

**Cruzar la frontera en las artes visuales y la literatura.
Un análisis transmedial entre un esbozo de *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* de Francis Alÿs y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera¹**

Crossing the Border in visual arts and literature. A transmedial analysis between an outline of Don't Cross the Bridge Before You Get to the River by Francis Alÿs and Señales que precederán al fin del mundo by Yuri Herrera

RITA DE MAESENEER
UNIVERSIDAD DE AMBERES (Bélgica)
rita.demaeseneer@uantwerpen.be

MARIE SCHOUPS
UNIVERSIDAD DE AMBERES (Bélgica)
marieschoups@hotmail.com

Resumen: en la ingente producción de las *border arts*, proponemos una comparación transmedial entre un esbozo del proyecto *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) de Francis Alÿs y la novela *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera. Basándonos en los conceptos deleuzianos de re/des/territorialización, argüimos que ambos artistas cuestionan tanto la versión tradicional de la frontera fija como la visión más utópica de la frontera fluida. La desestabilización de los niveles espaciales, ontológicos y lingüísticos caracteriza las fronteras como construcciones imaginarias que tratan de imponer estructuras fijas sobre una realidad dinámica.

Palabras clave: Yuri Herrera, Francis Alÿs, transmedialidad, *border arts*, reterritorialización, desterritorialización

Abstract: In the huge production of border arts, we propose a transmedial comparison between an outline of Francis Alÿs' project *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) and Yuri Herrera's novel *Sings Preceding the End of the World* (2009). Based on Deleuzian concepts of re-/deterritorialization, we argue that both artists question the traditional version of the fixed border as well as the more utopian vision of the fluid border. The destabilization of spatial, ontological and linguistic levels presents borders as imaginary constructions that try to impose fixed structures on a dynamic reality.

Keywords: Yuri Herrera, Francis Alÿs, Transmediality, Border Arts, Reterritorialization, Deterritorialization

¹ Agradecemos las observaciones y la ayuda en la búsqueda de fuentes a Liesbeth François y a Reindert D'Hondt.

Introducción

En el nuevo milenio se han producido un sinnúmero de obras sobre la frontera en la literatura y las artes visuales mexicanas. En este artículo nos proponemos efectuar un análisis transmedial de un estudio de Francis Alÿs relacionado con su proyecto *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) y la novela *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera. Argüimos que ambos artistas cuestionan tanto la versión tradicional de la frontera fija e inamovible — tal como fue concebida en el marco de los Estados-nación— como la visión más utópica de la frontera dinámica y fluida, tal como se ha venido enfocando en tiempos de globalización. Para argumentarlo, partiremos de los conceptos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización de Deleuze y Guattari, frecuentemente usados en las *border theories*. Luego, contextualizaremos las artes de la frontera en relación con México y justificaremos la aproximación transmedial, especificando las afinidades entre Herrera y Alÿs en lo temático y en su aproximación a lo político. Propondremos una comparación de las dos obras prestando especial atención a los niveles espaciales, ontológicos y lingüísticos relacionados con la frontera. Todo esto nos llevará a concluir que ambos autores presentan las fronteras como construcciones imaginarias que tratan de imponer estructuras fijas sobre una realidad dinámica.

Border theories y border arts

En muchas publicaciones sobre *border theories* se destaca la oposición entre la frontera como línea fija y rígida, tal como fue concebida en el marco de los Estados-nación, y la idea de la frontera dinámica y fluida como zona de migraciones transnacionales, exilios y desplazamientos, un lugar de diáspora política y cultural en el contexto de nuestro mundo globalizado. Estas dos dimensiones antitéticas de la frontera —rígida y cambiante, limitadora y desafiante, necesaria y superflua— pueden ser conectadas con el concepto de líneas y territorios en *A Thousand Plateaus* de Deleuze y Guattari. Distinguen líneas rígidas que dibujan territorios con contornos claramente delimitados. Establecen un marco de territorialización, fijo y tranquilizador, que asegura un sentido de estabilidad, identidad y control. Luego hay líneas flexibles que no desafían sustancialmente las líneas rígidas y a menudo pertenecen a la imaginación. Causan fisuras que pueden hacer que la línea rígida se desvíe de su dirección lineal sin desestabilizarla totalmente. Finalmente, Deleuze y Guattari llaman líneas de desterritorialización a las líneas de fuga que consideran como verdaderas rupturas y que a su vez pueden llevar a una nueva estructura, una reterritorialización. Estos tres tipos de líneas no están estrictamente separados y pueden transformarse unos en otros, de modo que se produce un constante movimiento entre territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Esta cartografía de Deleuze y Guattari contribuirá a arrojar luz sobre la forma en que las dos manifestaciones artísticas que analizaremos reconocen y desafían los límites y las fronteras. Veremos que, por un lado, aún perduran los procedimientos de división y discriminación (territorialización), y, por otro lado,

emergen concepciones más fluidas (desterritorialización) que a su vez pueden ser transformadas en estructuras menos flexibles (reterritorialización).

En México, cuya frontera con Estados Unidos es la más cruzada del mundo, las *border arts* están más que presentes tanto en las artes visuales como en la literatura. Según Núria Vilanova, “en la última década, el impacto de la frontera en la producción artística y literaria de la zona ha sido muy importante. La frontera norte de México se ha convertido en una región cultural caracterizada tanto por la innovación tecnológica como por la renovación estética” (2006: 242). En las artes visuales, cabe remontarse a las instalaciones multimedia y las *performances* de figuras muy comprometidas como Guillermo Gómez-Peña, uno de los fundadores en 1984 del Taller de Arte fronterizo/*Border Art*, situado entre San Diego y Tijuana (Sheren, 2015). Últimamente, con el recrudecimiento de la xenofobia anti-migrante y el anuncio de Donald Trump de completar el muro, se han venido multiplicando los proyectos. Así, en 2017, el artista mexicano Bosco Sodi (1970) construyó un *Muro* en el Washington Square Park de Nueva York. En una *performance* lo desmanteló ladrillo por ladrillo con la ayuda de los transeúntes que se los llevaron. Los ladrillos, hechos en México, fueron importados por la misma ruta que un migrante mexicano hubiera seguido si hubiera intentado entrar a Estados Unidos (Shaw, 2017). Es en este contexto de arte comprometido en el que hay que ubicar a Francis Alÿs, quien grabó *performances* sobre el tema en varios lugares, como el Estrecho de Gibraltar en *Don't Cross the Bridge Before you Get to the River* (2008), el proyecto que constituye el objeto de nuestro análisis.

En el ámbito literario mexicano, un texto precursor es sin duda la composición híbrida entre ensayo y poesía, *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. Como es sabido, la activista chicana definió los *borderlands* como “an unstable, unpredictable, precarious, always-in-transition space lacking clear boundaries” (2002: 1) y denomina este espacio liminal, lleno de conflictos, *Nepantla*, la palabra náhuatl para referirse a una tierra *in-between*. En la narrativa mexicana, se suele considerar como texto fundacional *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes, que según Boldy es un “manual” del tema de la frontera en su modalidad de lugar de choque y encuentro (2000: 84). En el nuevo milenio, unos escritores ya no provenientes de la capital sino de la región norte, publicaron una serie de novelas de la frontera en las que, según Kunz, enfatizaron menos “el contagio del vecino” (2012: 129), es decir, la relación conflictiva con Estados Unidos. Desde la periferia cuestionaron más los problemas políticos inherentes a México. Es el caso de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) de Luis Humberto Crosthwaite, entre otros autores. Las novelas de frontera comparten temas como el ámbito violento y la presencia del tráfico de droga con las narconovelas que Emiliano Monge clasifica en dos categorías: la “policiaca y la literaria” (en Prados, 2012: s/p). En el primer grupo, ocupa el papel estelar el narcotráfico con sus “narcotraficantes, prostitutas, travestis, cadáveres decapitados y muertes por sobredosis” (Monge en Prados, 2012: s/p). Es el caso de los *thrillers* del “padre de la narcoliteratura”, Elmer Mendoza (Esch y Stoller, 2014: 165), protagonizados por el detective Edgar Mendieta. La otra vertiente, menos

sensacionalista,² recurre al mundo de los narcos como trasfondo o escenario. En la novela de la frontera que vamos a analizar, *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, a la protagonista Makina se le encarga un transporte (probablemente de un alijo de droga) como parte de la negociación para llevar a cabo el cruce, pero no va más allá de una sugerencia de ámbito narco. Después de contextualizar el proyecto de Alÿs y la novela de Herrera procede justificar el parangón.

Sinergias entre Alÿs y Herrera

La comparación entre un cuadro y un texto literario es un método de larga tradición, para el cual se han propuesto términos como *interart studies*, que muchas veces se basaron en pruebas de influencia mutua. En las teorías más recientes, pensadores como Rajewsky ampliaron el espectro acuñando el concepto de transmedialidad: “the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media” (2005: 46). También Werner Wolf recurrió al término en sus reflexiones sobre literatura y música, afirmando que la transmedialidad “concerns phenomena that appear in more than one medium without being (viewed as) specific to, or having an origin in, any of them. Transmediality is thus the result of an essentially media-comparative perspective and appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices that occur in more than one medium” (2015: 461).³ Rajewsky da el ejemplo del futurismo que se manifestó en varios medios, “available and realizable *across* media borders” (2005: 46, n.6; cursivas del original). También señala que los puentes que se pueden tender entre dos expresiones artísticas no tienen que estar sustentados necesariamente en contactos explícitos, sino que se puede tratar de poéticas o intereses compartidos. Por eso, en lo que sigue, quisiéramos comentar las obsesiones temáticas, el *modus operandi* y la intención que está detrás de las obras de Herrera y Alÿs para luego efectuar el análisis transmedial.⁴

Antes que nada, cabe señalar el carácter *in-between* de ambos artistas. Yuri Herrera es de origen mexicano y vive en Estados Unidos, donde trabaja

² El sensacionalismo predomina en el cine y en las series. Por ejemplo, se explota la violencia inherente a la región fronteriza en *No Country For Old Men* (2007) de Joel y Ethan Coel. En *Netflix*, han aparecido series exitosas como *La reina del Sur* (2011) y *Narcos: Mexico* (2018). Véanse los comentarios sobre la “fascinante violencia” en “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore” (Valencia y Sepúlveda, 2016).

³ El término también fue usado en un sentido un tanto distinto en relación con *transmedia storytelling* en los *new media studies* por Jenkins en su libro *Convergence Culture* para referirse a la diseminación de contenidos en diferentes soportes mediáticos, por ejemplo, en videojuegos, cómics y películas.

⁴ No somos los primeros en atisbar poéticas compartidas, ya que en su estudio *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficción errantes* (2012) Graziela Speranza coloca una cita de *Señales que precederán al fin del mundo* sobre la hibridez lingüística como uno de los epígrafes a su capítulo dedicado a la errancia en Alÿs (58-59). Al hacerle la pregunta a Yuri Herrera sobre su relación con Alÿs, el autor mexicano tuvo la amabilidad de contestarnos lo siguiente: “Conozco el trabajo de Francis Alÿs y he utilizado en mis clases un par de sus obras, recuerdo el video de él cargando una pistola en el centro de la ciudad, y tal vez alguna otra, [...]. Aunque nunca he tenido la oportunidad de conocerlo en persona, respeto mucho su trabajo, pero no ha sido una influencia, consciente al menos, en el mío” (30-9-2019 email de Yuri Herrera).

como profesor en la Universidad de Tulane, New Orleans. Francis Alÿs, nacido De Smedt, proviene de Bélgica y reside en México desde 1986. México sigue siendo su base de actuación, aunque realiza proyectos por todo el mundo. Para ambos artistas es recurrente la reflexión sobre fronteras. Herrera compuso una trilogía basada en la condición liminal. *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) fue precedida por *Trabajos del reino* (2004), una narconovela “literaria” en el sentido de Monge o una “síntesis estética del narcotráfico” (González, 2013: s/p). La crítica ha analizado la pugna entre ética y estética, las identidades fronterizas y las formas de articular el poder mediante el personaje del cantante de corridos al servicio de un capo (González, 2013; Ávila, 2012; López-Badano, 2016; Acosta Morales, 2016; Carrasco, 2015; Holzman, 2019; Paz Soldán, 2013). En 2013 sigue *Transmigración de los cuerpos*, una novela “postapocalíptica” (Lasdun, 2016: s/p) que explora la rivalidad entre dos familias criminales en una ciudad vaciada por una epidemia mortal. Herrera la considera una trilogía por compartir determinados temas y lenguajes. Así afirma que los personajes de las tres novelas tienen en común la “border condition, which is any situation where you have different individuals and different communities exchanging values, exchanging goods, always in conflict but also in levels of dialogue” (en Bady, 2015: s/p). En *Señales*, esta “condición fronteriza” se ilustra mediante la historia de Makina, quien cruza la frontera hacia el norte en busca de su hermano que ya estaba allí. Su madre le ha pedido que le lleve un recado para reivindicar una parcela de terreno que supuestamente les había legado el padre emigrado y desaparecido. El tema del cruce está presente en la trama desde las primeras páginas, donde aparece reiteradamente en boca de varios hombres: “Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden, Vas a cruzar y vas a mojarle 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” (Herrera, 2010: 22).⁵

La frontera es asimismo uno de los hilos conductores de la obra del artista visual Francis Alÿs.⁶ El artista monta performances que graba y que coloca en su sitio web. Los videos sólo constituyen un aspecto de sus proyectos que van acompañados de dibujos, bosquejos, apuntes en hojas sueltas, cuadros que sirven como preparación e incluso de financiación para los proyectos no costeados por instancias externas (Godfrey, 2010: 32). Una de las primeras propuestas que atañe a la frontera es *The Loop*, que ya realizó en 1997 para la exhibición entre Tijuana y San Diego “InSite’97”. Entonces Alÿs viajó de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera mexicano-estadounidense. De este modo denunció los obstáculos de la frontera y los impedimentos que sufren las personas que quieren o tienen que cruzarla. En *When Faith Moves Mountains* de 2002, Alÿs movilizó para la Bienal de Lima a 500 voluntarios —la mayoría de los cuales eran estudiantes— para palear una duna de arena y moverla unos centímetros. Este

⁵ De ahora en adelante sólo citaremos la página.

⁶ Otros enfoques recurrentes son las caminatas en la ciudad, lo efímero y la participación del público (Epplin, 2016), el fracaso de la modernización y la crítica de la globalización, “the circuits and circuses of the art-world” (Godfrey, 2010: 21) y la obsesión por el *work in progress* concretado en sus series inacabadas, “Ambulantes” (1992-), “Sleepers” (1999-), “Beggars” (2000-), “Döppelgänger (1999-), “Tornado” (2010-).

desplazamiento de una frontera (en el sentido figurado) tuvo lugar en las afueras pobres de Lima, en ese momento en plena transición de una dictadura a una democracia.⁷ En *The Green Line* de 2004, Alÿs caminó por Jerusalén durante dos días, chorreando pintura verde con un bote perforado a lo largo de la línea de 24 kilómetros que divide a Palestina e Israel.⁸ Otro proyecto llamado *Bridge/Puente* (2006) fue realizado entre Cuba y la Florida. Alÿs había sido intrigado por una ley promulgada durante el gobierno de Jimmy Carter (1977-1981): “*wet feet-dry-feet policy*” (Alÿs, 2013: 14). Se habla de *pie seco* cuando se atrapa a los cubanos migrantes después de haber llegado a la tierra estadounidense. Entonces se les otorga el derecho legal de no ser expulsado. *Pie mojado*, al contrario, se refiere a una captura en el mar, lo cual implica que los emigrantes sean repatriados inmediatamente a Cuba. Con esta ley surge un problema: ¿qué hacer con los refugiados atrapados en un puente?: “should a bridge be considered ‘land’ or ‘sea?’” (Alÿs, 2013: 14). Inspirado por esta incongruencia en la legislación norteamericana, Alÿs decidió emprender un proyecto para conectar Cuba y Estados Unidos a través de un puente flotante, que estaba compuesto por varios barcos, provenientes de la Florida y de La Habana. A consecuencia de problemas logísticos y políticos,⁹ el artista se quedó frustrado y decepcionado por el resultado. Decidió intentarlo otra vez en el Estrecho de Gibraltar, más precisamente entre Tarifa (España) y Tánger (Marruecos). Aquella vez, no utilizó barcos existentes, sino barquitos hechos a partir de *babouches* y *flip flops*, que Alÿs bautizó *shoe boats*. Fueron llevados al mar por niños que así se convirtieron en una suerte de gigantes. Lo que incitó a Alÿs a tomar esa decisión fue la diferencia de distancia entre Tarifa y Tánger (14 kilómetros) en comparación con la Florida y Cuba que están separadas por 90 millas (170 kilómetros de mar) (Godfrey, 2010: 25). Entonces sería posible conectar físicamente África y Europa a través de un puente flotante de barcos. No obstante, el propósito del proyecto no era crear un puente real, sino sólo sugerirlo. El material preparatorio y el video de *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008), un *remake* de *Bridge/Puente*, fueron mostrados en varias exposiciones, entre otras, el Japón, en 2013, y Bélgica en 2015.

Los dos artistas no sólo comparten su situación híbrida y el interés por el motivo de la frontera, sino también determinados planteamientos artísticos. Bastantes críticos de Alÿs y de Herrera han subrayado que hacen política sin hacer política. Herrera considera que la literatura “siempre entraña una responsabilidad política” (en Figueroa y Stefkova, 2017: s/p). Aunque se produce cierta oscilación en Alÿs, al menos desde *When Faith Moves Mountains*, se entrelazan lo poético y lo político. En este contexto, a los dos artistas les fueron

⁷ Alÿs concibió este proyecto en 2000, cuando visitó el Perú durante los últimos meses del gobierno del presidente Fujimori (1990-2000).

⁸ La línea fue trazada por el militar israelí Moshe Dayan en 1949 en un mapa con motivo de la tregua del conflicto del 48. Alÿs ya había hecho un experimento semejante con pintura en 1995, *The Leak*, en San Pablo (Brasil).

⁹ Vista la complicada situación geopolítica, todo tenía que pasar en secreto: “as we could not take any risk of a leak between the two communities, neither side was informed of the parallel attempt that would take place simultaneously on the other side of the Gulf” (Alÿs, 2013: 36-7). Además, había muchos menos barcos en La Florida que en Cuba.

aplicados los conceptos introducidos por Rancière (Fisher, 2011, Godfrey, 2010 y Segura, 2011 para Alÿs; Lombardo, 2014 para Herrera). Como es sabido, este pensador establece una distinción entre la política partidaria y lo político, la configuración de una forma específica de comunidad. En cada comunidad se puede hablar del “reparto de lo sensible”, que Rancière define como “[c]ette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l’invisible”. Según Rancière, “l’activité politique reconfigure le partage du sensible” (2007: 12). Es allí donde interviene la literatura: “L’expression ‘politique de la littérature’ implique que la littérature fait de la politique en tant que la littérature” (Rancière, 2007: 11). La política de la literatura, y por extensión del arte, consiste en cambiar —o por lo menos influir en— esta configuración comunitaria, por ejemplo, cuando una obra da la voz a aquellos que han sido silenciados.

Alÿs’ Bridge Meets Herrera’s Signs



Untitled
Study for *Don't Cross the bridge before you get to the river*
Oil and encaustic on canvas on wood and pencil on tracing
paper and masking tape
27 x 22 x 1.5 cms

ALÿS, Francis. © Study for *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*.

En el material preparatorio para *Bridge/Puente* y *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, es recurrente la imagen de una niña a punto de cruzar (Alÿs, 2013: 024, 031, 082, 089). En unos dibujos es como si la niña tuviera un barco en la cabeza, en otros va flotando otra persona sobre su cabeza o la niña lleva en la espalda una mochila, compuesta por casas... Entre las múltiples variaciones sobre este motivo, se encuentra un estudio que fue exhibido, entre otras exposiciones, en “Atopolis”, organizada por la ciudad de Mons y el museo Wiels en Manège de Sury (Mons, Bélgica, 13 de junio-18 de octubre, 2015). El estudio era una de las obras que acompañaba el video de *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*. A la izquierda, la niña da la espalda al público y mira al mar, probablemente desde una orilla. Se percibe un barco con una persona negra que está remando. Según la perspectiva que se adopte, el barco se encuentra en el agua o encima de la cabeza de la niña, una posición recurrente en muchos otros dibujos preparatorios. En la otra parte separada/unida por una cinta de enmascarar, se encuentra una lista de términos en parejas sobre un fondo que podría ser un mapa. Las parejas de palabras en español¹⁰ aparentan ser binomios, aunque se puede dudar si la equis/la cruz las contrasta o las une.

¹⁰ Alÿs pasa en sus apuntes e ideas del español al inglés y al francés. Aunque Alÿs se crió en Amberes, que pertenece a la parte neerlandófono de Bélgica, su idioma materno es el francés.

Podrían ser agrupados en tres categorías: una ontológica (Unos x Otros; Nosotros x Ellos), otra nocional (Nostalgia x Sueño) y la más representada, la espacial, en una vertiente estática (Adentro x Afuera, Cerrado x Abierto, Límite/Fin x Principio) y otra dinámica (Inmigración x Emigración, Paso x Paro, Ir x Volver).¹¹

Como ya se ha dicho, la novela de Herrera se enfoca en una mujer joven, llamada Makina. Se narran el cruce de la frontera y todos los pasos por seguir para encontrarse con su hermano quien, mientras tanto, se vio obligado a adoptar otra identidad para sustituir mediante pago al hijo de una familia pudiente en su servicio militar. Después de despedirse de él, Makina sigue sus andanzas y termina descendiendo hacia una suerte de antro donde se sugiere que va a empezar otra vida con otro nombre. Adoptando un enfoque transmedial, intentemos deslindar cómo se procede a territorializar, des- y re-territorializar a partir de los elementos constituyentes del estudio —la figura femenina y el fondo— en diálogo con la novela.

La figura femenina

Como ya se ha sugerido, en el cuadro la niña ocupa una posición un tanto ambigua a causa de la ilusión óptica creada. O bien está en la orilla, en el margen, y parece como si echara a caminar llevando el barco en la cabeza (al igual que en muchos otros cuadros), lo que vendría a simbolizar el sueño del viaje y del movimiento, o quizá sólo un viaje mental; o bien ve alejarse o acercarse el barco, desde la orilla, sin moverse. La figura oscila entre movilidad e inmovilidad, lo cual encuentra un eco en la pareja “paso-paro”. En *Señales* cada acto de cruzar (paso) conlleva el riesgo de ser detenido (paro). Después del encuentro con el hermano, Makina es detenida por un policía. Sin embargo, logra liberarse y seguir su camino: “No podía detenerse, debía seguir caminando, aunque no supiera cómo iba a regresar. Era el ritmo, era el leve sonido de su resuello lo que la impulsaba. Apuré el paso” (115). Este ritmo interrumpido, la alternancia continua entre “paso” y “paro”, caracteriza el cruce. Tampoco queda claro si la niña del esbozo emigra o inmigra, si se va o vuelve. En *Señales* Makina se marcha de su Pueblo, y, al principio, está convencida de que regresará enseguida, porque no se quiere afincar en otro país: “Ella se iba para nomás volver, por eso llevó apenas estas cosas” (57). Sin embargo, hacia el final de la novela, resulta que el “volver” no se va a realizar. Lo observa también un viejo en Estados Unidos: “Yo no más estoy de paso” (66), aunque ya lleva 50 años en el país. Por tanto, se van desestabilizando las aparentes dicotomías espaciales como “paso-paro” e “ir y volver”, lo cual lleva a una desterritorialización.

En el esbozo la niña tiene un aspecto fantasmal y cuesta detectarla. Puede haber dudas sobre si ha sobrevivido/va a sobrevivir el cruce en este barco precario en medio del mar. Parece suspendida entre la vida y la muerte. En la novela se destaca la misma ambigüedad. El texto se inicia con las palabras “Estoy muerta”

¹¹ Curiosamente, en el cuadro de la exposición en Mons vimos que se habían agregado dos parejas más: “conocido-desconocido” y “tú- yo”, que refuerzan respectivamente lo nocional y lo ontológico. Nos comunicaron del estudio que Alijs las había añadido después de que se hiciera la foto oficial de catalogación reproducida con su permiso.

(11). Resulta ser una casi muerte la de Makina durante un terremoto, ya que empieza a caminar. Además, se superpone a su viaje concreto un viaje mítico hacia el Mictlán, el lugar de la muerte para la gente fallecida por causa natural en la mitología azteca. En su análisis, Marcelo Rioseco demostró que, al igual que el inframundo azteca, la novela se divide en nueve capítulos, cuyos títulos se refieren a cada una de estas zonas subterráneas. Así el río que cruza Makina podría remitir al río Apanohuaia, que el difunto debía cruzar antes de llegar al nivel siguiente. El perro, símbolo del Xólotl (o del perro Cancerbero en la mitología clásica), es el guía del difunto y los asientos de un estadio de béisbol se parecen a un “cerro de obsidiana” (67), otro de los obstáculos que hay que vencer en el viaje hacia Mictlán. Por tanto, al final de la novela, el lector no alcanza a saber cómo interpretar este paso a una supuesta mejor vida, ya que puede ser literal (*American dream*) o figurado (*pass away*). No se aclara si Makina logra empezar otra vida en el extranjero o si muere y llega a Mictlán. Makina baja a un “antro [que] era como el cuarto de un sonámbulo” (118). Del mismo modo que el hermano que se alistó en el ejército bajo el nombre de otro, Makina, después de despedirse de él, adquiere una identidad alternativa: “Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó” (118-119). El uso del verbo “desollar” apunta a una transformación radical. No sólo le han quitado su nombre, fecha y lugar de nacimiento, sino que también le arrancaron la piel. Como una serpiente, se renueva la piel, imagen que simboliza un nuevo inicio y cambio permanente. Por tanto, Makina es una persona “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” (73). Tampoco en lo ontológico a nivel individual llegamos a delimitaciones claras y se va desterritorializando asimismo este nivel.

En la imagen de Alÿs se encuentra una sola niña, que representa a todo un grupo de migrantes, que se podrían considerar como “ellos” opuestos a “nosotros”. A este respecto, es esclarecedor hacer una pequeña digresión hacia el video en el que participan muchachos y muchachas españoles y marroquíes. El cambio incesante de ángulo hace que no sepamos distinguir estas dos nacionalidades en el video. Es cierto que al inicio de la grabación —que siempre consta de dos imágenes yuxtapuestas— se indica que la parte de la izquierda es la española y la de la derecha la marroquí. Podríamos interpretar los *flip-flops* y los *babouches* que conforman los *shoe boats* como marcas diferenciadoras de ambas nacionalidades. No obstante, a medida que va avanzando el video, se van borrando las diferencias en la pantalla dividida en dos, aparecen *shoe boats* con *flip flops* en la parte marroquí y, sobre todo en los fragmentos en los que los niños se encuentran debajo del agua, ya no sabemos de qué lado estamos. La imprecisión deliberada va reforzada por el sonido único que une ambas mitades de la pantalla. Todo esto hace que el binomio “nosotros/ellos”, un obvio eco de *us versus them*, se vaya diluyendo.

En *Señales* Makina viaja sola y no es hasta el final cuando es atrapada junto con un grupo de transmigrantes obligado a obedecer las reglas del país de llegada: “Si quieren venir, se forman y piden permiso, si quieren ir al médico, se forman y piden permiso, si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden

permiso. Se forman y piden permiso” (107-108). La figura del transmigrante representa una amenaza para el orden establecido en la sociedad, en la cual hay un grupo dominante, cuyo poder se desestabiliza con la llegada del grupo ajeno. El grupo dominante busca asegurar su posición y protegerse al negarle al subordinado ciertos derechos, como el acceso al sistema sociopolítico, de modo que se crean un “adentro” y un “afuera”, y lo “cerrado” prevalece sobre lo “abierto”. Los recién llegados no reciben documentos oficiales, lo que les impide mejorar su posición social y los obliga a permanecer a la sombra, en los márgenes de la sociedad, en un estado de *zoé* sin *bios* (Agamben, 2017). Herrera parece subvertir la exclusión, porque, al contar la historia desde la perspectiva del migrante, da voz al subalterno. La protagonista marginada, Makina, incluso silencia al grupo poderoso de modo literal. El poema que ella escribió en lugar de otro inmigrante es leído en voz alta por un policía y le impacta tanto que se queda casi afónico: “El policía había comenzado la lectura engolando la voz, pero fue perdiendo histrionismo conforme se acercaba a la última línea, que leyó casi en un susurro” (110). Al mismo tiempo, el hecho de ser excluido de la sociedad conlleva la inclusión en una comunidad nueva. Esta “conciencia de la alteridad frente a otras sociedades y culturas ajenas que, más o menos sistemáticamente, tratan de difundir e imponer sus respectivos modelos culturales” (Carini, 2014: 4) es uno de los fundamentos de la identidad latinoamericana. En este sentido, el hecho de ser otro cobra una dimensión positiva, ya que reúne a los migrantes.

De la misma manera, se socava la oposición “unos-otros”, porque para los gringos, llamados en la novela gabachos,¹² los migrantes son “otros”, los extranjeros no bienvenidos: “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” (62). Este acto de rechazo es una forma de *Othering*, “an action that labels an individual or group as not belonging” (Campbell, 2019: s/p). No obstante, la oposición aparentemente nítida se complejiza, ya que Makina constata que hay “unos” y “otros” también dentro de ambos grupos, que repiten las estructuras de poder. En la uniformidad del mundo de los gabachos blancos, la misma Makina se queda desconcertada cuando un negro abre la puerta de la casa donde antes vivía la familia blanca para la cual su hermano sustituyó al hijo para ir al ejército. Luego, al ver las bodas de parejas homosexuales (“otros”), Makina entiende que se rompe la homogeneidad heteronormativa del grupo (“unos”). Dentro de su propio grupo, hay “unos” que dominan el tráfico transfronterizo (el señor Q, el señor Hache y el señor P) y “otros” que dependen de ellos para llegar al otro lado. Sin embargo, esta división aparentemente clara parece disiparse cuando aparece un personaje que no cabe en ninguno de los grupos. Se trata de Chucho, el esbirro que guía Makina al otro lado del río. Trabaja para “unos”, pero no tiene el mismo estatus o ventajas sociales. Tampoco logramos colocarlo en el grupo de “otros”, porque, en el territorio fronterizo, es superior. Entonces, Makina, que pertenece al grupo de

¹² Según la Real Academia Española, “gabacho” proviene de la palabra occitana *gavach*, que significa: “que habla mal”. El apodo proviene de una actitud negativa hacia la lengua o la manera de hablar de los norteamericanos. En *Señales* la palabra aparece como adjetivo, “lengua gabacha”, como sustantivo, el “gabacho”, y como verbo, “gabachear”.

los “otros”, tiene que complacer tanto al grupo poderoso (“unos”) como a Chuchó, un personaje intermedio, para asegurarse el cruce.

No es un detalle baladí que Alÿs opte por una protagonista femenina, frágil y vulnerable. En Herrera un hecho llamativo es que Makina se enfrenta a varios personajes poderosos que son todos hombres. A lo largo de la novela se va revelando que por ser mujer no se le brindan las mismas oportunidades que a sus equivalentes masculinos. No obstante, Makina tiene cierta agencia. A veces domina a los hombres, los deja sin palabras, se muestra más valiente e inteligente. Así impone su voluntad al pedir la bebida que ella prefiere: “Démelo curado de nuez, dijo Makina, Y fresquito, llévese esa chingadera babosa [catrina de pulque]” (18). Sin embargo, se da cuenta de que, sin la ayuda masculina, nunca logrará encontrar a su hermano, y que, por más valiente que sea, no será capaz de cambiar la situación: “Pero tenía que irse, no sólo para ir y hacer lo que debía hacer, sino porque por más conchabados que estuvieran ella sabía que no podía meterse ahí; una cosa eran las excepciones y otra cambiar las reglas” (15). Resulta que las fronteras entre los grupos no se restringen al *us versus them* y “unos y otros”, se multiplican y se complejizan produciendo desterritorializaciones al cuestionar las dicotomías establecidas (hombre/mujer; homosexual/heterosexual; negro/blanco) y reterritorializaciones al reconstruirlas parcialmente.

Finalmente, observamos asimismo desestabilizaciones a nivel lingüístico. Alÿs cuestiona los binomios en español mediante la equis/cruz. En Herrera Makina define al grupo como: “Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros” (110). Como es sabido el “bárbaro” es un extranjero que desconoce las costumbres y el idioma dominantes. En *Señales* la comunicación problemática ilustra la dificultad de adaptarse al país de llegada. La mayoría de los migrantes domina la “lengua latina” y aprende el “gabacho”, dos denominaciones deliberadamente más generalizadoras y ambiguas que “español” e “inglés” (Alvstad, 2020). A consecuencia de la alternancia continua entre los dos códigos, emerge “una lengua intermedia” (73). Makina se asombra de la capacidad inventiva de los hablantes, que pueden alternar sin problemas entre las lenguas, que adaptan palabras ajenas a su propio idioma. “En ella [la lengua intermedia] brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá” (74). La invención lingüística es una estrategia para negociar su posición en un lugar desconocido: “Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos” (74). La misma Makina complejiza aún más las oposiciones lingüísticas como marcas diferenciadoras, ya que domina tres idiomas, el latino, el gabacho y el que se denomina lengua (tal vez una referencia a una lengua indígena), lo que le permite ayudar a otros y ser su “lengua” como una nueva Malinche (Rivero, 2017: 510). Gracias a su versatilidad lingüística, Makina rebasa las oposiciones nítidas.

El fondo

La parte izquierda del fondo del estudio se asemeja a un mar azul. No se percibe otra orilla, ni en la lejanía.¹³ Esta misma confusión geográfica (desterritorialización) está presente de modo explícito en el capítulo “El pasadero de agua”, cuando Makina y el pollero Chucho cruzan el río en una cámara y son sorprendidos por la fuerza de la corriente: “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; intentó bracear, pateó lo que fuera que la secuestraba pero no conseguía ubicar de qué lado estaba la superficie ni dónde había quedado Chucho” (42-43). Después, Makina se da cuenta de que ha logrado cruzar, a pesar de que ambos lados presentan los mismos problemas y el mismo ambiente peligroso, lo cual constituye una suerte de reterritorialización.

Las manchas de diferentes colores parecen carecer de organización o estructura, pero, cuando se miran más detalladamente, se vislumbra un mapa que recuerda los contornos (un tanto distorsionados) de Europa y África. Se podría aplicar al esbozo el comentario sobre el mapeo en *The Green Line*, donde tampoco se hace ningún esfuerzo por trazar una línea (cor)recta, de modo que “the action could also be understood as mimicking the randomness (and inherent violence) of all borderlines and acts of mapping” (Godfrey, 2010: 24). El mapeo también es desvirtuado en Herrera. Hay suficientes indicaciones para ubicar el viaje entre México y Estados Unidos. No obstante, los lugares y los lenguajes son identificados mediante denominaciones generales, un rasgo recurrente en las novelas de Herrera. Así se mencionan Pueblo, Ciudadcita, Gran Chilango (y no la capital de México), ciudad ladina para lo espacial y en lo lingüístico gabacho y no inglés, latino y no mexicano, lengua y no lengua indígena. La indefinición espacial se acentúa por el hecho de que Makina en sus desplazamientos va de un “no-lugar” a otro: autobús, camioneta, hotel..., que no ofrecen refugio y son espacios de circulación, de consumo y de comunicación (Augé, 2010: 172).

Alÿs utiliza una paleta de colores pastel, lo que se suele asociar con lo suave, lo tranquilo, lo quieto, sensaciones opuestas a las conectadas con la violencia soterrada de la frontera. En la novela, los colores suaves podrían corresponder con el “sueño” rosado de Makina de encontrar a su hermano y de reunir a su familia. Sin embargo, resulta inalcanzable, ya que la familia, que carece de apellidos que les pudieran conferir unidad nuclear, se queda dividida por la frontera: Makina y su hermano a un lado y su madre, la Cora, con su hija menor al otro. Por tanto, seguimos oscilando entre demarcaciones claras y zonas difusas.

¹³ De la misma manera, la mezcla de agua y arena en el video hace que el observador no identifique las posiciones geográficas de ambos lados (Godfrey, 2010: 26). Aunque con el video Alÿs buscó crear la ilusión de que los niños se encontraran físicamente desde las dos orillas, todo se vuelve confuso, ya que se les filmó tanto encima como debajo del agua.

Conclusión

A lo largo de nuestro análisis hemos destacado una serie de oposiciones, líneas fijas y transgresiones, líneas de fuga. La idea de lo fijo y lo fluido, del fin/límite y del principio, de la muerte y la vida, se anuncia en los títulos de las obras. *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* recuerda el dicho “Don't cross the bridge until you get to it”, lo que significa que no merece la pena preocuparse por algo que aún no ha ocurrido. Alÿs le da un giro distinto al refrán al agregar el río como elemento de transición y movimiento. En todo ello resuena lo observado por Alÿs: “should a bridge be considered ‘land’ or ‘sea?’” (2013: 14). En cuanto a *Señales*, Rioseco opina que “el título anuncia un nacimiento a través de la muerte. El mundo que llega a su fin es el de Makina. Así, el título de esta novela podría leerse como Señales que precederán al fin del mundo (de Makina)” (2017: s/p). La misma idea del fin del mundo, el Apocalipsis, es ambigua por ser a la vez final y revelación. Ambos títulos indican que algo está a punto de ocurrir, pero no facilitan toda la información.

Ambos artistas proceden a cierta “desterritorialización”. Godfrey anota, respecto a la obra de Alÿs: “Such projects recall Gilles Deleuze’s and Felix Guattari’s descriptions of ‘lines of flight’, their metaphor for ‘deterritorializing’ actions and ideas that contest existing conditions of controlling, mapping and experiencing the world” (2010: 21). La sensación de desterritorialización es evocada también en la novela de Herrera en el sentido figurado: “The concept of deterritorialisation is understood as describing the displacement and dislocation of identities, persons, and meanings, with the moment of alienation and exile located in language and literature” (Brah, 2006: 203), pero también en el sentido literal de la palabra (des-territorialización), ya que el motivo del hermano para cruzar la frontera era recuperar una parcela de tierra que hubiera pertenecido al padre ausente. No obstante, la reterritorialización también se impone en un movimiento pendular, porque vuelven a establecerse demarcaciones claras en ciertos campos.

En su famosa definición de las fronteras como *contact zone* Pratt señala que éstas son espacios de polémica, de inseguridad y de riesgo. Son lugares de separación, pero también de encuentro, porque es allí donde se reúnen diferentes culturas, sistemas y costumbres. Los niños de Alÿs se encuentran en esta posición de contacto, *in between*. La exposición en cuyo marco nos topamos con el esbozo se llamaba Atopolis, que alude a esta proliferación de identidades: “Le titre fait écho aux idées d’Edouard Glissant, grand penseur du métissage et de la mondialisation, ainsi que défenseur des identités fluides, du libre échange et d’une ouverture cosmopolite idéale, qu’il appelle la ‘Relation’” (Fondation Mons, 2015: s/p). Del mismo modo, Makina es considerada por Herrera como un personaje “who is in transition, who is moving in between countries, who is moving between languages, who is moving between identities” (en Bady, 2015: s/p). La inestabilidad espacial influye en la construcción de la identidad, que depende también de lo lingüístico. Todas estas inestabilidades se condensan en el neologismo tan frecuentemente incorporado a la novela: “jarchar”, este verbo

construido a partir de un sustantivo antiguo de origen musulmán que era “una ‘salida’ del poema, era una voz femenina, era melancólica, y, sobre todo, era una lengua en transición” (Herrera en Tacsir, 2015: s/p). No obstante, no se trata de un mensaje totalmente celebratorio de *inbetweenness*, sino que también aparecen obstáculos y delimitaciones tajantes entre grupos y naciones que apuntan a un trasfondo violento.¹⁴ Este continuo movimiento de definir y desvirtuar se materializa en la cinta de enmascarar en el cuadro de Alÿs: divide la imagen de la niña de la izquierda y la imagen del supuesto mapa con las palabras a la derecha, pero a la vez une ambas partes, porque no sella del todo.

“Leave space for doubt. If in Lima the question was: ‘did the dune move?’ (= geophysical illusion), here it should be: ‘did the two lines of boat meet?’ (= optical illusion)” (Alÿs, 2013: 50). Se puede leer *Señales* por diversión, sin profundizar en los dobles sentidos, la multiplicidad de significados e interpretaciones. Lo mismo vale para Alÿs, cuyos proyectos pueden ser asociados a un juego de niños y cuyos cuadros, cuando se ven por separado, parecen inocentes, pero la duda y la ambigüedad afloran en ambas obras.

Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic. Sendos artistas parecen cumplir con el subtítulo de *The Green Line*. Alÿs lo lleva a cabo al otorgar un papel protagónico a los niños, personajes que normalmente no tienen voz. Por un lado, al convertir un acto de crítica y denuncia en un juego de niños, logra suavizar lo político en el sentido de Rancière. Por otro lado, se podría argüir que, al recurrir a la inocencia de los niños, crea una denuncia aún más fuerte y chocante. Queda claro que nunca se trata de un mensaje explícito. Alÿs valora la imaginación del observador. Prefiere no llenar todos los huecos, por ejemplo, no construye un puente completo; sino la ilusión de uno. De esta manera, obliga al público a adoptar una posición participativa al interpretar lo que ve:

The difference between a military operation and an artistic gesture lies precisely in the missing fragment of the bridge: the gap that has to be filled by our imagination. That’s what triggers the poetry and makes the artistic operation happen, that’s what opens a moment of suspension. The context of the Strait is already so loaded that, if anything, one has to minimize the geopolitical component and enhance the poetic dimension. (Alÿs, 2013: 49-50)

Yuri Herrera también cumple con la condición de la literatura en tanto literatura, que ha señalado Rancière, porque, además de una novela fronteriza, es una reinterpretación de un mito antiguo que se caracteriza por su lenguaje sumamente “poético y coloquial, elíptico y metafórico” (Lombardo, 2014: 211). Su obra multifacética logra expresar un mensaje político sin convertirse en un manifiesto, sin perder su esencia literaria. Herrera insiste en que “yo no hago novelas de tesis, es decir, aunque tengo claridad sobre algunas ideas respecto a cómo funciona la vida política en mi país, las novelas no tratan de ser una

¹⁴ Nos inspiramos en las observaciones de McKee Irwin y Heriberto Yépez que critican la manera demasiado celebratoria de abordar la frontera como un lugar de híbridesces en un número especial de *Revista Iberoamericana* (2018).

extracción narrativa de ello” (en Figueroa y Stefkova, 2017: s/p). Martín Lombardo opina que “[l]as novelas de Yuri Herrera pesquisan los límites de una sociedad y los cuestionan” (2014: 194). Herrera lo hace desde los márgenes comunitarios, que interpretamos tanto en el sentido literal, la zona fronteriza, como figurado, la periferia, los márgenes de la sociedad, ya que muestra la perspectiva del migrante, una figura marginada y silenciada.

En este análisis, cruzamos la frontera entre dos medios diferentes adoptando una aproximación transmedial. Es claro que la transmedialidad no es un mero ejercicio de listar semejanzas y/o diferencias a nivel de contenido. Tampoco es el propósito de indagar en las diferencias formales que implica cada medio artístico (visual/verbal). Más bien se trata de ir revelando capas interpretativas y poéticas compartidas a partir de las dos obras en cuestión, de modo que se produce un enriquecimiento mutuo. De todas formas, el enfoque en las fronteras incita a usar la preposición tran(s) (*transfronterizo*, *transculturación*, *traducción*), porque el límite territorial invita a tender puentes, no sólo entre dos países, sino también entre diferentes idiomas, culturas y disciplinas. Ambas obras fueron producidas en la primera década del nuevo milenio, pero siguen teniendo vigencia: parece que algunos artistas también trans-greden los límites temporales.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MORALES, Rafael (2013), “The State and the Caudillo: Legitimacy in Yuri Herrera’s *Trabajos del reino*”, en *Latin American Perspectives*, vol. 41, n.º 2, pp. 177-188. DOI: <<https://doi.org/10.1177/0094582X13509068>>.
- AGAMBEN, Giorgio (2017), *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford, Stanford University Press.
- ALVSTAD, Cecilia (2020), “Anthropology over Aesthetics: On the Poetics of Movement and Multilingualism in Three Translations of Yuri Herrera’s *Señales que precederán al fin del mundo*”, en Guerrero, Gustavo; Locane, Jorge; Loy, Benjamin and Müller, Gesine (eds.), *Literatura latinoamericana mundial*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 223-241. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9783110673678-013>>.
- ALÿS, Francis (s/f), “Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River.” *Francis Alÿs*. Consultado en <<https://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>> (05/10/19).
- ALÿS, Francis, MEDINA, Cuahtémoc (2010), “Entries”, en Biesenbach, Klaus; Godfrey, Mark and Greenberg, Kerry (eds.), *A Story of Deception*. Nueva York, Museum of Modern Art, pp. 44-169.
- ALÿS, Francis (2013), *Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River*. Tokyo, Seigensha.
- ALÿS, Francis (2014), “The Green Line.” *Francis Alÿs*. Consultado en <<http://francisalys.com/the-green-line/>> (28/08/19).

- ANZALDÚA, Gloria (2002), "Preface. (Un)natural bridges, (Un)safe spaces", en Anzaldúa, Gloria and Keating, Annelise (eds.), *This bridge we call home*. Nueva York, Routledge, pp. 1-5.
- AUGÉ, Marc (2010), "Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain", en *Communications*, n.º 87, pp.171-178. DOI: <<https://doi.org/10.3917/commu.087.0171>>.
- ÁVILA, Carlos (2012), "La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino* de Yuri Herrera", en *Nueva Sociedad*, n.º 238, pp. 148-158.
- BADY, Aaron (2015), "Border Characters", en *The Nation* Consultado en <<https://www.thenation.com/article/border-characters/>> (14/10/2019).
- BOLDY, Steven (2000), "Lo real fronterizo en "La frontera de cristal" de Carlos Fuentes", en *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 2, n.º 25, pp. 83-93. DOI: <<https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1478>>.
- BRAH, Avtar (2006), *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Londres, Routledge.
- CAMPBELL, John (2019), "Othering", en *Salem Press Encyclopedia*. Consultado en <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,url,uid&db=ers&AN=119214108&lang=nl&site=eds-live>> (29/08/19).
- CARINI, Sara (2014), "Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del Reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *Revista Liberia*, vol. 2, pp. 1-24.
- CARRASCO, Milagros (2015), "El imaginario cortesano en *Trabajos del reino*", en *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 26, pp. 71-83.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Massumi, Brian (trad.). Londres, Continuum International Publishing Group.
- EPPLIN, Craig (2016), "Francis Alÿs: Maps of the Present", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 50, n.º 2, pp. 387-407. DOI: <<https://doi.org/10.1353/rvs.2016.0034>>.
- ESCH, Sophie y STOLLER, Richard (trads.) (2014), "In the Crossfire: Rascón Banda's "Contrabando" and the "Narcoliterature" Debate in Mexico", en *Latin American Perspectives*, vol. 41, n.º 2, pp. 161-176. DOI: <<https://doi.org/10.1177/0094582X13519752>>.
- FIGUEROA, Rodrigo y STEFKOVA, Radmila, (2017), "'Creo que la literatura entraña siempre una responsabilidad política': Una entrevista a Yuri Herrera", en *Latin American Literature Today*. Consultado en <<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/%E2%80%9Ccreo-que-la-literatura-entra%C3%B1a-siempre-una-responsabilidad-pol%C3%ADtica%E2%80%9D-una-entrevista-yuri>> (23/10/19).
- FISHER, Tony (2011), "Aesthetics and the Political: An Essay on Francis Alÿs's Green Line", en *Cultural Critique*, vol. 78, pp. 1-26. DOI: <10.5749/culturalcritique.78.2011.0001>.
- FONDATION MONS (2015), "Atopolis", en Fondation Mons 2025. Consultado en <<http://www.mons2025.eu/fr/atopolis>> (26/11/19).
- GODFREY, Mark (2010), "Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs", en Biesenbach, Klaus; Godfrey, Mark, Greenberg, Kerry (eds.), *A Story of Deception*. Nueva York, Museum of Modern Art, pp. 8-33.

- GONZÁLEZ, Manuel (2013), “La tensión entre ética y estética en “Trabajos del Reino” de Yuri Herrera”, en *Critica.cl*. Consultado en <<http://critica.cl/literatura/la-tension-entre-etica-y-estetica-en-%E2%80%9Ctrabajos-del-reino%E2%80%9D-de-yuri-herrera>> (25/10/19).
- HERRERA, Yuri (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, Periférica.
- HOLZMAN, Andrew (2019), “La narcogentrificación de la ciudad en *Trabajos del reino* (2004)”, en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 73, n.º 1, pp.1-13. DOI: <<https://doi.org/10.1080/00397709.2019.1592896>>.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
- KUNZ, Marco (2012), “Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente”, en Adriaensen, Brigitte; Grinberg Pla, Valeria (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin, Lit Verlag, pp. 129-139.
- LASDUN, James (2016), “The Transmigration of Bodies by Yuri Herrera review - post-apocalyptic noir”, en *The Guardian*. Consultado en <<https://www.theguardian.com/books/2016/jul/16/the-transmigration-of-bodies-by-yuri-herrera-review>> (25/10/19).
- LOMBARDO, Martin (2014), “Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)”, en *INTI*, vol. 79/80, pp. 193-214.
- LÓPEZ-BADANO, Cecilia María Teresa y RUÍZ TRESGALLO, Silvia (2016), “Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino* de Yuri Herrera; *Perra Brava* de Orfa Alarcón”, en *Mitologías hoy*, vol. 14, pp. 191-212. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.389>>.
- MCKEE IRWIN, Robert (2018), “Trayectorias fronterizas más allá del boom”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n.º 265, pp. 911-935. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7668>>.
- MEDINA, Cuahémoc; FERGUSON, Russell y FISHER, Jean (2007), *Francis Alys*. Londres, Phaidon.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y WINKS, Christopher (2013), “Art’s place in Narco Culture: Yuri Herrera’s Kingdom Cons”, en *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 46, n.º 1, pp. 26-32. DOI: <<https://doi.org/10.1080/08905762.2013.780895>>.
- PRADOS, Luis (2012), “Más allá de la narcoliteratura”, en *El País*. Consultado en <https://elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html> (30/09/19).
- PRATT, Mary Louise (1992), “Introduction: Criticism in the Contact Zone”, en Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, Routledge, pp.1-11.
- RANCIÈRE, Jacques (2007), *Politique de la littérature*. Paris, Galilée.
- RAJEWSKY, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialités*, vol. 6, pp. 43-64. DOI: <<https://doi.org/10.7202/1005505aradresse copié>>.

- RIOSECO, Marcelo (2017), “Mito, literatura y frontera en Señales que precederán el fin del mundo de Yuri Herrera”, en *Latin American Literature Today*. Consultado en <<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/mito-literatura-y-frontera-en-se%C3%B1ales-que-preceder%C3%A1n-el-fin-del-mundo-de-yuri-herrera-de>> (26/08/19).
- RIVERO, Giovanna (2017), “*Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera: Una propuesta para un novum ontológico latinoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, n.º 259-260, pp. 501-516. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7515>>.
- SAYAK, Valencia, SEPÚLVEDA, Katia (2016), “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore”, *Mitologías hoy*, vol. 14 pp. 75-91. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>>.
- SEGURA, Jesús (2011), “Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs”, en Armand, Luis (dir. Congr.), *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 363-373.
- SHAW, Anny (2017), “Mexican-born artist to build wall in New York park”, en *The Art Newspaper*. Consultado en <<https://www.theartnewspaper.com/news/mexican-born-artist-to-build-wall-in-new-york-park>> (29/09/19).
- SHEREN, Ila Nicole (2015), *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera Since 1984*. Austin, University of Texas Press.
- SPERANZA, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- TACSIR, Andrés (2015), “Yuri Herrera y el lenguaje: una pequeña exploración” en *leyendoenfulham*. Consultado en <<https://leyendoenfulham.wordpress.com/2015/08/30/yuri-herrera-y-el-lenguaje-una-pequena-exploracion/>> (25/10/19).
- VILANOVA, Nuria (2006), “Fronteras coloniales: mitos, ficción y parodia en el norte de México”, en Usandizaga, Helena (ed.), *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana, pp.241-256. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964565648>>.
- WOLF, Werner (2015), “Literature and Music. Theory.” en Rippl, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin, De Gruyter, pp. 459-474. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9783110311075>>.
- YEPEZ, Heriberto (2018), “Nuevas tijuanológicas: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n.º 265, pp. 975-993. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7672>>.