

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea

**Narradoras del norte: estudio geocrítico de la obra de Adriana García
Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia**

Tesis

que para obtener el grado de

Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea

presenta

Liza Michelle Monter Arauz

Asesor

Dr. Daniel Samperio Jiménez

Lectoras

Dra. Elisa Di Biase

Dra. Christine Hüttinger

Ciudad de México, enero de 2021

Esta investigación recibió el apoyo del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)

Cuando vives en la Frontera
la gente camina a través tuyo, el viento roba tu voz,
eres una burra, buey, un chivo expiatorio,
anunciadora de una nueva raza,
mitad y mitad –tanto mujer como hombre, ninguno–
un nuevo género
[...]

En la Frontera
tú eres el campo de batalla
donde los enemigos están emparentados entre sí;
tú estás en casa, una extraña,
las disputas de límites han sido dirimidas
el estampido de los disparos ha hecho trizas la tregua
estás herida, perdida en acción
muerta, resistiendo;
[...]

Para sobrevivir en la Frontera
debes vivir sin fronteras
ser un cruce de caminos.

“Vivir en la frontera”
Gloria Anzaldúa

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiera sido posible sin la guía y apoyo del Dr. Daniel Samperio Jiménez, gracias por su bondad y sus consejos. Agradezco también a la Dra. Cecilia Colón, la Dra. Rocío Romero, la Dra. Liliana Chávez, el Dr. Alberto Rodríguez, el Dr. Christian Sperling, el Dr. Oscar Mata y el Dr. Ociel Flores por el conocimiento compartido durante mis años en la UAM Azcapotzalco. Infinitas gracias a Reyna Ruiz, quien siempre estuvo al frente del cañón. A mis lectoras, la Dra. Christine Hüttinger y la Dra. Elisa Di Biase quienes acompañaron esta investigación desde el principio. A Víctor Barrera Enderle, Nora Lizette Castillo, María Eugenia Flores, y Hugo Valdés por abrir el sendero de estudio sobre las narradoras del norte. Agradezco la amistad y el cariño de la IV Generación de la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea, en especial a Magdalena López, Isabel Alcántara, Omar Paredes, Mariana García, Alí Hassan Franco, Manolo Mugica, Vladimir Villalobos, Edgar Rodríguez, Abraham Peralta, Daniel Atahualpa, Georgina Rodríguez, Izabel Janasiewics, y David Requesens.

Mi gratitud para la Dra. María Stegmayer por su invaluable apoyo durante mi estancia en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires. A la Dra. Leonor Arfuch por su calidez y su interés en este proyecto. A Ignacio Mancini por su compañía y recomendaciones durante mis sesiones de trabajo en el Centro de Documentación e Información, así como a Carolina De Volder y Lucia Marpegan. A Cecilia González, la mexicana más argentina, por su generosidad, las tertulias, y la casa en Salguero. A Lula González, la ilustre salteña, y a Fernando Leider por las charlas, la música y el vino.

Gracias a Jocelyn Martínez y Reynaldo de los Reyes por hacer de su casa un hogar. A Abril Saavedra, Bertha Hernández, Priscila Palomares, Rodrigo Escamilla, Rodolfo Benítez y Paulina Ruiz, por su amistad y cuidados. Todo mi cariño y admiración a Lyliá Palacios por creer en mí y estar siempre presente. A mi familia extendida, Jaime Sánchez Hernández y Alexis Sánchez por su generosidad desde la primera vez que entré a su casa. A mi tía Rosy Monter por las charlas y la introspección. A mi padre Miguel Monter por su apoyo constante. A Diana Monter, por su ternura a la distancia. A mi madre Fabiola Arauz por su amor. A Jaime Sánchez Macedo, mi compañero de vida, por ser mi eterno interlocutor en esta búsqueda que aún no termina.

RESUMEN

La presente tesis se propone, en primer lugar, visitar la obra de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia a partir de las nociones planteadas por la teoría-metodología de la geocrítica; en segundo lugar, pretende establecer vínculos con la experiencia de vida de las autoras para establecer una genealogía y problematizar en cierta medida los obstáculos que conlleva la decisión de dedicarse a la escritura desde la condición fronteriza y de género.

En el primer capítulo se discute la noción del canon desde el enfoque de la ginocrítica estudiando los casos particulares de las autoras del corpus; el segundo capítulo presenta una discusión sobre el problema de la referencialidad en los estudios sobre el espacio y la literatura; el tercer capítulo se enfoca en analizar la reconstrucción del espacio desde los diferentes puntos de vista que presentan las narrativas y describir cómo funciona la representación de los sentidos como herramienta narrativa; mientras que en el cuarto y último capítulo se examina cómo es que la memoria y la experiencia son agentes que dislocan el espacio en las narrativas mencionadas.

El argumento principal es que las narrativas que conforman el corpus de este trabajo codifican la experiencia de las autoras en sus lugares de origen: Adriana García Roel escribió *El hombre de barro* utilizando su experiencia en la época posrevolucionaria en Montemorelos, mientras que Irma Sabina Sepúlveda construyó la narrativa sobre sus recuerdos de San Isidro del Potrero en Villaldama y Sofía Segovia tomó prestada la nostalgia de sus antepasados en la ficcionalización de Linares en la época de la Revolución y el posterior reparto de tierras en *El murmullo de las abejas*.

Palabras clave: geocrítica, ginocrítica, espacio, escritura de mujeres, experiencia, memoria, identidades, cuerpo

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. ENTRE EL CANON Y EL OLVIDO: ¿DÓNDE ESTÁN LAS NARRADORAS DEL NORTE?	10
1.1 El caso de los narradores del desierto	10
1.2 Revisitar a las narradoras: el problema del canon y la ginocrítica	13
1.3 A estas alturas no me importa el olvido: Adriana García Roel	24
1.4 Escribir minucias: Irma Sabina Sepúlveda	30
1.5 De anécdotas se construye la historia: Sofía Segovia	37
CAPÍTULO 2. SOBRE LA LITERATURA Y EL ESPACIO: EL PROBLEMA DEL REFERENTE.....	43
2.1 El espacio como articulación de la identidad, la experiencia y la memoria	49
2.2 La geocrítica como una ruta de análisis literario	57
CAPÍTULO 3. LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO REFERENCIAL A PARTIR DE LOS SENTIDOS.....	67
3.1 El espacio referencial en la narrativa	72
<i>3.1.2 Allende del Trópico de Cáncer.....</i>	<i>77</i>
3.2 Sobre la multifocalización	85
<i>3.2.1 Endógena.....</i>	<i>86</i>
<i>3.2.2 Exógena.....</i>	<i>94</i>
<i>3.2.3 Alógena</i>	<i>97</i>
CAPÍTULO 4. LA ESTRATIGRAFÍA DEL ESPACIO.....	101
4.1 Transgresiones y transformaciones	105

4.1.1 <i>Experiencia</i>	105
4.1.2 <i>Identidades y cuerpo</i>	113
4.1.3 <i>Memoria íntima y colectiva</i>	126
CONSIDERACIONES FINALES.....	134
FUENTES	140
Archivos	140
Audiovisuales	140
Bibliografía	141

INTRODUCCIÓN

“Lo que no existe en el Juicio no existe en ninguna parte”, reza algún código y como tú no existes, Lola, en ese juicio, pues no existes, aunque el juicio exista. Te confieso, Lola, que ignoro cuál es el juicio. Pero ¿cómo escapar al juicio omnipotente de las cabezas bien pensantes?

Las cabezas bien pensantes, Elena Garro

La curiosidad por el mundo que habitamos es la raíz de toda investigación. En el caso de la presente tesis, su origen consistió en una idea que puede parecer simple: la búsqueda de las narradoras del norte. En ella se encuentran las dos nociones que atraviesan este trabajo, el espacio y la escritura de las mujeres, o formulado como pregunta de investigación, cómo interactúa el espacio en la narrativa de mujeres del norte de México. Responderla implicó la construcción de una metodología que me permitiera estudiar el espacio en la literatura desde una perspectiva que incorporara el género como una variable a tomar en cuenta, pero con la precaución suficiente para no caer en la tentación de buscar en la ficción una experiencia transparente de las autoras.

Vale la pena mencionar que el protocolo de ingreso al programa de Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea se proponía únicamente analizar el imaginario norteno en los cuentos de Irma Sabina Sepúlveda, quien es la primera escritora regiomontana en haber obtenido una beca del Centro Mexicano de Escritores en 1965. El interés por ese estudio se enmarcaba en las implicaciones que tenía el *descubrir* una autora cuya obra había merecido elogios por parte de Juan Rulfo, Juan José Arreola, y Antonio Acevedo, pero que había sido excluida del canon literario. La necesidad de conceptualizar el término “imaginario norteno” pronto llevó a entablar un diálogo respecto al espacio y la literatura. Una vez que comenzaron las asesorías de investigación se propuso revisar la obra de Bertrand Westphal, el académico detrás de la teoría-metodología llamada geocrítica, cuyo objeto de estudio no se limita a la

representación del espacio en la literatura sino a las interacciones entre los espacios humanos y la literatura. La geocrítica propone un acercamiento que se configura no como una relación unilateral sino dialéctica. Como es evidente, esta propuesta analítica es interdisciplinaria, ya que funciona entre los límites de la geografía y la literatura.

En palabras de Westphal, la geocrítica “confronta un referente cuya representación literaria no es vista como un distorsionante sino como fundacional. La relación entre el referente y su representación es interdependiente e interactiva, dinámica y en constante evolución. Si el espacio fáctico se transforma en un referente aceptable, un punto de referencia notable, se vuelve un común denominador para un grupo de escritores”.¹ Este espacio fáctico, el punto de referencia notable, se delimitó desde el principio por el interés por estudiar lo que en un primer momento se nombró “el imaginario norteno”, es decir, el territorio fáctico que comprende la obra de Irma Sabina Sepúlveda: el Nuevo León rural. En este punto me encontré ante otro riesgo, ¿cómo analizar el espacio en la narrativa de mujeres sin caer en los estereotipos que han acompañado a la crítica y los estudios literarios al respecto de la llamada “narrativa del desierto”? Por esto, tener a la geocrítica como directriz teórica ayudó a romper con la idea de la mirada única que niega la alteridad. En este sentido, fue fundamental construir un corpus compuesto de diferentes miradas sobre el mismo referente para entablar un análisis que configurara el espacio de forma integral.

Así, la ruta lógica fue buscar escritoras cuya obra estuviera anclada en ese mismo referente espacial. Es así como fue necesario ampliar las fuentes documentales, puesto que muchas autoras no publicaron libros, sino que lo hicieron en periódicos y revistas. Para realizar esta investigación fueron fundamentales los archivos del Centro de Documentación

¹ Bertrand Westphal, *Geocriticism: Real and fictional spaces*, Palgrave/Macmillan, Nueva York, 2007, p. 113.

Literaria Leona Vicario, el Archivo del Centro Mexicano de Escritores, y la *Enciclopedia de la Literatura en México* y, a partir de su revisión, se pudo establecer que, desde la década de 1980 hasta la actualidad, existen diversas escritoras nortañas que han publicado o continúan haciéndolo. No obstante, si los registros al respecto de las autoras del noreste son escasos, las obras abocadas al estudio de las narradoras del norte son insuficientes. Un libro que propone una historia de la narrativa escrita por mujeres en Nuevo León es el libro *Ocho ensayos de narrativa femenina nuevoleonesa* de Hugo Valdés, quien indaga en la tradición narrativa femenina desde 1943, la fecha de publicación de *Step Down, Elder Brother* de Josephina Niggli hasta 1998, que corresponde con la publicación de *Ciudad mía* de Gabriela Riveros Elizondo. Para el autor, estos libros que comprenden casi 60 años bien podrían ser catalogados como clásicos por su “representatividad autoral y aciertos estilísticos”. Otro caso es la investigación de Nora Lizette Castillo, quien en su libro *Precursoras de la literatura neoleonesa: crítica y recepción en el siglo XX* brinda un horizonte de 33 escritoras regiomontanas, entre las cuales se encuentran María Luisa Garza “Loreley”, Adriana García Roel, Josephine Niggli, las hermanas revolucionarias Villarreal González y Julia Nava de Ruiz Sánchez. Castillo indica que:

Es necesario señalar que en este grupo de ensayos se aborda la escritura de las mujeres como catalizador mediante el cual ellas insertaron en sus manifestaciones culturales una versión propia del universo emocional e intelectual femenino, algo como una extensión de sus vivencias para lo cual Adriana García Roel tenía una frase: “Paso a pasito y alternando los quehaceres mujeriles con los devaneos literarios”.²

Castillo propone a las mujeres escritoras como portavoces del imaginario de una época, obteniendo así una mirada sobre la realidad diferente a la del canon hegemónico masculino. La frase que retoma de García Roel es significativa porque muestra que, en el pensamiento

² Nora Castillo, *Literatura de mujeres en Nuevo León: las precursoras: primeras décadas del siglo XX*, Ciudad de México, Noctis Ediciones, 2015, p. 14.

de la época, la escritura no entra en las actividades que eran consideradas de mujeres, por tanto, las escritoras tenían que alternar entre esas actividades. Es posible que esta dinámica haya propiciado que, de las 33 mujeres que conforman el corpus del estudio de Castillo, todas hayan ejercido diferentes oficios en torno a la escritura: María Luisa Garza ‘Loreley’, por ejemplo, se desempeñó como poeta, ensayista, cuentista, periodista y educadora o Julia Nava de Ruiz Sánchez, quien, además de escribir, luchó por los derechos de la mujer y participó activamente en los movimientos feministas del estado y del país.

A partir de lo anterior, fue posible considerar ciertos textos como fundamentales para el estudio de la historia de la literatura del siglo XX en Nuevo León: *Step Down, Elder Brother* (1947) de Josephina Niggli³ (Monterrey, 1910), *El hombre de barro* (1943) de Adriana García Roel (Monterrey, 1916), *Agua de las verdes matas* (1963), *Los cañones de Pancho Villa* (1967) y *El agiotista* (1970) de Irma Sabina Sepúlveda (Villaldama, N.L., 1933), y *Nosotros los de entonces* (1983) de Cristina Villarreal (Anáhuac, 1949). Estas obras dan cuenta del medio rural del Nuevo León de la primera mitad del siglo XX, además de brindar un registro del lenguaje de la época y, sobre todo, que lo anterior se enmarca en una representación del espacio neoleonés que no se constriñe a la capital, Monterrey, sino que amplía el horizonte hacia los pequeños poblados alejados de la metrópoli.⁴

Una vez revisado el panorama de la literatura nuevoleonesa escrita por mujeres, se decidió estudiar la obra de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia. La hipótesis de este trabajo es que la narrativa de estas tres escritoras se relaciona de forma

³ La obra de Niggli fue escrita en inglés. David Toscana realizó una traducción en el 2003 titulada *Apártate, hermano* publicada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

⁴ En el caso de *Nosotros los de entonces*, Cristina Villarreal reconstruye el movimiento estudiantil de los años setenta en Monterrey y brinda una obra literaria con un gran valor documental que merece su propia investigación.

dinámica con la transformación del espacio norestense durante la primera mitad del siglo XX: desde el periodo de modernización que comprende la etapa posrevolucionaria en la obra *El hombre de barro* de Adriana García Roel, pasando por la Reforma Agraria que impulsó la industria agrícola y el cambio del paisaje en *El murmullo de las abejas* de Sofia Segovia, hasta las implicaciones de la migración fronteriza enmarcada por el Programa Bracero a principios de la década de 1940 en la cuentística de Irma Sabina Sepúlveda.

En este sentido el objetivo general fue analizar, desde la geocrítica, de qué manera *El hombre de barro* de Adriana García Roel, los cuentos “Agua de las verdes matas”, “La cruz de Jacinto Rocha”, “Martín Cuervo”, “Camino de riel”, y “El pleito” de Irma Sabina Sepúlveda, y *El murmullo de las abejas* de Sofia Segovia se relacionan de forma interdependiente e interactiva con la transformación del espacio norestense durante la primera mitad del siglo XX. Los objetivos específicos, que dan pie a la división capitular del trabajo, son los siguientes:

- Discutir la noción del canon desde el enfoque de la ginocrítica, estudiando los casos particulares de las autoras del corpus.
- Analizar la construcción del espacio desde los diferentes puntos de vista que presentan las narrativas y describir cómo funciona la representación de los sentidos como herramienta narrativa para configurar el espacio.
- Examinar cómo es que la memoria y la experiencia son agentes que dislocan el espacio en las narrativas mencionadas.

El primer capítulo titulado “Entre el canon y el olvido ¿Dónde están las narradoras del norte?” parte de la necesidad de construir nuevas miradas sobre la producción literaria nacional para

producir una crítica literaria que no solo escriba desde y sobre la capital cultural del país. Es desde este posicionamiento que el trabajo busca a las narradoras del norte, no sin antes cuestionar y discutir los problemas de esta categoría a primera vista más incluyente. En una primera parte de este capítulo se entabla una discusión sobre el canon en la que se retoma, entre otras autoras, a María Tabuenca, Jean Franco y Giobanna Buenahora.

En el capítulo dos, “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente” se presenta una discusión teórica sobre la relación entre el espacio y la literatura, problematizando el lugar del espacio referencial en este tipo de estudios. Se recurre a Fredric Jameson para aclarar la cuestión del espacio en la posmodernidad, en tanto se incorporan las categorías de identidad, experiencia y memoria siempre relacionadas con el espacio, siguiendo a autoras como Doreen Massey, Leonor Arfuch, Chantal Mouffe, además de las premisas de Gaston Bachelard y la poética del espacio. Respecto al apartado de la metodología de la geocrítica, se sostiene que la relación entre la literatura y el espacio ha sido objeto de todo tipo de debates en el ámbito de la teoría literaria, sin embargo, se considera que la categoría de referencialidad ha sido evadida en muchos de ellos. Si bien un análisis simplista podría terminar por corroborar la verosimilitud de la ficción porque describe un espacio georreferenciado, la referencialidad puede llegar a ser una categoría útil en el análisis literario, como lo propone la geocrítica de Westphal. Es claro que literatura no es *únicamente* una representación de la realidad, pero en ciertas discusiones pareciera que se quiere despojar a la literatura de su capacidad de representación. El argumento central es que la ficción se escribe en el mundo, entonces tiene la doble facultad de reportar la realidad y en el extremo lógico, de influir sobre su representación. Así, la geocrítica se sirve de una relación

intertextual que tiene su constante en el espacio, pero esto no implica que el espacio sea estático, sino que la literatura también se nutre de las transformaciones espaciales.

El tercer capítulo se titula “La reconstrucción del espacio referencial a partir de los sentidos” y en una primera parte se explica la metodología para determinar el espacio referencial de las narrativas, además de relacionarlo con la cartografía literaria de Franco Moretti. El subapartado *Allende del Trópico de Cáncer* describe la geografía de este espacio referencial, es decir, los pueblos de Villaldama, Linares y Montemorelos en Nuevo León. La segunda parte de este capítulo responde a dos objetivos de investigación: examinar los diferentes puntos de vista que construyen la representación del espacio y analizar la representación de los sentidos (olfato, tacto, gusto, oído) como herramientas narrativas. Además, se instrumentan las tres categorías relacionadas con los puntos de vista que propone Westphal: la endógena, es decir, la visión del espacio nativa y originaria en constante resistencia a la exotización, la exógena, que refleja la visión del extranjero, que, por oposición, es la mirada exotizante, y la alógena, que distingue por los observadores en tránsito, cuya experiencia se encuentra más cercana a la de los migrantes.

El análisis del capítulo 4, titulado “La estratigrafía del espacio”, se enfoca en desplegar la estratigrafía de los espacios ficcionalizados a través de la categoría de la transgresividad para observar cómo se configuran las nociones de identidad, memoria y el cuerpo en la obra de Adriana Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia. De esta manera, se podrá determinar en qué medida cada uno de estos elementos reconstituye o descompone el espacio referencial. Un concepto clave fue la *borderland* propuesta por Gloria Anzaldúa que discute los territorio geográficos, afectivos, simbólicos y geoculturales en el que se cruzan varios paradigmas y, por lo tanto, permite una transformación y un desplazamiento.

De acuerdo con lo planteado este capítulo se aboca al análisis de los diferentes tipos de transgresiones de los territorios —geográficos, íntimos y corporales—, además de estudiar no solo las transformaciones del paisaje terrenal sino también aquellas del paisaje interior de los personajes, todo esto en relación con la identidad y la memoria.

Parte del propósito de esta investigación es establecer vínculos con la experiencia de vida de las autoras para establecer una genealogía y problematizar en cierta medida los obstáculos que conlleva la decisión de dedicarse a la escritura desde la condición fronteriza y de género. En ese sentido, argumento que las narrativas que conforman el corpus de este trabajo codifican la experiencia de las autoras en sus lugares de origen: Adriana García Roel escribió *El hombre de barro* utilizando su experiencia en la época posrevolucionaria en Montemorelos, mientras que Irma Sabina Sepúlveda construyó la narrativa sobre sus recuerdos de San Isidro del Potrero en Villaldama y Sofía Segovia tomó prestada la nostalgia de sus antepasados en la ficcionalización de Linares en la época de la Revolución y el posterior reparto de tierras en *El murmullo de las abejas*.

Por último, en esta discusión no se puede pasar por alto la imagen del desierto que funciona como una metáfora del vacío, construyendo una especie de relato territorial que sustenta la identidad asentada en una región. Entonces, ¿al hablar de los narradores del desierto nos encontramos ante un género literario con raíces espaciales o simplemente es un tropo más? ¿Es el desierto una categoría descriptiva o forma parte de la estructura formal de las obras?⁵ Bertrand Westphal sostiene que cuando un espacio se reduce a un territorio en particular, es inevitable que se homogeneice puesto que se encuentra anclado en un registro

⁵ Considero importante mantener presentes estas preguntas a lo largo del desarrollo de este trabajo, advirtiendo que posiblemente no serán respondidas sino, al contrario, más problematizadas, sobre todo en el capítulo 2 en el cual ahondaré sobre la relación entre el espacio y la literatura.

discursivo que también es un registro estereotípico.⁶ Incluso, la metáfora utilizada por Westphal para ilustrar la tensión entre la esencia heterogénea del espacio y las fuerzas de homogeneización es la imagen del desierto de Alamogordo en Nuevo México, donde “como resultado de las brisas que estrían el terreno, una parte de la arena se arremolina en la cima de las dunas, mientras que, a lo largo de millones de años, otra parte se encuentra asentada y congelada por debajo de infinitas capas en el espacio”.⁷ Extendiendo la metáfora hacia este trabajo, el discurso de cierta crítica literaria ha tratado de homogeneizar las narrativas del norte de México a partir de la imagen del desierto. Si bien este tipo de elemento corresponde en parte a la geografía del territorio norte, en otro nivel de significado alude a la idea del vacío, de la nada; esto es evidente una vez que se arroja luz sobre la contraposición centro-periferia. Entonces, ¿qué subyace debajo de la capa superficial de la narrativa del desierto? Múltiples narrativas congeladas en espera de ser descubiertas. Sea este trabajo una cárcava en la historiografía literaria mexicana contemporánea.

⁶ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

CAPÍTULO 1. ENTRE EL CANON Y EL OLVIDO: ¿DÓNDE ESTÁN LAS NARRADORAS DEL NORTE?

La revisión —el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica— es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de sobrevivencia.

Adrienne Rich

1.1 El caso de los narradores del desierto

Cada vez que se discute acerca de la literatura producida en el norte del país parece ineludible hablar de los llamados “narradores del desierto”, cuya obra se posicionó como una de las propuestas literarias más llamativas a finales del siglo XX en México. A pesar de que no todo el norte es desierto, la crítica literaria con sede en la capital del país convino que aquella literatura producida fuera de la Ciudad de México se congregara bajo esa figura.¹ Es posible datar el origen de esta categoría: en el libro *Esta narrativa mexicana* (1991), Vicente Francisco Torres reúne la obra de Gerardo Cornejo (Sonora), Jesús Gardea (Chihuahua), Severino Salazar (Zacatecas), Daniel Sada (Baja California) y Ricardo Elizondo Elizondo (Nuevo León) en un apartado titulado “Los narradores del desierto”.² Así, esta categoría nació con el propósito de describir uno de los elementos que atraviesa la narrativa de sendos escritores. Más aún, el éxito de ella proviene de la marca del desierto como una reducción

¹ Una alternativa posterior a esta categoría fue los “narradores de la frontera”, e incluso, con el impacto social de la violencia del narcotráfico, en la llamada “literatura del narco”. En 2005 Rafael Lemus, en su artículo “Balas de salva” publicado en *Letras Libres*, redujo la literatura del norte a un simple reflejo de la violencia que golpeaba el norte de México. En su momento, Eduardo Antonio Parra replicó argumentando que “la violencia es un elemento, no la esencia [...] Éste es el contexto desde el que escriben los narradores norteros. Imposible reducirlo a la visión histórica y superficial de la clase media cuya información proviene de la prensa y la televisión”. Profundizo en esta discusión en el trabajo *La ciudad como palimpsesto en The Monterrey News de Hugo Valdés*, Tesina para obtener el diploma de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM Azcapotzalco, julio 2018.

² Cfr. Vicente Torres, “Un maestro del desierto y del estilo”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 38, 2012, p. 142.

del universo narrativo norteco a un elemento geográfico.³ Por lo tanto, el término no es más que una categoría descriptiva que se sirve de un estereotipo para ordenar un grupo de autores que no provienen del centro cultural del país.

Héctor Alvarado, escritor y crítico literario regiomontano, indica que los narradores del desierto fueron “un grupo de escritores que desde sus lugares de origen refrescaron la escena literaria con cuentos y novelas centradas en la búsqueda de un lenguaje propio que logró dimensionar ‘la provincia’ como una fuente de realidades tan interesantes como desconocidas”.⁴ Esta búsqueda de un lenguaje propio se relaciona con que el espacio narrativo concentra la complejidad de una densa configuración social en constante disputa y, como mencionó Eduardo Antonio Parra de forma análoga a Alvarado, contiene “la búsqueda de una renovación en el lenguaje, [...] una estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se trata de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás”.⁵

De entre toda la crítica literaria sobre los narradores del desierto, se recupera un texto de la época que elabora una hipótesis más compleja sobre su origen, el ensayo “La tierra

³ Este hecho no es exclusivo de la categoría “narradores del desierto”, puesto que tiene antecedentes. En el contexto del folklore nacional el término “bárbaros del norte” alude a quienes habitan el norte del país. Por ejemplo, Luis Medina Peña en su libro *Los bárbaros del norte. Guardia nacional y política en Nuevo León, México* (2015) aborda la conformación de la clase política nuevoleonense durante el siglo XIX, caracterizada por las batallas con comanches y lipanes, el ejército estadounidense y por la gran actividad comercial que se desarrolló en el territorio fronterizo. Por otro lado, es de sobra conocida la frase de José Vasconcelos: “Donde termina el guiso y comienza la carne asada, comienza la barbarie”. Cfr. José Vasconcelos, “Cadereyta nos aplaude”, *La Tormenta*, Ciudad de México, Trillas, 2011, p. 186. En ella podemos rastrear el estereotipo con el que aún se habla de los habitantes del norte del país, relacionados con lo salvaje, lo bárbaro y lo incivilizado.

⁴ Héctor Alvarado Díaz, “Recuento del cuento”, en Miguel Covarrubias (coord.), *Biblioteca de las artes de Nuevo León. Tomo 1. Literatura*, Monterrey, Conarte, Conaculta, 2013, p. 120.

⁵ Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras libres*, 31 de octubre de 2005, disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura> [última consulta 20 de noviembre de 2020].

baldía” de Christopher Domínguez Michael. El crítico literario postula que la narrativa rural en México sucumbió ante el mito de Juan Rulfo y que la aparición de los narradores nacidos en provincia dio nuevos aires a la literatura mexicana; además, argumenta que esta renovación literaria está relacionada con el auge cultural que se vivió en la región durante la década de 1980. El motivo de los narradores es alejar la soledad del desierto, por lo cual “comienzan la década con una literatura sin pretensiones localistas, firme en su afán de reconquista de una vida abandonada para la literatura del país”.⁶ Es evidente que, para Domínguez, las narrativas producidas en provincia se encuentran relacionadas con el desarrollo (entendido como económico y social) que propulsó la producción literaria. Al igual que en el ensayo de Torres, el desierto se encuentra presente como contexto y motivo de los narradores.

Es pertinente elaborar una breve reflexión sobre el origen de esta caracterización del norte como “desierto”, porque no corresponde solo con una visión geográfica, sino que funciona como una oposición creada desde la Ciudad de México, la capital cultural del país, para designar aquello que se gestó en un espacio alejado y fuera de su control. Parece que, al menos en el caso tratado en este trabajo, la categoría de los narradores del desierto se funda como un discurso impulsado por la dialéctica nación-región. El norte se construyó simbólicamente como un espacio vacío y se fundó como un desierto en el que, si no pasa nada, es porque no hay nadie que dé cuenta de ello. En esta idea yace una razón extraliteraria que abona al interés sobre este grupo de escritores que provenían de la llamada provincia y que produjeron narrativas que los críticos literarios no concebían fuera de la urbe capitalina.

⁶ Christopher Domínguez Michael, “La tierra baldía”, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 561.

Fermín Rodríguez realiza una reflexión similar para el caso de la literatura argentina: “el desierto [es] como una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino”.⁷ Así, la imagen del desierto se configura a la par que la del vacío, por lo que el relato territorial funciona como una metáfora del poblamiento y, por ende, de la identidad asentada en una región. Hablar de la literatura producida en el territorio del norte de México exige comprender los elementos del devenir histórico de la región y entender que en su paisaje se combina la aridez del desierto con la humedad de los valles y ríos que cruzan por la Sierra Madre Oriental. En adelante, la discusión sobre los narradores del desierto nos llevará a elaborar sobre una propuesta narrativa con raíces espaciales, además de cuestionarnos en qué medida el desierto forma parte de la estructura formal de las obras.⁸

1.2 Revisitar a las narradoras: el problema del canon y la ginocrítica

En este apartado me interesa arrojar luz sobre una falta evidente en la discusión sobre los narradores del desierto: la ausencia de escritoras. Es posible que parezca que me detengo en una nimiedad dado que se puede inferir que si Torres y Domínguez no escribieron sobre las narradoras del norte era porque no existían como tales en esa época. La ausencia de escritoras no es exclusiva de la discusión sobre los narradores del desierto, sino que trasciende a la historia literaria en México ya que está imbricada con las particularidades del medio editorial y cultural de la época, en tanto la falta de interés de la crítica se relaciona con la falta de

⁷ Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 14.

⁸ Menciono estas preguntas porque es importante mantenerlas presentes a lo largo del desarrollo de este trabajo. Es posible que no sean respondidas totalmente sino, al contrario, más problematizadas, en especial en el capítulo 2 que profundizará sobre la relación entre el espacio y la literatura.

publicación, difusión y distribución de obras escritas por mujeres. Como se puede observar, es un círculo vicioso en el cual se revela el problema de la conformación del canon. Si bien todas estas observaciones pueden problematizarse con la propuesta de los campos de Pierre Bourdieu respecto a los campos, acudir a éstos implicaría una tesis por sí misma. No obstante, es primordial rescatar que “en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia”.⁹ No me parece que las narradoras sean las advenedizas del campo literario, pero es evidente que son percibidas de esta forma. ¿Acaso las escritoras *deben* romper los cerrojos que les niegan su entrada al canon literario? ¿No sería mejor construir uno propio?

Por esto coincido con Jean Franco, cuando escribe que se tiene que partir de una crítica de las instituciones y del sistema literario, ya que es de esta manera como el canon emerge como un problema sustancial.¹⁰ Además es fundamental revisar que, ya en 1979, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar plantearon en su libro *The Madwoman in the Attic* que el canon es un corpus de escritura cuyas temáticas y estrategias narrativas se retoman o reproducen de manera similar de un autor a otro, inclusive, de una generación a otra hasta constituirse en una especie de herencia cultural que, a su vez, se instituye como un antecedente histórico-artístico que establece los parámetros de validez y calidad de las obras producidas consecutivamente

⁹ Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, p. 135.

¹⁰ Cfr. Jean Franco, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, núm. 45, 1986, p. 32.

dentro del mismo terreno creativo.¹¹ Aunada a esta definición, la concepción de canon que elabora Lilian S. Robinson es bastante atractiva debido a que lo concibe:

como un artefacto totalmente caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas, cursos, antologías y de lo que consideramos ‘autores estándar’, es decir, todo lo que constituye el canon, tal y como se entiende en general. Ya que, más allá de su disponibilidad en las estanterías, es mediante la enseñanza y el estudio reiterados que ciertas obras se institucionalizarán como literatura canónica.¹²

Ambas definiciones pueden imbricarse dando como resultado una construcción del canon como un corpus de obras que funcionan como un artefacto de validación y parámetro de calidad en el que rara vez se encuentran narrativas escritas por mujeres, dado que no pertenecen a la noción estandarizada creada por los hombres.

Ante este panorama, este trabajo se enmarca en la premisa de Adrienne Rich, quien propone que “la revisión —el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica— es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de sobrevivencia”.¹³ En este sentido vale la pena recuperar un proyecto editorial reciente que se puede enmarcar en la propuesta de Rich, la colección *Vindictas* de la UNAM.¹⁴ Ave Barrera, coordinadora editorial de la colección, indica que “la propuesta de la colección *Vindictas* no es hacerle juego a la idea de canon sino de replantear esa idea, extenderla, dinamitarla, porque ya no nos funciona un sistema jerárquico para

¹¹ Cfr. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984, p. 135.

¹² Lilian S. Robinson, “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, Enric Suillá (coord.) *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 116-117.

¹³ Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, núm. 34, vol. I, 1972, [Dossier: Women, Writing and Teaching], p. 18.

¹⁴ Hasta la fecha se han publicado *El lugar donde crece la hierba* (1957) de Luisa Josefina Hernández; *Minotauromaquia* (1976) de Tita Valencia; *De ausencia* (1974) de María Luisa Mendoza; *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado; y *La cripta del espejo* (1988) de Marcela del Río.

voltear a ver la literatura de una manera más diversa”.¹⁵ Mientras que el posicionamiento de extender y dinamitar la idea del canon resulta muy atractivo, en la práctica se vuelven visibles sus dificultades. Observo que, aunque la colección se encuentra en sus inicios, las cinco autoras con las que decidieron comenzar la publicación —Luisa Josefina Hernández, Tita Valencia, María Luisa Mendoza, Tununa Mercado, Marcela del Río— comparten una característica imposible de ignorar: con excepción de Mercado, quien es argentina, todas provienen de la Ciudad de México y comenzaron su carrera en los círculos culturales de la capital del país. Entonces, ¿en qué medida se está dinamitando el canon si se sigue nombrado solo a las autoras capitalinas? Es clara la dificultad que existe en la búsqueda de autoras fuera de la Ciudad de México, dado que muchas publicaciones no llegan a difundirse y distribuirse a lo largo del país. Ante este panorama, ¿cómo configuramos nuevas rutas de análisis en torno a las obras que el canon ha mantenido ocultas?

Es en este tenor que existen trabajos de investigación que abogan por una nueva historiografía literaria, como es el caso de *Historia secreta del cuento mexicano* de Liliana Pedroza, quien menciona que “la crítica y la historia literaria no se ocuparon durante mucho tiempo de las mujeres que publicaron. Ha habido un silencio, involuntario o no, que nos hizo creer que no había muchas mujeres que se dedicaban a la literatura”.¹⁶ Respecto a las escritoras del norte, una búsqueda en los archivos del Centro de Documentación Literaria Leona Vicario, el Archivo del Centro Mexicano de Escritores, y la *Enciclopedia de la Literatura en México* establece que, desde la década de 1980 hasta la actualidad, se han registrado varias escritoras que han publicado o continúan haciéndolo. Entre los registros se

¹⁵ Ave Barrera, “Voz intimista: mujeres novelistas I”, Vindictas **seminario** web sobre mujeres y literatura del siglo XX en América Latina, Libros UNAM, 23 de junio de 2020, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n6NgNbrJp8I&t=2741s> [último acceso el 10 de noviembre de 2020].

¹⁶ Liliana Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano*, UANL, 2018, pp. 16-17.

encuentran nombres de autoras como Adriana García Roel (Monterrey, 1916-2003), Irma Sabina Sepúlveda (Villaldama, 1933-1988), Rosaura Barahona (Monterrey, 1942-2017), Rosina Conde (Mexicali, 1954), Patricia Laurent Kullick (Tamaulipas, 1962), Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), Sofía Segovia (Monterrey, 1965), Sylvia Aguilar Zeleny (Hermosillo, 1973), Gabriela Riveros Elizondo (Monterrey, 1973), Liliana V. Blum (Durango, 1974), Cristina Rascón (Culiacán, 1976), Marina Herrera (Saltillo, 1977), Criseida Santos Guevara, (Doctor Arroyo, 1978), y Orfa Alarcón (Monterrey, 1979), entre otras.¹⁷

En el caso de la crítica e investigación literarias existe al menos un trabajo coetáneo a los textos de Torres y Domínguez que proporciona un punto de vista diferente sobre la narrativa del norte de México. La tesis que realizó María Tabuenca sobre el campo literario de narradores en el noroeste de México aporta lo siguiente:

Con el auge escritural de los ochenta en los estados fronterizos norteros, las mujeres participan activamente y comienzan a darse a conocer como creadoras en Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez, sus centros urbanos más importantes. En Baja California surgen por lo menos una veintena de escritoras, quienes se integran a diversos talleres literarios y empiezan a publicar en las revistas y diarios locales y regionales.¹⁸

Ahora bien, si la categoría de los narradores del desierto dio cuenta de un auge en la literatura escrita por norteros alrededor de la década de 1980, la *omisión* más clara en los textos de

¹⁷ No incluimos en este listado a autoras como Nellie Campobello (1900-1986) de Durango y a Amparo Dávila (1928-2020) de Zacatecas, ya que, aunque son nacidas en el norte, considero que las condiciones de publicación tienen diferencias, ya que ambas forjaron su carrera una vez asentadas en la Ciudad de México dentro de los círculos literarios, además de que las autoras nombradas escriben y producen desde la provincia. Cabe apuntar que, al hablar de escritoras mexicanas es posible que resulten familiares nombres como María Enriqueta Camarillo, Nellie Campobello, Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, y Elena Poniatowska. Es sensato decir que la obra de estas autoras ha logrado entrar en el canon de la literatura mexicana pero aún falta muchísimo más trabajo en torno al estudio de las escritoras mexicanas. Cfr. Adriana Pacheco, "Las escritoras mexicanas de hoy", *Letras libres*, núm. 232, 2018, disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/las-escriptoras-mexicanas-hoy-invisibles-plena-luz> [último acceso 20 de noviembre de 2020].

¹⁸ María Tabuenca, *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel*, Tesis de Doctorado de Filosofía en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad Estatal de Nueva York, 1997, p. 10.

Torres y Domínguez corresponde a quien Tabuenca nombra como la “escritora más acreditada de las letras de Baja California”¹⁹ y que publicó al menos dos libros en la década de 1980 *De infancia y adolescencia* (1982) y *En tarima* (1984). En la actualidad, la novela *La Genara* (1994) de Conde es considerada “incuestionable pionera de lo que llaman ‘literatura de la frontera norte’”.²⁰

Confronto estos puntos de vista porque me interesa exponer, en primer lugar, el proceso de recuperación de una autora, en este caso Rosina Conde, y, en segundo lugar, la necesidad de generar y leer una crítica literaria que no solo escriba desde y sobre la capital cultural del país, dado que es imperativo encontrar y construir nuevas miradas sobre la producción literaria nacional, como el caso de la tesis de María Tabuenca. Es desde esta línea ética que mi trabajo busca a las narradoras del norte, no sin antes cuestionar y discutir los problemas de esta categoría a primera vista más incluyente. Dicho lo anterior, la tesis de Tabuenca realiza una crítica a la falsa sensación de inclusión que se sugiere al adoptar la categoría “escritoras del norte” puesto que únicamente reproduce la doble marginación que pesa sobre las narradoras que producen fuera del centro cultural del país. Así, en vez de visibilizar se aísla de forma categórica a las narradoras porque se niega por completo su entrada al canon clásico nacional por ser mujeres y por escribir desde la frontera.²¹

De forma similar, Giobanna Buenahora proporciona una visión crítica respecto hacia la creación de nuevas categorías del canon:

criticamos al canon, pero tenemos la tendencia a construirnos uno nuevo en el cual algunas autoras quedan al margen de la experiencia heroizante desde la cual erigimos estructuras de

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Eve Gil, “La Genara sigue vigente entre hombres y mujeres” *Siempre!* (24 de febrero de 2018). Recuperado de <http://www.siempre.mx/2018/02/la-genara-sigue-vigente-entre-mujeres-y-hombres/> [Última consulta el 10 de noviembre de 2020].

²¹ Cfr. Tabuenca, *op. cit.*, p. 6-7.

análisis que caen en la dinámica centro-periferia; así las escritoras regionales con condiciones étnico-raciales determinadas son ubicadas en “literaturas específicas” que no vienen a hacer parte de las “clásicas”. La construcción de un nuevo canon no nos asegura que este sea más incluyente.²²

Si bien el título de este trabajo podría leerse como un intento de hacer incluyente una categoría doblemente subordinada tanto al canon clásico de las letras mexicanas como a la literatura escrita por hombres en el norte del país, mi interés radica en otro aspecto que resulta más complejo que simplemente añadir nombres de mujeres a una categoría descriptiva. El propósito de buscar a las narradoras del norte me ha llevado a establecer vínculos con la teoría y crítica literaria feminista —de forma específica con la corriente estadounidense y su impacto en el contexto latinoamericano— por dos razones: la primera es que coincido con Nattie Golubov en lo que respecta a la integración de la tradición feminista angloamericana a las universidades, permitiendo su difusión por medio de la traducción y, por lo tanto, su integración al pensamiento feminista latinoamericano;²³ y la segunda es la influencia de las ideas de Elaine Showalter, en específico la propuesta de la ginocrítica.

A partir de la publicación de *Literature of their Own* (1977),²⁴ Elaine Showalter (1941) se volvió piedra de toque de la teoría y crítica literaria feminista porque se propuso visitar las obras de autoras británicas utilizando como eje articulador la experiencia de ser mujeres, en tanto esta realidad compartida influye en los modos y procesos escriturales.

²² Giobanna Buenahora, “Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista”, en Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.) *Lecturas críticas en investigación feminista*, Ciudad de México, UNAM, 1999, p. 198.

²³ Cfr. Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista*, Coyoacán, UNAM, FFyL, 2012, p. 8.

²⁴ Para Toril Moi, después de la publicación de *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet, texto pionero de la crítica literaria feminista al realizar un estudio sobre las representaciones misóginas en la literatura basada en la idea de una política sexual hegemónica —entendida como dominio sexual del hombre sobre las mujeres—, “aparecieron tres importantes estudios acerca de la literatura escrita por mujeres, que proponían una tradición literaria específicamente femenina: *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A literature of their own* (1977) de Elaine Showalter, y *The Madwomen in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar”. Cfr. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, 1988, p. 54. [PDF]

Posteriormente, en 1979 dio la conferencia *Towards a Feminist Poetics* en la cual acuñó el término “ginocrítica” como aquella crítica que se propone leer a la mujer como escritora, y no solo con la lectura de textos de autoría masculina.²⁵ En palabras de Cecilia Olivares, los temas de estudio de la ginocrítica son “la historia, los estilos, temas, géneros literarios y estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva, y la evolución de las leyes de una tradición literaria femenina”.²⁶

En seguimiento a la idea de la tradición literaria femenina, Giobanna Buenahora sostiene la necesidad de establecer vínculos con otras mujeres con la intención de generar una suerte de genealogía femenina²⁷ que sirva como una forma de autorización y autoridad, al recurrir al universo cultural de la época para acreditar la capacidad creadora de la autoría femenina.²⁸ En este lugar también se encuentra la postura de María López F. Cao quien escribe que “las mujeres hoy hacemos un ejercicio de recuperación de historia, de recuperación constante de memoria, construyendo una y otra vez referentes, genealogías,

²⁵ En “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981) Showalter aboga por una teoría literaria feminista que tienda puentes con corrientes teóricas como el marxismo, el deconstruccionismo, el psicoanálisis, y los estructuralismos con el objetivo de realizar un análisis cultural de ser mujer. Cfr. Elaine Showalter, “La crítica feminista en el desierto”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.) *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Ciudad de México, UAM-I, 2003, p. 595.

Además, a finales del siglo XX, Showalter sostuvo que la crítica feminista y la historia literaria de las mujeres no dependen del descubrimiento de un “genio literario”, sino en el establecimiento de una continuidad y legitimación de la escritura de las mujeres como una forma de arte. Cfr. “Twenty Years on: A Literature of Their Own Revisited”, en *NOVEL: A Forum on Fiction*, núm. 31, vol. III, 1998, p. 411.

²⁶ Cecilia Olivares, “Ginocrítica”, *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1997, p. 56.

²⁷ Respecto al tema de las genealogías, Margo Glantz ensaya sobre las escritoras mexicanas en el artículo “Las hijas de la Malinche”: “A los nombres consagrados se añaden muchos nuevos que no menciono para evitar la enumeración, ociosa, si no se hace el intento por aquilatar la nueva producción, un ensayo por aclararla, integrarla en el lugar que le corresponde. Toda genealogía acusa con obviedad la preocupación por conocer el origen, es un intento de filiación individual. Descubrir diversas historias, definir las diferencias individuales contrarresta el efecto de mitificación, absuelve la traición”. Margo Glantz, “Las hijas de la Malinche” en *Debate Feminista*, núm. 6, 1998, p.177.

²⁸ Cfr. Giobanna Buenahora, *art. cit*, p. 203.

hilando modelos y compañeras en el tiempo”.²⁹ Mientras que la búsqueda de las precursoras para establecer una continuidad entre el pasado y el presente es una idea muy atractiva, Jean Franco, al respecto del contexto latinoamericano, puntualiza que:

todos sabemos que tales genealogías son estratégicas. Al señalar sus afiliaciones, las escritoras obedecen a una tendencia generalizada en toda la historia literaria latinoamericana que siempre ha sido no-canónica en relación con la literatura metropolitana y siempre ha proclamado sus afinidades y diferencias con otras literaturas a manera de banderas o con signas en la disputa de posiciones.³⁰

En un contexto global en el que la literatura latinoamericana ha sido situada como la “no-canónica” —o envuelta en categorías como lo “real maravilloso” o “realismo mágico” desde un punto de vista europeo—, las intenciones de posicionar un canon de literatura femenina son análogas a las búsquedas de una identidad latinoamericana cuya tradición se remonta al *Calibán* de Fernández Retamar.³¹

Un caso que ejemplifica esta búsqueda de una identidad autónoma del pensamiento occidental-europeo se encuentra en el texto “Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas” de Gloria Anzaldúa en el que realiza una lectura crítica de Woolf³² al evidenciar el pensamiento burgués sobre el acto creativo de la escritura ya que si para escribir es esencial la independencia económica se excluye a un amplio sector de la población:

Olvídate del “cuarto propio” -escribe en la cocina, enciérrate en el baño-. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay

²⁹ “La tarea podría resumirse, en palabras de María Zambrano, en «convertir la experiencia en conciencia» y en el ámbito de la escritura, la experiencia de las mujeres en conciencia literaria, vital, y por ello, en conciencia histórica.” María López F. Cao, “Prólogo” en Cristina Segura Graiño (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Narcea, España, 2001, p. 9-10.

³⁰ Jean Franco, *art. cit.*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 34.

³² Me refiero al ensayo *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf en el que la autora inglesa declara que para escribir es imprescindible tener un cuarto propio, en una metáfora de independencia económica y acceso a la educación.

tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica, o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir).³³

A través de su escritura, Anzaldúa evidencia las particularidades a las que se enfrentan las otras escritoras, aquellas mujeres que escriben en un acto de resistencia a su condición socioeconómica que las imposibilita a realizar un acto creativo. Además, la autora chicana postula otra diferencia entre ellas y las “feministas blancas”, al indicar que “no es probable ser amigas de gente literaria en lugares altos, la principiante de color es invisible en el mundo principal del hombre blanco y en el mundo feminista de las mujeres blancas, aunque en este hay cambios graduales. [...] Nuestro lenguaje, también, es inaudible. Hablamos en lenguas como las repudiadas y locas”.³⁴

Si bien Anzaldúa se refiere al ámbito académico y literario en Estados Unidos, las condiciones en México no son muy diferentes. Como es sabido, para las mujeres acceder a estos campos es más complejo que para sus pares masculinos. En seguimiento a Tabuenca con respecto a la doble marginalidad de las autoras de la frontera, ser mujer y escribir desde la provincia adquiere un doble silenciamiento puesto que a la desigualdad ocasionada por el género también se suman las pocas oportunidades de publicación, difusión y distribución de la obra. Como se ha mencionado, no se trata de incluir nombres en el canon literario nacional, ni de crear subcategorías que subordinen la obra producida fuera de la capital cultural, sino de transformar el sistema que privilegia la lectura de unos pocos autores y abrir las estructuras que fundamentan la idea de un canon.³⁵

³³ Gloria Anzaldúa, “Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas”, *Gloria Anzaldúa*, Oaxaca, Fusilemos la noche, 2017, pp. 42-43.

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁵ Este es un debate en torno a la ruta de la *inclusión* en el canon o la *abolición* de este en función no solo de las nuevas literaturas emergentes, sino de las literaturas omitidas por la historiografía literaria nacional. Respecto a esta cuestión, Mabel Moraña indica que las literaturas nacionales persisten como forma del deseo de preservación que enarbola unidades de sentido que mantengan una centralización institucional anclada a

Ahora bien, considero importante aclarar que, si bien mi perspectiva se encuentra permeada por los postulados de la ginocrítica, este trabajo no es una búsqueda ingenua de una transparencia de las experiencias de estas mujeres en sus literaturas porque, como bien indica Nattie Golubov parafraseando el artículo de Joan Scott “El género: una categoría útil para el análisis histórico”:

la literatura tampoco hace visible la experiencia femenina porque el uso de la experiencia como evidencia incontrovertible y como punto originario de la explicación “se convierte entonces en evidencia del hecho de la diferencia, más que una forma de explorar cómo se establece la diferencia, cómo opera, cómo y de qué maneras constituye sujetos que ven el mundo y actúan en él”.³⁶

En la actualidad existen varias autoras que han realizado diversas críticas a la ginocrítica, en específico por el afán de buscar una esencia femenina homologada e inclusive buscar la experiencia de la autora en el texto, desplazando el estudio literario hacia aquello que se encuentra fuera del texto: “en la vida y conciencia de la autora, más que en la interacción históricamente determinada entre el texto y la autora”.³⁷ Respecto a la mención de Tabuenca sobre las condiciones en las cuales las autoras escriben, Chris Weedon sostiene que “el contexto histórico en el que se ubica la autora es de sumo interés porque las formas de subjetividad genérica articuladas en el texto también son producto de los discursos sociales sobre el género que circulan en el momento en que se escribe”.³⁸ Además, Anja Bloss escribe

las jerarquías sustentadas en los ideales de modernidad y elabora que “en general el estudio de las literaturas nacionales ha cedido a la complejidad de cánones plurales y segmentaciones múltiples, exhibiendo una complejidad a la que sólo puede accederse a través de estrategias transdisciplinarias y complementarse con análisis transnacionalizados, a veces regionalizados, a veces sectoriales, tomando en cuenta no ya necesariamente la nación como categoría estable sino alguno de sus fragmentos significativos o de sus expansiones extraterritoriales”. Mabel Moraña, *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, p. 201.

³⁶ Nattie Golubov, *op. cit.*, p. 74.

³⁷ Nattie Golubov, “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, *Debate Feminista*, núm. 9, 1994, pp. 118.

³⁸ Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford, Blackwell, 1987, p. 153 *apud* Nattie Golubov, *ibid.*, pp. 72-73. Este aspecto teórico fue fundamental para la formulación de las semblanzas de las escritoras que se presentan más adelante.

que la crítica literaria latinoamericana rara vez considera la escritura de mujeres como una dinámica independiente de su contexto sociohistórico y “enfatisa que la ‘otredad’ de la literatura de mujeres está condicionada por la situación sociocultural, es decir, que la especificidad no es esencial sino condicionada históricamente”.³⁹

Así, más que buscar una experiencia femenina única —sería erróneo buscar esencialismos— en la obra de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia, mi hipótesis es que su condición de mujeres nortenas es un factor que ha influido y afectado su obra de dos maneras: por un lado, la poca difusión de su trabajo literario y la recepción que tuvieron en su momento, y por otro, la sustancia misma de su obra que se percibe en la representación del espacio de sus lugares de origen. Por esta razón incorporo a esta investigación los postulados de la ginocrítica, al mismo tiempo que planteo la geocrítica como una ruta analítica que incorpora la experiencia como un factor determinante en las representaciones espaciales. En atención a lo anterior, el siguiente apartado corresponde con la semblanza de las autoras y un breve recorrido por la recepción de sus obras.

1.3 A estas alturas no me importa el olvido: Adriana García Roel

En una última entrevista concedida al periódico *El Norte* antes de fallecer en el 2003, la escritora Adriana García Roel dejó en claro su sentir al respecto de la falta de reconocimiento de su obra: “A estas alturas no me importa el olvido. Antes me quejaba de que mis libros no podían ser encontrados. Ahora ya no me quejo tanto. Quizá ése sea mi destino”.⁴⁰ En efecto,

³⁹ Anja Bloss, “La escritora como heroína. Glorificación de lo femenino en la crítica feminista sobre la literatura de mujeres latinoamericanas. (Una crítica de la ginocrítica)”, *Nuevo texto crítico*, núms. 14-15, 1994-1995, p. 274.

⁴⁰ Daniel de la Fuente, “Pionera centenaria”, *Hojeando, El Norte*, 30 de enero de 2016. Disponible en: https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=81037&referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

en la actualidad los libros de Roel solo se encuentran en librerías de anticuarios o en grupos especializados en las ediciones de la primera mitad del siglo XX en México. A pesar de esto, *El hombre de barro* de García Roel sigue teniendo su puesto como uno de los sucesos más importante de las letras regiomontanas de principios del siglo pasado.

García Roel nació en Monterrey, Nuevo León el 4 de junio de 1916. Es hija de Mario A. García y María Roel y proviene familia de intelectuales regiomontanos.⁴¹ Según un perfil publicado en el periódico *El Norte*, García Roel solo estudió hasta la preparatoria, pero participó en diversos diplomados de literatura que en su momento ofreció la UNAM. Comenzó a escribir desde muy joven y sus colaboraciones se publicaron en *Revista de revistas*, *El Día*, y el *Continental*. Incluso la revisión de estos textos se dificulta dado que están firmados con el seudónimo de “Nada o nadie” porque a la escritora le avergonzaba que las personas a su alrededor se dieran cuenta de que escribía.⁴² En 1942 García Roel ganó el premio Lanz Duret, cuya convocatoria fue lanzada por el periódico *El Universal*.

En una entrevista realizada por Carlos Arredondo, García Roel menciona que “se sorprendieron de que fuera una mujer, una mujer joven [...] todos dijeron que ellos habían juzgado que era un señor el que había escrito aquella novela”.⁴³ Las precauciones que tomó la autora al momento de ingresar al concurso también muestran las dificultades a las que se enfrentó por ser una mujer joven de la provincia: el manuscrito fue “entregado por su novio

⁴¹ El historiador Santiago Roel, primer rector del Tecnológico de Monterrey, fue su tío y Fernando Roel, su hermano. Irma Braña y Ramón Martínez Sáenz, *Diccionario bibliográfico de escritoras nuevoleonenses. Siglos XIX y XX*, Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994, p. 18.

⁴² Cfr. César Cepeda, “Adriana García Roel: la gran dama de la literatura regia, Perfiles e historias, *El Norte*, 9 de mayo de 1999.

⁴³ Carlos Arredondo, “Entrevista a Adriana García Roel” [mecanoescrito], 1983, *apud* María Eugenia Flores Treviño, “El hombre de barro: mirador del agro norestense”, en *Diez ensayos sobre narrativa neoleonense*, Monterrey, FFyL/UANL, 2012, p. 28.

para que no supieran que era de una persona de fuera de la capital”.⁴⁴ A partir de esta anécdota es posible inferir que García Roel era una mujer consciente de los riesgos de su condición : “Yo creo que si saben que soy mujer, y provinciana además, no me lo dan”.⁴⁵

Gracias a este premio, *El hombre de barro* fue publicada por Porrúa en 1943, lo que hizo posible su distribución en la Ciudad de México en una época en que los suplementos culturales, es decir, el periodismo y la crítica literaria, dictaban las reglas sobre quien ingresaba al canon literario. Es así como las reseñas sobre *El hombre de barro* se convierten en una fuente importante para determinar la recepción que tuvo esta obra.

El crítico literario José Luis Martínez escribió que la “autora, casi desconocida en el mundo de las letras, se llama Adriana García Roel (es joven, se dice, y alta, fina, nerviosa y dueña de unos serenos ojos azules) y el título de su novela *El hombre de barro*, que tiene por tema la vida de un caserío humilde perdido en el campo”.⁴⁶ La innecesaria descripción del físico de la autora es una muestra de sexismo que permeaba la pluma de Martínez, cuestión también evidente en una reseña del mismo crítico sobre la novela en la gaceta *Letras de México*. Frases como “una señorita de buena familia va con muy buen corazón y con muy abiertos ojos para hacer un reportaje de las cosas y sucedidos que ahí ocurren y ella puede ver”,⁴⁷ son los argumentos que Martínez utiliza para acusar a *El hombre de barro* de ser una “apenas novela” y que:

la señorita García Roel prefiere transcribir las cosas como las vio y nada más. *El hombre de barro*, en este sentido, tiene una admirable verosimilitud humana, pero ninguna verosimilitud artística. Cuando la autora se ve en el trance de contarnos un hecho que supone no crearemos,

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ César Cepeda, *art. cit.*

⁴⁶ José Luis Martínez, “Premio nacional de literatura”, en *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. Ciudad de México, Conaculta, 2001, p. 226.

⁴⁷ José Luis Martínez, “Novela”, en *Letras de México IV, Revistas literarias mexicanas modernas*, edición facsimilar de 1981, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 84.

se empeña conmovedoramente en atestiguarlos, bajo su palabra de reportera veraz, la exactitud de su testimonio [...] Un libro tan rigurosamente reportaje y archivo documental apenas deformado⁴⁸.

Resulta interesante contrastar esta reseña de la época de la publicación original con los estudios más contemporáneos sobre la obra de García Roel. En el artículo “Historia sobre la novela en Nuevo León”, Alfonso Rangel Guerra escribe que “la novela relata la vida de la gente de campo en Montemorelos, Nuevo León. La narración está escrita en primera persona, recogiendo la imagen de lo que se va observando. Está escrita con desenvoltura y va introduciéndose en la vida de la gente de la región”;⁴⁹ también sostuvo que la importancia de *El hombre de barro* radica en su cualidad de “testimonio histórico y cultural de una determinada sociedad. [...] “Sin duda es una de las más importantes novelas mexicanas de su tiempo, pero como ocurre con tantas obras escritas en la provincia, ha sido ignorada en la historia de la literatura nacional”.⁵⁰ Como es evidente, para este crítico, el registro que realiza García Roel de Montemorelos no parece ser una falta estética que impida que la obra sea considerada una novela. Por su parte, María Eugenia Flores en su artículo “*El hombre de barro*: mirador del agro-norestense” posiciona a *El hombre de barro* como un ejemplo de la “fragmentación de los modos canónicos de acreditación literaria”,⁵¹ y destaca “su particular concepto del manejo de la realidad, por la manera en que efectúa la representación del referente sobre el que construye la ficción literaria”.⁵²

El escritor Hugo Valdés incluyó en el libro *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León* un texto sobre *El hombre de barro* en el cual comenta que la cualidad que se

⁴⁸ *Loc. Cit.*

⁴⁹ Alfonso Rangel Guerra, “Historia de la novela en Nuevo León”, *Biblioteca de las Artes de Nuevo León. Tomo I. Literatura*, Conarte, Conaculta, 2013, p. 87.

⁵⁰ César Cepeda, *art. cit.*

⁵¹ María Eugenia Flores Treviño, *art. cit.*, p. 29.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

destaca del proceso escritural de García Roel es la de la observación porque solo así García Roel pudo apreciar “la dimensión y fuerza de los elementos [...] Elaborando una especie de antropología de las costumbres, Adriana García Roel se asume a ratos como un observador distante a la vez que comprensivo”.⁵³ Esta última cualidad es la razón por la cual también se ha catalogado a *El hombre de barro* como un reportaje sobre la vida cotidiana de los campesinos en Montemorelos que terminó siendo novela, sobre todo por el afán social que motiva la narración que incluso puede cifrarse en una crítica a la Revolución Mexicana: “Sobre estos trabajos, sobre estas penas, sobre estas lágrimas mucho ruido se ha metido desde que principió nuestra revolución. Se ha gritado recio, se ha hablado de largo, se han proclamado no sé cuántas cosas de mejoras y de derechos y de reivindicaciones. Todo ha sido ruido”.⁵⁴

Por otra parte, Nora Castillo le confiere un lugar de importancia dentro de la historia literaria de Nuevo León y realiza una observación sobre *El hombre de barro* que vale la pena recuperar. Castillo recupera a Bajtín para elaborar sobre la polifonía de la novela, además del recurso de la primera persona:

Así como el universo artístico el autor, narrador o participante de la obra, puede equipararse a los personajes (voz del autor) y no el autor real, como sucede en *El hombre de barro* de Adriana García Roel donde se confunde la voz de la autora y de la narradora, al poner en primera persona el recuento de los eventos llevados a cabo por la protagonista. La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser en efecto, la característica principal de las novelas según Bajtín.⁵⁵

Aquí acotaríamos que, si bien García Roel utiliza un narrador protagonista, este se encuentra en la voz de un hombre. A este respecto Sandra Gilbert indica que incluso la negación de la

⁵³ Hugo Valdés, *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2008, pp. 26- 27.

⁵⁴ Adriana García Roel, *El hombre de barro*, Ciudad de México, Ediciones Botas, 1956, p. 9.

⁵⁵ Nora Castillo, *Literatura de mujeres en Nuevo León: las precursoras: primeras décadas del siglo XX*, Ciudad de México, Noctis Ediciones, 2015, p. 56.

feminidad es significativa para entender la propuesta estética de las narradoras;⁵⁶ incluso Alicia Redondo Goicoechea llama a esta dinámica “literatura *disfrazada* de masculinidad, que es aquella en la que existe una clara intención de ocultación de lo femenino”.⁵⁷ A través de la figura del letrado, García Roel crea un personaje sin nombre que explora el mundo campesino de Montemorelos, obteniendo la confianza de los habitantes y así, poco a poco, pasando a ser parte también de la comunidad que lo observa a ratos con admiración debido a su conocimiento, mientras que por momentos se gana la animadversión de algunos al juzgarlos tácitamente como ignorantes.

Después del alboroto causado por el premio, García Roel se dedicó a dar clases de inglés. Durante muchos años fue maestra en el Colegio Dolores Martínez en el centro de Monterrey. Se casó con Julio R. de la Garza, pero jamás tuvo hijos. Siguió escribiendo en periódicos como *México al Día*, *Mañana y Hoy* de la Ciudad de México; en el periódico *La Prensa de San Antonio*, en *La Opinión de Los Ángeles* y en *El Porvenir* de Monterrey. *Apuntes ribereños* es su segundo libro, el cual fue publicado en 1955 por Sistemas y Servicios Técnicos de Monterrey.⁵⁸

En el año de 1988 el Gobierno del Estado de Nuevo León la hizo merecedora de la Medalla al Mérito Cívico.⁵⁹ Sobre su silencio de más de 40 años, la autora sostuvo que “nunca intenté hacer nada de novela de nuevo, porque pensaba que ya no lo podía hacer. Esto de

⁵⁶ Sandra Gilbert, “Feminist Criticism in the University”, *apud* Nattie Golubov “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, *Debate feminista*, núm. 9, 1994, p. 118.

⁵⁷ Alicia Redondo Goicoechea, “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, en *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Narcea, España, 2001, p. 28.

⁵⁸ Valdría la pena ahondar en el catálogo de publicaciones de este lugar, como una forma de trazar una historial editorial, sobre todo al surgir la hipótesis la autopublicación, dado que Sistemas y servicios técnicos es la misma imprenta que publicó los dos últimos libros de Irma Sabina Sepúlveda.

⁵⁹ Castillo, *op. cit.*, p. 38.

escribir, para mí, es como un golpe que le viene a uno de pronto y lo hace”.⁶⁰ A pesar de las dudas sobre su capacidad autoral escribió una última novela, *Lucía, la de Tlalpan*, sobre la cual mencionó lo siguiente:

no le veo muchas posibilidades a mi nueva novela, pero ojalá y me equivoque, estoy resuelta a publicarla aun con mi propio dinero, porque es lo que quiero hacer antes de morir, además de cuidar a mi esposo y estar con él siempre, hasta el final, que me muero de un día a otro, como morimos los viejos.⁶¹

Las 333 páginas de *Lucía, la de Tlalpan* se publicaron en Ediciones Sur en abril del 2003.

Adriana García Roel falleció el 26 de octubre de 2003 en Monterrey.

1.4 Escribir minucias: Irma Sabina Sepúlveda

“Un crítico dijo que yo forjaba mis cuentos con minucias, y no se equivocó. Esta predilección mía por los asuntos sin importancia se debe tal vez a que en la vida no he encontrado más que eso: minucias.”⁶² Este es un extracto de la charla que Irma Sabina Sepúlveda dio en Bellas Artes por invitación de Antonio Acevedo⁶³ en el marco del ciclo “Los narradores ante el público” en 1965. En este evento compartió escenario con sus maestros Juan Rulfo y Juan José Arreola, además de Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, y Amparo Dávila. Sin embargo, a diferencia de estos escritores y escritoras, el nombre de Sepúlveda no figura en las letras nacionales.

Es claro que la ficción de Sepúlveda presenta una estrecha relación con el lugar donde nació. Creció en el ejido San Isidro del Potrero que se encuentra a casi 100 kilómetros de Monterrey, la capital de Nuevo León, en el municipio de Villaldama, uno de los más pobres

⁶⁰ César Cepeda, *art. cit.*

⁶¹ *Loc. Cit.*

⁶² “Irma Sabina Sepúlveda” en Antonio Acevedo Escobedo (compilador), *Los narradores ante el público*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, 215.

⁶³ Sepúlveda le dedicaría a Acevedo su cuento “La Traviata” incluido en *Los cañones de Pancho Villa*.

del estado. Según María Concepción Hinojosa Velasco, la familia de Sepúlveda poseía tierras a lo largo de la región norte de Nuevo León, no obstante, con la Reforma Agraria y reparto de tierras, solo pudieron conservar el casco de la hacienda y cuatro hectáreas. Por esta razón, en 1937 se trasladaron paulatinamente a Monterrey, en donde Sepúlveda estudió una carrera comercial, además piano.⁶⁴ En la década de 1960 Sepúlveda tomó diversos talleres literarios en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, lugar donde conoció a la poeta peruana Esther M. Allison quien se encontraba dando clases ahí.⁶⁵ Este encuentro la motivó a continuar con su escritura, pero es Pedro Reyes Velázquez quien la persuade a escribir teatro.⁶⁶

En 1962 asistió al curso intensivo de teatro que ofreció el INBA, en el cual obtuvo “uno de los tres diplomas que dio el maestro Ibargüengoitia en la clase de Composición Dramática”. Recibió buenas críticas de Jorge Ibargüengoitia además de consejos por parte de Emilio Carballido, quien le “hizo una crítica justa y detallada, y me dio valiosos consejos que ya llevo a la práctica. Me dijo que lo mejor eran mis cuentos y una obrita corta sobre un tema rural nortero”.⁶⁷ Parece ser que esta experiencia la animó a participar en la convocatoria del Centro Mexicano de Escritores,⁶⁸ pero tuvieron que pasar dos generaciones para que fuera aceptada en la generación 1964-1965.

⁶⁴ Cfr. María Concepción Hinojosa Velasco, “Mujeres para no olvidar: Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda, Altaír Tejeda de Tamez”, Tres Museos, marzo 19 de 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OLZhvlrQ-g8&list=WL&index=12&t=698s>

⁶⁵ Allison vivió 16 años en Monterrey donde “se rodea de un número selecto de amistades que incluyen intelectuales, sacerdotes, periodistas y damas de sociedad; con ellos viajaba, asistía al teatro, escuchaba música y compartía deliciosas tardes de café entre charlas inolvidables”, Leticia Hernández Martín del Campo, *Acercamiento a la vida de Esther M. Allison y sus primeras tres obras publicadas*, Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003, p. 15, 16.

⁶⁶ Hinojosa Velasco, *op.cit.*

⁶⁷ Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Foja 111.

⁶⁸ De aquí en adelante se usarán las siglas CME.

Así, Sepúlveda se convierte en la primera mujer regiomontana en formar parte del CME en 1964, lugar que le permitió acceder a la tutoría de escritores de la talla de Juan Rulfo y Juan José Arreola. Empero, antes de obtener la beca que la llevaría a vivir en la Ciudad de México ya había publicado el libro de cuentos *Agua de las verdes matas* en la Editorial Vallarta en 1963. En ese volumen de cuentos se encuentran “Agua de las verdes matas”, que ganó la Flor Natural de los XI Juegos Florales de San Luis Potosí en 1952, premio reservado para el género de poesía, y “El pajarito triste”, que fue premiado en el Concurso Latinoamericano del Cuento en 1962 convocado por la revista *Hoy*.

Según Liliana Pedroza “grupos de jóvenes escritores de diversos puntos del país tuvieron que migrar a la capital para que su trabajo literario fuera reconocido. Editoriales, crítica, así como el aparato cultural se concentraban en la Ciudad de México. Escribir y publicar fuera de la capital era sinónimo de sepultar un oficio”.⁶⁹ Así se explica que Sabina Sepúlveda migrara a la Ciudad de México para entrar en contacto con la élite literaria. El centralismo del sistema también se evidencia en el hecho de que, cuando Sabina vuelve a Monterrey, sus publicaciones no se difunden más allá de su círculo cercano, de tal manera que en la actualidad su obra es desconocida incluso en Nuevo León.

Habría que mencionar otra razón que justifica la migración de la autora hacia la capital, aunque esta corresponde a un nivel anímico. La primera carta de motivos que Sepúlveda envió al CME en 1962 profundiza en la frustración que le produce no encontrar apoyo para su escritura:

Vivo en una familia llena de prejuicios y en una ciudad donde las gentes son sumamente hipócritas, desde el capitalista aferrado a su lonja de tocino, hasta el usurero enriqueciéndose a costa del pobre. El aprecio hacia los míos me hace comprenderlos, pero no disculparnos.

⁶⁹ Liliana Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano*, Monterrey, UANL, 2018, p. 37.

Viviendo en Monterrey me siento amordazada, no puedo escribir lo que realmente siento por temor a lastimar los prejuicios de mis gentes. Por lo que verán, no cuento con ningún apoyo moral ni económico.⁷⁰

Su tercera y última carta, enviada en 1964,⁷¹ dice lo siguiente: “Les ruego estudien mi caso y hagan lo posible por darme la beca, pues en caso de una tercera negativa, no quedarían ánimos para insistir”.⁷² Estos dos ejemplos son solo un vistazo a la vida de Sepúlveda en Monterrey y el estado anímico que le provocaba no poder acceder a una vida de escritora. La ciudad de Monterrey pareciera ejercer una presión en su vocación al punto de obstaculizarla.⁷³

Acerca de la charla en el ciclo *Los narradores*, la cual realizó mientras se encontraba en el CME, Sepúlveda leyó algunos cuentos que pertenecerían a su segundo libro que terminaría de escribir en agosto de 1965, titulado *Tuétano con albahaca*, sin embargo, éste no vio la luz sino hasta cuatro años después con el título de *Los cañones de Pancho Villa*.⁷⁴ Su tercer y último libro, *El agiotista*, fue publicado en 1970. Después de una incisiva crítica a nivel regional debido a su “predilección por los marginados” y la descripción de *El agiotista* como su libro menos afortunado, Sepúlveda no vuelve a publicar más.⁷⁵ Finalmente, fallece

⁷⁰ Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Foja 111.

⁷¹ En 1963 también envió su papelería a la convocatoria, sin embargo, un error en la dirección del CME provocó que no llegara al destino a tiempo. Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Foja 104.

⁷² Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Foja 104.

⁷³ El hermano de Irma Sabina Sepúlveda, Aquiles Sepúlveda comenta en una entrevista que el mayor error de su hermana fue no limitarse a la representación literaria de su pueblo, El Potrero, y comenzar a escribir sobre la gente de Monterrey, lo cual le acarreó críticas a finales de la década de 1960. Cfr. Marie Hernández, *Delirio: The Fantastic, The Demonic, and the Reel Narratives from Nuevo León*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad Rice, 2000, p. 295

⁷⁴ Esta afirmación es producto de comparar los cuentos que según los documentos encontrados en el archivo pertenecen al libro hipotético titulado *Tuétano con albahaca*, no obstante, esos mismos cuentos se encuentran recopilados en *Los cañones de Pancho Villa*, Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Fojas 87, 93.

⁷⁵ Cf. Marie-Theresa Hernández, *Delirio: The Fantastic, The Demonic, and the Reel Narratives from Nuevo León*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía por la Universidad de Rice, Houston, noviembre del 2000, p. 295.

en 1988, después de años de vivir recluida en su casa de Villaldama. El *Diccionario bibliográfico de escritoras nuevoleonasas. Siglos XIX y XX* integra este pequeño párrafo a manera de semblanza de la autora:

Colaboradora de numerosos periódicos y revistas locales y nacionales, fue además maestra de preparatoria hasta el día en que optó por el aislamiento, abandonó el magisterio, su quehacer literario y se retiró de la vida pública donde, al parecer, no encontró respuesta a su búsqueda, cualquiera que ésta haya sido.⁷⁶

Existen pocos estudios sobre la obra de Sepúlveda. El libro de Liliana Pedroza *Historia secreta del cuento mexicano* (2016) enlista los libros de Irma Sabina Sepúlveda, pero no ahonda en su producción. A la par de este libro, también se encuentra el ensayo de Hugo Valdés, quien se enfoca en su primer libro de cuentos *Agua de las verdes matas* (Vallarta, 1963) no así de *Los cañones de Pancho Villa* o *El agiotista* ambos publicados por Sistemas y Servicios Técnicos en 1969 y 1970, respectivamente.⁷⁷ Valdés argumenta esta decisión “teniendo en cuenta el valor y el prestigio que rodea a este libro [*Agua de las verdes matas*], aun cuando su autora publicó dos más que, a su juicio, son menos importantes que el antes mencionado”.⁷⁸ Según Valdés, en *Agua de las verdes matas*:

a lo yermo del campo, a su desolación —tanto como a la brutalidad con que perciben su vivir—, se le antepone el ingenio de los personajes. Y si entre otras cosas pensamos en su soledad, es cierto que en ello habrá mucho de Juan Rulfo. Pero si a través de la cotidianidad rural Rulfo recreó la visión trágica de una existencia que vive en la muerte y sólo en ella puede explicarse, Irma Sabina nos historia un mundo diferente. Como a Rulfo, a ella también el campo la ha enseñado a ver de nuevo. Pero, a diferencia de aquél, a sus personajes los asiste la esperanza.⁷⁹

Asimismo, la escritura de Sepúlveda brinda de vez en cuando su valoración sobre las implicaciones que conlleva la escritura de cuentos, y en cierto sentido, el compromiso del

⁷⁶ Irma Braña Rubio y Ramon Martínez Sáenz, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷ Una hipótesis respecto a ambos libros es que hayan visto la luz por medio de la autopublicación, dado que Sistemas y servicios técnicos bien podría ser una imprenta.

⁷⁸ Valdés, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

escritor con la sociedad. En su obra podemos encontrar personajes que escriben o que son cuentacuentos, y en los que Sepúlveda inserta su digresión sobre el acto de escribir; por ejemplo, en “Las cabras mancadas” indica que “las historias que le llegan a uno son como pedazos de género sin forma. Uno tiene que recortarlos y componerles aquí y allá, como le hacen las costureras para dejarnos la ropa a la medida”,⁸⁰ y en “Brujería”, el personaje principal habla de sí mismo: “el escritor es un maestro nato, y debe tener conciencia del honroso papel que le asignó el Creador, cuidando siempre que sus obras eduquen y sean la luz que ilumine a los ciegos de la verdad”.⁸¹

Fuera de los textos citados, resulta difícil encontrar algún otro trabajo sobre la obra de Sepúlveda. En cuanto a este vacío en los estudios del cuento en Nuevo León, el escritor Héctor Alvarado apunta que “es claro que todos los trabajos (excepto el de José Javier Villarreal), dedican poco o ningún espacio a los cuentos, libros y autores anteriores a 1980, tal vez porque no existía suficiente labor de investigación [...] o quizá porque lo dificultaba la dispersión de las publicaciones [...] y la casi imposible aventura de conseguir o consultar libros, revistas y fuentes primarias”.⁸² Esta falta de información me llevó a buscar otro tipo de fuentes documentales, como el Archivo del Centro Mexicano de Escritores⁸³ o las primeras ediciones de sus libros, en cuyas solapas se encuentran partes de las críticas que recibió en suplementos culturales. Por ejemplo, sobre *Agua de las verdes matas* Rafael Solana escribió en *El Universal*: “Irma Sabina Sepúlveda parece iluminada con el divino don

⁸⁰ Irma Sabina Sepúlveda, *Agua de las verdes matas*, Monterrey, UANL/FENL, 2017, p. 35. Todas citas corresponden a esta edición.

⁸¹ *Ibid.*, p. 67.

⁸² Héctor Alvarado, “Recuento del cuento”, *Biblioteca de las Artes de Nuevo León. Tomo I. Literatura*, Conarte/Conaculta, 2013, p. 120.

⁸³ En este archivo se encuentran resguardados tanto la documentación personal de la autora, así como un registro de sus apariciones en el periódico de la década de 1960, además de los manuscritos producidos durante su estancia de un año entre 1964 y 1965.

de las letras; es muy certera en sus observaciones y logra poner en sus concisos relatos una fina nota de humorismo y una gota de leche de bondad humana”; Rubén Salazar Mallén en *Mañana*, “Habría que añadir que una cualidad más de los cuentos de Irma Sabina es la de ser breves. La brevedad como síntesis, no como pobreza, la brevedad que impide el barroquismo y el ornato excesivo es una de las cualidades más difíciles de adquirir y acusa madurez”; y, María Elvira Bermúdez escribe en *Excélsior*:

En estos cuentos de Irma Sabina hay calidad literaria auténtica. La gente de nuestro pueblo aparece tal como es, con sus contradicciones, su grandeza, su miseria. La cuentista del norte recrea, —en la verdadera acepción de la palabra—, tipos y sucesos con fidelidad, rigor y talento. No toma partido en dirección alguna, no protesta, no suplica. Escribe, sin más. Pero con todos los requisitos que la literatura exige.⁸⁴

De nuevo, es interesante notar cómo cambian los valores literarios de los críticos puesto que la razón por la cual José Luis Martínez desacreditó la obra de García Roel en 1943, en el caso de Sepúlveda simplemente es una característica de su prosa. Esto es evidente en el hecho de que se menciona que “la gente de nuestro pueblo aparece tal y como es”, como si la correspondencia de lo ficticio con la realidad fueran un logro estético notable.

Por último, en el *Diccionario bibliográfico de escritoras nuevoleonesas. Siglos XIX y XX*, se sostiene que “dos mujeres capitanean el movimiento literario de vanguardia en la narrativa femenina de Nuevo León, correspondiente al siglo XX: por orden cronológico, en primer término, surge Adriana García Roel y pocos años más tarde, Irma Sabina Sepúlveda”.⁸⁵ En este sentido, es imposible no reparar en las similitudes de su experiencia puesto que ambas iniciaron su trayectoria siendo las primeras mujeres regiomontanas en ganar un premio nacional de literatura y en entrar al Centro Mexicano de Escritores, respectivamente, pero a pesar de tales logros, su obra es desconocida y su legado en la historia

⁸⁴ Solapa de la primera edición de *Los cañones de Pancho Villa*, Monterrey, Sistemas y servicios técnicos, 1968.

⁸⁵ Irma Braña Rubio y Ramon Martínez Sáenz, *op. cit.*, p. 17.

literaria mexicana se vuelve imperceptible. A manera de coda de este apartado, considero importante mencionar que Sepúlveda le dedicó a García Roel el cuento “El Pleito” incluido en *Los cañones de Pancho Villa*, el cual está escrito en forma epistolar y narra las peripecias de Nicolasa, mujer que se queda en el pueblo mientras su marido Juan se encuentra del otro lado de la frontera.

1.5 De anécdotas se construye la historia: Sofía Segovia

Una vez que se planteó abordar la narrativa de Adriana García Roel e Irma Sabina Sepúlveda, resultó pertinente entablar un diálogo con una escritora contemporánea que retoma tanto la temática rural como el espacio fronterizo en su obra: Sofía Segovia, quien ha sido una escritora sumamente prolífica en la última década. Su primera novela *Noche de huracán* fue publicada por Conarte en el 2010, pero se reeditó con el título *Huracán* por Editorial Lumen en el 2016. Es posible que esta reedición esté relacionada con el éxito de ventas de *El murmullo de las abejas* publicada también por la Editorial Lumen en el 2014.⁸⁶ Su última novela *Peregrinos* se publicó a principios del 2019 por la misma editorial.

Sofía Segovia nació en Monterrey en 1965 y estudió comunicación en la Universidad de Monterrey. Dejó de ejercer el periodismo debido a que, mientras era estudiante durante la gubernatura de Alfonso Martínez Domínguez en la década de 1980, reportó acerca de las elecciones en las que se posibilitaba que el candidato opositor ganara. En conjunto con sus compañeros periodistas, Segovia escribió una carta mostrando su apoyo hacia el candidato opositor que fue publicada en el periódico *El Norte*, el periódico más importante y con mayor tiraje de Nuevo León. Días después hablaron a casa de sus padres para amenazarla de muerte.

⁸⁶ Cfr. Daniel Torres, “Huracán de Sofía Segovia”, *Latin American Literature Today*, agosto 2018, disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/agosto/hurac%C3%A1n-de-sof%C3%ADa-segovia> [último acceso 20 de noviembre de 2020].

En una entrevista reciente ella comentó “No quise morir por eso”, por lo que decide terminar su carrera.⁸⁷

Segovia radica actualmente en Monterrey, pero su familia proviene de Linares, pueblo que colinda con el estado de Tamaulipas. Es en esta región citrícola donde se sitúa *El murmullo de las abejas*, la cual narra la transformación del territorio linarense, antiguamente dedicado al cultivo de caña y maíz, hacia el cultivo citrícola durante la primera mitad del siglo XX a través de la familia Morales, terratenientes de la región. Esta transformación se hará con el consejo de Simonopio, “el niño de las abejas”, quien lleva flores de azahar al territorio. La marginación del campo nortero, aunada a la llegada de la modernidad de la mano de la tecnología, en conjunto con las formas de vida de los habitantes en un ambiente de violencia provocado primero por la Revolución y después por la Reforma Agraria, son las cuestiones sociales que Segovia enfatiza en su segunda novela.⁸⁸ Por ejemplo, la familia Morales apenas sobrevive a la Revolución Mexicana para después enfrentarse a la Reforma Agraria de Lázaro Cárdenas de manera ingeniosa: para no perder sus tierras ante la inminente expropiación, determinan volver a Linares una zona citrícola. Las razones por las cuales los

⁸⁷ Cfr. Camilo Egaña. “La escritora Sofía Segovia revela del peligro que la llevó a dejar el periodismo en México”, *CNN*, 2018, disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/video/segovia-periodismo-mexico-salvajes-cacique-politica-carrera-sot-camilo/> [último acceso 20 de noviembre de 2020].

⁸⁸ Considero imprescindible mencionar que en Latinoamérica hubo un auge de la llamada “novela histórica” a principios de 1980 aunque no es de mi interés particular enmarcar el estudio de la novela de Segovia a partir de este enfoque. Sin embargo, es notable la coyuntura político-económica de la década de 1980 caracterizada por el término de las dictaduras de algunos países latinoamericanos y las crisis económicas que estallaron en otros tantos. Para Perkowska, lo anterior contribuyó a “tambalea certezas y a imprimir un sentido de crisis de identidad propiciador de un vacío epistemológico y de un resquebrajamiento de los modelos de representación hasta entonces vigentes que los novelistas trataron de paliar mediante producciones dedicadas a la indagación y reescritura de sus pasados nacionales.” Rosa María Díez Cobo (2009). “La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea” en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 31-34.

linarenses toman esta decisión ayudan a configurar la noción de un Estado corrupto y depredador:

Al final, hasta los más reacios se convencieron [de plantar árboles frutales], porque recientemente habían incluido una excepción a la Reforma Agraria publicada en la Constitución: toda tierra plantada con árboles frutales quedaba exenta de cualquier expropiación. ¿Por qué los árboles frutales sí y la caña no? La enmienda publicada no ofrecía explicación, aunque muy pronto se descubrió por qué: el general Plutarco Elías Calles acababa de comprar la hacienda Soledad de la Mota en el pueblo vecino de General Terán, la que se dedicaría, de entonces en adelante y por completo, al cultivo de la naranja. A Francisco [...] lo que le daba satisfacción era llevarle ventaja a cualquier plan del gobierno por quitarle lo suyo, y si todo en Linares y en la región se salvaban por esa ley de ser desposeídos, mejor.⁸⁹

Considero que en la obra se vislumbra una manera de confrontar al Estado e incluso una configuración de un mundo particular ajeno a la idea de Nación. A Francisco Morales no le interesa salvar su patria, quiere salvar su tierra y de esta manera, salvar también a su comunidad. Esta idea se relaciona con una dicotomía centro-periferia, desde la cual los márgenes entablan acciones para confrontar al poder centralizado, personificado en la figura de Plutarco Elías Calles.

Debido a que esta obra es muy reciente existen pocos trabajos que la aborden. Uno de ellos es el ensayo “Las marginalidades en *El murmullo de las abejas*” de Suzy Aftabizadeh, de la Universidad de Ohio, publicado en *Langosta literaria*, portal de Penguin Random House.⁹⁰ En el texto, la autora subraya la condición con la que nace Simonopio, el personaje medular de la novela. El paladar hendido del “niño de las abejas” lo hace objeto de múltiples agresiones debido a los mitos y prejuicios que, aún en la actualidad, existen sobre esta deformidad. Aftabizadeh se encarga de contraponer dos tipos de sistemas de creencias

⁸⁹ Sofía Segovia, *El murmullo de las abejas*, Ciudad de México, Debolsillo, 2017, p. 257. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁹⁰ Cfr. Susy Aftabizadeh, “Las marginalidades en *El murmullo de las abejas*”, *Langosta Literaria*, s/f, disponible en: <http://langostaliteraria.com/las-marginalidades-en-el-murmullo-de-las-abejas/> [Última consulta el 4 de noviembre de 2020].

en torno a las discapacidades, e indica que “por varios siglos antes del Renacimiento, la gente discapacitada en Europa sufría mucha discriminación, cosificación y marginación” y que esta “mentalidad llegó al Nuevo Mundo junto a los conquistadores, donde ellos encontraron una visión hacia las discapacidades casi opuesta al de la cultura azteca [quienes creían] que la gente con discapacidades (en general) poseía poderes sobrenaturales, especialmente con relación a los presentimientos”.⁹¹ De esta forma, la autora cifra el significado del paladar hendido de Simonopio y lo relaciona con su capacidad de comunicarse con las abejas y, por lo tanto, su relación con la naturaleza.

En el caso de artículos académicos, en “*El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia: Ocio y pasión en la narrativa mexicana del norte”, el autor Paulo Alvarado, al igual que Aftabzadeh, se concentra en el personaje de Simonopio para argumentar que “aquel discurso a favor del trabajo como ejercicio primordial para el cumplimiento de las promesas de la modernidad continúa como tópico de resignificación ahora ante la figura de Simonopio”.⁹² Además, el autor repara en las características del realismo mágico que adopta la obra, como que Simonopio sea capaz de entender el lenguaje de las abejas, al indicar que “la novela recurre constantemente a episodios fabulosos o fantásticos que, siguiendo la definición de Volek, refieren al asombro que provoca en la modernidad la cosmovisión de sus pueblos originarios latinoamericanos”.⁹³ Al respecto del realismo mágico Eduardo Antonio Parra comenta que:

lo que está haciendo Sofía Segovia es darle una revitalización al concepto de realismo mágico [...] nos está hablando de cosas que no son imposibles, aquí no vemos a Remedios la bella ascendiendo al cielo mientras tiende la ropa [...] aquí vemos cosas que pueden ser posibles

⁹¹ *Loc. Cit.*

⁹² Paulo Alvarado, “*El murmullo de las abejas de Sofía Segovia: Ocio y pasión en la narrativa mexicana del norte*”, *Revista de Humanidades*, núm. 39, 2019, p. 186.

⁹³ *Loc. Cit.*

[...] todo lo que se le atribuye a Simonopio y a las abejas no me parece del todo fantástico porque siempre lo sabemos de boca de otro personajes, puede ser que simplemente sea una interpretación, que es lo que ellos creían, y esto es bajarle un poco las rayitas al realismo mágico, lo que me parece bastante atinado. Todo puede ser más o menos creíble.⁹⁴

En su comentario Parra relaciona a la obra de Segovia con las características de la narrativa del norte, como el uso del lenguaje parco y preciso y el paisaje siempre presente; además, observa que toda la narración se realiza en el viaje en un taxi de Monterrey a Linares, en el que el narrador cuenta toda una saga familiar, en una suerte de recuperación de la memoria familiar por medio del amor al terruño; por último, nota cómo es que la novela realiza una inversión del punto de vista de los marginados hacia los hacendados al contar la versión del reparto de tierras desde la perspectiva de la familia Morales. Esta mirada se configura por una evidente diferenciación entre la idiosincrasia nortea y la sureña, la última personificada por Anselmo Espiricueta, el campesino que vino del sur.

Para cerrar este apartado, recupero unas palabras de Sofía Segovia sobre la Reforma Agraria y su impacto en la región:

La Reforma Agraria trajo el cambio de balanza del campo a la ciudad. Quizá donde más se nota es en esta región, porque Linares en este momento, en estos días previos a la Revolución, cuando empieza la novela, Linares era económicamente más fuerte que Monterrey. Pocos nos acordamos de esto, pero era cierto. La actividad económica del país estaba en la agricultura, Monterrey no tenía mucha fuerza de la agricultura y se estaba reinventando como un lugar de industria, pero era nuevo, todo empezaba. En este momento todavía Linares era más fuerte.⁹⁵

Segovia indica que “pocos nos acordamos de esto”, frase con la que transparenta su ímpetu de recuperar la memoria. Su libro integra una sección final en la cual señala que su obra “es una novela de ficción inspirada en la historia real de un pueblo de la zona citrícola del norte

⁹⁴ Segovia, Sofía, Eduardo Antonio Parra y Wendolín Perla, “EL MURMULLO DE LAS ABEJAS de Sofía Segovia en FIL Guadalajara 2015”, **presentación**, *Me gusta leer México*, 1 de diciembre de 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sIClgYNZ3l4&list=PLloniKHgYFYlw574-rtCkvQtNGhB1vOt&index=11&t=2607s> [último acceso del 16 de noviembre de 2020].

⁹⁵ “Sofía Segovia nos dice a qué suena *El murmullo de las abejas*”, *Capital 21*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJkNVxv5ofM&t=1s> [último acceso del 16 de noviembre de 2020]

de México” y reitera su agradecimiento “por todas las anécdotas que compartieron mis antepasados conmigo —con mi generación— porque, si algo he aprendido en esta aventura de escribir, es que de anécdotas se construye la historia”.⁹⁶

En conclusión, considero que la narrativa de estas tres autoras se sirve de una ficcionalización del espacio rural nortño y las relaciones sociales de sus habitantes en un contexto de incertidumbre provocado por el preludio de una modernidad que nunca terminó de concretarse. Desde la etapa posrevolucionaria en la obra *El hombre de barro* de Adriana García Roel, pasando por la Reforma Agraria que impulsó la industria agrícola y el cambio del paisaje en *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia, hasta las implicaciones de ambos procesos aunado a la migración fronteriza enmarcada por el Programa Bracero a principios de la década de 1940 en la cuentística de Irma Sabina Sepúlveda. Ya que el hilo conductor entre estas propuestas escriturales se relaciona de forma interdependiente e interactiva con la transformación del espacio norestense durante la primera mitad del siglo XX, la propuesta de análisis es la teoría-metodología de la geocrítica que se desarrollará en el siguiente capítulo.

⁹⁶ Sofía Segovia, *op. cit.*, p. 485-486.

CAPÍTULO 2. SOBRE LA LITERATURA Y EL ESPACIO: EL PROBLEMA DEL REFERENTE

Cuando escribimos nuestras geografías, creamos artefactos que asignan un significado en el mundo.

Denis Cosgrove y Mona Domosh

Siempre resulta arriesgado estudiar la relación del espacio y la literatura puesto que tender puentes entre disciplinas obliga a trabajar en los intersticios de los campos del conocimiento. Ya en 1937 al acuñar la categoría de cronotopo, Mijaíl Bajtín osó tomar prestado un término de una ciencia que se creía no solo ajena sino incompatible con los estudios literarios. La teoría de la relatividad de Einstein postuló el carácter indisoluble del espacio y el tiempo en el campo de las matemáticas; de modo que Bajtín trasladó esta idea desde su campo de origen y lo transformó en una metáfora sobre la relación esencial del tiempo y el espacio en la literatura.¹

Así, desde el comienzo, el estudio del espacio y la literatura se realizó como una incursión interdisciplinaria.² Es interesante notar que la incorporación del cronotopo en los estudios literarios proviene de un ensayo de Bajtín con el subtítulo “Ensayos sobre poética histórica”. Lo ‘histórico’ deviene de la noción del paso del tiempo, es decir, si la ecuación de la relatividad incluye las categorías del tiempo y el espacio, entonces el proceso del tiempo y la transformación del espacio remite al proceso histórico en una idea de progresividad. Este planteamiento tiene la intención de posicionar la imagen del ser humano en la literatura, en

¹ Cfr. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

² Otro ejemplo sobre la importancia del trabajo entre disciplinas es el que Mieke Bal realiza en un breve ‘viaje’ de la categoría “hibridación” que también retomó Bajtín del campo de la biología del siglo XIX y que fue protagonista del auge de los estudios poscoloniales hacia finales del siglo XX. *Conceptos viajeros de las humanidades*, Murcia, Cendeac, 2009, pp. 38-39.

un tiempo y un espacio, no en una idea kantiana de trascendencia sino anclada a una “realidad más auténtica”. No obstante, para Bajtín el eje fundamental de la ecuación continúa siendo el tiempo, no como una noción vertical (a la manera del viaje de Dante en *La divina comedia*) sino en uno horizontal, extendida lo largo del espacio. Bajtín insiste en una “frontera clara y fundamental” entre lo que él llama el “mundo real creador” y el “mundo representado” en la literatura que, si bien acepta se encuentran estrechamente ligados y en permanente interacción, presenta una imposibilidad de “fusión”.³ Hay que recordar que para los formalistas rusos no existe un *afuera* del texto, por lo tanto, esta condición autotélica limita el análisis al *adentro* del texto. En esta corriente analítica la referencialidad se encuentra fuera de la discusión, al punto en que Bajtín habla de un “realismo ingenuo” que es “inadmisibles desde un punto de vista metodológico”.⁴

La relación entre el espacio literario y el espacio real ha sido objeto de todo tipo de debates en el ámbito de la teoría literaria, sin embargo, la categoría de referencialidad ha sido evadida en muchos de ellos. Pareciera que si se introduce la referencialidad en el análisis literario se acepta juzgar el texto por cómo representa “lo real”, por lo tanto, se prolonga la idea de que la literatura es *solo* una representación de la realidad. Nada menos certero. Claro que un análisis simplista podría terminar por corroborar la verosimilitud de la ficción porque describe un espacio georreferenciado; sin embargo, como se verá más adelante, la referencialidad puede llegar a ser una categoría útil en el análisis literario. Empero ¿cómo se pasa de la toma de distancia respecto a la referencialidad a la incorporación de esta categoría en los estudios literarios? ¿Qué tan pertinente se vuelve problematizar el espacio referencial

³ Cfr. Bajtín, *op. cit.*, pp. 403-404.

⁴ *Ibid.*, p. 404.

en la literatura contemporánea? ¿Qué implicaciones tiene esta problematización del espacio en relación con la identidad? Para responder estas preguntas, vale la pena realizar un viaje a través de lo que Jameson nombró en *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*⁵ como “la nueva espacialidad implícita en la posmodernidad” dado que en esta época se terminó por diluir las nociones del “mundo real” que parecían tan bien cimentadas en la modernidad.

La postura de Jameson resulta fundamental para dilucidar la ruta que ha seguido la categoría de espacio en el trayecto de la modernidad a la posmodernidad, con lo cual le brinda una nueva lectura al movimiento de la sociedad a través del espacio. Para este autor, “lo que venimos llamando [*sic*] espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ideología cultural o una fantasía, sino una realidad genuinamente histórica (y socioeconómica), la tercera gran expansión original del capitalismo por el mundo”.⁶ De esta manera, la posmodernidad continúa con la lógica capitalista radicalizada que trastoca no solo los ámbitos económicos, sociales y culturales sino también la manera en que percibimos el mundo, “pienso que es posible argumentar, al menos empíricamente que nuestra vida cotidiana [...] se encuentra hoy dominada por las categorías de espacio y no de tiempo”.⁷ De esta manera, vivimos regidos ya no por la diacronía sino por la sincronía, nuestra referencia es el espacio no el tiempo. Como habitantes de la sincronía tenemos que nuestro presente no es uno solo y lineal, sino que se encuentra fragmentado y distorsionado en múltiples presentes

⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991. Jameson se basó en el “giro espacial” que el geógrafo Edward Soja acuñó en *Geografías posmodernas* para explicar el interés de las ciencias sociales en el espacio durante la década de 1960.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

a la vez. Para Jameson, esta multiplicidad de presentes y fragmentación espacial vuelve imposible la representación del mundo globalizado, pero no incognoscible.⁸

Por su parte, Rogerio Haesbaert, geógrafo brasileño, en un ensayo que discute la noción de desterritorialización como un mito, también postula que “la no representabilidad del mundo también es un mito, en el sentido de que se trata ahora de darnos cuenta con qué nueva ‘cartografía’ (o geografía) estamos trabajando, o, mejor dicho, de qué nueva experiencia de espacio-tiempo hablamos”.⁹ Coincido con Haesbaert en el interés por la búsqueda de estas nuevas experiencias, lo cual lleva irremediablemente a la búsqueda de metodologías y enfoques en los estudios literarios que lleven al posicionamiento del texto literario como un discurso en relación con lo social, lo cultural y lo político que confronte la memoria y las identidades culturales ancladas en un espacio determinado.

Este tipo de enfoques han dado origen al ‘giro espacial’ de las ciencias sociales y humanidades. Bertrand Westphal sostiene que este giro se relaciona con la crisis de la Segunda Guerra Mundial ya que las nociones de ‘historia’ y ‘tiempo’ se dislocaron. Es decir, la hecatombe de la guerra aniquiló la idea de la historia mundial como un conjunto de acciones progresivas encaminadas hacia el desarrollo tecnológico y mejoramiento de la calidad de vida. En palabras de Westphal, “el concepto de temporalidad que dominó el periodo anterior a la guerra perdió mucha legitimidad [...] el declive de la historicidad tradicional, aunado a la separación del tiempo y el progreso hizo posible la valiosa relectura sobre el espacio”.¹⁰ Por otro lado, Robert Tally apunta que la revalorización del espacio a la

⁸ Cfr. Jameson, op. cit., p. 97. De hecho, el autor propone una manera de organizar el espacio del presente por medio de ‘mapas cognitivos’ globales tanto en escala social como espacial.

⁹ Rogério Haesbaert, *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*, México, Siglo XXI, 2011, p. 127.

¹⁰ Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 25.

que alude Westphal también tiene que ver con un factor que no pudo pasar desapercibido durante la Segunda Guerra Mundial: el gran desplazamiento de personas.¹¹ Es posible que en ninguna otra época se haya movilizad o tal cantidad de población, si tomamos en cuenta a los migrantes, exiliados y refugiados. Este hecho enfatizó la cuestión de la espacialidad, ya que evidenció la distinción geográfica.¹² Quien ha sido obligado a irse de su espacio se vuelve más consciente de las características de su lugar de procedencia y las diferencias con aquél a donde se dirige.

Desde Latinoamérica, el puente entre la literatura y el espacio ha sido revisado por Alejo Carpentier y Fernando Aínsa, entre otros. En un texto de 1967, Carpentier escribe que jamás ha entendido por qué “el novelista tiene tantos malestares de creación cuando trata de situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de centrar, de cercar, ubicar, relacionar su psicología. Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar”.¹³ El autor aventura que para

¹¹ Cfr. Robert Tally, *Spaciality: The New Critical Idiom*, Nueva York, Routledge, 2013, p. 12.

¹² Cabe mencionar que en la era de la globalización, la confusión espacial en torno a los límites ha transformado la cartografía mundial, pero desde finales del siglo XIX se pueden rastrear los factores que llevaron a que la dicotomía tiempo y espacio se dissociara. El geógrafo David Harvey menciona que “el sentido progresista del tiempo” se cuestionó a partir de la primera crisis del capitalismo moderno durante la crisis económica de Gran Bretaña de 1847 (*Panic of 1847*), lo que provocó que “la certeza acerca del espacio y el tiempo absolutos [diera] lugar a las inseguridades de un espacio relativo en transformación, en el cual los acontecimientos de un lugar podían tener efectos inmediatos y ramificados en muchos otros lugares”. *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, p. 289.

Es decir, la crisis del sistema capitalista propició la transformación de nuestra concepción del tiempo y el espacio. Tally retoma una frase del *Manifiesto comunista*, en el que Marx y Engels observan que, debido a los cambios cada vez más constantes de las condiciones sociales, cada vez se vuelve más difícil asir lo real: “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Esta frase también da título al libro de Marshall Berman que se embarca en una discusión entre la modernización y el modernismo, curiosamente Berman utiliza obras literarias en su argumentación sobre los vicios de la modernización. Cfr. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.

En palabras del geógrafo cultural Denis Cosgrove: “El conocido ‘giro espacial’ de las artes y las ciencias corresponden a un agnosticismo posestructuralista en torno a las explicaciones naturalistas y universales y sobre el discurso narrativo unilateral de la historia, además del reconocimiento de que la posición y el contexto son centrales y están implicadas en la construcción del conocimiento”, *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 7.

¹³ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Catalunya, Plaza & Janés Editores, 1967, p. 16.

novelista latinoamericano comenzó una nueva etapa de la narrativa en función de sus contextos particulares. Por su parte, Fernando Aínsa —una veintena de años después de Carpentier— sostuvo que “construir y habitar han concretado el lugar, el *topos*; al describirlo lo han convertido en *logos*. El espacio imaginario resultante puede reflejarlo, trascenderlo o desmentirlo; en todo caso lo significa y enriquece”.¹⁴ Aínsa argumenta que, en América latina, la narrativa se ha apropiado del paisaje creando una poética del espacio que es posible rastrear desde las Cartas de Colón, de ahí que la propuesta de este autor se denomine geopoética,¹⁵ al establecer que “la geografía es una metáfora, en tanto representa hechos social y existencialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio”.¹⁶ Aínsa también enfatiza la importancia del estudio de los modos de integración del espacio en la literatura para poder establecer una identidad cultural a partir de los lugares que han sido experimentados por los narradores.

De esta manera, las relaciones que se generan en el espacio—las relaciones espaciales— se enfatizan por medio de una experiencia que les otorga un significado. La literatura puede ser una manera de generar una experiencia vivida en el lector y, sobre todo al tomar en cuenta que, en el acto de escribir, un autor/a utiliza la descripción del espacio

¹⁴ Cfr. Fernando Aínsa, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, 2002, p. 15.

¹⁵ Para Fernando Aínsa, la geopoética no es una ciencia sino “apenas de una aproximación a la geografía desde un punto de vista literario. Hay una “poética geográfica” por la cual las montañas hostiles de la antigüedad se transforman —con poetas como Petrarca— en espacios a escalar y con panoramas a descubrir y disfrutar” Aínsa, Fernando, “La naturaleza se transforma en paisaje en la narrativa latinoamericana”, (entrevista con Fernando Aínsa), *Resonancias*, 2 de febrero de 2007, disponible en: <http://www.resonancias.org/content/read/635/del-toposal-logos-propuestas-de-geopoetica-introduccion-por-fernando-ainsa/> [último acceso el 20 de octubre de 2020]. Es decir, la geopoética no posee una metodología ni aspira a construir una teoría, sino que “busca ver cómo la naturaleza va siendo manipulada literariamente de distintas formas para llegar a ser paisaje y asiento cultural, es decir, cómo la apropiación artística forja tópicos literarios identificadores” Nacimiento, *apud* Mónica Torres Torrija, *Placeres: una geopoética, en la cartografía narrativa de Jesús Gardea*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad Autónoma de Nuevo León, junio de 2018, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

como un punto de referencia en su memoria, en un intento de volver a ese punto, de retenerlo. Estas relaciones en constante cambio requieren que el concepto de espacio sea uno abierto a la posibilidad de ser explorada para dar cuenta de estas transformaciones. Por lo tanto, para estudiar las narrativas propuestas en esta investigación, es necesario imbricar la categoría del espacio con la de identidad, experiencia y memoria. Con este fin se revisarán los postulados de autoras como Doreen Massey, Chantal Mouffe, Micaela Cuesta, Gloria Anzaldúa, entre otras.

2.1 El espacio como articulación de la identidad, la experiencia y la memoria

Doreen Massey propone entender al espacio como un producto de interrelaciones, es decir, el espacio no es algo predeterminado, sino que se construye por medio de la interacción tanto en un nivel íntimo como global. Además, la geógrafa cultural propone al espacio como una “esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad”, esta es la razón por la cual podemos hablar de una cualidad plural del espacio que habilita la posibilidad de múltiples voces. En este sentido, la multiplicidad y el espacio se construyen mutuamente. El espacio puede ser considerado como un producto de las relaciones y, como tal, en constante construcción, es un producto social que nunca estará cerrado.¹⁷ No obstante, tampoco hay que caer en una visión relativista de esta construcción, no se trata de dar por sentado que todo está relacionado de antemano con todo, sino averiguar de qué manera se vinculan estas relaciones y si bien se acepta una idea de simultaneidad, siempre estará cifrada por lo inconcluso. De acuerdo con Chantal Mouffe las nociones de identidad e interrelación se

¹⁷Cfr. Doreen Massey, “La filosofía y la política de la espacialidad”, en Leonor Arfuch, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 105.

constituyen juntas,¹⁸ a lo que Massey agrega que el espacio no solo es parte del proceso de constitución, sino que también es su producto. Así el espacio se vuelve pieza fundamental en la constitución de las identidades, que también se encuentran siempre en constante construcción. Esta conceptualización tanto de la identidad como del espacio tiene implicaciones sobre un término ligado a ellos: el tiempo.

Massey realiza una crítica a la conceptualización que se ha hecho del tiempo, y por ende del espacio, a partir de la filosofía continental de Henri Bergson,¹⁹ seguida de la corriente estructuralista. A grandes rasgos, el espacio para Bergson “es el reino de la *stasis*”, es decir, de lo estático, lo fijo y lo inamovible. Los estructuralistas, en cambio, teorizan a partir de una oposición tiempo-espacio definiendo así uno con la ausencia del otro.²⁰ La siguiente sucesión lógica condensa la postura de Massey: “para que haya tiempo debe de haber interacción, para que haya interacción debe haber multiplicidad y para que haya multiplicidad debe haber espacio”.²¹ De ahí que la principal crítica que realiza Massey a la concepción del espacio como algo estático —que como se mencionó también determina la noción de identidad— es que se termina fragmentando el espacio en términos temporales, lo que impacta también en el lenguaje al justificar el uso de términos como *avanzado*, *atrasado*, *en desarrollo*, los cuales implican una localización a lo largo de una secuencia histórica: más atrás o más adelante en la misma línea narrativa que homologa la historia del mundo. El repensar esta manera de entender el espacio lleva a reconocer las múltiples interacciones que construyen el relato de la historia, de posicionarlo como un producto de las mismas

¹⁸ Cfr. Chantal Mouffe, “Post Marxism: democracy and identity”, *Environment and Planning D: Society and Space*, núm. 13, vol. III, 1995, pp. 259-265.

¹⁹ En específico los trabajos *Time and Free Will* (1889) y *Matter and memory* (1896).

²⁰ Cfr. Massey, *op. cit.*, pp. 111-114.

²¹ Massey, *op. cit.*, p. 113.

interacciones que se encuentran en conflicto, para por fin dejar de lado las concepciones esencialistas que imaginan el espacio solo como un escenario vacío en el que el relato ocurre.

Para Leonor Arfuch, esta manera esencialista de pensar el espacio también afecta la manera en que asumimos las diferencias entre lo público y lo privado,²² y propone una gradación dentro de la esfera privada que da origen a la noción de lo íntimo como:

[...] refugio, como ámbito propio de manifestación de la afectividad, de los instintos y deseos, al abrigo de miradas del mundo exterior [...] el resultado histórico de esa parición imaginaria de la modernidad, que pone “afuera” lo que en verdad el individuo ya ha internalizado y lleva consigo a todas partes: la uniformidad de la conducta -normas, reglas, valores, a la vez imposición y autoconfiguración, control y autocontrol, que atravesará siempre -con nosotros- el umbral.²³

Según Arfuch nuestro comportamiento no se encuentra regido por la lógica adentro-afuera o público-privado, sino que lo que se muestra afuera, en lo público, sólo corresponde a un desplazamiento de lo interno, de los afectos originados en un nivel íntimo. De esta reflexión se desprende lo que es posiblemente la aportación más conocida de la autora, esto es, el concepto de “espacio biográfico”.²⁴ La conceptualización de Arfuch opta por abrir las fronteras impuestas sobre los géneros canónicos, con la intención de abarcar la diversidad de narrativas vivenciales que han tenido un auge en los últimos años. En palabras de la autora, se trata de “abordar justamente lo biográfico en su dispersión, en su diversidad y su

²² Con relación a esta diferenciación entre lo público y lo privado, Josefina Ludmer, en su análisis de la respuesta que le envió Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea de la Cruz —en realidad el obispo de Puebla— quien le recriminaba que no se dedicara exclusivamente a sus deberes religiosos. Ludmer concluye que “los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil”. “Las tretas del débil”, *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985, p. 54.

²³ Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, *Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005 p. 247.

²⁴ Para la autora no se trata de utilizar la teoría literaria como una herramienta para determinar los límites de los géneros biográficos, dentro de los cuales la autobiografía se encuentra ya en un lugar canónico, sino de voltear la ecuación y así poder percibir lo biográfico en lo cotidiano.

recurrencia y aún, en la importancia, rara vez teorizada, que tiene en la conversación cotidiana”.²⁵

Entonces el “espacio biográfico” no funciona como un elemento cerrado, terminado, sino como un horizonte de comprensión de la diversidad retórica en torno de la subjetividad. La problematización que realiza Arfuch en torno a los géneros, deviene del análisis que realizó Bajtín sobre los géneros discursivos en el que el acento sobre lo dialógico de la producción simbólica desencadenó la idea de un espacio biográfico “abierto a la multiplicidad, donde cada presente de la actualidad —del relato— se dibuja sobre el trasfondo de las genealogías narrativas sobre la temporalidad de la propia vida, de las vidas de los otros, de la vida en general”.²⁶ Por lo tanto, la autora sitúa al lector ante una idea de sujeto que se construye a partir de las intersubjetividades, es decir, no se plantea la subjetividad como una entelequia independiente, sino que permanece en diálogo y tensión con los otros. Por otro lado, la cuestión de la diferencia, en el sentido derridiano, aunado a la cualidad dialógica de la producción simbólica que propone Bajtín permiten pensar en un espacio biográfico abierto a la esfera íntima y lo que Arfuch llama el “plano detalle” que permite percibir aquellos objetos que pasan inadvertidos por cotidianos.

En Bachelard (1965), este espacio íntimo y cotidiano correspondería con la morada, la casa como una suerte de lugar originario, el lugar donde habitamos no solo nosotros sino nuestra memoria. Ahí se forman aquellas primeras imágenes que pronto son transformadas en ausencia por el olvido. Para concatenar estos elementos con la literatura, rescato un extracto de *El murmullo de las abejas* (2015) en el cual la voz del yo irrumpe en la diégesis

²⁵ Arfuch, *op. cit.*, p. 249.

²⁶ *Ibid.*, p. 250.

—hasta entonces en tercera persona— para elaborar sus recuerdos sobre Linares, el lugar en el que nació y del que tuvo que salir huyendo hacia Monterrey por el violento asesinato de su padre:

Era una casa viva la que me vio nacer. Si a veces despedía perfume de azahares en invierno o se oían algunas risillas sin dueño en medio de la noche, nadie se espantaba: eran parte de su personalidad, de su esencia. En esta casa no hay fantasmas, me decía mi papá: lo que oyes son los ecos que ha guardado para que recordemos a cuantos han pasado por aquí. [...] Y así como supongo que mis años en esa casa le dejaron algunos ecos míos, [...] la casa dejó en mí sus propios ecos. Aún los llevo en mí. [...] Si hoy pudiera llegar solo hasta allá para ver la casa y sentirla de nuevo, lo haría.²⁷

La presencia de los objetos cotidianos que, a la distancia, resultan estimulantes de la memoria es un rasgo de los afectos que el ser humano ancla en lugares simbólicos. Es en este espacio, “en la casa que me vio nacer”, donde el protagonista configura su genealogía en forma de ecos que vuelven en medio de la noche. El eco —una huella débil, apenas perceptible de un sonido— pareciera contener todo un cúmulo de voces que, en conjunto, logran significar ese espacio, pero ¿cómo se siente una casa? El protagonista no desea volver a la casa para verla, sino para sentirla como el hogar que fue. Así, el espacio estará entonces habitado, será vivido, se significará por medio de la memoria.²⁸

²⁷ Sofía Segovia, *El murmullo de las abejas*, Ciudad de México, Debolsillo, 2017, pp. 23-24.

²⁸ No se pasa por alto que mucho de lo escrito con respecto a la memoria atañe al trauma, la violencia y las víctimas. Es innegable que sucesos como el Holocausto y las dictaduras latinoamericanas exigieron poner la memoria en el centro de la discusión con el objetivo de obtener justicia. Una primera discusión que surge al hablar de memoria es con respecto a la oposición con la Historia, siendo que con la memoria sabemos de antemano que es una narrativa fragmentada, turbulenta, y aún en la actualidad existe la noción de historia como sinónimo de verdad. De tal manera que una primera tensión surge de la oposición entre la subjetividad de la memoria y la presunta objetividad de la historia. No obstante, la oposición de ambos no solo se realiza en términos de subjetividad-objetividad. Es el caso de uno de los textos que ocupa un lugar privilegiado dentro de esta línea en los estudios académicos. En *Lugares de memoria* (1984), Pierre Nora realiza una separación entre los conceptos de memoria e historia, la una siendo vital y en constante evolución, en algún lugar entre el recuerdo y el olvido, pero siempre con la capacidad de reconstruirse; la otra es también una reconstrucción, pero “siempre problemática e incompleta de lo que ya no es”. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, pp. 24-25. En el caso particular de Latinoamérica, Hugo Vezzetti habla de una “demanda de memoria” imbricada con el fin de las utopías. Cfr. Hugo Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 13. Beatriz Sarlo también discute la relación entre memoria e historia, siendo que identifica que “la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria

Por su parte, Micaela Cuesta propone que la memoria “no dice la verdad de los acontecimientos, sino la parcialidad viva del recuerdo”²⁹, puesto que a quien le corresponde hablar de una supuesta verdad es a la Historia, por lo tanto, corresponden a rutas de aproximación distintas al pasado, mientras que “la primera se presenta como un ejercicio de recreación impuesto por el presente y orientado al futuro; la segunda, entre tanto, carecería de esa clara inscripción”. Además, la autora indica que el punto de convergencia entre memoria e historia consiste en que ambas no son excluyentes de la configuración de una identidad colectiva, sino que, al contrario, se construyen por medio del lazo social.³⁰ Es decir, la memoria se configura como una especie de recuerdo vivido, una huella que permanece ya que se encuentra anclada a un espacio colectivo que la estimula de forma constante. La autora afirma que “la temporalidad de la memoria es diferida: su movediza arena es la de lo inesperado; su índole, el capricho. Ella no es dueña de lo que actualiza, el recuerdo es el enigma que señala la opacidad de las condiciones que lo produjeron”.³¹ Este tiempo diferido de la memoria es lo que la vuelve inasible, incluso incontrolable. Parafraseando a Beatriz Sarlo, es imposible proponerse no recordar puesto que el recuerdo asalta cuando uno menos se lo espera.

Ahora bien, la temporalidad es una cuestión que desarrolla Leonor Arfuch en función de la experiencia puesta en relato y su relación con la identidad anclada en un espacio:

[la temporalidad] es entonces el sostén por excelencia de la trama como mediación que da al tiempo -categoría en singular- su carnadura humana, diversa del tiempo cósmico o crónico, en tanto lo pone en relación con el acontecimiento y la experiencia. La identidad narrativa -personal, colectiva, se despliega así, a la manera de un relato interrumpido [...] El espacio

desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo”. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 9.

²⁹ Micaela Cuesta, *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2016, p. 127.

³⁰ *Loc. Cit.*

³¹ *Ibid.*, p. 196.

que tiene al cuerpo como referencia. El espacio estará entonces “habitado” en la relación entre pleno y vacío, emplazamiento y desplazamiento, un espacio vivido [...] Así, la memoria será también inscripción, talla sobre el recuerdo -actualizado- de “haber vivido en tal casa de tal ciudad o el de haber viajado a tal parte del mundo.”³²

La propuesta de Arfuch es que la experiencia es un factor que configura la identidad en un espacio vivido; además, sugiere que es posible poner la experiencia en forma de un relato que construye la memoria a manera de un palimpsesto, acumulando escrituras una sobre otra. Ahora bien, con respecto a cualidad inasible de la experiencia retomaré la crítica de Martin Jay, quien nota una paradoja en la construcción del concepto,³³ ya que, si la experiencia nombra un exceso, en tanto hace referencia a algo inefable, “no puede ser referido en términos comunicativos. En este sentido la experiencia es inconmensurable, irreductible. [...] Luego del giro lingüístico aparece la acepción contraria, que afirma que, dado que no hay nada por fuera del uso del lenguaje, nada puede sustraerse a su contexto semántico.”³⁴ Por su parte, Micaela Cuesta opta por la conciliación entre estos dos puntos aparentemente lejanos. La autora pone sobre la mesa una tercera opción, o una salida tangencial si se prefiere, al indicar que la experiencia debe asumirse como un concepto colectivo, como un “significante que refiere a una clase de significados”, y, por lo tanto, siempre habrá algún desbordamiento que escape a los límites del lenguaje.³⁵

Entonces, si la experiencia es un concepto colectivo, en tanto su significado depende de una red de significados entrelazados unos con otros, ¿qué sucede con la “experiencia universal” que antepone al individuo por encima de toda diferencia? Como mencioné anteriormente, Joan Scott se encargó de problematizar esto al incorporar la cuestión de la

³² Arfuch, *op. cit.*, p. 282.

³³ Cfr. Martin Jay, “La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva”, en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2003.

³⁴ Cuesta, *op. cit.*, p. 79.

³⁵ *Ibid.*, p. 80.

diferencia entre las experiencias de las mujeres.³⁶ Al respecto escribe Arfuch que el aporte de Scott fue “la idea de *posicionalidad*, no una ‘identidad’ (femenina) definida a priori sino identificaciones múltiples, históricas, contingentes, incapaces de dar cuenta de una “totalidad” del sujeto, pero susceptibles sin embargo de articularse temporariamente en “puntos nodales” donde alguna de ellas se torna hegemónica”.³⁷ En tanto el corpus de análisis que se plantea este trabajo corresponde con la obra literaria de tres autoras, es importante profundizar en la experiencia de las mujeres en el espacio, no en un afán de encontrarla manifiesta en sus respectivas literaturas, sino como una forma de incorporarla al análisis espacial. Por ejemplo, Iris Marion Young reflexiona sobre la experiencia centrada en el cuerpo de las mujeres, e indica que existe un estilo particular de comportamiento corporal en la forma de existir de las mujeres y que este estilo está supeditado a las estructuras y las condiciones de la existencia del cuerpo femenino en el mundo, puesto que la cultura y la sociedad en las que habitan las mujeres las definen como lo Otro, como el correlato no esencial del hombre, como mero objeto inmanente. La autora sostiene que a las mujeres se les ha negado cultural y socialmente la subjetividad, la autonomía y la creatividad que son definitorias del ser humano y que en la sociedad patriarcal se relacionan con el hombre, y al mismo tiempo, las mujeres poseen una subjetividad y trascendencia que las hace conscientes de su “ser en el mundo”, por lo tanto, las modalidades del comportamiento del cuerpo femenino, incluida su movilidad y espacialidad, existen en una constante tensión entre ser sujetos y ser meros objetos codificados por la mirada masculina.³⁸

³⁶ *Supra*, Capítulo 1. Entre el canon y el olvido: ¿Dónde están las narradoras del norte?, p. 23.

³⁷ Arfuch, *op. cit.*, p. 278.

³⁸ Iris Marion Young, *Female body experience: Throwing like a girl and other essays*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 31-32.

Este breve recorrido por las nociones de identidad, memoria y experiencia es de importancia dado que son factores que articulan el espacio, además de ser activadas como categorías de análisis literario en tanto forman parte a la teoría-metodología de la geocrítica.

2.2 La geocrítica como una ruta de análisis literario

Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos, sino la revelación de lo que está detrás de las apariencias visuales. [...] Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos.

Octavio Paz

Bertrand Westphal, académico de la Universidad de Limoges, desarrolló una teoría-metodología llamada geocrítica, cuyo objeto de estudio no se limita a la representación del espacio en la literatura, sino a las interacciones entre los espacios humanos y la literatura. La geocrítica propone que estas interacciones son del tipo espacio-literatura-espacio, es decir, el acercamiento no es más una relación unilateral sino dialéctica. Las implicaciones no son pocas. Como es evidente, esta propuesta analítica es interdisciplinaria, plural y múltiple que funciona entre los límites de la geografía y la literatura. En el seno del grupo de investigación “Espacios Humanos e Interacciones Culturales” liderado por Westphal en la Universidad de Limoges, la geografía es vista como un tipo de escritura.³⁹ La diferencia entre la geografía y la literatura es que “mientras la geografía se concibe como ‘el espacio real’, el espacio de la escritura se percibe como ficcional porque los espacios creados por la escritura o la oralidad aluden a un mundo imaginario, incluso si su referente es un espacio físico”.⁴⁰ Por lo tanto la geocrítica se propone estudiar tanto los espacios reales como los imaginarios. Más aún, la geocrítica aumenta en parte y estructura la intersección entre diferentes artes que evocan la

³⁹ La traducción literal del griego es “descripción del espacio”.

⁴⁰ Amy Lynn-Wells, “The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: a geocritical approach to Djuna Barnes, Natalie Barney y Radcliffe Hall,” en *South Central Review*, núm. 22, vol. III, Dossier Natalie Barney and Her Circle, 2005, p. 80. Todas las traducciones tanto del francés como del inglés son mías.

realidad material y las coordenadas espaciotemporales utilizadas en la creación de una representación estética.⁴¹

Respecto a la crítica que sostiene que cualquier análisis basado en la relación entre la representación ficcional y el referente es esencialmente equivocado o erróneo, Westphal sostiene que debemos recordar que los griegos no distinguían entre literatura y geografía, en tanto representaciones de la realidad. Claro que la literatura no es solo una representación de la realidad, no obstante, pareciera que se quiere despojar a la literatura de su capacidad de representación. La ficción es escrita en el mundo, entonces tiene la doble facultad de reportar la realidad y en el extremo lógico, de influir sobre ella, o más precisamente sobre su representación. El argumento es que la representación literaria se encuentra dentro del mundo, por lo tanto, está en contacto con una pluralidad de discursos.⁴² En este sentido, resulta esencial que la representación artística se integre en una imagen determinada por el referente.

El acercamiento teórico-metodológico de la geocrítica es provechoso debido a que este trabajo se propone estudiar las dinámicas que imbrican el espacio humano con las representaciones estéticas. Es decir, la geocrítica se sirve de una relación intertextual que tiene su constante en el espacio, pero esto no implica que el espacio sea estático, sino que la literatura también se nutre de las transformaciones espaciales. Coincido con Haesbaert en que “no hay ninguna actividad que no sea al mismo tiempo productora de sentido y de símbolos, ya que comprender un fenómeno social, económico y político lleva a descifrar su razón

⁴¹ Cfr. Westphal, *op. cit.* p. 121.

⁴² *Ibid.*, p. 116.

cultural”.⁴³ En esta lógica la literatura también es productora de significados enraizados en un espacio social.⁴⁴

En primera instancia, el enfoque geocrítico no opera en estudios de textos aislados porque las interpretaciones a las cuales se podría llegar con un corpus limitado caerían en generalizaciones. Entonces, este enfoque funciona para grandes corpus dado que su objeto de estudio son las interacciones de la literatura en un espacio humano determinado. Para aclarar el objeto de estudio, Westphal opone la geocrítica con la imagología y se concentra en problematizar esta inversión. La imagología estudia las representaciones de lo extranjero en la literatura,⁴⁵ y si bien es un enfoque interdisciplinario, se concentra en el punto de vista del autor, por lo tanto, la mirada es vertical, externa y hasta cierto punto exotizadora. En cambio, la geocrítica exige un desplazamiento de la mirada del autor hacia el espacio, privilegiando varios puntos de vista (por eso requiere de un amplio corpus). Como se mencionó anteriormente, en los estudios literarios se tiende a ignorar la cuestión del referente. La imagología comparte esta característica ya que se concentra en cómo el autor interpreta el espacio “real”. En cambio, la geocrítica:

Confronta un referente cuya representación literaria no es vista como un distorsionante sino como fundacional. La relación entre el referente y su representación es interdependiente e interactiva, dinámica y en constante evolución. Si el espacio fáctico se transforma en un referente aceptable, un punto de referencia notable, se vuelve un común denominador para un grupo de escritores.⁴⁶

⁴³ Haesbaert, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁴ Entiendo el espacio social como lo refiere Doreen Massey, es decir, como un espacio producto de interrelaciones que se constituye a través de interacciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad. *Cfr.* Doreen Massey, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁵ *Cfr.* Jean Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, París, PUF, p. 35.

⁴⁶ Westphal, *op. cit.*, p. 113.

Se habla entonces de un espacio que es una creación colectiva y recíproca, que se nutre de relaciones intertextuales que se enriquecen unas a otras. Como se expuso en el primer capítulo,⁴⁷ en la literatura mexicana el espacio norteno ha funcionado de esta manera en una notable relación espacio-literatura-espacio, en la cual el “espacio real” se ha visto representado en la producción literaria de aquellos que se conocen como “los narradores del desierto” durante la década de 1980. Posteriormente, este espacio también ha nutrido, en su mayoría, a la llamada “literatura sobre el narcotráfico”. Esta literatura, a su vez, ha transformado de nuevo el “espacio real” en una especie de fábrica de realidad en palabras de Josefina Ludmer.⁴⁸ Así, la geocrítica considera a toda representación como un proceso dialéctico y a toda identidad cultural como un “resultado de incesantes esfuerzos de creación y recreación”.⁴⁹

Ahora bien, la base de la geocrítica es la interdisciplina, práctica que ha tenido gran recepción en los estudios literarios, aunque la gran mayoría de este tipo de ejercicios se han realizado con disciplinas afines. Entender la “narrativa” como un fenómeno amplio abrió la puerta a estudios no solo literarios sino de cine, de historia oral, e incluso a procesos de recuperación de memoria. La geocrítica se perfila hacia un nivel más profundo de interdisciplina más relacionado con la metodología, si bien se sitúa dentro de los estudios literarios. Dentro de los aspectos a tomar en cuenta en la metodología de la geocrítica se

⁴⁷ *Supra*, Capítulo 1. “Entre el canon y el olvido: ¿Dónde están las narradoras del norte?”

⁴⁸ “La imaginación pública fabrica realidad, pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre realidad y ficción. Su régimen es la *realidadficción*, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído. Esa fuerza creadora de realidad, la materia de la especulación funciona según muchísimos regímenes de sentido y es ambivalente: puede darse vuelta o usarse en cualquier dirección”. Josefina Ludmer, *Aquí América. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2001, pp. 11-12.

⁴⁹ Westphal, *op. cit.*, 114.

encuentra la relación espacio-tiempo, la transgresividad y, por supuesto, la referencialidad. Estos aspectos resultan en tres ejes de análisis geocrítico: multifocalización, polisensorialidad, y estratigrafía.

El primer eje de análisis y posiblemente el fundamento principal de la geocrítica es la multifocalización porque “la historia de la mirada es la historia de la subjetividad”.⁵⁰ La mirada es el primer medio por el cual conocemos el mundo que nos rodea, lo que se mira y lo que se pasa por alto evidencia nuestro posicionamiento en el mundo. Por lo tanto, la mirada es capaz de incluir y excluir, de incorporar y de aislar. Hablar de la mirada lleva a reflexionar sobre el Otro. bell hooks, por ejemplo, utiliza la frase “re-visión”⁵¹ para referirse al proceso en el cual las ciencias sociales se fueron descolonizando; así este conlleva no solo mirar de nuevo, ya sin el velo del etnocentrismo, sino mirar hacia y desde otros lugares, incluso hablar desde uno mismo.⁵²

En su libro *Borderlands/ La frontera: La nueva mestiza* Gloria Anzaldúa discute no solo los territorios geográficos sino también afectivos, simbólicos y geoculturales que comparten el mismo espacio. Anzaldúa propone la siguiente definición para la *borderland*:

Las tierras de frontera psicológica, las tierras de frontera sexual y las tierras de frontera espiritual no son privativas del suroeste. De hecho [la frontera de la que se habla con el concepto de] *borderlands* está presente físicamente en donde sea que dos o más culturas se acercan una a otra, donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹ bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, p. 145 *apud*. Westphal, *op. cit.*, p. 124.

⁵² A su vez, Adrienne Rich indica que “la revisión —el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica— es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de sobrevivencia”, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, vol. 34, no. 1, Women, Writing and Teaching, 1972, p. 18.

tocan las clases bajas, medias, altas, donde el espacio entre dos individuos se encoge con la intimidad.⁵³

La mirada que propone Anzaldúa se relaciona con las implicaciones de “cruzar al otro lado”. El acto de “cruzar” tiene que ver con el cambio de paradigma, con mirar desde otras perspectivas, solo de esta manera habrá una transformación y re-conocimiento. Marisa Belausteguigoitia, dice que “cada acto de conocimiento significa tender un puente y cruzar, abandonar momentáneamente el territorio significado —pre-visto— y transitar al terreno liminal y fronterizo donde solo es posible y productivo mirar, escuchar y transformarse en el contagio/contacto con lo imprevisible”.⁵⁴ La reflexión de Anzaldúa no hubiera sido posible (ni publicable) sin este cambio en la mirada por parte de las ciencias sociales y la apertura que esto significó para aquellos que no pertenecían a los grupos hegemónicos. Así, la mirada de los otros también comenzó a ser visible, a ser reconocida y, principalmente, a ser introducida en la academia como un nuevo tiempo de conocimiento.

El nuevo conocimiento que propone Anzaldúa se relaciona con la figura de los desplazamientos, del ir y venir de un lado a otro, creando una suerte que híbrido que la autora chicana entiende como *an alien consciousness* que ella nombra una conciencia mestiza, la cual sustenta la esencia de la *borderland*:

En un estado constante de nepantlismo mental, palabra náhuatl que significa estar dividida entre diferentes modos de ser, la mestiza es un producto de la transferencia de los valores culturales y espirituales de un grupo a otro. [...] Como otras personas que tienen o viven inmersas en más de una cultura, recibimos múltiples mensajes, a menudo opuestos. La unión de dos marcos de referencia internamente coherentes, pero usualmente incompatibles, resulta en un choque cultural, una colisión de culturas.⁵⁵

⁵³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, p. 19 *apud* Marisa Belausteguigoitia, “Prólogo” en Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera: La nueva mestiza*, trad. Norma Elia Cantú, Ciudad de México, UNAM/PUEG, 2015, p. 14.

⁵⁴ *Loc. Cit.*

⁵⁵ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera: La nueva mestiza*, trad. Norma Elia Cantú, Ciudad de México, UNAM/PUEG, 2015, p. 138.

La identidad mestiza conlleva transitar a contracorriente del pensamiento ortodoxo, ubicarse en una postura crítica, pero con tolerancia a la ambigüedad, puesto que la hibridez forma parte de su sustancia. Así, la mestiza podrá ver y ser vista sin imponer jerarquías en la mirada, rompiendo así los paradigmas que han oprimido a los Otros. De esta manera, Anzaldúa propone la superación del binarismo cultural que ha acompañado a los estudios descolonizadores. En el caso de la geocrítica, la multifocalización se embarca en una misión análoga: romper con la idea de la mirada única que niega la alteridad. Westphal habla de la simultánea emergencia de lo poscolonial y lo posmoderno: las miradas múltiples y simultáneas que construyen lo que él llama el “realeme”, es decir, el referente accesible de la realidad sensorial.⁵⁶ Aunado a esto, la multifocalización tiene tres subcategorías básicas dependiendo de dónde se encuentre el punto de vista del observador. Así, tenemos que el punto de vista endógeno se caracteriza por una visión del espacio nativa y originaria en constante resistencia a la exotización, por lo tanto, se mantiene en el registro de lo familiar. El exógeno refleja la visión del extranjero, que, por oposición, es mirada exotizante. El alógeno combina los puntos de vista anteriores y puede aplicarse a observadores en tránsito, aquellos personajes que, si bien no se encuentran en su lugar de origen, por lo tanto, el espacio no les es familiar, su experiencia tampoco es la de los viajeros, sino más cercana a la de los migrantes.⁵⁷

Es así como la geocrítica hace hincapié en la multifocalización, por lo tanto, el corpus debe abarcar también múltiples puntos de vista evitando así la generalización y la estereotipación. Si bien la mirada es uno de los sentidos dominantes en nuestra interacción

⁵⁶ Cfr. Westphal, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 126-128.

con el mundo, la geocrítica apunta a abrir el paradigma hacia los otros sentidos que también forman nuestra experiencia en el espacio real. Para Yi-Fu Tuan, “la experiencia es un término que abarca los varios modos por los cuales se construye la realidad. Estos modos van de los sentidos directos y pasivos del olfato, el gusto, y el tacto hacia aquellos más activos como la visión y el modo indirecto de simbolización”.⁵⁸ La percepción de ciertos sentidos como pasivos y activos se presenta como una jerarquía en la cual la visión continúa ocupando un sitio privilegiado, sin embargo, Porteus⁵⁹ le otorga un lugar especial al olfato (*smellscape*) porque éste ubica al sujeto no solo en el espacio sino en el tiempo, ya que el ser humano posee un registro de los aromas que posiblemente están anclados a un espacio. Por lo tanto, la categoría de la polisensorialidad es otro eje analítico de la geocrítica. Una de las novelas que más aprovecha el recurso del olfato como una forma de retener el espacio es *El Perfume* de Patrick Süskind, quien, como bien apunta Westphal, construye un París que no solo logra atraer la vista, sino el olfato del lector.⁶⁰ En el caso de la novela de Sofia Segovia, *El murmullo de las abejas*, recupero un apartado que muestra el proceso de remembranza por medio de la experiencia del padre del protagonista quien camina por Linares después de la pandemia de influenza que provocó la muerte de gran parte de los habitantes del pueblo:

En el último vistazo que dio a la ciudad de sus ancestros, tras la llegada de la influenza, mi papá atestiguó de primera mano lo que trato de explicarte: te retiras de algún lugar, te despidas de alguien y, acto seguido, esa existencia que dejaste atrás se paraliza por tu ausencia. En ese último recorrido que hizo por Linares se había quedado con la idea de que era el fin del mundo. Al menos el fin de su mundo. Todos los sonidos, los olores y las imágenes comunes se habían extinguido...⁶¹

⁵⁸ Yi-Fu Tuan, *Space and Place*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 8.

⁵⁹ Cfr. John Douglas Porteus, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 196.

⁶⁰ Cfr. Westphal, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹ Segovia, *op. cit.*, p. 168.

Una especie de apocalipsis se genera por medio de la ausencia de elementos sensoriales, el mundo que conocía el padre del protagonista llegó a su fin: la pandemia, al aniquilar a los habitantes del pueblo hizo lo mismo con el “paisaje interior” que define Porteous como “la integración del mundo sensorial del olfato, sonido, gusto, y tacto, además del sentido de la vista”.⁶²

Como se ha visto hasta el momento, la polisensorialidad se dirige hacia la memoria de un espacio y tiempo en específico. Lefebvre, por ejemplo, utiliza la analogía de un *mille-feuille* para explicar el espacio por medio de las capas del tiempo.⁶³ Extendiendo esta imagen, cada vez que se realice un corte se evidenciarán las múltiples capas que se asientan debajo del manto superior hasta llegar a la base. En palabras de Westphal, este manto que llamamos superficie descansa sobre un sedimento de tiempo compactado que se puede reactivar en el presente.⁶⁴ El tiempo presente del espacio comprende también un pasado que fluye de acuerdo con una lógica estratigráfica; en otras palabras, en el espacio lo que vino antes sustenta lo que vendrá después.⁶⁵ ¿Cómo se incorpora lo anterior al estudio literario? Westphal apunta que el texto ficcional se alimenta de la memoria del lugar desdoblando las membranas del tiempo; esta idea no apela a que el texto refleje el pasado, al contrario, postula que éste es un dispositivo que opera casi como un vaticinio del devenir de un lugar, asegurando su trascendencia en la memoria.⁶⁶ Al proponer que el espacio ficcional no es una imagen estática de un presente perpetuo, se apertura la posibilidad de que el tiempo presente

⁶² Porteous, *Landscapes of the mind*, p. 196 *apud* Westphal, *op. cit.*, p. 134.

⁶³ Deleuze y Guattari por su parte, nombraron estas capas como “estratos”, los cuales mantienen relaciones dinámicas entre ellos y se transforman en “estados intermedios”.

⁶⁴ *Cfr.* Westphal, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁵ Henri Lefebvre, *La producción social del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 229.

⁶⁶ *Cfr.* Westphal, *op. cit.*, p. 143.

se afiance como una huella en la memoria.⁶⁷ De esta forma, examinar el impacto del tiempo en la percepción del espacio se vuelve un aspecto de análisis en la geocrítica llamado estratigrafía.

Por último, coincido con Westphal y Wells cuando mencionan que los y las escritoras, que se han convertido en los autores de su ciudad,⁶⁸ construyen una interpretación propia del espacio referencial, codificando así la experiencia de sus propias interacciones con el espacio.⁶⁹ Es probable que las narrativas que conforman el corpus de este trabajo codifiquen la experiencia de las autoras en sus lugares de origen, En el siguiente capítulo argumentaré cómo es que las tres autoras se han convertido, parafraseando a Wells, en autoras de sus poblados⁷⁰: Adriana García Roel de Montemorelos, Irma Sabina Sepúlveda de Villaldama y Sofía Segovia de Linares.

⁶⁷ Cfr. Westphal, *op. cit.*, pp. 139-145.

⁶⁸ Westphal, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁹ Según Wells, el acto de escribir establece una región rural femenina. Amy D. Wells, "Geocriticism, Gender, and Genre: Literary Geographies and Female Narrative Strategies", en C. Lévy y B. Westphal (eds.) *Géocritique: État des lieux / Geocriticism: A Survey*, Limoges, Pulim, 2014, p. 148.

⁷⁰ Cfr. Wells, *op. cit.*, p. 174.

CAPÍTULO 3. LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO REFERENCIAL A PARTIR DE LOS SENTIDOS

El primer capítulo de *El murmullo de las abejas* titulado “Niño azul, niño blanco” inicia con el recorrido de una joven madre desde las montañas hacia la población más cercana en pleno invierno. La joven cansada y con frío se encuentra en la búsqueda de reposo y guarida:

Nunca había bajado de la sierra, por lo que era natural que nunca hubiera visto tantas casas juntas ni caminado una calle o atravesado una plaza; tampoco se había sentado jamás en una banca pública, y eso fue lo que hizo cuando la debilidad le aflojó las rodillas. Sabía que debía pedir ayuda aunque no supiera cómo, aunque por sí misma no lo hiciera. Pediría ayuda por el bebé que traía en brazos porque llevaba dos días sin querer mamar ni llorar. Nada más eso la impulsó a bajar a este pueblo que a veces contemplaba a lo lejos, desde su choza en la sierra. [...] Todas las casas le parecían inaccesibles. Las ventanas y las puertas tenían barrotes, y detrás de éstos, postigos cerrados. Así que siguió sentada en esa banca de la plaza, indecisa, cada vez más helada y temerosa por su bebé.¹

La voz narrativa posee características omniscientes, es decir, se adentra en los pensamientos de la joven y con ello da cuenta de cómo observa ésta el pueblo. En esta operación, la voz expresa la sensación de alejamiento y extrañeza del personaje, la cual se precipita cuando el cuerpo se asienta sobre la banca en la placita del pueblo. Ese lugar —aquél que ella veía desde su choza en las alturas— le es absolutamente ajeno. Si bien la distancia entre su choza y el no parece ser mucha, la mirada sobre su terruño ha cambiado de posición en el espacio. Mientras antes el territorio era visto desde su espacio propio, ahora la mirada se posa desde un espacio exterior, desconocido hasta el momento. Postigos cerrados y puertas con barrotes como bloqueos que indican que hay que resguardarse, protegerse de aquello que yace afuera. Linares se construye en la mirada de la joven como un espacio hermético.

Vale la pena retomar lo postulado por Doreen Massey y Chantal Mouffe, respecto al espacio como un producto de las relaciones entre las nociones de identidad e interrelación.²

¹ Sofía Segovia, *El murmullo de las abejas*, Ciudad de México, Debolsillo, 2017, p. 13.

² *Supra*: “Capítulo 2. Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, pp. 49-50.

En este punto de la diégesis la identidad de la joven se encuentra en crisis debido a su desplazamiento desde la sierra hasta el centro de Linares. Esto es aún más evidente en el hecho de que el personaje no tiene nombre en las primeras páginas de la novela. Su identidad será otorgada en una reunión que termina por evidenciar por completo su otredad. Hasta este momento, la representación de Linares como un objeto impenetrable provoca tal incertidumbre, que el personaje no hace más que esperar en la plaza a que algo suceda.³ No obstante, la joven permanece poco tiempo en la plaza porque, de forma simultánea a su llegada al pueblo, la señora Morales enfermaba después de dar a luz. Su esposo, el señor Morales, llama al doctor Doria debido a que cada vez ésta se encuentra más cerca de la muerte. A la muerte de la madre, el doctor Doria encuentra a la joven venida de la sierra sentada en la plaza, la lleva al interior para revisarla y, sin darle tiempo de luto para su niño azul por la hipotermia, pronto le prende al recién huérfano en el pecho. Así, el título de este primer capítulo opera como proemio de los hechos narrados: la joven pierde a su niño azul, pero pronto el destino le repara la falta con el niño blanco. El epíteto “blanco” también es un símbolo de las diferencias identitarias entre de la familia Morales, quienes pertenecen al espacio de Linares, y la naturaleza de la joven venida de la sierra.

Es a partir de estos eventos que la joven se convierte en nana Reja, quien será nodriza tanto de Francisco Morales —nombre del recién nacido—, como de su descendencia.⁴ A pesar del lazo de cariño entre nana Reja y éste, las diferencias siempre se harán presentes en la vida de ambos. En el momento en que el señor Morales halló a la joven de la sierra

³ La actitud pasiva de este personaje es una característica que la seguirá a lo largo de toda la novela. Ella es el personaje que atraviesa las distintas etapas temporales de la obra de Sofía Segovia en una suerte de hilo conductor entre las épocas retratadas.

⁴ “Extraño caso el de un padre que se había alimentado del mismo pecho que sus hijos. Sin embargo, al plantear una alternativa —buscar a otra nodriza y darle descanso a Reja—, su mujer se había negado con firmeza: ¿qué mejor leche que la de la nana?”. Sofía Segovia, *op. cit.*, p. 19.

amamantando a su hijo, el doctor Doria desdeña cualquier queja respecto a la apariencia de la novel ama de crianza:

—Encontramos una nodriza para su hijo.

—Está muy negra

—Pero la leche es blanca, como debe ser.⁵

Si, como sugiere Massey, el espacio no es algo predeterminado, sino que se construye por medio de la interacción tanto en un nivel íntimo como global,⁶ este ejemplo muestra como éste se construye a través de un rango de interacciones que van desde lo global, como puede ser la construcción de Linares a partir de la mirada de nana Reja, hasta lo más íntimo, como el niño Morales prendido del pecho de ésta, confrontando la diferencia más evidente en torno a sus orígenes: el color de piel.

Westphal menciona que la mirada se posa en el otro llevando consigo sorpresa, consternación o indiferencia, alimentando así un discurso que es únicamente utilizado por el colectivo que ostenta la cualidad de la “normalidad”.⁷ En el caso de nana Reja, si bien desde que llegó a Linares pasó a ser parte de la familia Morales — más como un activo que como parte de la familia—,⁸ jamás se olvidarán que nana Reja es de la sierra y que, por lo tanto, nunca va a pertenecer a ese lugar. Reja, por su parte, siempre mantendrá su mirada hacia lo alto de las montañas, añorando su hogar.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Supra*: “Capítulo 2. Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 50.

⁷ *Cfr.* Bertrand Westphal, *Geocriticism: Real and fictional spaces*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2011, p. 23.

⁸ “Cansado de vivir en el bullicio del centro de Linares, Guillermo había tomado la decisión extravagante de abandonar la casona familiar en la plaza para irse a vivir a la hacienda La Amistas, la cual se situaba a un kilómetro de la plaza principal y de la zona edificada del pueblo. Allí había envejecido Reja, y también él, cuya nana lo vio morir de un contagio. Y como antes, al heredar la hacienda a Francisco, el único hijo sobreviviente de una epidemia de disentería y de otra de fiebre amarilla, también le heredó a la vieja nana Reja, junto con su mecedora”, Segovia, *op. cit.*, p. 19.

En este ejemplo introductorio es posible observar las implicaciones que tiene el punto de vista de los personajes en la construcción del espacio en la ficción. En el caso de *El murmullo de las abejas*, la novela se compone de dos líneas narrativas dislocadas en el tiempo que se irán entrelazando para unirse al final. De forma secuencial, la primera línea corresponde a la narración en primera persona del último descendiente de los Morales, quien, en aras de dar un último vistazo al espacio en que nació y creció, la casa familiar, viaja de Monterrey a Linares mientras le narra sus memorias al taxista; por lo tanto, la segunda línea corresponde a esas memorias ancladas en el espacio, pero desde la perspectiva de un narrador omnisciente que se introduce en los personajes que componen el universo de la novela para contar la saga de la familia Morales y su impacto en la transformación del paisaje de Linares a través del cultivo de la naranja. De esta manera, el narrador omnisciente llena los huecos de la memoria del protagonista, quien siempre cuenta su historia desde su punto de observación limitado. Por lo tanto, mientras que el narrador protagonista deambula por el laberinto de sus recuerdos ante la imposibilidad de asir aquello que alguna vez vivió, el narrador omnisciente se encarga de contar la historia de una forma total.

Dentro de los estudios literarios el término focalización, propuesto por Gerard Genette, ha ganado terreno como una categoría que identifica el punto de vista dentro de la diégesis. Además, Iuri Lotman asocia este punto de vista con “la actividad modelizadora del mundo [...] y la propia conciencia perceptora [...] El punto de vista que es implícito a la forma que tiene toda conciencia de percibir y representar el mundo, se convierte en centro focal de la obra imponiendo una determinada visión y modo de conocimiento del objeto o

universo narrativo”.⁹ En este trabajo se propone el análisis de la mirada y los otros sentidos como un medio de percepción y producción del espacio, por lo tanto, tomará en cuenta la manera en que éstos son representados a través de los personajes en sus parlamentos y bajo las voces narrativas correspondientes.¹⁰

En términos de la geocrítica, a esta multifocalización también se integrarán en el análisis otras herramientas narrativas que participan de la sensorialidad, para estudiar lo que John Douglas Porteous, llama “paisaje interior”.¹¹ Así, la representación del espacio se cifra tanto en la mirada como en la multiplicidad de sentidos que se describen en la narración, en la cual se manifiestan aspectos característicos del corpus como la experiencia femenina en un espacio determinado, en un sentido diacrónico. De acuerdo con los postulados de Leonor Arfuch sobre el espacio biográfico, el espacio tendría una cualidad “abierto[a] a la multiplicidad, donde cada presente de la actualidad —del relato— se dibuja sobre el trasfondo de las genealogías narrativas sobre la temporalidad de la propia vida, de las vidas de los otros, de la vida en general”.¹² Si bien las narrativas a estudiar en este trabajo no corresponden con el género biográfico, la relación que se entabla con la idea del espacio biográfico de Arfuch se sostiene en que el espacio referencial ficcionalizado por las autoras

⁹ La focalización tiene tres vertientes: focalización cero (o la no-focalización que empata con un narrador omnisciente), interna (narrador protagonista o testigo) y externa (narrador objetivista). Cfr. José Valles Calatrava, *et. al., Diccionario de teoría narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002, p. 376.

¹⁰ En principio, esta parte del análisis se encuentra en un nivel intratextual; no obstante, desde la geocrítica se propone la categoría multifocalización, en la que la multiplicidad de miradas configura la representación de un espacio referencial atravesado por múltiples interpretaciones. En este tenor, un nivel más profundo de análisis incluirá la representación ficcional del espacio rural de Linares, Allende y Villaldama, Nuevo León a lo largo de varios años en las obras de las autoras del corpus.

¹¹ “paysage intérieur”, Douglas Porteous, *Landscapes of the mind*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, p. 196, *apud* Westphal, *op. cit.*, p. 134. El paisaje interior resulta de la composición del mundo sensorial a través del olfato, sonido, gusto, y tacto, es decir, de la polisensorialidad. *Supra*. “Capítulo 2. Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 64.

¹² Leonor Arfuch, “Cronotopías de la intimidad”, en Leonor Arfuch (comp.) *Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, p. 250. *Supra*: “Capítulo 2. Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, pp. 51-52.

—el Nuevo León rural—corresponde con los lugares en los cuales ellas vivieron y experimentaron. Por lo tanto, la primera parte de este capítulo explicará el proceso de definición del espacio referencial, en el cual me serví de fuentes extraliterarias en relación directa con las obras de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia. En el segundo apartado de este capítulo se describirá la geografía del Nuevo León rural representado en el corpus: la región del norte, en específico la zona de Villaldama y la región llamada citrícola, que comprende los pueblos de Montemorelos y Linares. Posteriormente, se analizará la reconstrucción de este espacio en las obras a través de los sentidos, enfocándose en las categorías exógena, endógena y alógena, las cuales expondré en su momento.

3.1 El espacio referencial en la narrativa

En este apartado expondré la metodología para determinar el espacio referencial en las narrativas de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia. Puede suceder que el espacio referencial no se nombre de forma explícita en la literatura, incluso a veces es posible encontrarlo camuflado bajo el nombre de un pueblo ficticio,¹³ y en otras ocasiones permanece fuera del ámbito de la narración de forma absoluta. Así, las fuentes ajenas a la literatura se vuelven fundamentales para brindar luz a este respecto.

En el caso de *El hombre de barro* (1942) de Adriana García Roel, en la obra no se explicita el lugar específico que retrata, aunque se encuentran ciertos elementos geográficos que pueden ayudar a establecer el espacio referencial de la ficción. La primera fuente que

¹³ Existe una tradición de pueblos ficticios en la literatura: Yoknapatapha de William Faulkner, Comala y Luvina de Juan Rulfo, Macondo de Gabriel García Márquez, Santa María de Juan Carlos Onetti, Placeres de Jesús Gardea, y Santa María del Circo de David Toscana, entre otros. Cfr. Daniel A. Lee, “El pueblo ficticio en la literatura mexicana: una cartografía”, *Confluencia*, núm. 17, vol. 1, 2001, pp. 19.

menciona a la obra de García Roel como una representación de Montemorelos es la reseña de José Luis Martínez publicada el 15 de julio de 1943 en la gaceta *Letras de México*: “[*El hombre de barro*] Se ocupa de la vida de un pueblo miserable entre Montemorelos y Linares, a unos 90 kilómetros de Monterrey adonde una señorita de buena familia va con muy buen corazón y con muy abiertos ojos para hacer un reportaje de las cosas y sucedidos que ahí ocurren y ella puede ver”.¹⁴ La segunda fuente es el perfil realizado por César Cepeda para el periódico *El Norte* en 1999, la cual menciona que “se trata de una novela donde la autora recrea la vida campirana del Nuevo León de entonces, particularmente la de Montemorelos, donde estaba la casa de campo del padre de Adriana”¹⁵. La tercera fuente recopilada es la entrevista realizada a la autora por Carlos Arredondo en 1983 y citada por María Eugenia Flores Treviño en su artículo “El hombre de barro: mirador del agronorestense” García Roel declara que la localización del pueblo es “una plantación de naranjos en un lugar cercano de Montemorelos [...] [que] es un camino que va, entre las haciendas de un lado y del otro el río”.¹⁶

La obra de Irma Sabina Sepúlveda es un caso análogo. Si bien los cuentos de Sepúlveda están llenos de alusiones al ojo de agua que “nace entre el cerro del Potrero y el de la Esperanza” como en el cuento “Martín Cuervo”; al “socavón del cerro del Potrero” en “Los cañones de Pancho Villa”; a la ermita abandonada en la loma de la cual bajó Cástulo Rodela, el personaje principal del cuento “El pajarito triste”, no se menciona el nombre del

¹⁴ Discuto las implicaciones en torno a la dura crítica de Martínez a la obra de García Roel en el primer capítulo de este estudio. En este punto del análisis me concentraré en la pista de la referencialidad que brinda el crítico literario. *Supra*: Capítulo 1 “Entre el canon y el olvido: ¿Dónde están las narradoras del norte?”, pp. 26-27.

¹⁵ César Cepeda, “Adriana García Roel: La gran dama de la literatura regia”, en *Perfiles e historias, El Norte*, 9 de mayo de 1999.

¹⁶ María Eugenia Flores Treviño, “El hombre de barro: mirador del agronorestense”, en *Diez ensayos sobre narrativa neoleonesa*, Monterrey, UANL, 2012, p. 27.

pueblo. No obstante, los nombres de los cerros corresponden con aquellos que se encuentran en el ejido de San Isidro del Potrero en Villaldama, lugar de nacimiento y residencia de la autora.¹⁷

En la primera carta de motivos para solicitar su admisión en el año 1962, Sepúlveda menciona como objetivo de su estancia en el CME “[...] pasarme una temporada en mi pueblo y en otros pueblos norteros, conviviendo con las gentes y escribiendo cuentos u obras teatrales basadas en el folklore nortero tan rico como inexplorado. [...] Insisto en que el folklore nortero es casi desconocido. Mi meta principal es darlo a conocer.”¹⁸ El deseo de explorar el ámbito rural nortero en la narrativa también fue la característica principal que Hugo Valdés Manríquez destacó en su ensayo sobre el primer libro de Irma Sabina Sepúlveda. Valdés escribe que “además de abrirnos una puerta al campo —como en su momento lo hiciera *El hombre de barro*—, *Agua de las verdes matas*, publicado en 1963, de Irma Sabina Sepúlveda (Villaldama, N. L., 1930), nos muestra el ingenio de una serie de personajes mediante el cual se acorazan contra la desolación rural”.¹⁹ Aunado a esto, una fuente importante que se sumó a este estudio fue la tesis de Marie Theresa Hernández titulada *Delirio: The Fantastic, The Demonic, and the Reel Narratives from Nuevo León* en la cual menciona lo siguiente sobre la obra de Sepúlveda:

En estas historias, que forman una imagen textual del paisaje de Potrero, Irma documentó las circunstancias más exóticas e inusuales que encontró en el pueblo. [...] Irma proporciona al

¹⁷ Por otro lado, dado que la figura y obra de Sepúlveda no es muy conocida, fue necesario realizar una búsqueda en el archivo del Centro Mexicano de Escritores, el cual se encuentra en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

¹⁸ Archivo del Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado del IIB, Caja 36, Folio 216, Fojas 111, 113.

¹⁹ Hugo Valdés Manríquez, *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2008, p. 14. La fecha de nacimiento es errónea, Sepúlveda nació en 1933.

lector una interpretación de lo fantástico y lo demoníaco y cómo se sitúan de forma pragmática en el mundo cotidiano en Potrero, Villaldama.²⁰

Hernández estudia en su tesis el imaginario de los habitantes de Nuevo León, incluyendo los mitos y leyendas que han pasado a formar parte de la identidad nortea. En su trabajo incluye una entrevista al hermano de Irma Sabina, llamado Aquiles Sepúlveda. Es Aquiles quien le menciona a Hernández que su hermana basaba sus historias en la vida en Potrero, incluso muchas veces la ficcionalización de su terruño evitaba cambiar los nombres reales de sus habitantes y vecinos de los Sepúlveda.²¹

El caso de la novela *El murmullo de las abejas* se diferencia de los anteriores puesto que en la obra sí se explicita el referente desde el primer capítulo. Como mencionamos al principio, el pueblo de Linares se presenta desde el punto de vista de alguien foráneo. La joven que se volverá ama de crianza de la familia Morales y su descendencia “recordaba con claridad el día en que entró por primera vez a Linares, medio muerta de hambre y de frío”.²² Respecto a las fuentes extraliterarias, Segovia también ha expresado en entrevistas su motivación al ficcionalizar el pueblo del que su familia procede:

En Monterrey no recordamos que la revolución nos pasó por encima, sentimos que todo sucedió en otra parte. A partir de las anécdotas, de la nostalgia que yo sentía en ellas, las que contaba mi abuelo que salió de esta región hacia Monterrey alrededor de esta época y de estas circunstancias. Monterrey era un pueblo muy pequeño en esta época. Yo tomo Linares por las anécdotas de mi familia y porque Linares también tuvo que reinventarse en esta época: antes era de cañaverales y un buen tinen que tumbar todo lo que había plantado por generaciones y plantar árboles de naranjo para salvarse.²³

²⁰ Marie Hernández, *Delirio: The Fantastic, The Demonic, and the Real Narratives from Nuevo León*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad Rice, 2000, pp. 166, 167. La traducción es de mi autoría.

²¹ “Aquiles’ words continued to sing in my mind: “Irma used real people in her stories, she did not change their names.”, *Ibid.*, pp. 169-171.

²² Segovia, *op. cit.*, p. 13.

²³ “Sofía Segovia nos dice a qué suena *El Murmullo de las Abejas*”, **entrevista**, *Capital 21*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJkNVxv5ofM&t=1s> [último acceso del 16 de noviembre de 2020].

A partir de lo expuesto no es aventurado afirmar que existe un hilo conductor que atraviesa la obra de estar tres autoras que, si bien, no coincidieron en un mismo tiempo y espacio, tienen un motivo literario en común al producir sus obras de ficción a partir de la reconstrucción de sus lugares de origen. Adriana García Roel escribió *El hombre de barro* a partir de la experiencia en su casa de campo ubicada en Montemorelos; narrar lo vivido durante su infancia en San Isidro del Potrero se volvió el objetivo literario de Irma Sabina Sepúlveda; mientras que Sofía Segovia reconstruye Linares a partir de la nostalgia provocada por los recuerdos de su propia familia.

¿Qué implicaciones tiene este deseo de reconstruir el origen familiar? Arfuch utiliza el término “plano detalle” para designar la descripción minuciosa de aquellos objetos que por cotidianos pasan inadvertido, lo cual que permite reflexionar sobre un espacio biográfico abierto a la esfera íntima.²⁴ En Bachelard, el plano detalle de Arfuch se podría hilar con la morada, aquel espacio íntimo y cotidiano; es decir, la casa como una suerte de lugar originario donde habita no solo el individuo sino su memoria. En *La poética del espacio*, el autor se centra en las imágenes de los espacios felices, es decir, los espacios que fueron amados. El espacio amado y feliz por antonomasia es la casa, el origen, una suerte de lugar fundacional. Bachelard indica que estos espacios primigenios “están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellos”.²⁵ Esta aseveración se enlaza con la relación dialéctica que propone la geocrítica en torno al espacio y la literatura, pero el interés de Bachelard radica en la relación sujeto-espacio-sujeto, es decir, en el espacio experimentado por una persona. Además, el autor apunta que “somos el diafragma de las funciones de habitar esa casa y todas

²⁴ *Supra*: “Capítulo 2. Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, pp. 51-52.

²⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 30

las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”.²⁶ Si el tema fundamental en las obras de García Roel, Sepúlveda y Segovia es la reconstrucción ficticia de sus lugares de origen, este enlace del cuerpo con el espacio representado en su literatura podría ser una ruta de análisis fructífera.

3.1.2 Allende del Trópico de Cáncer

Dado que la hipótesis de este trabajo propone que la narrativa de las tres escritoras se encuentra en una relación activa con la transformación del espacio norestense durante la primera mitad del siglo XX vale la pena abordar brevemente la cuestión de la cartografía literaria, la cual parte de la idea de que la literatura posee cualidades que la empatan con la cartografía porque se sirve de descripciones de lugares para situar al lector en un espacio imaginario, además de brindar puntos de referencia para que, con el sentido de la orientación, se logre concebir de manera tangible el mundo en el que se vive. Ricardo Padron menciona que los textos bien podrían constituir una forma de cartografía ya que nos permiten crear imágenes de los espacios que se describen, pero es por medio de la narrativa como se les otorga vida y significado.²⁷

De ahí que el acto de la escritura pueda considerarse como una forma de mapeo. La narrativa es una manera de crear el mundo tanto como un modo de representarlo. Así como los escritores examinan el territorio que desean describir, entrelazan elementos dispares para producir la narración y estos elementos incluyen pedazos de otras narrativas, descripciones

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Cfr. Ricardo Padron “Mapping Imaginary Worlds”, en James R. Akerman and Robert W. Karrow Jr. (eds) *Maps: Finding Our Place in the World*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 258-259 *apud* Robert T. Tally *Spaciality. The New Critical Idiom*, Nueva York, Routledge, 2013, p. 3.

de personas o lugares, imágenes derivadas de observaciones de primera mano, así como leyendas, mitos y creaciones de la imaginación.²⁸ El escritor, al igual que un cartógrafo, debe seleccionar los sitios particulares que permitirán que el mapa tenga la función de significar.

Si la cartografía le corresponde al escritor, la geografía literaria es del lector. Para Tally el lector crítico se convierte en un tipo de geógrafo que interpreta el mapa literario y presenta nuevas formas de análisis cartográfico; de esta manera ambos términos se complementan.²⁹ Es decir, así como la literatura puede ser un medio para cartografiar los lugares representados en alguna obra literaria, los lugares por sí mismos se encuentran profundamente impregnados con una historia literaria que ha pasado a formar parte de su significado y, por ello, los ha transformado.

Así la geografía literaria involucra una forma de lectura que pone atención en la espacialidad de los textos, pero también implica atender los cambios que afectan lo literario y las producciones culturales al registrar cómo se configura el espacio social a lo largo del tiempo. En este sentido, se vuelve una cuestión de moverse entre la historia y la geografía literarias, excepto que el espacio es también una noción histórica.

Respecto a este estudio y en atención a los argumentos anteriores, en principio corresponde determinar la ubicación geográfica de los lugares representados en las obras de García Roel, Sepúlveda y Segovia. Como podemos observar en el Mapa 1, Linares (33) y Montemorelos (38) se encuentran en la región citrícola de Nuevo León, en la frontera con

²⁸ Cfr. Tally, *ibid.*, p. 48.

²⁹ Cfr. Tally, *ibid.*, p. 79. Hay que mencionar que la geografía literaria es un campo de estudio por sí mismo: Barbara Patti ha analizado el espacio en la literatura en *Die Geographie der Literatur* (2008), además del proyecto inspirado en el *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998). El significado que Tally le brinda al término es mucho más metafórico y amplio.

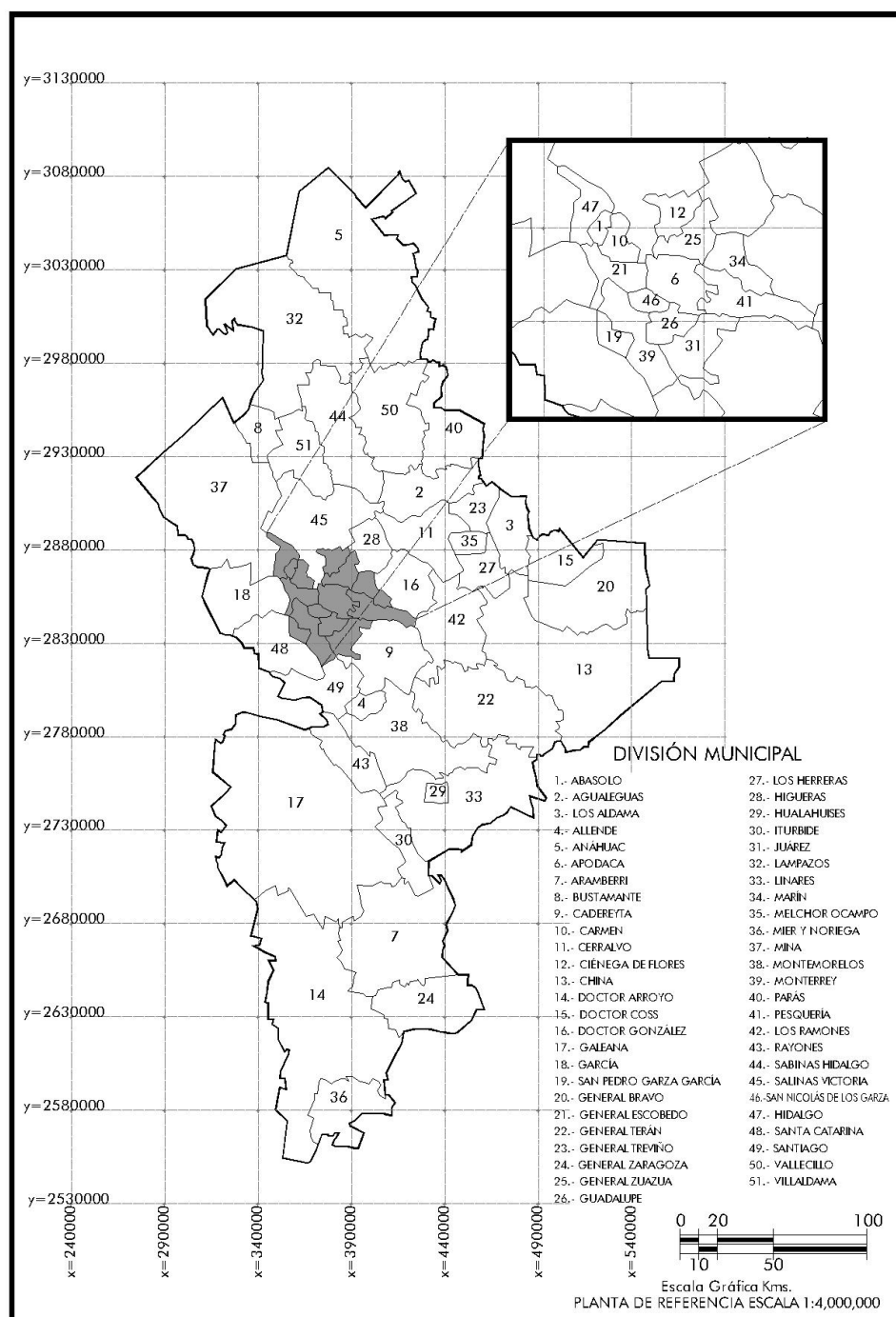
Tamaulipas hacia el noroeste, mientras que Villaldama (51) se localiza en el norte del estado y al este de la Sierra Madre Oriental, casi a igual distancia entre Monterrey y Texas.

Existen dos factores que determinan la geografía nuevoleonesa. El primero es que el estado se localiza a misma latitud que el desierto del Sahara —al norte del Trópico de Cáncer—, por lo cual comparte la aridez característica de este tipo de región desértica; el segundo factor, y tal vez el más simbólico en la geografía del estado, es la Sierra Madre Oriental que atraviesa el territorio y que, además de funcionar como una barrera contra la humedad proveniente del Golfo de México, origina la diversidad de cerros y montañas característicos del paisaje.³⁰

Esta composición —una región árida interrumpida por la sierra— favorece una multiplicidad de climas y terrenos. Una forma muy sencilla de describir la región es dividirla en tres: el norte como una gran llanura desértica, el centro atravesado por el clima templado de la sierra, y el sur como un altiplano semidesértico y fresco. Mientras que la región citrícola a la que pertenecen Montemorelos y Linares se encuentra en el centro-sur del estado, Villaldama se ubica en los principios de la gran llanura del norte.

³⁰ Según Joël Bonnemaison, cuando los accidentes geográficos (y otros sitios) pasan a tener una dimensión simbólica por razones políticas, religiosas o culturales y, por lo tanto, obtienen la carga identitaria de una comunidad, se denominan geosímbolos. Cfr. Joël Bonnemaison, "Voyage autour du territoire", en *L'espace géographique*, núm. 4, Belin, París, 1981 *apud* Camilo Contreras Delgado, *Geografía de Nuevo León*, Fondo Editorial Nuevo León, 2007, p. 197.

Mapa 1. División geoestadística municipal



Fuente: INEGI, Anuario estadístico, Nuevo León, 2003, *apud* en Contreras, *Geografía de Nuevo León*, 2007.

Respecto a los afluentes de la región, estos pertenecen a la cuenca del Río Bravo, río que recorre 2, 896 kilómetros —de los cuales dos terceras partes funcionan como frontera entre México y Estados Unidos—. Gracias a este afluente, Nuevo León tiene varios ríos y arroyos. Los que nos interesa registrar en este estudio corresponden a los que atraviesan la región citrícola, como el río Ramos que atraviesa Allende, Montemorelos y Cadereyta; el río Pílon que recorre también Montemorelos además de General Terán; y el río San Fernando que atraviesa Linares y desemboca en el Golfo de México.³¹

En términos del estudio de la literatura a partir del método geocrítico, esta descripción del referente no es ociosa sino fundamental. En el caso específico de los ríos, estos se presentan en episodios importantes para el desarrollo de las tramas en *El hombre de barro* y *El murmullo de las abejas*, por lo tanto, forman parte del mapa ficticio de los espacios humanos retratados en las obras.

En el caso de *El hombre de barro*, el punto de vista corresponde a ratos con el de un observador distante y en otros se involucra de forma íntima con los habitantes de la comunidad de Montemorelos. Este vaivén provoca que el narrador pase de ser protagonista para establecerse casi como un narrador omnisciente, y después volverse a plantar en el “yo” como voz narrativa. Incluso en los primeros capítulos, a razón de que el protagonista acaba de llegar de la ciudad, cada capítulo se vuelve un desfile de estampas, puesto que se comienzan a establecer las primeras relaciones que el protagonista entabla con los habitantes del pueblo. Es en el capítulo “El demonio de la avenida”, el noveno de los 23 que componen el libro, en el cual el protagonista desaparece de la narración para simplemente dar cuenta, desde la distancia, pero a través de los pasajes que dan voz a los habitantes, un evento trágico

³¹ Cfr. Camilo Contreras, *op. cit.*, pp. 32-35.

durante la temporada de lluvias en la región. Debido a que el asentamiento se encuentra en los márgenes del río Pílon, los habitantes, campesinos en su mayoría, continuamente sufren las crecidas y, a base de experiencias semejantes, aprenden a interpretar al río:

Y volvía el huracán, y volvían los cortinajes espesos de agua. Un día y otro y otro. Que el río comenzaba a crecerse. Que sus aguas ya se tornaban de color de barro. Que el bramido allá a lo lejos ya anunciaba la avenida.

—Sería güeno ir velando el río —dijo Manuel

—Sería güeno... —admitió Tomás.

Engreído el río maldecía y amenazaba. [...] Intranquilos estaban principalmente los que sobre su costado tenían los jacales. Muy capaz era el río de hacerles una trastada. No sería la primera. Ya se las había hecho en otras ocasiones.³²

Entonces, el demonio de la avenida es el río Pílon que, agrandado por el huracán que golpea el Golfo de México, llega a la región nuevoleonense en forma de lluvias torrenciales. La humanización del río, pues se le ha dotado de cualidades como la capacidad de maldecir y amenazar, tiene la función de exaltar la fuerza de la naturaleza que en momentos de desastres naturales resulta indomable. Este uso de la prosopopeya tiene también otra lectura, una que se acerca a la crítica a la modernidad en tanto la fuerza del agua, en tanto elemento de la naturaleza, desmonta el supuesto control del ser humano sobre el espacio habitado. Manuel, uno de los habitantes de los márgenes del río le dice a Tomás: “Sería güeno ir velando el río”, esta indicación de permanecer en la vigilia se sustenta no en el ejercicio de la lógica o la razón instrumental (ideales de la modernidad), sino en la creación de un sistema de conocimiento basado en la contemplación de lo que los rodea en aras de comprender las señales que da la naturaleza. Más aún, este conocimiento no es fortuito, sino que se desprende de experiencias previas. Los campesinos observan cómo el color del río ha cambiado, escuchan “el bramido que a lo lejos ya anunciaba la avenida” e intuyen que deben dejar sus

³² Adriana García Roel, *El hombre de barro*, México, Ediciones Botas, 1956, pp. 113-114.

jacales y adentrarse en el terreno para salvar la vida. Así, al conocer su espacio a través de los sentidos, los personajes de *El hombre de barro* comprenden su lugar en el mundo y accionan a partir de los estímulos que este les ofrece. No obstante, ese conocimiento no los exime de sucumbir ante la naturaleza: “El río no quedaba en paz mientras no satisfacía su voracidad. [...] cuando sus aguas ya parecían haberse aplacado, [...] se dejó venir con una avenida que, si no fue lo suficientemente brava para echar de nuevo de sus casas a los campesinos, si supo cobrarse la vida que el glotón reclamaba”.³³

En el caso de *El murmullo de las abejas*, la representación del agua se introduce por medio de la voz narrativa del personaje de Francisco Morales, y, por lo tanto, corresponde a un recuerdo de su infancia en Linares. El agua funciona como un elemento que dispara la evocación de sus exploraciones en el espacio de Linares con la compañía de Simonopio, el niño de las abejas:

En todos mis años no ha vuelto a llover sin que yo recuerde aquel día y la opresión y el silencio en el ambiente antes de la lluvia. Las gotas gordas de agua fría saturándome las pestañas y el pelo en un instante. El aroma del campo mojado no por riego, sino por lluvia, que no es lo mismo. [...] Ver —y oír el agua— encontrar el mejor camino para reunirse toda, primero en arroyos y riachuelos hasta llegar a alguna vertiente del río [...] Contrario al vaticinio de mi mamá, esa noche no me enferme, pero caí exhausto. Dormí profundo, contento con mis recuerdos.³⁴

La narración brinda un plano detalle, en términos de Arfuch, del paisaje interior de Francisco Morales configurado por la experiencia sensorial que le provoca el recuerdo del agua en forma de lluvia y de rocío. No solo es necesario ver sino escuchar el agua corriendo hacia su destino en forma de arroyos y riachuelos, incluso el aroma del campo recién mojado forma parte de la composición de este paisaje.³⁵

³³ *Ibid.*, p. 121.

³⁴ *Ibid.*, pp. 284-285.

³⁵ Este ejemplo será desarrollado con profundidad en el capítulo cuarto.

En este ejemplo, la categoría de multifocalización, es decir, las múltiples representaciones sobre un mismo espacio referencial ayudan a constatar el uso del símbolo del agua como un elemento narrativo que opera en la significación del espacio. La representación del agua en su estado natural, es decir, en forma de lluvia, de río, de arroyo tiene diferentes significados, en tanto la interpretación de las autoras. En la región citrícola es evidente que el agua es un elemento cotidiano del paisaje, por lo tanto, tiene el potencial de ser simbólico en términos del espacio.

Por otro lado, es posible que la diferencia de las representaciones se encuentre en una clave de clases sociales. En la obra de García Roel, los personajes retratados son campesinos pobres que viven en jacales a la orilla del río. En este sentido es claro que el río es una amenaza constante para ellos ya que su forma de habitar el espacio los pone en peligro constante de muerte. Por esta razón, los campesinos han desarrollado las habilidades de interpretar al río utilizando todos sus sentidos, sobre todo el oído porque un río rabioso brama a tal punto que su “lánguido murmurio había desaparecido; en su lugar se alzaba un intenso blasfemar”.³⁶

Además, tanto Bachelard como Arfuch afirman que la presencia de los objetos cotidianos que, a la distancia, resultan estimulantes de la memoria es un rasgo de los afectos que el ser humano ancla en lugares simbólicos. En la obra de Segovia, el agua es un elemento que evoca un espacio que, si bien es exterior, para el personaje de Francisco Morales no es sinónimo de vulnerabilidad, como en el caso de los campesinos a merced del río, en cambio, es un espacio íntimo, puesto que representa una libertad a la cual puede aspirar debido a que

³⁶ García Roel, *op. cit.*, p. 113.

es el hijo del dueño de la tierra. Ese campo cuyo olor lo hace feliz, le pertenece a su familia y por lo tanto a él. El afecto a su terruño se cifra como una forma de establecer propiedad.

Vale la pena reflexionar sobre las diferentes representaciones del espacio que plantean las autoras, puesto que ambas tienen como horizonte la Revolución Mexicana y el posterior reparto de tierras. No hay que perder de vista que las tierras que en *El murmullo de las abejas* le pertenecen a la familia Morales, en *El hombre de barro* son justamente la carencia de los campesinos que trabajan la tierra ajena pues ni siquiera su jacal es de su propiedad. Así, también el discurso de estas obras confronta dos puntos de vista diferentes sobre un mismo hecho histórico.

3.2 Sobre la multifocalización

Como se mencionó en el capítulo anterior, la categoría de multifocalización tiene tres variantes que ordenan el punto de vista de los personajes dentro de la narración. Las primeras dos resultan de una oposición evidente entre lo autóctono y la exótico, puesto que la mirada endógena corresponde a la visión del espacio nativa y originaria y la exógena, al contrario, refleja la visión del foráneo quien encuentra lo exótico en el espacio desconocido; por último, la alógena, que refiere a los observadores en tránsito, aquellos personajes que no se encuentran en su lugar de origen —por lo tanto, el espacio no les es familiar—, su experiencia tampoco es la de los viajeros, sino que se encuentra más cercana a la de los migrantes.³⁷ Si bien estas categorías no son excluyentes entre sí, en este estudio han funcionado como una forma de organizar los diferentes puntos de vista que intervienen en la representación del Nuevo León rural en las narrativas que integran el corpus.

³⁷ Cfr. Westphal, *op. cit.*, p. 128.

3.2.1 Endógena

En primer lugar, gran parte de los personajes de los cuentos de Irma Sabina Sepúlveda corresponden con la categoría endógena. En el cuento “Agua de las verdes matas”, el narrador-protagonista, un vendedor de carne que lucha contra su inclinación por el alcohol y los versos, se cansa de caminar por el pueblo sin vender nada y decide descansar aislado de la gente: “Para que nadie me hablara, atravesé el arroyo seco y busqué una sombra de anacua. Mi padre siempre decía que por la reciedumbre de sus troncos y lo apretado del follaje, no había mejores sombras que las de la anacua. Por eso las buscaba.”³⁸ Descansar debajo de una anacua no es una elección aleatoria, sino que proviene de la experiencia paterna en el espacio que han habitado por años. El paisaje es tan familiar que han logrado determinar el mejor árbol sobre el cual descansar.

El protagonista también advierte que desde esa anacua “se divisaba la cantina de Chito. De seguro que a esa hora mi compadre Nicolás y el Mechas me esperaban.”³⁹ No obstante, el protagonista no acude a su cita puesto que había hecho la promesa a su patrón de no volver a tomar ni recitar sus versos. La voluntad del protagonista se ve a prueba cuando llega Melesio y le pide que recite sus versos mientras él comienza a tomar mezcal de la botella de su cuerna. Después de que termina de recitar, las palabras de Melesio fueron “como una cuchillada”: “Mira, Cleto, yo no sé por qué, pero tus versos ya no son los antes. Parece que perdieron la tonada”.⁴⁰ Antes de que Cleto ceda ante la botella de mezcal, el narrador describe su contrariedad incrementando los sonidos que percibe:

³⁸ Irma Sabina Sepúlveda, *Agua de las verdes matas*, Monterrey, UANL, FENL, 2007, p. 7 [Todas las citas de los cuentos de Irma Sabina Sepúlveda corresponden con la antología realizada por la UANL y el FENL publicada en 2017, aunque para este trabajo también se hizo una revisión de las primeras ediciones].

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Loc. cit.*

Estuve un rato recargado en la anacua con la vista al suelo. Melesio arrió sus animales y se fue. No quise mirarlo de frente. El ruido que hacían los burros cuando resbalaban sobre las lajas grises del arroyo me retumbaba la cabeza. Las moscas que devoraban las cecinas me zumbaban las orejas y quise caerme... ¡Mis versos no tenían tonada!⁴¹

El cuento termina con Cleto cediendo ante el mezcal y vociferando sus versos en la plaza del pueblo para gusto de sus vecinos. A pesar de que su patrón lo corrió, a Cleto no le importa puesto que su prioridad es que “sus versos tengan tonada”.

Por otro lado, en “La cruz de Jacinto Rocha” la cotidianeidad de la vida de la protagonista es interrumpida por la llegada de las brujas a la región. Ella tiene la capacidad de detectar que algo extraño sucede debido a la irrupción de elementos ajenos en su espacio. Sepúlveda explora en este cuento un mito extendido en la región, el cual relaciona a las brujas con lechuzas, búhos y cuervos, abundantes en la zona pues es fauna originaria.⁴² Desde el principio la narradora-protagonista describe las rarezas que comenzó a experimentar por medio de los sentidos: “Esa tarde no se aguantaba el calor. Tuve que poner el metate debajo del nogal para sentir un poco de aire fresco”.⁴³ Una vez dentro de su casa, escuchó el ruido de un coche y alcanzó a avistar a un par de mujeres vestidas de negro. Es justamente la familiaridad con su espacio nativo, lo que la hace notar que algo está fuera de lugar esa tarde en el pueblo: “Siempre que pasaba algún coche, yo corría a cerrar las ventanas para que no entrara polvo al jacal. Esa tarde no lo hice. No hubo necesidad. El coche de Juan pasó sin levantar polvareda. Parecía que las ruedas no rozaban el suelo”.⁴⁴ La protagonista comienza a sentir miedo porque:

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² El pueblo llamado La Petaca ha sido caracterizado como el lugar de las brujas en el estado. Incluso existe un corrido de Carlos y José titulado “La cuerva de la Petaca”. Carlos y José es uno de los grupos norteros más antiguos. Se formaron en Camargo, Tamaulipas en 1968 y tienen más de 85 álbumes en su carrera. Son conocidos principalmente por temas como “El chubasco” “Flor de capomo” “La cosecha” y “Amores fingidos”.

⁴³ Irma Sabina Sepúlveda, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ *Loc. cit.*

...el aire se empezó a sentir embalsado, como clavado en el mismo lugar. Ni una rama se movía. El campo estaba tan quieto como un paisaje fotográfico. No volaba un solo pájaro, ni se oía más ruido que el yo hacía al machacar los granos tostados. [...] cuando entré a la cocina vi pasar una parvada de auras pelonas que se paró en el nogal. [...] Era viernes, día en que a las brujas les gusta convertirse en lechuzas para hacer sus maldades. [...] Cerré puertas y ventanas, y cuando todo quedó oscuro, sentí miles de ojos amarillentos que se me clavaban.⁴⁵

En este apartado se realiza la asociación de las brujas con las lechuzas, en forma de los miles de ojos amarillos mirando a la protagonista. No hay que pasar por alto el simbolismo del viernes, el día de Venus, como el preferido de las brujas para cometer sus maldades. Aunado a esto, el punto de visto nativo de la protagonista identifica la quietud del paisaje como una señal de que algo no está bien. La quietud podría operar como una metáfora de la parálisis que provoca el terror que engendran las brujas en la comunidad. De hecho, esta sensación de parálisis se refrenda en el desarrollo del cuento, cuando las brujas comienzan a realizar sus maldades dentro del jacal, “la cama empezó a moverse. Entre todas me levantaban hasta el techo. Luego soltaban miles de carcajadas y me dejaban caer.”⁴⁶ Las brujas paran cuando la mujer, entre sollozos, logra alzar la voz y gritar ¡Ave María Purísima! Pero vuelven a la carga cuando la mujer se levanta en busca de agua: “Apenas iba cruzando para la cocina cuando sentí que me rozaba el cuerpo una sombra alargada que pasó dando gemidos. Estuve sin moverme hasta que la vi perderse entre la nogalera. Luego corrí a la cama. Ahí estuve temblando hasta que amaneció”.⁴⁷

Al amanecer, el jacal de la bruja del pueblo estaba hecho cenizas y “olía a carne quemada, a incienso y a yerbas raras”⁴⁸, su esqueleto calcinado fue encontrado dispuesto en forma de cruz. Es entonces cuando la protagonista comienza a hilvanar los hechos que

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Loc. cit.*

experimentó la noche anterior, y llega a la conclusión de que “de seguro la quemaron porque les hacía sombra, pues nunca se había visto en el pueblo otra bruja de más poder. Se llamaba Chona Miranda, pero la gente le puso la Melga y Media porque era más larga y flaca que una garrocha”.⁴⁹ El reconocimiento que hace la protagonista hacia las capacidades de Melga y Media no es gratuito, sino que se debe a que acudió a ella para resolver un problema familiar. Resulta que su yerno “salió enamorado, y como hay hijos que lo engríen, un día se largó con una mujer mala de las que viven pasando el arroyo”.⁵⁰ Es interesante como se va creando el territorio y, por consiguiente, la diferencia entre los habitantes de un lugar al punto en que un arroyo funciona como los límites de lo familiar y lo ajeno. La frase “una mujer mala de las que viven pasando el arroyo” caracteriza a todas las mujeres que se encuentran allende los límites del territorio, funcionando como una metáfora de la moral transgredida. En aras de ayudar a su hija, la protagonista pidió los servicios de Melga y Media, quien le indicó lo que tenía que realizar para que su yerno regresara con su hija. Las instrucciones requerían que se fuera al panteón y le llevara la cruz de alguien asesinado con arma blanca. La cruz de Jacinto Roca fue la elegida y terminó enterrada en pozo debajo de la cama de la hija de la protagonista, no sin antes pasar por las manos de Melga y Media quien la limpió con “ramas de pirul, romero y yerba del chivato. Luego le quemó incienso y le amarró dos listones negros empapados en aceite”.⁵¹ Sin embargo, el compromiso con la hechicera consistía en que, una vez que su yerno regresara con su hija, la cruz también debería devolverse a la tumba de Jacinto Rocha, pero la protagonista no obedece a esto último. Es mayor el miedo a la soledad

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

y tristeza de su hija, que a los clamores de Jacinto Rocha que emanan debajo de la cama por las noches.

En el caso de la novela *El murmullo de las abejas*, Simonopio es el personaje cuya característica esencial es la relación contemplativa que mantiene con la naturaleza. Esta relación se encuentra signada por la manera en que vino al mundo: “todos se preguntaban cómo la vieja nana Reja lo encontró cubierto por un manto vivo de abejas”,⁵² abandonado debajo de un puente en los terrenos de Linares. Los personajes de nana Reja y Simonopio están unidos no solo porque ella lo rescató a él, también porque ambos se relacionan de una manera profunda con el espacio. Hay que recordar el origen de nana Reja, quien proviene de la sierra y que, para este momento de la novela, es una anciana que pasa los días en su mecedora, mirando hacia las montañas: “Reja había escogido pasar su tiempo eterno en el mismo lugar [...] no lo había elegido para protegerse [...] sino por la vista que desde ahí apreciaba y por el viento que, atravesando entre el laberinto de montes descendía hasta ella, hacia ella”.⁵³

Pero Simonopio, el niño de las abejas, carga con la insignia de la otredad en su rostro, “la quijada inferior estaba formada a la perfección, pero la superior se abría desde la comisura del labio hasta la nariz. No tenía labio, encía superior al frente, ni paladar”. Esta malformación fue percibida por uno de los trabajadores de la hacienda, como una maldición, un “beso del diablo”,⁵⁴ incluso, “los campesinos le habían pedido al patrón dejar ahí a tal monstruosidad, bajo la anacahueta, a un lado del camino”.⁵⁵ El capítulo al cual pertenece este

⁵² *Ibid.*, p. 10.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

ejemplo se encuentra narrado por el protagonista de la novela,⁵⁶ Francisco Morales, quien reflexiona sobre el impacto que la llegada de Simonopio pudo haber causado en su padre, un hombre que estudió en el extranjero y regresó a Linares para hacerse cargo de las tierras de la familia:

Supongo que por más viajado, estudiado e iluminado que se sintiera, no se había deshecho del todo de cuanta superstición existía en un pueblo vecino a una comunidad de brujas. Y quizá la situación de ese día lo había enervado: la mecedora vacía, la nana perdida, la certeza de su muerte, la búsqueda entre los arbustos circunvecinos y cada vez más lejos de la casa; luego la nana parlante, el enjambre guerrero del panal transportado en un delantal; un bebé recién nacido con la cara desfigurada, abrigado por el rebozo de la nana y por una cobija viva de abejas.⁵⁷

De esta forma, desde que Simonopio llega al mundo encuentra a sus dos protectoras: nana Reja y las abejas. Entre ellas alimentarán a Simonopio con una mezcla de leche de cabra y miel, que nutrirá al niño poco a poco. No obstante, debido a su malformación Simonopio no podrá dominar por completo el habla, “las consonantes de la punta de la lengua, que son la mayoría, se le escapaban en la caverna que era su boca [...] al no entender nada, algunos llegaron a pensar que, para la gran desgracia del niño, no solo tenía un defecto facial, sino que también era un débil mental”.⁵⁸ Vale la pena detenerse en este punto, puesto que la incapacidad de hablar de Simonopio, que en sí no es una incapacidad sino una decisión, enfatiza aún más la forma en que el niño fue adquiriendo un lugar en el mundo. Es decir, debido a su malformación, el personaje de Simonopio es sometido a una deshumanización desde que aparece por primera vez en la novela. Al respecto, Aftabizadeh elabora lo siguiente:

⁵⁶ Vale la pena recordar que la novela está estructurada por dos tipos de narrador, el omnisciente y el protagonista, quien es la voz de Francisco Morales, o “Francisco chico”, quien cuenta la historia de su familia en un viaje en taxi de Monterrey a Linares.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

Los términos viejos para el labio y paladar hendidos normalmente son asociados con animales, especialmente con la liebre. Términos comunes para el labio hendido son “harelip”, o “labio leporino”. Estos términos, aunque son comunes, perpetúan el sentimiento de otredad y una falta de respeto por animalizar a la persona. En el texto, una amiga de la familia Morales “acaricia [a Simonopio] como mascota” (Segovia, 67), mostrando que este tratamiento era normal y aceptado en la sociedad. El término más usado hoy es labio/paladar hendido, o “cleft lip/palate”.⁵⁹

El paladar hendido de Simonopio es una característica física que provoca que sea animalizado por los otros personajes a los que se enfrenta. Por lo tanto, el personaje de Simonopio se desarrolla en un territorio liminal entre lo humano y lo animal, lo cual se relaciona con las capacidades que le son atribuidas al niño de las abejas, más cercanas al mundo natural que a la modernidad que se intenta establecer en Linares de principios del siglo XX. De esta manera, si bien comprendía lo que los adultos hablaban a su alrededor, enmudecer le permitió crear un sistema de conocimiento basado en el silencio contemplativo. Este sistema le ayuda a percibir detalles y signos que pudieran parecer que Simonopio “ve el futuro”, pero no es más que una interpretación cabal del espacio en el que se encuentra:

Le habría gustado hablar sobre sus abejas y preguntarle a cualquiera por qué tú no las escuchas si también te hablan, cómo a mí. [...] Habría querido preguntarle a su padrino por qué no había hecho nada para evitar que se muriera la cosecha en una noche helada el pasado invierno: ¿qué no sintió venir el frío? [...] ¿Qué ven las demás personas cuando cierran los ojos? ¿Por qué cierran oídos, nariz y ojo cuando hay tanto que oír, oler y ver? ¿Es que solo yo oigo y escucho, pero nadie más lo hace?⁶⁰

La frustración de Simonopio corresponde con la primacía que se le ha dado a la vista al relacionarnos con el mundo, lo cual también empata con una visión del mundo moderno con valores como el progreso y el trabajo. Coincidimos con el argumento de Paulo Alvarado al mencionar que es “el ocio, no la pereza, que representa Simonopio bajo conductas de observación, escucha atenta y gusto, [la que] abarca con su mirada al mundo como una

⁵⁹ Aftabizadeh, Susy, “Las marginalidades en *El murmullo de las abejas*”, *Langosta Literaria*, s/f, disponible en: <http://langostaliteraria.com/las-marginalidades-en-el-murmullo-de-las-abejas/> [Última consulta el 4 de noviembre de 2020].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

totalidad”.⁶¹ En este mundo, el nuestro, no hay mucha cabida para la contemplación en la que Simonopio basa su construcción del mundo.

El sistema de conocimiento que genera Simonopio es lo que permitirá el descubrimiento que salvará la tierra de la familia Morales y que cambiaría el paisaje de Linares. El problema al que se enfrentaba el patriarca Morales que era que “con la nueva ley de tierras ociosas, no importaba cuan pequeña fuera la propiedad: si quedaba inculta, les podría ser arrebatada para que un cualquiera, sin conocimiento alguno ni auténtico cariño por la tierra, la ocupara y la pisoteara”.⁶² Por lo tanto, había que poner las tierras a trabajar para que el gobierno no las expropiara, pero el cultivo de caña y de maíz ya no era suficiente para mantener las tierras ocupadas todo el año. La respuesta llega en la forma de una flor de azahar que Simonopio lleva a su padrino, “el árbol que había dado las flores que Simonopio le obsequió tenía alrededor de 30 años de no dejar la tierra ociosa. Y su dueño tenía todo ese tiempo de no limpiar el terreno con cada cosecha para volver a empezar con la siguiente [...] porque los árboles permanecían, y una vez que comenzaban a dar fruto no paraban”.⁶³

La flor de azahar que llevó Simonopio a Linares venía de Montemorelos, el poblado aledaño. Sin embargo, los árboles frutales no son originarios de las tierras del noreste, sino que, a finales del siglo XIX, un gringo asentado en la zona trajo naranjos que “echarían raíz en Montemorelos”.⁶⁴ Así es como Simonopio, a través de su conocimiento del espacio y la naturaleza, transforma el paisaje en Linares y con ello el destino de la familia Morales.

⁶¹ Paulo Alvarado, “El murmullo de las abejas de Sofía Segovia: Ocio y pasión en la narrativa mexicana del norte”, *Revista de Humanidades*, núm. 39, 2019, pp. 191-192.

⁶² Sofía Segovia, *op. cit.*, p. 226.

⁶³ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁴ *Loc. cit.*

3.2.2 Exógena

En este punto me interesa abordar la novela *El hombre de barro*, en específico el narrador-protagonista. Tanto José Luis Martínez como Hugo Valdés han abordado, con diferentes juicios, la cualidad de reportaje que posee la obra de Adriana García Roel. Las primeras páginas de la novela bien podrían funcionar como una suerte de prólogo en el que se plantean las inquietudes del protagonista en torno a lo que atestiguó en el poblado que se representa en la novela; así como el final de la novela muestra como el narrador-protagonista tiene la capacidad de irse y dejar el pueblo a su suerte:

Desde lo alto del cerro divisábamos la ciudad; ni uno solo de sus rumores nos llegaba.

— ¡Cuánta miseria escondida allá!

Y respondí:

— ¿A qué buscarla tan lejos? Será fácil dar con ella en este jacal... o en aquél. Indiferente miré en un principio el vivir de los campesinos. Me mareaban la luz, el viento, los perfumes y los chismorreos del monte. La copa de un árbol, el germinar tierno de una semilla, los quiebro en el canto de las aves, los audaces matices de las flores y el bullir eterno del río me embujaban. Aquellos seres de color de tierra no me decían nada. Apenas si mi retina sabría [sic] de ellos [...] Un día accidentalmente, los sentí vivir. Así, aletargado, así triste, así miserable, así olvidado, así ignorante he encontrado yo al hombre de barro, lo he conocido y lo he querido.⁶⁵

¡Pobre y olvidado lodo! ¡Cuánto me pesa tu suerte! Allá en el camino polvoriento, junto al río que canta, te he dejado con la mugre y la miseria, y la obscuridad de tus jacales...⁶⁶

La enunciación de los múltiples estimulantes de los sentidos, en una suerte de enumeración caótica, además de describir el espacio de forma detallada también se podrían interpretar como una forma de intentar asir lo que ocurre en el ámbito rural y que escapa fuera del control de narrador. De hecho, el protagonista confiesa que fue solo *accidentalmente* como percibió a los habitantes de aquel lugar como seres vivos. Es posible que, desde su visión externa, los campesinos fueran parte de la escenografía que proyectó en su enumeración. La frase “así de

⁶⁵ Adriana García Roel, *op. cit.*, pp. 9-11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

ignorante he encontrado yo al hombre de barro” es una muestra evidente de la verticalidad desde la cual se parte para ficcionalizar a la población, aunado a que el epíteto que utiliza para describir a los hombres “de barro” es un eufemismo cuyo significado se encuentra en el mismo registro que “ignorantes”. Estos prejuicios son evidentes en dos temáticas. La primera se relaciona con el tema de las brujas, tema que también hemos desarrollado en las obras de Sepúlveda y Segovia; el segundo tema, el choque entre la medicina occidental encumbrada por el protagonista y la medicina tradicional que se practica en el pueblo, específicamente en el tendajo de Don Eugenio, quien tiene remedios caseros para cualquier tipo de mal. Estos dos temas se irán hilvanando en una problemática en específico: la salud de los campesinos.

Al principio de la novela, durante las caminatas que el protagonista realiza por el pueblo para familiarizarse con él y sus habitantes, se encuentra con el jacal de Tomás Montes, en el que además viven su mujer y sus ocho hijos. El protagonista llega justo en el momento en el que una de las hijas de Tomás, Nativas, comenzaba a dar a luz a su hijo. Los ojos forasteros del protagonista no dudan en registrar cada movimiento de la madre y las hermanas que asisten al alumbramiento. Después de enterarse que Nativas no tiene pareja y la criatura no tiene un padre que se haga cargo, el protagonista comienza a visitar el jacal de Tomás de forma frecuente. En una de esas visitas percibe unas tijeras abiertas que se encuentran cerca de la almohada que sostiene la cabeza del bebé. La duda lo inunda y al preguntar la razón, Nativas le indica que “Son pa’ que no se asuste [...] los cuidan del espanto. [...] Ai tantos peligros pa’ los pobres inocentes [...] y pior cuando ni l’agua se les ha echao. A ver si ora me la trai mi mamá; no ‘bia podio ir pa’l pueblo y ai nos tiene usté gastando diez centavos de petróleo todas las noches”.⁶⁷ La relación entre el petróleo y el recién nacido resulta aún

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

más difícil de comprender para el protagonista, cuestión por la que Nativas ahonda en el asunto:

Las brujas andaban siempre tras los niños pequeños. La carne olorosa y tierna del recién nacido era antojo preferidísimo de tan temibles seres. Bastaba con que uno se fijara un poco para descubrirlas transformadas en lechuzas rondando las casas en donde había criaturas sin bautizar. Y como era difícil ir pronto a la iglesia del pueblo, la gente acostumbraba a recurrir el agua bendita para proteger a sus hijos mientras se les cristianaba [...] Las brujas —que en todo están— lo sabían perfectamente, y en figuras de horribles pajarracos atisbaban desde algún árbol cercano esperando la oportunidad para robarse al niño.⁶⁸

Por otro lado, la extrañeza del protagonista no termina con las brujas, sino que también Nativas lo pone al tanto de otras precauciones que se deben de tomar con los recién nacidos, por ejemplo, mojar un trapo con la leche que le sobraba al amamantar al bebé y enjuagarlo en agua para evitar que ella dejara de producir leche para alimentar a su criatura; o por ningún motivo cortarle el cabello de recién nacido para evitar que el niño se vuelva mudo.⁶⁹ Ante esta ola de declaraciones, el protagonista se encuentra fascinado, pero no deja de ser condescendiente con el conocimiento de los campesinos, “Extraordinario mundo éste al que empezaba yo a asomarme [...] Un mundo en el que no había culpas, o si las había eran echadas en piadoso olvido. Un mundo de pueriles leyendas en las que sus habitantes creían ingenuamente, sin indagar.”⁷⁰

El tendajo de Don Eugenio, por otro lado, funciona como una especie de resistencia ante la medicina alópata. Durante la primera visita del protagonista, don Eugenio le compartió los beneficios del aceite de “las cinco as”, el cual obtiene su nombre de “los cinco

⁶⁸ *Loc. cit.* En ninguna de las obras se explicita el motivo de la relación de las brujas con las aves nocturnas como las lechuzas o los búhos, no obstante, es claro que el este mito ha logrado posicionarse como un tema al menos para las autoras que se tratan en este trabajo de investigación.

⁶⁹ García Roel, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰ *Loc. cit.*

santos que lo hacen ser milagroso”, además le asegura que “no ai dolor por más fuerte que sea, que no se alivie con unas untadas del aceite de las cinco as”.⁷¹ Pero hay más:

Polvos para el empacho, amuletos con el mal del ojo, estampitas para ahuyentar brujería, agua de la belleza; ¿qué sería lo que en el comercio de don Eugenio faltara? Cuanta vez entré ahí salí haciéndome cruces. ¡Las zarandajas que don Eugenio vendía! ¡Las virtudes que a sus singulares medicamentos endilgaba! Pero era tan listo, tan taimado, que difícil resultaba juzgarlo.⁷²

3.2.3 Alógena

En este apartado me interesa abordar el antagonista de *El murmullo de las abejas*. Si existe un personaje estereotipado en la novela de Segovia, es Anselmo Espiricueta. Mientras que Simonopio está caracterizado como “lo otro”, las particularidades de su otredad —la manera en que lo encontraron, su decisión de no hablar, su paladar hendido, su condición de niño, la vulnerabilidad de cómo fue encontrado— hacen que su presencia no sea percibida como una amenaza, sino como un motivo de lástima. Espiricueta también es “el otro”, pero su condición de “alógeno” lo excluye por completo de la comunidad linarense, acaso de la comunidad norteña. Es claro que el personaje está construido como una oposición a los rasgos estereotipados de la gente del norte: el afán por la productividad y una capacidad de resiliencia idealizada por la narrativa de crear algo en medio de la nada.

Así, desde la llegada de Espiricueta a la hacienda de la familia Morales, los otros personajes, en específico los patrones, Francisco y Beatriz Morales intentan imponer sus valores en Espiricueta y lo juzgan por no adoptarlos. Por ejemplo, cuando encuentran a Simonopio, el antagonista es el primero en indicar que “el niño es del diablo” al observar el hueco en la parte superior de su boca. La respuesta del patrón es tajante: “Ésas son ideas

⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

⁷² *Ibid.*, p. 88.

absurdas. Aquí no creemos en esas cosas, Espiricueta”;⁷³ momentos después, al introducirse en la diégesis una reflexión sobre las creencias del campesino, Francisco Morales las tilda de “supersticiones ignorantes”.⁷⁴ Aunado a esto, desde el principio se presenta la animadversión de Espiricueta para con Simonopio, la cual es recíproca al punto en que el niño “nunca está cuando llega Anselmo” y Francisco, con frustración por el tiempo invertido en vano, piensa que “ni los años, ni las largas pláticas, lograron que Anselmo Espiricueta dejara atrás sus supersticiones”.⁷⁵ El uso de adverbios de lugar, como “aquí no creemos en esas cosas”, marcan una distancia entre Espiricueta y los Morales además de que operan como una distinción entre el pensamiento moderno de los Morales que no se permite ya creer en supersticiones y el de Espiricueta, cuyo origen en el sur, es decir, en un lugar menos desarrollado que Linares, explica de manera determinista su sistema de creencias.

El capítulo que profundiza en la caracterización de Espiricueta se titula “La tierra siempre será ajena”, en una relación directa con el lema agrarista de Emiliano Zapata “Tierra y Libertad. Espiricueta migra hacia el norte en busca de esa libertad que solo conseguirá a partir de apropiarse de un pedazo de tierra para vivir:

De donde él venía la gente se tapaba un poco más en época de lluvias, pero fuera de la llegada de algún huracán no había sorpresas climáticas, y por lo tanto tampoco había necesidad de poseer tanta ropa para enfrentar la vida. [...] Tenía ya ocho años de haber llegado al norte, pero seguía sin entender el frío. ¿De dónde provenía? ¿Quién lo mandaba y por qué? Había llegado hasta esa tierra sin saber que existía, en busca de un norte elusivo. Claro, aquí llamaban a esa región “el norte”, pero ahora estaba seguro de que siempre habría un norte más al norte. Éste no era el que él añoraba. Éste no era por el cual había abandonado la vida de antes.⁷⁶

⁷³ Sofía Segovia, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 135-136.

Espiricueta jamás logra acoplarse en Linares, incluso el clima pareciera rechazarlo. De hecho, su búsqueda de libertad en algún punto concibió el llegar a los Estados Unidos, no obstante, el ofrecimiento de tierra y casa por parte del señor Morales “verdadero amo y señor de cada palo y cada piedra que la familia Espiricueta había utilizado en sus días de lo que había creído eran su tierra y libertad” terminó por apagar su ilusión de llegar hacia el norte más norte. El narrador omnisciente de este capítulo agrega que la parte “servil de su alma” se subyugó ante “la ambición de sobrevivir ante todo”.⁷⁷ ¿Es acaso la necesidad de sobrevivir una ambición? El discurso que permea en la obra de Segovia pareciera argumentar que sí. Es decir, como Espiricueta no pertenece a la región, y “el castellano no era la lengua materna”,⁷⁸ lo cual es un marcador que indica su origen indígena, aunque no se especifica de qué comunidad, convierten a Espiricueta y a su familia en seres que no pertenecen ahí, a los que, por lo tanto, se les exige demostrar que merecen vivir. El punto más álgido de esta afrenta hacia los afanes de Espiricueta por obtener tierra y libertad ocurren en el capítulo titulado “El coyote que llega”, en el cual Beatriz Morales, después de tener un altercado con el campesino debido a su trato a Simonopio le advierte que “si se acerca a él [a Simonopio] la va a pasar muy mal. Más le vale que ni lo mire. ¿Me entiende? Y déjeme decirle otra cosa y entiéndalo muy bien: esta tierra no es ni nunca será suya”.⁷⁹

Esta visión maniquea del norteño y el sureño convierte a Espiricueta el villano adecuado para la historia, como un advenedizo que exige tierras por el simple hecho de necesitarlas, sin haberlas ganada por medio del trabajo, y cuyo resentimiento de clase lo ciega a tal punto que termina con la vida de su patrón:

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 194.

[...] el campo le pertenecía al que lo trabajaba, al que sabía hacer las cosas, al que sabía sembrar, y no al que lo supervisa todo desde arriba de un caballo sin ensuciarse las manos. —Esta tierra es mía. Había esperado años y ya no quería dejar pasar un día más para sacudir de su tierra las pisadas ajenas. Desde hacía tiempo se había gastado en su cuerpo y en su espíritu toda la paciencia y toda la espera de las que era capaz, todo el silencio de que era capaz [...] Al apuntarle a la cabeza a su patrón, Anselmo Espiricueta hizo lo que llevaba años de hacer en sus prácticas. Cantó. Y disparó.⁸⁰

Espiricueta consume el ideal de las demandas de los agraristas: aniquila a su patrón, pero no es suficiente para que él obtenga su ansiada libertad. Las abejas de Simonopio no tardan en vengar la muerte del patriarca, sacrificándose en aras de acabar con la vida del sureño.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 380.

CAPÍTULO 4. LA ESTRATIGRAFÍA DEL ESPACIO

Si para Henri Lefebvre el *mille feuille* es una analogía de la estratificación del espacio por medio del tiempo, el análisis que propongo en este capítulo podría ser ilustrado como rebanadas en las cuales se muestran las múltiples capas sedimentadas en las narrativas que conforman el corpus. Para esto es preciso profundizar en esta noción de estratificación, dado que se encuentra imbricada con las dos premisas de la geocrítica que se desarrollaron en el capítulo 2 de este trabajo: la primera, el tiempo y el espacio están sujetos a una lógica oscilatoria que no aspira a ser un conjunto coherente; la segunda, la relación entre la representación del tiempo y el espacio es indeterminada.¹

En este tenor, la geocrítica propone un espacio isotrópico cuya característica esencial es ser igual en todas sus partes y direcciones, por lo que no está sujeto a una jerarquía. Como se ha mencionado, esta es una teoría que sigue la premisa de Fredric Jameson, quien enuncia que “lo que venimos llamando [*sic*] espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ideología cultural o una fantasía, sino una realidad genuinamente histórica (y socioeconómica), la tercera gran expansión original del capitalismo por el mundo”.² En palabras de Westphal, esta forma de concebir el espacio marca la transición de una lectura del mundo guiada por los residuos de las grandes narrativas a una lectura errática que surge desde la posmodernidad.³

Otro punto que se ha desarrollado es que toda representación conlleva una reducción puesto que solo indica una posición unilateral, la del autor o la autora. En última instancia,

¹ Cf. Bertrand Westphal, *Geocriticism: Real and fictional spaces*, Palgrave/Macmillan, Nueva York, 2007, p. 37.

² Westphal, *Ibid.*, p. 75.

³ Cfr., *Loc. Cit.*

estos afanes de homogeneizar el espacio producen la creación de un estereotipo —como es el caso de la categoría “narradores del desierto” problematizada en el primer capítulo de este trabajo —.⁴ Respecto al espacio homogéneo, Lefebvre indica que “del mismo modo que la luz blanca, uniforme en apariencia, se analiza en el espectro, el espacio puede descomponerse analíticamente, pero este acto de conocimiento llega hasta develar los conflictos internos de lo que parece homogéneo y coherente”.⁵ Una herramienta analítica para el desmantelamiento de la supuesta homogeneidad del espacio se da a partir del concepto de transgresión. Westphal sostiene que la transgresión pertenece a sistemas homogéneos con límites estables y explícitos para cruzar; a su vez, en los sistemas heterogéneos la transgresión es un fenómeno que cambia de carácter, dado que es absorbido por el sistema modificando los límites y las rutas de escape.⁶ Cuando la transgresión se vuelve común en un lugar determinado, esto implica que el espacio obtiene la cualidad de la transgresividad.⁷ Sin embargo, el análisis que propone la geocrítica no trata de identificar espacios homogéneos versus heterogéneos, sino más bien, poner en evidencia la esencia heterogénea del espacio que se encuentra sometido a fuerzas que tratan de homogeneizarlo.⁸

⁴ Para minimizar la estereotipación, la postura de la geocrítica se sustenta en el análisis de múltiples representaciones del espacio a través de un corpus variado. *Supra*, capítulo 2 “Metodología de la geocrítica”. Para profundizar en el análisis a partir de la multifocalización, *supra*, apartado 3.2 “Multifocalización: endógena, exógena y alógena”.

⁵ Henri Lefebvre, *La producción social del espacio*, Capitán Swing, 2013, p. 385.

⁶ *Cfr.* Westphal, *op. cit.*, pp. 44 y 52.

⁷ “La transgresión corresponde con el cruce de límites que extiende el espacio marginal de libertad. Solo cuando se vuelve un principio permanente se puede hablar de transgresividad”. Westphal, *op. cit.*, p. 47. En las narrativas a estudiar en ese apartado, la transgresividad será evidente en tanto se arroje luz sobre las dinámicas que establecen constantes transgresiones en los territorios representados.

⁸ Es interesante que la metáfora utilizada por Westphal para ilustrar la tensión entre la esencia heterogénea del espacio y las fuerzas de homogeneización es la imagen del desierto de Alamogordo en Nuevo México, donde “como resultado de las brisas que estrían el terreno, una parte de la arena se arremolina en la cima de las dunas, mientras que, a lo largo de millones de años, otra parte se encuentra asentada y congelada por debajo de infinitas capas en el espacio”. *Ibid.*, p. 40.

Extendiendo la metáfora hacia este trabajo y retomando las reflexiones del primer capítulo, el discurso de cierta crítica literaria ha tratado de homogeneizar las narrativas del norte de México a partir de la imagen del

Es así como el concepto de transgresión será la herramienta principal de análisis de este capítulo, no obstante, estará cruzada con los elementos que se han desarrollado a lo largo de este trabajo, en tanto el espacio siempre está en relación con las nociones de memoria e identidad. Vale la pena recordar que para Micaela Cuesta la memoria se conforma como una huella que permanece en tanto se fija en un espacio que la estimula;⁹ aunado a esto Doreen Massey arguye que el espacio se constituye por medio de la interacción y Chantal Mouffe agrega que la identidad se encuentra imbricada con las interrelaciones con el espacio.¹⁰ Un elemento que se agregará al análisis será la representación del cuerpo como una forma de expresar la transgresión en el espacio dado que es el elemento que le otorga al ambiente una consistencia espacio temporal que puede ser examinada en la representación literaria.¹¹ Al respecto, Iris Marion Young propone la categoría de *lived body* —en seguimiento del marco de fenomenología existencialista de Simone de Beauvoir que también retoma Toril Moi— para enfatizar la cualidad material del cuerpo femenino:

El cuerpo vivido es la idea unificada de la actuación y experimentación del cuerpo físico en un contexto sociocultural en específico; es el cuerpo situado. Para la teoría existencialista, la situación denota la producción de facticidad y libertad. Una persona siempre enfrenta la realidad material de su cuerpo relacionada con un ambiente. La piel tiene un color particular, el rostro posee rasgos determinados, el cabello un color y textura; todo esto forma parte de sus propiedades estéticas. Su tipo de cuerpo vive en un contexto específico —al estar en contacto con otras personas, anclado en la tierra por la gravedad, rodeado por edificios y calles con una historia, socializado en un lenguaje en particular, con comida y un hogar disponible o no—, como resultado de procesos culturales y sociales específicos que exigen requisitos específicos para que se acceda a ellos. Todas estas realidades materiales están

desierto. Si bien este tipo de elemento corresponde en parte a la geografía del territorio norte, en otro nivel de significado alude a la idea del vacío, de la nada; esto es evidente una vez que se devela la contraposición centro-periferia, que también se ha discutido anteriormente. *Supra*, capítulo 1, “Entre el canon y el olvido: ¿Dónde están las narradoras del norte?”. Entonces, ¿qué subyace debajo de la capa superficial de la narrativa del desierto? Se podría decir que múltiples narrativas congeladas en espera de ser descubiertas. En este sentido, si consideramos como fuerza homogeneizadora el discurso que presenta las literaturas regionales como una subcategoría de la literatura nacional, una ruta de análisis para la narrativa del norte es la propuesta de la geocrítica, central en esta investigación.

⁹ *Supra*, Capítulo 2 “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 42.

¹⁰ *Supra*, Capítulo 2 “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 37.

¹¹ *Cfr. Westphal, op. cit.*, p. 65.

relacionadas con la existencial corporal y su ambiente físico y social constituyen su facticidad.¹²

Al determinar las características del cuerpo vivido de los personajes de *El murmullo de las abejas*, *El hombre de barro* y los cuentos de Irma Sabina Sepúlveda, se arrojará luz hacia los niveles de transgresividad del espacio representado; además, ésta también podrá ser vista en personajes caracterizados no como habitantes del lugar, sino como migrantes, forasteros e indígenas, quienes, a pesar de ser originarios del espacio, al ser contruidos desde una visión etnocéntrica, se marca su distinción respecto a los demás. Como se ha visto, Doreen Massey propone al espacio como una “esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad” y por lo tanto es un producto de las relaciones y, como tal, en constante construcción, es un producto social que nunca estará cerrado.¹³ Este espacio siempre abierto a la multiplicidad de experiencias permite que los seres otros configuren un espacio heterogéneo en el cual asientan una identidad muchas veces en resistencia a las fuerzas de homogeneización. En el caso de la representación de quienes se han visto obligados a irse de su espacio, en su construcción se agudizan los marcadores de su lugar de procedencia y las diferencias con aquél a donde se dirige. En este sentido, también se observará la construcción de personajes exotizados por la mirada etnocéntrica que los representa como meros objetos ornamentales que, sin embargo, logran movilizar la trama en tanto corresponden elementos ajenos en la representación de espacios supuestamente homogéneos.

Este énfasis en la transgresividad de los espacios en la narrativa tiene el objetivo de desplegar la estratigrafía para observar cómo se configuran las nociones de identidad,

¹² Iris Marion Young, *Female body experience: Throwing like a girl and other essays*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, p. 16.

¹³Cfr. Doreen Massey, “La filosofía y la política de la espacialidad”, en Leonor Arfuch (comp.) *Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, p. 105.

memoria y el cuerpo en la obra de Adriana Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia. Así, se podrá observar en qué medida cada uno de estos elementos reconstituye o descompone el espacio referencial. Un concepto clave para este tipo de análisis corresponde al propuesto por Gloria Anzaldúa, quien entiende a la *borderland* como un territorio geográfico que también comporta territorios afectivos, simbólicos y geoculturales en el que se cruzan varios paradigmas y, por lo tanto, permite una transformación y un desplazamiento. De acuerdo con lo planteado este capítulo se aboca al análisis de los diferentes tipos de transgresiones de los territorios —geográficos, íntimos y corporales—, además de estudiar no solo las transformaciones del paisaje terrenal sino también aquellas del paisaje interior de los personajes, todo esto en relación con la identidad y la memoria.

4.1 Transgresiones y transformaciones

4.1.1 Experiencia

En este trabajo se ha explorado la idea de que las relaciones creadas en el espacio se enfatizan por medio de una experiencia que les otorga un significado. De esta forma, en los cuentos “Martín Cuervo” y “Camino de riel” de Irma Sabina Sepúlveda, el acto de recordar ciertos eventos que ocurrieron en el pueblo dispara la trama en tanto los personajes siguen habitando el mismo lugar, experimentando el mismo espacio en el cual entablaron relaciones en un tiempo anterior.¹⁴

¹⁴ En estos cuentos la diégesis rompe la sucesión de hechos cronológicos para utilizar el recurso de la analepsis. La analepsis es una anacronía, una ruptura de la sucesión de los hechos narrados, que se define como “un tipo de ruptura de la sucesividad lineal del tiempo de la historia consistente en la retrospección temporal o salto hacia el pasado que se produce en el relato con respecto al tiempo de la historia”. José R. Valles Calatrava, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Editorial Alhulia, Granada, 2002, p. 516.

En “Martín Cuervo” la diégesis se sirve de un narrador protagonista, el cual presenta a Martín González, su amigo de la infancia, quien tuvo un incidente catastrófico con el indio que vivía cerca del pueblo, en la Loma de los Ahorcados. El protagonista se encuentra con Martín en sus sembradíos, hecho que provoca que recuerde sus andanzas de juventud:

De todos mis amigos, el más valiente era Martín. Me acuerdo de esto porque cuando nos mandaban al cerro por leña teníamos que pasar muy cerca de la casa del indio. Yo le daba palos al burro para pasar corriendo por ese lugar, y volteaba la cara al voladero por tal [sic] de no encontrarlo. Martín hacía al revés. Se bajaba del burro, y se veía que el indio andaba sembrando, se metía al jacal. Luego me adelantaba para contarme lo que había visto.¹⁵

En seguimiento a Micaela Cuesta, la memoria se configura como una especie de recuerdo vivido, una huella que permanece ya que se encuentra anclada a un espacio colectivo que la estimula de forma constante.¹⁶ La autora arguye que “la temporalidad de la memoria es diferida: su movediza arena es la de lo inesperado; su índole, el capricho. Ella no es dueña de lo que actualiza, el recuerdo es el enigma que señala la opacidad de las condiciones que lo produjeron”.¹⁷ El protagonista de “Martín Cuervo” nunca migró así que mantiene recuerdos no solo de los acontecimientos, sino de los habitantes y peregrinos que pasaron por el lugar; por lo tanto, la estimulación es proporcionada por el espacio y el enigma que, a pesar de la distancia entre el recuerdo y el tiempo presente de la narración, permanece como una capa irresoluta en la narración.

Recordar a Martín también obliga a recordar al indio de quien nunca se supo de dónde vino, puesto que “si su vida pasada era un misterio, los rasgos de su raza eran la única verdad de su persona.”¹⁸ Como menciona Chantal Mouffe, las nociones de identidad e interrelación se constituyen juntas, así que la relación de distancia que se entabla con el indio produce una

¹⁵ Irma Sabina Sepúlveda, *Agua de las verdes matas*, Monterrey, UANL, FENL, 2007, p. 73.

¹⁶ *Supra*, Capítulo 2 “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 73.

construcción identitaria en oposición al protagonista. Dado su cuerpo vivido, en términos de Young, es visto por los demás como el otro, de esta forma también se establece una relación diferente con el espacio. Esta diferencia se cifra en la decisión de otorgarle al indio el conocimiento absoluto del territorio y la naturaleza aludiendo a una supuesta capa histórica ancestral en tanto la caracterización del personaje cae en una exotización del habitante originario, aquél que conoce la tradición de sus antepasados. Puesto que el indio no tiene diálogos en el cuento, la configuración del personaje se realiza desde afuera, razón por la que su aparición resulta casi ornamental.

A pesar de que este personaje parece estar construido de forma superficial, un elemento a rescatar es el tipo de relación con el espacio que el narrador le confiere al personaje: “[el indio] conocía como nadie el porqué de cada hierba y los lugares donde escondían sus secretos. Tendría yo unos diez años cuando apareció en el pueblo. Todas las gentes lo miraban con recelo. Nuestras madres decían que era un brujo, por eso corríamos al verlo.”¹⁹ La mirada etnocéntrica del narrador-protagonista configura al indio a partir de oposiciones: es alguien sin pasado que simplemente apareció en el pueblo, pero también es un indígena que por medio del ejercicio de la memoria y la experiencia conoce el territorio; las personas del pueblo lo ven con recelo y le llaman brujo, no obstante se indica que “todos llegaron a estimarlo, pues eran muy pocos los que no le debían algún favor”.²⁰ De esta forma la identidad de este personaje se construye a partir de una fisura entre su cualidad de autóctono y la imposibilidad de ser aceptado por los habitantes del pueblo. Vale la pena resaltar que entre los favores que el indio realizaba se encuentran los siguientes: “Nos daba

¹⁹ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

buenos consejos para las siembras. Nos decía cuándo el año no iba a ser llovedor, y cuando algún mal nos traía de cabeza, sabía recetarnos la hierba que necesitábamos”.²¹ Es decir, los favores se cifran como saberes tradicionales producto de un sistema de conocimiento específico, el cual comporta una forma de habitar y comprender el espacio que contrasta con el de los lugareños, razón por la cual al principio del cuento es recibido con suspicacia. De ahí también se desprende la curiosidad que despierta la cueva del indio en los niños del pueblo, curiosidad que los incita a llevar a cabo excursiones clandestinas que, en un momento dado, cambian el rumbo de la vida de Martín, el amigo del narrador protagonista.

La diégesis del cuento se desarrolla gracias al rumor de que el indio encuentra una mina de plata, por lo que el ávaro de Martín decide allanar la cueva. Para esto pide la ayuda del protagonista, quien acepta la solicitud:

Mientras Martín se metía al socavón yo agarré por otro lado. Me fui por una veredita y llegué a una cueva tapada con peñascos. Al momento en que quise mover uno para asomarme, sentí que el cerro bramaba y se estremecía. Me entró tanto miedo que ya no quise seguir. Me bajé a la carrera y le dije a Martín que no contara conmigo. Al poco tiempo me dieron la encomienda de llevar un ganado a la hacienda de Palo Blanco. Cuando volví me encontré con malas nuevas [...] Martín había perdido el juicio y el indio andaba desaparecido. [...] Desde entonces Martín vive en la cueva donde yo llevé aquel susto tan grande.

Si bien el cuento se sitúa en los terrenos del pueblo de El Potrero, es claro que el espacio se vuelve heterogéneo a partir de las diversas transgresiones que los personajes realizan en su trayecto hacia la cueva del indio. Estos cruces de fronteras vuelven fluido un espacio que por rural aparenta ser homogéneo y estático. El uso de la prosopopeya en el bramido del cerro puede interpretarse como una señal de que la naturaleza ha detectado una transgresión de sus límites, un forastero que debe ser expulsado. En este sentido, la construcción narrativa presenta una inversión del posicionamiento inicial: ahora Martín y el protagonista no son

²¹ *Loc. Cit.*

bien recibidos en el espacio del indio. Todo a su alrededor se configura como lo desconocido, de ahí el miedo del protagonista, tanto la vereda como los peñascos y la cueva le indican peligro, así que decide irse. Martín, en cambio, se queda y sufre las consecuencias de su atrevimiento.

La resolución del cuento insinúa que, a partir de la incursión en la cueva, Martín González se transfigura en Martín Cuervo, aquél que “le da por subirse a los árboles más altos. Desde allí se pone a divisar para todos lados y cuando se encuentra un lugar que le gusta, se baja y lo señala con una piedra. Espera a que se meta el sol y escarba hasta el amanecer.”²² Debido a que el indio desaparece del lugar, es posible que Martín Cuervo lo haya desplazado como el agente extraño en el pueblo.

Respecto a la estructura narrativa, en la trama se rompe la sucesión de hechos cronológicos por medio del recurso de la analepsis. Al comienzo del cuento se marca como tiempo presente aquel en el que Martín ya ha ocupado el lugar del indio, por tanto, el desarrollo de la diégesis responderá a la pregunta de cómo sucedió la transmutación. Como la narración comienza gracias a los recuerdos del protagonista, la evocación del pasado supone una estratificación temporal del espacio común, puesto que la acción sucede en un mismo lugar, pero en un tiempo fragmentado en dos niveles: el tiempo presente y el tiempo del recuerdo. Además, la estructura circular del cuento muestra la cualidad cíclica del espacio estratigráfico, en el cual lo que sucedió en un tiempo anterior marca la pauta para lo que vendrá. Lo anterior es evidente en la imagen que abre y cierra la narración: Martín Cuervo observando desde la cima de los árboles para luego escarbar en sus sitios preferidos.

²² Sepúlveda, *op. cit.*, p. 72.

Por otro lado, el cuento “Camino de riel” tiene una estructura similar, en tanto se sirve de la analepsis para contar los recuerdos infantiles de la narradora protagonista. En este caso, la lluvia que cae sobre el pueblo es el detonante de la rememoración de la infancia:

Era una tarde de primavera. Empezaba a llover. [...] Tenía ocho años de edad [sic], y a esa hora jugaba con dos amiguitas a la matatena en la banqueta de mi casa. De pronto, un trueno ensordecedor anunció el chubasco. La lluvia siempre me ha puesto de buen humor, el agua de las nubes me refresca los recuerdos y pienso en aquellos días.²³

Los truenos provocan que las niñas regresen a sus casas, aunque la protagonista decide resguardarse bajo una anacua. Cuando la lluvia cesó, se dirigió de nuevo a la plaza y vio a Dulia, “una viejecilla que miraba a través de gruesísimos anteojos, las más de las veces empañados; y gustaba de vestir a la manera de las *húngaras* que pasaban por el pueblo adivinando la suerte y robándose gallinas”. De forma análoga a la construcción del indio de “Martín Cuervo”, el personaje de Dulia es visto desde una postura etnocentrista, aunque con una diferencia sustancial, ella no es una habitante autóctona, sino que se deduce que viene de afuera. Profundizando más en esta idea, parece ser que en ambos cuentos la presencia de personajes exotizados y, por lo tanto, superficiales en su construcción, tiene la función de movilizar la trama en tanto son elementos ajenos que transgreden la cotidianidad del pueblo y afectan la vida de los habitantes. Si bien Dulia no es húngara, su vestimenta la identifica como tal a los ojos de los demás personajes, además de que se dedica a adivinar el futuro por medio de los naipes. De nuevo, el personaje de la adivina arroja luz sobre las dinámicas contradictorias del pueblo, ya que la narradora menciona que “decían que estaba algo loca, pero como sabía leer las barajas, muchas gentes la llamaban a sus casas. En la mía, no”.²⁴ La representación que se realiza del pueblo y sus habitantes revela que las formas de vida

²³ *Ibid.*, p. 93.

²⁴ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 95.

extrañas son toleradas en tanto los habitantes se pueden beneficiar del conocimiento de este tipo de personajes.

Aunado a esto, la rareza de Dulia, su vestimenta colorida — “venía con sus naguas de todos los colores que a mí me gustaban: rojo, amarillo, anaranjado, celeste” —,²⁵ y, sobre todo, el hecho de que en casa de la protagonista no requirieran de los servicios de adivinación, detona su curiosidad y decide aprovechar la oportunidad de hablar con ella. Dulia le pide ayuda para llegar a casa de Lupita, así que ambas atraviesan la acequia que divide al pueblo, pero al llegar a la casa solo se le permite la entrada a la adivinadora.

Según Leonor Arfuch nuestro comportamiento no se encuentra regido por la lógica adentro-afuera o público-privado, sino que lo que se muestra afuera, en lo público, sólo corresponde a un desplazamiento de lo interno, de los afectos originados en un nivel íntimo; asimismo, la autora propone una gradación dentro de la esfera privada que da origen a la noción de lo íntimo.²⁶ En este tenor, en el cuento “Camino de riel” se presentan dos transgresiones: una a nivel íntimo —la cual detona la resolución del cuento— y otra en la lógica adentro-afuera que alude al espacio privado; ambas se encuentran imbricadas en tanto una depende de la otra. Como toda transgresión requiere que primero sean decretados ciertos límites, cuando el padre de la niña acusa que “esa pobre vieja no dice más que loqueras” se evidencia que Dulia no era bienvenida en la casa de la niña, además que, viniendo de una autoridad como el padre, determina una prohibición en el ámbito íntimo, es decir, se integra como una gradación en el pensamiento de la niña. Como toda prohibición, el límite impuesto por el padre solo aumenta la curiosidad de la niña por la adivinadora. Por otro lado, la

²⁵ *Loc. Cit.*

²⁶ *Supra*, Capítulo 2, “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 51.

transgresión al espacio privado sucede como un desplazamiento de los límites internos de la protagonista porque en el momento de cruce de límites respecto al adentro-afuera enuncia: “cuando quise entrar a la casa, encontré la puerta semicerrada, pero me asomé por la hendidura para oír qué decían”.²⁷ De esta manera, la escucha a escondidas representa también una forma de fisura de los límites establecidos. Una vez cruzado el umbral —tanto íntimo como privado— la niña sacia su curiosidad al preguntarle a la adivina si será feliz, a lo que ella contesta que dependerá de su suerte:

— ¿Y qué es la suerte? Pregunté extrañada

— Algo que se encuentra en el camino.

— ¿En qué camino?

—El de la vida. Mira, has sacado un dos de espadas. Eso quiere decir que tu felicidad vendrá por camino de riel.²⁸

Una vez que la protagonista regresa a la casa familiar, le pregunta a su padre si hay algún camino de puros rieles, o si “todos son iguales a los de la estación”. Él le contesta que los caminos de riel son las vías por las cuales el tren se desplaza, y añade que esos caminos nunca pasarán por su casa porque las vías ya están hechas. La niña se entristece al interpretar que jamás será feliz, dado que, en una metáfora de las vías del tren y el destino, el rumbo de su vida está dado y es inamovible como los caminos del riel. La imagen del tren lleva tras de sí una carga asociada a las ideas del progreso, si se toma en cuenta que este medio fue promovido durante la época porfiriana en aras de crear una red que vinculara las distintas regiones del país. En una suerte de mal augurio, en tanto el ferrocarril nunca pasará por el pueblo al que pertenece la niña, el progreso siempre estará vedado para los habitantes del lugar. Es interesante observar que, aunque la capa histórica del progreso se alude por medio

²⁷ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 97.

de la metáfora del riel, se encuentra ausente de la diégesis, pero permanece como un estrato inasible. Incluso, la proximidad del pueblo con las vías del tren insinúa que el progreso será siempre algo distante, lejano del pueblo y sus habitantes: una promesa latente y perpetua.

4.1.2 *Identidades y cuerpo*

En el cuento “El Pleito” de Irma Sabina Sepúlveda, la forma epistolar permite que el personaje principal llamado Nicolasa reflexione sobre su identidad como madre y esposa en un contexto en el que su esposo forma parte de la comunidad de migrantes mexicanos en Estados Unidos.²⁹ Si bien de este diálogo bifronterizo solo tenemos una parte, en la carta de Nicolasa se manifiesta su sentir al respecto de que su marido se encuentre trabajando el Weslaco, Texas, y que, además, le escriba poco:

Por más que te digo que me escribas, te haces el sonso y me mandas en el sobre nomás el puro cheque, sin decirme siquiera que estás bien, que no te has enfermado de tus toses o que no te ha agarrado la tristeza de tener lejos a quienes tanto te queremos. Yo sé que ha de ser duro para ti andar en la aventura, y tratan siempre de fregar al hombre serio que se sale de su tierra porque no tiene capital para hacerse una parcelita o algo parecido. [...] Tú no andas por allá de aventurero, bastante batallamos para que consiguieras los papeles de la pasada para poder hacer algo por los hijos que nos echamos auestas cuando Dios nos lo mandó, así que no te quedes apelmazado como acostumbras.³⁰

El devenir de la región que comprende el sur de Estados Unidos y el norte de México ha sido sumamente complejo y no es propósito de este trabajo realizar una cronología de tal proceso; sin embargo, es importante tenerlo presente dado que las creaciones de fronteras políticas afectaron tanto la construcción del espacio como las identidades de los habitantes de este territorio. En este sentido, es posible ubicar este cuento dentro del contexto de la diáspora

²⁹ Para Edith Mora, la escritura epistolar se relaciona con la oportunidad de reflexionar sobre una misma para poder reconocer la subjetividad por medio de la escritura propia y el ejercicio de lectura con la figura receptiva de la correspondencia. Cfr. “Cartas y viajes de ida y vuelta: diálogos bifronterizos en las novelas epistolares de Ana Castillo y Rosina Conde”, *Literatura y Lingüística*, n. 38, 2018, p. 105.

³⁰ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 110.

mexicana. Dado que Nicolasa menciona que “bastante batallamos para conseguir los papeles de la pasada” es claro que la migración de Juan se realizó dentro del marco de la ley. A partir de este dato es posible inferir que “la pasada” se llevó a cabo dentro del período Programa Bracero, el cual fue un cambio significativo en las dinámicas migratorias y las regulaciones del trabajo forzado al que se enfrentaron millones de obreros mexicanos.³¹ Weslaco, Texas fue destino de muchos trabajadores agrícolas que, como el personaje de Juan, se vieron obligados a dejar a sus familias para cruzar al otro lado para sobrevivir. Esta diáspora produjo nuevas experiencias en el espacio-tiempo, una de ellas representada en el cuento de Sepúlveda: la separación física, más no afectiva, de Nicolasa y Juan y la reconfiguración del espacio a partir de esta dislocación.

Al respecto, Briseño y Castillo brindan una perspectiva dicotómica de la diáspora al utilizar las categorías de masculino-femenino:

Puesto que diáspora significa dispersión, lo cual implica la dispersión de la semilla, se asume una cualidad *seminal* subyacente al fenómeno de translación. Lo que permanece en el hogar, por oposición, en la cultura (término etimológicamente emparentado con palabras como *cultivar, habitar, proteger*); es decir, la tierra feminizada.³²

Siguiendo esta idea, la permanencia de Nicolasa en su hogar produce una suerte de feminización del espacio, una forma de habitar el mundo cifrado en su experiencia como mujer. Además, no es aventurado posicionar al territorio dislocado que se representa en el

³¹ Cfr. Jorge Durand, “El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico”, en *Migración y Desarrollo*, núm. 9, 2007, p. 28. [Dossier Red Internacional de Migración y Desarrollo]. “Los antecedentes inmediatos del Programa Bracero fueron el sistema de contratación conocido como el «enganche» y las deportaciones masivas de las décadas del veinte y treinta. Ambas modalidades de contratación y manejo de la mano de obra migrante fueron nefastas. El sistema de enganche, como negocio privado de las casas de contratación, fue un modelo de explotación extremo que dejaba en manos de particulares la contratación, el traslado, el salario, el control interno de los campamentos y las cargas de trabajo. Las consecuencias de este sistema fueron los contratos leoninos, el endeudamiento perpetuo, las condiciones miserables de vida y trabajo, el trabajo infantil, las policías privadas y las casas de contratación”.

³² “Diáspora”, en Ximena Briseño y Debra A. Castillo, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009, p. 85.

“El Pleito” como una *borderland*, categoría propuesta por Gloria Anzaldúa, que discute no solo los territorios geográficos sino también afectivos, simbólicos y geoculturales que comparten el mismo espacio. Anzaldúa indica que la *borderland* “está presente físicamente en donde sea que dos o más culturas se acercan una a otra, donde personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio, donde se tocan las clases bajas, medias, altas, donde el espacio entre dos individuos se encoge con la intimidad”.³³ Esta propuesta se relaciona con las implicaciones de cruzar al otro lado porque se habla de un cambio de paradigma al mirar desde otras perspectivas, dado que solo de esta manera habrá una transformación y re-conocimiento.

Si bien en “El Pleito” es Juan quien realiza el acto físico de cruzar al otro lado, Nicolasa atraviesa por una transformación de su territorio y un re-conocimiento de su ser en el mundo. Para ilustrar lo anterior, se retoma que en la carta le confiesa a su marido las discusiones y peleas que ha entablado con la gente del pueblo, entre las que se encuentra Margarito, quien vende las muestras de medicinas que le llegan de forma gratuita: “Yo ya me pelié [sic] con él anteanoche y lo amenacé con avisarle a los del municipio de todos sus trafiques”; y Pajarito, el vendedor de quesos del pueblo, quien le indica que no le puede vender porque Tilana ya le apartó la mercancía. Nicolasa rompe la promesa que le había hecho a su esposo acerca de no pelearse con nadie en su ausencia y se dirige a casa de Tilana a cobrarle un dinero que le debía de hace meses, “Mira nomás, yo fajándome la tripa y esa desgraciada tragando queso. ¿Cómo tiene pa [sic] banquetearse y no pagar lo que debe?”.³⁴

³³ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, p. 19 *apud* Marisa Belausteguigoitia, “Prólogo” en Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La frontera: La nueva mestiza*, trad. Norma Elia Cantú, México, UNAM-PUFG, 2015, p. 14.

³⁴ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 112.

La construcción del personaje de Nicolasa es la de una mujer que transgrede del estereotipo de ama de casa abnegada. No es ocioso apuntar que esta transgresión es avante a su tiempo, sobre todo si se toma en cuenta que el cuento se publicó a mediados de 1960 y es una representación de la vida rural de principios del siglo XX. Para Nicolasa, el no quedarse callada y alzar la voz provoca que, tanto el pueblo como ella misma, se perciba como “peleonera”. Lo anterior puede contrastarse con la postura de Iris Marion Young, quien indica que las modalidades del comportamiento femenino, es decir, su movilidad por el espacio, tienen su origen no en la anatomía o el físico, sino en la condición de mujeres en una sociedad sexista.³⁵ La autora sostiene que las modalidades del comportamiento del cuerpo femenino, incluida su movilidad y espacialidad, existen en una constante tensión entre ser sujetos y ser meros objetos codificados por la mirada masculina.³⁶ En este sentido, la modalidad del cuerpo de Nicolasa se posiciona en el espacio al transgredir la norma cuando decide pelearse cuerpo a cuerpo con Tilana para tomar el dinero que le debe desde hace mucho tiempo. ¿Qué es lo que le permite a Nicolasa agenciarse su cuerpo y del espacio para reclamar lo suyo? Es posible que se deba a dos factores. En primer lugar, la ausencia de su marido elimina la mirada masculina que cosifica su cuerpo y regula su comportamiento incluso desde la distancia: “Ya sé que me vas a decir que no me entrometa en donde no me importa, y que mejor me quede callada[...] pero tú sabes que la gente nace respondona o apelmazada y a mí me tocó ser de las gallonas”.³⁷ En segundo lugar, que la lucha de la protagonista es con alguien igual a ella: Tilana también es una mujer que ha tomado control de su cuerpo y de su territorio dado que su esposo también ha migrado a Estados Unidos.

³⁵ Cfr. Iris Marion Young, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ Iris Marion Young, *Female body experience: Throwing like a girl and other essays*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 31-32.

³⁷ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 110.

En el caso de *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia la principal testigo del devenir de la familia Morales es nana Reja, quien los acompañó desde que bajó de la sierra a finales del siglo XIX, hasta que regresa de la mano de Simonopio, a mediados del siglo XX. Durante estos años, Reja fue ama de crianza de cada uno de los niños que nacieron en la familia hasta que la vejez la imposibilitó para ese trabajo. Entonces, la nana escogió “pasar su tiempo eterno en el mismo lugar”, sentada en una mecedora a la intemperie en un cobertizo desde el cual podía dirigir su mirada hacia la sierra, hasta el punto en que “se había convertido en parte del paisaje y echado raíces en la tierra sobre la que se mecía. Su carne se había transformado en madera y su piel en una dura, oscura y surcada corteza”.³⁸

Si la estratigrafía es el sedimento del tiempo en el espacio, el cuerpo de nana Reja se ha precipitado sobre la mecedora, como un árbol cuya corteza va formando múltiples capas a través de los años. Como es sabido, si se desea determinar la edad de un árbol se debe cortar una parte —así como en el *mille feuille* de Henri Lefebvre— para revelar los anillos que muestran su crecimiento. El cuerpo de nana Reja funciona de una forma similar, los surcos que estrían su piel representan las diversas capas temporales que ha experimentado a lo largo de su vida acompañando los devenires de la familia Morales. Ahora bien, la temporalidad es una cuestión que desarrolla Leonor Arfuch en función de la experiencia puesta en relato y su relación con la identidad anclada en un espacio:

[la temporalidad] es entonces el sostén por excelencia de la trama como mediación que da al tiempo -categoría en singular- su carnadura humana, diversa del tiempo cósmico o crónico, en tanto lo pone en relación con el acontecimiento y la experiencia. La identidad narrativa -personal, colectiva, se despliega así, a la manera de un relato interrumpido [...] El espacio que tiene al cuerpo como referencia. El espacio estará entonces “habitado” en la relación entre pleno y vacío, emplazamiento y desplazamiento, un espacio vivido [...] Así, la memoria será

³⁸ Sofía Segovia, *op. cit.*, p.11.

también inscripción, talla sobre el recuerdo -actualizado- de “haber vivido en tal casa de tal ciudad o el de haber viajado a tal parte del mundo.”³⁹

Las múltiples capas temporales que convergen en nana Reja despliegan una suerte de identidad abstracta en la que su cuerpo es la única evidencia de habitar el espacio. Si el lenguaje es una forma de expresar la experiencia, en el caso de la nana, a la ausencia del habla se impone otro tipo de evidencia del paso del tiempo: su cuerpo se configura como un palimpsesto que acumula surcos en su superficie. Los surcos representarían esas ausencias del habla, creando otro tipo de comunicación. Aunado a esto, se podría concluir que el personaje de nana Reja representa la memoria materializada en un cuerpo marchito, erosionado por el paso del tiempo.

De forma similar a la narrativa de Irma Sabina Sepúlveda, quien caracteriza a ciertos personajes desde una visión etnocéntrica —el indio de “Martín Cuervo”, la adivina de “Camino de riel” — nana Reja tiene una función casi ornamental, pero también en su construcción se advierten ciertos atisbos de una dignidad en constante resistencia:

Reja no consentía ser la curiosidad de nadie; prefería fingir que era de palo. Prefería que la ignoraran. Sentía que, a sus años, con las cosas que sus ojos habían visto, sus oídos escuchado, su boca hablado, su piel sentido y su corazón sufrido, había tenido suficiente para hastiar a cualquiera. No se explicaba por qué seguía viva ni qué esperaba para irse, si ya no le servía a nadie, si su cuerpo se le había secado, y por lo tanto prefería no ver ni ser vista, no oír, no hablar y sentir lo menos posible.⁴⁰

En estos ejemplos se percibe una instrumentalización del cuerpo de Reja, la cual ha sido asimilada por ella misma. Dado que no hay motivo para su existencia dado que ya no le sirve a nadie, por lo tanto, decide “hacerse de palo”, fundirse con la naturaleza. El narrador omnisciente evita enunciar el origen de la nana, incluso, en el primer capítulo, “Niño azul, niño blanco”, se presenta a Reja como una mujer sin pasado, sin recuerdos sobre sus padres

³⁹ Arfuch, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁰ Segovia, *op. cit.*, p. 11.

y sin la certeza de cuántos años lleva viviendo, es decir, sin una identidad. Por un lado, esta carencia separa a la nana Reja de su humanidad, pero al mismo tiempo la acerca a la naturaleza. Vale la pena recordar que, al ser nodriza, Reja brinda alimento y vida, y al no tener certeza de su pasado, su origen resulta inmemorial; de esta manera el personaje se vuelve una metáfora de la madre naturaleza. Aun así, el párrafo citado muestra, desde la perspectiva del narrador omnisciente, las características de ser independiente, incluso enuncia los rasgos de la personalidad de Reja como si el personaje se estuviera sometiendo a un arduo proceso de introspección en el que se reconoce como alguien que no tiene un motivo para continuar con vida si su cuerpo ya es incapaz de nutrir. La fina construcción de este personaje muestra una tensión entre ser una mujer cuyo cuerpo ha sido instrumentalizado por innumerables personas, y que, sin embargo, se aferra a su capacidad de reflexión sobre su propio ser en el mundo.

En otro tenor, lo que Reja recuerda de su vida pasada se ciñe a “la espalda [del hombre que abusó de ella] mientras se alejaba para dejarla en una choza de palos y lodo, abandonada a su suerte en un mundo que no conocía”.⁴¹ Lo que Reja retiene de forma más nítida, casi en el plano detalle que propone Arfuch,⁴² es su embarazo:

los movimientos fuertes en la barriga, las punzadas en los pechos y el líquido amarillento y dulzón que brotaba de ellos aun antes de que le naciera el único hijo que tendría. No sabía si recordaba la cara de ese niño, porque quizá su imaginación le gastaba algunas bromas al juntar los rasgos de todos los bebés, blancos o prietos que amamantó en la juventud.⁴³

Según Hugo Bauzá, la etimología de la palabra recordar proviene de la voz latina *cor-cordis* que significa “corazón”, por lo tanto, el acto de recordar tiene una carga emotiva; “en el recuerdo se privilegia lo que, a veces de modo inconsciente, ha sido seleccionado no de

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² *Supra*, Capítulo 2, “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

manera racional sino afectiva”.⁴⁴ La selección de recuerdos de Reja, es decir, lo que no olvidó a pesar de la cantidad de años que vivió, corresponden a dos momentos que afectaron su experiencia como mujer: la violación y el embarazo. Incluso, cuando baja de la sierra hacia Linares, y el doctor la encuentra en la plaza muerta de frío, el narrador apunta que Reja “no supo cuándo la desvistió el doctor ni se detuvo a pensar que era ésa la primera vez que un hombre lo hacía sin echársele encima. Como muñeca de trapo se dejó tocar y revisar [...] Luego se dejó vestir con ropas más gruesas y limpias sin siquiera preguntarse a quién pertenecían”.⁴⁵ La narración deja entrever que la vida de Reja hasta que llega a la casa de la familia Morales había sido una experiencia plagada de violencia y hasta cierto punto, la presentación del personaje como una mujer sin historia representa un acto de violencia en sí mismo, es extirpar la memoria y el origen para dejar solo una fantasma, una esencia de persona. Por eso el personaje de nana Reja resulta una especie de espectro que atraviesa la novela, sin emitir un solo diálogo, únicamente brindando su cuerpo a los demás.

De acuerdo con Young, el cuerpo situado en el espacio enfrenta una realidad material en relación con el ambiente en particular. En el caso de las mujeres, ellas aprenden a existir de acuerdo con la definición que la cultura patriarcal asigna, por lo tanto, se encuentran físicamente inhibidas, confinadas, y objetivadas.⁴⁶ Estas características pueden aplicarse al personaje de Reja, quien pasó la primera parte de su vida siendo usada por los hombres a su alrededor para que después la familia Morales también la utilizara como ama de crianza de su descendencia. Si bien la familia Morales trata a Reja como una persona, la narración deja

⁴⁴ Cfr. Hugo Bauzá, *Sortilegios de la memoria y el olvido*, Buenos Aires, Akal, 2015, p. 10.

⁴⁵ Sofía Segovia, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Cfr. Iris Marion Young, *op. cit.*, p. 16.

muy en claro que la nana es propiedad de la familia, puesto que disponen de ella como herencia:

Cansado de vivir en el bullicio del centro de Linares, Guillermo había tomado la decisión extravagante de abandonar la casona familiar en la plaza para irse a vivir a la hacienda La Amistad, la cual se situaba a un kilómetro de la plaza principal y de la zona edificada del pueblo. Allí había envejecido Reja, y también él, cuya nana lo vio morir de un contagio. Y como antes, al heredar la hacienda a Francisco, el único hijo sobreviviente de una epidemia de disentería y de otra de fiebre amarilla, también le heredó a la vieja nana Reja, junto con su mecedora.⁴⁷

Esta representación de una forma de experiencia de ser mujer en un espacio determinado puede ser contrastada con el opuesto de nana Reja: su patrona Beatriz Morales. Un episodio que ayuda a caracterizar al personaje de la matriarca se presenta en 1919, en medio de la Revolución Mexicana. En plena guerra, Beatriz se aboca a no dejar morir la tradición del baile anual del Sábado de Gloria en el casino de Linares, pero esto no se debe a una supuesta vacuidad del personaje sino a una profunda preocupación por el futuro que le dejará a sus hijas: “Quería salvar los recuerdos que Carmen y Consuelo tenían el derecho a crear, los vínculos que aún debían forjar viviendo su juventud en casa de sus ancestros”.⁴⁸ Beatriz desea que sus hijas construyan una memoria del pueblo de familiar, fundada en experiencias y relaciones que coadyuven a afianzar su identidad linarense. Este deseo no es espontáneo y si bien se encuentra motivado por la guerra interminable, también se imbrica con el devenir de una mujer como Beatriz:

Porque la vida le había prometido grandes cosas a Beatriz Cortés. Desde la cuna había comprendido que pertenecía a una familia privilegiada y apreciada que se sostenía con el fruto de su trabajo en sus tierras. [...] Era un hecho que Beatriz Cortés conocería y haría amistad con la gente de valía de Linares y de la región. Que las hijas de las mejores familias serían sus compañeras de pupitre y luego de maternidad. Que por siempre serían sus comadres y que juntas envejecerían a la vista de todas para disfrutar una vejez llena de nietos. [...] Temprano en la vida supo con qué tipo de hombre se casaría: de la localidad e hijo de familia de abolengo. Eso antes de estar en edad para ponerle nombre y cara a su elegido. Tendrían

⁴⁷ Segovia, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

muchos hijos e hijas y la mayoría sobreviviría, eso seguro. Y al lado de su marido habría muchos éxitos y algunos fracasos, salvables, claro. También habría heladas, sequías e inundaciones, como las había en forma cíclica. Contaba con la certeza de que todas las promesas que le había hecho la vida se hacían o se harían realidad en relación con el trabajo y el esfuerzo invertidos. Sólo el potencial era gratis en la vida. El resultado final, el logro, la meta, tenían un alto costo que ella estaba dispuesta a pagar, por lo que Beatriz Cortés nunca escatimaba esfuerzos para ser una buena hija, buena amiga, alumna, esposa, madre, dama caritativa y cristiana.⁴⁹

Es notable que el narrador omnisciente presente a Beatriz como “Cortés” y no con su apellido de casada, “Morales”, lo cual alude a una capa temporal anterior en el que se detalla su marco de pensamiento y sus ideales como mujer. Como se ha visto con Young y su propuesta del cuerpo situado, estos deseos se ven afectados por lo que la cultura patriarcal impone a las mujeres, sobre todo en un contexto de provincia a principios del siglo XX. No obstante, esto no implica que la representación de Beatriz sea la de una mujer frívola, sino de una persona que tiene claro su lugar en el mundo a partir de una estructura cerrada. Es lógico pensar que, al ser de una familia privilegiada, las oportunidades de Beatriz son mayores que las de una mujer como nana Reja. Sin embargo, a juzgar por el apartado anterior, Beatriz no dispone de la libertad, ni del deseo de salir del espacio cerrado que Linares representa para ella: toda su vida sucedería dentro de ese territorio limitado.⁵⁰ Incluso se podría argumentar que mientras más cerrado y controlado es el espacio de experiencia, la identidad que se refuerza despliega rasgos más homogéneos. Es decir, Beatriz Morales es un personaje con certezas fijas, las cuales han sido moldeadas por el tiempo que ha pasado en Linares sin que algo externo suceda. La lógica interna del pueblo afecta las convicciones del personaje, por esto resultan tan estáticas e inamovibles que logran configurar una identidad anclada en ese espacio limitado, al punto en que la única forma en que Beatriz concibe un futuro es a través de la

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ Para nana Reja también el espacio presenta una cualidad limítrofe, no obstante, hacia el final de la novela se da a entender que tanto Simonopio como ella se adentran en la sierra, de vuelta a la naturaleza que los concibió en principio.

herencia del pasado, de las tradiciones con las cuales la criaron a ella y posiblemente a todas las mujeres anteriores. De ahí que la obsesión por continuar con el baile anual sea la ruta para tratar de conservar algo para su descendencia: “¿Cómo puede enfrentar una generación a la siguiente, verla directo a los ojos y decirle: déjeme morir una de las pocas cosas que di por sentado que te heredaría?”⁵¹

Estos afanes de conservación se hacen más evidentes una vez que la guerra irrumpe en el territorio volviéndolo liminal: una *borderland* en la que “cada acto de conocimiento significa tender un puente y cruzar, abandonar momentáneamente el territorio significado —pre-visto— y transitar al terreno liminal y fronterizo donde solo es posible y productivo mirar, escuchar y transformarse en el contagio/contacto con lo imprevisto”.⁵² Lo imprevisto —la Revolución Mexicana— no le deja otra opción a Beatriz Morales más que transformar su sistema de pensamiento para no darle falsas esperanzas a sus hijas al respecto de un futuro que parece imposible: “No les haría promesas ni las ayudaría a construir en sus sueños al novio que tendrán, pues ni siquiera era seguro que éste llegara con vida al día en que tal vez se conocieran”.⁵³ El desencanto ante el futuro coincide con la idea general de que la guerra acabó con el tipo de modernidad exaltada por el Porfiriato en los albores del siglo XX en México, pero también por los ideales políticos de Francisco I. Madero que hicieron mella en una mujer como Beatriz:

En algún momento, antes de la guerra, con todas las promesas tangibles y ante sí, Beatriz se había sentido afortunada de ser una mujer de esa época y que sus hijas fueran mujeres del nuevo siglo. En esa era de maravillas las posibilidades se antojaban infinitas. [...] Al principio había tenido la juventud y el idealismo suficiente como para comulgar con el principio de no reelección y el derecho al voto válido. De seguro, eso necesitaba el país para refrescarse y entrar de lleno en la modernidad del siglo XX. La sensatez reinaría, la guerra acabaría pronto

⁵¹ Segovia, *op. cit.*, p. 55.

⁵² Gloria Anzaldúa, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ *Ibid.*, pp. 58-59.

con la deseada salida del eterno presidente Díaz y volvería la paz. [...] El autoengaño había terminado en enero de 1915, el día en que la lucha armada había llegado hasta su hogar y hasta su vida para quedarse como una invitada indeseable, invasiva, abrasiva, destructiva.⁵⁴

Esta incursión narrativa en los pensamientos de Beatriz Morales hace evidente que en principio estuvo de acuerdo en la premisa de la Revolución Mexicana en tanto se prometía como otra ruta para “entrar de lleno en la modernidad”. No obstante, los eventos acaecidos en enero de 1915 terminaron por enterrar aquellos ideales de juventud: el asesinato de su padre por un batallón carrancista debido a una cena que ofreció al general Felipe Ángeles, culpable así de “fraternizar con el enemigo”.⁵⁵

La muerte de su padre provocó en Beatriz una certeza: “La guerra la hacen los hombres. [...] Esta que vivía no parecía la vida que se suponía debía tener Beatriz Cortés. A pesar de todo el sol salía y se ponía a diario, aunque a veces ese hecho la desconcertara. La vida continuaba. Las estaciones llegaban y se iban en un eterno ciclo que no se detendría por nada...”.⁵⁶ Las frases “la vida continuaba” y “eterno ciclo que no se detendría por nada”, aluden a la modernidad y del progreso, bajo el cual se ampara una idea de individualidad que, para el caso de Beatriz, son el escudo con el que se protege de lo que sucede afuera. Sin embargo, la transgresión a su espacio más íntimo resulta el asesinato a su padre que pone en crisis las ideas al respecto de la guerra. El caos ya no es más aquello que se ve en la lejanía, sino que irrumpe en su vida y trastoca su forma de ver el mundo. Esta transformación se

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 59-61.

⁵⁵ Este episodio de la novela se relaciona con los hechos históricos sucedidos después de la Convención de Aguascalientes, en la que Francisco Villa rompe con Venustiano Carranza y designa como presidente provisional al Gral. Eulalio Gutiérrez. El General Felipe Ángeles, segundo al mando del ejército de Villa, entró a la ciudad de Monterrey el 15 de enero de 1915 y se autoproclamó Gobernador y Comandante Militar de Nuevo León. En marzo, tanto Ángeles como Villa salen de Monterrey para ir en busca de Carranza, y los carrancistas vuelven a tomar la ciudad. *Cfr.* Andrés Montemayor, *Historia de Monterrey*, Asociación de Editores y Libreros de Monterrey, 1971, pp. 318-323. Por estos sucesos se puede inferir que, en la novela, el batallón que asesinó al padre de Beatriz Morales por ofrecer una cena al General Felipe Ángeles formaba parte de las tropas carrancistas.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

presenta en las reflexiones de Beatriz al respecto de la situación global. De esta manera, a los eventos situados en la época de la Revolución Mexicana se les agrega otras capas, pero esta vez son sincrónicas: la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. En el discurso narrativo, los avances tecnológicos, como el ferrocarril, los barcos de vapor, el telégrafo, el alumbrado eléctrico y el teléfono —la era de las maravillas, en palabras del personaje— de forma ineludible van acompañados de grandes despliegues de violencia:

Sin embargo, en lugar de aproximarse con tanta maravilla, las personas se empeñaban en alejarse: primero, en México, la Revolución. Luego, en el mundo entero, la gran guerra, que al fin parecía próxima a concluir. Más no conformes con estar sufriendo y peleando en casa, ahora los rusos hacían la suya en casa, hermano contra hermano, súbdito contra rey. [...] Ella no sabía mucho de la historia de la realeza rusa ni del motivo de los conflictos con su gente, pero la había sacudido que, en pleno siglo XX, asesinaran a un rey junto con toda su progenie [...] Entonces llegó a la conclusión de que Rusia y el resto del mundo estaban más cerca de casa de lo que parecía, pues en la región también circulaban historias de terror de familias entera desaparecidas, mujeres secuestradas y casas quemadas con su gente adentro. [...] Al estallar la guerra Beatriz se había sentido segura en su pequeño mundo, en su vida sencilla, escudada tras la noción de que, si uno no molesta a nadie, nadie lo molestará a uno. Vista de ese modo, la guerra le parecía algo lejano. Digno de atención, pero lejano.⁵⁷

Respecto a este apartado, me parece valioso recuperar de forma breve el pensamiento de Walter Benjamin, quien realizó una crítica a la historiografía que refería a los procesos históricos como acumulativos hacia una idea de progreso que terminó por expirar en el horizonte de la guerra. Lo anterior resulta notable en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*, en especial en la tesis IX, en la que realiza la alegoría del ángel de la historia a partir del *Angelus Novus* de Paul Klee.⁵⁸ La crítica al historicismo es evidente al equiparar la idea del progreso con una figura de destrucción, empero, me interesa señalar que con esta alegoría

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ “Es el ángel que ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a *nosotros* se nos aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Este ángel querría detenerse, despertar a los muertos y reunir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que, como se envuelve en sus alas, no le dejará plegarlas otra vez [...] Esta tempestad arrastra el ángel irresistiblemente hacia el futuro, que le da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él de la tierra hasta el cielo. *Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso*”. Walter Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 146.

Benjamin logra establecer la noción de la irrupción de un tiempo en otro. Entonces, el ángel de la historia es también una alegoría del punto en el que presente, pasado y futuro convergen en un instante, en un tiempo-ahora —*Jetztzeit*, en palabras de Benjamin—. Para el caso de *El murmullo de las abejas*, la guerra es un evento que pone en sincronía a Linares con lugares tan alejados como Rusia; asimismo, termina con las esperanzas puestas en la modernidad como una dinámica que culmina en el progreso.

Bajo la representación del ángel de la historia, ese monstruo del progreso que se cierne sobre Linares, a través de la mirada de un personaje como Beatriz Morales permite observar, en términos de Leonor Arfuch, en plano detalle la vida cotidiana en medio de una guerra que ha hecho estragos en las diversas capas del espacio, desde la superficie hasta la intimidad, un territorio liminal en constante transformación. A partir de estas ruinas, la familia Morales apostará por transformar el paisaje de Linares.

4.1.3 Memoria íntima y colectiva

Como se abordó anteriormente, la primera línea de *El murmullo de las abejas* corresponde a la narración en primera persona del último descendiente de los Morales, quien, en aras de dar un último vistazo al espacio en que nació y creció, la casa familiar, viaja de Monterrey a Linares mientras le narra sus memorias al taxista. La segunda línea corresponde a la narración de esas memorias ancladas en el espacio, pero desde la perspectiva de un narrador omnisciente que se introduce en los personajes que componen el universo de la novela para contar la saga de la familia Morales y su impacto en la transformación del paisaje de Linares a través del cultivo de la naranja. Esta voluntad de transformación del territorio se enmarca en la Reforma Agraria, puesto que los Morales son terratenientes del lugar que ven como una amenaza la promulgación de la nueva ley. Una tarde, mientras se celebraba el compromiso

de la hija mayor, Simonopio —el niño de las abejas— llegó con un regalo para Francisco Morales: unas flores de azahar traídas desde Montemorelos, municipio contiguo a Linares, cuya característica principal es el cultivo de cítricos.⁵⁹ Después de observar las flores, Francisco se despide y sale hacia su despacho. Beatriz, contrariada por la grosería de su marido, decide ir tras él:

— ¿Qué haces, Francisco? ¡Tenemos visitas!

— Ya sé, pero no se van y yo tengo prisa.

— ¿Prisa de qué?

— De ganarle a la Reforma. [...] El paisaje de nuestras tierras va a cambiar poco a poco, así me lleve diez años.⁶⁰

Como es evidente, la postura de los Morales es tratar de defender la tierra que heredaron. Al encontrar un decreto de la Reforma que exceptuaba de expropiación las tierras plantadas con árboles frutales, el patriarca no dudó en cambiar el antiquísimo cultivo de caña por la naranja. Para su esposa, quien para ese punto de la trama ha sufrido los estragos de la guerra, los cuales se analizaron anteriormente, la noticia del cambio de cultivo se une a los imprevistos que han ido transformando su territorio en liminal:

Beatriz tomó la noticia y la llevó directamente hasta la boca de su estómago, pero la compartió un poquito con la parte del corazón que se comprime con la tristeza: había vivido toda su vida rodeada de cañaverales porque su familia lo cultivaban en sus tierras. Había crecido rodeada del verde de la caña, que parecía cubrir cuanta tierra se le concedía. Se había arrullado por las noches con el silbido que producía el viento al internarse y viajar entre la infinidad de varas y se había despertado, en las mañanas de ventisca, con el espectáculo de verlas agitarse como olas en un mar verde enfurecido, o como uno calmo cuando el viento no era lo

⁵⁹ En Montemorelos el cultivo de cítricos no es originario, sino que “El señor Joseph Robertson había plantado esos árboles a finales del siglo pasado, le contó entonces. Había llegado a construir las vías del ferrocarril y se había quedado ahí con sus ideas extranjeras. Un día se fue a California, para regresar con varios vagones llenos de naranjos que echarían raíz en Montemorelos, sin importarle que lo llamaran gringo loco y extravagante por no querer plantar caña de azúcar, maíz y trigo, como lo habían hecho ahí los hombres desde que se tenía memoria.” Segovia, *op. cit.*, pp. 247-248. En el apartado 3.1.2 “Allende del Trópico de Cáncer” se describe el espacio referencial de Nuevo León, en específico las regiones que corresponden al espacio referencial de las narrativas del corpus, posicionando a Linares y Montemorelos como una región citrícola.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 253 y 256.

suficientemente fuerte para agitarlas. ¿Qué sería en el futuro dormir sin su arrullo? ¿Qué sería asomarse por la ventana de su casa y ver el paisaje de sus recuerdos mutilado para siempre?⁶¹

Este pasaje se nutre de imágenes que evocan un espacio anclado en la memoria de Beatriz Morales. El paisaje de los cañaverales la ha acompañado desde su niñez y, a pesar de no ser un espacio cerrado, como una casa, sí corresponde a un espacio fundacional en el sentido que da Bachelard. Las imágenes que evoca Beatriz aluden a los espacios felices, es decir, los espacios que fueron amados. Para Bachelard, estos espacios primigenios “están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellos [...] somos el diafragma de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable”.⁶² La pregunta final de Beatriz — “¿Qué sería asomarse por la ventana de su casa y ver el paisaje de sus recuerdos mutilado para siempre?” —, sugiere las capas temporales que atraviesan el espacio físico. Aún y que la transformación más radical del espacio provendrá del cambio de cultivo, es innegable que el territorio había atravesado cambios constantes desde el inicio de la Revolución al punto que ya ni siquiera era el que mismo que habitó en su juventud. El cañaveral de antaño, ese espacio fundacional, residía desde hace mucho únicamente en los recuerdos de Beatriz Morales.

Ahora bien, no todas las transformaciones del espacio corresponden con acciones voluntarias. Un ejemplo de otro tipo de transformación representada en las narrativas de Sofía Segovia y Adriana García Roel son las enfermedades. La epidemia es un elemento que cambia tanto la percepción del espacio como la formas de situarse en el territorio. Existe un tiempo sincrónico entre *El murmullo de las abejas* y *El hombre de barro* en tanto ambas

⁶¹ *Ibid.*, p. 255.

⁶² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 30 y 45.

presentan episodios cuya referencia se encuentra en el año de 1918, en los cuales una epidemia de influenza y viruela, respectivamente, modifica el espacio y las relaciones de sus habitantes.⁶³ En la novela de Sofia Segovia se muestra el proceso de remembranza a través del padre del protagonista quien camina por Linares después de la pandemia de influenza española que provocó la muerte de gran parte de los habitantes:

En el último vistazo que dio a la ciudad de sus ancestros, tras la llegada de la influenza, mi papá atestiguó de primera mano lo que trato de explicarte: te retiras de algún lugar, te despidas de alguien y, acto seguido, esa existencia que dejaste atrás se paraliza por tu ausencia. En ese último recorrido que hizo por Linares se había quedado con la idea de que era el fin del mundo. Al menos el fin de su mundo. Todos los sonidos, los olores y las imágenes comunes se habían extinguido...⁶⁴

Tal y como se apuntó en el capítulo 2, una especie de apocalipsis se genera por medio de la ausencia de elementos sensoriales. El mundo que conocía el padre del protagonista llegó a su fin: la pandemia, al aniquilar a los habitantes del pueblo hizo lo mismo con el “paisaje interior”, en términos de Porteus.⁶⁵

En el caso de la novela *El hombre de barro* de Adriana García Roel, la enfermedad de la viruela se presenta como el acontecimiento que cambió para siempre el pueblo y sus habitantes, no solo en la capa del tiempo presente, sino que se incrustó en el espacio de sus recuerdos, conformando así un sitio lúgubre de la memoria del lugar. De entre todas las catástrofes que logró recolectar el narrador-protagonista durante su estancia, la viruela destaca porque, a diferencia del pasaje estudiado en el capítulo 2 acerca del “demonio de la

⁶³ Uno de los problemas en el Nuevo León de 1918 fueron las epidemias. Según Montemayor, “Durante ese año hubo una de viruela, pero lo que realmente causó mucho desasosiego fue la de la llamada influenza española. Ésta apareció en Monterrey a principios de octubre y duró hasta mediados de noviembre de 1918. Alcanzó su intensidad máxima durante los días 20 y 21 de octubre, en que se registraron aproximadamente 100 muertes diarias en todo el Estado. El número total de las víctimas ascendió en Monterrey a 1,528 personas”. Andrés Montemayor, *op. cit.*, p. 326.

⁶⁴ Segovia, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁵ *Supra*, capítulo 2, “Sobre la literatura y el espacio: el problema del referente”, p. 65 y 71.

avenida”, las huellas de la pandemia son visibles ante la mirada del forastero. Es necesario indicar que el protagonista de la novela se configura como un observador letrado que siempre mantiene una actitud engreída y suspicaz en relación con los habitantes del ejido. Al principio de la narración, la voz narrativa menciona que: “Indiferente miré en un principio el vivir de los campesinos. [...] Aquellos seres de color de tierra no me decían nada. Apenas y mi retina sabía de ellos. [...] Un día accidentalmente, los sentí vivir. Así aletargado, así triste, así olvidado, así ignorante he encontrado yo al hombre de barro”.⁶⁶ Si en las narrativas de Segovia y Sepúlveda, la mirada etnocentrista se encontraba desde la construcción de los personajes-otros, García Roel creó un personaje que funciona como un prisma a través del cual se ve el espacio y los lugareños que conforman el ejido. Aunado a esto, la profesión del personaje, la medicina, se revela en el desarrollo de la trama, en tanto juzga los sistemas de conocimiento que los campesinos han construido por sí mismos.⁶⁷

En un apartado, mientras el protagonista platica con una familia del pueblo, nota “el rostro cacarizo de una de las muchachas”, y su mirada se posiciona en “las dos camas que había en el jacal mayor. Camas altas viejísimas, apolilladas. Me estremecí al imaginar la reciura de los días que en aquellos pobres muebles los enfermos habrían pasado”.⁶⁸ El cuerpo situado, en términos de Young, de los sobrevivientes posee las cicatrices de la peste y, así como los surcos en el cuerpo de nana Reja, aquellas fisuras en la piel representan las capas

⁶⁶ Adriana García Roel, *El hombre de barro*, México, Ediciones Botas, 1956, p. 10-11.

⁶⁷ Esto es más evidente en el episodio del tendajo de don Eugenio, quien es una mezcla entre boticario y doctor. La sorpresa de encontrar una figura de autoridad en medio del “mundo de jacales” provoca una imprudencia de parte del protagonista, quien cuestiona los métodos de don Eugenio. El letrado reflexiona al respecto de su actitud preguntándose “¿Qué facultad me asistía para acusar a don Eugenio? ¿Se había procurado que fueran siquiera acostumbrándose al empleo de algunas medicinas?”. Estas dudas respecto a la salud de los pobladores resultan un preludio para que el tema principal de su curiosidad surja en las siguientes páginas: la epidemia que azotó el ejido años atrás. En el apartado “3.2.2 Exógena” se profundiza en el análisis de tal episodio.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

de un tiempo sostenido que, a fuerza del recuerdo, se cierne sobre el pueblo. De hecho, es por precaución que el protagonista no satisface antes su curiosidad acerca del episodio: “Siempre había querido averiguar más acerca de la epidemia de viruela, pero cada vez que me disponía a preguntar, el temor de despertar dolores aletargados estaba ahí para impedírmelo”.⁶⁹ Sin embargo, cuando se encuentra con Patricia, una habitante del pueblo quien asegura que ni ella ni su familia se enfermaron, tuvo la certeza de que solo ella podría recordar lo sucedido durante la epidemia sin el dolor de haber perdido a alguien:

[La epidemia] empezó allá pa’ onde viven Lourdes y Blas—me decía Patricia—, un día llegó un pobre hombre pidiendo posada porque se sentía enfermo. En uno de los jacales l’hicieron un campito y le dieron un rincón. Quesque el pobre venía de muy abajo, sólo Dios, porque él se fue poniendo más malo y más malo hasta que se murió. Y ni nunca llegaron sus gentes, a lo mejor no tenía parientes. Entonces cundió el mal: en el jacal onde le dieron ayuda al peregrino se enfermaron toitos y se murieron dos. Y asina más p’acá tantito y más p’alla. E donde quiera daba usted con el montón de enfermos [sic].⁷⁰

Como en las narrativas de Segovia y Sepúlveda, un agente externo es el encargado de transgredir el territorio, “el pobre venía de muy abajo”, para irrumpir en la cotidianidad de los campesinos. Como la familia de Patricia y Manuel alcanzó a vacunarse, ellos fueron los encargados de ayudar a los enfermos y llevar a los muertos al panteón. Su experiencia se configura no desde el sitio de las víctimas, sino de los sobrevivientes, los testigos de las consecuencias de la enfermedad en el pueblo. Por lo cual no solo vieron morir a sus vecinos, sino que también tuvieron enterrar sus cuerpos sin vida. En palabras de Manuel: “Jueron días bien feos, no más afigurese usted que casi no ‘bia jacal onde no estuvieran de luto. Ora, en ese tiempo llovía mucho y se ponía muy mal el camino... pos lloviendo y todo ai vamos hasta el camposanto, y como eran tantos los muertos cada qu’ibamos a sepultar uno hasta

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 101.

miedo nos daba pensar quien seguiría”.⁷¹ Por un lado, se encuentra la descripción del trayecto a cementerio, el cual es dramatizado por los efectos climáticos como la lluvia, pero también se aclara que la carga de Manuel y Patricia ya no es el cuerpo vivido, sino un cuerpo pasivo, una carga que a juzgar por la narración, no será posible soltar por mucho tiempo. Además, como sugiere Micaela Cuesta, si la memoria “no dice la verdad de los acontecimientos, sino la parcialidad viva del recuerdo”,⁷² la sustancia de esta narración no se encuentra en el recuerdo del pasado si no en las experiencias producidas en el acto de la remembranza. La tristeza de Manuel y Patricia es tal que el protagonista decide no continuar con “tan mortificante remoción de recuerdos”⁷³, pero ya es demasiado tarde, los estragos de la vivacidad de los recuerdos sobre la epidemia caen sobre él:

Por la noche el recuerdo de la epidemia me torturó [...] Al día siguiente la impresión de la pesadilla me hizo ir al pueblo en busca de linfa. No la había. Sin detenerme a pensarlo tomé el tren y fui a dar hasta la ciudad. En el dispensario me encontré a un ex compañero de clases a la sazón estudiante de medicina. Me vacunó. Debe haber distado mucho de imaginar que el horror a las viruelas me había hecho recorrer un centenar de kilómetros. Y todavía ahora siento escalofríos en la espina cuando recuerdo aquella vez que por el viejo camino la viruela y la muerte se pasearon de la mano.⁷⁴

En este apartado muestra la gran diferencia entre él y aquellos a los que observa: mientras uno puede ir y venir a placer, es decir, transgredir los límites del territorio, los otros, los campesinos, no disponen de esa virtud. Solo 100 kilómetros separan la pobreza del ejido del bienestar de la ciudad, y esta distancia parece diluirse en la búsqueda de una vacuna que parece reforzar el saber del médico y al mismo tiempo, protegerlo del contagio con lo imprevisto, tanto la enfermedad como la vida de los campesinos.

⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

⁷² Micaela Cuesta, *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2016, p. 127.

⁷³ García Roel, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 105-106.

Para finalizar, es importante recapitular que, a partir del ir y venir entre el pasado y el presente, las representaciones de la memoria cobran sentido con relación a la categoría de la estratigrafía. Como se ha demostrado en este capítulo a través del uso del concepto de transgresión, los espacios representados en las narrativas de Irma Sabina Sepúlveda, Adriana García Roel y Sofía Segovia revelan la esencia heterogénea del espacio que se encuentra sometido a dinámicas que tratan de homogeneizarlo. Un ejemplo de este tipo de dinámicas corresponde con la presencia de personajes contruidos desde un punto de vista etnocéntrico que operan como movilizadores de la trama porque son elementos ajenos que transgreden los límites de los espacios supuestamente homogéneos.

Además, la representación del cuerpo de las mujeres es una forma de expresar la transgresión en el espacio, como se vio con los personajes femeninos de la obra de Irma Sabina Sepúlveda, además de la nana Reja y Beatriz Morales, en el caso de la obra de Sofía Segovia. Por otro lado, la gradación entre espacio privado y espacio íntimo permitió estudiar la transgresividad de los espacios domésticos, como la casa o incluso el hogar en términos más amplios como lo es en el caso del cañaveral de la infancia de la matriarca de *El murmullo de las abejas*. Aunado a eso, la transgresividad de los espacios es un factor que determina la liminalidad del territorio, por lo tanto, el término *borderland* operó como un puente entre las dinámicas de transgresión de los espacios y las transformaciones de territorios geográficos e íntimos, lo cual se vuelve evidente en el caso de las pandemias que asolan al pueblo de *El hombre de barro* de Adriana García Roel.

CONSIDERACIONES FINALES

Un maestro me dijo alguna vez que las investigaciones no se concluyen, puesto que el objetivo es abrir rutas de conocimiento y no cerrarlas. Siguiendo esta lógica este apartado muestra las consideraciones finales de este estudio sobre las narradoras del norte. Una de las aportaciones de estudio fue proponer el análisis de los sentidos como un medio para descubrir cómo se produce el espacio desde la representación de los personajes y sus diálogos. Para esto, se retomó el término focalización de Gérard Genette para identificar el punto de vista de los personajes dentro de la diégesis y, en términos de la geocrítica se utilizaron categorías de análisis como la multifocalización y la polisensorialidad, es decir, la composición del mundo sensorial a través de la vista, el olfato, el sonido, el gusto, y el tacto. De esta manera se determinó que una de las implicaciones de construir el espacio a partir de la mirada endógena, es decir la mirada del lugareño, es que se otorga a los personajes una sensibilidad particular que les permite notar aquellos elementos disruptivos de su espacio originario. Esta dinámica es más evidente en la narrativa de Irma Sabina Sepúlveda, puesto que gran parte de sus personajes corresponden con esta categoría. No obstante, aunque en los cuentos de Sepúlveda la focalización se realiza desde un narrador protagonista, esto no es una característica formal de la mirada endógena. Por ejemplo, en *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia, el personaje de Simonopio es un lugareño y la focalización se realiza desde un narrador omnisciente. Esta coincidencia de la mirada endógena en la obra de Sepúlveda y Segovia puede aludir a una construcción del espacio como algo propio, cuestión que se enfatiza en la forma de habitar el espacio de personajes cuyo sistema de conocimiento se encuentra anclado al lugar que experimentan de forma constante.

En el caso de *El hombre de barro* de Adriana García Roel el personaje principal refleja la visión exógena del viajero que llega a un lugar que le es desconocido. Desde la mirada de este personaje sin nombre, pero que está caracterizado como el letrado, los campesinos oriundos del lugar son borrados y simplemente pasan a formar parte del paisaje. En contraste, el antagonista de *El murmullo de las abejas*, Anselmo Espiricueta se sitúa desde un punto de vista alógeno, pues es un migrante construido como “el otro”. Es evidente que Espiricueta, al proceder del sur, funciona como una oposición a los rasgos estereotipados de la gente del norte: el afán por la productividad y una capacidad de resiliencia idealizada por la narrativa de crear algo en medio de la nada. Esta visión maniquea del norteco y el sureño convierte a Espiricueta en el villano adecuado para la historia que glorifica la cultura del emprendedor: Segovia lo caracteriza un advenedizo que exige tierras por el simple hecho de necesitarlas, sin ganárselas por medio del trabajo, y cuyo resentimiento de clase lo ciega a tal punto que termina con la vida de su patrón. Es a partir de estas características que se puede establecer una oposición entre la construcción del espacio desde la mirada exógena y alógena y, por lo tanto, entre las narrativas de García Roel y Segovia: mientras que la primera tiende a exotizar el espacio a partir de la mirada del protagonista letrado, quien ilustra una postal en la que los habitantes de Montemorelos pasan a formar parte del paisaje, la segunda construye un Linares hostil para Espiricueta, un lugar que parece querer expulsarlo simplemente porque él no es de ahí.

Aunado a esto, un descubrimiento suscitado por este análisis fue que las representaciones del espacio que plantean Adriana García Roel y Sofía Segovia tienen como horizonte la Revolución Mexicana y el posterior reparto de tierras. En el discurso de estas novelas se presenta un enfrentamiento de dos puntos de vista sobre un mismo hecho histórico:

para ambas la Revolución fue una lucha fallida, pero por diferentes razones. Mientras que, para García Roel, la Revolución fue un montón de ruido y promesas incumplidas que dejaron al hombre de barro con la mano extendida esperando ayuda,⁷⁵ para Segovia fue una farsa de hombres que quisieron ganarse la tierra y riqueza que no les pertenecían.⁷⁶

En el apartado dedicado al análisis estratigráfico se precisó de la categoría de transgresividad para mostrar cómo es que los cruces de fronteras vuelven fluido un espacio que por rural aparenta ser homogéneo y estático. Así, fue posible identificar la fluidez y heterogeneidad de los espacios representados por medio del estudio de las transgresiones y las transformaciones en los territorios tanto geográficos como íntimos en los personajes. Esto hizo evidente la presencia de personajes exotizados y, por lo tanto, superficiales en su construcción, como es el caso de nana Reja en *El murmullo de las abejas* y el indio de “Martín Cuervo” y Dulia de “Camino de riel”, cuentos de Irma Sabina Sepúlveda. Estos personajes tienen la función de movilizar la trama en tanto son elementos ajenos que transgreden la cotidianidad del pueblo y afectan la vida de los habitantes porque su rareza deja huella en la memoria del pueblo, anclando en el espacio los recuerdos de los personajes que interactuaron con ellos.

Gracias a esta ruta de análisis fue posible identificar una dinámica de feminización del espacio en el caso de la narrativa de Irma Sabina Sepúlveda: sus personajes femeninos muestran una forma de habitar el espacio cifrado en su experiencia como mujeres que se han quedado a cargo de su territorio gracias a la migración de sus parejas masculinas. Este cambio en las dinámicas tradicionales produce transgresiones en el comportamiento del cuerpo de

⁷⁵ Cf. Adriana García Roel, *El hombre de barro*, Ediciones Botas, 1956, pp. 9-10.

⁷⁶ Cf. Sofía Segovia, *El murmullo de las abejas*, Lumen, 2017, p. 61.

los personajes femeninos, es decir, extienden los límites gracias a la posibilidad de habitar el espacio sin restricciones. De esta forma es posible determinar que también pasan por una transformación respecto a su identidad como madres y amas de casa, puesto que son obligadas por las circunstancias a hacerse cargo de sus familias.

Respecto a *El murmullo de las abejas* de Sofía Segovia, el análisis se desarrolló a partir del contraste entre los personajes de nana Reja y Beatriz Morales. La representación de nana Reja es la de una mujer que, a pesar de que su cuerpo fue instrumentalizado por todos, hacia el final de novela logró agenciarse de su cuerpo en el espacio; mientras que el personaje de Beatriz Morales pasa por constantes transformaciones gracias a que el territorio que habita se vuelve un espacio liminal en el contexto de la guerra. Un personaje como Beatriz Morales permite observar, en términos de Leonor Arfuch, un plano detalle la vida cotidiana en medio de una guerra que ha hecho estragos en las diversas capas del espacio, desde la superficie hasta la intimidad, un territorio liminal en constante transformación.

Así como en *El murmullo de las abejas* la transformación del espacio proviene por un incidente fuera del control de las personas, como lo fue la Revolución Mexicana, en el caso de *El hombre de barro*, el fenómeno que trastoca el espacio y la memoria de los habitantes es igual de incontrolable. La pandemia de viruela que asoló al pueblo se incrusta en la memoria de los habitantes porque fue el acontecimiento que cambió para siempre el pueblo y sus habitantes, no solo en la capa del tiempo presente, sino que se incrustó en el espacio de sus recuerdos. Por esto, la sustancia de la narrativa de Adriana García Roel no se encuentra en el recuerdo del pasado sino en las experiencias producidas en el acto de la remembranza.

Para recapitular, este trabajo planteó la relación dialéctica entre la literatura y el espacio, en tanto ambas parten de una lógica oscilatoria entre el presente y el pasado y por lo tanto son representaciones fluidas que se encuentran imbricadas con las fuerzas homogeneizadoras de espacios que son en esencia heterogéneos. Al cuestionamiento que se lanzó en la introducción, al respecto de las narrativas que se encontraban sedimentadas bajo la categoría de la narrativa del desierto, se puede concluir que existen múltiples dinámicas narrativas que, aunque se asienten bajo una noción homogénea del espacio, es a través de rutas analíticas como la geocrítica que se podrán descubrir y traer a la superficie. En efecto, la referencialidad dentro de la literatura otorga una ruta analítica viable para el estudio literario.

En este sentido, el planteamiento del problema de investigación partió de la percepción de una ausencia de escritoras en la historia literaria en México, situación que se vuelve más evidente cuando el estudio se enfoca en las literaturas llamadas regionales o periféricas, en tanto la falta de interés de la crítica literaria se relaciona con la poca publicación, difusión y distribución de obras escritas por mujeres en la provincia. Es el caso de las narradoras del norte de México, quienes sufren una doble marginación: la negación total de su entrada a un canon nacional por ser mujeres y por escribir desde la frontera. Dada esta problemática fue necesario trabajar en dos niveles dicotómicos: por un lado, la tensión centro-periferia de la crítica literaria en el país, y por otro, el sexismo que distingue la obra como valiosa en tanto fue escrita por un hombre y como prescindible si es una mujer quien la firma. Lo anterior no significa que sean dos problemáticas separadas, al contrario, están imbricadas por lo que se vuelve necesario un tipo de crítica que tome en cuenta ambas. Es así como la ginocrítica se presentó como una ruta factible en la búsqueda de las narradoras del norte, en tanto una de sus líneas corresponden con la conformación de una genealogía de

autoras que opere como forma de autoridad de la creación de mujeres. No obstante, más que buscar una experiencia femenina homogénea en la obra de Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda y Sofía Segovia, el argumento es que es su condición de mujeres nortañas fue un factor que influyó su obra de dos maneras: por un lado, la poca difusión de su trabajo literario y la recepción que tuvieron en su momento, y por otro, la sustancia misma de su obra que se percibe en la representación del espacio de sus lugares de origen. Una vez que se identificó que el hilo conductor entre estas propuestas escriturales se relaciona de forma interdependiente e interactiva con la transformación del espacio norestense durante la primera mitad del siglo XX, la geocrítica se posicionó de forma natural como la ruta teórica-metodológica adecuada para esta investigación. La consideración final de este trabajo es que la narrativa de estas tres autoras se sirve de una ficcionalización del espacio rural nortño y las relaciones sociales de sus habitantes en un contexto de incertidumbre provocado por el preludio de una modernidad que nunca terminó de concretarse. Parafraseando a Gloria Anzaldúa, para sobrevivir en la Frontera más que vivir sin fronteras se debe ser un cruce de caminos.

FUENTES

Archivos

Centro de Documentación Literaria Casa Leona Vicario

Colección Centro Mexicano de Escritores, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México

Audiovisuales

Barrera, Ave, “Voz intimista: mujeres novelistas I”, Vindictas **seminario** web sobre mujeres y literatura del siglo XX en América Latina, Libros UNAM, 23 de junio de 2020, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n6NgNbrJp8I&t=2741s> [último acceso el 10 de noviembre de 2020].

Egaña, Camilo, “La escritora Sofía Segovia revela del peligro que la llevó a dejar el periodismo en México”, **entrevista**, *CNN*, 2018, disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/video/segovia-periodismo-mexico-salvajes-cacique-politica-carrera-sot-camilo/> [último acceso 20 de noviembre de 2020].

Hinojosa Velasco, María Concepción, **Conferencia** “Mujeres para no olvidar: Adriana García Roel, Irma Sabina Sepúlveda, Altaír Tejeda de Tamez”, Marzo 19 de 2019, Tres Museos, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OLZhvlrQ-g8&list=WL&index=12&t=698s> [último acceso el 10 de junio de 2020].

Segovia, Sofía, Eduardo Antonio Parra y Wendolín Perla, “EL MURMULLO DE LAS ABEJAS de Sofía Segovia en FIL Guadalajara 2015”, **presentación**, *Me gusta leer México*, 1 de diciembre de 2015, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sICLgYNZ3l4&list=PLIoniKHygYFYIw574-rtCkvQtNGhB1vOt&index=11&t=2607s> [último acceso del 16 de mayo de 2020].

_____, “Sofía Segovia nos dice a qué suena *El murmullo de las abejas*”, **entrevista**, *Capital 21*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJkNVxv5ofM&t=1s> [último acceso del 16 de noviembre de 2020].

Bibliografía

- Acevedo Escobedo, Antonio (comp.), *Los narradores ante el público*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- Aftabizadeh, Susy, “Las marginalidades en *El murmullo de las abejas*”, *Langosta Literaria*, s/f, disponible en: <http://langostaliteraria.com/las-marginalidades-en-el-murmullo-de-las-abejas/> [Última consulta el 4 de noviembre de 2020].
- Aínsa, Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, 2002.
- Aínsa, Fernando, “La naturaleza se transforma en paisaje en la narrativa latinoamericana”, (entrevista con Fernando Aínsa), *Resonancias*, 2 de febrero de 2007, disponible en: <http://www.resonancias.org/content/read/635/del-toposal-logos-propuestas-de-geopoetica-introduccion-por-fernando-ainsa/> [último acceso el 20 de octubre de 2020].
- Alvarado Díaz, Héctor, “Recuento del cuento”, en Miguel Covarrubias (coord.) *Biblioteca de las artes de Nuevo León. Tomo 1. Literatura* Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 115-140.
- Alvarado, Paulo, “El murmullo de las abejas de Sofía Segovia: Ocio y pasión en la narrativa mexicana del norte”, *Revista de Humanidades*, núm. 39, 2019, 183-206.
- Álvarez, Natalia, “La narrativa mexicana escrita por mujeres desde 1968 a la actualidad, en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 89-120.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/ La frontera: La nueva mestiza*, trad. de Norma Elia Cantú, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- _____ “Hablar en lenguas: una carta a escritoras tercermundistas”, *Gloria Anzaldúa*, Oaxaca, Fusilemos la noche, 2017, pp. 34-47.

Arfuch, Leonor, “Cronotopías de la intimidad”, *Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 237-290.

_____ *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.

_____ *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2013.

_____ *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Villa María, Eduvim, 2018.

Arredondo Treviño, Luis Carlos; Víctor Barrera Enderle y María Isabel Terán Elizondo. *Diez ensayos sobre narrativa neolonesa*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León / Universidad Autónoma de Zacatecas, 2012.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Bal, Mieke, *Conceptos viajeros de las humanidades*, Murcia, Cendeac, 2009.

Bauzá, Hugo, *Sortilegios de la memoria y el olvido*, Buenos Aires, Akal, 2015.

Barrera Enderle, Víctor “Escribir en la arcilla: Adriana García Roel y *El hombre de barro*”, *Armas y Letras*, núms. 93-94, 2016, pp. 32-36.

Benjamin, Walter, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

Bennett, Scott, *Cavar prosas en El Panteón Regiomontano: hacia una estética del realismo desquiciado en la narrativa de David Toscana*, Tesis de Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Universidad de California, 2007.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.

Bloss, Anja, “La escritora como heroína. Glorificación de lo femenino en la crítica feminista sobre la literatura de mujeres latinoamericanas. (Una crítica de la ginocrítica)”, *Nuevo texto crítico*, núms. 14-15, 1994-1995, pp. 271-280.

- Buenahora, Giobanna, “Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista”, en Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.) *Lecturas críticas en investigación feminista*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos/Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999, pp. 195-216.
- Braña Rubio, Irma y Ramón Martínez Sáenz, *Diccionario bibliográfico de escritoras nuevoleonasas. Siglos XIX y XX*, Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994.
- Bourdieu, Pierre, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.
- Carpentier, Alejo, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Catalunya, Plaza & Janés Editores, 1987.
- Castillo Aguirre, Nora Lizet, *Precursoras de la literatura nuevoleonasa. Crítica y recepción en el siglo XX*, Ciudad de México, Noctis Ediciones, 2015.
- _____. “Autobiografía y ficción: los *Apuntes ribereños* de Adriana García Roel”, *Armas y Letras*, núms. 93-94, 2016, pp. 37-42.
- Cepeda, César, “Adriana García Roel: la gran dama de la literatura regia, Perfiles e historias, *El Norte*, 9 de mayo de 1999.
- Contreras Delgado, Camilo, *Geografía de Nuevo León*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- Cosgrove, Denis, *Mappings*, Londres, Reaktion Books, 1999
- Covarrubias, Miguel (coord.) *Biblioteca de las artes de Nuevo León. Tomo 1. Literatura*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Cuesta, Micaela, *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2016.

De la Fuente, Daniel, “Pionera centenaria”, Hojeando, *El Norte*, 30 de enero de 2016.

Disponible en:

https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.elnorte.com/aplicaciones/editoriales/editorial.aspx?id=81037&referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

Díaz Avilez, Mónica, *Paisaje de Nuevo León en la literatura: visión de tres mujeres*, Monterrey, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1998.

Díez Cobo, Rosa María, “La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea” en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 31-87.

Domínguez Michael, Christopher, “Tierra baldía”, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 555-563.

Durand, Jorge, “El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico”, en *Migración y Desarrollo*, núm. 9, 2007, pp. 27-43. [Dossier Red Internacional de Migración y Desarrollo].

Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*. Ciudad de México, Programa Universitario de Estudios de Género/ Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 1999.

Flores Treviño, María Eugenia, “*El hombre de barro: mirador del agronorestense*”, en Luis Carlos Arredondo Treviño et. al., *Diez ensayos sobre narrativa neoleonesa*, Monterrey, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012, pp. 27-43.

Franco, Jean, “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, *Hispanamérica*, no. 45, 1986, pp. 31-43.

García Roel, Adriana, *El hombre de barro*, 2ºed. México, Ediciones Botas, 1956.

- García, Irenne, “Crítica y teoría literaria feminsita: una guía de lectura”, *Debate feminista*, núm. 9, 1994, pp. 239-244.
- Gil, Eve, “La Genara sigue vigente entre hombres y mujeres”, *Siempre!*, 24 de febrero de 2018, disponible en: <http://www.siempre.mx/2018/02/la-genara-sigue-vigente-entre-mujeres-y-hombres/> [último acceso el 10 de noviembre de 2020].
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- Glantz, Margo, “Las hijas de la Malinche” en *Debate Feminista*, núm. 6, 1998, p.161-179.
- Nattie Golubov, “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, *Debate Feminista*, núm. 9, 1994, pp. 116-126.
- _____. *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Hernández Martín del Campo, Leticia, *Acercamiento a la vida de Esther M. Allison y sus primeras tres obras publicadas*, Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003.
- Haesbaert, Rogério, *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2011.
- Harvey, David, *La condición de posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Hernández, Marie Theresa, *Delirio: The Fantastic, The Demonic, and the Reel Narratives from Nuevo León*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad Rice, 2000.
- Jay, Martin, “¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Francfort”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no. 176, 1999, pp. 15-36.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic o Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1994.

- Lee, Daniel A., “El pueblo ficticio en la literatura mexicana: una cartografía”, *Confluencia*, núm. 17, vol. I, 2001, pp. 19-31.
- Lefebvre, Henri, *La producción social del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.
- Llarena, Alicia, “Espacio e identidad: los narradores del norte de México”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 3, vol. II, 2004, pp. 193-203.
- López Casanova, Martina, *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires, Los polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, 2008.
- Ludmer, Josefina, *Aquí América. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2001.
- _____, “Las tretas del débil”, *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Martínez, José Luis, “Premio nacional de literatura”, en *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- _____, “Novela”, en *Letras de México IV, Revistas literarias mexicanas modernas*, edición facsimilar de 1981, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 84-85.
- Massey, Doreen, “La filosofía y la política de la espacialidad”, en Leonor Arfuch (comp.) *Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 101-128.
- Maya, Itzel, *Narrativas políticas del cuerpo en La última niebla de María Luisa Bombal*, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Medina Peña, Luis, *Los bárbaros del norte. Guardia nacional y política en Nuevo León*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, 1988. [PDF]
- Montemayor, Andrés, *Historia de Monterrey*, Asociación de Editores y Libreros de Monterrey, 1971.

- Mora Ordoñez, Edith, “Cartas y viajes de ida y vuelta: diálogos bifronterizo en las novelas epistolares de Ana Castillo y Rosina Conde”, *Literatura y Lingüística*, núm. 38, 2018, pp. 103-125.
- Mouffe, Chantal, “Post Marxism: democracy and identity”, *Environment and Planning D: Society and Space*, núm.13, vol. III, 1995, pp. 259-265.
- Moura, Jean Marc, *L’Europe littéraire et l’ailleurs*, París, PUF, 1998.
- Nora, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008
- Olivares, Cecilia, “Ginocrítica”, *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1997, pp. 56-59.
- Pacheco Roldán, Adriana, “Las escritoras mexicanas de hoy”, *Letras libres*, núm. 232, 2018, disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/las-escritoras-mexicanas-hoy-invisibles-plena-luz> [último acceso 20 de noviembre de 2020].
- Parra, Eduardo Antonio (comp.), *Norte. Una antología*, México, Era/Fondo Editorial Nuevo León, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.
- _____ “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras libres*, núm. 82, 2005, disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura> [último acceso 20 de noviembre de 2020].
- _____ “El lenguaje de la narrativa del norte de México”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, 2004, pp.71-77.
- Pedroza, Liliana, *Historia secreta del cuento mexicano*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Porteous, Douglas, *Landscapes of the mind*, Toronto, University of Toronto Press, 1990
- Rich, Adrienne, “Apuntes para una política de la ubicación”, en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Programa Universitario de Estudios de Género/Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/ Fondo de Cultura Económica, 1999.

- _____ “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, núm. 34, vol. I, 1972, pp. 18-30. [Dossier: Women, Writing and Teaching]
- Robinson, Lilian S., “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, en Enric Suillá (coord.) *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 115-138.
- Rodríguez, Fermín, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.
- Santos Escobedo, María Luisa, *Irma Sabina Sepúlveda: escritora villaldamense*, Ciudad Villaldama, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Segovia, Sofia, *El murmullo de las abejas*, Ciudad de México, Debolsillo, 2017.
- Segura Graíño, Cristina, (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Narcea, España, 2001.
- Sepúlveda, Irma Sabina, *Agua de las verdes matas*, Monterrey, Vallarta, 1963.
- _____ *Agua de las verdes matas*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León/ Fondo Editorial Nuevo León, 2017.
- _____ *Los cañones de Pancho Villa*, Monterrey, Sistemas y servicios técnicos, 1969.
- _____ *El agiotista*, Monterrey, Sistemas y servicios técnicos, 1970.
- _____ *Imaginavidas. Cuentos tomados de Los cañones de Pancho Villa y Agua de las verdes matas*, Monterrey/ Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.
- Showalter, Elaine, *A literature of their own*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1977.
- _____ “La crítica feminista en el desierto”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.) *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Ciudad de México, UAM-I, 2003, pp. 595-638.

- _____, “Twenty Years on: *A Literature of Their Own Revisited*”, en *NOVEL: A Forum on Fiction*, núm. 31, vol. III, 1998, pp. 399-413.
- Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert McKee (coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, Instituto Mora, 2009.
- Tabuenca, María del Socorro, *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel*, Tesis de Doctorado de Filosofía en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad Estatal de Nueva York, 1997.
- Tally, Robert T., *Spaciality. The New Critical Idiom*, Nueva York, Routledge, 2013.
- Torres, Daniel, “Huracán de Sofía Segovia”, *Latin American Literature Today*, agosto 2018, disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/agosto/hurac%C3%A1n-de-sof%C3%ADa-segovia> [último acceso 20 de noviembre de 2020].
- Torres, Vicente, *Esta narrativa mexicana*, Ciudad de México, UAM, Ediciones Eón, 2007.
- _____, “Un maestro del desierto y del estilo”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 38, 2012, pp. 141-159, disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/793/Un_maestro_del_desierto_no_38.pdf;sequence=1 [última consulta 20 de noviembre de 2020].
- Torres Torrija, Mónica, *Placeres: una geopoética, en la cartografía narrativa de Jesús Gardea*, Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad Autónoma de Nuevo León, junio de 2018.
- Tuan, Yi-Fu, *Space and Place*, Minneapolis/ Londres, University of Minnesota Press, 2001.
- Valdés, Hugo, *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2008.
- Vallejo, Catharina, “La *Historia de una mujer* (1849) de Manuela Aybar o Rodríguez”, en Márgara Russotto (comp.) *La ansiedad autoral: formación de la autoría femenina en*

- América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2006.
- Valles Calatrava, José, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Editorial Alhulia, Granada, 2002.
- Vasconcelos, José, *La Tormenta*, Ciudad de México, Trillas, 2011.
- Vezzetti, Hugo, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Wells, Amy D., “Geocriticism, Gender, and Genre: Literary Geographies and Female Narrative Strategies”, en C. Lévy y B. Westphal (eds.) *Géocritique: État des lieux / Geocriticism: A Survey*, Limoges, Pulim, 2014, 146-154.
- _____ “The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: a geocritical approach to Djuna Barnes, Natalie Barney y Radcliffe Hall,” en *South Central Review*, núm. 22, vol. III, 2005, pp.78-112. [Dossier Natalie Barney and Her Circle]
- Westphal, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Nueva York/Palgrave Macmillan, 2011.
- Young, Iris Marion, *Female body experience: Throwing like a girl and other essays*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.