

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG

Juan Manuel 130

Col. Centro, 44100

Guadalajara, Jalisco, México

Consulte nuestro catálogo en

www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Novela corta, migración y presente en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera

FRANCISCO ESTRADA MEDINA
Universidad de Guadalajara

Buena parte de las reflexiones de este ensayo toman como punto de partida las siguientes palabras de Yuri Herrera: «La realidad no está escrita en una gramática original; escribir implica decisiones éticas y estéticas y esto para mí es fundamental» (Herrera, 2009a). De todas las elecciones que el autor tomó al escribir *Señales que precederán al fin del mundo* me interesa discutir dos, su tema y su género narrativo: la migración y la novela corta. Que de entre la multitud de fragmentos de la realidad que se pueden recortar se seleccionen precisamente las andanzas migratorias no puede tomarse como un gesto anodino, insignificante. Y menos si sus representaciones son atípicas y dispares a las que comúnmente circulan en los medios, los discursos gubernamentales y otras manifestaciones artísticas.¹ Que esta historia de migración se narre a partir del formato de una novela corta también tiene implicaciones tanto en niveles de producción como de circulación y recepción. Para entender de lo que se habla al decir «novela corta», al acercarnos desde una perspectiva genérica, hay que reparar en aspectos formales, sí, pero también es necesario recurrir a criterios pragmáticos de circulación y consumo de los textos para aspirar a una comprensión más cabal. El propósito de este trabajo es, entonces, ligar la elección del tema y sus representaciones con el hecho de que la trama tome la forma de una novela corta con el fin de explorar el impacto y la relevancia de productos culturales como éste en nuestro contexto.

[1] Para destacar algunas de estas manifestaciones artísticas recientes, mencionemos *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, o *Instrucciones para cruzar la frontera*, de Luis Humberto Crosthwaite.

En la producción novelística de Yuri Herrera, hasta ahora tres estu-
pendas obras, encontramos miradas a problemas sociales de actualidad:
narcocultura en *Trabajos del reino*, migración en *Señales que precederán al
fin del mundo* y crisis pandémica en *La transmigración de los cuerpos*. En la
prosa de Herrera, el interés por la realidad circundante está ahí, latiendo.
Tal actitud traducida luego en las historias noveladas recuerda al fenó-
meno de representación al que Josefina Ludmer ha denominado *literatu-
ras posautónomas*: escrituras que ya no se dejan leer ni evaluar únicamente
desde criterios literarios, sino que se difuminan entre las esferas de lo
político, lo económico y lo social. De hecho, es precisamente el pensa-
miento de las esferas lo que para Ludmer pierde vigencia: la autonomía
(el aislamiento) de los campos del saber y del poder ya no se sostiene
según criterios tradicionales. Dentro de estas obras posautónomas, todo
se funde. Hay una tendencia a escribir y a leer —sobre todo a leer— admi-
tiendo que «todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico
es cultural [y literario]» (Ludmer 2007). Las literaturas posautónomas
se reconocerían en propuestas que, como *Señales que precederán al fin del
mundo*, más que apuntarle a la trascendencia, parece que buscan dialogar
con el presente al que se refieren. Escrituras como la de Herrera se saben
discursos que no son inmanentemente superiores a cualquier otro —y así
se leen—, discursos que pueden (siempre se trata de posibilidades) tener
cierto impacto en sus lectores y sus circunstancias.

Ya se mencionó la importancia de elegir un tema y no otro. Vivimos
en una época de migraciones masivas en todo el mundo, migraciones que
la mayoría de los Estados considera ilegales: turcos en Alemania, rumanos
en Francia, marroquíes en España, centroamericanos en México, mexi-
canos en Estados Unidos. Estamos ante un tema urgente que deja poco
espacio para ignorarlo. El migrante se expone a varios peligros: mutila-
ción, secuestro, inanición, golpes de calor, discriminación, segregación,
explotación laboral, y, en el mejor de los casos probablemente, depor-
tación. Aunque parezca circular marginalmente, el problema está en la
médula de nuestras sociedades contemporáneas.

Desde luego, en el caso de la novela de Herrera, no sólo importa la
elección del tema, sino la forma en la que se trata, desde qué posición

se describe, qué dimensiones se resaltan y cuáles se hacen leves. *Señales que precederán al fin del mundo* no es tanto una denuncia de las condiciones materiales precarias del tránsito migratorio —algo que sí es el escalofriante y necesario libro de Óscar Martínez: *Los migrantes que no importan*— como una exploración de las identidades: ¿qué pasa con los paisanos que se van del otro lado, qué pasa con su lengua, su sentido de pertenencia, sus prácticas? Por este peculiar punto de vista me parece relevante ver de cerca las representaciones que del personaje migrante se hace en *Señales*.

Primera particularidad del relato: el rol central de la historia recae sobre un personaje femenino. Makina —la mujer que cruza, la que las puede todas— es una especie de superheroína que, como bien apunta Luis Hernán Castañeda, recuerda mucho a Beatrix Kiddo en *Kill Bill* de Tarantino (2010). A ella las balas apenas la rasguñan, la migra no la aprehende y los capos la tutean.

Además, sus motivos migratorios no son los más socorridos: no cruza por necesidad, porque anhele encontrar un trabajo que le permita a ella y a su familia subsistir. No va en busca del sueño americano ni escapando de una vida de precariedades. Makina tiene un empleo y ella se ve a sí misma dueña de una función imprescindible en su comunidad. Su plan es volver, por deseo y por obligación. Quiere ver a su madre, criar a su hermanita y estar con su casi novio, y también sabe que sólo ella, que se mueve tan bien en las tres lenguas —la latina, la gabacha y la lengua a secas (para referirse a alguna amerindia), como las llama Herrera— puede estar en la centralita telefónica del pueblo, operando como un puente que permite la comunicación entre los otros. Queda claro que hay vínculos fuertes que por convicción la atan a su comunidad de origen. Si Makina se embarca en un viaje hacia el Norte es porque alguien más se lo pide. La Cora, su madre, le encomienda ir y traer de regreso a su hermano, que anda ausente más allá de la frontera, sin comunicarse con ellas desde hace tiempo. Los viajes, sin embargo, casi nunca suceden como se planean y casi nunca permiten que el viajero sea al final de la trayectoria la misma persona que empezó el recorrido.

Tenemos entre manos, como se ha planteado en otras muchas ficciones, la relación estrecha entre viaje y formación identitaria. Las narraciones de tipo migratorio, sin embargo, suelen diferir en al menos dos puntos de otras que abordan de manera más general la temática del viaje. Primero, no se trata del diletante que por placer se aleja de casa temporalmente, más por una necesidad anímica que material; segundo, que el cruce de fronteras nacionales expone el hecho de que el estatus legal frente a los Estados llega a afectar considerablemente la identidad de un individuo.

Las historias de viajes de migración parecen apuntar que los sujetos que cruzan cualquier línea fronteriza terminan cambiando, que sus identidades se trastocan o mutan. Y no puede esperarse menos de un evento, una experiencia de vida de magnitudes enormes. La aportación que distingue a *Señales* está en acotar que esta ecuación de cambio no es ni una sola ni es sencilla. Están, por traer algunos ejemplos a cuento, los individuos que se quedan por convicción, aquellos que regresan y ya no encajan, los que anhelan regresar y no pueden hacerlo, los que ni echan raíces ni sufren por volver. Los retratos son muchos y no aceptan generalizaciones burdas.

Afortunadamente, en la obra de Herrera no se escucha el tono patriótico ni esa especie de mística de las naciones que oímos, por ejemplo, en la pieza teatral «Los que vuelven», de Juan Bustillo Oro, en la que los migrantes mexicanos, deportados masivamente como medida para paliar los efectos causados por La Gran Depresión, no tienen otro destino posible sino la tragedia por haber abandonado —traicionado— la tierra donde nacieron. «Tu pecado, Chema, tu pecado... Te lo decía todavía en la frontera... No le niegues a tu tierra los huesos de tus hijos, la humedad de tu sangre, el sudor de tu frente...» (Bustillo Oro 42), le reclama su esposa a Chema, quien ve cómo su familia se desune y muere antes de ser incinerado él mismo junto a una pila de cadáveres migrantes que no logran completar el viaje de regreso al país.

En Herrera el destino ya no es necesariamente trágico. Tomemos como ejemplo al hermano de Makina, quien pasa por un proceso de reinvención identitaria y desapego. Se fue con un propósito (reclamar una parcela de un supuesto padre) que poco después abandona junto al proyecto de volver a casa. En una carambola fortuita, su hermano acaba haciendo

un trato: si toma el lugar en el ejército de un muchacho conscripto, los consternados padres del joven prometen darle a cambio, si sobrevive a la campaña militar, la completa identidad de su hijo. El hermano regresa de la guerra y la familia cumple su parte al entregarle un nombre nuevo y algunos números de registro burocrático. Así adquiere un nuevo estatus (ahora es un ciudadano legal) y un nuevo oficio (el militar); en suma, ahora es otro individuo. Su pasado se borra y, entonces, el encuentro con Makina es frío: «como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada» (Herrera, 2009a: 104). Ya no hay nostalgia por volver al país de origen, como lo anunciaba en el primer mensaje que les envía a sus familiares. Tal vez lo que queda detrás del gesto de asumir una nueva identidad y una nueva función en otra comunidad sea pura resignación, es verdad, pero ya no es tristeza ni añoranza.

En Makina, en cambio, el proceso migratorio se desenvuelve de manera diferente. Lo que se muestra en su caso es la tensión entre cruzar y no poder regresar aunque se quiera. A través de los capítulos, el narrador suelta frases que van pintando a Makina entre el temor a no volver y el anhelo —incluso la obligación— de hacerlo. Primero aparece el miedo ejemplificado en la historia de un paisano que no logra readaptarse a su comunidad por haberse quedado del otro lado de la frontera más tiempo del que debía:

[...] en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía (21).

Y después surge la obligación: «Y no podía perderse ni fascinarse, había demasiada gente esperándola. Alguien la cubriría en la centralita mientras viajaba, pero sólo ella hablaba las tres lenguas y sólo ella dominaba la cara de tabla de las noticias malas» (Herrera, 2009a: 27).

El final ambiguo de la novela completa y complica la lectura identitaria. Hay una muerte que es a la vez literal y simbólica, y las dos inter-

pretaciones se sostienen porque no hay elementos de peso que inclinen definitivamente la lectura hacia ninguna de las dos. Primero, Makina muere porque ha llegado al infierno. A estas alturas hay que aclarar que la novela está estructurada en nueve capítulos como nueve etapas tiene el viaje hace el Mictlán en la tradición mitológica mexicana. El estrato nueve y último capítulo, titulado «El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo» (113), es la antesala a los dominios de Mictlantecuhltli y Mictecacíhuatl, señores del inframundo. Dos breves diálogos de Makina, además, que abren y prácticamente cierran la novela, apuntalan esta lectura: «Estoy muerta» (11) —que también puede leerse metafórica o literalmente— y «Estoy lista» (119). Pero también está la muerte simbólica. Por el favor de uno de los capos con los que pacta, en ese mismo lugar un hombre extraño le entrega un legajo con documentos que son suyos porque en ellos aparece su foto; es ella pero ahora tiene otro nombre, otro lugar de nacimiento, otros datos. Deja de ser Makina, la mexicana, y adquiere una nueva identidad legal, que probablemente le permitirá residir sin problemas en el país de destino. Es decir, Makina muere y renace administrativamente. Se le abren nuevas perspectivas hacia el futuro, pero el precio es que el pasado se borre. Como en la muerte, ya no hay marcha atrás. Hay que notar que Makina nunca tiene control sobre su paso migratorio: no quiere cruzar y tiene que hacerlo, quiere regresar y ya no es posible. Parece arrastrada por una dinámica dominante, que coarta sus posibilidades de elección. *Señales* parece decir que si se nace en el pueblo o en la ciudadcita, se termina cruzando la frontera; si uno cruza, uno termina quedándose, casi inevitablemente. La que se plantea en el texto se parece mucho a la dinámica que vale para tantos sujetos para quienes, ante las perspectivas de subsistencia precaria, la única opción viable es marcharse de casa.

Además de estos dos retratos principales, también vemos lateralmente al muchacho que encuentra jale y está contento (82), la matriarca que cobija a los recién llegados (83) o el viejo que siente que sólo está de paso en el país al que llegó hace casi cincuenta años (66). Todos contribuyen a forjar el retrato heterogéneo del migrante, lejos de perspectivas simplistas o reprobatorias.

Como anuncié al principio, me interesa en esta oportunidad explorar las implicaciones de elegir narrar esta historia (y sus representaciones) en forma de novela corta y de leerla como tal, ligar su escritura con la circulación y la recepción del texto desde criterios formales y pragmáticos. Para iniciar la discusión, hay que preguntarnos por las particularidades de este género literario para después confrontarlas con las de *Señales*. Si se quiere responder qué es una novela corta, el acercamiento de Juan Villoro me parece uno de los más útiles. Villoro alerta contra las generalizaciones reductoras y, en cambio, apuesta por ciertas intuiciones que nos permitan crear conceptos más bien relajados (53) desde los que podamos entender estas manifestaciones narrativas. Por ejemplo, no cree, como algunos autores han apuntado, que el final de una historia esté condicionado por el género, pues considera que un mismo autor —y aquí usa su propia obra como ejemplo— puede practicar finales sorprendidos (desenlace que normalmente se asocia al cuento) en diferentes géneros (58). Donde sí ve una posible luz de discernimiento es en la forma de tratar la trama de una historia. Contrastando cuento y novela corta, en el primer género percibe una clara economía narrativa —no lingüística— y cierta tendencia hacia la relajación en el segundo, aunque ésta última no llega a aproximarse a los procedimientos acumulativos de la novela (51). Entonces, en la novela corta el «itinerario esencial se mantiene pero aparecen otras rutas posibles» (54), rutas argumentales que se sugieren pero que no se ejecutan o sólo se ejecutan parcialmente (55).

Quizá el aporte más valioso de Villoro en este dominio se da cuando habla de las distintas actitudes hacia el lenguaje que puede adoptar un escritor. A su juicio, no es la economía lingüística ni la prosa explicativa o la expansión discursiva lo que caracteriza definitivamente a un género literario. Más bien tendríamos que reconocer esos rasgos como actitudes hacia el lenguaje, eso que antes, en terminología un poco empolvada, llamábamos estilos. Villoro apunta que Roberto Bolaño podía escribir una novela y un cuento con la misma distensión discursiva, mientras que él mismo escribe las páginas de *Llamadas de Ámsterdam* (menos de 100) y las de *El testigo* (casi 500) con la misma tensión verbal (56-57). Por eso vale la pena distinguir entre tensión narrativa y tensión discursiva: la primera sí

podemos reconocerla como una particularidad formal de la novela corta, mientras que la segunda pasa por una decisión estilística de quien escribe.

Con este somero marco conceptual, volvamos ahora a *Señales que precederán al fin del mundo*. Hasta este momento de su carrera literaria, Yuri Herrera ha practicado la novela corta, salvo algunas pocas excepciones, casi exclusivamente. Quizás esto se explique si atendemos el lirismo de su escritura, su carácter condensado y concentrado que parece destilarse en busca de la perfección formal. La distancia de publicación entre sus tres novelas es reveladora: la primera edición de *Trabajos del reino* apareció en 2004, *Señales que precederán al fin del mundo* en 2009, y *La transmigración de los cuerpos* en 2013. Para escribir sus novelas cortas, el autor se toma el periodo de incubación que otros emplean para escribir una novela larga. Volvemos así al lugar en el que empezó este ensayo: el terreno de las elecciones. Aunque sabemos ya que la densidad verbal no implica necesariamente economía narrativa, una puede ser resultado de la otra. Herrera, al parecer, toma la decisión de privilegiar el trabajo en la condensación de la palabra y no en la distensión de la trama. Su lirismo, su particular actitud hacia el lenguaje, entonces, se volcaría mejor dentro del molde narrativo de la novela corta —o así lo ha hecho hasta ahora, sin que esto signifique que no pueda escribir una novela más larga conservando el mismo estilo.

Con sus tres obras publicadas, Yuri Herrera ha ido configurando tácitamente una poética de la brevedad. Es importante aclarar que la prosa lírica y la aspiración a la perfección formal de su escritura tienen claros antecedentes en México. Quisiera resaltar dos novelas cortas en particular que, como Herrera, incorporan el habla popular a su narración. El referente más obvio es, desde luego, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Además de compartir el esmero por alcanzar una condensación verbal y narrativa, incluso podría decirse que, de sus tres novelas, *Señales* tiene una relación más cercana con *Pedro Páramo*. El viaje de Makina por ese inframundo alegórico recuerda al viaje que Juan Preciado hace hasta Comala para acabar entre los muertos, y refuerza la lectura (apuntada más arriba) de la protagonista de *Señales* como un alma en pena, migrando hacia el Mictlán. El segundo antecedente que busco traer a colación es *La casa que arde de noche*, del hidalguense Ricardo Garibay, situada en algún punto desértico

del Norte de México, a muy pocos kilómetros de la frontera. En entrevista, Yuri Herrera reconoce el estilo de *La casa que arde de noche* como una influencia asimilada, una lectura de juventud que marcó su propia escritura de manera no consciente, hecho del que sólo se dio cuenta después de la publicación de sus novelas (Herrera 2013). Herrera, me parece, es la versión actual de lo mejor de esta tradición narrativa.

Si Herrera pone tanto esmero en su manejo discursivo, no podemos ignorar la actitud frente al lenguaje que le confiere a los migrantes, pues este elemento también contribuye a formar la imagen de sus representaciones. Como se ha dicho más arriba, en las novelas de Yuri Herrera, pero sobre todo en *Señales que precederán al fin del mundo*, el lenguaje ocupa un lugar preponderante, como producto social y como manifestación estética. Hay un trabajo muy consciente, incluso obsesivo y concentrado, con las palabras. Quiero resaltar, primero, los vínculos entre lenguaje e identidad en los migrantes. La lengua, sabemos, puede operar como una marca de pertenencia (y de exclusión). En contextos tan peculiares de lenguas en contacto como éstos, es interesante preguntar qué pasa con los que hablan una lengua que no es la del país que los recibe, qué pasa con los que se mueven con competencia en ambas (la nativa y la adquirida) y en especial qué pasa con los que van más lejos y, con el dominio previo de las dos, empiezan a hablar algo que ya no es ni una ni la otra. A Makina le gusta esa lengua intermedia porque, como ella, es «maleable, deleble, permeable» (*Señales* 73) y funciona para poner en relación a dos semejantes lejanos, para crear vínculos entre ellos. Makina, traductora y mensajera, ve a su par en esta nueva lengua. Lejos de actitudes puristas, en *Señales* este gesto vital se aplaude, y mucho: «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» (Herrera 73-74).

Detrás (o delante) de la dimensión lingüística aparece la dimensión ontológica: «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» (Herrera, 2009a: 74). Son nuevas lenguas que surgen, nuevas identidades que se forjan.

Todas esas citas son muestras de representaciones indirectas de una lengua, decir lo que se piensa de ella. Pero en la novela también hay formas de representar directamente el habla de los otros. Entonces, ya que nos ocupamos de ellas más arriba, dejemos un poco atrás las representaciones de ciertos actos (cruzar, regresar, quedarse) para enfocarnos ahora en una práctica tan cotidiana como el habla. Recordemos que en la comunidad lectora hay consenso en resaltar el lirismo de la prosa de Yuri Herrera como uno de sus rasgos más notables. Es importante, sin embargo, aclarar de dónde toma sus materiales: en sus novelas hay un proyecto de llevar lo prosaico al mismo nivel de la lírica, traer a la página lo que queda fuera de las gramáticas normativas y del lenguaje formalizado, todo eso que es más cercano al español de las calles y no al de los libros.

Un ejemplo de ello sería que, como ha sido apuntado por otros, en toda la novela se omite deliberadamente el término *migrar*. Lo que queda en su lugar son los verbos «cruzar» y, con menor frecuencia, «pasar». La apuesta narrativa no parece ser acercarnos desde fuera a través del lenguaje pretendidamente aséptico del sociólogo; sino más bien sumergirnos en las costumbres discursivas populares, en el habla propia de los que migran. Así, encontramos palabras como *jale* (82), *gabacho* (68), *ñañas* (68) o *chambear* (83) —de las cuales, por cierto, el DRAE solamente recoge de manera certera una de las acepciones utilizadas aquí—. Pero Herrera no sólo recupera el vocabulario popular como si fueran injertos verosimilantes en los diálogos, parásitos exóticos en un discurso normalizado; también integra los giros lingüísticos a su narración, se apropia de la sintaxis regional. Digamos más: diálogos y narración están fundidos, marcados los primeros apenas por una mayúscula; llevados al mismo nivel, desjerarquizados, las instancias que distinguen un discurso indirecto de otro directo se difuminan. Se reconoce en la prosa la voluntad de recrear la oralidad en frases como «volvió al Pueblo muy acá, muy uy uy uy» (48), «como venidos de sépala y hacia quién sabe dónde» (47), «Pasandito está la troca en la que sigues viaje» (47) y «Sonrió restándole importancia, No le aunque, dijo» (49), por ilustrar con algunos ejemplos.

El punto es recuperar, desde luego, pero también reinventar y trastocar el habla. Como muestra, la aparición de *jarchar*, de la que podríamos discurrir largamente. Herrera plaga la novela de usos de esta palabra, en conjugaciones verbales o sustantivada, con el sentido de «irse», «marcharse», «partir» o «salida». Podemos decir que *jarchar* resume una actitud hacia el lenguaje, el propio y el de los migrantes:

Lo que trato de hacer es, sí, una mezcla de inclusión de lenguaje popular con innovación. [...] Jarcha, jarchar, es una palabra que he derivado de la palabra que se usa para designar ciertos fragmentos de poemas escritos en el siglo XIII, que son el ejemplo más lejano de lo que luego sería el español, y que utilicé porque la palabra podía simbolizar algunas cosas importantes para mi novela: era una «salida» del poema, era una voz femenina, era melancólica y, sobre todo, era una lengua en transición (citado en Digya12).

La palabra *jarchar* también ejemplifica esas decisiones éticas y estéticas de las que habla Herrera en la cita que abre este ensayo: por un lado, su dimensión eufónica (la conjunción particular de los fonemas [χ] y [ʃ], que para un oído hispanohablante suena tan familiar y tan alejada de otras lenguas romances); por el otro, su uso como símbolo del hibridismo lingüístico y cultural de toda lengua viva.

Me gustaría discutir un último punto para seguir indagando en el carácter de las representaciones. Hay que aclarar que *Señales* no podría considerarse como una novela con pretensiones completamente realistas. Las primeras líneas lo anuncian: Makina tiene que replegarse para salvar la vida cuando de súbito el piso de la calle se desploma delante de ella, tragándose a un hombre, un perro y un auto. Cosa de todos los días en la Ciudadcita, parece. La combinación entre sobreexplotación minera durante 500 años y la «locura telúrica» (11) han hecho de estos episodios la norma. La forma inverosímil —siempre según criterios de realismo— en la que su hermano consigue su nueva identidad o los encuentros que Makina tiene en el antro-inframundo en las escenas finales también alertan contra una lectura de alta fidelidad realista. A pesar de esto, todos los elementos del fenómeno social migratorio están ahí, representados: el pollero, el cruce, el que se va y deja familia atrás, la migra, el contrabando, el patriota nor-

teamericano que caza migrantes por su cuenta... Ni fantástica ni realista, la novela fluctúa de una categoría a la otra, entremezclándolas. Quizá el aporte de esta estrategia esté en conquistar cierta distancia que ilumine mejor o que logre hacer preguntas más incisivas a través de la representación no-realista.

Una ilustración de lo que digo es el hecho de que los nombres de los personajes (y de los espacios) en la obra novelística de Herrera suelen tratarse de alegorías. Además de la plasticidad que se gana, se omiten los nombres comunes para utilizar otras formas de nombrar que sugieran algunas características del personaje o de quienes lo nombran. No encontramos un «Roberto» o un «Mariana» en estas obras, pero sí está el Rey y la Cualquiera en *Trabajos del reino*; el Nándertal, la Tres Veces Rubia y el Alfaqueque en *La transmigración de los cuerpos*. En *Señales*, por ejemplo, se habla de La Ciudadcita por no decir, quizá, Pachuca, del Gran Chilango por la ciudad de México y del Gabacho por Estados Unidos. Y también está Chucho, el que ayuda a cruzar a Makina, que puede ser tanto un hipocorístico del nombre «Jesús» como una forma familiar de decir «perro». Y aquí nuevamente se activan las resonancias mitológicas, pues era el xoloitzcuintle quien ayudaba a cruzar a los muertos por los ríos del Mictlán.

Para concluir, retomemos la discusión genérica sobre la novela corta. Probablemente parezca fútil reflexionar sobre las particularidades de un género literario, dilucidar si esta o aquella obra se trata de un cuento o una novela corta. Pero las etiquetas importan porque pueden afectar la circulación y la recepción de los textos. Como bien apunta el poeta Charles Bernstein cuando escribe sobre las particularidades de la poesía, «la designación de un objeto verbal como poema nos alerta hacia una manera de leer» (citado en Rivera Garza 218). Un género literario no sólo es un modo de escritura, sino un modo de lectura. Para reconocerlo como tal, entra en juego la relación entre las convenciones (qué se entiende por cuento, carta o novela), las expectativas (si se espera que cierto texto se adhiera a las convenciones o las contravenga) y la recepción concreta del objeto textual, el encuentro entre los ojos del lector y el texto.

Convengamos que una novela corta tiene más posibilidades de ser leída e incidir en el presente que, digamos, una novela de 400 páginas

como *Casi nada*, de Daniel Sada —otro autor mexicano que trabaja con el lenguaje popular—. A pesar de que probablemente vivamos el momento de la historia en el que más libros se leen (altos índices de alfabetización, tirajes masivos, distribución mundial, ediciones digitales), el consumo de ficciones audiovisuales es muy superior, indiscutiblemente. El cine y la televisión están ahí desde hace años, son competidores con los que el libro ha tenido que aprender a coexistir. Desde luego, no digo que lo audiovisual excluya a la escritura, o viceversa; hablo de decisiones pragmáticas que el público debe tomar para repartir su (poco) tiempo libre. En ese espacio es donde quizá la novela corta lleve ventaja sobre una novela de largo aliento.

Sin olvidar de manera deliberada libros tan leídos como *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, una novela de aproximadamente unas 600 páginas, pensemos en César Aira y Mario Bellatín, quienes a base de novelas cortas han forjado en tiempos recientes una obra notable y muy difundida. Pensemos también en *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, y en *Aura*, de Carlos Fuentes, probablemente dos de los textos narrativos más leídos y más vendidos en México. ¿Cuántas reimpresiones y reediciones habrá hecho la editorial Era de los que casi seguramente son —junto con *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, quizá— sus textos insignia? Y qué decir de Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*, la novela canónica mexicana que tantas lecturas ha tenido. Además de ser todos estos últimos textos estupendos, suelen funcionar como primeros contactos con la literatura, rutas de acceso que ayudan a activar nuestras habilidades lectoras y son, por ende, obras que en nuestro contexto resultan más familiares que otras.²

[2] No me gustaría dejar de mencionar una iniciativa editorial que parece partir de la misma idea que expongo: la colección 18 para los 18 del Fondo de Cultura Económica. 18 novelas cortas de autores mexicanos fueron editadas en 6 volúmenes con el objetivo de consolidar o despertar las habilidades lectoras en el público juvenil. Destacan, sólo por nombrar algunos, títulos como *Aura*, de Carlos Fuentes; *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco; *La tumba*, de José Agustín; *El apando*, de José Revueltas; *Querido Diego, te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska; *Elsinore*, de Salvador Elizondo; o *La muerte de un instalador*, de Álvaro Enríque.

En una de las mismas entrevistas a las que se han aludido líneas arriba, Herrera confiesa que uno de sus próximos proyectos es hacer un libro de su tesis doctoral: «Mi tesis de Doctorado es el análisis de un expediente judicial sobre una matanza de mineros en Pachuca en 1920 y quiero hacerlo un libro de Historia porque me parece importante que forme parte de nuestro patrimonio histórico antes de convertirlo en una novela» (Herrera 2013).³

Con las decisiones que Yuri Herrera ha tomado hasta ahora y las que planea tomar, podemos extraer una poética personal de los propósitos de los géneros narrativos. Por un lado, el tema histórico prefiere destinarlo a un libro académico; por el otro, los temas ineludibles de nuestro presente, a la novela corta. En otras palabras, la apuesta parece ser abordar de manera inmediata y ficcional los temas ineludibles del presente, hacerlos circular como novelas cortas y, por el contrario, formar una especie de patrimonio o de memoria de los episodios históricos de una comunidad en libros más extensos.

Resulta creíble que una novela corta pueda circular con más facilidad que una novela o un texto historiográfico, que sean más bajas las probabilidades de que se abandone su lectura por falta de tiempo o de entusiasmo. Quizá sea más sencillo que las representaciones del migrante que están en *Señales que precederán al fin del mundo* circulen en una comunidad particular, entren en diálogo con ella, forcejeen con los estereotipos o remitan a sus integrantes en busca de comprobación o de otras experiencias estéticas, documentales o vivenciales relacionadas con el fenómeno migratorio. En este punto es interesante constatar —aunque sólo sea para apuntar la posibilidad de expandir la idea en futuros estudios— que la hipótesis que Beth Jörgensen propone en su libro *Documents in crisis* es cuestionada por la obra de Yuri Herrera. Enfocada en la litera-

[3] Este proyecto de Yuri Herrera recuerda, aunque de manera inversa, al de Cristina Rivera Garza. La escritora mexicana utilizó su investigación de tesis doctoral sobre La Castañeda —el manicomio de la ciudad de México durante buena parte del siglo XX— como punto de partida para idear *Nadie me verá llorar*, la novela que la hizo visible en el panorama literario del país, publicada por primera vez en 1999. Solamente 11 años después, en 2010, publicaría el libro historiográfico *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930*.

tura mexicana del siglo XX, Jörgensen postula que los momentos de crisis invocan la producción y el consumo de escrituras factuales (14-15). Por lo tanto, al apostar por la ficción y la prosa lírica como discursos igualmente idóneos para representar estos episodios de crisis, las novelas Herrera se desvían de dicho principio.

A pesar de las posibles virtudes de la novela corta para incidir en el presente, no es ni certero ni deseable anticipar reacciones en un espectador (Rancière 67). Los discursos no determinan las prácticas de quien los recibe, eso se sabe, pero sí pueden incidir en ellas. Desde luego, la circulación y lectura de *Señales* no es la clave que ha llegado para cambiar el desastre migratorio que nuestras sociedades han generado. No podemos entregarle al arte la enorme responsabilidad de solucionar nuestros problemas sociales. Pero tal vez esta novela corta, y cierto documental, o algún fotorreportaje, y quizá alguna conferencia, la historia de viva voz de alguien que cruzó o cualquier otra clase de discurso puedan contribuir a hacer visible lo invisible. Ahí es donde creo que reside la relevancia de hacer circular, leer y discutir una obra como *Señales que precederán al fin del mundo*.

Bibliografía

- Bustillo Oro, Juan. «Los que vuelven». En *Tres dramas mexicanos*. Madrid: Cénit, 1933:9-84.
- Castañeda, Luis Hernán. «Señales que precederán al fin del mundo, por Yuri Herrera». *Moleskine literario* [en línea] (13 de julio de 2010), consultado el 10 de mayo 2014, <<http://ivanthays.com.pe/post/808200433>>.
- Digya12. «Jarchar/español de México» [foro en línea]. *Wordreference* (7 de diciembre 2009), consultado el 10 de mayo de 2014, <<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1609593&langid=24>>.
- Herrera, Yuri. «Yuri Herrera indaga la migración y el lenguaje en su nueva novela». Entrevista de Yanet Aguilar Sosa. *El Universal*, sección «Cultura» [en línea] (6 de diciembre 2009), consultado el 10 de mayo de 2014, <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/61594.html>>.
- . *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica, 2010.
- . «Nagari entrevista al escritor mexicano Yuri Herrera». *Nagari Magazine*, vol. 3 [en línea] (2013), consultado el 10 de mayo de 2014, <<http://nagarimagazine.com/nagari-entrevista-al-escritor-mexicano-yuri-herrera/>>.
- Jörgensen, Beth E. *Documents in crisis*. Nueva York: SUNY Press, 2011.
- Ludmer, Josefina. «Literaturas posautónomas». *CiberLetras*, vol. 17 [en línea] (julio 2007), consultado el 10 de mayo de 2014, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.
- Martínez, Óscar. *Los migrantes que no importan*. Oaxaca: Surplús, 2012.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.

Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». Entrevista de Anadeli Bencomo. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.