

## Voz femenina, transgresión de estereotipos patriarcales y nuevas formas de identidad a través del lenguaje en *Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera

*Female Voice, Transgression of Patriarchal Stereotypes and New Forms of Identity Through Language in Signs Preceding the End of the World*,  
by Yuri Herrera

**Ana Pellicer Vázquez**

Universidad Carlos III

ORCID: 0000-0002-6795-5624

**Date of reception:**

16/11/2022.

**Date of acceptance:**

10/01/2023.

**Citation:** Pellicer Vázquez, Ana. "Voz femenina, transgresión de estereotipos patriarcales y nuevas formas de identidad a través del lenguaje en *Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera". *Revista Letral*, n.º 30, 2023, pp. 150-169. ISSN 1989-3302.

**DOI:**

10.30827/rl.vi30.26673

**Funding data:** The publication of this article has not received any public or private finance.

**Licence:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

### RESUMEN

El novelista mexicano Yuri Herrera ha conseguido configurar un universo propio a través de una propuesta narrativa fundamentalmente basada en una relación muy personal con el lenguaje y en la subversión/cuestionamiento de estereotipos preasignados sobre violencia, identidad, género y espacios narrativos. *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) es un viaje circular, mítico y real, de una mujer, Makina, traductora de lenguas y de realidades, que cruza la frontera entre dos espacios que sin nombrarse remiten a México y Estados Unidos en busca de su hermano. En ese viaje iniciático y terrible tendremos oportunidad de ver cómo la reescritura de mitos prehispánicos y la reapropiación de los mismos permiten al poderosísimo personaje femenino subvertir todos los estereotipos esperables sobre una mujer sola que emprende un viaje tan peligroso. Makina es una no-víctima que no sólo se empodera, resiste y sobrevive, sino que además entrega un mensaje incontestable al llegar a su destino.

**Palabras clave:** Yuri Herrera; *Señales que precederán al fin del mundo*; narrativa mexicana; frontera; lenguaje; feminismo.

### ABSTRACT

Yuri Herrera, Mexican novelist, has configured a personal universe through a narrative proposal fundamentally based on a very peculiar relationship with language and on the subversion/questioning of pre-assigned stereotypes about violence, identity, gender and narrative spaces. *Signs preceding the end of the world* (2009) is a circular journey, mythical and real, of a woman, Makina, a translator of languages and realities, who crosses the border between two spaces that are not named but Mexico and the United States in search of her brother. In this initiatory and terrible journey we will have the opportunity to see how the rewriting of pre-Hispanic myths and their reappropriation allow the powerful female character to subvert all the expected stereotypes about a single woman who undertakes such a dangerous journey. Makina is a non-victim who not only empowers, resists and survives, but also delivers an undeniable message upon reaching her destination.

**Keywords:** Yuri Herrera; *Signs preceding the end of the world*; Mexican narrative; border; language; feminism.

## Yuri Herrera o las posibilidades narrativas de un discurso alternativo y complejo

Yuri Herrera es un escritor fundamental en la generación más significativa en cuanto a la incorporación de planteamientos feministas o de género a sus esquemas narrativos. Encontramos algunos autores que ya plantean una manera de escribir desde puntos de vista que reformulan estereotipos y que se sienten cómodos en lo que se han venido a llamar las nuevas masculinidades (el cuestionamiento del sistema patriarcal y la explicación de cómo la construcción cultural de género determina un sistema de poder injusto y tóxico).

Este planteamiento implica siempre, de manera palpable, una convicción sobre la escritura como herramienta política<sup>1</sup>, aunque se huya explícitamente de la clásica novela de tesis. Implica también la exploración del campo narrativo como lugar ampliado en el que caben maneras de mirar trasgresoras que van más allá de un canon patriarcal perpetuador de estereotipos de poder. Este canon omnívoro ha recorrido la historia de la literatura y también, es importante señalarlo, la historia de las lecturas (“tenemos que aprender a releer” dice Marta Sanz)<sup>2</sup>, por lo que es relevante explorar cómo se desestabiliza ahora y se cuestiona incluyendo diversas periferias (o incorporándolas al *centro*). Se podrían mencionar autores como Andrés Neuman<sup>3</sup> y

<sup>1</sup> En la entrevista de Stefkova y Figueroa, Yuri Herrera habla de manera explícita sobre cómo entiende la responsabilidad política y ética en la labor del escritor: “En este sentido creo que la literatura entraña siempre una responsabilidad política. No solamente los textos explícitamente políticos, sino que cuando uno escribe, cuando uno fabula, aunque conscientemente no lo esté haciendo para representar con fidelidad lo que está sucediendo, uno está elaborando ciertos problemas presentes en un lenguaje distinto, a mí me parece que esta es una de las mayores responsabilidades y una de las mayores virtudes de la literatura y en general del arte: es encontrar maneras distintas de hablar de esto para que no dependamos como ciudadanos exclusivamente del lenguaje provisto por y desde el poder o los medios masivos de comunicación”.

<sup>2</sup> Cito el fragmento más extenso en el que Marta Sanz, en *Monstruos y centauros*, propone una relectura de nuestro canon lector: “las mujeres debemos recolectar nuestros relatos y a la vez aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y nuestra voz han sido alfabetizadas” (17).

<sup>3</sup> Entre las múltiples declaraciones en torno a su militancia feminista he seleccionado este fragmento de la entrevista de María Elena Ripetta a propósito de la publicación de *Anatomía sensible*, un libro que explica muy bien cómo el autor se inscribe en esta generación de escritores que deconstruye el patriarcado y entiende que escribir desde el feminismo es ampliar el campo de acción y de significación de la literatura: “En nuestro cuerpo se juegan placeres, dolores, miradas, miedos. Toda clase de valores estéticos, ideológicos, sexuales, familiares... Y, por desgracia, también demasiados negocios. El feminismo está ayudando a visibilizar muchas de esas batallas. En vez de asustarnos o recelar de eso, sería muy enriquecedor para todos aprender de su lucha y aplicarla a nuestros casos personales” Otro fragmento significativo de la entrevista de Tes Neuhén: “una feminista no es una especialista en un nicho, es un ser

Jaime Rodríguez J.<sup>4</sup>, que están dispuestos a ampliar la mirada metapoética, a repensarse y, en palabras de la crítica bel hooks, quieren “abandonar el deseo de dominar” (18) y para ello “Deben poder elegir la vida sobre la muerte. Deben estar dispuestos a cambiar.” (18), pero el presente trabajo se propone contextualizar la obra del mexicano Yuri Herrera en esta clave teórica, en torno a la idea de dialogar/reformular/refundar los espacios expresivos convencionales en los que también el dolor masculino pueda ser “nombrado y curado” (25) y que ninguna de esas prácticas sea considerada “autotraición” (29) sino más bien un retrato más completo, abarcador y ajustado a la realidad contemporánea.

Trascender o superar la idea tradicional de masculinidad supone dotarse de un discurso propio y asumir que, como señalan Carabí y Armengol, dicha masculinidad es “algo artificioso, construido culturalmente, y profundamente injusto para las mujeres y, paradójicamente, también para los hombres” (7). Es interesante cómo la crítica reciente señala el papel fundamental de los hombres a la hora de construir estas nuevas masculinidades y de reconocer las marcas de dolor y de expectativas frustradas que arrastran.

A lo largo de las siguientes páginas analizaremos cómo, a través de la novela *Señales que precederán al fin del mundo*, Yuri Herrera lleva a cabo este proceso de “trascender y superar” a través de una reformulación de las voces tradicionales femeninas y de la transgresión de los estereotipos patriarcales tanto a través de la protagonista de la novela, Makina, como del papel femenino en un espacio tan violento como el de la frontera. Además,

---

humano que está mirando hacia un lugar determinado. Entonces claro, creo que estaría bien narrar historias de mujeres que puedan ser tomadas o leídas tanto en clave universal, como leemos a Tom Sawyer que se supone que resume la infancia o a Julien Sorel que se supone que resume las tensiones de clase o el destino del bonapartismo. Bueno, si los personajes masculinos pueden encarnar tantas cuestiones generales, me parece que un personaje femenino puede hacer lo mismo. (...) Entonces creo que la función última del feminismo sería hacernos a hombres y mujeres lo más conscientes posible de nuestra propia educación en tanto hombres y mujeres, y de lo relativa y discutible que es esa educación, y de la posibilidad de refundarla. (...) creo que nos enriquece a los hombres, es que creo que es bueno para nosotros, creo que nos convierte en mejores narradores y en observadores más atentos del mundo, entonces creo que nuestro propio interés, para nuestra propia formación nos conviene leer con atención al feminismo, ya no es una cuestión de «compañera, adelante con su lucha, la respetamos pero yo no tengo nada que ver», es que a mí también me modifica, también me apela, a mí también me sirve”.

<sup>4</sup> Es muy interesante el capítulo “Iba a dictar un taller sobre nuevas masculinidades (cuando llegó la pandemia)” (13-27) de su libro *Solo quedamos nosotros*, en el que se pregunta “¿qué pasa conmigo? Yo estaba deconstruyéndome, desprogramándome, luchando contra mi masculinidad tóxica, dejándome ser, sentir, comunicar” (20) y “Tengo miedo de que nada cambie. Tengo miedo de que nada cambie en mí, nunca” (27). También resulta representado en el tema que nos ocupa el relato “Brothers in arms” (63-70).

reescribe los códigos convencionales del “viaje iniciático”, reasignando al rol femenino un nuevo papel y, en definitiva, replantea las formas de identidad en una propuesta temática muy contemporánea que explica dos claves fundamentales del México actual como son la violencia y la migración<sup>5</sup>, aunque sin referencias temporales y sin mencionar explícitamente su país de origen<sup>6</sup>. Todo ello a través de dos estrategias: la reescritura o resemantización del motivo tradicional del viaje mítico (según señala Edgardo Íñiguez) recuperando la cosmogonía mexicana (haría lo que Cristina Rivera Garza llama *escritura geológica*<sup>7</sup>) y la construcción del personaje femenino superando el enfoque que victimiza o que prestigia el papel de víctima y planteando un espacio emancipador para Makina, también a través del uso de un nuevo lenguaje.

En toda su obra narrativa, pero especialmente en la trilogía compuesta por *Trabajos del reino* (2004), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), Yuri Herrera ha conseguido configurar un universo propio a través de una propuesta narrativa fundamentalmente basada en la relación consciente y comprometida con el lenguaje, con los tiempos y con la subversión clara de estereotipos preasignados sobre violencia, identidad, género y espacios narrativos. Como afirma en la entrevista concedida a Radmila Stefkova y Rodrigo Figueroa:

Cada libro tiene un núcleo a partir del cual prolifera el resto del libro, y este núcleo puede ser distinto en cada libro. En *Trabajos del reino* el núcleo es una relación, en mi siguiente novela el núcleo es la experiencia de un viaje. El resto, el lenguaje. Los personajes vienen de un proceso

<sup>5</sup> Son los temas fundamentales en la narrativa mexicana actual, con autores importantes como Fernanda Melchor, Valeria Luiselli, Emiliano Monge y Brenda Navarro, por citar algunos nombres.

<sup>6</sup> En la entrevista que concedió Yuri Herrera a Radmila Stefkova y Rodrigo Figueroa, afirma, refiriéndose a *Trabajos del reino*: “Yo hago muchas listas antes de preparar un libro, listas de historias, listas de palabras que me gustan, listas de palabras que no voy a utilizar. Y esa es quizás la lista más importante y esto tiene que ver con la necesidad de no caer en clichés. De no repetir ciertos conceptos predigeridos para problemas o emociones que son mucho más complejos que esos conceptos. Entonces la lista de palabras de *Trabajos del reino* que no voy a utilizar incluía México, Estados Unidos, frontera, drogas y narcotráfico. Y esto no ha bastado para que no se me llame un escritor de narconovelas lo cual está bien, pues una vez lanzado el libro, los lectores pueden encontrar distintas maneras de leerlo, pero yo creo que no es la única posibilidad.” Como hemos señalado, confirma la misma metodología de no nombrar los espacios de manera explícita en *Señales que precederán al fin del mundo*.

<sup>7</sup> “Tal vez nuestra tarea ahora, en este sentido, sea escarbar desde nuestro propio territorio de enunciación hacia abajo, capa tras capa, hasta encontrar ese punto de fuga indígena desde el cual podremos hablar con nuestra propia Coatlicue” (151).

de reflexión sobre este núcleo que se va desarrollando en un orden estético.

En las tres novelas, el autor trata de explorar formas distintas que demuestran la fuerza de la palabra en la creación de un espacio narrativo, a través de los tres personajes protagonistas (el Artista, Makina y el Alfaqueque), que comparten la condición fronteriza y que con su habla van despejando el mundo, contando y creándolo, también, a medida que lo verbalizan. En *Trabajos del reino*, el Artista es un compositor y cantante de corridos que compone alabanzas en exclusiva para un narcotraficante (se explicita a través de la palabra la relación compleja entre arte y poder), en *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina es una traductora que conecta el presente con los mitos mexicas y que sobreviva gracias a su uso de las palabras, en *La transmigración de los cuerpos*, el Alfaqueque es un hombre cuyo verbo busca amansar la violencia entre dos familias enfrentadas en un escenario de violencia y pandemia mortal. Así, se presenta la palabra como búsqueda ética y también como herramienta crítica para ampliar la realidad frente a las diversas violencias que asolan el México contemporáneo, con resultados distintos.

Aunque ocurre en los tres textos de la trilogía, es especialmente en *Señales que precederán al fin del mundo*, en la que asistimos a una reformulación del espacio de los subalternos, cuestionando si pueden hablar (reflexionando en torno a la ya clásica pregunta de Gayatri Spivak), y proponiendo un personaje central, Makina, cuya voz aparece como transgresora de los estereotipos habituales para la mujer que cruza la frontera. Es Makina un personaje con clara capacidad de agencia, pero, además de esa reformulación y de la transgresión de arquetipos convencionales establecidos por el sistema patriarcal binario, la novela de Yuri Herrera va mucho más allá porque profundiza en significados simbólicos del ‘viaje mítico. Supera la denuncia social del drama migratorio y de la violencia en México en clave referencial y construye un universo propio en el que no se menciona nunca explícitamente el nombre del país ni de sus ciudades (los tres espacios nombrados son el Pueblo, la Ciudadcita y el Gran Chilango y solo se habla en una ocasión de “cocina mexicana” (66)) pero en el que se alcanza una fuerza poética que consigue remitir, desde lo simbólico, a lo muy concreto que supera los clichés ya configurados. Así lo explica en una entrevista que concedió a la escritora boliviana Liliana Colanzi en la que le pregunta cómo se puede retratar la violencia en la literatura mexicana sin ahondar en esos clichés: “Lo que sí puede hacer el arte es ofrecer un discurso alternativo que dé cuenta de la complejidad del fenómeno, de su larga historia, sus muchas complicidades, y de la necesidad de volver a reflexionar sobre la responsabilidad de cada cual”.

Sobre las posibilidades y alcances de ese discurso alternativo y complejo es que vamos a reflexionar a lo largo de las siguientes páginas.

### ***Nosotros los bárbaros: el viaje mítico como texto transgresor***

*Señales que precederán al fin del mundo* es un viaje doble y circular, mítico y real, de una mujer, Makina, traductora de lenguas y de realidades, que cruza la frontera entre México y Estados Unidos (aunque estos dos países nunca se nombren así) en busca de su hermano, a quien debe entregar el mensaje de La Cora, madre de ambos. En ese viaje iniciático tendremos oportunidad de ver cómo la reescritura de mitos prehispánicos y la reapropiación de los mismos permiten al poderosísimo personaje femenino subvertir todos los estereotipos esperables sobre una mujer sola que emprende un viaje de semejante magnitud.

Lo novedoso del enfoque es que Yuri Herrera actualiza un tema clásico de la literatura canónica occidental, el viaje mítico (*Ilíada, Odisea*) y lo reescribe como transposición del viaje de la simbología mexica: el descenso al *Mictlán*, (en náhuatl “el lugar de los muertos”) planteando así en su propuesta narrativa la fusión de ambas tradiciones para explicar uno de los temas que articulan trágicamente la posmodernidad: la migración, la violencia de la frontera, el maltrato del primer mundo hacia los subalternos o lo que él llama irónicamente (y apropiándose del concepto) “los bárbaros”.

En torno a esa reformulación del lugar de la enunciación y esa visibilización de la voz tradicionalmente invisibilizada es interesante traer a colación una cita larga de la novela que explica magníficamente el posicionamiento del autor, no sólo en cuando a dar voz al subalterno si no en cuanto a avanzar un poco más dotándolo de agencia y de ironía en clave política y reivindicadora. La escena ocurre cuando un policía norteamericano al que el narrador describe como “horriblemente pálido” (Herrera, 111), aunque él se autocalifica como “gente civilizada” (112), detiene al grupo con el que va Makina y al registrarlos encuentra que uno de los hombres tiene un libro: “Já, dijo el policía tras ojearlo, Poemas. Vaya con la mano de obra cualificada, no traen dinero, no traen documentos, pero traen poemas. ¿Eres muy romántico? ¿Eres poeta? ¿Eres escritor? Pues ahora vamos a ver” (112). El policía se burla, le arrebató el cuaderno y le pide al hombre que escriba, como manera de humillarlo y de ridiculizar cualquier acto relacionado con la escritura, que en la escala de valores de la “gente civilizada” es algo despreciable o risible. El hombre tiembla atemorizado y no

es capaz de escribir “No alcanzó a anotar ni una palabra, sólo un garabato nervioso” (113) y es ahí cuando Makina arrebató el lápiz al hombre y comienza a escribir de manera furiosa un texto que sirve como venganza poética y simbólica. El texto que cambia el lugar de la enunciación y con su capacidad de agencia pone a Makina en el centro del espacio dialéctico y su palabra como arma de reivindicación. Escribe lo que sigue:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podría ser de otro modo? Los que quién sabe qué guardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (114).

Así, se construye un universo articulado y marcado simbólicamente y culturalmente por estos “nuevos bárbaros” que marcan el camino y se apropian del espacio de enunciación, subvirtiendo en clave poscolonial el tradicional espacio hegemónico de las élites o señalando las reivindicaciones de los excluidos (en este caso, además, se trata de *la* excluida) pero desde los códigos poéticos tradicionalmente asignados a las voces canónicas. De esta manera, la novela contemporánea e híbrida se asienta sobre una tradición cultural clásica en la que se superpone la prehispánica sobre la occidental, subvirtiendo las lecturas coloniales y planteando un nuevo espacio discursivo en torno a nuevas subjetividades y nuevos sistemas de representaciones literarias.

El análisis de *Señales que precederán al fin del mundo* como recreación del viaje al *Mictlán* en la mitología náhuatl se ha detallado ya de manera exhaustiva por parte de la crítica (Iñiguez) y, de hecho, es el propio autor quien lo ha explicado en diversas entrevistas, en las que detalla la investigación<sup>8</sup> que llevó a cabo para la novela, aprovechando sus cursos de doctorado en la Universidad de Berkeley. Merece la pena tomar esta cita larga de la que le hizo Nayeli García Sánchez porque explica magníficamente cómo se gesta el proceso creativo y cómo se da el salto de la documentación histórica a la elaboración ficcional y poética:

<sup>8</sup> “Investigar es una forma de extender el abrazo”, dice Rivera Garza (15).

Utilicé ese semestre para ponerme a investigar las fuentes existentes que hubiera y escribí un ensayo final que a mí me gusta mucho y que, en teoría, es un plan de cómo convertiría esa narrativa del descenso al *Mictlān* en una narrativa moderna. Lo hice como un ejercicio académico, siguiendo las categorías de Gérard Genette en *Palimpsestos*, diciendo todas las distintas maneras en las que estas transposiciones y transformaciones iban a permitirme que ese texto se convirtiera en este otro.

Leyendo ese ensayo tú verías que no tiene mucho que ver con la novela. Lo que me permitió esa reflexión académica fue justamente no limitarme a una serie de operaciones transformativas predefinidas por el estructuralismo, sino estar consciente de ellas. A la hora de estar leyendo sobre el contexto, sobre la cosmovisión mexicana, traté de imprimirle a la novela parte de esa cosmovisión; es decir, es imposible tomar esa narrativa y leerla como si pudiera ser entendida en nuestra época; pero se puede tomar como una especie de polizonte histórico y dejar que ejerza presión sobre el lenguaje y el mundo en el que la estás insertando y, a partir de esta presión, crear algo distinto que de algún modo arroje luz sobre las dos narrativas. Parte de eso fue tratar de conectar con algunas ideas de esa cosmovisión: una concepción espiral del tiempo, cierta concepción sobre la muerte y sobre la recreación, cierta idea sobre el viaje. Hubo un producto académico y hacer eso me otorgó cierto suplemento, cierto excedente, que es lo que ya después me permitió construir el otro texto.

Lo fundamental para la construcción del texto ficcional es el personaje de Makina, que debe cruzar la frontera para buscar a su hermano y llevar el mensaje de La Cora, que le había dicho: “Vaya, lleve este papel a su hermano, no me gusta mandarla, muchacha, pero a quien se lo voy a confiar ¿a un hombre?” (12). Y es interesante ver cómo consigue llevar a cabo el encargo y encontrar a su hermano, tal y como le había anunciado el señor Q (uno de los tres señores sin nombre que parecen dominar el submundo e la frontera):

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, 23).



Así que, tras nueve capítulos, los mismos caminos que llegan al *Mictlān* (los títulos de los capítulos de la novela coinciden o reproducen libremente los nombres de los nueve niveles que señala la mitología)<sup>9</sup>, consigue recrear el conocimiento mítico que suponía la llegada al inframundo en la cultura mexicana. Sin parar, porque parte de la clave del éxito del viaje es la constancia: “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. Apuró el paso” (115).

Makina llegará “donde debe llegar” tal y como le había anunciado el señor Q, aunque ese lugar sea inesperado o inimaginable y el encuentro con su hermano sea muy diferente a como ella lo esperaba. Pero ha completado su viaje de conocimiento y ha recreado el descenso al *Mictlān*.

La clave está en por qué a Yuri Herrera le interesan estos materiales historiográficos tradicionalmente invisibilizados por las lecturas coloniales, cómo los rastrea y para qué los utiliza: no de manera lineal y mimética si no como interpretación simbólica para crear un nuevo marco espacial en lo contemporáneo, el espacio de frontera, y con nuevas herramientas textuales, el lenguaje híbrido o formulado *ad-hoc*. Todo ello con una intencionalidad política muy clara: reivindicar ese pasado mítico y tratar de comprender la realidad contemporánea a través de su relectura, además de subvertir los estereotipos patriarcales que plantean una visión hegemónica de la realidad. Aquí es importante destacar la carga poética de toda la narrativa de Yuri Herrera y que se hace muy patente en *Señales*. De hecho, en la entrevista a Paola Vázquez, el autor declara:

La poesía es el género que menos se deja maniatar por las versiones hegemónicas de la realidad, pues su naturaleza está en revisar constantemente sus propios recursos, en

---

<sup>9</sup> Los títulos de los nueve capítulos de la novela son: 1) La tierra, 2) El pasadero de agua, 3) El lugar donde se encuentran los cerros, 4) El cerro de obsidiana, 5) El lugar donde el viento corta como navaja, 6) El lugar donde tremolan las banderas, 7) El lugar donde son comidos los corazones de la gente, 8) La serpiente que aguarda 9) El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo. Y los nombres que describen los nueve niveles al *Mictlān* son: 1) *Itzcuintlan* (el lugar de los perros), 2) *Tepectli monamictlan* (el lugar de los cerros que se juntan), 3) *Iztepetl* (el lugar de los filosísimo pedernales), 4) *Itzehecayan* (el lugar de los vientos de obsidiana), 5) *Paniecatacoyan* (el lugar donde la gente vuela como banderas), 6) *Timiminaloayan* (el lugar donde la gente es flechada), 7) *Teocoyohuehualoyan* (el lugar donde los jaguares se comen tu corazón), 8. *Izmictlan Aepochcalolca* (la laguna de aguas de humo), 9. *Chicunamictlan* (las nueve aguas). Véase cómo coinciden motivos, lenguaje simbólico y tono, por lo que se demuestra que Yuri Herrera no solo toma la terminología mexicana sino que parafrasea/reconstruye/actualiza su tono poético y sugerente.

poner la lengua bajo presión, que es como poner la realidad bajo presión (313).

Narrativa reivindicativa siempre y atravesada por una macrovisión poética y evocadora que considera que solo bajo ese prisma, el poético-simbólico, se va a llegar a los objetivos políticos: “le conmovió cuánto largaban lágrimas, como flores de ojos” (Herrera, 92).

### **Makina: la traductora-no-víctima**

La construcción de la voz protagónica en torno a Makina supone una consolidación de muchas de las ideas que configuran la poética de Yuri Herrera y que había ido planteando en sus obras anteriores. Podemos tomar la idea de Cristina Rivera Garza que considera que las *voces* son, en el trabajo escritural: “sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en este recorrido vertical y descendiente (o ascendente, si la materia bajo escrutinio es la atmósfera) que exige la conciencia del tiempo profundo” (14). Estas voces como sedimentos textuales dan cuenta de la investigación sobre un pasado mítico que dialoga con el presente y con los enigmas que la literatura quiere desentrañar, en el caso de Yuri Herrera a través del lenguaje y de la creación de un universo poético propio y autorreferencial.

Hay un trabajo muy importante en torno a complejidad en la construcción de sus protagonistas que ya hemos señalado anteriormente y que consiste fundamentalmente en deshacer lugares comunes o estereotipos. Makina, como personaje femenino en un contexto de violencia máxima, la frontera, y perteneciendo a la clase social de los más excluidos, los migrantes, resulta representativa por la manera en la que construye la figura y su voz narrativa y por la clase de sujeto que se construye desde esa mirada. No es el arquetipo esperable de la víctima convencional como las que con ironía retrata la filósofa Clara Serra:

La víctima es el héroe de nuestro tiempo. Supuestamente depositarias de la bondad —las víctimas son buenas— y supuestamente ungidas de un indiscutible poder para conocer la verdad —las víctimas tienen la razón—, las víctimas son encumbradas, elevadas al cielo y convertidas en un escudo moral —en realidad, en una implacable arma de ataque— contra toda discusión política.

Y por eso encontramos con frecuencia discursos teóricos o propuestas políticas/estéticas que retratan sin fisuras al

personaje de la “víctima”, con un resultado *cuasi* perverso de perpetuar un *status quo* de maniqueísmos en el que dicha víctima se convierte en un ente sin agencia, pasivo y moldeable, en ocasiones infantilizado.

La propuesta de Yuri Herrera al construir un personaje de la entidad de Makina es radicalmente distinta. Se trata de una mujer que transgrede, no solo los estereotipos patriarcales, recordemos el “pensamiento binario machista” descrito por Cixous (descrito extensamente en *Moi*), si no que va más allá porque supera la dicotomía clásica víctima-victimario y plantea un sistema ideológico en el que su apuesta claramente feminista y poscolonial propone un personaje libre, activo, con agencia y con propuestas de cambio. Es, además, una mujer consciente: “ella sabía que no podía meterse ahí; una cosa eran las excepciones y otra cambiar las reglas” (15) Makina no sólo se empodera, resiste y sobrevive, sino que además entrega un mensaje incontestable y toma decisiones a lo largo de todo el recorrido.

No hay en *Señales* ningún afán de construir una épica de la víctima sino, más bien, se huye de cualquier propuesta esencialista para plantear un personaje emancipador y dueño de sus actos. A veces incluso violento, si es que la violencia es necesaria en un contexto de violencia generalizada. Un buen ejemplo es la escena del autobús (segundo capítulo: *El pasadero de agua*) en la que Makina se libra de sus acosadores usando las mismas herramientas que ellos usarían, la violencia física, pero aplicando un matiz más sofisticado, más planificado, que remite a la carga violenta transgeneracional que la protagonista ha heredado y que la ha dotado del instinto necesario para combatirla, para anticiparse a ella y reaccionar. Desde el inicio de la escena de acoso físico hay un retrato claro de cómo ella lo encara: “Makina no estaba acostumbrada a esas cosas. No que no las hubiera padecido, es que no se había permitido acostumbrarse” (33) Cuando los muchachos persisten en el acoso físico, ella reacciona de manera muy inesperada para ellos (porque esperan que siga el papel asignado en el sistema violento patriarcal en el que la mujer debe ser pasiva):

Makina se volvió hacia él, lo miró directamente a los ojos para que supiera que lo que venía no era accidental, se puso un dedo en los labios, calladito, eh, y con la otra mano prensó el dedo medio de la mano con que la había tocado y lo dobló hasta acercarlo a un par de centímetros de su reverso; todo esto en un segundo. El aventurero se arrodilló de dolor en el poco espacio que había entre su asiento y el de enfrente y abrió la boca para gritar, pero antes de que la orden llegara a su cerebro Makina ya había insistido con su dedo en los labios, calladito eh; lo dejó acostumbrarse a la

idea de que una mujer lo tenía jodido y luego le susurró, acercándosele mucho No me gusta que me manoseen pinches desconocidos ¿puedes creerlo? (34).

Así comienza su viaje Makina, dueña de sí misma y de lo que le ocurre y desconcertando a algunos de los personajes con los que se cruza. Recomendando, además de la lectura de este fragmento tan representativo, el que retrata “la idea de que una mujer lo tenía jodido”, la escucha de su versión leída por el propio autor en el podcast Radio Ambulante. Escuchar a Yuri Herrera leer a Makina explica muy bien cómo funciona la empatía creadora de nuestro autor y cómo incide en esta alteración muy consciente de los estereotipos canónicos<sup>10</sup>.

Un hecho representativo 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 y es muy consciente de cómo se tiene que colocar en un sistema patriarcal muy rígido: “que aunque sean malhablados son frágiles; que aunque sean como niños pueden morderle a una las entrañas” (28). No obstante, ella, como ya hemos señalado, tiene cierta agencia y va sorteando los obstáculos. 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, llévase 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). Aunque veremos que sí las cambia en muchos aspectos.

Pero, además, en el planteamiento de subversión de códigos que desarrolla Yuri Herrera también encontramos dos personajes masculinos que representan lo contrario a lo que se espera de ellos atendiendo a los estereotipos de la masculinidad clásica. El novio (con minúsculas), es el hombre que “hacía el amor con una entrega fervorosa, le remodelaba los pezones a labiadas y a la hora del orgasmo se consumía en un temblor jubiloso y triste” (30) y que siempre se acerca a ella con respeto y suavidad, a través de silencios. El hombre que trata de confrontarla en sus miedos heredados “Tú me tienes miedo, dijo él, No porque yo te haya hecho nada, nomás porque quieres tenerme miedo” (31). Chucho, por su parte, es un hombre que la

<sup>10</sup> Podcast *Radio Ambulante*. Episodio *Señales que precederán al fin del mundo*. 5 de mayo de 2012.

guía en el camino peligroso, que nunca dice “alguna de las simplezas que hacen sentir a los hombres originales” (43) y con el que no se siente amenazada o en peligro “era cosa rara no sentir miedo ni rabia por tener que encuerarse sin pared de por medio” (53), “sintió que ese segundo de tensión sin miedo duraba y duraba” (54).

Makina, pues, protagoniza el viaje de la novela y supone una propuesta discursiva consciente del autor sobre el lugar que las mujeres deberían (y podrían) ocupar en un retrato mejorado (aunque crudo) de la realidad contemporánea.

### **La lengua en transición o intermedia: una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido**

Hay otro elemento clave para configurar el personaje no-víctima, el personaje empoderado de Makina más allá del fondo conceptual y es la forma, el significante de esa voz narrativa. Así que la lengua, el lenguaje o lo que tiene que ver con las violencias que lo rodean es otro tema fundamental en la novela (y en toda la narrativa del autor). Makina es la única traductora en su pueblo natal (la Ciudadcita), “solo ella hablaba las tres lenguas” (27), y con ese “don” ayuda y pone en relación a los que quedan fuera de un sistema normativizado por la lengua estándar y canónica (marcada desde las estructuras de poder):

Una no escoge cuales mensajes lleva y cuales deja pudrir.

Una es la puerta, no la que cruza la puerta.

A esas reglas se atenía y por eso la respetaban en el Pueblo. Estaba a cargo de la centralita con el único teléfono en kilómetros y kilómetros a la redonda. Timbraba, ella respondía, le preguntaban por tal o por cual, ella decía Voy vengo, llama o yo te digo a qué hora la encuentras. A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o lengua latina. A veces, cada vez más llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse (20).

La idea de las tres lenguas y de los intercambios lingüísticos en el espacio de la frontera plantea una hipótesis de identidad móvil o *inventable*. Es por eso que en la novela aparecen neologismos (el más interesantes es *jarchar*)<sup>11</sup>, que tratan de

<sup>11</sup> Es interesante el análisis que se hace en el artículo de Cecilia Alvstad sobre las traducciones de *Señales* al inglés, al noruego y al sueco y cómo cada traductor adaptó el verbo *jarchar*. La traductora inglesa decide inventar un verbo en

valorizar esos espacios lingüísticos no canónicos pero reales, los que hacen fluir y existir la frontera, “un espacio de contradicciones” (Anzaldúa 35) o una zona de contacto (Pratt)<sup>12</sup>, para crear una realidad nueva. Las prácticas textuales aparecen, pues, como espacios de resistencia y constituyen parte de la idiosincrasia de la narrativa de Yuri Herrera. Así que el texto transgresor es un viaje en sí mismo, un viaje hacia un nuevo espacio literario para las palabras como herramientas de significación política y simbólica. En ese espacio el papel del lector es fundamental porque, como afirma Sara Carini (8), Yuri Herrera establece un: “uso peculiar del lenguaje que sólo puede ser descubierto y explícito en su significación si el lector participa en lo que parece ser un juego de atribuciones mutuas e interpretaciones proactivas de la realidad”.

Y en la relevante reflexión sobre el lenguaje, que recorre todo la obra de nuestro autor, hay en *Señales* un posicionamiento muy claro en sobre lo que se categoriza en la

---

inglés, mientras que los traductores noruego y sueco deciden usar verbos de movimiento que ya existen en sus respectivas lenguas: “In Herrera’s Spanish text *jarchar* is a frequently used verb—it appears on most pages of the book—and as such it will soon establish itself as a verb of movement to the reader. Dillman generally translates *jarchar* into her English neologism “to verse” From the context this is clearly also a motion verb in English. (...) The Norwegian and Swedish translators, instead of creating a neologism, normalize *jarchar* into existing movement verbs that are not at all stylistically notable: NO (29): Hun gikk ut på gata [She went out into the street] SW (37): Makina gikk ut [Makina went out] NO (31): da han hadde kommet seg opp av vannet [when he had come out of the water] SW (39): så fort han kommit opp ur vattnet [as soon as he (had) come out of the water]” (228). El propio Yuri Herrera explica en la entrevista a Radmika Stefkova y Rodrigo Figueroa las dificultades que plantea el verbo *jarchar* en sus traducciones: “A veces me invento palabras o tomo palabras de otros siglos, los pongo en otro contexto y a veces hago algunos juegos sintácticos. Eso requiere no una mera transcripción a otro idioma, sino de una recreación. Les voy a dar un ejemplo. En este libro decidí utilizar una palabra que se llama *jarcha*, que como ustedes saben proviene del siglo XII y es una composición lírica que aparecía al final de la poesía árabe. Típicamente era la voz de una mujer despidiéndose. Yo recuerdo que me dije: ésta es la discusión de mi novela, es una mujer en transición despidiéndose, voy a utilizar esta palabra sin explicarle nada a nadie, para ver cómo la gente va a encontrar su significado gracias al contexto. Bueno, esta es una de las cosas por las cuales los traductores me odian. Lo que hizo Lisa fue buscar una palabra que tiene una connotación similar. Entre las distintas opciones, ella me propuso que el sustantivo *jarcha* y el verbo *jarchar* fueran sustituidos por “verse” y “to verse”, pensando también que en inglés hay muchas palabras que utilizan “verse” para describir movimiento, “traverse”, “converse”, etcétera”.

<sup>12</sup> En su famosa definición de las fronteras como zona de contacto, Mary Louise Pratt explica: “el término contacto pone en primer plano las dimensiones interactivas e imprevistas de los encuentros coloniales, tan fácilmente dejadas de lado o hasta suprimidas por los relatos de la conquista y dominación contados desde el punto de vista del invasor. Una perspectiva “de contacto” destaca que los individuos que están en esa situación se constituyen en y a través de su relación mutua” (34).

novela como “lengua intermedia” (75), aquella en la que los habitantes de la frontera “de pronto dejan de alternar lenguas y hablan en esa otra” (76), y que recuerda a ese espacio híbrido que Hommi Bhabha describe como “imperfecto, un dialecto en cierto sentido, perfectamente formado, pero angustiado por su propia existencia” (Bhabha, 196). Se trata de la lengua que hablan los pobladores que habitan “lo fronterizo”, un espacio que va más allá de la frontera física, y que supone un lugar de transición, en movimiento, como lo describe también Cristina Rivera Garza al hablar del español que hablaba su familia en la frontera del Río Bravo:

Más que norteño, sí era un español eminentemente fronterizo, tanto en la enunciación como en la selección del vocabulario. Además de algunas palabras en inglés, las contracciones recurrentes y el ritmo de las oraciones indicaban que algo estaba a punto de convertirse en otra cosa. Algo terminaba, y, al mismo tiempo, empezaba ya (145-146).

Esta es la lengua que, como dispositivo literario, crea Yuri Herrera en *Señales* y que usan tanto su narrador como sus personajes. La lengua que se identifica claramente con la idiosincrasia identitaria de la protagonista porque:

Makina simpatiza de inmediato (con la lengua intermedia) porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación (...) Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia (75-76).

Señala María José Vega Ramos que en estos nuevos espacios discursivos se da también un nuevo acercamiento a “la teoría de la lengua literaria” y en torno a “la reflexión sobre la voz o la notación geográfica en la narrativa”. Y es precisamente lo que plantea Yuri Herrera en su trabajo con el lenguaje: experimentar sobre la lengua literaria, sus límites, sus alcances, sus posibilidades, sus significados. Como el propio autor declara, una de sus principales inquietudes a la hora de construir los espacios narrativos es el lenguaje: “Tenía cierta preocupación por la palabra justa, por la precisión para reconstruir la realidad” (Manrique Sabogal) Y a la vez busca poder trabajar con libertad

en torno a ese lenguaje, declara en la entrevista anteriormente citada que no quiere que le “expropien la lengua” y por eso a veces inventa, recupera o resignifica palabras.

Como ya hemos apuntado, en *Señales* el ejemplo más representativo es el verbo *jarchar*, uno de los más utilizados a lo largo de toda la novela y que el autor se inventa *ad hoc*, precisamente para poder expresar con una fuerza nueva y distinta la idea de movimiento constante de estos personajes en contante cambio y viaje, estos personajes que no se van, sino que *jarchan*. A la pregunta de cuál es el origen etimológico del verbo inventado, o a qué quiere remitir con él, contesta:

Lo tomé de las jarchas medievales, fragmentos al final (“a la salida”) de poemas escritos en árabe, pero estos más bien en otra lengua, en una lengua en transición, como Makina, como el movimiento en la novela; lírica en algo como mozárabe<sup>13</sup>.

Ocurre algo similar con la palabra desgranar (29), que Makina usa como sinónimo de “hacer el amor” (30) en oposición al uso habitual del verbo coger, que usa cuando describe situaciones abusivas o que recuerda como desagradables.

Al final del libro, cuando Makina ha llegado al final de su viaje encuentra un cartel en el que se lee la palabra Jarcha y parece que se cierra el círculo lingüístico en clave mítico-circular: “Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió. Ésta era la única palabra que se le venía a la cabeza. Jarcha.” (122) Este final del camino, que no es casual, en torno a la palabra jarcha explica bien la idea filosófica que permea todo el libro: palabras nuevas, voces nuevas, lenguas nuevas para espacio nuevos y poéticos (que también son circulares porque remiten al tiempo prehispánico o a viejas etimologías medievales) Se trata de explicar la contemporaneidad con nuevos códigos lingüísticos y de representación, pero a la vez relejendo las identidades míticas subyacentes a este presente complejo e híbrido. Así lo explica muy bien el narrador de *Señales que precederán al fin del mundo*: “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” (76).

---

<sup>13</sup> Correspondencia personal entre Ana Pellicer y Yuri Herrera. 30 de octubre de 2022.



### **Me han desollado: ¿el final del camino?**

Tal y como hemos venido detallando, *Señales* es una novela que recrea el camino doble, mítico y real, de una protagonista femenina que transgrede los estereotipos convencionales marcados por el binarismo patriarcal clásico a través de una voz narrativa que se apropia del espacio complejo de la frontera y que se reinventa como dispositivo nuevo y liberador. En este proceso, en el que dicha voz configura un espacio político-simbólico pero de clara reivindicación política a través de una agencia y un posicionamiento no victimista, el resultado es la llegada al punto final del viaje y la consecución de su objetivo, que no es exactamente el que tenía al iniciar el camino. Porque el viaje, el proceso, la ha cambiado y ha modificado su manera de entender el encargo que La Cora le hizo. Consigue encontrar a su hermano, sí, pero “ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente” (98) y es entonces, al notar el proceso que han sufrido ambos, cómo de extraños son el uno para el otro y cómo los ha modificado íntimamente el tránsito por el espacio fronterizo (modificación externa y profunda), cuando decide de manera consciente alterar su cometido y no entregarle a su hermano el mensaje de La Cora. Confirma así su capacidad de agencia, su actitud activa y decidida ante el futuro de su familia a través de esa decisión. Decide respetar las decisiones y los nuevos espacios de su hermano, aunque eso le cree un dolor intenso y la despedida: “Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después” (107).

Así, en el noveno capítulo, titulado *El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo*, Makina llega a un “antro que era como el cuarto de un sonámbulo” (122) y que simboliza la llegada al inframundo del *Mictlān*, un lugar en el que “no había música ni conversaciones, sólo el sonido de agua corriendo, no como la de las tuberías, sino el correr enérgico de ríos subterráneos que le recordó que hacía mucho que no se había bañado, y sin embargo no estaba sucia ni olía mal- no olía a nada-” (122) llega al lugar de la purificación y de la renovación tras el camino de los nueve lugares, el lugar de la nueva identidad, del cambio de piel. Por eso, cuando le entregan un legajo con sus nuevos documentos “Nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar” (123), ella musita “Me han desollado” (123) porque se da cuenta de que ha cambiado de piel y ya no puede ser la misma. Porque tras el viaje, tras el encuentro con su hermano y la conciencia de poder decidir, de poder actuar, ella ya nunca va a ser la misma Makina que salió de la Ciudadcita. Lo entiende sin dramatismo, de nuevo sin victimismo, sabiendo que todos los caminos del viaje al *Mictlān* la han transformado y “entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su

memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo “Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (123).

Ese “estoy lista” de Makina y “con todo el cuerpo y con toda la memoria” consiguen condensar el objetivo último de Yuri Herrera en esta novela: construir un mundo propio y autorreferencial a través de un lenguaje poético *ad hoc*, que relata el viaje de conocimiento mítico de una mujer sola y valiente en la frontera más violenta del mundo contemporáneo.

### **Bibliografía**

Alvstad, Cecilia. “Anthropology over Aesthetics: On the Poetics of Movement and Multilingualism in Three Translations of Yuri Herrera’s *Señales que precederán al fin del mundo*”. *Literatura latinoamericana mundial*, Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy and Gesine Müller (eds). Berlín, De Gruyter, Berlín, pp. 223-241.

Bhabha, Homi. *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. México, Siglo 21, 2013.

Carabí, Àngels y Armengol, Josep M. (eds.). *La masculinidad a debate*. Barcelona, Icaria, 2008.

Carini, Sara. “Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del Reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”. *Ogigia*, n.º 12, 2012, pp. 45-57.

Colanzi, Liliana. “Entrevista a Yuri Herrera”. *Americas Quarterly*, 5 de febrero de 2010. En *la Frontera: Una Conversación con el Escritor Mexicano Yuri Herrera* - *Americas Quarterly*. Accedido 10 de septiembre de 2022.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Cáceres, Periférica, 2008.

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

Herrera, Yuri. *La trans migración de los cuerpos*. Cáceres, Periférica, 2013.

García Sánchez, Nayeli. “Yuri Herrera: escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo”. *Literal*, 2017. *Yuri Herrera: escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo* - *Literal Magazine*. Accedido 15 de septiembre de 2022.

hooks, bell. *El deseo de cambiar. Hombres, masculinidad y amor*. Barcelona. Bellaterra. 2021.

Iñiguez Rodríguez, Edgardo. "Mito, violencia y necroescrituras en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera". *Mitologías hoy*, n.º 19, 2019, pp. 233-244.

Manrique Sabogal, Winston. "Entrevista a Yuri Herrera". *El País*. 8 de febrero de 2013. Yuri Herrera: "No tenemos que permitir que los políticos nos expropien la lengua" | Cultura | EL PAÍS (elpais.com) Accedido 5 de octubre de 2022.

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1999.

Neuhén, Tes. "Entrevista a Andrés Neuman". *Poemas del alma*. 13 de abril de 2018. Entrevista a Andrés Neuman (Primera Parte) > Poemas del Alma (poemas-del-alma.com) Accedido 10 de octubre de 2022.

Rivera Garza, Cristina. *Escrituras geológicas*. Madrid, Iberoamericana /Vervuert, 2022.

Rodriguez J, Jaime. *Solo quedamos nosotros*. Barcelona, Galaxia, 2021.

Sanz, Marta. *Monstruas y centauras*. Barcelona, Anagrama, 2018.

Serra, Clara. "La víctima, protagonista de nuestro tiempo". *El País*, 9 de octubre de 2022. Feminismo: La víctima, protagonista de nuestro tiempo | Opinión | EL PAÍS (elpais.com) Accedido 10 de octubre de 2022.

Spivak, Gayatri Chakravorty, and Santiago Giraldo. "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista colombiana de antropología*, n.º 39, 2003, pp. 297-364.

Stefkova, Radmika y Figueroa, Rodrigo. "Una entrevista a Yuri Herrera". *Latin American Literature Today*. Universidad de Oklahoma, 2015. "Creo que la literatura entraña siempre una responsabilidad política": Una entrevista a Yuri Herrera por Radmila Stefkova y Rodrigo Figueroa - LALT (latinamericanliteraturetoday.org) Accedido 5 de octubre de 2022.

Vázquez, Paola. "Entrevista a Yuri Herrera". *Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre ciencias sociales y literatura*, Alberto Trejo Amezcua y Gilda Waldman Mitnick (coords.), Ciudad de México, UAM-Xochimilco, 2018, pp. 311-313.

Ripetta, María Elena. "Entrevista a Andrés Neuman". *Bae Negocios*, mayo de 2020. Andrés Neuman: "En nuestro cuerpo se juegan placeres, dolores, miradas, miedos" | BAE Negocios. Accedido 20 de octubre de 2022.

Vega Ramos, María José. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona, Crítica, 2003.