjero, la temporalidad en la que la protagonista se mueve experimenta ciertas modificaciones para expresar su confusión y angustia; sin embargo, acaso el aspecto más interesante es la cualidad cíclica de su periplo, en concordancia con la cosmovisión prehispánica de la que abreva la novela. Con la alegoría del descenso al Mictlan, Herrera retrata el ciclo inescapable del que es partícipe el migrante: al final de la novela, Makina es partícipe de un proceso a la vez destructivo y generativo. Los documentos históricos en los que se basó Herrera para configurar el espacio mitológico de su novela otorgan una nueva dimensión al viaje de Makina: estos son también fruto de viajes de descubrimiento y colonización, de encuentros entre culturas que derivarían tanto en finales como en nuevos principios.

Herrera abre así la posibilidad de un Estados Unidos conquistado por los inmigrantes ilegales, y con ello, la idea de naciones en estado constante de transformación. Aunque privilegia la inestabilidad y el cambio, no se separa por completo de ciertas nociones de pertenencia nacional. Esta novela, como todo texto literario, funciona como receptáculo de la memoria cultural de una sociedad. Las

referencias a la historia, la mitología y la tradición literaria del país no marcan el fin de toda identidad cultural, pero sí el desmoronamiento de los proyectos de estado-nación que dominaron gran parte del siglo anterior. De esta manera, la temporalidad en *Señales*...está inclinada en cierto sentido al pasado, pero no con el propósito de recuperar un origen perdido. Más bien, desafía la concepción lineal del tiempo para atraer la atención hacia la única temporalidad en la que se generan las transformaciones: el ahora.

Aunque Makina realice su viaje a solas, es realmente la voz de una colectividad. Como otros personajes protagónicos en la obra de Yuri Herrera, su mayor fortaleza como personaje radica en su hábil dominio del lenguaje, en un sentido completamente pragmático. Al momento de plasmar sus palabras por escrito, pareciera acercarse a una figura autoral que no pretende ser solo un portavoz, sino que media en una sociedad que comprende no solo por sus capacidades de reflexión, sino porque participa en ella de manera activa.

Como personaje móvil, Makina se aleja del cosmopolitismo, pero también se diferencia de los sujetos descritos por Antonio Cornejo Polar y Homi K. Bhabha. Conforman un retrato único del migrante, más apegada a una concepción tan fluida como el espacio y el tiempo por el que se mueven. Algunas veces vagabundo, algunas veces exiliado y casi siempre proletario, la figura que encarna Makina es la representación de una experiencia del desarraigo casi universal, con la que cualquier habitante de esta época comparte por lo menos un rasgo. Atrapada en un periplo aparentemente sin fin, es el poder generativo de sus palabras –que no

le pertenecen a nadie, sino que están ahí, siendo moldeadas, forjadas, naciendo y renaciendo— lo que tal vez le permita romper el ciclo. El desarraigo del migrante puede, según Thomas Nail, transformarse en una inconformidad que rasga el tejido de lo estable.

El tratamiento de la migración en la obra de Herrera se suma al de otras manifestaciones literarias en español de la primera década del siglo XXI, tanto a nivel nacional como internacional. Los estudios de Fernando Aínsa y Francisca Nogueroles han protagonizado los intentos por trazar una cartografía de estas obras, ubicadas en un punto difuso entre la universal y la periferia. El análisis que he realizado en esta tesis me llevó a comprender la productividad crítica de trabajar la representación del tiempo y el espacio en estas producciones recientes. Esta aproximación a las obras permite comprender la relación que guardan con un entorno mundial que ya no puede encasillarse en los modelos del siglo pasado, sino que parte del cambio y de la movilidad. Además, la actualización de conceptos como la identidad, el lugar, el tiempo y la nación que su estudio exige obligan a un esfuerzo interdisciplinario que otorgue fluidez a cualquier ejercicio crítico.

Es evidente que los hallazgos de esta tesis representan tan solo una posibilidad de interpretación de la producción novelística de Herrera. El universo construido en *Señales que precederán al fin del mundo*, como en otras obras del autor, presenta un manejo del lenguaje que actualiza, de una manera sutil y efectiva, varias modalidades de la cultura popular de las que el discurso hegemónico se ha apropiado. Esto es cierto no solo en el sentido de su estilo, sino



también en su relación con otros géneros literarios e incluso con el discurso de los medios de comunicación. Otro estudio de gran valía consistiría en un análisis externo de la su obra novelística como producto cultural, en la que cabrían las indagaciones sobre la figura autoral y académica de Yuri Herrera, quien hasta la fecha propia escribe desde los Estados Unidos, como detallé brevemente en la introducción.

*Señales que precederán al fin del mundo* es, finalmente, una obra de gran fuerza afectiva; una historia de búsqueda y de pérdida narrada desde los intersticios y la periferia. A pesar de sus posibles comparaciones con *Pedro Páramo*, los personajes de esta novela no están eternamente condenados. Aunque parecieran vivir –y morir– en algún tiempo olvidado e inaccesible, los desvíos, encuentros y decepciones de Makina –y con ellos el caminar de quienes seguirán cruzando– comienzan a trazar una nueva geografía sobre espacios que ya empiezan a agrietarse. En una sociedad sobrecargada de muerte y ausencias, son una conciencia indómita, viva y cambiante.

## Bibliografía

AÍNSA, FERNANDO, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*.

Madrid, Iberoamericana, 2012.

ASSMAN, JAN, “Communicative and Cultural Memory” en *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*. Astrid Erll y Ansgard Nunning, ed, pp. 109-118. Berlín, Walter de Gruyter, 2008.

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

BAL, MIEKE, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press, 1985.

BHABHA, HOMI. K, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 1994.

BLUNT, ALISON, “Cultural geographies of migration: mobility, transnationality and diaspora” en *Progress in Human Geography*, núm. 31(5), pp. 684-894.

BRETTEL, CAROLINE y James F. Hollifield. *Migration Theory. Talking across disciplines*. Nueva York, Taylor & Francis Group, 2009.

BUENO CHÁVEZ, RAÚL, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional de San Marcos, 2004.

CHAKRAVORTY SPIVAK, GAYATRI, *Death of a Discipline*. Nueva York, Columbia University Press, 2003.

- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003.
- COROMINAS, JOAN, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición muy revisada y mejorada*. Madrid, Gredos, 1987.
- DEMOS, TJ, *The Migrant Image*. Durham, Duke University Press, 2013.
- GONZÁLEZ MARTÍN, DIANA, *Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte*. Iberoamericana, 2015.
- HARVEY, DAVID, “Spacetime and the World” en *The People, Place, and Space Reader*, Jan Jack Giesecking y William Mangold, ed., pp. 12-16, Nueva York, Routledge, 2014.
- HERRERA, YURI, *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica, 2009.
- KHOSER, KHALID, *International Migration: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.
- Literal Magazine*, “Yuri Herrera: Escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo”, disponible en línea: <http://literalmagazine.com/yuri-herrera-escribir-es-responder/> [Consultado el 29 de mayo de 2018].
- LOMBARDO, MARÍN, “Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)” en *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 79-80, pp. 193-214, 2014.
- LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO, *Cuerpo e ideología: Las concepciones de los antiguos*

- mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- LOTMAN, YURI, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1970.
- MERRIMAN, PETER, *Mobility, Space, and Culture*. Nueva York, Routledge, 2012.
- MEZZADRA, SANDRO y Brett Neilson, *Border As Method Or The Multiplication of Labor*. Durham, Duke University Press, 2013.
- NAIL, THOMAS, *The Figure of the Migrant*. Stanford, Stanford University Press, 2015.
- \_\_\_\_\_, “Migrant cosmopolitanism” en *Public Affairs Quarterly*, núm. 2 (29), abril 2015, pp. 187-199.
- NAVARRO PASTOR, SANTIAGO, “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera” en *iMex. México Interdisciplinario (1)*, pp. 93-126, 2011. Disponible en: <http://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Navarro.pdf> [Consultado el 25 de noviembre de 2017].
- NEUMANN, BIRGIT, “The Literary Representation of Memory”, en *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*, Astrid Erll y Ansgard Nunning, ed., pp. 333-343. Berlín, Walter de Gruyter, 2008.
- NOGUEROL, FRANCISCA, “Narrar sin fronteras” en *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez et al, ed, Iberoamericana, 2008.
- ORTEGA, JULIO, “El sujeto del exilio” en *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*, Olberth Hansberg y Julio Ortega, coord. México, Universidad

Nacional Autónoma de México, 2005.

PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2014.

\_\_\_\_\_, *El espacio en la ficción*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2001.

PRATT, MARY LOUISE, “Lenguas viajeras. Hacia una imaginación geolingüística” en *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, Lourdes Arizpe coord. México, Conaculta, 2011, pp. 151-167.

RIVERA GARZA, CRISTINA, *Los muertos indóciles*. Ciudad de México, Tusquets, 2013.

SALAS LUÉVANO, MA. DE LOURDES, *Migración y feminización de la población rural 2000-2005: El caso de Atitanac y La Encarnación, Villanueva, Zac.* México, 2009. Tesis, Universidad Autónoma de Zacatecas, Unidad Académica de Ciencia Política.

SÁNCHEZ BECERRIL, IVONNE, “México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán” en *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*. Silvana Serafin, ed. pp. 107-121. Milán, La Toletta Edizioni, 2014.

SCHMIDT-WELLE, FRIEDRICH, “Heterogeneidad cultural, constitución del sujeto migrante y poscolonialismo” en *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo*, pp. 171-183, Ciudad de México,

Editorial Herder, 2011.

SEMO, ILÁN, “Cartografías de la escritura” en *Diecisiete, teoría crítica, psicoanálisis, acontecimiento*, núm. 7, pp. 293- 319, Ciudad de México, 2016. Formato electrónico. Disponible en: <http://diecisiete.org/index.php/diecisiete/article/view/176> [Consulta el 1 de junio de 2018].

TRIGO, ABRIL, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

WIHTOL DE WENDEN, Catherine, *El fenómeno migratorio en el siglo XXI. Migrantes, refugiados y relaciones internacionales*. México, FCE, 2013.