

La frontera portátil. Entrevista a Yuri Herrera*

Christopher URIBE MATURANA

Montserrat MADARIAGA CARO

Christopher Uribe: En *Señales que precederán al fin del mundo*, la protagonista enuncia la siguiente reflexión: “Pinche ciudad ladina [...]. Siempre a punto de reinstalarse en el sótano” (11). ¿Qué representa la ciudad fronteriza en sus obras?

Yuri Herrera: El asunto, justamente, es que la ciudad de esa novela es fronteriza, pero no es una ciudad en la frontera. El modelo que tomé es Pachuca, la ciudad de donde soy, a una hora de la Ciudad de México. Utilicé el término “ladino” de la manera en la que se usa en muchos lugares de México, como alguien engañoso, alguien hipócrita, alguien que uno no sabe muy bien a qué va y qué quiere hacer. Es una ciudad que está a punto de desaparecer, en un primer momento, de manera muy concreta, por esos hoyos que hay en la ciudad, vestigios de la antigua industria minera. Pero también en el sentido de que uno nunca sabe a qué aferrarse, a qué agarrarse.

Una vez dicho eso, yo quería que ésta pudiera ser una ciudad fronteriza, aunque no esté en la frontera, en la medida en que esas cosas que antes sólo identificábamos como características de los lugares de la frontera física, de la frontera política, ya existen en otros lugares. Te podría decir dos frases que recordaba cuando yo vivía en El Paso, Texas. Alguien dijo una vez: “la frontera está ahí donde hay una tortillería”, lo cual es una frase bonita y muy optimista, pero muy fácilmente refutable. La frontera sigue siendo claramente física y con alambradas, con soldados, con perros y con

* La entrevista a Yuri Herrera se realizó por videoconferencia el lunes 12 de mayo de 2014.

muchos muertos. Pero entendía el sentido de la frase en términos de que esa cultura, que se daba en el espacio en el cual se encontraban dos sistemas de leyes, dos formas de hablar, ya no se limita nada más a esos espacios, por distintas razones: por la dimensión actual de las migraciones, por las nuevas tecnologías. Entonces, una ciudad fronteriza es una ciudad en la cual de algún modo hay un constante flujo de hablas, de identidades, y una disolución de lo que se entendía como una identidad fija. Me parece que esto es algo que ya está sucediendo en muchas partes y que la condición fronteriza ya no se limita a la frontera política.

Montserrat Madariaga: ¿Y en otros autores contemporáneos de México que han tomado a la frontera como tropo en sus ficciones?

YH: Sí, hay mucha gente escribiendo cosas interesantes. Lo que pasa es que a veces las etiquetas, ya sean comerciales o académicas, limitan un poco el trabajo de la gente emparentada con esto. Entonces, diría que, en el acercamiento más evidente están, por supuesto, Élmer Mendoza y Eduardo Antonio Parra. Este último es un cuentista al cual se le debería de prestar mucha más atención de la que se le presta; él, además, sí tiene el propósito de reflejar lo que sucede en un momento histórico y en un lugar específico, cosa a la que yo me resisto. Creo que la literatura no refleja, si acaso representa, pero, más bien, crea algo nuevo. Ahora bien, están los escritores de Coahuila, también Luis Orgevone, Carlos Velázquez, Julián Herbert, que de algún modo hablan de ciertos fenómenos que suceden en la frontera, pero más allá de eso, hablan de temas que ya están intervenidos por distintas influencias culturales, como sucedía antes en la frontera política.

Hay un autor que murió hace apenas unos meses, muy joven, tendría 49 años, Rafa Saavedra, que en algún sentido casi podría decirse que inventó la literatura fronteriza. Tiene un libro que se llama *Lejos del noise*, además de una serie de cuentos y crónicas en los cuales habla de la vida en Tijuana, sobre todo de los años ochenta en adelante, y de cómo esto va modificando relaciones laborales, familiares y, fundamentalmente, el lenguaje. Pero esas transformaciones ya no suceden nada más en un lugar tan evidente como Tijuana.

Entonces, de entrada yo hablaría de estos; en algún momento habría que empezar a prestarle atención también a los autores que escriben desde

la otra frontera. Estoy pensando en Nadia Villafuerte, por ejemplo, que es una escritora de Chiapas y que trata un poco lo que ha sido el tráfico de personas en la frontera sur. Algunos otros autores están haciendo un muy interesante trabajo periodístico, como Diego Enrique Osorno, por ejemplo. Y aunque no directamente sea ni literatura, ni mexicana, creo que hay que revisar el trabajo que están realizando los periodistas de *El Faro*, en El Salvador. Tienen un sitio que se llama elfaro.net en el cual están trabajando la intersección de crimen, migración, política desde Centroamérica y hasta Estados Unidos. Y en ese sentido desafían nuestras nociones sobre lo que es la frontera y los problemas fronterizos.

CU: La ciudad, en su obra, es un territorio delimitado por el poder de ciertos capos de mafias, cuyo predominio podría resaltar la debilidad y la corrupción de los Estados que ya no cumplen con el rol de proteger al ciudadano. En su ensayo “Semántica del luminol” empezó a reflexionar sobre este fenómeno en México: ¿Cree que el modelo moderno del “Estadonación” ha cedido a un ordenamiento feudal? ¿Percibe esta situación en otros espacios del continente, tanto en el plano de la realidad como en su representación literaria?

YH: No podría hacer una afirmación tajante, universal, al respecto, pero lo que sí creo es que esto está sucediendo de distintas maneras. Cuando a veces se habla de “Estado fallido” se hace en términos de cómo las instituciones estatales ya no pueden garantizar la seguridad de sus ciudadanos, ni poner en práctica una serie de leyes que, se supone, lo definen. Yo creo que va más allá. A veces siguen aparentemente en funcionamiento, pero lo que está sucediendo es que hay una serie de realidades que hacen obsoletas esas leyes o que, de algún modo, simplemente se utilizan para legitimar un nuevo estado de cosas. Sí creo que las grandes corporaciones, cada vez más, están sobrepasando las soberanías nacionales. Me refiero tanto a las legalmente establecidas como a las criminales, porque cada vez es más difícil ver la frontera entre unas y otras. Los grandes cárteles del narcotráfico no son bandas de delincuentes escondidos en una cueva que ponen su dinero debajo del colchón, son capitalistas que simplemente han dado un paso adelante de lo que los otros capitalistas están haciendo desde hace tiempo, es decir, saltarse las leyes, hacer lo posible para quitar las que atacan sus propios intereses. No estoy tratando de articular un discurso

anticapitalista en abstracto, simplemente esto es algo que sucede nos guste o no y, por cierto, hay mucha gente a la que le gusta y, desde esa perspectiva, cree que las drogas tienen que ser legalizadas. Estoy pensando, por darles un ejemplo claro, en el expresidente Vicente Fox, que superficialmente uno podría decir que es un absoluto imbécil, pero yo creo que más que un imbécil es alguien que sabe para qué le sirve el poder. Mientras fue presidente, no tuvo el menor empacho en prolongar el absurdo de afrontar el problema contra las drogas sólo como un problema militar. Ahora que ya no es presidente, aboga por la legalización de las drogas y dice: “a mí me interesaría ser un empresario que entre al negocio de la venta legal de las drogas”. Este es el reconocimiento de que los negocios están por encima de una serie de principios que él llegó a enarbolar cuando estaba dentro de la política. Entonces, no sé si la palabra sea feudalizar, es posible que haya algo de eso. Hace unas semanas se publicó un estudio interdisciplinario de Princeton en el cual se decía que ya no era posible considerar a los Estados Unidos una democracia, sino que era una oligarquía y las grandes decisiones pasan a través de una serie de grupos, más o menos regulados por las instituciones, pero que en realidad imponen su agenda por encima de éstas.

MM: Bernat Castany Prado en “Las nuevas metáforas identitarias de la literatura posnacional” revisa los símbolos que han construido la idea de nación, por ejemplo, el Estado como persona o como familia, entre otros. ¿Cuáles consideraría que son las metáforas que proponen las representaciones de la ciudad fronteriza en la literatura?

YH: Esto es muy complicado, a mí me gustaría tener esa respuesta y creo que hay que buscarla porque es una pregunta muy interesante, muy importante. Mira, estoy recordando otra cita que escuché en El Paso, la gente que hablaba de la frontera portátil. Es decir, la frontera usualmente la vemos como esta especie de cicatriz que marca conflictos históricos que determinan por qué un Estado se termina en un lugar y otro empieza. Y esas fronteras, a manera de cicatrices, siguen existiendo ahí, pero de algún modo, como decía, esa condición se ha vuelto móvil. La frontera es lábil, no sólo en términos de cuanta gente pueda escabullirse a través de ella, sino que es lábil culturalmente y, sin lugar a dudas, es lábil financieramente. Sigue habiendo grandes problemas para que la gente se pueda mover de un

estado a otro libremente, pero los capitales fluyen con absoluta naturalidad. Me gusta la idea de la frontera portátil.

Estoy tentado a volver a la vieja imagen del río de Heráclito, que siempre es distinto. Por más cursi o anticuado que parezca, creo que sigue siendo relevante y habría que reactualizarla: el país al que uno va o uno vuelve es un país intervenido por las migraciones culturales. Y para terminar con los clichés, casi tendría que hablar, también, de la manera en que Roger Bartra le respondía a Octavio Paz. Este famoso ensayo de Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*, es parte de toda una tradición, y yo diría una tradición terriblemente simplista sobre lo que es la nacionalidad. El hecho de hablar de “el mexicano” me parece un simplismo que raya en el racismo. Roger Bartra, cuando escribía ensayos inteligentes, escribió éste que se llama *La jaula de la melancolía*, en el cual ponía, como una de las figuras que le servían para entender la mexicanidad, la del axolote, este animal mítico que se mueve entre la tierra y el agua, que está a mitad de todo. En ese sentido, creo que esa figura ya no se correspondería sólo con los mexicanos, sino que de algún modo las nuevas ciudadanías pueden ser ciudadanías del axolote. No estoy seguro, es una pregunta muy buena y que merece mejor respuesta que la mía. Tendría que pensar en eso. En algo que es inestable y no algo que es definitivo, riguroso, o que no puede cambiar.

CU: Wolfgang Sofsky, en su ensayo *Tratado sobre la violencia*, señala que esta categoría no es exclusiva de ciertas manifestaciones del hombre, sino que constituye un principio de interacción humana y es productora de identidad y cultura. Partiendo desde la interpretación de Sofsky, ¿de qué modo considera usted que la violencia interviene en la conformación de identidades y culturas en el espacio de la frontera representado por la literatura?

YH: No sé si conocen el libro de Josefina Ludmer que se llama *El cuerpo del delito*, y si no, se los recomiendo muchísimo, sobre todo la introducción porque habla un poco de esto, de cómo la violencia es productora de muchas cosas. La violencia produce al policía que nos protege del criminal. Bueno, ella está hablando, más que de la violencia, de la criminalidad, y la criminalidad produce toda una industria alrededor de la cual nosotros desarrollamos manifestaciones culturales, no sólo el cine sobre la violencia,

la literatura sobre la violencia, sino todas estas cosas con las cuales nosotros aprendemos a convivir con ella. Los distintos tipos de violencia que puede sufrir una sociedad a lo largo de la historia, me parece, en ese sentido, que determinan algunas particularidades. Pienso en lo que fue la violencia de la Revolución Mexicana; es una época en la cual había regiones del país que eran prácticamente inalcanzables para la gente que vivía en otros lugares. Durante El Porfiriato se crearon vías férreas, aunque eran utilizadas básicamente para el comercio. La Revolución Mexicana es, entre otras razones, casi la primera revolución moderna en el mundo porque se empieza a usar el ferrocarril como un mecanismo para transportar tropas. O por ejemplo, Pancho Villa, que empieza a hacer tratos con productores cinematográficos, a través de los cuales recibe dinero, y ellos filmaban sus batallas, y con este dinero tenía recursos para comprar más armas. Pero, además, a veces atacaba cuando había buena luz, para que la gente que lo estaba filmando pudiera registrarlo. Entonces, el asunto del tren es algo que se ha discutido mucho. De esta manera, lo que hizo la Revolución fue empezar a constituir una idea de mexicanidad mucho más informada por la diversidad cultural que tenía el país, en la medida que gente que fue llevada voluntariamente o a la fuerza de un lugar a otro en el tren, conoció México a través de las artes. Ahora, la tragedia que se vive hoy no es exactamente la misma, pero también hay mucha gente que ha migrado porque sus ciudades se han convertido en ciudades invivibles. Así sucedió en Ciudad Juárez en los últimos años del gobierno de Calderón, así está sucediendo ahora en Tamaulipas y Michoacán, por ejemplo. Entonces el miedo y la violencia, la tragedia, también empiezan a conformar parte de tu identidad en la medida en que la migración se convierte en parte de ella. Pero hay otras cosas también, por ejemplo, la manera en que uno empieza a descreer de las autoridades conforma el modo en que te relacionas con los vecinos.

Ahora pienso... Una estudiante mía hizo una tesis buenísima en la cual analizaba las canciones en la Revolución Mexicana, la Sandinista y de los tiempos actuales, que hablan sobre la violencia y de cómo nuestra manera de entender ciertos aspectos de los conflictos va cambiando, dependiendo de cual sea el objeto, el origen, las consecuencias de esa violencia. Entonces, por ejemplo, durante la Revolución Sandinista había toda una serie de canciones que glorificaban el AK47 como un productor de futuro. Era así, el AK47, el cuerno de chivo, estaban pariendo futuro. Eso es algo que

en este momento en México nadie pensaría. Nadie pensaría en el AK47 en esos términos. Uno puede pensar, inclusive, que la gente que glorifica la violencia del narco no lo pensaría como productor de futuro, si acaso como productor de riqueza, como generador de poder, pero no como un elemento de un sentimiento utópico, por decirlo de alguna manera. Entonces, sí, claro, las condiciones en que surge y se desarrolla la violencia determinan mucho de qué manera nos desarrollamos en relación a los conflictos de la época.

MM: La violencia de género es un tema presente en muchos textos que abordan la frontera, así como en sus obras. En ellos, la mujer tiende a sufrir un proceso de reificación. Sin embargo, es posible hallar personajes que contrastan con esta mirada –como Makina, la protagonista de *Señales*, quien constituye la principal antítesis a esta visión androcéntrica–, ¿por qué optó por una heroína que burla los imaginarios y prácticas del poder masculino?

YH: Hay muchas decisiones a la hora de escribir que son decisiones que responden más a una intuición que a otra cosa. Cuando yo estaba pensando escribir esta novela, que para mí era la novela de un viaje, era lo primero que tenía claro, muy rápidamente, casi de manera automática supe que la que tenía que hacer el viaje era una mujer. Los desafíos a los que quería que se enfrentara la persona que iba a emprender este viaje, son desafíos que de por sí las mujeres en muchas sociedades ya tienen que enfrentar cotidianamente. Entonces, de algún modo, para mí el sujeto mejor preparado para encarnar las dificultades de un mundo en el cual no produjo las reglas pero tiene que jugar con ellas o tiene que doblarlas o esquivarlas y, sobre todo, en el cual tiene que repensarse a sí mismo, era una mujer. Me parece que una de las experiencias definitivas de nuestro tiempo es la experiencia de la migración, que está cambiando economías, identidades, lenguas. Me parece que a quienes más debemos escuchar es a las mujeres por las condiciones en las que se mueven, por las dificultades que enfrentan, e inclusive por la historia con la que cargan a cuestas, a la hora de enfrentar estos viajes, que les da una perspectiva distinta sobre éste.

MM: ¿Podría darnos algún ejemplo de esos desafíos que la mujer ya enfrenta cotidianamente y que retrató en el personaje de Makina?

YH: Estoy pensando una cosa que sucede en Ciudad Juárez. Una de las maneras en que se puede entender la gran tragedia de las mujeres allí, es que éstas han estado en el centro de distintas maneras de cosificarles y subestimarles. Y no sólo me refiero al machismo o a las autoridades que no toman en serio las necesidades y los peligros en que se ven envueltas, sino, por ejemplo, todo el tema de las maquiladoras. Las maquiladoras emplean fundamentalmente mujeres migrantes, jóvenes, solteras, que son convertidas en “carne de cañón”, en la medida en que el trabajo, que se supone que tendría que dignificarte, te está convirtiendo en un objeto desechable; tu misma fuente de trabajo te está convirtiendo en una potencial víctima. Y las mujeres que han llegado a trabajar en las maquiladoras, casi ninguna es de ahí. No tengo las cifras ahora, pero es algo que se ha estudiado. Muchas de ellas son migrantes de Centroamérica, de Torreón, de Veracruz, y que llegan sin ninguna red social que las soporte y sin, además, una actitud de las autoridades o de sus jefes destinada a protegerlas. Entonces, yo diría eso, que el mero hecho de ser mujeres ya las coloca en una posición más difícil que la de los hombres en distintos espacios. El laboral, inclusive, por decirlo de algún modo, el de andante. El hecho de andar por la calle es una experiencia distinta para un hombre que para una mujer en muchos lugares. Inclusive si tú piensas en la Ciudad de México, que en muchos sentidos es una de las ciudades más progresistas del continente y, sin embargo, hay vagones especiales para mujeres en el metro y el metrobús, porque el gobierno simplemente ha aceptado una derrota cultural que es: “no podemos controlar a estos animales y por eso tenemos que poner a las mujeres aparte”.

CU: La violencia es un tema que ha marcado histórica y culturalmente a Latinoamérica, fundada y refundada a través de una serie de “gestas” violentas que han sido retratadas recurrentemente en la literatura. Según su visión, ¿cuál es la idea de violencia que actualmente propone la producción literaria sobre la frontera?

YH: Creo que hay más de una, que ha habido una simplificación al respecto. Creo que sí existen los textos que de algún modo se acercan a nuestra violencia doméstica desde una óptica aprendida por Hollywood, es decir, la pornografía de la violencia, y que inclusive, a veces, los criminales

han aprendido a utilizar su propia violencia como una herramienta, como un arma visual, a partir de estos clichés. Pero no es lo único. Creo que también hay una serie de textos, sobre todo desde la no ficción, desde la crónica, que están tratando de recuperar la experiencia de la gente que ha sufrido la violencia, pero no sólo como víctimas, sino desde la posición de alguien que se niega a verse a sí mismo como víctima. Tenemos a las madres que perdieron a sus hijos en la guardería ABC en Sonora, tenemos a las madres de los migrantes. Ahí hay textualidades sobre la violencia que tienen que hacernos pensar en esto en otros términos, como que los sicarios no son los protagonistas, aunque sean los culpables, o que ellos no pueden determinar todos los significados de la violencia. Pero, además, inclusive dentro de los mismos textos sobre la frontera o el narcotráfico, creo que no hay un sólo registro. Yo diría que hay textos que de algún modo están tratando de entender la complejidad del fenómeno. Por un lado, tenemos una serie de criminales que deben ser perseguidos, que deben ser encarcelados, pero también hay que entender que, en buena medida, las legiones de muchachitos que se integran a la violencia, lo hacen a veces por eso de la desaparición del Estado, no sólo en términos muy concretos de que el Estado debe garantizarte seguridad, o la desaparición de las oportunidades que puede ofrecerte el Estado y la iniciativa privada para tener una vida digna y un trabajo estable, sino también simbólicamente. Cuando dentro de una sociedad has sido orillado a ser este lumpen, que vive en el margen y que a nadie le importa, de repente la violencia, las armas, aparecen como un medio a partir del cual puedes encontrar identidad, dignidad, en fin. Y creo que hay distintos tipos de literatura que están haciendo esto, algunos que sí se suman un poco a este discurso glorificador, algunos que tratan de entender el discurso de las víctimas, y otros que tratan de entender complejamente cómo es que alguien puede acercarse a todo este mundo.

MM: Justamente en “Semántica del luminol”, una de sus principales propuestas señala que “[s]i los ciudadanos vamos a intervenir dentro de la batalla simbólica, la opción [...] es hurgar todas las capas debajo de él, rociarlo con luminol, ya no para ver la sangre sino los mecanismos que la sangre oculta” (34-35). Se podría establecer una conexión entre lo que propone en su ensayo y el uso del lenguaje –ya sea a través de la música, la traducción y el cuerpo– en sus novelas. ¿Qué mecanismos deberían ser visibilizados por la literatura en el contexto de fronteras?

YH: Yo no quiero poner una agenda de lo que debe hacer la literatura, pero puedo reparar en algunas de las cosas que hace. La literatura nos enseña a extrañarnos frente al lenguaje en distintos sentidos. Pero respecto de lo que estamos hablando, sobre cómo, desde los medios de comunicación, desde los distintos tipos de poderes, se nos presenta una situación dada y una serie de opciones limitadas sobre cómo responder a esta situación, la literatura no puede crear defensores de derechos humanos ni políticos opositores. La literatura, lo que puede hacer, es ofrecernos herramientas para ser ciudadanos reflexivos y, en esa medida, creo que cuando una obra literaria se acerca a un conflicto en sus propios términos, está desafiando los términos en los cuales el *status quo* convierte los conflictos como parte de nuestra normalidad, como parte de algo a lo cual nosotros no tenemos acceso. Cuando la literatura hurga en las motivaciones de los hombres poderosos, cuando la literatura puede mirar ya no desde el halago o desde la subordinación a quienes están encargados, digamos, de las instituciones policiales, ahí empezamos a tener una mirada crítica sobre el poder. Entonces, me parece que una de las cosas que hay que hacer es desnudar el lenguaje del poder, desnudar la manera en la cual se nos manipula, poner al descubierto sus eufemismos y a la hora de reproducir verbalmente la sociedad, el mundo, desde nuestros propios parámetros estamos ya haciendo política, estamos ya interviniendo el mundo con una voz distinta. Entonces lo que creo es que hay que seguir buscando maneras de hablar de nuestros problemas, de las tragedias e inclusive de las cosas que nos hacen felices, que no necesariamente son aquellas de las que nos han convencido que nos hacen felices.

CU: En este sentido, en sus obras, podríamos decir que los personajes van volviéndose más conscientes de su lugar dentro de la sociedad y de los lenguajes que los dominan. ¿Podría referirse más a este proceso en sus ficciones?

YH: Una cosa que sucedió en décadas pasadas es que a veces pensábamos que la liberación, cualquier tipo –estoy pensando en la liberación política, pero uno puede pensar en la liberación espiritual o la liberación sexual–, dependía de qué tanto nos podíamos acercar a ciertas palabras y qué tanto las entendíamos y qué tanto, inclusive, las venerábamos. Esas palabras podían ser las de un texto religioso, las de un dogma hecho para la militancia o,

como vemos ahora, de algún manual para economistas. Es decir, a veces parece que si nosotros no nos aferramos a las palabras con las que alguien más entendió el mundo no vamos a poder salir adelante en la vida. De algún modo, una cosa que tal vez he estado tratando de explorar es la posibilidad de que, más bien, nosotros sí podemos nutrirnos de otros textos, de otras palabras, pero, eventualmente, la única manera de ir encontrando quiénes somos, quiénes estamos siendo constantemente, cómo cambiamos, es ir generando nuestro propio entendimiento del mundo. Y esa comprensión del mundo no pasa por el rechazo a otras visiones, sino por el rechazo a subordinarnos a ellas y por concebir el lenguaje como un acto creativo más que como una herencia inmutable que nosotros tenemos que venerar. Entonces, algo que creo que puede suceder en mis libros, en ese sentido, es un proceso por el cual alguien descubre el poder que tienen las palabras sobre los otros y sobre sí mismo, y que de algún modo eso lo define, pero que no termina de hacerlo de una vez y para siempre, sino que así como las palabras van cambiando de significado dependiendo del contexto y dependiendo del momento, se va cambiando con ellas y se tienen que volver a encontrar más palabras.

MM: Siguiendo con la idea del lenguaje y su relación con la identidad, según Francine Masiello, en la literatura contemporánea aparece “el auge de los personajes sin nombres, viajeros, exiliados, un nomadismo extremo. Aquí nadie puede hablar de certezas, ni aferrarse a ninguna verdad [...]. Y todos están en espera del shock que nos despierte de la asedia y del tedio de lo cotidiano” (7). ¿Cómo se interpretaría este panorama en la literatura sobre la frontera?

YH: Sí creo que la condición fronteriza es una condición en la cual la inestabilidad es una de sus características principales. Cuando pienso en cómo las lenguas en la frontera, no sólo la lengua española y la lengua inglesa, empiezan a contaminarse para bien y empiezan a influir en sus ritmos o en su léxico, inclusive a veces en ciertas estructuras gramaticales, veo que ahí es cuando estas certezas empiezan a desarmarse. Por ejemplo, es inexacto hablar de la lengua española y la lengua inglesa como si hubiera sólo una lengua española y una sola lengua inglesa. Es decir, cuando uno empieza a ver la manera en la que interactúan las distintas hablas gracias a las migraciones actuales, gracias al tipo de comunicación que producen las

nuevas tecnologías, ahí lo que tenemos es que la condición fronteriza no sólo está afectando la inmutabilidad de las reglas, sino que también refleja algo más que está sucediendo. Entonces, ya no se puede mirar al mundo en la manera bipolar en la que se miraba antes en términos políticos. Más allá de que se apruebe o no se apruebe el matrimonio homosexual en todos los países o en muy poquitos, o la misma idea de que hay distintas maneras de entender tu género, de practicar tu sexualidad, de relacionarte con lo que culturalmente ha sido producido como masculino o femenino, esta imposibilidad de ver el mundo bipolarmente ya está ahí sobre la mesa y no va a desaparecer. Tampoco va a desaparecer la mera idea de lo masculino y lo femenino pero ya no va a monopolizar nuestro entendimiento del mundo. Y sí, esto está poblando nuestra literatura, está poblando nuestra lengua y sin lugar a dudas –aunque creo que puede atribuírsele su origen a ciertos espacios fronterizos– lo fronterizo como se ha dicho ya no se limita a las líneas trazadas por las guerras.

CU: ¿Qué tipo de identidades podrían surgir en este escenario móvil? ¿Cuáles serían los protagonistas o actores que se empezarían a visibilizar mucho más en este escenario?

YH: Conocí hace un par de años a una muchacha en Nueva York que era muy bella y extraña físicamente. Uno no podía ubicarla, no sabías si era asiática o si era negra. Hablaba español y tenía la ciudadanía de Estados Unidos. Me contó que había nacido en Cuba, su padre había sido un funcionario vietnamita que fue a vivir a Cuba durante los años de la Guerra Fría y su madre era negra. Después emigraron a Estados Unidos. Entonces ella tenía toda una serie de elementos que la hacían un personaje extraño, porque hablaba como cubana pero casi no había vivido en Cuba. Tenía ciertos rasgos de asiática pero no era asiática, podía tener pasaporte vietnamita y pasaporte de Estados Unidos y, al mismo tiempo, podía regresar a Cuba. Se sentía muy cómoda con esto, no se sentía incómoda de no ser cubana o no ser estadounidense, en un sentido estereotípico. Eso me pareció un ejemplo de lo que puede suceder en muchos otros sentidos, que apenas estamos empezando a arañar, inclusive en términos laborales. Por ejemplo, toda esta discusión sobre qué va a suceder con el libro es un debate que se va a extender a muchas otras cosas en el mundo laboral: qué vamos a hacer con los horarios, la idea de trabajar en ciertos horarios. La

idea de la lectura ya ha cambiado, algo que yo digo es que hoy la gente lee más que nunca en la historia, pero lee tuits o lee posts de Facebook. Se lee y se escribe más que nunca en la historia; la gente escribe todo el tiempo en sus teléfonos. Y aquí viene toda otra serie de discusiones sobre la calidad, la profundidad, lo que sea, pero esto es un hecho. Así como estamos hablando de que pueden surgir nuevos personajes, estos personajes están ligados a nuevas prácticas de lectura, de escritura, nuevas prácticas migratorias.

Llevo años yendo y viniendo entre México y Estados Unidos y he visto los cambios, es decir, la nostalgia ya no es lo que era antes. En esta ciudad no hay ni un solo buen restaurante mexicano pero hay muchos lugares donde encuentro tortillas de distintos tipos de chiles y de cosas que no había la primera vez que migré, en 1999, cuando me fui un año a Francia. Fue una pesadilla gastronómica porque no encontraba nada de lo que quería comer. Eso ya no existe y entonces tenemos que empezar a pensar cómo estas cosas que poco a poco suceden y que hemos incorporado a nuestra vida normal, nuestras prácticas culturales, nuestras prácticas políticas, de algún modo significan que están empezando a ser obsoletas: los sujetos sociales con los que nos sentíamos cómodos, la mera idea de ciudadanía, las formas establecidas sobre cómo se ejerce la sexualidad, la paternidad o la maternidad. Entonces tendremos que comenzar nuevamente por las cosas básicas.

MM: ¿Qué personajes de la narrativa mexicana actual vienen a su mente cuando habla de estas nuevas identidades que recogen estas prácticas?

YH: Es muy difícil decir. Es enorme la producción pero pensaría en este momento, por lo menos, en la novela de Julián Herbert, *Canción de tumba*. Es una novela autobiográfica muy dura en la cual Julián habla de su vida con su madre. Ella era prostituta, entonces es una madre que tuvo hijos con distintos hombres y que por su trabajo estuvo moviéndose de un lugar a otro del país. En este libro uno no ve el menor asomo del cliché sobre la madrecita mexicana o, si existe ahí, existe para ser refutado. Es alguien que se ha considerado un escritor del norte pero que nació en Acapulco, que, por cierto, es una de las ciudades más violentas del mundo ahora, y él se apellida Herbert porque su padre es una de las personas que estuvo con su madre pero como él mismo lo dice, como yo, tiene cara de indio. Y la misma novela es un desafío a los géneros, en algún momento es

autobiografía, en otro es novela, en otro momento es casi un ensayo y no hay ninguna certeza ideológica. Por ejemplo, como parte del libro él hace un viaje a Cuba y destroza tanto a todos los adoradores de la revolución cubana como a aquellos que están esperando ver un discurso simplemente contrarrevolucionario. Yo recomendaría leer esa novela, así como también leer a una escritora muy interesante de Acapulco que se llama Iris García Cuevas, sobre todo su libro de cuentos *Ojos que no ven, corazón desierto*. El autor del cual les hablaba antes, Rafa Saavedra, tal vez sería el mejor ejemplo de todo esto. Es muy difícil encontrar sus libros pero en internet van a hallar textos de él. También hay una novela muy interesante de Alberto Chimal, *La torre y el jardín*, que es un poco novela de ciencia ficción, un poco una reflexión sobre el campo literario mexicano, un poco novela pornográfica. Es una cosa rara y su personaje principal es uno que Alberto ha trabajado desde hace años: un tipo que va viajando por el tiempo y las sociedades, adaptándose a ellas; se llama así: “el viajero del tiempo”. Una de las personas que me parece que con más fuerza ha hecho esta producción de conocimiento a partir de la creación de nuevos personajes, pero también manipulando el lenguaje o poniendo en evidencia los límites de nuestro lenguaje como productores de estabilidad, es Cristina Rivera Garza. Todo lo que ella ha hecho es bueno, pero específicamente para lo que estamos hablando les recomendaría *La cresta de Ilión*. En *La cresta de Ilión*, de algún modo, lo que está haciendo Cristina es discutir cómo el lugar al que tú perteneces también entra en conflicto con el lenguaje que utilizas para describirlo. Hacia el final de la novela vemos cómo entran en crisis una serie de personajes, inclusive un personaje por su incapacidad para reconciliar esta condición del español, de masculinizar el mundo, con cómo él está mirándose. Sé que suena muy abstracto pero es una novela que justamente lo que hace es hacerte entrar en crisis.

CU: Hablando sobre las distintas producciones literarias relacionadas con la frontera, este término, “frontera”, en la actualidad se ha vuelto cada vez más importante dentro de los estudios literarios y culturales. Uno incluso podría llegar a decir que es una moda. En el caso particular de México, ¿qué piensa de la producción literaria sobre la frontera y de los debates estéticos que se han generado a partir de definiciones como literatura del norte, literatura de la frontera, narcoliteratura, entre otros?

YH: Las etiquetas son útiles a veces en términos académicos, casi siempre en términos mercadotécnicos. Es cierto que en los últimos años varios grupos de escritores y escritoras del norte se han colocado como parte de la literatura más importante que se ha hecho en México, aunque esto viene de mucho antes de lo que la gente piensa. Para mí dos de los escritores más importantes del siglo XX en México son Jesús Gardea y Daniel Sada, quienes escriben sobre el desierto, escriben sobre la lengua misma del norte y me parece que fueron los pioneros. Hay otra serie de escritores nacidos o criados en el norte muy interesantes: está Liliana Blum, Norma Alarcón, Heriberto Yépez, Eduardo Antonio Parra, David Toscana. De algún modo, esto se corresponde con el hecho de que el eje de la discusión política en México pasa por el narcotráfico, que en buena medida por mucho tiempo se identificó como un fenómeno que sucedía en el norte. Ahora tenemos claro no solamente que ese fenómeno no sucede nada más en el norte de México, sino en todo México. Es un negocio en el cual a nosotros nos han mandado la parte que tiene que ver con la violencia, pero que está sucediendo al mismo tiempo en Nueva York, en Zúrich y en París. No es que esto suceda en un lugar lleno de salvajes, sino que simplemente nos han asignado dicha parte del negocio. Entonces, puede ser útil esta discusión para ubicar ciertos problemas, ciertas tendencias, pero creo que eso se agota rápidamente, inclusive en términos de la diversidad de la literatura mexicana actual. Ahora les mencionaba el nombre Iris García Cuevas, que para mí es tal vez la mejor cuentista que hay en México, de Acapulco. Y está alguien que es del mismo estado del que yo soy, Hidalgo, que se llama Enrique Olmos de Ita, que es el dramaturgo más importante que existe actualmente. Entonces, sí, toda la discusión de la literatura del norte y la literatura del narco responde en cierto momento a un auge de algunos autores y autoras a los que no se les ponía atención y que debido a un cierto estado de cosas de la política nacional se les empezó a tomar en cuenta. Pero creo que así como antes era una simplificación decir que la cultura nacional se ubicaba sólo en la Ciudad de México, sería el mismo error ubicarla ahora sólo en el norte del país.

CU: ¿Qué elementos considera que debería trabajar una estética sobre la frontera?

YH: Yo lo último que haría sería sugerir un conjunto de reglas. Lo que creo que puede hacer alguien que quiere aprovechar esta situación, esta condición fronteriza, es afinar el oído en términos de cómo las distintas hablas que se encuentran en un espacio fronterizo están siendo rastros de distintas historias, tragedias, lentes para mirar y reconstruir el mundo. A mí me parece que un error muy grave que podría cometer alguien que quisiera escribir sobre la frontera, o desde la frontera, o desde la condición fronteriza, sería simplemente reproducir una serie de clichés sobre lo que la gente está convencida que es el habla fronteriza. Muchos piensan que ahora simplemente se puede escribir como se escribe en la frontera metiendo la palabra “vato”, la palabra “troca”, diciendo “party” en lugar de fiesta, pero no se entiende que justamente todos esos vocablos, todo ese léxico, es producto de un proceso dinámico de cómo ciertas palabras pasan a segundo plano para dar paso a otras y cómo, a su vez, esas dejan el lugar a otras. Para mí eso sería fundamentalmente la operación para entender cómo la lengua es una serie de palimpsestos. No es que una forma de hablar aplaste a la anterior, sino que se alimenta de esa y la cubre con una capa en la cual vienen influencias de muchos otros lugares y de muchas otras épocas. Entonces, para mí sería eso, entender que la lengua es una serie de palimpsestos.

MM: Pasando a un tema distinto, relacionado con la muerte y la corporalidad, hacia el final de *La transmigración de los cuerpos* el narrador hace una pregunta sugerente que dice: “¿Cuándo dejamos de enterrar con nuestras propias manos a los que amamos?” (130). Esta frase se podría interpretar como la pérdida de la responsabilidad con el cuerpo y del sentido del ritual fúnebre. En su opinión, ¿cuál sería hoy el lugar del cadáver en la cultura y en la literatura?

YH: Un poco esta novela justamente es sobre eso, sobre cómo nos hemos distanciado de los cuerpos muertos como parte importante de nuestra vida, cómo los cuerpos se han convertido en número, en estadística, sobre la industrialización de la muerte. La muerte se ha convertido en un motivo pornográfico industrial, no digo que en todas partes, pero es algo que define parte de eso que llamamos nuestra normalidad. Esta normalidad se ve atravesada por cifras que deberían ser cataclísmicas y que ya no significan nada. Es decir, uno lee en una noticia que se encontró otra fosa común con

cien o con doscientos cadáveres y ya parte de nuestra normalidad; uno ve a alguien decapitado en la primera plana de un periódico y eso es parte de la normalidad. Entonces, esta época que se supone que tendría que ser la época de la información o de la comunicación, es la época de la sobreabundancia de datos que nos han insensibilizado frente a las cosas más importantes. La muerte solía ser en algunas culturas, en algunas sociedades, ese momento a partir del cual nosotros podíamos reflexionar no sólo sobre la vida de quién se ha ido, sino sobre nuestras propias vidas, sobre lo que nos es sagrado y acerca de cómo vamos reproduciendo lo que nos fue heredado. Lo vamos enriqueciendo. Ahora parece ser simplemente un accidente sobre una vida que ya no nos pertenece, sobre una inercia cotidiana. Entonces, parece que esto no tiene remedio o nos convencen de que no tenemos ya mayor cosa que hacer frente a estas tragedias, y por eso los cuerpos muertos también han perdido algo de su condición sagrada, aunque tampoco creo que en todas partes sea así. En cierta forma, hay una tensión entre entender la muerte y ciertos tipos de muertes, específicamente como un evento vital, y entre verlas simplemente como parte de un orden sobre el cual nosotros no tenemos ningún poder.

A partir de todo lo que ha sucedido actualmente en México, por ejemplo, yo creo que hay gente que está haciendo lo posible por devolverle su dignidad a los que han muerto y con eso, también, constituirse como sujetos dignos y no como simples víctimas. Esto se puede ver en distintos tipos de escrituras. Por ejemplo, una de las cosas que se tienen que revisar son escrituras que no son directamente ficción, aunque sí son escrituras creativas, como el sitio 72 Migrantes, que fue el esfuerzo que periodistas, escritores y distintas personas hicieron para reescribir y revalidar las vidas de los migrantes encontrados en una fosa común en San Fernando, Tamaulipas. Ese es un buen ejemplo de otro tipo de escritura que se resiste a la escritura que se convierte en estadística.

MM: Finalmente, queremos preguntarle sobre la relación de la literatura con el cuerpo del lector. Tomando un poco las ideas de Masiello y de Sontag, ¿cuál cree que es la relación que establece la literatura fronteriza con la sensorialidad corporal, no tan sólo racional?

YH: Yo creo que no se puede desligar una de la otra. La experiencia intelectual es corporal, no es algo que suceda fuera de nuestros cuerpos

y a mí me parece muy importante poner énfasis en eso. Ser conmovido intelectualmente es ser conmovido corporalmente y creo que en la medida en que alguien puede conectarse a través de un texto con otra persona que nunca va a ver en la vida, de algún modo le está haciendo algo también a su cuerpo. Yo sé que existe la tentación de reducir estos efectos a los más espectaculares o evidentes: este texto me produjo náuseas, este texto me produjo excitación sexual, este texto me hizo dormir, pero hay muchas más sensaciones que te puede producir un texto y todas son corporales. Tal vez una de las tentaciones más frecuentes actualmente es tratar de producir rabia y, evidentemente, la rabia, de algún modo, puede provocarnos a hacer algo; pero los libros no pueden hacerse responsables de que alguien tome acciones. Pero, sí, cuando los libros encuentran un lector que tiene paciencia y que acepta abrirse ante el texto, eso va a provocarle algo distinto. El lector no es un ente abstracto, el lector es siempre un cuerpo. A mí me parece importante replantearnos esa pregunta en sus mismos términos, es decir, la experiencia intelectual es experiencia corporal y en la medida en que entendamos eso creo que entenderemos mejor el alcance a mediano y a largo plazo de la literatura.

Obras citadas

- Castany Prado, Bernat. "Las nuevas metáforas identitarias de la literatura postnacional". *Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo*. Nº 9, Año III, Junio 2005.
- Herrera, Yuri. *La transmigración de los cuerpos*. Editorial Periférica: Madrid, 2013.
- _____. "Semántica del luminol". *Dossier*, Nº 20. Mar. 2013. Web. 9 Sept. 2013.
- _____. *Señales que precederán al fin del mundo*. Editorial Periférica: Madrid, 2009.
- Masiello, Francine. "Cuerpo y Catástrofe". *Estar en el presente. Literatura y nación desde el Bicentenario*. Eds. Enrique Cortez y Gwen Kirkpatrick. Lima: Latinoamericana Editores, 2012. 493-513.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Abada Editores: Madrid, 2006.