

UNIVERSIDAD DE MONTERREY
MAESTRÍA EN HUMANIDADES



MATERIA: DIVULGACIÓN DEL PROYECTO DE INNOVACIÓN

ESPACIOS POÉTICOS DEL NORESTE DE MÉXICO: UNA INTERPRETACIÓN DE
HERIDA LUMINOSA DE MINERVA MARGARITA VILLARREAL Y *EN MEMORIA
DEL REINO* DE BAUDELIO CAMARILLO A PARTIR DE LA GEOCRÍTICA DE
BERTRAND WESTPHAL

AUTORA
MARÍA TERESA MARTÍNEZ CASTILLO
MATRÍCULA 30657

ASESOR
DR. PAULO DE LA CRUZ ALVARADO REYNA

San Pedro Garza García, Nuevo León, a 23 de noviembre de 2021

Índice

Introducción	3
Planteamiento del problema	8
Antecedentes del problema.....	8
<i>Generalidades sobre el espacio.....</i>	<i>8</i>
<i>El espacio y la literatura del norte de México</i>	<i>15</i>
<i>Generalidades geográficas de los espacios regionales.....</i>	<i>27</i>
<i>Generalidades geográficas de la región noreste de México</i>	<i>31</i>
<i>El espacio y la poesía del noreste de México</i>	<i>33</i>
Objetivo	35
Preguntas de investigación	35
Justificaciones.....	36
Definición de términos	42
Limitaciones y delimitaciones	47
Marco Teórico.....	49
Transgresividad	50
Referencialidad.....	55
Multifocalización.....	63
Polisensorialidad.....	64
Método	66
Interpretación del corpus de estudio	69
Transgresividad	71
<i>La transgresividad en Herida Luminosa.....</i>	<i>71</i>
<i>La transgresividad en En Memoria del Reino.....</i>	<i>77</i>
Referencialidad.....	87
<i>La referencialidad en Herida Luminosa</i>	<i>87</i>
<i>La referencialidad en En Memoria del Reino</i>	<i>95</i>
Multifocalización.....	104
Polisensorialidad.....	109

Conclusiones.....	113
Referencias bibliográficas	121

Introducción

El motivo del presente trabajo es el estudio de los espacios del noreste de México a partir de dos obras poéticas: *Herida Luminosa* de Minerva Margarita Villarreal (2009) y *En Memoria del Reino* de Baudelio Camarillo (2016). Esto, aplicando la teoría geocrítica de Bertrand Westphal. La razón por la que se aborda el proyecto de esta forma consiste en la comprobación de que se puede llegar a tener conocimiento de una región a partir de la poesía y de que es factible utilizar el método antes mencionado para la interpretación de textos localizados en esta zona del país.

El estudio se presenta en cinco secciones generales, las cuales son: el planteamiento del problema de acuerdo a lo que se busca esclarecer, el marco teórico con el que se realiza la interpretación de los textos, el método que se utiliza en el ejercicio exegético, la interpretación del corpus de estudio y las conclusiones.

La primera sección establece los antecedentes del problema de estudio como base para plantear un objetivo y las preguntas que surgen de éste. Enseguida, se ofrece la lista de los términos de mayor peso a lo largo de la investigación, así como la justificación y las delimitaciones presentes para su realización.

Al tratarse de una aproximación geocrítica, el problema que rige este análisis es el del espacio. De esta manera, los antecedentes del problema se exponen en cinco facetas: la del espacio en general de acuerdo a las teorías de Henri Lefebvre (1974/2020) y de Bertrand Westphal (2007/2011), la del espacio en las artes y la literatura del norte de México, la de las generalidades geográficas de los espacios regionales, la de las generalidades geográficas de la región noreste de México y la del espacio en la poesía de esta misma región.

Las aportaciones de Henri Lefebvre (1974/2020) en *La Producción del Espacio* y de Bertrand Westphal (2007/2011) en *Geocritism: Real and Fictional Spaces*, esclarecen las diferentes acepciones sobre el espacio a través de los tiempos. A grandes rasgos, éstas se definen por su abordaje en la antigüedad, en la época moderna y en la postmodernidad. Para Lefebvre (1974/2020), el espacio en la época moderna es considerado como “realidad en tanto que medio de la acumulación, del crecimiento, de la mercancía, del dinero, del capital” (p. 227). Esto se debe a la importancia del progreso, peculiaridad distintiva entre las otras dos eras. Así, Westphal (2007/2011) complementa que los escritores, no siendo capaces de llenar espacios vacíos como en tiempos de Homero, vacían el muy ocupado mundo de hoy (p. 94). A saber, en la postmodernidad, el problema del espacio radica en su desocupación, a diferencia de los antiguos que, sin preocuparse en gran medida de llenar el espacio, lo hacían sin prisas ni mediciones a través de los mitos.

Siguiendo con los antecedentes, la faceta del espacio en las artes y la literatura en el norte de México se muestra, en este trabajo, a partir de tres tesis doctorales: *Geopoéticas, Memoria e Imaginarios en la Frontera México – Estados Unidos* de Mauricio Vera Sánchez (2020); *Placeres: Una Geopoética en la Cartografía Narrativa de Jesús Gardea* de Mónica Torres Torija González (2018); y *Ciudades Colaterales: Las Ciudades Narradas de la Frontera México-Estados Unidos en Novelas Urbanas Recientes* de Carlos Sifuentes Rodríguez (2020). Dichas investigaciones dilucidan a cerca de las características de la frontera de México con Estados Unidos a través de la interpretación de obras plásticas y literarias.

La tercera parte de los antecedentes corresponde a las ciencias geográficas, en la cual se explica la necesidad de dividir un país por regiones a partir de los estudios realizados por el geógrafo mexicano Ángel Bassols Batalla (1979). De igual forma, la

cuarta faceta específica, en función del presente estudio, la razón por la que se considera la región del noreste de México como la integrada por los estados de Nuevo León y Tamaulipas.

Finalmente, lo referente al espacio en la poesía del norte mexicano se evidencia desde tres ensayos: “Algunas Consideraciones sobre Espacio Fronterizo, Historia y Épica: El Caso de la Araucana y la Historia de la Nueva México” de Celia López-Chávez (2018); “Mexican Landscape and Masculine Identity in Mina Loy’s ‘Mexican Desert’ and William Carlos Williams’s ‘Desert Music’” de Michelle Wallace Gunn (2004); y “Ciudad Juárez, ‘Ni Exótica Ni Emocionante’: (Re)memoración de las Víctimas Desde los Espacios de Violencia en la Poesía de Arminé Arjona y Carmen Julia Holguín Chaparro” de Ana Gabriela Hernández González (2016). Estos últimos, al igual que las tesis mencionadas anteriormente, utilizan algunas –si no es que todas– referencias espaciales en común: el Río Bravo, el desierto y el muro. Símbolos que, como se ve más adelante, no los incluye este estudio a pesar de que también se trata de la zona del norte.

La primera pregunta que surge para llevar a cabo esta investigación es la siguiente: ¿Puede considerarse el noreste de México un espacio viable para ser analizado a partir de la Geocrítica? De ahí deriva el objetivo de este trabajo, el cual es realizar un análisis geocrítico de dos obras escritas por autores nacidos en el noreste de México a mediados del siglo XX.

Así mismo, se justifica la necesidad de plantear este proyecto en términos de espacio, a partir de la Geocrítica, por varias razones. La primera da cuenta de su carácter actual e interdisciplinario. Actual en el sentido de darle al espacio la importancia que merece con respecto al tiempo. Así lo explica Westphal (2007/2011) a principios de los 2000’s refiriéndose a la época moderna: el tiempo era esclavo del progreso . . . en

consecuencia, el espacio se convirtió en un contenedor vacío, un telón de fondo para el tiempo (p. 19). Es interdisciplinario porque, precisamente, la Geocrítica permite el uso de varias disciplinas como la Geografía o la Arquitectura para realizar un análisis del espacio. La segunda y la tercera justificación hacen referencia a la importancia del estudio de las periferias, en las que, debido a sus diferencias con el centro, las características de su espacio se hacen más notables. Esto sucede, tanto para el caso de la literatura del norte frente a la literatura del centro de México, como para la poesía frente a la narrativa. La cuarta razón alude al uso de varios autores, pues, la naturaleza de estas consideraciones postmodernas del espacio, permiten reunir varias posturas sin importar su heterogeneidad. Finalmente, la quinta justificación radica en la selección del corpus de estudio, el cual se compone de las obras citadas a continuación: *Herida Luminosa* de Minerva Margarita Villarreal (2009) y *En Memoria del Reino* de Baudelio Camarillo (2016).

Después de las justificaciones, se proporciona la lista de los siguientes términos generales: *Geocrítica, representación del espacio y espacios de representación*. Y también los que pertenecen al marco conceptual: *transgresividad, referencialidad, multifocalización y polisensorialidad*. Se espera que éstos sean una guía que apoyen las explicaciones formuladas sobre la teoría de Bertrand Westphal (2007/2011). Finalmente, se mencionan las delimitaciones y limitantes presentes en la elaboración de este trabajo. Éstas son, básicamente, cuestiones de tiempo, de idioma y de conocimiento.

La segunda sección desarrolla el marco teórico en el que se sientan las bases para la interpretación del corpus de estudio. De las tres premisas que plantea Westphal (2007/2011): espaciotemporalidad, transgresividad y referencialidad (p. 131), son las últimas dos las que se utilizan en esta investigación. Para esto, concisamente, la principal tarea del crítico es la de encontrar los intersticios entre dos contradicciones. De esta

manera, se propone la transgresividad en el análisis del espacio de la casa, considerándolo, más que un lugar cerrado, un umbral que se puede traspasar (Westphal, 2007/2011, págs. 51-52), un lugar donde convergen la ideología regional y la intimidad de los cuerpos. De la misma manera, la referencialidad se sugiere en la indagación sobre el espacio del agua, un sitio que, geográficamente, ofrece al lector una referencia en el mundo real en contraposición del mundo imaginario del autor. Teniendo en cuenta estas premisas, las cuales se aplican en cada uno de los autores, se procede a explicar dos puntos cardinales presentados por Westphal (2007/2011): la multifocalización y la polisensorialidad (p. 132), a fin de congregar las obras de dichos autores a pesar de sus diferencias. Así, se espera que, tanto los puntos de vista en cada texto, los cuales configuran la multifocalización, como las distintas formas sensibles de representar los espacios, llevando a cabo la polisensorialidad, converjan para complementarse y definir algunas características de la región.

En la tercera sección se enfatiza la hermenéutica como método de interpretación para este trabajo. Se explica la versatilidad de las ideas de Grondin al combinar las teorías de Ricœur y Gadamer para una interpretación universal. Además, se advierten las similitudes de los planteamientos de estos dos filósofos con las estrategias de la Geocrítica, deduciendo que esta última es la adecuada para la exégesis en cuestión.

La cuarta sección compete a la implementación de lo expuesto en el marco teórico por medio de una interpretación que se realiza en cuatro partes: la transgresividad, la referencialidad, la multifocalización y la polisensorialidad. En cada una de ellas se aborda la obra de Villarreal (2009) seguida de la obra de Camarillo (2016). A grandes rasgos, en la primera se estudia la transgresividad entre la religión y el erotismo, de la cual resulta la representación de la casa natal; en la segunda se indaga esta misma premisa entre la comunicación oral y la escrita, que da como resultado la casa del poeta. Con respecto a la

referencialidad, en *Herida Luminosa* (2009) se discute la relación entre el estanque y el mar, por la que deviene la palabra; y en *En Memoria del Reino* (2016) se hace lo mismo con Xicotécatl y el Río Guayalejo, de la cual resulta la Poesía. En el apartado de la multifocalización se realiza un análisis por separado del punto de vista de cada autor presente en su obra de estudio. De la unión de éstos se advierte la preocupación por la palabra y la producción poética en el ámbito de la cultura del noreste. Finalmente, en la polisensorialidad, al descubrir el paisaje interior de los autores, que se traducen en paisajes exteriores, emerge un rasgo geográfico de la región de estudio: el calor del verano.

Planteamiento del problema

Antecedentes del problema

Esta investigación intenta responder el problema del espacio en la poesía del noreste de México. Para esto, es necesario plantearlo desde su forma más general, tanto geográfica como literaria, hasta su acotamiento sobre la región y disciplina de interés, por lo que, a continuación, se presentan estos antecedentes en cinco secciones.

Generalidades sobre el espacio

El espacio es un asunto un tanto ignorado a partir de la época moderna. Una de las causas tangibles, atribuidas por Westphal (2007/2011), es el desarrollo de las vías del tren, cuyo progreso implica no solamente la localización de las estaciones en un mapa, sino el reconocimiento de un horario uniforme de llegadas y salidas (p. 20). Debido a esto, Westphal (2007/2011) concluye: “Space was captured in a universal time” [El espacio fue capturado por el tiempo universal] (p. 20). De ahí la importancia del estudio de la Geocrítica, la cual, según Westphal (2007/2011) “is situated in the labyrinthine space of the

postmodern” [está situada en el espacio laberíntico de la postmodernidad] (p. 13). Sin embargo, para poder abordar la problemática del espacio en la postmodernidad, es importante tomar en cuenta, a la par, las aportaciones a cerca de este tema a través de los años.

Abbagnano (1998/2004) explica que el problema del espacio en cuanto a su naturaleza, es decir, su exterioridad o su relación extrínseca entre objetos, puede definirse a partir de tres concepciones: el espacio como lugar o posición de un cuerpo entre otros cuerpos; el espacio como recipiente; y el espacio como campo (p. 397). La primera concepción es aplicada por los griegos y su idea de unidad: “Entre los griegos –escribía Viollet-le-Duc– la construcción y el arte no son sino una misma cosa: la forma y la estructura están íntimamente ligadas” (Lefebvre, 1974/2020, p. 356). En los mismos términos de espacio como lugar, está el planteamiento de los romanos, con la diferencia de que en éste “hay una escisión, una separación”, pues “disponían los volúmenes con vistas a satisfacer una u otra función, en la Basílica o en las Termas” (Lefebvre, 1974/2020, p. 356). Apuntar esta diferencia es importante pues, para Westphal (2007/2011), existe una serie de conexiones entre los postmodernos y los antiguos griegos (p. 66), ya que la condición postmoderna pone en duda las certezas de la modernidad y reconcilia lo contemporáneo con una cierta protomodernidad, la cual proclama la coherencia de un mundo bajo el signo de la no exclusión y coexistencia de todas las cosas (p. 13). En cambio, los espacios romanos, de donde surgieron posteriormente las villas y ciudades, presentan una “tendencia ideológica dominante”, ya que “divide el espacio en partes y parcelas de acuerdo con la división social del trabajo” (Lefebvre, 1974/2020, p. 180). En otras palabras, los rasgos postmodernos tienen similitudes con los griegos por considerar la heterogeneidad del

espacio; los rasgos modernos se parecen a los de los romanos por la tendencia a crear espacios homogéneos.

La segunda concepción, aplica en términos de modernidad, donde “el espacio aparece como ‘realidad’ en tanto que medio de la acumulación, del crecimiento, de la mercancía, del dinero, del capital” (Lefebvre, 1974/2020, p. 227). Es decir, el espacio es un recipiente que hay que llenar. Westphal (2007/2011) explica que en tiempos de Homero todo era fabuloso, un enorme vacío, puntos en blanco en un mapa virtual (p. 89). En cambio, la postmodernidad siempre se está confrontando con la sensación de un universo lleno, por lo que el espacio tiene que rehacerse (Westphal, 2007/2011, p. 69). Los escritores, afirma Westphal (2007/2011), no siendo capaces de llenar espacios vacíos como en tiempos de Homero, vacían el muy ocupado mundo de hoy (p. 94). Es decir, la época moderna, al esmerarse en llenar un vacío anterior, ha dejado un legado de hastío en la postmodernidad.

La tercera concepción “es la que Einstein ha hecho prevalecer en la física contemporánea”, considerando el campo como aquello que “es usado para representar los fenómenos físicos”. Dicho espacio posee tres dimensiones, pero existe una cuarta que pertenece al instante en el que se verifican los hechos (Abbagnano, 1998/2004, p. 398). Así, este espacio temporalizado, dice Westphal (2007/2011), se convirtió en un “espacio-tiempo” y, a pesar de que esta nueva manera de ver el mundo nace en 1905, no fue sino hasta 1945 que genera un cambio de visión en todos los mortales (p. 21). Después de la Segunda Guerra Mundial y sus atrocidades, “we began to rebuild the world” [Comenzamos a reconstruir el mundo] (Westphal, 2007/2011, p. 22). Esta reconstrucción, implicó una descolonización, la cual, en palabras de Westphal (2007/2011) hizo añicos la legitimidad de todas las organizaciones . . . tiempo y espacio sufrieron un trastorno crónico y tóxico,

respectivamente (p. 22). La anticipada obra de Borges, *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*, o la considerada nouveau roman *Las Gomas* de Alain Robbe-Grillet muestran dicha fragmentación.

Por otro lado, Abbagnano (1998/2004) señala que el problema regido en torno a la realidad del espacio ha generado tres soluciones: la realidad física del espacio como condición del mundo o atributo de Dios; la subjetividad del espacio como imagen fuera del sujeto imaginante; y el reconocimiento de que el espacio no es real ni irreal (p. 398-399). De la primera solución, surge lo que Lefebvre (1974/2020) llama los “espacios de representación, que acarrearán con ellos imaginarios y relatos míticos” (p. 346). Lefebvre (1974/2020) advierte que “la tradición cristiana hereda y arrastra hasta la modernidad un espacio repleto de entidades mágico-religiosas, deidades maléficas o benéficas . . . pero sometidas a los formalismos de los ritos y rituales” (p. 348). Esto es, se tiene una realidad del espacio condicionada, generalmente, por dioses. Recordando la frase introductoria de Westphal (2007/2011): La percepción del espacio y la representación del espacio no involucran las mismas cosas (p. 12), es importante regresar a Lefebvre (1974/2020), pues mientras “las antiguas representaciones del espacio han periclitado: el Firmamento, las esferas celestes, el Mediterráneo como centro de la tierra habitada . . . sus espacios de representación han sobrevivido” (p. 348). De esta manera, se observa que el espacio, en tanto que realidad física, impera sobre su representación.

La segunda solución, tanto Lefebvre como Westphal lo explican desde la perspectiva kantiana. Lefebvre (1974/2020) considera dicho pensamiento una prefiguración situada en el umbral de la modernidad, en la que “la mayor parte de los autores, si no todos, se instala muy confortablemente en el espacio mental (por consiguiente, en el espacio neokantiano o neocartesiano), demostrando de ese modo que la ‘práctica teórica’ no es más

que la reflexión egocéntrica” (p. 96). En el mismo sentido, inclinado hacia la crítica literaria, Westphal (2007/2011) cita a Marc Brosseau: Incluso si ahora vemos el espacio en la novela, algunos permanecen fieles a las enseñanzas de la filosofía kantiana, y coinciden en la precedencia del tiempo sobre el espacio como una categoría a priori de sensibilidad (p. 33). De acuerdo con esto, Westphal (2007/2011) afirma: Estamos sumergidos en la estela de Kant, pero . . . la situación finalmente comenzó a cambiar en la década de 1960 (p. 33). O sea, a la solución de la realidad del espacio a partir de la subjetividad, le sucede un cambio. Dicho cambio se esclarece a continuación, con lo que Westphal (2007/2011) llama “the ‘counterattack’ or ‘striking back’ of space against time, or of geography against history” [El contraataque del espacio versus el tiempo, o geografía versus historia] (p. 33).

Ante la imposibilidad de resolver el último punto sobre la realidad del espacio, en la que éste no es real ni irreal, aparecen las soluciones objetivas. De esta manera, por ejemplo, en *Sein und Zeit* de Heidegger (1927), el espacio “desempeña un papel deuteragonístico respecto al tiempo y parece ser el instrumento del realismo ingenuo, en tanto que está comprometido con el mito de cuanto es simplemente dado y de su carácter utilizable” (Abbagnano, 1998/2004, p. 400). Tal como se menciona anteriormente, Westphal (2007/2011) observa que a partir de los 1960’s existe un contraataque del espacio versus el tiempo, aunque en ciertos casos la afirmación de la regla temporal no le daba al espacio su parte justa (p. 33). Es decir, el tiempo seguía estando por encima del espacio, no sin tener sus defensores. Uno de ellos es John Berger (como se citó en Westphal, 2007/2011), quien, tres décadas después, resuelve: Es el espacio, no el tiempo, el que nos esconde las consecuencias, y cualquier narrativa contemporánea que ignore la urgencia de esta dimensión está incompleta y adquiere sólo el carácter de fábula (p. 34). Así, aunque el vaivén de la importancia de estos dos conceptos no encuentre su equilibrio, Westphal

(2007/2011) afirma que, aparentemente, es difícil divorciar el tiempo del espacio y el espacio del tiempo (p. 36). Ya anteriormente, Lefebvre (1974/2020) apunta a lo mismo: “Las sociedades humanas, como los organismos vivos, humanos o no, no pueden concebirse independientemente del cosmos”, el cual –en términos de Fred Hoyle– es “la energía-espacio-tiempo [que] se condensa en un número indeterminado de puntos (espacios-tiempos locales)” (p. 84). Aún así, tanto Westphal como Lefebvre abordan el espacio como su tema principal, tomando en cuenta que el tiempo no puede ser excluido de su estudio.

Al tratar espacio y tiempo en su conjunto, esto implica que se realice un proceso similar entre varias disciplinas. Westphal (2007/2011) expone que la Geocrítica requiere una aproximación interdisciplinaria: No es necesario saber la ley de la relatividad, sin embargo, es deseable un conocimiento más profundo de los problemas espaciales abordados en Geografía, estudios urbanos y Arquitectura, junto con la Antropología y la Historia (p. 40). De esta manera, los límites de la Literatura también cambian. Westphal (2007/2011) explica que todos los teóricos postmodernos “knows that the ivory tower of Literature with capital L is surrounded” [saben que la cumbre de la Literatura con mayúsculas está acorralada] (p. 40). Así, Westphal (2007/2011) considera que los estrictos límites de las disciplinas obstaculizan la investigación, y se tiene que regresar al modelo de interpenetración entre disciplinas (p. 40). En el campo de la Geografía, Hervé Regnauld reconoce que, después de todo, como ha notado en algunos de sus practicantes, la geografía no es sólo una ciencia social, también es una ciencia natural, con la que escritores y pintores tratan al igual que lo hacen los científicos (como se citó en Westphal, 2020/2011, p. 41). Esta preocupación por establecer un vínculo entre lo geográfico y lo poético se puede apreciar en una investigación hecha en las Islas Canarias sobre la poesía de Luis

Natera Mayor, donde Díaz Hernández (2017) menciona que “la evolución epistemológica de la Geografía intenta su ‘rehumanización’ con la inclusión de todas las especies emocionales posibles, recurriendo a textos poéticos en la aproximación al análisis territorial” (p. 375). Con esto se deduce que, si es posible recuperar las descripciones sensibles en el estudio de la Tierra a partir de la poesía, también es posible recuperar parte de la historia de un contexto a partir de sus paisajes. De hecho, el planteamiento de Westphal (2007/2011), lo verifica cuando aclara que si la literatura provee un complemento a la Geografía regional (p. 41), también los textos siempre han puesto atención en la Geografía y las maneras de representar los espacios humanos (p. 42). Sin embargo, Westphal (2007/2011) indica que hay que tener en cuenta que la literatura no es un campo subordinado, operando al servicio de otras ciencias humanas y sociales, pero ciertamente puede ayudar en sus proyectos (p. 42).

Westphal (2007/2011) añade que, si en la naturaleza de la Geografía está probar el potencial de los espacios humanos, también está en la naturaleza de la Literatura tocar los espacios, porque toda la literatura está en un espacio, independientemente del tema que se desarrolle (p. 43). Para comprender un poco mejor la condición de la literatura como espacio, se puede considerar la definición de Lefebvre (1974/2020), en la que “el espacio (social) es un producto (social)” (p. 103) y “cada sociedad . . . produce un espacio, su espacio” (p. 104). Es decir, a diferencia del tiempo, el espacio se construye, y para que esta construcción se lleve a cabo, es necesaria la siguiente tríada conceptual dada por Lefebvre (1974/2020): la práctica espacial, las representaciones del espacio y los espacios de representación (p. 106). En el seno de dicha tríada se lleva a cabo una relación dialéctica entre lo percibido, lo concebido y lo vivido (Lefebvre, 1974/2020, p. 114). Esto se relaciona respectivamente mediante las siguientes definiciones:

La práctica espacial expresa una estrecha asociación en el espacio percibido entre la realidad cotidiana (el uso del tiempo) y la realidad urbana (las rutas y redes que se ligan a los lugares de trabajo, de vida “privada”, de ocio); la representación del espacio es el espacio concebido, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas fragmentadores, ingeniero sociales y hasta el de cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad . . . es el espacio dominante de cualquier sociedad . . . [donde] las concepciones del espacio tenderían . . . hacia un sistema de signos verbales –intelectualmente elaborados; finalmente, el espacio de representación es el espacio vivido a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los “habitantes”, de los “usuarios” . . . se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre simbólicamente el espacio físico utilizando simbólicamente objetos. (Lefebvre, 1974/2020, p. 113-114)

Es decir, el espacio se percibe de manera empírica, se concibe a través de los sistemas ideológicos y se vive a partir del deseo de un cambio. Lefebvre (1974/2020) lo resume de esta manera: La práctica espacial, que es una competencia y un performance; las representaciones del espacio, que consisten en signos, códigos y representaciones ‘frontales’; y los espacios de representación, los cuales están ligados al lado clandestino y al arte (p. 106).

El espacio y la literatura del norte de México

Entre las representaciones del espacio y el espacio de representación existe un intersticio donde algo ocupa un lugar, Lefebvre (1974/2020) se pregunta si puede ser la cultura, el trabajo artístico o la imaginación (p. 119). Son, precisamente, los espacios de representación los que interesan para este estudio, es decir, considerar las obras de arte

como aquellos espacios que dan a conocer la identidad de una sociedad y, de manera más específica, los que se construyen, en su forma poética, en el noreste mexicano. Pero antes de acotar la investigación a dicho género literario, se puede empezar con una aproximación más general en las artes plásticas. En *Geopoéticas, Memoria e Imaginarios en la Frontera México-Estados Unidos*, Mauricio Vera Sánchez (2020) expone que “tanto territorio y arte pueden entenderse como fronteras e intersticios, como prácticas culturales y geopoéticas que devienen memoria e imaginarios” (p. 34). A partir de encuestas, obras plásticas, instalaciones y fotografía, realiza su investigación alrededor de tres objetos fronterizos: el desierto, el muro y el Río Bravo. Así, Vera Sánchez (2020) coincide en que el arte es un espacio, “espacio de inserciones afectivas y tensiones emocionales, de encuentros y desencuentros” que “se hace para re-configurar creativamente el territorio, para entenderlo, para re-crearlo y sentirlo más allá de lo geopolítico y geométrico” (p. 49).

En lo referente a la literatura, el mismo Lefebvre (1974/2020), al tratar de dar solución a la distancia entre espacio ideal y espacio real, pregunta: “¿Por qué no la literatura? Los novelistas han descrito a menudo y bien los lugares y los emplazamientos” (p. 85). En su estudio sobre la novela en el norte de México, Mónica Torres Torija González (2018), a partir de la obra de Jesús Gardea en la que “*Placeres* es un pueblo construido a partir de la geografía familiar del autor” (p. 4), considera el espacio “como un elemento primordial en la composición de la novela”, el cual “más que un elemento topográfico, es un entorno de fuerte carga simbólica que al enraizar a la ficción misma, se constituye en un mundo posible” (p. 11). Torres Torija González (2018) interpreta *Placeres* “como una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea donde la soledad contamina todo el espacio literario, permea la configuración del personaje y el espacio textual” (p. 12), aclarando que la geopoética “conjugaba . . . la geografía y la literatura y con

esto 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” (p. 57). Dicha interdisciplinaridad se lo permite la Geocrítica, cuyo término lo explica de esta manera:

El propósito general de la Geocrítica es percibir los espacios reales y de ficción que nos ocupan a través de nuestra vida. La vocación de la Geocrítica es interpretar las manifestaciones de esta imaginación espacial, en la intersección entre Geografía y Literatura. (Torres Torija González, 2018, p. 16)

La intersección de la que habla Lefebvre – entre representación del espacio y espacio de representación– Torres Torija González (2018) lo advierte cuando aclara que “la representación del espacio en la ficción gardeana se logra prioritariamente a través de la imagen . . . por lo que es pertinente delinear bajo qué acepción se analizará la construcción del espacio a través de [ésta]” (p. 208). La dialéctica entre lo percibido, lo concebido y lo vivido se hace presente cuando Torres Torija González (2028) advierte en la obra de Gardea “la construcción de un imaginario que antes de ser un espacio simbólico, está subsumido en él, una topografía que proyecta las dimensiones espaciales de una geografía física que se irá transformando en una geografía anímica, en el mundo de Placeres” (p. 11). Otro aspecto importante de esta investigación es su vínculo con un referente espacial. Torres Torija González (2018) afirma que “el universo narrativo de Jesús Gardea está situado en un espacio mítico y simbólico que tiene como marca referencial su natal Delicias” (p. 4). Así, dicha referencia se refleja tanto en el paisaje como en los personajes:

El paisaje expresa fisonómicamente una organización, el resultado unitario, integrador, de un conjunto de combinaciones y relaciones entre sus componentes. Y el hombre forma parte de todo ello. Por eso hay una conexión permanente entre

los paisajes y los hombres, y esa conexión es al tiempo física y espiritual. (Torres Torija González, 2018, p. 207)

De esta manera, resulta que el lugar descrito, a medida que forma una unidad, oscila entre las características geográficas y las emocionales. Torres Torija González (2018) indica que “a lo largo de toda su obra, tanto en poesía, como en el cuento y la novela, Jesús Gardea ha utilizado el espacio como la configuración de las atmósferas de amargura y desencanto que envuelven un paisaje desolado y árido” (p. 115). Además, tal como extensión del territorio, los personajes también aluden a los rasgos del paisaje: “Los estragos de este clima son evidentes en cuestiones corporales como el sudor y la fatiga, también van alterando la cordura y lucidez de los pobladores” (Torres Torija González, 2018, 126). En definitiva, el trabajo de Torres Torija González (2018) se resuelve a partir del cambio de visión que otorga la Geocrítica, por lo que comenta:

El norte de México, tierra inhóspita y bárbara, se convierte a finales del siglo XX, en una topografía que más allá de circunscribirse al paisaje realista, se resignifica en la configuración de espacios simbólicos, de mundos imaginarios que constituyen una cartografía narrativa fincada en referentes geográficos que dibujan la realidad de un México desconocido cuyo protagonismo no había emergido en la esfera literaria de nuestro país. (p. 85)

De igual forma, para Carlos Alberto Sifuentes Rodríguez (2020) “la literatura se vuelve una herramienta para entender lo que ocurre en las ciudades por la importancia que tiene lo simbólico en la interpretación de la realidad urbana” (p. 19). En su trabajo, Sifuentes Rodríguez (2020) propone un modelo para comprender las ciudades de la frontera México-Estados Unidos a partir de cuatro novelas escritas por autores de Tijuana, Ciudad Juárez y Monterrey (p. 9), donde la frontera como metáfora sirve “para entender la multiplicidad de

espacios, de narrativas, de identidades y de subjetividades que forman las imágenes literarias de las ciudades narradas” (p. 49). Tal como menciona Lefebvre (1974/2020), donde “a partir de los espacios de representación, el arte trata de mantener o restituir la unidad perdida” (p. 282), Sifuentes Rodríguez (2020) señala que en su investigación “se discute la propuesta de José Carlos Rovira, quien aborda la ciudad como significante que unifica el mundo representado” (p. 11). Pero, si bien, dicho espacio fronterizo y ciudadano es utilizado como referencia para formar su corpus de estudio, son los conflictos dentro de los diferentes panoramas narrativos los que posibilitan “el análisis de los fenómenos que impactan severamente las urbes reales” (Sifuentes Rodríguez, 2020, p. 17). En el primer panorama, Sifuentes Rodríguez (2020) aborda “los conflictos narrativos derivados de lo masculino y lo femenino” (p. 14), revisando tres configuraciones espaciales: “espacios contra-femeninos, espacios antagónicos y espacios homosociales”. A través de este panorama ofrecido en las novelas de estudio, Sifuentes Rodríguez (2020) logra identificar “el replanteamiento del modelo hegemónico de masculinidad en un contexto fronterizo globalizado para perpetuar el dominio de las figuras masculinas sobre las femeninas” (p. 241). En el segundo panorama, Sifuentes Rodríguez (2020) advierte la necesidad de analizar “la relevancia que tiene la dinámica entre la memoria y el olvido en novelas urbanas al volverse elementos que caracterizan a los espacios periféricos como la frontera” (p. 15). Sobre este intersticio, Sifuentes Rodríguez (2020) menciona a la crítica Birgit Neuman, quien considera que “los textos representan la reconstrucción del pasado y los procesos de rememoración, haciendo uso del espacio narrativo como intermediario para memorias individuales y colectivas, ofreciendo la posibilidad de visitar experiencias pasadas reprimidas” (p. 136). De ahí surge un elemento que es el trauma, provocando las siguientes configuraciones: “espacios contramemoriásticos, espacios amnésicos y espacios

traumáticos” (Sifuentes Rodríguez, 2020, p. 136). La conclusión de Sifuentes Rodríguez (2020) sobre este panorama resulta muy enriquecedora, ya que rompe con paradigmas establecidos como el de que “los espacios fronterizos [son] espacios de desmemoria” (243), haciendo una aproximación más actual cuando describe a “las ciudades de la frontera como espacios en donde persisten memorias alternativas que luchan contra el olvido de realidades urbanas que solo existen en el pasado” (p. 243). Finalmente, en el tercer panorama Sifuentes Rodríguez (2020) refiere los “aspectos que derivan de los conflictos que surgen de las tensiones entre lo legal e ilegal que se reflejan a través del espacio urbano” (p. 16), y plantea las siguientes configuraciones a partir de sus lecturas: “espacios de necropoder, espacios residuales y espacios narcotizados” (p. 16). El uso de los escritos con dicho panorama, identificado por Sifuentes Rodríguez (2020) como de la alegalidad transnacional, verifica que “a través de las novelas urbanas es posible comprender la descomposición social que se vive en las ciudades de la frontera norte, derivado de la asimilación de modelos globales (p. 244). Aproximándose a los intereses de la Geocrítica, Sifuentes Rodríguez (2020) discute “los imaginarios tangenciales que existen sobre la globalización en espacios periféricos” (p. 12). Esta frontera tangible, al igual que la estudiada por Mónica Torres Torija González y Mauricio Sánchez, permite hacer de los espacios fronterizos “espacios intersticiales que se erigen como ‘entre-medio’” (Homi Bhabha en Sifuentes Rodríguez, 2020, p. 49). Así, recordando a Gloria Anzaldúa, “la frontera como metáfora favorece la concepción y la coexistencia de múltiples identidades que se encuentran en constante redefinición, el reposicionamiento político y la presencia de una cultura mestiza que se constituye como ‘una herida abierta’” (como se citó en Sifuentes Rodríguez, 2020, p. 49). Derivado de esto se puede decir que, en las tres investigaciones anteriores, la presencia de la frontera en la literatura del norte de México es un referente

que propicia la visualización de los conflictos ocurridos en ésta y, por lo tanto, permite identificar los espacios que caracterizan a esta zona.

Ahora, si se acota un poco más lo literario al ámbito de la poesía, es importante recalcar lo que afirma McHale:

La atención crítica de lo espacial a principios de la era postmoderna estuvo confinada a la poesía, dándose a notar en la colocación de las palabras en la página y la disposición de líneas y versos según una lógica de separación. (como se citó en Westphal, 2007/2011, p. 30)

Un ejemplo muy visible de ello son los caligramas de Apollinaire. Sin embargo, el simple hecho de disponer las palabras en versos, hace notar una importancia implícita del espacio en la poesía. A pesar de esto, existen pocas investigaciones que estudian la poesía del norte de México en términos de espacio. De hecho, en la búsqueda de tesis doctorales en las plataformas Academia, Redalyc, Dialnet, SciELO, JSTOR y Sage Journals, no se han encontrado sino artículos y ensayos referentes al tema en cuestión. Éstos, al igual que las tesis anteriores sobre el género de la novela y sobre las artes plásticas, revelan un acercamiento a la Geocrítica centrándose en la frontera México-Estados Unidos. La variedad, en este caso, consiste en el tratamiento de creaciones poéticas en tres épocas distintas, lo cual sugiere que, a pesar de que esta visión sobre el espacio es prácticamente nueva, puede aplicarse a la poesía producida en cualquier tiempo.

Empezando por la interpretación de obras escritas siglos atrás, Celia López-Chávez (2018) realiza un trabajo interdisciplinario en el que dilucida la formación de las fronteras a partir de la conquista en América Latina: “Temas como la localización geográfica, el concepto de entrada (y su ritual de toma de posesión del espacio y su gente) y el acto de obediencia y vasallaje, son parte del análisis” (p. 19). Su corpus de estudio son dos poemas

épicos que describen la situación de dos fronteras, una en el territorio araucano y otra en la llamada Nueva México. Para fines de este proyecto, solamente se hará mención de este último, ya que pertenece a la planteada a lo largo de este escrito. Se trata del poema *Historia de la Nueva México* realizado por Gaspar de Villagrà en 1610. López-Chàvez (2018) recalca que los poemas épicos publicados en los siglos XVI y XVII “están vinculados a la expansión imperial” (p. 28). Sin embargo, y de ahì la importancia de la Geocrítica, cada lugar invita a una escritura particular. López-Chàvez (2018) indica que, a pesar de que “los espacios fronterizos también han sido llamados periferias . . . estas àreas no tenían nada de marginal o de pasivo sino que respondían a una dinámica propia” (p. 25). El propósito del estudio se encamina en dos sentidos: el conocimiento de las características del espacio en construcción y el desciframiento de la situación social en esos años. López-Chàvez (2018) advierte que “detalles concretos sobre la localización y puntos geográficos abundan en el primer canto de ambos poemas” (p. 30). De manera específica, un sello distintivo de la frontera del norte de México resalta cuando López-Chàvez (2018) afirma: “El poeta menciona en detalle este viaje lleno de desafíos por lo extremo del clima y la falta de agua” (p. 42). Si la referencia de aridez parece ser la misma en cualquier texto que hable del desierto chihuahuense, esto no sucede con la del Río Grande: “Cruzar el Río Norte, [era un] hecho fundamental para poder por fin llegar a territorio por conquistar” (López-Chàvez, 2018, p. 42). La diferencia radica en la idea de transgresión explicada por Westphal (2007/2011): mientras que en la modernidad significa violar un límite moral, para los romanos el límite intentaba ser una parada, pero también un umbral (p. 52). Así, la frontera que analiza López-Chàvez (2018) es susceptible a una penetración, y “esta penetración es lo que desde el punto de vista español se llamaba ‘entrada’ y que incluía el descubrimiento de una tierra nueva” (p. 32). Otro aporte importante de la autora es la visualización de un

espacio de representación utilizado en la conquista como medio de dominación. Dicho espacio es “el diario de la expedición que aparentemente era usado como símbolo de autoridad, dado el ‘exoticismo’ que para los nativos podía tener la escritura y el libro” (López-Chávez, 2018, p. 45). Finalmente, ya que la mera descripción no basta para considerar un poema como lo que es – una obra de arte–, la autora descubre lo que Lefebvre (1974/2020) llama “el lado clandestino y subterráneo de la vida social” (p. 106). Esto es: “La manera en la que el poeta presenta esa aparentemente voluntaria sumisión es por demás reveladora” (López-Chávez, 2018, p. 46), refiriéndose a lo que realmente sucedía en la frontera norte “en un período histórico marcado por la inestabilidad y la violencia” (López-Chávez, 2018, p. 46).

El siguiente artículo, realizado por Michelle Wallace Gunn (2004), aborda el tema del desierto mexicano en la frontera norte utilizando dos poemas escritos en inglés. El primero es un poema titulado “Mexican Desert”, publicado en 1921 por Mina Loy, quien, después de perder a su esposo en circunstancias misteriosas durante su expatriación a México, describe las sensaciones causadas por el paisaje y su embarazo. El segundo poema, “Desert Music”, es publicado por William Carlos Williams en 1954, y está escrito en un momento de incertidumbre sobre la vocación del poeta. Ambos poemas son de carácter autobiográfico, expresando sus emociones a partir de su condición de extranjeros en tierras inhóspitas. Wallace Gunn (2004) lo detalla así: Los paisajes mexicanos de Loy y de Williams –natural y comercial– arrojan varios grados de aciertos como base figurativa en la proyección autobiográfica para cada una de las voces sobre la masculinidad (p. 112). Es decir, mientras Loy se centra en la naturaleza del espacio que habita, Williams se enfrenta al carácter económico del tercer mundo. Así, dicho estudio abarca lo que Lefebvre (1980/1983) llamaría primera y segunda naturaleza:

La primera naturaleza son los minerales, los vegetales, los animales (p. 236). La segunda naturaleza es la ciudad, lo urbano, las computadoras, los robots, el espacio producido, etc. (p. 41). La primera naturaleza se representa a través de la segunda, de manera antropomórfica, animista, subjetiva. La segunda naturaleza se representa a través de la primera, como combinación de sus elementos (la tierra, el agua, el aire, el fuego), como emanación del sitio, como secreción o concreción inesperada y exitosa de las fuerzas de la naturaleza. (p. 59)

De esta manera, mientras Loy utiliza más elementos de primera naturaleza, Williams lo hace con los de la segunda, pero, al mismo tiempo, la primera habla de la segunda y viceversa. Por lo que estos dos poemas se complementan para llegar a una interpretación. Así, Wallace Gunn (2004) advierte: Del mismo modo, “Mexican Desert” y “The Desert Music”, en su representación tan diferente de los dos paisajes mexicanos, convergen en algo geográficamente, moral, emocional y estéticamente aislado (112). Dicho espacio aislado revela a los dos poetas una identidad masculina. Identidad cada vez más ausente en Loy y cada vez más reveladora en Williams. Con respecto a la primera autora, Wallace Gunn (2004) apunta que el paisaje discordante y estresado delata el fracaso de las interpenetraciones entre lo masculino y femenino de los que hablaba Loy, necesarios para la armonía de la humanidad (p. 112). Así, Loy describe un espacio abandonado física y psíquicamente en el que emblemas imaginativos habituales de masculinidad –la locomotora de carga, rugosas montañas y cactus priápicos– se han vuelto estériles, inaccesibles, perversamente femeninos (Wallace Gunn, 2004, p. 112). En cuando a Williams, que identifica el panorama comercial de Ciudad Juárez como inherentemente femenino . . . más tarde transfiere su evaluación desdeñosa de éste a la del cuerpo de una stripper, cuyos patéticos giros le otorgan un renovado sentido de fe en su propia masculinidad (Wallace

Gunn, 2004, p. 112). Esta transgresividad se coloca en lo que Westphal (2007/2011) nombra geomórfico, es decir, el cuerpo como paisaje (p. 78). En cambio, en Loy funciona al revés. Cuando las montañas son el sujeto que coloca los objetos, en este caso los pináculos (Wallace Gunn, 2004, p. 118), se está en presencia de lo antropomórfico, es decir, el paisaje como cuerpo. Tal como el título de la investigación lo indica, “*Serious Tourists*” ofrece la percepción del otro en una frontera, ese “*in-between*” a la que se refiere Westphal (2007/2011) que activa un potencial escondido y revela un equilibrio entre el Uno y el Otro (p. 79). A diferencia del estudio anterior, los poemas aquí mencionados, aunque también revelan un aire de conquista, se acercan más a la actitud colonial en su ocaso. A propósito de Loy y de su identificación con los indios más pobres debido a su situación vulnerable, Carolyn Burke explica que, a pesar de ello, nunca se deshizo del todo de las creencias pseudocientíficas sobre las razas “inferiores” en las que se basaba el sentido de superioridad británico (como se citó en Wallace Gunn, 2004, p. 123). Lo que interesa es lo siguiente: Wallace Gunn (2004) menciona que, en consecuencia, ambos esfuerzos – maternos y poéticos– se convierten explícitamente en formas coloniales de producción (p. 123). Es decir, su ímpetu conquistador la lleva a crear espacios que le permiten expresarse. Por otra parte, Williams emplea una imagen sexualmente ambigua para inaugurar tanto su incursión en la geografía colonial de México y su exploración pendiente de la masculinidad (Wallace Gunn, 2004, p. 117). Sin embargo, como en cualquier intersticio, en este caso el desierto, ocurren varias contradicciones. A pesar de su desacuerdo con la desaparición de una figura masculina, Wallace Gunn (2004) advierte que Loy pervierte todas las convenciones poéticas de la descripción del paisaje (p. 118) y desinfla cualquier dotación fálica residual o poder regenerativo que las plantas podrían retener; ahora . . . la vegetación sólo puede raspar brutal e inútilmente contra el horizonte que se desvanece (p. 122). En el

caso de Williams, los artículos que observa cuando pasea en el viejo mercado –nostálgicos en su condición de souvenirs, pero pragmáticos en su función doméstica prevista– parecen atender expresamente a gustos americanos burgueses (Wallace Gunn, 2004, p. 119). De esta manera, Williams se encuentra atrapado en este comercial paisaje, impulsado sólo por una fe cada vez más desvencijada en su identidad masculina, como poeta y como estadounidense (Wallace Gunn, 2004, p. 121). Para Wallace Gunn (2004), la trascendencia de la frontera radica en la dicotomía mencionada por Christopher MacGowan, quien insiste en la importancia del puente en sí, no sólo como un sitio de paso y comercio tanto estadounidense como mexicano, sino también como topos raciales tensos que chocan con las afiliaciones étnicas duales de Williams (p. 117).

Dando un enorme salto en tiempo, pero no en espacio, Ana Gabriela Hernández González (2016) se enfoca en el estudio de los espacios de violencia a través de la poesía de dos autoras chihuahuenses: Arminé Arjona y Carmen Julia Holguín Chaparro cuyas obras han sido publicadas entre 2004 y 2021. Si se considera de nuevo la poesía como un espacio de representación, Hernández González (2016) cita a Borsò en referencia a esto: “El espacio de la poesía, como espacio de escritura, no es ‘fruto de abstracciones, sino la mediación de una historia vivida, el producto de inversiones psíquico-sociales que configuran y temporalizan el espacio [histórico], que es un espacio habitado entre poder y tácticas de resistencia” (p. 63). Aquí, la importancia de lo vivido entre lo percibido y lo concebido, invita a “la (re)memoria de los espacios de violencia, la cual recupera la voz de las víctimas y su inclusión en la memoria cultural, [y significa] la reconstrucción del verdadero costo de las muertes en distintos planos sociales” (Hernández González, 2016, p. 62). Es decir, la poesía no solamente hace que el lector recuerde o añore, sino que genera verdaderos espacios a partir de la voz, una voz que “deambula los espacios de violencia y

los (re)memora día a día relacionándolos con las víctimas” (Hernández González, 2016, p. 62). Así, estas voces ocupando un espacio revelan la importancia del sonido. Cuando Westphal (2007/2011) plantea la geografía sensorial, sugiere concentrarse en los sentidos no visuales, ya que éste último domina cada vez más los discursos y metáforas (p. 142). Dicho esto, son las voces las que ayudan a generar una identidad en una frontera donde antes se hablaba de conquista y ahora de muerte. “Dicha voz recupera la realidad que rodea a una ciudadanía en shock, la función de los espacios físicos y simbólicos que representan la identidad/memoria de una ciudad violentada” (Hernández González, 2016, p. 62). Por último, es pertinente mencionar los lugares inventados por los poetas. Tal es el caso de *Cerrolandia*, palabra compuesta por una referencia mexicana y otra estadounidense, formando, en términos de Westphal (2007/2011), una heterotopía, pues la referencialidad entra en una contradicción (p. 114). Hernández González (2016) lo describe así: “*Cerrolandia* representa el sueño de una mejor vida encuadrada en un escenario opresor” (p. 66). Así, los poetas demuestran que, en su capacidad de inventar palabras, también lo está el de construir lugares, espacios en los que se expresan las emociones, lo corporal y los conflictos sociales.

Generalidades geográficas de los espacios regionales

Como se mencionó anteriormente, unas de las disciplinas en las que se apoya la Geocrítica es la Geografía. Por ello, es necesario contar con publicaciones en materia geográfica que ayuden a demarcar el territorio sugerido. Esto último, para lograr la concreción del presente proyecto en un estudio sobre el noreste mexicano y, además, para dar soporte a la interpretación de los textos seleccionados cuando sea necesario.

Las aportaciones del geógrafo mexicano Ángel Bassols Batalla (1979) se consideran cruciales para este trabajo por varias razones. La primera reside en su convicción de que la

Geografía actual no implica solamente los fenómenos naturales, sino también los sociales. Bassols Batalla (1979) explica que dicha ciencia es “una integrante inseparable de la larga epopeya del hombre en su lucha con la naturaleza, en su acción por vencer, utilizar y formar el medio que ofrece en su infinita variedad la corteza terrestre” (p. 19). Tratándose del ser humano, pero también de una época, resultado de la Revolución Industrial, se tiene que la Geografía moderna estudia “el medio en que vive el hombre y su interrelación constante con la actividad económica” (Bassols Batalla, 1979, p. 24). Sin embargo, ya que lo económico requiere tanto de medios de producción como de quienes los trabajan, también “las ciencias geográficas están abocadas primordialmente al estudio de los paisajes culturales, que implican la existencia de interacciones múltiples y aún más variadas que en los de simple expresión física” (Bassols Batalla, 1979, p. 151). Es decir, la Geografía en nuestros días trata el espacio y su relación con los humanos en su aspecto económico, social y cultural.

La segunda razón radica en la compatibilidad de las ideas de dicho geógrafo con la teoría geocrítica de Bertrand Westphal en diversos aspectos. Al igual que Westphal y Lefebvre, Bassols Batalla (1979) tiene muy clara la postura moderna de un espacio conquistado en su totalidad, ya que explica que, gracias a las aportaciones de Humbolt y Ritter, la Geografía moderna “ocurre sólo cuando el mundo está ya conquistado en buena medida, cuando la sociedad capitalista exige nuevas riquezas que explotar” (p. 22). En la misma línea, Bassols Batalla (1979) advierte que, de lo anterior, ha surgido la postura postmoderna, donde el mundo se encuentra en constante cambio y, de esta manera, lo aplica a su propio campo:

Actualmente, pues, nuestra especialidad científica, analiza en forma dinámica aspectos naturales, económicos y sociales, no sólo en su distribución espacial, sino

también su génesis en el tiempo, las relaciones que todos ellos guardan entre sí y descubre simultáneamente las leyes que rigen la diversidad regional. (p. 24)

Es notorio que la presencia del tiempo en el espacio en su concepto de Geografía, demuestre similitudes con la espaciotemporalidad explicada en la Geocrítica. Además de esto, Bassols Batalla (1979) explica que, si la etapa del descubrimiento del espacio está llegando a su fin, la etapa del conocimiento de éste apenas está comenzando (págs. 71-72). Esta última etapa la considera un tanto difícil, ya que se muestra muy exigente y puntual en cuanto a “conocer realmente el mundo” (Bassols Batalla, 1979, p. 73), idea similar al concepto de Lefebvre sobre lo vivido. Bassols Batalla (1979) sostiene que “la Geografía estudia por su propia cuenta y además une conocimientos de otras ramas, para abarcar el todo interrelacionado” (p. 27), lo que demuestra el mismo carácter interdisciplinario de la teoría geocrítica mencionada en este trabajo.

La tercera razón se debe al interés de Bassols Batalla (1979) por desarrollar un método geográfico que corresponda a las necesidades de los países latinoamericanos, entre ellos México, los cuales “deben crear su propia teoría geográfica (como también su propia teoría económica) que los ayude a transformar correctamente la naturaleza y la vida social, sin esperar que su salvación venga de afuera” (p. 15). No por ello, deja a un lado los estudios realizados en los países desarrollados. Bassols Batalla (1979) explica que, en los países socialistas la Geografía ayuda a “utilizar mejor los recursos”, “racionalizar su uso” y “planear verdaderamente la economía” (p. 41). Así mismo, en los países capitalistas, dicha ciencia contribuye a “mejorar los cultivos”, “trazar mejor las vías de comunicación” y “planificar las ciudades” (Bassols Batalla, 1979, p. 42). De esta manera, al estar consciente de la efectividad de esta disciplina, Bassols Batalla (1979) propone responder a las

exigencias reales de cada país en su conjunto y por regiones (p. 43). Derivado de esto, la Geografía moderna la define como:

La ciencia que estudia fenómenos naturales y sociales en la capa geográfica de la Tierra, las causas de su formación, su distribución espacial y desarrollo en el tiempo, subrayando la relación y dependencia mutua de todos ellos y la diversidad regional que ofrecen. (Bassols Batalla, 1979, p. 27)

Es decir, esta disciplina permite el estudio del espacio social, sus rasgos naturales manipulados o no por el hombre, cuyas diferencias permiten caracterizar cada región.

Así, la cuarta razón va de la mano con esto último, ya que el autor propone la regionalización como parte fundamental para planear el desarrollo de un país. Bassols Batalla (1979) apunta que “las nociones de *división regional* y *planificación* son inseparables entre sí y mutuamente se ejercen variados tipos de influencia” (p. 147). O sea, la delimitación natural de una zona provoca cierta planificación, y esta planificación a su vez provoca la concreción de dicha delimitación. Aquí, impera de nuevo la economía, ya que, en las regiones geográficas, “los aspectos económicos transforman a los de carácter natural, convertidos en categorías económicas” (Bassols Batalla, 1979, p. 45). Sin embargo, Bassols Batalla (1979) también toma en cuenta otros aspectos, pues advierte que las regionalizaciones “deben ser realistas, tomar en cuenta consideraciones políticas, administrativas, demográficas y de población indígena, naturales y demás, que las deforman en una u otra medida” (p. 220). Esto demuestra, una vez más, el carácter interdisciplinario que congenia con la Geocrítica y que, obviamente, sirve de gran ayuda para elección del corpus de este estudio. Bassols Batalla (1979) tiene la firme certeza de que “la Geografía regional –como afirma Michelet– obliga al estudio concreto, evitando lo vago o pretensioso, para poner los pies sobre la tierra misma” (p. 23). Gracias a ello, sus

investigaciones tanto de gabinete como de campo, las cuales se llevaron a cabo durante más de 12 años, lo llevan a dividir a México en 8 grandes regiones (Bassols Batalla, 1979, p. 156), entre las cuales se encuentra el noreste de México.

Generalidades geográficas de la región noreste de México

Es importante reconocer que, en tiempos actuales, donde las grandes narrativas han perdido su peso, es difícil definir límites más allá de los establecidos por los Estados. Santamaría (2021) explica que, debido a este fenómeno, “la literatura y la cartografía se igualan en un punto: a base de distorsionar la realidad representada, ambas sirven como referencias para orientarse en un mundo cuyos límites (geográficos, pero también políticos, económicos o culturales) no siempre son claros” (p. 3). Es decir, ambas disciplinas tienen la capacidad de establecer zonas con mayor fortaleza respecto a lo vivido que respecto a lo concebido. En términos geocríticos, Santamaría (2021) afirma que la lista de análisis de Westphal “admitiría sin problema multitud de barrios, ciudades o regiones del contexto latinoamericano” (p. 7), lo cual valida el ejercicio de acotamiento sugerido a continuación. De acuerdo con Rhoda y Burton (2010), en 1921, Pedro Henríquez Ureña propone por primera vez un patrón regional de dialectos españoles en México, en el que cada región muestra significantes diferencias en cuanto a gramática, pronunciación y vocabulario (p. 80). En dicho mapa, la región norte se encuentra comprendida por los estados de Baja California Sur, Baja California Norte, Sonora, Sinaloa, Chihuahua, Durango, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas (Rhoda y Burton, 2010, p. 79). Sin embargo, la considerada región del norte de México aún se puede dividir. El Consejo Cultural de Nuevo León (1986), a través de las *Jornadas Sobre la Identidad de la Cultura Norestense*, considera que dicha zona está comprendida por los estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Por otra parte, desde el Centro de Información de Historia Regional, Merla (1987) menciona

que Claude Bataillon, junto con otros teóricos, define la región del noreste como “todo el oriente de Coahuila, de Saltillo a Cd. Acuña, todo Nuevo León y Tamaulipas con excepción del sur-sureste. Este espacio de la llanura esteparia al este de la Sierra Madre es el núcleo geográfico de la región” (p. 9). Dicho planteamiento se refuerza con el estudio de Rhoda y Burton (2010), quienes apuntan que factores como la etnicidad, el lenguaje, la música y la cocina muestran patrones espaciales que permiten a los geógrafos proponer la división de México en distintas regiones (p. 82). Dichos autores recurren a las áreas sugeridas por Robert C. West y John P. Augelli para realizar un mapa que delimita el noreste de México en un área comprendida por el noreste de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas con excepción del suroeste de estos dos últimos (Rhoda y Burton, 2010, p. 83). En base a esto, una descripción muy general del noreste de México es la siguiente:

El noreste incluye el centro industrial y comercial de Monterrey, casa de grandes firmas y conglomeraciones industriales de México. La región tiene depósitos de gas y de carbón, áreas de agricultura y lazos cercanos con Estados Unidos. Su gente es considerada como empresarial y progresista. El paisaje cultural es predominantemente hispánico, con un traslape de rasgos más comúnmente asociados con Estados Unidos. (Rhoda y Burton, 2010, p. 84)

De acuerdo a lo anterior, no es casualidad que Bassols Batalla (1967), a partir de su método, acote un poco más la zona norestense:

El noreste está comprendido básicamente entre las montañas de la muy destruida Sierra Madre Oriental en Nuevo León y Tamaulipas, la frontera estadounidense y la costa del este . . . es efectivamente una zona donde predominan la agricultura de riego –algodón, caña de azúcar– combinada con otros cultivos también en gran escala (naranja, henequén) y la ganadería extensiva para la exportación. (p. 197)

De esta manera, se puede tomar la decisión de considerar estos dos Estados, Nuevo León y Tamaulipas, para realizar una aproximación geocrítica norestense, a partir, en este caso particular, de textos poéticos que hagan referencia a dicha región.

El espacio y la poesía del noreste de México

En un estudio geocrítico, el criterio para la elección de textos literarios puede ser muy variado. Así como Torres Torija González (2018) deduce que Jesús Gardea hace referencia a su ciudad natal a través de la narrativa, algunos poetas también hacen alusión a sus lugares de origen en sus poemas. Se puede dar el caso que, siendo extranjeros, como Loy y Williams, den fe de cierto territorio a través de su sensibilidad artística (Wallace Gunn, 2004). Otras veces, los escritores recuerdan sus terruños, aunque ya no vivan ahí. También ocurre que, después de un tiempo, evoquen ciudades por las que han peregrinado en términos de su suelo natal. De una u otra manera, dichas manifestaciones pueden aparecer de forma explícita o implícita. En cualquiera de estas permutaciones, es necesario tener el respaldo de antologías y diccionarios para dar comienzo a la selección. En *Tan Lejos de Dios: Poesía Mexicana en la Frontera Norte*, Stabile (2010), quien considera el norte de México como la región que se encuentra en la frontera con Estados Unidos, hace una selección de poetas nacidos o residentes en los estados fronterizos de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y otros estados norteros que por su singularidad y aporte migratorio se pueden considerar fronterizos: Durango y Zacatecas. Stabile (2010) señala que “no existe pues vocación generacional alguna en esta compilación, se trata antes bien de una aproximación poética a la realidad social, cultural y geográfica de la frontera norte de México” (p. 11). Es decir, su selección abarca la generalidad nortera, la cual “habla de las raíces indígenas, del mestizaje, del lejano y salvaje oeste, de la migración y la frontera, habla mucho del desierto y desde el desierto”

(p. 12). Entre los autores de esta antología que tienen un vínculo con Tamaulipas y Nuevo León se encuentran Cristina Rivera Garza, nacida en Matamoros en 1964; Marco Antonio Huerta, nacido en Tampico en 1978; Arnulfo Vigil, nacido en Montemorelos en 1956; Felipe Montes, nacido en Monterrey en 1961; y Margarito Cuéllar, quien radica en Monterrey, nacido en San Luis Potosí en 1956. Si se considera, en función de un análisis geocrítico, otra antología de generaciones más atrás llamada *Diecinueve Poetas Contemporáneos de Nuevo León*, son destacados los textos de Andrés Huerta, nacido en Dr. Arroyo en 1933 (Cantú de la Garza y Salazar, 1989, p. 37). En la primera parte de *Antología General de la Poesía Mexicana: Poesía del México Actual de la Segunda Mitad del Siglo xx a Nuestros Días*, Argüelles (2014/2016) compila obras de poetas nacidos entre 1951 y 1960. De los 63 autores mencionados, solamente 4 de ellos corresponden a la zona del noreste: Margarito Cuéllar; Minerva Margarita Villarreal, nacida en Montemorelos en 1957; José Javier Villarreal, quien radica en Monterrey, nacido en Tijuana en 1959; y Baudelio Camarillo, nacido en Xicoténcatl en 1959. En *Los Primeros Once* de Fondo Editorial de Nuevo León (2009), la participación de la poeta Leticia Herrera, nacida en Monterrey en 1960, destaca por su manera explícita de mencionar su ciudad. De igual forma, esto último sucede con la obra *Camino Hacia Mis Huesos* de Óscar Efraín Herrera (1997), nacido en Monterrey en 1962.

Así, después de una revisión general respecto a las obras de los autores antes mencionados, y de acuerdo a la resolución del apartado anterior sobre el territorio geográfico del noreste de México, se ha resuelto analizar, de manera más precisa, una obra de un autor de Nuevo León y otra de un autor de Tamaulipas. También se ha decidido escoger a estos dos autores dentro de los nacidos en los años 50's, debido a que son los que tienen mayor presencia en las antologías consultadas. Pero si ésto no es motivo suficiente,

es pertinente apoyarse en el concepto de *horizonte* en Gadamer (1975/2017), en el cual, una posición muy cercana con respecto al presente “limita las posibilidades de ver” (p. 372).

Por otro lado, un alejamiento mayor implicaría abordar obras que posiblemente ya han sido discutidas, lo que resta valía al nombre de la materia en curso, la cual supone la innovación y el cambio. De esta manera, dichas obras con sus respectivos autores se mencionan en el objetivo del proyecto. Posteriormente, las razones de su elección se encuentran en las justificaciones.

Objetivo

El objetivo de la presente investigación es realizar un análisis geocrítico de dos obras escritas por autores nacidos en el noreste de México a mediados del siglo XX. Dichas obras son: *Herida Luminosa* de la neolonesa Minerva Margarita Villarreal (2009) y *En Memoria del Reino* del tamaulipeco Baudelio Camarillo (2016).

Preguntas de investigación

¿Puede considerarse el noreste de México un espacio viable para ser analizado a partir de la Geocrítica? ¿Qué rasgos presenta dicha zona del país? ¿Se pueden conocer esos rasgos a través de la literatura? ¿Es la poesía un género literario propicio para el estudio del noreste de México? ¿Es factible definir espacios de representación norestense a partir de las obras poéticas de Villarreal y Camarillo? ¿Son la casa y el agua intersticios donde convergen las representaciones del espacio de estos autores? ¿Son dichas representaciones reflejo accesible del espacio cultural del noreste de México? ¿Qué características de la casa norestense muestran las obras de estudio? ¿De qué forma aparece el agua en los textos poéticos elegidos? ¿Cuál es su referencia geográfica?

Justificaciones

Con el nacimiento del progreso a partir de la modernidad, las actividades humanas están regidas por el tiempo. Westphal (2007/2011) admite que progreso y progresión eran sinónimos en tiempos de la Revolución Industrial (p. 19). Así, el tiempo era esclavo del progreso . . . en consecuencia, el espacio se convirtió en un contenedor vacío, un telón de fondo para el tiempo (Westphal, 2007/2011, p. 19). Si esto se sitúa en asuntos más específicos, se sabe que un vuelo de Monterrey a la Ciudad de México dura aproximadamente una hora, que un niño nace a los nueve meses o que un joven de secundaria debe leer al menos 160 palabras por minuto. Tratando de restar los minutos para cumplir una meta, a veces se olvida que se está en el aire, que el vientre crece o que una historia ocupa un lugar en el librero. Tal parece que el mundo sigue “comprometido con el mito de cuanto es simplemente dado y de su carácter utilizable” (Abbagnano, 1998/2004, p. 400). De esta manera, la postmodernidad con su legado, olvida lo que tiene por añadidura para enfocarse en conceptos abstractos. Para estudiarlo, debe ocurrir un cambio de visión en tanto que “quien dice ‘espacio’ ha de manifestar inmediatamente qué y cómo lo ocupa” (Lefebvre, 1974/2020, p. 82). Es decir, el espacio no se contabiliza, se vive. Dentro de lo que se considera espacio, existen los espacios de representación, los cuales se producen en gran medida en las obras de arte (Lefebvre, 1974/2020, p. 106). Tanto Ricœur como Gadamer apuntan hacia el carácter vivencial de éstas. El primero afirma que “la obra de ficción lleva a cabo una reorganización de la experiencia” (Domingo Moratalla, s. f. p. 298), mientras que el segundo apunta a que las obras de arte “son como las fuentes de las que se nutre el clima básico para la convivencia y la conversación” (Aguilar, 2004, p. 63). De ahí la importancia de este trabajo, en el que las producciones artísticas pueden ser

analizadas bajo la perspectiva del espacio, cuyo tratamiento implica, además, un carácter interdisciplinario. Por ejemplo, se puede decir que la Geografía y la Poesía siempre han estado en estrecha relación. Al geógrafo “le conviene dotarse del apoyo literario que se suele encontrar en las metáforas, las evocaciones espaciales y el manejo de las emociones invocadas que estén relacionadas con fenómenos geográficos concretos como recurso motivador” (Díaz Hernández, 2017, p. 379). Por otro lado, “el territorio influye a menudo en la literatura que dispone así de una fuente de creación y de un contraste documentado” (López en Díaz Hernández, 2017, p. 378). Tal es el caso del poema de Rafael Alberti (2003) donde la paloma “por ir al Norte, fue al Sur” (p. 322). Aquí, lo documentado son los puntos cardinales de los que dispone el escritor para evocar la emoción que nace de una equivocación. Westphal (2007/2011) también apunta a la importancia de la interdisciplinariedad: Yo diría que los estrictos límites disciplinarios han obstaculizado la investigación, y debemos volver a un modelo de interpenetración entre las disciplinas (p. 40). Más adelante, Westphal (2007/2011) lo especifica diciendo que la alianza de los estudios literarios y la Geografía es en sí misma un caso de interdisciplinariedad (p. 42). Se espera entonces que este estudio, además de ofrecer un acercamiento literario, pueda hacer un aporte a otras disciplinas como la Geografía.

A la justificación de la exploración del espacio, le sucede la del estudio de la literatura mexicana del noreste. Armando Pereira et ál. (2018), en la introducción de su *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, cuenta su experiencia al iniciar el proyecto para su elaboración, en el que entraban en posesión de un territorio que hasta entonces habían creído conocer y que sólo la labor cotidiana y persistente se los mostró en su plena diversidad y riqueza. Además, Pereira et ál. (2018) también anticipa que, a pesar de que no habían cubierto el espectro geográfico que en un inicio se propusieron, la información

reunida rebasaba con mucho sus expectativas originales. De ese modo, se advierte que la literatura mexicana es tan rica y extensa como lo son sus regiones. Sin embargo, es de esperarse que, en un sistema centralizado, la crítica ponga sus ojos en las grandes ciudades, que parten de la Ciudad de México hasta la periferia, disminuyendo su grado de interés mientras más alejadas se encuentran de ésta. Barrera Enderle (2018) lo expresa así: “La tradicional centralidad de las políticas culturales y editoriales ha opacado la diversidad de un corpus literario amplísimo, diverso y heterogéneo” (p. 1). De acuerdo a esta problemática, la Geocrítica otorga las herramientas necesarias para abordar textos periféricos y heterogéneos, ya que, una de las bases preliminares de ésta es la consideración de la teoría de los polisistemas y la semiósfera. Westphal (2007/2011) indica que la utilidad de ambos se debe a que la liminalidad está en el eje de cada una de las aproximaciones de los estudios culturales (p. 59). Es decir, este tipo de investigaciones se enfocan en los intersticios o fronteras. Como se ha demostrado en los antecedentes, referirse a la literatura del norte mexicano, casi siempre remite al tema del desierto y a su relación con Estados Unidos. Sifuentes Rodríguez (2020) llama literatura del norte a “una tradición que se identifica con la geografía de la región, heredada de la literatura del desierto, la literatura fronteriza, la literatura chicana y *la latino/latina literature* en Estados Unidos” (p. 47). Entonces, por un lado, se tiene a la frontera, que para Lotman (1996) es “un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas” (p. 15). Por otro lado, Even-Zohar (s. f.) alude a que “un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones” (p. 6). Es decir, una vez que una periferia es señalada, ésta tiende a desalojar al centro, pero, al mismo tiempo, pueden existir otras periferias. Hasta

ahora, las investigaciones con una aproximación geocrítica sobre el espacio en el norte de México –considerado aquí como una periferia– tanto en las artes plásticas como en la literatura, se enfocan en los temas del desierto y la frontera con Estados Unidos. Sin embargo, en el norte de México existe una gran diversidad de ecosistemas diferentes del árido, es decir, otras periferias, pues la frontera con Estados Unidos no es la única que delimita las identidades culturales de cada región dentro del país. De ahí el planteamiento de esta segunda justificación, el cual es dilucidar sobre un espacio del norte distinta a la que se encuentra alrededor del Río Bravo. Con esto se pretende ampliar el panorama que hasta ahora se tiene respecto al espacio tanto geográfico como cultural del noreste de México.

De las investigaciones antes mencionadas, las más extensas y de carácter científico se localizan dentro del género de la narrativa. Esto se debe a lo que Even-Zohar (s. f.) llama “canonicidad dinámica” donde “un cierto modelo literario logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste” (p. 11). Ahora, recordando que una de las bases de la Geocrítica es la teoría de los polisistemas, la cual apuesta por un equilibrio regulador de los sistemas culturales para no colapsarse (Even-Zohar, s. f., p. 8), es plausible darle su debida importancia a la poesía. Ésta tiene sus ventajas con respecto a la narrativa a la hora de ser analizada con una visión geocrítica. La primera es con respecto a la identificación de la transgresividad –término desarrollado más adelante– por medio de contradicciones. A cerca de la actividad poética, Paz (2006) afirma:

La actividad poética es revolucionaria por naturaleza . . . la poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal . . . Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. (p. 13)

Esto es, las contradicciones poéticas se topan en un mismo lugar en un acto subversivo, capaz de traspasar fronteras. Además, al negar la historia y otorgar objetividad a los conflictos, le confiere al espacio una significación. La segunda ventaja es con relación a un término que también se explica posteriormente: la referencialidad. Ésta se ubica gracias a la aparición de la metonimia y la metáfora en los textos. Dichas figuras retóricas, si bien están presentes en la narrativa, lo cierto es que en la poesía tienen un peso mayor. Lo anterior se sostiene con la definición de función poética de Jakobson (como se citó en Beristáin, 2006): “no es la única función que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio” (p. 225). Así, con esas dos ventajas de por medio, la tercera justificación se orienta al acotamiento del análisis del género poético con el ánimo de incrementar el desarrollo de proyectos científicos encaminados a su interpretación.

La cuarta justificación revela la necesidad del estudio de varios autores. Tratándose de Geocrítica, dicha aproximación llega a ser más estable cuando se trata de obras de diferentes autores, ya que, como explica Westphal (2007/2011), si el espacio es percibido y representado por más de un escritor, éste será recentrado (entonces, geocentrado) (p. 126). Aunado a esto, se aprovecha el acercamiento a los problemas postmodernos tanto de Lefebvre y de Westphal para interpretar textos relativamente recientes, la cual es una de las razones por la que se han escogido dos autores nacidos en los años 50's. Otra de las razones se debe a la cantidad de material disponible de esta época cuando se clasifica de tal manera. Partiendo de una selección de Carmen Alardín (2018) en *Nuevas Formas de Leer Poesía*, de la producción poética asequible para una interpretación, dicha década es la más prolífica. Lo mismo pasa en la antología de Juan Domingo Argüelles (2016), donde, a pesar de que la selección está más equilibrada, la producción de los nacidos en estos años sigue siendo

mayor. Dicho todo lo anterior, surge el tema de la actual investigación: la poesía mexicana del noreste a partir de autores nacidos a mitad del siglo XX. De ésta se espera que, con la comprensión y el advenimiento de sus obras, sea de utilidad para su divulgación y para abrir camino a las futuras producciones.

La quinta justificación da cuenta de la elección del corpus de estudio. Para esto, había que elegir obras que presentaran alguna referencia geográfica del noreste. Tanto Minerva Margarita Villarreal como Baudelio Camarillo, han expresado que sus trabajos presentan cierta referencialidad hacia sus lugares de nacimiento. Minerva Margarita Villarreal, en una entrevista hecha por Denise Márquez (2013) comenta sobre su ciudad natal: “Montemorelos es mi tierra primigenia y el lugar del milagro. Amo a este sitio que me acompaña a todas partes” (p. 6). Así mismo, Baudelio Camarillo, quien nació a orillas del Río Guayalejo, se expresa sobre éste de la siguiente manera: “Todos los recuerdos de mi juventud . . . se quedaron ahí, a orillas de ese río. Y ese río lo he hecho símbolo de lo que yo escribo. Es para mí, yo creo, la vertiente más socorrida” (Museo de Iconografía del Quijote, 2014, 2:20). De esta manera, estas dos referencias ofrecen la certeza de que la producción del espacio en estos textos, es decir, lo vivido, pertenecen al noreste de México. Ahora, abordando las obras de estos dos poetas, la obra de Camarillo (2016), *En Memoria del Reino*, facilita la elección, ya que en ella menciona, de manera explícita, el río de su ciudad natal. En cuanto a Minerva Margarita Villarreal, la designación resulta complicada, ya que no habla específicamente de un lugar particular. Sin embargo, con ayuda de la declaración anterior, y a sabiendas de que sus prácticas sociológicas y docentes transcurrieron, la mayor parte, en el noreste del país, es de esperarse que los elementos contenidos en el texto se denominen en función de su lugar de origen. Hay que tomar en cuenta que la globalización es un factor que desafía las antiguas certezas, pero los

sedimentos de una identidad no se pueden evaporar fácilmente (Aguilar Camín como se cita en Guzmán, 2009, p. 28). De esta manera, se considera *Herida Luminosa* la obra de Villarreal (2009) más adecuada para este estudio, pues es la que muestra más rasgos geográficos, sobre todo en la flora del lugar en cuestión. Aunado a esto, a pesar de que la Geocrítica admite cierta heterogeneidad, es conveniente considerar algunas similitudes entre estas dos obras a fin de acotar lo más posible la región a estudiar. Estos dos textos convergen en la presencia de elementos de la primera naturaleza tales como las piedras, las garzas, los álamos y los naranjos. En el caso contrario se encuentran textos como los de Óscar Efraín Herrera y Leticia Herrera, quienes ofrecen, preponderantemente, elementos citadinos como los automóviles y los puentes. Esto no quiere decir que sea imposible un análisis, de hecho, se pueden considerar para un estudio posterior.

Definición de términos

1) La *Geocrítica* es un modelo teórico presentado por primera vez desde la Universidad de Limoges por Bertrand Westphal a principios de los años 2000. Es un método crítico de interpretación literaria y de análisis cultural desde un posicionamiento postmoderno. Tiene como fin entender los significados que se obtienen de la diversidad en la que se producen las significaciones a partir de coordenadas espaciales (Curet Arana, 2015, p. 367-368). Esto es, la Geocrítica propicia el estudio de textos literarios que hacen referencia a espacios particulares, los cuales, generalmente, tienen rasgos heterogéneos. Según García et ál. (2015), la Geocrítica “es una práctica que busca analizar los espacios ficcionales en su interacción con los espacios reales” (p. 73). De dicha interacción, resulta la necesidad de estudiar los intersticios en los que ésta ocurre. Además, permite la interdisciplinaridad. Curet Arana (2015) afirma que dicha disciplina es atravesada por

múltiples disciplinas del saber para dilucidar las complejas interacciones de las producciones humanas (p. 367). Por esta razón, da pauta a utilizar nociones de Geografía, Historia o de cualquier otra ciencia. Además, la Geocrítica “permite aprehender un espacio . . . desde la variedad de obras y autores puestos en relación. Con esta intersubjetividad, la pluralidad literaria retorna al espacio humano su propia dinamicidad” (Marqués, 2017, p. 12). Así, siendo el eje principal del marco teórico de esta investigación, la Geocrítica se considera adecuada para la interpretación de varios autores que convergen en un mismo espacio.

2) La *representación del espacio* es definida como “el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción” (Martínez como se cita en Lefebvre, 1974/2020, p. 11). Particularmente, esto remite a las ideologías, a las formas de acceder a la clase dominante a través del espacio. Lefebvre (1974/2020) lo expresa de esta manera: “Las representaciones del espacio estarían penetradas de un saber (una mezcla de conocimiento e ideología)” (p. 117). En cuanto a las tres formas del espacio, Lefebvre (1974/2020) afirma que la representación del espacio pertenece al espacio concebido (p. 114), es decir, al espacio que se piensa, que se elabora intelectualmente, dejando a un lado el espacio percibido y el espacio vivido. A todo esto, Lefebvre (1974/2020) agrega que las representaciones del espacio integran la práctica social y política: “Las relaciones establecidas entre los objetos y los individuos en el espacio representado están subordinadas a una lógica que tarde o temprano les hace estallar debido a su incoherencia” (p. 117). En su calidad abstracta, éstas tienden a sufrir cambios debido a su carácter dominante. Estos cambios son generados a

partir de respuestas reaccionarias ante la imposición de reglas, cuyos conflictos se relacionan con la siguiente definición.

3) El término *espacios de representación*, apunta al espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material (Martínez como se cita en Lefebvre, 1974/2020, p. 11). Es decir, es el lugar donde se objetiva el imaginario colectivo, cuyos símbolos, sin ser los dominantes, reflejan una autonomía cultural. “Es el espacio vivido”, dice Lefebvre (1974/2020), quien añade: “es el espacio de los ‘habitantes’, de los ‘usuarios’, pero también el de ciertos artistas y quizá aquellos novelistas y filósofos que describen y sólo aspiran a describir” (p. 114). Es decir, olvidan lo percibido y lo concebido, para enfocarse en la vida en sí. Lefebvre (1974/2020) explica que “se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado”, por lo que estos espacios muestran “una tendencia hacia sistemas más o menos coherentes de símbolos y signos no verbales” (p. 114). O sea, en su relativa independencia de las normas, aunado al uso de la imaginación, manifiestan la inteligibilidad que las representaciones del espacio no pueden. Son los espacios de representación, entre ellos los textos literarios, los que interesan a la Geocrítica, pero no por ello deja a un lado las representaciones del espacio contenidas en éstos.

4) La *transgresividad* es el aspecto de la Geocrítica que define el cambio constante entre un espacio social homogéneo y otro heterogéneo. Es la transgresión permanente con la que se traspasa un límite. Westphal (2007/2011) indica que es un umbral que, más que señal de alto, es frontera que invita a ser cruzada (p. 51-52). De cada lado de este espacio intersticial, se encuentran dos modelos de representación: la macroscópica y la heteroscópica. La primera se refiere a los grandes grupos (Westphal, 2007/2011, p. 55), por

lo que la transgresividad se hace visible en su conflicto con las minorías (Westphal, 2007/2011, p. 59). En la segunda, la transgresividad ocurre a nivel íntimo, razón por la cual el artista la localiza en términos del cuerpo humano (Westphal, 2007/2011, p. 74). De la combinación de estas dos representaciones ocurre el tercer espacio, definido por Westphal (2007/2011) como la formulación espacial de la transgresividad, donde el sujeto adquiere un tipo de identidad en el nervio de una transición temporal (p. 81).

5) La *referencialidad* es el aspecto de la Geocrítica que define el intersticio entre el espacio real y el espacio de ficción, los cuales, según Westphal (2007/2011), coexisten en la base de un referente común (p. 107). La referencialidad se plantea en dos niveles: el de los mundos y el de los objetos. El primero implica la relación entre el mundo real, que se considera un referente, y un mundo posible, que es un espacio de representación, en este caso un mundo de ficción (Westphal, 2007/2011, p. 105). Para Westphal (2007/2011), el umbral de estos dos mundos puede tener naturaleza metonímica (p. 108) o metafórica (p. 109). En el segundo nivel se toma en cuenta el objeto de referencia –que puede ser un lugar o una persona en el mundo real– y las representaciones del espacio contenidas en los textos. Respecto a estas últimas, Westphal (2007/2011) menciona lo siguiente: la representación debe tener cierto nivel de conformidad con el referente; también puede jugar con él, jugar con el lector y consigo misma (p. 111). Así, Westphal (2007/2011) propone varios tipos de representaciones, las que pueden estar relacionadas con objetos de referencia de manera directa (homotópicas) (p. 112) o de manera indirecta o disimulada (heterotópicas) (p. 113). Éstas se encuentran de un lado del umbral de los objetos. Del otro lado, sin embargo, hay representaciones sin referencia (excurso utópico) (Westphal, 2007/2011, p. 118), o más

bien, con referencia oculta. Es el intersticio entre éstas y aquellas, con respecto a una referencia, el lugar de interés para estudiar la referencialidad de las obras.

6) La *multifocalización* es uno de los puntos cardinales de la Geocrítica que analiza las diferentes formas de ver el mundo en cada autor a interpretar, a fin de estudiar un mismo espacio. Westphal (2007/2011) sostiene que la mirada multifocal permite una confrontación pacífica entre alteridades diferentes (p. 139). Esto conlleva la versatilidad de aceptar varios autores en una misma interpretación. Además, en lo referente a cada artista en particular, Westphal (2007/2011) comenta que se tiene que entender cómo percibe el mundo subjetivo desde sus inscripciones culturales, y luego se debe identificar los diferentes modos de representación de ese punto de vista en su trabajo (p. 137). Es decir, la Geocrítica toma en consideración los dos aspectos que moldean el punto de vista de cada autor: su cultura y su ejercicio creador.

7) La *polisensorialidad* es uno de los puntos cardinales de la Geocrítica que identifica las percepciones sensoriales de cada autor para definir las características de un espacio al que han representado. Considerando como sensorial lo táctil, lo visual, lo olfativo, lo auditivo y lo gustativo, Westphal (2007/2011) advierte que, aunque la literatura privilegia lo visual, otros paisajes sensoriales se despliegan, a veces discretamente, en el texto (p. 144). Además del paisaje exterior percibido por los artistas, Westphal (2007/2011) expone que también los sentidos están integrados con el paisaje interior de [sus] mentes (p. 144). De esta manera, se logra el reconocimiento del intersticio entre estos dos tipos paisajes en cada autor. Si, como afirma Westphal (2007/2011), el espacio humano es un

espacio sensorial cuyos matices son definidos por el grupo (p. 145), la polisensorialidad une estos intersticios para determinar las características de un lugar.

Limitaciones y delimitaciones

Las delimitaciones de este trabajo se engloban, básicamente, en cuatro aspectos. El primero es de tipo cronológico, debido a que las obras elegidas pertenecen a dos autores nacidos a finales de los 1950's. Este criterio no afecta a la polisensorialidad, ya que, como explica Westphal (2007/2011), los sentidos contribuyen a la apreciación de los espacios tanto vividos actualmente como eliminados en el tiempo (p. 143). Es decir, la manera de percibir el espacio a través de los sentidos en cada artista varía sin importar su vigencia, y es suficiente para realizar una efectiva recolección de datos. Además, también posibilita la multifocalización. De hecho, Westphal (2007/2011) sugiere que, para reducir el alcance de un estudio, por ejemplo, se puede agregar una variable temporal, pues, en cualquier caso, está claro que la multifocalización requiere una disposición reticular de un cierto número y una amplia variedad de puntos de vista (p. 136). O sea, aquí también es suficiente que los puntos de vistas sean variados a pesar del acotamiento dicho. Sin embargo, esta demarcación dificulta la aplicación de la estratificación. A grandes rasgos, Westphal (2007/2011) señala que la estratificación es otro aspecto de la Geocrítica que examina este tiempo presente del espacio, el cual incluye un pasado que fluye según una lógica estratigráfica (p. 147). Esto es, para el estudio del espacio a partir de este punto cardinal se necesita la presencia de ciertas capas de tiempo. De ahí la razón por la que, para esta investigación, solamente se utilizan los primeros dos puntos cardinales mencionados de la Geocrítica.

El segundo aspecto que delimita el estudio es referente a los autores escogidos para éste. Considerando el noreste de México la región comprendida por los estados de Nuevo León y Tamaulipas, la investigación incluye un autor por cada estado. Además de Camarillo y Villarreal, también se encuentran otros poetas contemporáneos que escriben sobre el espacio. Óscar Efraín Herrera, Leticia Herrera, Arturo Vigil y Margarito Cuéllar son algunos de ellos. Sin embargo, es necesario mantener esta línea dentro del análisis por cuestiones de tiempo, ya que se tienen nueve semanas para su realización.

El tercer aspecto tiene que ver con la cantidad de obras, pues se considera necesario acotar la investigación al análisis de dos en total, una por cada autor. La razón es la misma que para el aspecto anterior, pues se cuenta con menos de tres meses para una interpretación detallada. Sin embargo, se tienen a la mano otros libros de los poetas de estudio para una revisión posterior. Entre los de Baudelio Camarillo se encuentran *La Noche es el Mar que nos Separa* (2005) y *Al Fondo Está la Noche* (2018). Y entre los de Minerva Margarita Villarreal están *Tálamo* (2013), *De Amor y Furia: Epigramísticos* (2015) y *Las Maneras del Agua* (2016).

El carácter literario de las obras escogidas, es el cuarto aspecto que demarca este trabajo. Por la naturaleza de estas creaciones, es difícil abordar el cuarto punto cardinal de la Geocrítica que es la intertextualidad. Westphal (2007/2011) advierte que la intertextualidad no es realmente un paseo solitario por el bosque de novelas y otros géneros literarios. El espacio, captado a través de la representación que sostienen los textos, se pueden “leer” como un texto (p. 177). De esta manera, el hecho de leer obras poéticas para estudiar espacios y no al revés, no propicia dicha tarea.

Ahora, en cuanto a las limitaciones para la elaboración de este proyecto, se encuentra, en primer lugar, el idioma. El libro utilizado para realizar el marco teórico,

Geocritism: Real and Fitial Spaces (2011), es una traducción del idioma francés al inglés. Las traducciones aquí presentes son de elaboración propia, por lo que mi competencia en este tipo de tareas puede resultar básica frente a la de un traductor profesional. Además, de acuerdo con las normas American Psychological Association (APA), en cada fragmento, al ser traducido se omiten las comillas por considerarse un parafraseo, por lo que se debe prestar especial atención a este mecanismo para evitar la apropiación de nociones ajenas (Sánchez, s. f.).

La segunda limitación, más no por ello una debilidad, es de carácter académico, ya que mis estudios profesionales pertenecen a la carrera de Ingeniería Química. Si bien, estos conocimientos son propicios para comprender lo que Westphal (2007/2011) explica a cerca de las teorías del físico Pierre-Simon Laplace (p. 19), lo cierto es que –tal como menciona Westphal (2007/2011) refiriéndose a los trabajos de Einstein– aunque la Geocrítica requiere una aproximación interdisciplinaria, conocer la teoría de la relatividad a detalle no es necesario (p. 40). A pesar de ello, conviene mencionar mis estudios literarios que consisten en varios diplomados en Literatura y creación poética otorgados por el Instituto Mater de Monterrey; la participación en cursos de poesía en la Casa de la Cultura de Monterrey; la asistencia a los talleres de poesía del programa “School of Continuing Studies” de la Universidad de Nueva York; y la colaboración en diversos talleres poéticos no institucionales.

Marco Teórico

Para la interpretación de *Herida Luminosa* (2009) y *En Memoria del Reino* (2016), se utiliza la teoría de Bertrand Westphal, quien es “considerado ‘el padre de la Geocrítica’, una de las principales aproximaciones al estudio de las representaciones del espacio

literario y artístico” (Universitat de València, 2018). Doctor en literatura general y comparada desde 1988 por la Université de Strasbourg, sus temas de investigación son la Geocrítica, teoría literaria, postmodernismo y postcolonialismo (Université de Limoges, 2021). Actualmente, es catedrático de literatura comparada en la Université de Limoges, donde dirige el grupo de investigación Espacios Humanos e Interacciones Culturales (Universitat de València, 2018). Entre sus obras se encuentra la siguiente trilogía de ensayos sobre Geocrítica: *La Cage des Méridiens: La Littérature et l’art Contemporain Face à la Globalization* (2016), *Le Monde Plausible: Lieu, Espace, Carte* (2011) y *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace* (2007) (Université de Limoges, 2021).

En el capítulo “Elements of Geocriticism” del libro *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Westphal (2007/2011) expone las tres premisas de la Geocrítica: espaciotemporalidad, transgresividad y referencialidad (p. 131). Cada una contiene diferentes aspectos para realizar una crítica de manera objetiva. La espaciotemporalidad, abordada en los antecedentes de esta investigación, participa en el cambio de visión del espacio frente al tiempo. Sin embargo, las dos premisas restantes, las cuales se desarrollan en los siguientes apartados, son consideradas como las necesarias para realizar el trabajo exegético de los textos en cuestión. La omisión de aquella se consiente debido a que las obras de estudio se encuentran posicionadas relativamente en un mismo tiempo. Además, al hacerlo de esta manera, se remarca la importancia del espacio, lo cual ayuda a darle, por lo pronto, su justa dimensión.

Transgresividad

A diferencia de la espaciotemporalidad, que establece que el tiempo y el espacio comparten un mismo plan, la transgresividad plantea que la relación entre la representación

del espacio y el espacio real es indeterminada, por lo que está sujeta a una débil ontología (Westphal, 2007/2011, p. 47). Esto es, entre lo concebido y lo percibido, entre la ideología y la vida práctica, existe una relación en la que ni la primera es totalmente dominante, ni la segunda es totalmente dominada. Dado lo anterior, Westphal (2007/2011) llega a la conclusión de que el espacio es esencialmente heterogéneo, pero está siempre sujeto a las fuerzas homogeneizantes (p. 50).

En base a las teorías de los polisistemas y la semiósfera, donde las periferias y los centros están en constante movimiento, Westphal (2007/2011) expone que la transgresividad ocurre cuando la transgresión se convierte en un principio permanente (p. 57). De esta manera, es conveniente señalar las diferencias entre estos dos conceptos. La transgresión corresponde al cruce de una frontera más allá de la cual se extiende un espacio marginal de libertad (Westphal, 2007/2011, p. 57). En la concepción de los antiguos romanos, los espacios de transgresión se desplegaban más allá de un umbral, el cual podía ser una señal de alto, pero también una frontera porosa que invitaba a ser cruzada (Westphal, 2007/2011, p. 51-52), dándole más importancia a la novedad que a la prohibición (Westphal, 2007/2011, p. 53). En tiempos más recientes –indica Westphal (2007/2011)– transgresión significa violación a un límite moral (p. 51), por lo que este cambio de contexto convierte al espacio de transgresión en una zona de intimidad más allá de una construcción cerrada (p. 53). Por esta razón, Westphal (2007/2011) considera que dicho término debe considerarse desde un punto de vista sociopoético: uno que determine las reglas e identifique el umbral, otro que determine la manera en que esas reglas deben aplicarse, ignorarse o violarse (p. 53). Es decir, en los espacios de transgresión, la ideología y la creación artística se manifiestan uno por el otro. Westphal (2007/2011) continúa diciendo que la transgresión existe en presencia de uno que contraviene y otro que atestigua

la contravención, y, para que esto se lleve a cabo es necesario un código o un rito (p. 53). Westphal (2007/2011) advierte que existen muchos códigos que gobiernan los límites estudiados, uno de ellos es la hospitalidad (p. 53), cuyo rol es evitar la confusión entre huésped y enemigo (p. 54). De esto se deduce que, si Westphal ha indicado que la hospitalidad es uno entre muchos códigos, es de esperarse que cada investigador defina los códigos necesarios para estudiar los espacios de transgresión que le ayuden a interpretar los textos de interés. Para Westphal (2007/2011) muchas veces la transgresión resulta por un simple malentendido de los códigos (p. 54). Pero cuando no es el resultado de acciones aisladas o espontáneas, sino que es permanente, se convierte en un estado de transgresividad, en donde se caracterizan las fuerzas que actúan constantemente en los espacios heterogéneos (Westphal, 2007/2011, p. 55). La transgresividad permanece porque se presenta como una única constante en un ambiente de transgresión, digresión, proliferación, dispersión y heterogeneidad (Westphal, 2007/2011, p. 56). Es dicha constante la que conviene analizar en los textos literarios, de ahí la aportación de Westphal (2007/2011):

En términos generales, el principio de transgresividad, inherente en cualquier representación dinámica (opuesto a la estática) del espacio, está en el corazón de la mayoría de las teorías literarias, así como en la semiótica y en las reflexiones filosóficas del espacio. (p. 56)

De acuerdo a esto, es necesario definir cuáles son las dos partes que se encuentran en el umbral donde se realiza la transgresividad y lo que resulta de esta confluencia. Westphal (2007/2011) explica que las transgresiones espaciales cruzan sobre unidades pequeñas o sobre esferas de intimidad y, en el otro extremo, sobre los grandes grupos (p. 55). Lo

primero es definido por el autor como espacios heterotópicos y lo segundo como espacios macroscópicos.

En términos de un polisistema, Westphal (2007/2011) aporta que, en un nivel macroscópico, los grandes conjuntos encuentran resolución en la experiencia de las minorías de la periferia luchando contra el canon polisémico de las mayorías, cuya hegemonía es siempre temporal (p. 59). Los espacios macroscópicos son los que se notan a simple vista, en este caso, por una transgresión en los símbolos dominantes o sistemas ideológicos. Así lo propone Westphal (2007/2011): Cada movimiento puede resultar en transgresión (p. 55). A esto añade que la consecuencia lógica de la visión transgresiva en un espacio macroscópico es mantener dudas de cualquier representación estable (Westphal, 2007/2011, p. 66). Estas representaciones se formalizan en el territorio y en el mapa, sobre los cuales, en presencia de la transgresividad, ocurre su desestabilización (Westphal, 2007/2011, p. 69). Westphal (2007/2011) apunta que, en textos postmodernos, sobre el mapa se genera un palimpsesto (p. 70) y sobre el territorio un continuo vaivén entre desterritorialización y reterritorialización (p. 62). Un ejemplo planteado por el autor, en cuestiones de palimpsesto, es la obra de Derek Walcott (70). En *Omeros*, Walcott (1990/1994) refiere a los personajes de Homero en su versión caribeña: “Filoctetes sonrío para los turistas que intentan robarle el alma con las cámaras” (p. 11). Aquí, los trazos griegos se vacían, y vuelven a encontrarse en una isla del Caribe, tal vez Santa Lucía, lugar natal del escritor. En cuanto al territorio, Westphal (2007/2011) utiliza las aportaciones de Deleuze y Guattari, donde la desterritorialización es una huida (p. 61) sujeta a una reterritorialización . . . ejercida sobre lo nuevo como una aventura ambiciosa (p. 62). Westphal (2007/2011) nos ofrece el ejemplo de Scarlett O’Hara en la película *Gone with*

the Wind, quien, al contemplar su territorio destruido exclama: “Tomorrow is another day” [Mañana será otro día] (p. 65).

Al otro lado del umbral se encuentra el espacio heterotópico. En este caso, Westphal (2007/2011) se apoya en el término heterotopía de Foucault, quien lo define como el espacio imbuido por la literatura en su calidad de “laboratorio de lo posible” (p. 73). Como contraparte de la macroscopía, Westphal (2007/2011) indica que heterotopía es el otro nombre de la esfera de la intimidad que se resiste a la codificación, en el que cada individuo intenta explayarse a su gusto, además de que le permite yuxtaponer en el mismo sitio espacios que antes eran incompatibles (p. 74). De esta manera, cuando la transgresividad se manifiesta a este nivel de subjetividad, Westphal (2007/2011) advierte que el espacio de la ilusión organiza un espacio mejor que el dominante (p. 73). Esta característica de intimidad, incita al artista a localizar la transgresión en términos del cuerpo humano, a lo que Westphal (2007/2011) complementa: el cuerpo le otorga consistencia al ambiente espaciotemporal; después de todo, le confiere una medida del mundo y trata de darle su propio ritmo, el cual puede ser escaneado en el trabajo de representación (p. 74). Un ejemplo de esto es el siguiente poema de Martin Glanz Serup (2017): “Cuando el campo era niño, su mayor deseo era ser dueño de un bicicleta” (p. 59). Es decir, el autor le otorga al campo características de un cuerpo humano en particular. Así, ya sea que el artista, como especifica Westphal (2007/2011), considere el cuerpo como un objeto expuesto a las miradas o sea el sujeto de su propio cuerpo (p. 76); que la ciudad sea un simulacro de otro cuerpo (p. 75); o el “*bodyscape*”¹ sea geomórfico o antropomórfico (p. 78), lo cierto es que, cuando es motivo de transgresión, forma parte del discurso de las minorías (p. 78). De

¹ Término acuñado por John Douglas Porteous para referirse a un paisaje-cuerpo (Westphal, 2007/2011, p. 78).

esta manera, se define la encrucijada en la que las representaciones macroscópicas y heterotópicas vienen juntas (Westphal, 2007/2011, p. 78).

De la combinación de estas dos representaciones resulta el término de tercer espacio, el cual Westphal (2007/2011) indica como uno de los espacios que la geocrítica propone explorar (p. 83). En esta ocasión, Westphal se apoya del concepto acuñado por Edward Soja (1996):

Todo confluye en Tercerespacio: subjetividad y objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo conocido y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferencial, la estructura y el organismo, la mente y el cuerpo, la conciencia y la inconciencia, lo disciplinario y lo transdisciplinar, el diario vivir y la historia sin fin. (p. 56-57)

Las características de este espacio, donde ocurre el encuentro de dichos aspectos complementarios entre sí, son necesarias en Westphal (2007/2011) para explicar el caos creativo que ocurre en los modelos de representación antes mencionados (p. 79). Así, Westphal (2007/2011) afirma que el tercer espacio es la formulación espacial de la transgresividad que es, en sí mismo, un movimiento, una transición o un cruce que desafía las normas establecidas (p. 81). Westphal (2007/2011) advierte que, en la cultura, el individuo que ocupa el tercer espacio es un sujeto descentrado, que adquiere un tipo de identidad en el nervio de una transición temporal (p. 81). Esta es la razón por la que la literatura es un elemento importante para Westphal (2007/2011), ya que, tratándose de creatividad potencial, siempre regresamos a ella, pues, entre la realidad y la ficción, siempre hay algo escondido (p. 83).

Referencialidad

Si, como ya se ha visto, la transgresividad se encuentra entre el espacio dominante y la intimidad, la referencialidad cumple un papel importante entre lo real y la ficción. Westphal (2007/2011) propone que los espacios reales y los espacios ficcionales coexisten en la base de un referente común (p. 107). Para comprender la relación entre estos dos espacios, es necesario repasar los términos referente y representación, los cuales se vinculan respectivamente. Es decir, el referente con lo real y la representación con la ficción.

Comenzando con la representación, Westphal (2007/2011) explica que ésta implica la traslación de una fuente en un derivado (p. 85). Westphal (2007/2011) cae en la cuenta de que los fenomenólogos ponen mucha atención al carácter desfamiliarizador y desrealizador de los vínculos que conectan la fuente y sus derivados (p. 85). Sin embargo, en términos de espacio, hay que tomar en cuenta que, la representación, aunque equivale a la actualización escalonada de la fuente, no modifica sólo la temporalidad del mundo, también afecta la espacialidad (Westphal, 2007/2011, p. 85). Dicho acierto se deriva de las tres categorías del espacio mencionadas por Lefebvre: lo concebido, lo percibido y lo vivido. Sobre dicho material, Westphal (2007/2011) aporta sus impresiones: el espacio percibido corresponde a una práctica concreta del espacio . . . el espacio concebido es en sí una representación del espacio . . . el espacio vivido, constituido por espacios de representación, es experimentado por imágenes y símbolos (p. 86), es decir, por representaciones. Tanto para Lefebvre como para Westphal, lo que más interesa, en primer lugar, es el espacio vivido o espacio de representación y, en segundo lugar, lo que ocurre entre éste y el espacio concebido o representación del espacio. Por eso Westphal hace hincapié en la siguiente pregunta de Lefebvre (1974/2020): ¿Qué ocupa el intersticio entre las representaciones del espacio y el espacio de representación? ¿Quizá una cultura? . . .

¿Entonces el trabajo artístico? . . . ¿La imaginación? (p. 119). Además del término intersticio, asunto de interés para interpretaciones literarias al igual que el umbral y la frontera, a Westphal (2007/2011) le llama la atención la postura postmoderna de Lefebvre al no dar respuesta a dicha pregunta (p. 86). Volviendo a la fuente y el derivado, Westphal (2007/2011) dice lo siguiente:

Debemos reafirmar el principio que fortalece la relación entre la fuente y el derivado: toda representación se convierte en discursiva o icónica (o acústica o plástica) después de haber sido mental. La representación requiere un discurso coherente, una coherencia como la del lenguaje en su habilidad de expresar una coherencia más básica con el mundo (esto es, el derivado puede diferenciar significativamente de la fuente o referente). (p. 86)

El carácter discursivo de la representación, le da cierta libertad al derivado de expresarse con respecto a la fuente. Westphal (2007/2011) apunta que el arreglo de palabras o imágenes puede ser consistente sin corresponder directamente al mundo, lo cual hace posible la construcción de un espacio de representación, que es, a veces, un espacio de ficción (p. 86). De esta manera, se recalca la importancia de este estudio con respecto al espacio: el escritor es un constructor de espacios de representación, a veces lo hace por medio de representaciones del espacio. Siguiendo con Westphal (2007/2011), la interfaz entre la realidad y la ficción yace en las palabras . . . por eso la literatura no sólo transcribe, sino que tiene algo que decir en el texto (p. 87). Aquí Westphal (2007/2011) se detiene en la importancia del trabajo poético, menciona a Jean Roudaut en su idea de que éste facilita el pasaje de la ciudad real a la ciudad imaginaria (p. 87), llegando a esta conclusión: “poetic work gives *being* by naming; it gives birth” [El trabajo poético da el ser al nombrar; da a

luz] (p. 87). Esto indica que, para esta investigación, es importante considerar las palabras y las imágenes como algo nuevo con respecto al referente.

Ahora, con lo anterior se intuye que la representación prima sobre el referente, pues, como afirma Westphal (2007/2011), el referente es concebido y diseñado de acuerdo al discurso (p. 92). Hay que tomar en cuenta que, por la manera en que se aborda el espacio en este trabajo, no se trata de describir por describir, se trata de una producción. Westphal (2007/2011) explica que la descripción de un lugar no reproduce un referente; es el discurso el que establece el espacio (p. 90). De nuevo, siendo el referente el que secunda la representación, esto remite a la palabra y a la poesía. De hecho, Westphal (2007/2011) expresa que es la palabra la que crea el lugar . . . donde el paisaje es el resultado de la creación poética y de las situaciones, no al revés (90). Westphal (2007/2011) añade que el referente solamente empieza a surgir desde el momento en que el espacio asume una ideología particular, un carácter monológico (p. 91). A pesar de esto, la frontera que separa la representación y el referente se hace cada vez más borrosa en la postmodernidad. Westphal (2007/2011) indica que, en las décadas recientes, la realidad involucra el discurso literario, el cual se extiende a todas las artes representativas consideradas ficcionales, en un espiral vertiginoso (p. 94). Dicho fenómeno se puede explicar con la aparición de lugares como Disneylandia, donde, como Westphal (2007/2011) advierte, lo real copia la ficción (p.98). Debido a esto, la ilusión de la referencialidad ha dejado de ser ilusoria, al menos por los teóricos literarios (Westphal, 2001/2011, p. 101). Esto permite el estudio de la realidad a través de la ficción y viceversa. Sin embargo, para seguir analizando la relación entre ellas deben ser estudiadas con más detenimiento la teoría de los mundos y la teoría de los objetos.

Westphal (2007/2011) considera que la teoría de los mundos está conformada por modelos de mundos plurales o de un solo mundo (p. 107). Independientemente de esa diferencia, lo que tienen en común es su carácter de posible, esto de acuerdo a la definición tanto de Umberto Eco en *El lector modelo* como de Dolezel en *Heterocósmica* (Westphal, 2007/2011, p. 105). Así, el mundo de ficción, el cual es un mundo posible, corresponde a un mundo desarrollado fuera del proceso de actualización que caracteriza el mundo real (Westphal, 2007/2011, p. 105). La frase *fuera de actualización* sugiere un mundo que no está regido por el tiempo lineal. Si se visualiza en un plano, los mundos posibles son puntos en la periferia del mundo real. A dichos mundos, Dolezel (como se citó en Westphal, 2007/2011) les llama heterocosmos, los cuales forman una constelación que constituyen el protomundo (p. 105). Westphal (2007/2011) concibe el protomundo como un ensamble de “reales” (p. 105), término acuñado por Even-Zohar en su teoría de los polisistemas. Para Even-Zohar (1980), los “reales” son artículos del repertorio cultural, un repertorio de “realia”² (p. 67) y, según Westphal (2007/2011), se encuentran a cierta distancia del centro referencial, por lo que aquellos se relacionan con la ficción y éste con la realidad. Westphal (2007/2011) parafrasea las características de los mundos posibles propuestas por Dolezel: son posibles, no estados de las cosas actuales (o realizadas), probabilidades más que un principio universal necesario de aplicar (p. 106). Cada uno de estos mundos, ya sean reales o de ficción, tienen sus espacios. Westphal (2007/2011) considera que, si éstos interactúan, coexistirán en base a un referente común (p. 107). En términos de referencialidad, y siguiendo la misma línea de esta investigación, se debe tener en cuenta lo que sucede en la frontera, es decir, en este caso entre los espacios reales y los espacios de ficción, sobre todo

² Objetos y material de uso diario utilizado como ayuda didáctica (Oxford University Press, 2020, realia).

cuando se trata de un mundo heterogéneo. Westphal (2007/2011) lo expone así: El umbral entre los tipos de espacio puede presentar dos naturalezas distintas. La primera es metonímica (p. 108), la segunda metafórica (p. 109).

De acuerdo con Beristáin (2006), la metonimia es la sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser causal (“eres mi alegría”), espacial (“tiene corazón”) o espacio/temporal (“conoce su Virgilio”) (p. 327). De esta manera, Westphal (2007/2011) considera metonimia cuando lo real contiene lo ficcional en un nivel metareal o metatextual (p. 108).³ Es decir, es un recurso de gran fuerza para la creación de nuevos mundos, debido a la cercanía que existe entre ellos. Aquí, la interfaz no es una superficie, por lo tanto, es una línea de comunicación instantánea entre lo real y la ficción (Westphal, 2007/2011, p. 109). Por otro lado, se encuentra la metáfora, la cual es una figura importantísima que afecta al nivel léxico/semántico de la lengua y que . . . se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo) (Beristáin, 2006, p. 310). Así, Westphal (2007/2011) explica que la metáfora es un desplazamiento, una proyección . . . introduce un colchón que hace al umbral menos permeable sin cerrarlo completamente (p. 109). En este caso, si se considera un modelo de muchos mundos posibles cada uno tendría su lugar en la constelación (Westphal, 2007/2011, p. 109).

Teniendo claro la existencia de varios mundos, cuya contigüidad debe ser estudiada en base a una referencia, ahora es necesario enfocarse en las representaciones dentro de cada mundo. Aquí, dichas representaciones son objetos, que pueden ser lugares, personas u objetos en general. Westphal (2007/2011) plantea la teoría de los objetos, en la que éste

³ El metatexto es una serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada (Beristáin, 2006, p. 326).

aparece en su realidad presente y en sus potencialidades susceptibles a ser actualizadas en otro punto; en el primer caso se dice que el objeto existe y en el segundo que subsiste (p. 109). De esta manera, en la literatura, hay una gran cantidad de lugares y objetos virtuales que interactúan con el mundo de referencia, los cuales han sido clasificados de muchas maneras. Por ejemplo, están los objetos nativos, inmigrantes y sustitutos descritos por Parsons (Westphal, 2007/2011, p. 110). También se encuentran los lugares de acuerdo a Earl Miner: comunes, propios o impropios; o los expuestos por Lennard Davis: actuales, ficticios y renombrados (Westphal, 2007/2011, p. 111). Los ejemplos anteriores sirven para caer en la cuenta de la variedad de representaciones con las que se puede trabajar. Sin embargo, no es necesario explicar cada una de ellas. Lo que interesa es que, a partir de esta teoría, Westphal (2007/2011) propone tres tipos de acoplamientos [o representaciones], los cuales se adaptan a las evoluciones postmodernas de la espacialidad ficcional: el consenso homotópico, la interferencia heterotópica y el excursu utópico (p. 111).

Westphal (2007/2011) describe que el consenso homotópico se manifiesta cuando la correlación entre el referente y su representación ficcional es posible (p. 112). Sin embargo, no es tan sencillo como parece. Westphal (2007/2011) advierte que la mera conformidad es un truco (p. 111), pues, aunque el “realismo” . . . no deja de ser un sistema dominante de representación, la ficción detecta posibilidades enterradas en los pliegues de la realidad (p. 113). Es decir, por más parecido se sea el reflejo de la representación con la realidad, siempre habrá algo entre éstos que se pueda interpretar. Por mencionar un ejemplo de consenso homotópico, se encuentra *La Taberna* de Émile Zola, que, a pesar de lo detallada que pueda ser la descripción de la zona de Montmartre, el conflicto se evidencia en las acciones de los personajes, es decir, en dichos objetos de representación. Ahora, la interferencia heterotópica surge cuando el referente y su representación entran en una

relación imposible (Westphal, 2007/2011, p. 115). Westphal (2007/2011) explica el caso de la integración de un espacio sin referente en uno familiar (interpolación) . . . o de la aparición de un tercer espacio a partir de dos espacios familiares (superimposición) . . . o de una cualidad imposible de un lugar conocido (desatribución) . . . o cuando el autor sitúa la acción en un lugar cuyo referente es explícito antes de deshacer los lazos que lo unen a su representación. (p. 115). Un ejemplo de este último caso se muestra en la novela *Un relato policíaco* de Imre Kertész, cuya trama la sitúa en un lugar de Latinoamérica para expresar los abusos de la dictadura de su país de origen. Finalmente, de acuerdo con Westphal (2007/2011), el excursu utópico es una representación que no tiene una designación rígida ni una referencia puntual de espacio en el mundo (p. 118), el cual activa lo incompatible (p. 119). Westphal (2007/2011) explica que la representación utópica pertenece a la imaginación, mientras que las representaciones homotópicas y heterotópicas a lo real (p. 120). De esta manera, el crítico debe establecer, en consonancia con Westphal (2007/2011), la liga que existe entre las representaciones de la imaginación y las representaciones de lo real antes de localizar la confrontación entre los espacios reales y de ficción (p. 120), todo esto a partir de la referencialidad.

Una vez que se aplican las premisas de la Geocrítica en cada una de las obras del corpus de estudio, lo que sigue es analizarlas a partir de los puntos cardinales propuestos por Westphal (2007/2011), los cuales son: multifocalización, polisensorialidad, estratificación e intertextualidad. Westphal (2007/2011) afirma que, si el estudio está confinado simplemente a un texto de un autor, la Geocrítica se desequilibra (136). Por esta razón, esta guía se considera necesaria porque permite mantener una cohesión entre las diversas obras a interpretar. Para el caso particular de esta investigación, se utilizan la multifocalización y la polisensorialidad como vehículo unificador del corpus de estudio. La

omisión del uso de la estratificación y la intertextualidad se han explicado de manera breve en las delimitaciones.

Multifocalización

Westphal (2007/2011) establece que la mirada canaliza la percepción . . . su historia es el relato de la subjetividad, expresando la relación del individuo en un mundo que se resiste a la determinación objetiva (p. 132). En otras palabras, es en la mirada donde comienza a gestarse el punto de vista del individuo, en este caso del autor, el cual es subjetivo en primera instancia. Schopenhauer (2009) afirma que la reflexión filosófica al pensar en el mundo como una representación surge cuando al ser humano “le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra” (p. 51). De la misma forma, al dar cuenta de esto, Westphal (2007/2011) sugiere que el estado incompleto de la mirada muestra cómo una aproximación egocéntrica, enfocada en la subjetividad del artista, está limitada (p. 136). Por esta razón, Westphal (2007/2011) sostiene que la mirada multifocal permite una confrontación pacífica entre alteridades diferentes o un exceso de alteridad en el corazón de un espacio común (p. 139). Es decir, son necesarios varios puntos de vista que se confronten o se complementen a fin de interpretar un mismo espacio. Derivado de esto, el mecanismo apropiado para un estudio geocrítico es el siguiente:

Se tiene que entender el punto de vista del autor quien percibe el mundo subjetivo desde sus inscripciones culturales, y luego se debe identificar los diferentes modos de representación de ese punto de vista en su trabajo. Es decir, por un lado, se debe cuestionar el vínculo entre la percepción del autor y, por otro lado, la representación artística. (Westphal, 2007/2011, p. 137)

Esto remite a los diferentes tipos de espacios nombrados por Lefebvre, donde lo vivido, que es lo que interesa a la Geocrítica, se encuentra entre lo percibido y lo concebido.

Para Westphal (2007/2011), la multifocalización depende del punto de vista, donde éste se relaciona con la situación del observador respecto al espacio de referencia. Así, los puntos de vista se alternan entre caracteres endógenos, exógenos y alogénicos (p. 138).

Dicha clasificación es de gran ayuda para definir la postura de cada autor, y así poder

definir de qué manera se encaran para llegar a una conclusión sobre el espacio de interés.

La definición dada por Westphal (2008/2011) para cada punto de vista son las siguientes:

El endógeno se caracteriza por su visión autóctona del espacio . . . se limita a un espacio familiar (p. 138); el punto de vista exógeno refleja la visión del viajero; exuda exotividad (p. 138); y el punto de vista alogénico se encuentra en algún lugar entre los dos anteriores y es característico de quienes se han asentado en un lugar, familiarizándose con él, pero siguen siendo extranjeros a los ojos de la población indígena (p. 139). Estas definiciones forman parte de la herramienta para otorgar coherencia al estudio del espacio a partir de varios autores. Ya que como apunta Westphal (2007/2011): La identidad es plural (p. 139).

Polisensorialidad

Cada artista utiliza ciertos sentidos para expresarse, y depende de la disciplina a la que se avoca. Sobre esto, Westphal (2007/2011) expresa lo siguiente:

La escultura crea un paisaje sinestésico entre lo táctil y lo visual; la música favorece lo auditivo; la literatura privilegia lo visual, porque es más común describir lo que vemos que lo que sentimos, tocamos, oímos o probamos . . . Sin embargo, en ésta última, otros paisajes sensoriales se despliegan, a veces discretamente, en el texto. (p. 144)

Es decir, a pesar de que los textos literarios propician lo visual, es posible detectar la presencia de los otros sentidos con un análisis profundo. Para lograr esto, se cuenta con el término de sinestesia. De acuerdo a Beristáin (2006), la sinestesia es un “tipo de metáfora . . . que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (p. 476). En otro enfoque, el diccionario de la Real Academia Española (s. f.) define la sinestesia, en términos biológicos, como “la sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él (definición 1)”. En cualquiera de los dos casos, la sinestesia involucra el cuerpo humano y la experiencia. Westphal (2007/2011) recurre a Fontanille, quien menciona sus dos tipos: la sinestesia que se encuentra en una red, en la cual lo sensorial envuelve el propio cuerpo y/o la percepción de objetos; y la sinestesia por movimiento que forma un manojito de sensaciones alrededor de una experiencia (p. 143). Esto es, por un lado, se tiene la sensación física del cuerpo con el objeto, y, por otro lado, la sensación frente algún suceso.

Otro término que aparece aquí de suma importancia es el de paisajes sensoriales. Westphal (2007/2011) asume su creación por medio de lo táctil, lo olfativo, lo auditivo, o lo visual (o, si se quiere, lo que involucra el sentido del gusto) (p. 143). Para llegar dicha expresión, apoyándose en la geografía, Westphal (2007/2011) cita a Rodaway: los sentidos son geográficos, pues contribuyen a la orientación en el espacio, la conciencia de las relaciones espaciales y la apreciación de las cualidades específicas de los diferentes espacios, tanto vividos actualmente como eliminados en el tiempo (p. 143). En otros términos, cada lugar, ya sea natural o social, se capta con los sentidos de una u otra forma. Westphal (2007/2011), al tomar en cuenta que cada cuerpo pertenece a un individuo, alude

a Porteous cuando concluye que los mundos sensoriales del olor, del sonido, del sabor y del tacto, así como el sentido visual, están integrados con el paisaje interior de nuestras mentes (p. 144). Lo que hay en medio de dicho paisaje interior y el mundo exterior, es lo que Westphal (2007/2011) vuelve a llamar interfaz, donde la percepción proporciona una representación de éste dentro de aquel (p. 144). De esta manera, el crítico se enfrenta con una parte subjetiva y un espacio de referencia. En resumen, en cuanto se refiere a los textos literarios, es tarea de cada investigador descubrir los intersticios sensoriales a través de los rasgos sinestésicos de las obras de estudio, así como la sensorialidad, a través del espacio, de sus autores, teniendo en cuenta esta afirmación de Westphal (2007/2011): El espacio humano es un espacio sensorial cuyos matices son definidos por el grupo, y este grupo incluye a la comunidad literaria (p. 145).

Método

Para lograr los objetivos de este estudio, se considera el método cualitativo como el más adecuado para la interpretación de textos poéticos del noreste de México. Ricardo Ortiz Ayala (como se citó en Hernández Sampieri et ál, 2010) explica que “la metodología cualitativa permite entender cómo los participantes de una investigación perciben los acontecimientos” (p. 390). Esto es, se canaliza, en primera instancia, la percepción de las obras literarias con las que se van a trabajar para su interpretación. Dicho acercamiento, continúa Ortiz (como se citó en Hernández Sampieri et ál, 2010), “es de carácter inductivo y sugiere que a partir de un fenómeno dado, se pueden encontrar similitudes en otro, permitiendo entender procesos, cambios y experiencias” (p. 390). Es decir, este estudio se realiza desde los poemarios señalados hasta la aplicación de los postulados geocríticos desarrollados en el marco teórico. Entre la variedad de métodos del proceso cualitativo se

encuentra el de tipo hermenéutico (Ortiz en Hernández Sampieri et ál, 2010, p. 390), el cual sentará las bases de un diseño propicio para esta investigación.

En su libro *¿Qué es la hermenéutica?*, Grondin (2006/2014) realiza un recorrido desde la hermenéutica clásica hasta la postmoderna, advirtiendo que, no por ello esta última conduce al relativismo de la época (p. 7). En términos del autor, la hermenéutica tiene tres acepciones. La primera, que es la clásica, se refiere al arte de interpretar textos, el cual se desarrolla a partir de textos sagrados o canónicos (Grondin, 2006/2014, p. 8). La segunda acepción, gracias a Dilthey, remite a una nueva función de la hermenéutica, pues, así como existen reglas y métodos para las ciencias de la comprensión, también las puede haber para las ciencias del espíritu (Grondin, 2006/2014, p. 9). La tercera nace como una reacción a dicha metodología y “adopta la forma de una filosofía universal de la interpretación”, cuyos orígenes residen en Nietzsche y en Heidegger, pero no dejan a un lado a Schleiermacher y Dilthey (Grondin, 2006/2014, p. 9-10). Esta última acepción, representada por “Gadamer, Ricœur y sus epígonos” (Grondin, 2006/2014, p. 10), es la que interesa para fines de este trabajo por tratarse de una hermenéutica contemporánea. Aunado a esto, se toma en cuenta la aportación de Suárez (2011), quien menciona a Grondin como autor fundamental para la comprensión de un poema: “Grondin se resiste a plantear el futuro de la disciplina en términos de un dilema como ¿Gadamer o Ricœur?” (p. 232). De esta manera, al igual que Grondin, Suárez (2011) llega a la conclusión de que los estudios de dichos hermeneutas pueden complementarse, ya que ambos presentan una “desembocadura ontológica” (p. 231). De manera similar, Westphal externa una preocupación ontológica en términos del espacio:

Cada hombre, cada mujer es un lugar, una tierra que no se descubre o que no se descubre por completo . . . es por eso, cuando se entra en un espacio de formas

infinitas, uno ve multiplicarse los puntos de vista, y finalmente se vislumbra el propio territorio desconocido. (p. 74)

Otra semejanza entre la hermenéutica de Gadamer y la teoría geocrítica de Westphal es el tema de los prejuicios. Para Gadamer (1975/2017) “La comprensión [de un texto] sólo alcanza sus verdaderas posibilidades cuando las opiniones previas con las que se inicia no son arbitrarias” (p. 333). Es decir, mientras más alejado –pero consciente– de sus prejuicios se encuentra el interpretador, mejor es la comprensión del texto. En el mismo sentido, pero en función del espacio, Westphal (2007/2011) afirma que primero debe establecerse el umbral en el que el trabajo adquiere suficiente distancia para aprehender los estereotipos con claridad (p. 136). Esto apunta a que, una vez escogido el corpus de estudio, el cual casi siempre comprende varias obras, éstas se deben alejar unas de otras para evitar confusiones entre los diferentes puntos de vista de cada autor. En cuanto a Ricœur, se puede establecer un paralelismo en cuestiones del signo respecto a Westphal. El primero afirma que “hay símbolo cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención” (Ricœur, 1965/1970, p. 18). Lo anterior confiere importancia al signo por el hecho de que implica una intención, una acción humana presente en algo interpretable. En la misma línea, Westphal (2007/2011) manifiesta que el espacio geográfico es un marco para interpretar signos; la imagen del mundo es una enciclopedia semiótica abierta a la meditación (p. 68). De esta manera, ya que todo lo anterior converge en un mismo interés de interpretación, se considera viable utilizar la teoría geocrítica de Bertrand Westphal para realizar un diseño metodológico, a fin de llevar a cabo una labor hermenéutica sobre los poemarios de estudio.

Para realizar dicho diseño, obedeciendo al eje principal de la Geocrítica, se analizan dos espacios presentes en las obras de Camarillo (2016) y Villarreal (2009). Dichos espacios son la casa y el agua, las cuales se abordan en función de las dos premisas explicadas en el marco teórico: la transgresividad y la referencialidad, respectivamente. El estudio de la casa se realiza a partir de la transgresividad porque permite conocer lo que hay en el umbral de su dualidad. Como apunta Lefebvre (1974/2020): “La Casa es tan cósmica como humana . . . la Casa posee una densidad a la vez soñadora y racional, terrestre y celeste” (p. 218). Por otro lado, el agua abre paso a la referencialidad por el hecho de estar contenida en una referencia geográfica: el río, el mar, las nubes. Westphal (2007/2011) lo menciona de esta manera: “One floats on the waters as on the maps” [Uno flota en las aguas como en los mapas] (p. 88). Finalmente, para dar coherencia a la totalidad del trabajo, se identifican los puntos de vista y las percepciones sensoriales presentes en los textos de cada autor para concebir un mismo espacio de manera multifocal y polisensorial.

Interpretación del corpus de estudio

Antes de utilizar la teoría geocrítica de Bertrand Westphal para analizar el corpus de estudio, es necesario un breve acercamiento tanto a las obras como a sus autores.

Minerva Margarita Villarreal nace el 5 de abril de 1957 en Montemorelos, Nuevo León. Estudió Sociología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, donde, posteriormente se dedicó a la docencia y a la dirección de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria en dicha institución. En 1990 obtiene el Premio Nacional de Poesía Alfonso Reyes por *Pérdida*; en 1994, el Premio Internacional Jaime Sabines por *El Corazón Más Secreto*; en 2010, el Premio de Poesía del Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz por *Tálamo*;

y, en 2016, el premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes por *Las Maneras del Agua* (Fundación de Letras Mexicanas, s. f.). También, es autora de *Hilos de Viaje* (1982), *Dama Infiel al Sueño* (1991), *Epigramáticos* (1995), *Adamar* (2008) y *Herida Luminosa* (2008 y 2009) (de Alba, 2019).

Herida Luminosa (2009), es una obra que consta de 37 poemas o fragmentos escritos en verso libre, donde los heptasílabos marcan el ritmo de las repeticiones, y cuya melodía fluye, en la casi ausencia de la rima, con un cuidado magistral. A lo largo del poemario, son tangibles las confrontaciones entre lo material y lo espiritual, consideradas por Castillo Aguirre (2020) como necesarias en los textos de Minerva Margarita Villarreal, pues piensa que su objetivo literario es hacerlos convivir en el mismo verso (párr. 1). De esta manera, el erotismo se mezcla con lo religioso, y así lo advierte Luis Jorge Boone (2009): “la autora reincide en emparejar con fortuna una cadencia física a un tono erótico” (párr. 3). En el afán de manifestar lo invisible “el yo nombra lo que nunca alcanzará” (González como se cita en Alvarado, 2008, párr. 11), y en ese nombrar la ausencia con la presencia, se revela un espacio “entre elementos como el cuerpo, la naturaleza, el individuo y hasta la fauna” (Alvarado, 2008, párr. 13).

Baudelio Camarillo nace el 7 de septiembre de 1959 en Xicoténcalt, Tamaulipas. Actualmente radica en Celaya, Guanajuato. En 1993 gana el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *En Memoria del Reino*; en 1996, el Premio de Poesía San Juan del Río por *Huerto Infantil*; y, en 2004, el Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta por *La Noche es el Mar que nos Separa*. Entre otras obras publicadas se encuentran: *Espejos que se Apagan* (1989), *La Casa del Poeta y Otros Poemas* (1992) y *Poemas de Agua Dulce* (2000) (Mireles e Islasáinz, 2014, p. 101).

En Memoria del Reino (2016) es un poemario que contiene cinco secciones, las cuales llevan al lector por un recorrido desde el tema de la infancia, pasando por el amor y la decepción, hasta desembocar en la trascendencia de la Poesía misma. Escritos en verso libre, sus poemas presentan una extensión variada, que van desde los dos versos hasta los cuarenta y tres, dispuestos en una o hasta siete estrofas. La obra está construida sobre los recuerdos del Río Guayalejo, considerado por Carmen Alardín (2018) como un símbolo “de lo sagrado” (p. 157) y por José Antonio Banda (s. f.) como el lugar “donde el misterio encarna y todo lo imanta y todo lo prefigura” (párr. 2). A partir de la imagen de este río surgen las demás palabras que conforman la visión del poeta. Banda (s. f.) lo llama una cosmovisión mítica, pues, gracias al flujo constante de la corriente, su “ciclo recrea el misterio de ese reino perdido de la infancia” (párr. 2). A lo largo del texto, la lectura se ofrece con un lenguaje elocuente, sin complicaciones. La sencillez de Baudelio –dice Alardín (2018)– lo conducen al “origen, a la originalidad sin pretensiones que sólo él ha sido capaz de afrontar” (p. 157).

A continuación, se desarrolla el ejercicio de interpretación de ambas obras a partir de lo explicado en el marco teórico, el cual se basa en dos premisas de la Geocrítica: la transgresividad y la referencialidad; y en dos de sus puntos cardinales: la multifocalización y la polisensorialidad.

Transgresividad

La transgresividad en Herida Luminosa

El primer paso para encontrar la transgresividad en un texto, consiste en la identificación del código cultural con el que se enfrenta la obra. En los últimos dos versos del segundo epígrafe de *Herida Luminosa* (2009) aparece un salmo que advierte al lector la

presencia del cristianismo. En base a esto, conforme avanza el escrito de Villarreal (2009) se tiene que el “ámbar de Dios” (p. 15) sugiere al Dios padre de la Santísima Trinidad; el que “ha bajado a darte su corona” (p. 16) y el muchacho “bendiciendo las palmas” (p. 27) sugieren al Dios hijo; y “las palomas” (p. 35) cuando “se abre el templo” (p. 35) sugieren al Dios Espíritu Santo.⁴ Derivado de esto, aparece la religión como un código que prevalece en la lectura. Dicho código tiene sus características particulares dependiendo de la región, sus habitantes practican de tal o cual modo dicha actividad, pues hay que recordar que, para Lefebvre (1974/2020), entre lo concebido y lo percibido se encuentra lo vivido. Ricardo Elizondo E. (1986) considera que en el noreste sucede un fenómeno que vale la palabra descristianización, ya que, si se busca en documentos, no se encuentra una religiosidad tan aparatosa como la religiosidad del sur (p. 68). De ahí surge un sincretismo, definido por Garza Quirós (1986) como el “entrecruzamiento de la ortodoxia . . . y los aspectos no puros o aceptados oficialmente por esa religiosidad” (p. 72), y que nace de una geografía religiosa de la región. Un ejemplo de dicho entrecruzamiento son las luminarias de Higuera, rito que se explica más adelante en su aspecto antropológico. Podría decirse que dicho sincretismo es producto de un distanciamiento de la zona con respecto a la capital desde tiempos de la colonia. Así lo explica Garza Guajardo (1986):

El noreste como historia de poblamiento fue motivo de aislados proyectos que por lo común atrajeron la insidia virreinal o el olvido casi completo del centro, respecto a lo que aquí pasaba. A través de los siglos, el abandono se convirtió en apoyo propio y el regionalismo se tornó en originalidad (p. 85).

⁴ “El Espíritu Santo bajó sobre él y se manifestó exteriormente en forma de paloma” (La Biblia Latinoamericana, 1972/1995, Lucas 3:22).

Con todo esto, el primer elemento de interpretación se encuentra en el código de la religión, la cual se lleva a cabo de un modo sincrético, donde la ortodoxia pierde cada vez más fuerza.

Para Elizondo E. (1986), la Geografía es un determinante para el noreste en cuanto a su desarrollo y desciframiento de sus caras culturales, pues “es imposible sustraerse a la geografía del noreste” (p. 61). Sin embargo, con la Iglesia no sucede así. Elizondo expresa que ésta “fue dominante pero no fue determinante” (p. 63). Esto, además de reiterar la autonomía del noreste, ayuda a resolver el siguiente paso del método geocrítico que consiste en encontrar los espacios macroscópicos, es decir, los rasgos de dominación o símbolos dominantes. El primer símbolo que aparece en el texto relacionado con la religión y el espacio es el templo. Villarreal (2009) escribe: “para sus ojos llovidos por el goce / abre tus puertas templo” (p. 18). Gil Soldevilla (2016) explica que en la iglesia se utiliza la expresión “casa de Dios” para referirse a la Iglesia/templo. De ahí se deduce la presencia del que contraviene cuando la voz de la enunciación poética atestigua una contravención: “alojada en la oración asciende / hacia el aliento de tus bendiciones / No tengo lugar La casa no me pertenece” (Villarreal, 2009, p. 20). Al no tener un lugar, se advierte un despojo de la parte dominante sobre el dominado. Por esa razón la casa no le pertenece, pues en ella se realiza el ejercicio de la oración, actividad que se ejecuta en un templo. Alrededor de este símbolo, se encuentran otros que también pueden llegar a considerarse dominantes en el texto de Villarreal (2009) como “el domingo de ramos” (p. 48) y el “matrimonio” (p. 33), pero, además, existen elementos que son testigos de tal dominación como “las bancas entre colillas y cervezas” (p. 15) y “el parque y sus inmensas láminas” (p. 15), pues es ahí donde se encuentra lo perpetuo: “la eternidad en el centro del parque” (p. 56). Ahora, en términos bíblicos, Gil Soldevilla (2016) advierte que el templo ha experimentado una deslocalización

a través de los años, ya que, mientras en el Antiguo Testamento se menciona la construcción de un templo para Dios, en el Nuevo Testamento nosotros somos su casa (p. 138). En términos geocríticos, dicho desplazamiento es tratado como una desterritorialización y reterritorialización, es decir, la casa de Dios es extraída del espacio que ocupaba en el templo, para ser depositada en el espacio del cuerpo humano. Este mecanismo, el cual ocurre en los espacios macroscópicos, acerca al lector al siguiente paso de la interpretación: identificar lo que hay al otro lado del umbral llamado el espacio heterotópico.

El espacio heterotópico se rige por la subjetividad del autor. Para identificarla, Westphal (2007/2011) propone encontrar esa intimidad que se resiste a la codificación por medio del cuerpo humano. Al estudiar los textos de Minerva Margarita, Castillo Aguirre (2020) comenta que, en la cultura mexicana, el erotismo y la espiritualidad son nociones rechazadas, pues, derivados de la doctrina platónica, los fundamentos de lo corpóreo y el espíritu son irremediamente distintos (párr. 1). Por esta razón, cuando se analizan los versos en donde interviene el cuerpo, sobresale la resistencia a dicho patrón de comportamiento. El “goce” cuando se abre el “templo”, expuesto en los versos mencionados anteriormente, ya indica cierto grado de erotismo en los textos de Villarreal (2009), y se reitera cuando escribe: “mi lengua repasa tus labios . . . mientras la catedral anuncia su descenso” (p. 33). De esta manera, si la transgresión en el umbral había ocurrido del elemento dominante al dominado, ahora resulta al revés. El umbral de la religión es traspasado por el erotismo para convivir uno con el otro. Recordando que esto se considera un mundo posible gracias a la subjetividad de la autora, se prosigue con el análisis en relación al cuerpo donde se presenta el caso del bodyscape de manera geomórfica: “van mis cuatro paredes / con sus ojos llorosos / van a hundirse en tu cuerpo” (Villarreal, 2009, p.

55). Es decir, el cuerpo de la voz poética se muestra en términos de la forma de una casa o una alcoba. Esto se refuerza con los siguientes versos de Villarreal (2009): “a mitad del pecho que nada era sino la alcoba” (p. 12) y “la cicatriz también es un pasillo / un vientre” (p. 42). Así, la desterritorialización que ha experimentado, en la cultura dominante, el símbolo del templo –el cuerpo como la casa de Dios– ahora presenta un rasgo erótico en el que participan dos cuerpos de manera recíproca: “mis animales sueltos en el interior de tus sentidos . . . tus animales sueltos en el interior de mis sentidos” (Villarreal, 2009, p. 62). Aunado a esto, dicho rasgo erótico pone énfasis en el vientre, tal como en uno de los versos anteriores y en los siguientes: “los puntos que atraviesa tu vuelo / hacia el designio de mi útero” (p. 33) y “tu árbol enraiza [sic] en medio de mi vientre” (p. 62). Pero eso no es todo, este vientre viene acompañado del fuego: “mientras enciendes el hogar en los dentro del cuerpo” (Villarreal, 2009, p. 33) y “lo sentía dentro como zarza” (Villarreal, 2009, p. 50). Bachelard (1938/1966) afirma que el carácter sexual del fuego se ha mantenido desde la época primitiva porque implica una conquista, la cual se relaciona con el deseo de amar, pero también de conocer (p. 96). Aquí, se está hablando de amor más que de erotismo. Sin embargo, la relación entre estos dos es abordada por Octavio Paz (2014), quien afirma que “el sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad. Pero es una excepción que aparece en todas las sociedades y en todas las épocas” (p. 33). Es decir, la aparición del erotismo trae, como consecuencia, la presencia del amor y, por ende, el término que Bachelard (1938/1966) llama fuego sexualizado, que “es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud” (p. 95). Esto es posible porque el fuego puede albergar tanto el valor del bien y como el del mal: “Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno”

(Bachelard, 1938/1966). Gracias a esto último, se puede avanzar al siguiente paso, que es encontrar el tercer espacio producido en la obra.

Como ya se ha visto en el marco teórico, el tercer espacio es un término explicado por Edward Soja (1996) en el que todo fluye, tanto lo subjetivo como lo objetivo, lo real y lo imaginado, la mente y el cuerpo. Es, para Westphal (2007/2011), el umbral donde se lleva a cabo la transgresividad, el intercambio o cruce de las representaciones macroscópicas y las heterotópicas. Antes de hacer un análisis sobre esta unión, es importante mencionar el acierto de Villarreal (2009) de empezar su obra con este verso: “En la sonoridad de este árbol a mitad de la lluvia” (p. 11), pues es esta mitad de algo que se repite durante todo el poemario como un leitmotiv (Boone, 2009, párr. 3).⁵ Mitad o herida donde convergen la religión y el erotismo, fusión ejercida, según la interpretación, por el fuego.

Retornando al sincretismo del espacio macroscópico, se tiene que, en el noreste de México, existen ciertos ritos, como las antes mencionadas luminarias de Higueras⁶, que conllevan a posibles interpretaciones antropológicas sobre la mujer como conservadora del fuego del hogar (Garza Quirós, 1986, p. 78). De esta manera, la mujer, casa de Dios, es responsable de mantener un fuego. Por otro lado, en el espacio heterotópico, también se encuentra el cuerpo como casa de Dios, en la que, en un mundo posible, espiritualidad y erotismo pueden convivir, por lo que el vientre es depositario de un fuego. Si se unen estos dos espacios, cuyo común denominador es el fuego, se tiene una casa-vientre. A esto

⁵ “La repetición de un motivo da lugar, por analogía con la música, a la aparición del ‘leitmotiv’, y una ‘configuración estable’, formada por motivos, es un *tópico*.” (Beristáin, 2006, p. 350).

⁶ En Higueras, Nuevo León, las mujeres juntan candelilla (planta que se incendia rápidamente) y, desde el mes de octubre, la depositan en la puerta de la casa. Al llegar el 11 de diciembre, la víspera de la Guadalupana, incendian todo la candelilla recolectada (Garza Quirós, 1986, p. 78).

último, Bachelard (2006/1948) lo denomina la casa natal, que se relaciona con la intimidad de la casa protegida que apela a “la intimidad del regazo materno, luego la del seno materno” (p. 141). El resultado de este tercer espacio se logra gracias a otro elemento que surge en los poetas cuando sueñan, llamado por Bachelard (2006/1948) la casa onírica: “Esa morada onírica es una morada de universo” (p. 137). Esto se demuestra en uno de los versos con mayor potencia en un poema que, en ausencia del otro, evoca el encuentro de los cuerpos: “Si estuvieras aquí / tu cuerpo me asiría como el vientre materno” (p. 42). Lo que ocurre es que, al no pertenecerle su casa, su cuerpo, ese vientre subjetivo que se ha llenado de fuego, se convierte en vientre universal.

El siguiente paso es validar la transgresividad que ha resultado del análisis, la cual, para Westphal (2007/2011) se hace presente cuando la transgresión es constante. Así, en el caso del espacio macroscópico ocurre un desplazamiento del templo al cuerpo como casa de Dios, pasa por el espacio heterotópico, donde el cuerpo admite el erotismo, y llega al tercer espacio, en una desterritorialización de la casa de Dios a la reterritorialización de la casa natal. Ahora lo estable, lo inamovible, el centro, ya no es el templo, ni el otro que participa en el amor, es el vientre que espera, que tiembla “del miedo de quedar no de partir” (Villarreal, 2009, p. 33). De tal guisa, el final del poemario no extraña al lector que ha entrado en el discurso, “porque tu árbol enraiza [sic] / en medio de mi vientre / y esta tierra te vive / en el principio y fin” (Villarreal, 2009, págs. 62-63).

La transgresividad en En Memoria del Reino

Al igual que en el análisis de la obra anterior, el epígrafe de *En Memoria del Reino* resulta de gran utilidad para encontrar el código con el que se comienza a descifrar la transgresividad. Éste contiene un consejo: “No des el agua a los sedientos” (Camarillo, 2016, p. 7), seguido de un fenómeno que ocurre “En la tierra que habitas” (Camarillo, 2016,

p. 7). Dicho consejo no parece ser de carácter religioso ni político, sino del que emana de la sabiduría del pueblo, lo cual remite a los relatos de transmisión oral. En una entrevista, Baudelio Camarillo (como se cita en Mireles e Islasáinz, 2014) expresa: “En mi familia casi todos mis mayores eran buenos narradores orales. Al terminar la cena, por cualquier causa, iniciaba mi abuela sus largos relatos que iba hilvanando pausadamente con el humo de su cigarro” (p. 102). De aquí se deduce que el lugar donde se llevaba a cabo dicha actividad era en la casa. Ahora, para confirmar dichas costumbres se tienen las vivencias de la poeta Altaír Tejeda de Támez (1986) a cerca de su niñez en su ciudad natal, Ciudad Victoria, Tamaulipas: “Por la noche, escuchaba la charla de sobremesa sostenida no adentro de la casa, sino en la acera . . . mientras se comentaba la última hazaña del ‘ensabanado’, misterioso personaje que merodeaba por los contornos” (págs. 103-104). Tal parece que las historias contadas en sus hogares estimulaban la imaginación de estos poetas. Por un lado, Camarillo (como se cita en Mireles e Islasáinz, 2014) externa sus impresiones diciendo que aquel ambiente familiar de irrealidad y miedo es una de las cosas que más recuerda de su infancia. Por otro lado, Francisco Ramos Aguirre (2019) refiere que la escritora Altaír Tejeda escribió un cuento sobre el hombre ensabanado, personaje que, en la realidad tamaulipeca, se cree que verdaderamente existió. Además de que dicha comunicación oral presenta –como cualquier otra zona del mundo– sus relatos específicos, ésta tiene una característica particular, pues Tejeda de Támez (1986) recuerda que en la capital tamaulipeca “el silencio y la risa eran los únicos sonidos perceptibles pues se hablaba en voz baja y con tono mesurado” (p. 90). En uno de los poemas de la obra en cuestión, Camarillo (2016) reitera dicha forma de hablar de los habitantes del texto: “En voz baja vestimos nuevamente los días / que hace tiempo guardamos, / en voz baja otra vez caminamos descalzos / en voz baja no hay muertos / ni lágrimas que aumenten el caudal de

estas aguas.” (p. 17). Con esto, queda claro que los relatos orales de esta zona del noreste de México constituyen un código que es practicado por los adultos de manera casi secreta y que es escuchado por los niños mientras juegan. Así lo expresa Camarillo (2016) refiriéndose a los adultos: “hoy se sientan en el patio bajo la luna llena / y conversan de cosas opacas y aburridas / y fuman largamente / mientras sus hijos juegan” (p. 36). Como se ha sugerido anteriormente, dicho código se lleva a cabo en el espacio de la casa, espacio considerado macroscópico para efectos de este estudio y por las razones referidas a continuación. En los primeros dos capítulos, “Río Guayalejo” y “Luna Llena”, la casa otorga protección. Camarillo (2016) lo refiere al hablar del sol de verano: “Cuando llegue el invierno / le haremos un lugar en nuestro patio”. Para Jimmie L. King (2001), “el patio es un elemento vital para la casa norestense”, pues, el hecho de contar con plantas, agua y sombra, ayudan a mitigar el calor seco de la zona (p. 18). Además, la casa es el lugar donde se reiteran los límites de una estancia permanente: “Arriba están las casas de las gentes que amamos: madre, / amigos, / familia. / Hasta nosotros llega un suave olor a sueños / que nos impide continuar: / Regresamos.” (Camarillo, 2016, p. 20). También impone reglas de vestimenta y de rutinas: “y nos vestimos en silencio. / Aún tenemos fuerzas para mirar el cielo / y pedirle perdón por desoír a nuestra madre . . . Después nos vamos, / a casa / como siempre” (Camarillo, 2016, p. 26). Con esto, queda claro que existe una cultura dominante en la que el que contraviene protege y dicta normas dentro de la casa. Sin embargo, el que atestigua la contravención puede traspasar su umbral, mostrando los primeros indicios de la transgresividad.

A diferencia de *Herida Luminosa*, donde la desterritorialización y la reterritorialización ocurre en el concepto mismo del templo, en esta obra se manifiesta en el símbolo de la casa norestense de una sección a otra, es decir, cada vez que comienza una

parte se pone especial atención a ciertos aspectos de la casa, dependiendo de la situación en la que se encuentra la voz de la enunciación poética, sin que por ello deje de mostrar características de la cultura que domina la región. Es notorio que, en los capítulos mencionados en el párrafo anterior, se evoca a la niñez cuando Camarillo (2016) escribe: “de esta luna que llega hasta mi infancia” (p. 33). En el caso del siguiente capítulo llamado “Arpegios”, la situación es la de alguien que ha dejado dicha etapa y se siente ensimismado con la presencia de la pareja amada. Aún así, la imagen de la casa persiste. Si se pone atención a este fragmento de Camarillo (2016): “Digo tu nombre . . . al sentarme a la mesa lo encuentro entre las frutas del frutero” (p. 42), el pleonasma aquí observado reitera un ambiente de segunda naturaleza, es decir, la fruta no se encuentra en los árboles sino en un lugar donde se dispone dicho alimento, que, por lo general, se ubica en la cocina. En el noreste de México —explica King (2001)— la vida dentro de la casa vernácula gira en torno a la cocina, pues es el punto de intercambio familiar (p. 18). Además de nombrar un lugar donde se lleva a cabo la cultura dominante por ser sitio de convivio, el verso anterior muestra de nuevo esa comunicación oral —en “digo tu nombre”— tan importante en el texto. Otro elemento que va tomando forma a lo largo del poemario es la ventana. En el siguiente verso aparece así: “Pero esta noche quien pase por la calle / mirará la ventana que al hacer el amor / iluminamos” (Camarillo, 2016, p. 45). Aquí no aparece ninguna característica visual de dicho objeto, pero sí sugiere la falta de privacidad que se vive alrededor. Ramos Aguirre (2019) asegura que, en la capital tamaulipeca, las familias tradicionales del siglo XX acostumbraban dormir con las puertas y las ventanas abiertas, sobre todo en verano, debido al intenso calor. Hasta ahora, el mecanismo de desterritorialización a reterritorialización consiste en el cambio de una casa protectora y regidora a una casa que muestra lo privado. La transgresión se ejerce con la aceptación de quien se siente orgulloso

de lo que pasa adentro. Sin embargo, en el capítulo “Escombros” se detecta un cambio debido a la ausencia del ser amado: “Las casas me mostraban sólo fachadas negras. / La ventana tenía gruesas barras de hierro / y sus cristales rotos aún destrozan mis brazos” (Camarillo, 2016, p. 72). Al aparecer una reacción hacia la contravención de la cultura dominante también sale a la luz una de las características de las ventanas del noreste, donde “la herrería subraya el sentido de seguridad separando fuertemente lo público de lo privado” (Sánchez, 1986, p. 226). También Tejeda de Támez (1986) se recuerda a sí misma “asida a los barrotes” de las ventanas de su casa natal (p. 103). Este cúmulo de transgresiones, de las cuales se compone la transgresividad, reflejan un reclamo hacia los cambios que ocurren en el transcurso del tiempo, personificándose más adelante, “donde el tiempo jadea / llevando a sus espaldas una ciudad enorme” (Camarillo, 2016, p. 79). Lo mismo pasa en la práctica cultural. Sánchez (1986) explica que, gracias a la “penetración de formas culturales de países tecnificados”, la arquitectura popular del noreste, cuyas formas definen “la personalidad de una región son modificadas para procrear aberrantes construcciones que agreden a la sociedad” (p. 218), lo que da como resultado el olvido de un pasado por el que la vista se nubla. Así lo externa Camarillo (2016) anticipando al lector el tema de los escombros, cuando, después de estar con su amada, regresa al mundo exterior: “Después bajé despacio hacia el olvido: / más allá de su cuerpo / todo estaba en penumbra” (p. 51).

De esta forma se llega al último capítulo titulado “La Casa del Poeta”, cuyo nombre nos anticipa la presencia del tercer espacio, es decir, el espacio del individuo descentrado, el escritor que, en este caso, es un poeta. Pero antes de abordar dicho término, es necesario terminar de definir el espacio macroscópico para esta obra de estudio. No es casualidad que, en este último capítulo, Camarillo (2016) le dé importancia al basamento de la casa:

“La casa del poeta posee cimientos firmes” (p. 82) y a la manera de construirla: “Las piedras más exactas en peso y en medida / de estos enormes muros / se acomodaron por sí solas” (p. 84). Esto, además de reiterar que el poeta es un constructor de espacios, también habla sobre algunos atributos de la casa norestense. King (2001) afirma al respecto:

Describiendo una casa norestense desde sus cimientos, encontramos que éstos se hacían de piedra, de mayor grosor que el muro, prolongándose, con el nombre de rodapié, a una altura variable sobre el nivel del piso, dándole al edificio solidez visual y estructural, además de proteger contra la erosión provocada por agua.

Muros, ya sean de adobe, sillar o piedra tienen un espesor considerable, pues estos materiales piden estructuralmente paredes fuertes (p. 15).

Además de esta información un tanto técnica, también se encuentra el aspecto estético que, con el verso “largos muros sensibles a la luz” (Camarillo, 2016, p. 79), remite, tal vez, al acabado llamado por Sánchez (1986) “aborregado”, el cual “quiebra los rayos solares disminuyendo la temperatura interior, incorpora juegos de luz y sombra en los paños donde se incluye” (p. 224). Sin embargo, aunque no dejan de ser fascinantes todos estos datos culturales, lo que más interesa aquí es la transgresión, la cual se ilustra en los siguientes versos de Camarillo (2016): “sin los fuertes cimientos de esta casa / las espléndidas mansiones de los dioses / se nos vendrían encima” (p. 82). Es decir, el umbral puede, ahora, ser traspasado por una deidad y, como se explica más adelante, la relación de las dos partes parece tan próxima, que, cuando se analiza la referencialidad, la interacción entre los mundos resulta ser metonímica. Dicho punto es relevante ya que, tratándose de metonimia, también la línea entre la transgresividad y la referencialidad es muy delgada. Terminado este paréntesis, se puede concluir del análisis anterior que el espacio macroscópico se

representa con la casa, cuyas reglas son impuestas por los adultos o los dioses, se procura la palabra hablada y es presa del olvido.

Ahora le toca el turno al espacio heterotópico, que se encuentra al otro lado del umbral, el cual tiene que ver con la subjetividad del autor a través del cuerpo y con la voz de las minorías. Uno de los primeros indicios de acercamiento a este espacio es el tratamiento antropomórfico que se le da a la luna y al sol.

La primera prevalece en los capítulos que hablan de la infancia: “Desde el rincón más íntimo del patio / miro la luna llena. / Todo reposa hipnotizado por la pupila intemporal / de esta luna que llega hasta mi infancia” (Camarillo, 2016, p. 33). Aquí, el satélite natural aparece como un ojo, por el que se deduce que se trata de un ojo humano, pues enseguida se comunica: “me dice / que no he crecido aún lo suficiente / para tocarla con mi mano” (Camarillo, 2016, p. 33). Su carácter “intemporal” y su breve mensaje sugieren que, en este espacio, la niñez es eterna, afirmación que se liga con el elemento del rincón, ese lugar tan íntimo con el que empieza el fragmento antes mencionado. Para Bachelard (1957/1975), “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” (p. 172), que, en este caso, es la de la edad. En el poemario, junto a este tema de la infancia, también predomina el de la desnudez. Contraria al vestido que se establece como norma en la casa dominante, ésta se manifiesta en la voz del grupo dominado en los siguientes versos de Camarillo (2016): “Solamente desnudos llegaremos más hondo . . . hasta llegar al lecho donde la Eternidad / duerme desnuda” (p. 23). Nuevamente, la inmovilidad del tiempo, “la Eternidad”, se encuentra en sintonía con el estado favorito del niño, cuya voz relata: “Tocamos las piedras bajo el agua / con nuestros pies desnudos” (Camarillo, 2016, p. 30). Conforme avanza el texto, dicha voz que llega irremediabilmente a la edad adulta sigue enunciando la misma circunstancia: “Brilló tu desnudez al fondo de

mis ojos” (Camarillo, 2016, p. 50) y “Al que tenga la dicha de mirarla desnuda / ya no le bastará la claridad” (Camarillo, 2016, p. 52). Sin embargo, no hay perder de vista que, gracias a lo comprobado anteriormente, la infancia sigue presente a lo largo de la obra. Este último par de versos, se encuentra en un capítulo donde la imagen de la amada y la palabra se fusionan, dirigiéndose al siguiente paso de esta interpretación. Pero antes de continuar, es necesario completar el símbolo del rincón. “Todo rincón de una casa . . . es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa (Bachelard, 1957/1975, p. 171). Si se visualiza desde un extremo el espacio macroscópico dirigiéndose al umbral como una casa ya formada por una sociedad, entonces, en el otro extremo se encuentra el espacio heterotópico dirigiéndose, en sentido contrario, también hacia el umbral como una casa en gestación por la soledad. Además de esto, “si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, el silencio de los pensamientos” (Bachelard, 1957/1975, págs. 171-172), por lo que evocar dicho espacio remite a lo vivido y no a lo concebido. En la lectura de Camarillo (2016), el silencio aparece cuando “se vuelve un remolino de espuma en la garganta” (p. 61), pero, más importante es cuando anuncia: “abro la boca y la humareda envuelve mis palabras” (p. 73). O sea, que en ese silencio concurren las palabras, las cuales se identifican con los rasgos de la amada, pues el lector se encuentra con la siguiente descripción geomórfica: “Una noche tus muslos se abrirán como un libro para mí. Y como un libro te leeré” (Camarillo, 2016, p. 41). Dichas palabras se pueden deducir en la forma escrita por el verso “a ararte con mis manos” (Camarillo, 2016, p. 48). De esta manera, se va completando la pareja de extremos de los espacios de representación en relación a la palabra. De un lado se tiene a la comunicación oral, del otro, la palabra escrita.

Como se indica al comienzo del espacio heterotópico, el segundo elemento antropomórfico es el sol que trepa el árbol y, como humano, “todo lo guarda en su memoria” (Camarillo, 2016, p. 14). Tanto en este poemario de estudio como en el anterior, la luz es un componente relevante que, para este propósito, se analiza dentro de la polisensorialidad. Sin embargo, es inevitable que aparezca como preámbulo de la desnudez en algunos de los versos anteriores, donde ésta brilla y lo aclara todo; o como portadora de la memoria, en este caso, la del sol. Es decir, en la luz se congregan estos dos ingredientes, los cuales se muestran en el siguiente verso de Camarillo (2016): “Ah, memoria que sólo con harapos / reconstruye aquella vestidura. / [sic] Qué desnudez tratamos de cubrir / evocando a retazos antiguas maravillas?” (p. 17). Aquí, el autor se pregunta si es posible ataviar el brillo de la infancia con la luz de la memoria. De esta forma, se considera que todo lo anterior cumple con los requisitos necesarios para concluir que el espacio heterotópico en cuestión se percibe a partir de la infancia, de la palabra escrita y la memoria.

El siguiente paso es dilucidar sobre el tercer espacio, el cual se encuentra en la frontera entre el espacio macroscópico y el heterotópico. Para definirlo se necesita un agente común que, como se ha advertido, es la palabra. De hecho, el siguiente texto lo confirma: “Sólo dos versos forman este poema; / en medio de los dos está tu nombre” (Camarillo, 2016, p. 45). Es decir, lo que existe en el límite entre estos dos espacios es algo que se nombra. Derivado del análisis anterior, se sabe que en cada uno de los extremos se encuentra la palabra oral y escrita, respectivamente. Martínez Fernández (1995) explica al respecto:

Una buena parte de los elementos y peculiaridades de la poesía contemporánea tienen su origen en la tensión latente entre oralidad y escritura o, si se quiere decir

de otra manera, en la lucha dialéctica de la escritura contra (o de espaldas de) la oralidad inicial, una vez que ésta –en un sentido general– hizo crisis. (p. 229)

De esta manera, se advierte que el primer elemento que se encuentra en este proceso de transgresividad es la Poesía. Para constatar esto, se cuenta con el aporte de Ostria González (2002) en la siguiente cita:

En el discurso de la poesía se da, pues, la paradoja de que para representar el silencio, la “música callada” (sentimientos y sensaciones como vivencias interiorizadas) se deba recurrir a una escritura que, a diferencia de lo que sucede con otros géneros o tipos discursivos, opera como pentagrama, es decir como soporte significativo del significante sonoro. (p. 69)

Esto remite al silencio que surge en el rincón de la casa y a la comunicación oral ejercida en la casa tradicional. Ahora, en el siguiente par de extremos se tiene al adulto y al niño. Si, entre la palabra oral que practica el primero y la palabra escrita que practica el segundo se encuentra la Poesía, entonces, entre estos dos individuos se encuentra el poeta. Heidegger (1973/1962) considera a Hölderlin el poeta modelo por llamar a la Poesía “la más inocente de todas las ocupaciones” (p. 108), por la que el hombre utiliza el lenguaje, “el más peligroso de los bienes” (p. 109). En esta dicotomía se encuentra el poeta de la obra, por un lado, la inocencia de las ocupaciones de los niños que “jugaban en el patio bajo la luna llena” (Camarillo, 2016, p. 36); por el otro, la responsabilidad de los adultos, “sabios constructores de esta casa” (Camarillo, 2016, p. 84). De esto se deduce que, finalmente, entre el olvido del espacio macroscópico y la memoria del espacio heterotópico se encuentra la “Casa del Poeta” nombrada por Camarillo (2016), lo equivalente, en palabras de Bachelard (1948/2006), a la casa onírica. “La casa del recuerdo” –dice Bachelard (1948/2006)– “está construida sobre la casa onírica. En la cripta está la raíz, la pertenencia,

la profundidad, la inmersión de los sueños” (p. 116). Es decir, los cimientos de lo que se construye con la memoria, está hecha de sueños. Por eso, cuando Camarillo (2016) recuerda que se aleja de la casa materna pronuncia un “hasta nosotros llega un suave olor a sueños” (p. 20); y cuando evoca a su amada, que se confunde con la Poesía, dice: “Limpio mi cuerpo, amada, / en el agua más pura que corre por mi sueño” (p. 57). De esta manera, el sueño se encuentra entre el olvido que lo lleva a la “penumbra” y entre la memoria que sólo alcanza a vestir con “retazos” la enorme desnudez. Así como menciona Bachelard (1948/2006) que “En vez de soñar con lo que fue, soñamos con lo que debió haber sido” (p. 117), el poeta construye un nuevo espacio, una casa propia donde “enciende palabras como lámparas” (Camarillo, 2026, p. 81), como guía. Sin embargo, Camarillo (2016) advierte: “Ningún hombre al azar encontrará esta casa” (p. 81), es decir, la casa del poeta hay que buscarla para encontrarla en el intersticio, es decir, en la cultura.

Referencialidad

La referencialidad en Herida Luminosa

La referencialidad es el puente entre la fuente y el derivado, entre lo real y la ficción. Ofrece características particulares del espacio real por el cual el autor ha construido otro espacio. Para identificarla es necesario abordar el caso de lo grande a lo pequeño, es decir, primero desde la relación entre el mundo real y el mundo ficticio, y después entre los objetos que existen y los que subsisten dentro de esos mundos.

Para encontrar el intersticio entre el mundo real y el mundo de ficción, es preciso señalar si prevalece la metáfora o la metonimia en la obra, y, además, hacer mención de ellas. Con este ejercicio debe salir a relucir cuáles son dichos mundos y la manera en que conviven. En el caso de *Herida Luminosa*, es la metáfora la que predomina a lo largo de

ella. Estas son las más sobresalientes en los textos de Villarreal (2009): “luz el cristal / del estanque esparcida” (p. 12), “cornamentas de luz” (p. 16), “la puerta cerrada del mar” (p. 27), “lago de nubes que cubre nuestra casa” (p. 38) y “los brazos del árbol” (p. 46).

Parecido a la metáfora se encuentra el símil,⁷ presente en los siguientes versos de Villarreal (2009): “cuando la lluvia es herida” y “hasta el río que es la boca del bosque” (p. 58). A partir de dichas figuras retóricas se puede intuir lo que pertenece al mundo real y lo que pertenece al mundo ficcional. Pero, para tener mayor claridad de estos mundos y no dejarse llevar por lo que Gadamer (1975/2017) llama prejuicios, es necesario conocer un poco más el territorio norestense.

De acuerdo con los elementos arrojados en esta parte del análisis, se pone especial atención a la descripción de los recursos naturales de la zona, los cuales están determinados, en buena parte, por el clima. Geográficamente, el noreste se identifica por la influencia de la Sierra Madre Oriental (Merla Rodríguez, 1986, p. 13), de los vientos alisios del Golfo de México de fines de verano y de los *nortes* que se presentan en invierno (Merla Rodríguez, 1987, p. 15). Los climas, por lo general, son menos secos que el interior del norte y desaparecen en lo sustancial los suelos desérticos que se ven substituidos por castaños, de rendzina y negros. (Bassols Batalla, 1967, p. 197). En la planicie costera, el clima es seco estepario, sumamente caluroso en verano y fresco en invierno. En la zona de la Sierra Madre Oriental, existe un contraste de temperaturas y creciente humedad (Bassols Batalla, 2002, p. 365), provocando un clima templado lluvioso (Bassols Batalla, 1991, p. 110). De manera generalizada, la región del noreste se calienta progresivamente al terminar

⁷ La comparación retórica o símil consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes), la relación de homología, que entraña –o no– otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus calidades respecto a las de otros objetos o fenómenos (Beristáin, 2006, p. 96).

el invierno, presenta altas temperaturas desde la primavera hasta el comienzo del otoño, y éstas vuelven a descender, sobre todo en la noche, en el corto invierno (Bassols Batalla, 1991, págs. 110-111). Sus cuencas hidrográficas son intermitentes, pues están determinadas por los climas secos, y entre las principales se encuentran: Río Bravo, Salado, Álamo, San Juan, San Fernando, Soto La Marina, Guayalejo y Nazas (Merla Rodríguez, 1987, p. 15). La intermitencia antes mencionada de sus sistemas hidrológicos, hace que predomine la agricultura de riego. Por lo que esta región de “aparente improductividad” es próspera por su manejo del agua, sin olvidar que tienen limitaciones debido a las montañas de distinta vegetación y otras actividades económicas (Bassols Batalla, 1967, p. 171). En resumidas cuentas, Merla Rodríguez (1986) apunta que, lo intermitente de sus ríos, los suelos pobres, el verano canicular, los vientos polares y las lluvias ciclónicas hacen difícil la vida en el noreste (p. 15).

De acuerdo a lo anterior, las descripciones del noreste de México se centran, en gran parte, en las zonas aledañas a la Sierra Madre Oriental. Esto resulta de gran ayuda para el presente estudio, pues Montemorelos, ciudad natal de Minerva Margarita Villarreal, se encuentra cercana a dicha sierra. De esta manera, el siguiente paso es identificar los elementos que pertenecen al mundo real y al mundo de ficción. En el primero se encuentran el estanque (relacionado con el sistema de riego), la lluvia, el río y el bosque. En el segundo se encuentra el mar, ya que, si bien los vientos del Golfo de México llegan a la región que aquí interesa, ni las aguas de éste ni de ningún otro océano se alcanzan a percibir. Ahora, para facilitar un puente entre los dos mundos, se puede escoger un elemento de cada mundo que presenten entre ellos una relación directa. Por ejemplo: si del lado ficcional se encuentra el mar, del lado real está el estanque. Estos dos elementos son contenedores de agua, pero viniendo de mundos diferentes, presentan características especiales.

El estanque se relaciona con el reflejo, “cristal” y “luz”, como ya se ha visto, o como se muestra a continuación: “y al borde del estanque / una muchacha / asoma como si se entregara” (Villarreal, 2009, p. 52). Para Bachelard (1942/1978), el espejo de las aguas sirve para *naturalizar* nuestra imagen, pues los espejos de vidrio son demasiado civilizados para idealizar (págs. 39-40). Más adelante, Bachelard le otorga al lago y al estanque la cualidad schopenhaueriana de ser receptáculo del drama de la voluntad humana, pues éstos invitan a la contemplación (p. 50). Por esta razón, Villarreal (2009) acierta al decir “en el estanque que nos lleva / no ceso de caer” (p. 21), pues es éste el que posee la voluntad, el que “recoge toda la luz y hace un mundo con ella” (Bachelard, 1942/1978). Lo anterior remite a la cultura norestense en cuanto a la vida difícil debido a la intermitencia de su provisión de agua y de cómo sus habitantes han logrado sobrevivir gracias a imponer su voluntad sobre la naturaleza.

Por otra parte, mar conduce al imaginario de la vastedad estudiada por Bachelard (1957/1975) a partir de la inmensidad íntima. Según el filósofo, el término vastedad lo utiliza Baudelaire para señalar “la infinitud del espacio íntimo” (Bachelard, 1957/1975, p. 228) y la grandeza que viene de la “profundidad insondable de los vastos pensamientos” (Bachelard, 1957/1975, p. 229). Por eso, el poema de Villarreal (2009) que empieza con “Esa voz” (p. 41), termina, de manera muy atinada, así: “que brilla / más profundo que el mar” (p. 41). Es decir, el mundo de ficción concebido por la autora es más vasto que el propio océano. Bachelard (1957/1975) explica que “la palabra vasto reúne a los contrarios” (p. 230), cualidad que, como ya se ha visto, también se hace visible en el texto. Gracias a esto, en dicho espacio pueden convivir las llamas con la nieve, el calor con el frío y la luz con la noche, lo que equivaldría al mundo posible expuesto en la transgresividad, donde se junta lo material con lo espiritual.

Antes de descubrir el intersticio entre los dos mundos mencionados, ahora es necesario localizar los objetos pertinentes para continuar con la interpretación de la obra, asignándoles una clasificación de acuerdo a la teoría geocrítica. Un camino factible es empezar con otro de los símbolos de la inmensidad íntima que es el árbol, el cual se ha escogido por dos razones. La primera es por su conexión directa con este verso: “en el árbol que canta a mitad del océano” (Villarreal, 2009, p. 27). Aquí, el mar del mundo ficcional entra en contacto con un árbol cuyas características se explicarán más adelante. La segunda razón deriva de que las referencias particulares que más abundan en el poemario son las de los árboles. Así, la obra hace mención de “Álamos de la alfombra sabinos entre sábanas” (Villarreal, 2009, p. 51) o de “esta hambre / en el ajuar del río entre sabinos y eucaliptos” (Villarreal, 2009, p. 27). A partir de aquí, se puede proceder con el siguiente paso, que es deducir qué objetos pertenecen al consenso homotópico y cuáles a la interferencia heterotópica, para después situarlos frente a los objetos del excursus utópico.

Tanto el álamo como el sabino, son árboles nativos de la zona metropolitana de Monterrey y sus alrededores, es decir, pertenecen al ecosistema de la Sierra Madre Oriental. Los dos son considerados árboles de gran talla. El álamo de río o sicomoro, es el híbrido mexicano más resistente a sequías y suelos malos, por lo que se utiliza para reforestar banquetas y calles (Zurita Zaragoza, 2021, p. 43). El sabino, también llamado ahuehuete, es el árbol más longevo a nivel nacional, “se desarrolla a la orilla de ríos y arroyos; por lo que su requerimiento hídrico es alto” (Zurita Zaragoza, 2021, p. 82). De esto se deduce que dichos árboles pertenecen al consenso homotópico, pues son objetos que existen tal cual en la zona del noreste. Por otro lado, el eucalipto no se considera un árbol nativo de la región ni se encuentra presente junto a otros árboles de manera natural. De acuerdo con Foroughbakhch et ál. (2017), su ubicación en el noreste se debe a experimentos de campo

para reforestar suelos dañados y sólo existen en parcelas de terrenos rurales (p. 71). El eucalipto es un árbol que crece entre 10 y 30 metros de altura, según el tipo y las condiciones de suelo; en el caso del noreste, éstos sobreviven a pesar de la desequilibrada provisión de agua (Foroughbakhch et ál., 2017, págs. 73-74). Con esta información se infiere que este objeto pertenece a la interferencia heterotópica, pues se puede considerar un objeto que subsiste en el texto por encontrarse en el río junto a un objeto que existe. Dentro de la clasificación mencionada, el eucalipto se encuentra en una superimposición, la aparición de un tercer espacio a partir de dos espacios familiares (Westphal, 2007/2011, p. 115), esto es, el río y el eucalipto de las parcelas. Si se juntan estos dos tipos de objetos se resume lo siguiente: la obra hace referencia a los árboles de gran talla, longevos, que necesitan agua de manera significativa para vivir, pero tienen la fuerza para resistir a las inclemencias del clima.

Por otro lado, se tiene al “árbol” que se encuentra “a mitad del océano” y, además, “canta”. Esto es material suficiente para decir que se trata del excursu utópico, pues no cuenta con ninguna referencia y su incompatibilidad con la realidad es producto de la imaginación de la autora. No es casualidad que el árbol también sea un elemento de la inmensidad íntima en un verso tan potente. Bachelard (1957/1975) afirma que “en el mundo del ensueño el árbol no se establece nunca como ser acabado” (p. 238) y por eso “el árbol tiene un destino de grandeza” (p. 239). De ahí que Villarreal (2009) tenga que situar el árbol de su mundo utópico en medio del océano. Bachelard (1957/1975) continúa explicando sobre el espacio poético como “un espacio que no nos encierra en una afectividad” (p. 239), es decir, concibiendo, en su propia intimidad, objetos tan inmensos, los afectos se atenúan ofreciendo al lector una gama emocional más extensa de la que la autora puede percibir. Otra aportación de Bachelard (1957/1975) sobre el espacio poético

en el objeto es la relación de contenido y continente en la imagen del árbol, pues, debido a su capacidad de expansión, su contenido no se encuentra en la médula, sino que se abarcan por igual (p. 240). Es decir, en la medida que crece el árbol, también aumenta lo que lleva dentro, su materia es inacabable. Dice Bachelard (1957/1975): “El horizonte tiene tanta existencia como el centro” (p. 241), razón por la cual, el siguiente verso de Villarreal (2009): “el rumor del océano filtrándose en las ramas”, muestra el sinfín de afectividades dispersas en el espacio.

El siguiente paso es enfrentar lo que resulta de la combinación de los dos espacios anteriores con el excursu utópico. En un extremo se tiene al álamo, al sabino y al eucalipto, árboles de gran talla y resistentes; en el otro se encuentra un árbol utópico que crece sin cesar. Pareciera que la grandeza es un factor común en cuanto a cualidad abstracta, pero, lo que hay en la frontera entre los objetos de estos dos mundos de forma concreta, materializada, es el elemento necesario para su existencia, elemento por el que se mantienen en pie o no dejan de crecer. Dicho elemento es el agua. Sin embargo, como el agua tiene muchas interpretaciones a nivel simbólico y poético, lo que sigue es analizar, ahora sí, el intersticio entre el mundo real y el mundo de ficción.

Para tener la certeza de la presencia significativa del agua, se cuenta con los siguientes versos: “Hay otro cielo de ala enmohecida / otro cielo de moribundo pez” (p. 24). Estos generan la sospecha de que, para dirigirse al cielo, no es necesario mirar hacia arriba, sino a un espacio que lo refleje, ya sea un estanque o un mar. Empezar a conectar estos dos mundos, implica poner atención en otros elementos que participan en el espacio construido en el texto de Villarreal (2009), por ejemplo, en las nubes por las que “el cielo es un estallido de alas blancas” (p. 33) o en el “lago de nubes que cubre nuestra casa” (p. 38). De las nubes surge la lluvia, incluida en los siguientes versos de Villarreal (2009):

“esta tristeza se resigna / a llover en la página” (p. 46); “llueve / una repetición puede ser una esperanza / llueve” (p. 48); y “sólo me llueve amándolo” (p. 50). La lluvia despierta la ensoñación vegetal de una lluvia bienhechora (Bachelard, 1942/1978, p. 233); también una lluvia de verano se puede asociar con un diluvio de leche, cálida y fecundante (Bachelard, 1942/1978, p. 188). No cabe duda que lo anterior, tratado en términos de transgresividad, añade sustancia a dicho apartado por tratarse de elementos maternos. Sin embargo, para no dejarse llevar, como diría Lefebvre (1974/2020), por “la ilusión de la transparencia” (p. 99), podría decirse que la lluvia mencionada en el texto, presenta las características del agua del río definidas por Bachelard (1974/2020), donde “el agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes” (págs. 278-279). Si se observa la totalidad de la obra, *Herida Luminosa* (2009) puede considerarse un poema sin pausas, sin subtítulos, sin puntos ni comas. El ritmo permanece estable en la combinación de heptasílabos, enneasílabos y alejandrinos, en su mayoría. La melodía resulta una sola en su casi nulidad de la rima. De hecho, el siguiente verso revela la paridad del agua con la escritura: “papeles dispersos como golpes de lluvia” (p. 39). Continuando con Bachelard (1974/2020), él explica que la cascada contiene voces indirectas, ecos ontológicos, repeticiones de onomatopeyas por las que se pueden escuchar las voces naturales como las de los pájaros (págs. 287-288). Esto remite a uno de los versos anteriores en el que la repetición de la palabra “llueve” supone una esperanza.

A partir de lo anterior, finalmente se puede concluir que lo que une al agua del estanque con el agua del mar es el agua del río. Un río que tiene como referencia a la lluvia: por un lado, nace con las precipitaciones intermitentes del noreste y, por otro, se produce porque llueve “en la página”. Si “la liquidez es un principio del lenguaje” (Bachelard,

1974/2020, p. 286), entonces se cumple la premisa de que el trabajo poético da el ser al nombrar (Jean Roudaut como se cita en Westphal, 2007/2011, p. 87) y al hacerlo, produce un espacio. Un espacio que es un río que se forma con la lluvia, es decir, con la palabra, y todavía más, con el amor a la palabra. Un río que, reflejando los rayos del sol canicular, es una herida luminosa.

La referencialidad en En Memoria del Reino

En la primera página, después del epígrafe del libro *En Memoria del Reino* (2016), el autor ofrece al lector una referencia con el siguiente subtítulo: “Río Guayalejo”. Esta información es más que suficiente para ser utilizada en el análisis de la referencialidad. Sin embargo, los siguientes versos de Camarillo (2016) refuerzan dicha resolución, al insinuar que el Guayalejo no pertenece a la cultura dominante: “Hoy, en clase de Geografía, / supe que mi río no es importante” (p. 25). Westphal (2007/2011) explica que las representaciones del espacio macroscópico se formalizan en el territorio y en el mapa (p. 69), razón por la cual, dado que el mismo autor del poemario considera dicho río como parte de la periferia, se descarta su participación como elemento dominante en la identificación de la transgresividad y, por consiguiente, se reserva para este apartado.

Antes de abordar el análisis de la relación entre el mundo real y el mundo ficcional en el texto de estudio, es necesario complementar la referencia anterior con algunos datos. Xicoténcatl,⁸ ciudad natal de Baudelio Camarillo, es un municipio situado en la cuenca hidrológica del Río Guayalejo en la porción sur del estado de Tamaulipas. Tiene una

⁸ Xicoténcatl, “la antigua Villa de Escandón, fundada el 15 de marzo de 1751, cambió de nombre por decreto en 1828 para honrar al héroe tlaxcalteca Felipe Santiago Xicoténcatl” (Ortiz de Zárate y Díazmuñoz, 2000, párr. 3).

población de 22,229 habitantes⁹ y colinda con los municipios de Llera al norte; Mante al sur; González al este; y Gómez Farías al oeste (Gobierno Municipal de Xicoténcatl, s. f.). Su clima es semicálido con lluvias en verano y su temperatura media anual se encuentra entre los 22 y 26 grados Celsius (Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, s. f.). Entre el orgullo de sus habitantes se encuentra un frondoso laurel de la India y una ceiba de gran tamaño trasplantada a la plaza principal en 1822 (Ortiz de Zárate y Díazmuñoz, 2000, párr. 4). No se cuenta con datos precisos sobre los árboles nativos del lugar, por lo que se recurre a la información proporcionada por el Gobierno Municipal de González (s. f.), en el que predominan el sauce, el sabino, la mora y los frutales, en la zona de la cuenca del río; el pino, el encino, el cedro, el álamo, el laurel y el nogal, en la zona de la Sierra; y el huizache y el mezquite, en la zona de la planicie.

La cuenca del Río Guayalejo Tamesí, es una de las 37 regiones hidrológicas de México, cuyos límites se encuentran al norte de los estados de Nuevo León y Tamaulipas, por lo que es de esperarse que nace de la Sierra Madre Oriental (Arcos-Espinosa et ál., 2017, págs. 12-13). Esta cuenca tiene 12 subcuencas, entre ellas, el llamado Río Guayalejo 3 (Arcos-Espinosa et ál., 2017, p. 6), área de interés para este estudio, ya que es la que abarca 5 municipios de Tamaulipas, entre ellos Xicoténcatl (Arcos-Espinosa et ál., 2017, p. 74). El suelo que predomina en esta zona es el aluvial (Arcos-Espinosa et ál., 2017, p. 16), suelo sedimentario que se forma del material transportado por corrientes de agua, en su mayoría fluviales, pero también que provienen de las lluvias (Lira Gómez, 2019, párr. 1). En general, el Río Guayalejo presenta gran variedad de plantas acuáticas. Un estudio de Mora-Olivo y Novelo Retana (2005), demuestra que existen las enraizadas emergentes, las

⁹ La población de Xicoténcatl es la actualizada en el año 2020 de la tabla de datos del Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (INAFED).

de tallos flotantes y las sumergidas (p. 107). Otro estudio sobre la fauna de la cuenca del Río Guayalejo Tamesí, afirma que se han registrado 43 especies de peces nativos y 5 especies exóticas (García-De León et ál., 2017, p. 1).

En un análisis global del texto de estudio, se advierte que la relación entre el mundo real y el mundo ficcional es, predominantemente, metonímico. La explicación es la siguiente. Por un lado, en los versos de Camarillo (2016) se reconoce el mundo real con “un enorme sabino” (p. 14), “antiguos sauces” (p. 18) y “naranja a la hora del calor” (p. 42). Tanto en el análisis de la referencialidad de la obra anterior como al principio de éste, se sabe que los árboles naturales de la región noreste en las zonas de los ríos son los sabinos y los sauces, entre otros. También se sabe que, gracias a los sistemas de riego utilizados en favor de la supervivencia de los habitantes y la economía, existen árboles frutales, entre ellos los cítricos. Esto prepara el ambiente del mundo real que se quiere describir, el cual es la fuente por el que surge el derivado. Por otro lado, se tiene un mundo ficcional en el que “en el fondo [del río] las piedras son huevos de cierta ave” (Camarillo, 2016, p. 11). La comparación anterior puede que indique, en primera instancia, una relación metafórica. Sin embargo, conforme avanza la lectura, el río empieza a contener no nada más huevos de aves, sino también estrellas, tal como cita el siguiente verso: “sacaremos estrellas en nuestras redes” (Camarillo, 2016, p. 16). Es decir, el Río Guayalejo, el cual es un contenido de la ciudad de Xicoténcatl, se adueña de las características de éste, su continente. Haciendo una imagen mental de esto último, es viable representar a Xicoténcatl, el mundo real, como una gran esfera en la que se incrusta otra esfera de menor tamaño que representa un río y, como la frontera entre estas dos esferas es inmediata o no hay puentes, dicho río tiene tanto características del Guayalejo como de la ciudad misma. Así, este mundo es poseedor de su propia luz: “La luz que entra en sus aguas olvida pronto el cielo”

(Camarillo, 2016, p. 11), pues, el agua del que está formado también es un cielo. De hecho, a veces, esa agua ya no es agua, “es la luz de la luna / la que llena este cauce (Camarillo, 2016, p. 29). Otras veces su oleaje configura su propia vegetación: “ese follaje intenso de sus olas” (Camarillo, 2016, p. 15), imagen que en parte resulta real considerando la existencia de flora acuática. Aunado a esto, el poblador de ese mundo no necesita conocer el mar, porque “el río se hace ancho / como el mar que nunca hemos conocido” (Camarillo, 2016, p. 21); además, cuando se comunica tiene que hacerlo en un lenguaje que esté en función del río: “He entrado en la ciudad como entrar en la niebla” (Camarillo, 2016, p. 58), para así darle coherencia a su discurso. En el apartado anterior, ya se había anticipado el carácter metonímico de la obra, no nada más en relación con los mundos, sino también entre referencialidad y transgresividad. Pues helo aquí. No se puede hablar de la ciudad sin referirse al río, como cuando “las avenidas se cubrieron de musgo” (Camarillo, 2016, p. 66). Y viceversa. No se puede hablar del río sin referirse a la ciudad, como cuando “bajamos hasta el río / como bajan los pájaros al atrio de la iglesia” (Camarillo, 2016, p. 13). Motivo por el cual, aunque los imaginarios ideológicos y simbólicos son las herramientas más utilizadas en la transgresividad, también ha sido necesario documentarse a cerca de la arquitectura de la región para dicha sección.

Siguiendo el mismo esquema de analizar los objetos pertinentes antes de encontrar el intersticio de la referencialidad, se han escogido dos de suma importancia: las piedras y los barcos. Es verdad que los árboles podrían ser otra opción, considerar el laurel de la India y la ceiba trasplantada objetos heterotópicos, así como el sabino y el sauce objetos homotópicos. Sin embargo, faltaría el contraste contundente con el excursu utópico, pues, no hay indicio alguno de que lo haya. Esto no quiere decir que, si en el texto no existe excursu utópico, no se puede hacer un análisis geocrítico. Simplemente, si existen otros

objetos que presentan esta denominación, hay que hacer un esfuerzo por utilizarlos. Ahora, también los peces resultan ser buenos objetos de estudio, ya que, como se muestra, existe gran variedad de éstos en el mundo real. Sin embargo, conllevan un significado simbólico muy fuerte como el que menciona Calderón Hernández (2020): “la palabra *peces* es la referencia a la sensualidad para el inconsciente” (p. 23) y, de acuerdo al rumbo que ha tomado este estudio geocrítico, dicho material puede interferir más que ayudar. Esto no supone que un análisis se considere correcto y el otro no, de hecho, si la obra lo permite, se puede llegar a la misma conclusión por diferentes caminos.

Retomando los objetos de interés, se examina a la piedra, en la que se advierte también la metonimia, “donde la piedra se hunde con otra piedra” (Camarillo, 2016, p. 82). En el texto se observan las que forman parte del consenso homotópico, es decir, las que pertenecen al mundo real y son naturales del lugar: “tocamos las piedras bajo el agua / con nuestros pies desnudos” (Camarillo, 2016, p. 30). También están las del excursus utópico: “Una piedra podría dar flores hermosísimas” (Camarillo, 2016, p. 51). Es decir, en la imaginación del autor, las piedras inertes del mundo real dan flores en su mundo de ficción. Lo anterior, invita al inquisidor a atender las imágenes sobre dichos objetos. Así, se topa con que las piedras son como los “años que la corriente de estas aguas no arrastran” (Camarillo, 2016, p. 18); o que “hay una roca enorme / que parte en dos las aguas” (Camarillo, 2016, p. 22). La primera imagen remite a la intimidad del rincón, donde la inmovilidad del tiempo resguarda la niñez o los recuerdos. La segunda se dirige a la inmensidad íntima, no nada más por las dimensiones de la piedra, sino porque conduce a la profundidad, pues el poema de Camarillo (2016) continúa así: “Desde ahí muchas veces nos lanzamos al río / para llegar más hondo” (p. 22). En el mismo capítulo de la inmensidad íntima, Bachelard (1957/1975) explica que Philippe Diolé, escritor francés y explorador

submarino, ha conquistado la intimidad del agua, haciendo de este espacio una sola dimensión, un espacio-sustancia. El filósofo advierte que, al estar lejos de la tierra, el agua “lleva el signo de lo ilimitado”, razón por la que ya no se piensa en lo alto o bajo, en la derecha o izquierda, sino que se vive el nuevo mundo conquistado (p. 244). Lo mismo pasa con Camarillo (2016), quien construye un lenguaje propio en términos de su mundo ficcional, un espacio vivido en el intersticio con el mundo real, tan frágil y delgado que el poemario aparenta contener un discurso sencillo.

Como se ha visto, en la relación entre los objetos anteriores no está presente la interferencia heterotópica, es decir, algún elemento extranjero con respecto a la fuente. Ni siquiera lo es el mar, pues ya está contenido en el río que desemboca en él. Lo mismo pasa con el barco y la lancha que aparecen en estos versos de Camarillo (2016): “Como todos los niños, hicimos barcos de papel / y nos subimos en ellos / y nos fuimos. / Después tuvimos uno verdadero, / una lancha pequeña, / en ella recorrimos la misma trayectoria” (p. 21). Aquí, el consenso homotópico se encuentra en la lancha, vehículo frecuente en lugares donde hay ríos. Por otro lado, se encuentra el barco de papel, el cual es parte del excursus utópico por ser un medio de transporte en la imaginación del autor. Para encontrar lo que existe en medio de estos dos tipos de objetos se necesita continuar con la siguiente estrofa del poema: “Hoy poseemos las dos cosas. / Cada mañana nos esperan. / Mas preferimos los barcos de papel / porque desde ellos el río se hace ancho / como el mar que nunca hemos conocido” (Camarillo, 2016, p. 21). Los últimos dos versos de este poema llamado “Cauce Interior”, se han abordado anteriormente para explicar la relación metonímica, y se considera pertinente su reaparición para atestiguar la belleza del texto en todo su conjunto. Pero volviendo al inicio de esta estrofa, en primer lugar, la supuesta posesión tanto de la lancha como del barco otorga cabida a la frontera entre el objeto que existe y el que

subsiste. En segundo lugar, el hecho de que navegar en la corriente se repite todos los días, es un asunto que se resuelve más adelante, pues remite a cierto tipo de agua por medio de la cual se llega a una conclusión. Por último, la preferencia del barco de papel, por hacer del río un espacio más ancho, se dirige de nuevo a la inmensidad íntima. “El navío” –apunta Bachelard (1957/1975)– “hermoso volumen apoyado sobre las aguas, contiene lo infinito de la palabra vasto, de la palabra que no describe, pero que da el ser primero a todo lo que debe ser descrito” (p. 231). En otras palabras, tal imaginación genera en el poeta la capacidad de que su trabajo poético dé el ser al nombrar (Jean Roudaut como se cita en Westphal, 2007/2011, p. 87).

Se ha descubierto un gran parecido entre “el árbol que canta a mitad del océano” de Villarreal (2009, p. 27) con el “Y, solitario en mitad del mar” de Camarillo (2016, p. 62). Pero, si en la obra de la primera autora la inmensidad íntima lleva hacia la indagación de la vastedad de la palabra, en el caso del segundo se retrocede a la casa del poeta, por el cual acontece que “toda imagen tiene un destino de engrandecimiento” (Bachelard, 1957/1975, p. 249). Es decir, en los sueños del poeta, donde su casa es tan inmensa que llega hasta el cielo, lo mismo pasa con las dimensiones de la piedra y el barco. Esto abre camino al siguiente paso, que es terminar con el análisis entre los mundos, ya que los objetos que se encuentran en ellos, en su particularidad hiperbólica tienen en común el elemento del agua. De los arquetipos sobre el agua, mencionados por Bachelard (1942/1978) en *El Agua y los Sueños*, el que más se acerca a la imaginada por el autor es el agua pesada, la cual se deriva de las aguas profundas.¹⁰ Al igual que la profundidad en la inmensidad íntima, el agua

¹⁰ Para Bachelard (1942/1978), el agua pesada se encuentra representada de la mejor manera en la ensoñación de Edgar Allan Poe. El filósofo se apoyó de los estudios de Marie Bonaparte para analizar la obra del poeta en relación al agua.

pesada es “una sustancia activa que determina la unidad” (Bachelard, 1942/1978, p. 75), siempre y cuando cumpla con ciertas características. La primera de ellas está relacionada con la ensoñación de la muerte. A pesar de que Bachelard (1942/1978) utiliza la psicología para abordar la obra de Edgar Allan Poe y decir que, en la orfandad, lo humano en él es la muerte y que describe una vida por la muerte (p. 76), en este estudio no se llega a tal punto, pues es misión que corresponde a otras teorías. Aquí, solamente se utiliza el texto y su referencia para dilucidar sobre ciertas similitudes que ayuden a la interpretación. De esta manera, se tiene que “toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir” (Bachelard, 1942/1978, p. 77). Dicho rasgo aparece casi al principio del poemario de Camarillo (2016): “Río abajo volvemos buscando nuevos peces / y así seguimos / río abajo / hasta la muerte” (p. 19). Esto prepara el terreno para lo que viene, pues, como agrega Bachelard (1942/1978): “La ensoñación [que] comienza a veces delante del agua limpia . . . concluye en el seno de un agua triste” (p. 77), y se advierte en Camarillo (2016) cuando escribe: “Lavo estas manos que te recorrieron. . . pero . . . la podredumbre vuelve a salir del corazón / como una espuma negra” (p. 57). Es decir, el poeta está a favor de la vida, pues la atraviesa como lo hace con el río o con el sueño, pero sabe que, al final, todo termina en la muerte. No por nada Camarillo (2016) lo describe o se describe a sí mismo “llevando a sus espaldas una ciudad enorme” con “hombres que nacen con el día para morir / justo en el centro de una noche iluminada” (p. 79).

La segunda característica del agua espesa es su calidad de espejo, donde “la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real” (Bachelard, 1942/1978, p. 81). Así, en el poema de Camarillo (2016) “Lluvia de Agosto”, en la que ésta “bien puede ser el mar” pregunta: “¿Hace falta decir que es de noche para

situarme / de una vez por todas en el envés del mundo?” (p. 62). Dichos versos se complementan con el siguiente texto de Camarillo (2016), cuando, pidiendo “una barca en medio de la noche”, se escuchan “ecos de algún tambor sonando bajo el mar” (p. 64). Tanto “el envés del mundo” como los latidos reflejados en la profundidad del agua,¹¹ no permiten esconder lo que sucede en el mundo ficcional, en el mundo idealizado. Por eso, después de estos últimos versos, la siguiente estrofa empieza así: “Ah, si la lluvia viniera de otra forma, / si me dejara al menos esconder el pasado” (Camarillo, 2016, p. 64).

Como se puede observar, a diferencia de *Herida Luminosa* (2009), donde la lluvia “bienhechora” y “fecundante” refuerza las particularidades de un río, aquí la lluvia pierde sus atributos al estar contenida en el río del mundo imaginado, que también puede ser un mar, lo que permite que dicho río siga conservando las últimas dos características del agua pesada. De esta forma, la tercera remite a la sombra como materia, donde “la sustancia nocturna se va a mezclar íntimamente con la sustancia líquida” (Bachelard, 1942/1978, p. 88), que se cumple en Camarillo (2016) con el siguiente fragmento: “En mi sangre el insomnio forma coágulos; / mi sombra es tan oscura / que deja manchadas las paredes” (p. 55). Esto es, el insomnio, que sucede en la noche, forma una sustancia tan espesa cuya proyección deriva en algo material y fijo. Pero dicha sustancia espesa no puede ser cualquier sustancia. Para que cumpla con la cuarta y última característica es preciso que se refiera a “la sangre de la Tierra”, es decir, “la vida de la Tierra” por la que “el agua arrastrará todo el paisaje hacia su propio destino” (Bachelard, 1942/1978, p. 99). Por esa razón, los versos anteriores se presentan en su conjunto, ya que muestran los aspectos del

¹¹ En “Lluvia de Agosto”, Camarillo (2016) hace alusión al corazón cuando escribe “sólo el tambor escondido en mi pecho”, pues, más adelante pregunta: “[sic] Dónde su corazón que solamente escucho retumbar en el cuarto?” (p. 62).

agua pesada en cuanto a la sombra y a la sangre. Sin embargo, falta demostrar que se trata de la sangre de la Tierra, que, por fortuna para el lector y por acierto del autor, se encuentra en la “arteria de estos campos” (Camarillo, 2016, p.11) y en el río que tenían “que cruzarlo como se cruza un sueño / que después se hará sangre en nuestro cuerpo” (p. 30), los dos refiriéndose al Río Guayalejo. También se encuentra en “un lento río de grillos [que] desemboca en mi sangre” (Camarillo, 2016, p.35), evocando los recuerdos que traen los sonidos de la noche.

Bachelard (1942/1978) concluye el capítulo de “Las Aguas Profundas” explicando que “no es una lección de una muerte heraclitana, de una muerte que nos lleva lejos con la corriente . . . es la lección de una muerte inmóvil . . . que permanece con nosotros . . . en nosotros” (p. 110). Y no es casualidad que, cumpliéndose todas las características del agua pesada, dicha conclusión resuelva la referencialidad de *En Memoria del Reino* (2016), pues esta agua se encuentra en el intersticio de los objetos, entre la inmovilidad de la piedra y el regreso del barco; y en el de los mundos, entre la mortalidad del humano y la perpetuidad de la Poesía, por la que hace de la casa del poeta un espacio donde “hay escaleras sólo para subir / porque quien baja de esta casa / no es ya el mismo” (p. 85). De esta manera, es válido considerar esta última imagen como la realidad que se refleja en las aguas espesas y repetir este fragmento con cierta emoción: “Río abajo volvemos buscando nuevos peces / y así seguimos / río abajo / hasta la muerte” (Camarillo, 2016, p. 19).

Multifocalización

A un mismo lugar se puede llegar por diferentes caminos, lo mismo pasa cuando se quiere descubrir un espacio, pues se logra juntando los diferentes puntos de vista que tienen los autores sobre éste. Como ya se sabe, Westphal (2007/2011) propone clasificar dichos

puntos de vista en endógeno, cuando el autor percibe el lugar como algo familiar; en exógeno, cuando lo percibe como un extranjero; y en alogénico, cuando lo percibe como algo familiar, pero sus habitantes lo consideran un extranjero. Las razones por las que se llega a una de estas clasificaciones en cada autor, dan luz a alguna de las características o situaciones del lugar estudiado.

Sin lugar a dudas, Minerva Margarita Villarreal (2009) implanta en *Herida Luminosa* (2009) una voz femenina. El río de la palabra que se descubre en la referencialidad habla de ello, materializándose en los siguientes versos: “el río que anunciaba / la hiel de la navaja / en esa niña” (Villarreal, 2009, p. 18). También en la transgresividad se hace presente el vientre como uno de los actores principales, donde se refleja una cultura de protección maternal. Considerando lo anterior una visión subjetiva de la autora respecto a la cultura que la rodea, lo que sigue es detectar qué visión muestra en la obra misma, por lo que se empezará por un fragmento que contiene una certeza: “Nunca he estado en el bosque / pero las alas revolotean entre los árboles / y las flores alcanzan a caer” (Villarreal, 2009, p. 15). La seguridad con que define el paisaje refleja el reconocimiento de un lugar en el que no ha estado, pero le resulta familiar. Unas páginas más adelante se leen estos versos: “grito tu nombre para que el mundo escuche / el mundo que no ve el mundo que huye” (Villarreal, 2009, p. 21). Aquí parece que la voz se planta en su mundo familiar, grita porque éste no ve algo que aquella sí ve. La voz siente que el mundo se aleja. Luego aparece una contradicción entre espacio e individuo, pues el mundo que se aleja no lo hace del primero sino del segundo: “El mundo que me huye / y que me ausenta . . . razones de sobra para no dejarte” (Villarreal, 2009, p. 32). La voz no quiere separarse de su mundo familiar, pero está consciente que éste la ignora y la aparta de todo lo demás, al grado que llega a considerarse ausencia: “Me he acostumbrado a no estar conmigo” (Villarreal, 2009,

p. 45). Sin embargo, la esperanza de la que habla cuando invoca a la lluvia, a la palabra, aparece cuando dice: “No volveré al silencio / sino al canto que vendrá” (Villarreal, 2009, p. 48). Dicho de otro modo, tiene la certeza de que esa ausencia será restituida de alguna u otra forma. Por consiguiente, la secuencia de los versos anteriores da como resultado una visión alogénica, es decir, la autora considera el espacio que habita como algo familiar y, sin embargo, se considera una extranjera a los ojos de los demás.

Por otro lado, Baudelio Camarillo (2016) instala una voz masculina en *En Memoria del Reino*, pues, a la par de su condición de poeta está la de ser hijo, esposo y padre. El comienzo del último poema: “La madre, la esposa y la hija / conviven en la casa del poeta” (Camarillo, 2016, p. 86), da cuenta de esta situación. Además, también se advierte la necesidad de la presencia femenina al indicar que “ellas irán con él, / le servirán de guía” (Camarillo, 2016, p. 86). Si, como se aprecia en la transgresividad y en la referencialidad de esta obra, para el poeta es indispensable la Poesía, también el hombre necesita a sus mujeres en el camino hacia el “territorio conquistado” (Camarillo, 2016, p. 86). Esto último, constata la visión del mundo presente en la obra misma al lado de la subjetividad mencionada anteriormente, pues indica una acción ejercida sobre el espacio. Dicha acción es la conquista, por la cual se intuye un punto de vista exógeno, al ser ésta la actividad de un extranjero. Sin embargo, más allá de la intuición, es necesario corroborar dicho rasgo. Para Westphal (2007/2011), en la antigüedad lo fabuloso prevalecía sobre lo familiar (p. 89). En los siguientes versos de Camarillo (2016) se puede apreciar esta similitud: “para hundir nuestro asombro, / para dejarnos llevar por su corriente” (p. 13). Sin embargo, en tiempos postmodernos esto no es tan fácil de llevar a cabo. Como ya se ha visto en la transgresividad, primero tiene que ocurrir una desterritorialización, tal es el caso de los “sabinos desgajados por la espada del rayo, / niños que ya no están” (Camarillo, 2016, p.

18). Es decir, el espacio cambia con los fenómenos naturales y por las personas que dejan de habitarlo. Después de esto, debe surgir una reterritorialización como la siguiente: “Río abajo volvemos buscando nuevos peces” (Camarillo, 2016, p. 19). O sea, aunque el río sea el mismo, siempre se va en pos de algún contenido diferente.

En el párrafo anterior, no se habla de una desterritorialización y reterritorialización de los espacios macroscópicos, se trata, más bien, de lo que sucede con el punto de vista general del texto. Ya se había mencionado que el tema del río en esta obra está reservado para la referencialidad. Sin embargo, es factible utilizar uno de los elementos por los que ocurre dicho fenómeno en la casa como espacio macroscópico: el olvido, el cual se localiza en los siguientes versos de Camarillo (2016): “Otra ciudad fundará lejos de mí el olvido” (p. 73). Dicho elemento, más que perjudicial, resulta ser utilizado en favor de la capacidad de asombro. No obstante, no hay que olvidar que también existe la memoria en el espacio heterotópico, por lo que se olvida para reconquistar, pero en base a un recuerdo. De esta manera, el poeta puede aclamar: “Esa era mi ciudad. / Ese mi canto” (Camarillo, 2016, p. 66), con la seguridad que le otorga la palabra escrita. Igualmente, la capacidad de selección de un olvido o un recuerdo se encuentran en el siguiente verso: “y arrojaré largas noches / al cesto de basura” (Camarillo, 2016, p. 41). Así, parecido al navegante que decide una ruta por ser quien es, el poeta propuesto por Camarillo (2016), para “orientarse requiere mirar hacia la cima” (p. 81), y eso lo hace un eterno extranjero dispuesto a fundar nuevos espacios.

Gracias a que los análisis de la transgresividad y la referencialidad en ambos autores arrojan datos sobre una preocupación por la palabra y la Poesía, es posible visualizar la percepción de la sociedad norestense a cerca del poeta, así como la manera en que el escritor lleva a cabo su actividad poética. Carmen Alardín (2018) afirma que “todos se

quejan de que los poetas se han alejado de los lectores” (p. 9), sin embargo, la poeta explica que la complicidad entre lector y escritor se descarta, pues éste no puede saber quién lo va a leer. Más bien, dicho alejamiento es por parte de los lectores a causa de la falta de claridad de los poemas y de los términos complejos que utilizan los críticos para juzgar los textos (Alardín, 2018, p. 9). Aunado a esto, Alardín (2018) apunta a que “nuestro tiempo ha sido rebasado culturalmente por la tecnología” (p. 13), lo que ha desfavorecido el interés por la literatura. Por esta razón, en *Herida Luminosa* (2009) se detona esa sensación de exclusión o de punto de vista alogénico. Más adelante, Alardín (2018) observa que los escritores mexicanos nacidos en los 40’s, 50’s y 60’s, “han puesto en práctica más profesionalmente el oficio de escribir” (p. 14), cuestión que se manifiesta en *En Memoria del Reino* (2016) al darle al poeta su lugar en calidad de comunicador entre lo divino y lo terreno, siempre y cuando tenga un punto de vista exógeno. Después de esta introducción en *Nuevas Formas de Leer Poesía*, Alardín (2018) elabora una reseña de varios autores de su selección. Entre ellos se encuentran Minerva Margarita Villarreal y Baudelio Camarillo. Esto confirma que, en la cultura del noreste de México, tanto la lectura de poemas como su creación es vivida conforme a lo anterior. Habría que ver si es así en todos los Estados o si dicha percepción es más marcada en esta zona que en otras.

Como se puede observar, este apartado dedicado a la multifocalización es de menor extensión que los dos anteriores. Esto se debe, como se explica en las justificaciones, a la naturaleza del corpus de estudio. Siendo obras literarias, las premisas de la geocrítica son indispensables y de gran ayuda para su interpretación. En realidad, la clasificación respecto a los puntos de vista de los autores en cada obra, funciona como una etiqueta para futuras aproximaciones geocríticas, ya que, mientras mayor sea la cantidad de obras y la variedad de focalización, más precisa será la identificación de un espacio. Además, culturalmente

hablando, lo literario supone una pequeña parte de una interpretación geocrítica general, ya que faltaría hacerlo con otros tipos de arte y obras de arquitectura. Lo mismo pasa con la polisensorialidad, la cual se explica en el apartado siguiente.

Polisensorialidad

Al igual que la multifocalización, la polisensorialidad consiste en descubrir aspectos sensoriales de un espacio, o sea, un paisaje exterior a partir del paisaje interior de cada uno de los autores del estudio. El primer paso para lograrlo consiste en identificar los fragmentos que presentan el recurso de la sinestesia, para después encontrar la interfaz entre los paisajes antes mencionados.

El primer indicio de sinestesia en *Herida Luminosa* se encuentra en este verso: “Un miedo helado cruzas en busca de su voz” (Villarreal, 2009, p. 16). Dicha sinestesia por movimiento, relaciona el frío con la experiencia del miedo, en la que el sentido del tacto se hace presente. A este verso le suceden estos dos: “porque un alud comienza a desplomarse / y el dolor” (Villarreal, 2009, p. 16), comunicando el derrumbe del dolor al encontrar una voz. Lo anterior sugiere dos cosas: el frío está relacionado con el dolor y la aparición de una voz lo mitiga. Aunado a esto, al tomar en cuenta que la referencialidad se vincula con el lenguaje fluido, es de esperarse que el sentido más destacado en la obra sea el del oído. Esto último resulta cierto, y se demuestra en esta otra sinestesia por movimiento: “las campanadas de tenerte en el fragor que baja” (Villarreal, 2009, p. 32), donde la experiencia de posesión tiene que ver con un sonido. Más adelante aparecen sinestesias de red, es decir, los objetos que debieran percibirse con un sentido particular, se manifiestan a través de otro sentido. En el primero de los casos existe una relación oído-tacto en el verso “y esta canción que arde” (Villarreal, 2009, p. 34). Es decir, lo que debe escucharse se concibe con

el sentido del tacto, pero esta vez ya no es el frío sino el calor. Para los casos restantes, la sinestesia se exhibe en una relación oído-vista en los siguientes versos de Villarreal (2009): “y sus acordes luminosos” (p. 32); “el silencio brilla” (p. 51); y “su voz alumbrando / donde no se ve” (p. 54). Aquí, los tres fragmentos aluden a una luz que se oye, voces que iluminan en la oscuridad.

De acuerdo a esto, se deduce que el paisaje interior está formado por opuestos. Por un lado, está el frío y el dolor, que se corrobora cuando la autora escribe: “hasta ver el invierno / cuando la lluvia es herida” (Villarreal, 2009, p. 12). Por otro lado, se encuentra el calor y el placer: “Bajo el sello candente / entre el aura y el cerco / el paraíso” (Villarreal, 2009, p. 31). Además, se puede agregar una tercera pareja de opuestos, donde el primer elemento es la luz, pues, como se indica en el párrafo anterior, el sonido –sea voz, canto o silencio– se vincula con el calor, pero también con la iluminación. Falta constatar la relación que tiene la oscuridad con el frío, lo cual que se cumple en el siguiente verso: “Hielos que son la misma oscuridad” (p. 32). De esta manera, se puede empezar a hacer un esbozo del paisaje exterior, que es lo que interesa. Así, se tiene que el frío está ligado al dolor y a la oscuridad, mientras que el calor al placer y a la luz.

En relación con la obra de Baudelio Camarillo (2016), las primeras pistas de sinestesia se encuentran en versos cuya referencia es la luz, donde el personaje del sol “nos hablará del tiempo en que la luz / andaba por la tierra sonando cascabeles” (p. 14). Aquí, la luz no se percibe con el sentido de la vista, sino con el del oído. Aunado a esto, los siguientes versos relacionan dicha luz con una estación particular: “Con gritos y canciones adornamos la luz / y el aire de verano que son nuestras estancias favoritas” (Camarillo, 2016, p. 13), en los que, de nuevo, la luz se hace presente porque es adornada con sonidos, la cual se encuentra en un espacio cálido y agradable. Esto último muestra que el paisaje

interior del autor se construye a partir del verano. En la misma línea, y también con sinestesias de red, se encuentran los siguientes versos de Camarillo (2016): “su voz cayó en mi oído / como un suave relámpago” (p. 50). Es decir, el oído no se percata del trueno sino de lo que le antecede, un haz de luz que resulta benigno. Dicha cualidad se reitera con el siguiente verso: “Las tres prodíganle ternura / con una luz distinta” (p. 86), o sea, la luz, provenga de donde provenga, ha de ser sutil, buena, placentera.

La observación en el párrafo anterior, de que en el paisaje interior del autor predomina el verano, se corrobora en las sinestesias que apuntan al sentido del olfato: “Amaba las noches de verano / porque en verano las noches huelen más” (Camarillo, 2016, p. 36). A diferencia de las figuras anteriores, éstas hacen alusión a la noche, cuya oscuridad percibida de manera habitual con el sentido de la vista, es enunciada por el poeta con el sentido del olfato. Los siguientes versos sugieren esto mismo: “Huele la tierra a lo que debe oler: / indicios de otras noches en el aire que duerme” (Camarillo, 2016, p. 34). Aquí, el verano ya no está de forma explícita, sin embargo, la relación entre la oscuridad y el olor sigue vigente. A diferencia de la obra anterior, en este texto no hay indicios de que se pretenda hacer una contraposición del calor con el frío. Es verdad que el frío también acompaña el sentido del tacto del autor, cuando caminando en plena oscuridad exclama: “Tenemos frío y hambre... hasta nosotros llega un suave olor a sueños” (Camarillo, 2016, p. 20), sin embargo, el análisis de este apartado tiene como base la sinestesia, en la que ni el frío ni el invierno, se encuentran contenidos en dicha figura retórica. Por lo tanto, se puede decir que tanto el día como la noche, la luz y la oscuridad, se encuentran en el veraniego paisaje interior del autor. El siguiente fragmento, añade a la sinestesia una emoción: “Me has dejado la noche . . . Respiro un dolor que llega por todas las ventanas” (Camarillo, 2016, p. 60). Aquí sí, a la par del poemario anterior de Villarreal (2009), éste contiene el

dolor en la oscuridad, e igualmente el calor se exterioriza con imágenes de una luz placentera.

A partir de todo lo anterior, se puede observar que cada autor utiliza los diferentes sentidos de acuerdo a su subjetividad. Mientras que Minerva Margarita Villarreal se inclina por el oído y el tacto, Baudelio Camarillo se orienta con el oído y el olfato. Sin embargo, estas percepciones trabajan como mediadores entre el paisaje interior y el exterior, las cuales pierden importancia al cumplir su función de sacar a relucir este último. Gracias a esto, se puede concluir que el calor es una característica importante de la región del noreste, tanto desde su realidad como desde su ficción. Es decir, por un lado, ya se ha visto que uno de los rasgos por los que en esta zona la vida resulta ser difícil es el verano canicular (Merla Rodríguez, 1986, p. 15). Por otro lado, los escritores del noreste lo utilizan frecuentemente como recurso. Por ejemplo, en narrativa, Nora Guzmán (2009) afirma que los pueblos descritos en *Setenta veces siete*,¹² son semejantes al mundo rural del noreste, cuyo escenario tiene como atributo característico los fuertes calores en el verano (p. 40). Aunado a esto, la misma autora comenta que en uno de los relatos de *Tierra de nadie*,¹³ la protagonista marca un paralelismo entre las sensaciones de frío y calor con su estado de ánimo (p. 162). De esta manera se confirma que, en los dos poetas de estudio –ambos del noreste– pasa lo mismo: el calor es un elemento recurrente en sus textos. Un calor tanto como fuente de sus percepciones como en la producción de un espacio que, como se aprecia, está relacionado con el placer y la luz. Un calor cuya contraparte es la oscuridad, condición que converge en el dolor, dentro de la construcción de los espacios de Villarreal y Camarillo.

¹² Novela de Ricardo Elizondo Elizondo, Editorial Castillo, 1987.

¹³ Novela de Eduardo Antonio Parra, Editorial Era, 1999.

Conclusiones

La interpretación de textos literarios en base a la teoría Geocrítica de Bertrand Westphal (2007/2011) propicia el reconocimiento del espacio al que refiere cada obra y del espacio construido por el autor a partir de dicho referente. La lectura como preámbulo de la *Producción del Espacio* de Henri Lefebvre (1974/2020) permite una mejor comprensión de dicha teoría, ya que abre camino hacia el estudio del espacio en la postmodernidad y a su producción de acuerdo a lo percibido, lo concebido y lo vivido (p. 114). Dicha tríada conduce a la indagación de las percepciones como medios subjetivos para la interpretación, a las concepciones como parte de la ideología de una cultura y a la vivencia de una obra de arte como espacio en sí mismo. Para corroborar la aplicación de estas ideas, se han tomado en cuenta, como antecedentes, tres tesis doctorales que arrojan datos de interés sobre el espacio del norte de México en general, a través de la narrativa. Entre ellos se encuentra la presencia de fronteras, tanto geográficas como ideológicas, dentro de las cuales existen choques culturales y emocionales. Gracias a este hallazgo, se pueden ubicar, en términos de espacio, ciertos rasgos de identidad cultural presentes en los temas del Río Bravo, el desierto y el muro, cuestión que aquí no interesa tanto como la demostración de que las características del lugar determinan la producción artística y viceversa. Esto último resulta ser la base en la que se acota la presente investigación a un estudio poético debido a la falta de trabajo científico para obtener un grado sobre el tema, por lo que se ha recurrido a ensayos de poesía de menor extensión. De ellos se obtiene valiosa información sobre el código o significado de la frontera a través del tiempo; la importancia de la subjetividad del poeta para la interpretación del paisaje; y, de nuevo, la consideración de los textos poéticos en su calidad de espacios de representación, razón suficiente para abordar la poesía en

relación al espacio. Ahora, no ha sido fácil delimitar la zona del noreste debido a que la mayoría de los estudios literarios se enfocan en todo el norte y con los temas antes mencionados. Además, en el ámbito sociopolítico, algunos teóricos o instituciones consideran la región norestense un lugar en el que, además de Nuevo León y Tamaulipas, también pueden participar Coahuila, Durango y Zacatecas. Sin embargo, las aportaciones del geógrafo mexicano Ángel Bassols Batalla ofrecen lucidez a la elección, ya que le otorga importancia a la zona de la Sierra Madre Oriental en cuanto a determinante de la economía y la cultura de los dos estados a estudiar. De ahí que Montemorelos y Xicoténcatl sean una buena referencia por el hecho de localizarse en esta área en particular. Aún así, no ha sido sencillo elegir a los autores y los textos mencionados en esta investigación. Por eso, lo que apunta Lefebvre sobre la diferencia entre primera y segunda naturaleza es de gran ayuda para establecer, de forma definitiva, el corpus de interpretación, ya que, tanto *Herida Luminosa* (2009) como *En Memoria del Reino* (2016), exponen la fauna y la flora de la región para establecer una liga con la situación geográfica del territorio.

A lo largo de la lectura del libro de Westphal (2007/2011) para realizar el marco teórico aquí propuesto, se advierte la importancia del espacio frente al tiempo. Este cambio de visión que se gesta en la premisa de la espaciotemporalidad, ayuda a desentrañar las otras dos: la *transgresividad* y la *referencialidad*, mismas que se aplican para la interpretación del corpus de estudio, y que conducen al cierre de la aplicación de la Geocrítica, el cual consiste en agrupar diferentes textos centrados en un mismo lugar por medio de la *multifocalización* y la *polisensorialidad*. Básicamente, estos cuatro conceptos, que son la base de esta interpretación, se resuelven en los espacios intersticiales, fronteras o umbrales que presentan las obras, los cuales se encuentran entre dos elementos contradictorios. Esto es, entre la ideología y la intimidad, entre el mundo real y el mundo

ficcional, entre el paisaje interior y el paisaje exterior. Para descubrir dichos elementos, en el caso particular de este trabajo, y gracias al carácter interdisciplinario de la teoría en cuestión, han sido de gran utilidad las contribuciones geográficas ya mencionadas, así como las de las *Jornadas sobre la Identidad de la Cultura Norestense* (1986) y las filosóficas de Gaston Bachelard. Cabe mencionar, que la trascendencia de este último radica en que, junto a sus investigaciones sobre las estructuras de la razón, se deben a él estudios de interpretación psicológico-literaria de los elementos fundamentales: el agua, la tierra, el fuego y el aire (Ferrater Mora, 2009, p. 298); no por nada, tanto Lefebvre como Westphal hacen mención de sus ideas como parte de su trabajo. Con respecto a las investigaciones geográficas y de identidad cultural de la región, sería conveniente dar seguimiento a este tipo de estudios, con el fin de obtener mayor información actualizada y de fácil acceso.

A partir de todo lo anterior, las interpretaciones de *Herida Luminosa* (2009) y de *En Memoria del Reino* (2016) arrojan información sólida sobre el territorio norestense como de los espacios creados, los cuales, según la teoría, ejercerán influencia en algún momento sobre este lugar.

En la premisa de la transgresividad, los elementos para visualizar los códigos se encuentran, en ambas obras, en los epígrafes. No es que siempre deba ser así, pero lo cierto es que facilita en gran medida una guía al lector. Aquí, tanto la religión en *Herida Luminosa* (2009), como la comunicación oral en *En Memoria del Reino* (2016), conducen a la indagación de sus códigos, es decir, cómo estos elementos son visualizados y ejercidos en la cultura norestense. Derivado de esto, resulta que la religión se considera sincrética, y la comunicación oral se practica en voz baja por los adultos. Dichos códigos son el comienzo para seguir investigando sobre la transgresión de la cultura dominante o espacio macroscópico, la cual se identifica en la desterritorialización y reterritorialización. Dicha

acción ocurre en ambos textos de manera diferente. En *Herida Luminosa* (2009) se lleva a cabo en la figura del templo, casa de Dios expresada en el edificio y después en el cuerpo humano. Por otro lado, *En Memoria del Reino* (2016) presenta dicha operación a través de sus cinco capítulos, en los que la casa va cambiando respecto a la emoción suscitada en cada uno, donde, además de ser ejercida la comunicación oral, se extraen las nociones de la edad adulta y el olvido. Tal como se puede observar, el símbolo de la casa emerge en las dos lecturas como parte de la cultura dominante. La única diferencia radica en que la segunda muestra particularidades de la casa del noreste, mientras que la primera no, pero lo hará en el siguiente movimiento que es detectar el espacio heterotópico. En la obra de Villarreal (2009), dicho espacio prosigue con la desterritorialización y reterritorialización, sustituyendo el cuerpo humano por el vientre que contiene un fuego. Éste último remite a las luminarias de Higuera, rasgo de la cultura dominante de la religión sincrética del noreste. Así, teniendo en común el fuego, el tercer espacio, el intersticio buscado, desemboca en la casa natal. Por otra parte, el espacio heterotópico del poemario de Camarillo (2016) se devela por medio de la luna y el sol, objetos antropomórficos que traen a la luz la niñez, la palabra escrita y la memoria. De esta manera, el espacio macroscópico y el heterotópico se enfrentan para dar un tercer espacio, en que la Poesía se encuentra entre la palabra oral y la escrita; el poeta entre el adulto y el niño; y la casa del poeta entre el olvido y la memoria. Esta última, la casa del poeta, desemboca en la casa onírica, la cual es la raíz de la casa natal. Conforme a lo anterior, podría decirse que, en términos de transgresividad, la casa es un elemento importante en estas dos obras. Basándose en la interpretación, Villarreal (2009) utiliza la casa onírica como instrumento para emerger hacia la casa natal, es decir, para ofrecer una tierra, una superficie en la que construye una guarida, una protección, un vientre universal. Por el contrario, Camarillo (2016) utiliza la

casa natal para sumergirse en la casa de los sueños, una casa que el poeta construye con la palabra, y puede acceder a ella quien la busque. Con esto, se puede comprobar que el estudio del espacio involucrado en las obras es necesario para realizar el proceso de interpretación de la transgresividad, por la que el autor va construyendo un nuevo espacio.

Al igual que la transgresividad, que va de la obra al espacio real y viceversa, la referencialidad hace lo mismo gracias a cualquier indicio de una fuente por la que nace un derivado, o sea, su representación. Esto permite abrir el conocimiento sobre el lugar de referencia y seguir interpretando la obra. Para esto, una pista realmente útil es la presencia de la metáfora y la metonimia en el texto, figuras retóricas que no pueden faltar en la poesía, lo cual implica un punto de ventaja frente a la narrativa. En este corpus de estudio sucede que, casualmente, la interacción entre el mundo ficcional y el mundo real es metafórica para *Herida Luminosa* (2009) y metonímica para *En Memoria del Reino* (2016). La valía de este resultado reside en la comprobación de que, en ambos casos, se efectúa una buena interpretación. La diferencia está en que el intersticio que se busca en la relación metafórica semeja un puente, y en la relación metonímica, un hilo muy delgado entre un espacio que contiene otro. Es por eso que lo que une al estanque con en mar de la obra de Villarreal (2009) es un río, el cual pone distancia entre los dos mundos y, por ende, es más fácil visualizarlos. Esto no quiere decir que la aplicación del método sea sencilla por eso. Para llegar a una conclusión se deben hacer conexiones entre los objetos y los mundos, y encontrar un común denominador que ayude a la comprensión del texto en su totalidad. Así, el intersticio en esta obra se resuelve con el río de la palabra. En cuanto a la obra de Camarillo (2016), donde el río está contenido en una ciudad, pero se comporta como si fuera su continente, parecería que la cercanía complica su identificación. Aquí es importante subsumirse en dicho mundo y reconocer el lenguaje utilizado en él. Para este

caso, el intersticio se encuentra en las características de las aguas espesas definidas por Bachelard (1957/1975), las cuales sugieren la mortalidad del hombre y la perpetuidad de la Poesía.

Siguiendo con la referencialidad, otro de los aspectos invaluable que se han descubierto en esta investigación es el hecho de que, en Camarillo (2016), el referente se encuentra de forma explícita, pero solamente al principio del poemario, por lo que se asume que el resto está basado en el mismo. En cambio, en Villarreal (2006), el referente se detecta de manera implícita, pero se mantiene constante en toda la obra. Con esto, se puede concluir que el método aplicado es flexible en cuanto a la forma en la que se advierte en el texto un lugar o una región, siempre y cuando se tengan las bases suficientes sobre la referencia a dicho espacio.

Los resultados de las premisas anteriores facilitan la aplicación de los puntos cardinales, que son la multifocalización y la polisensorialidad. Otro de los beneficios que ha ocurrido en esta selección de obras, es que, al implementar la multifocalización, se cumple el rasgo heterogéneo de la postmodernidad al encontrar que el punto de vista en Villarreal (2009) es alogénico y en Camarillo (2016) es exógeno. Esto permite comprobar que, a pesar de que cada autor capta el mundo real de diferente manera, ciertas características de un espacio no cambian, y, por lo tanto, podría considerarse como centro. Es aquí donde se demuestra la novedad de un estudio geocéntrico y no antropocéntrico. A partir de esto, se puede concluir que los dos espacios de representación estudiados convergen en uno donde se manifiesta la preocupación por la palabra y el diálogo en su forma poética.

En la polisensorialidad sucede algo muy peculiar, ya que es de esperarse que la sinestesia sea más utilizada por los poetas que por los narradores. Así, aunque Westphal

afirme que en los textos impera lo visual por facilitar las descripciones, en los autores de estudio prevalece el sentido del oído, del tacto y del olfato. Todo esto desemboca en el típico calor de verano de la región noreste que, a pesar de causar estragos por la intermitencia del agua, es la estación favorita, llena de olores y sonidos.

Con todo lo anterior, este proyecto ha dado respuesta a las preguntas planteadas al principio de su elaboración. En primer lugar, se ha demostrado que, a partir de las obras de Villarreal (2009) y Camarillo (2016), sí es factible definir espacios de representación del noreste de México. Estos han sido estudiados desde la casa y el agua, los cuales contienen intersticios donde convergen los espacios de representación y las representaciones del espacio. Estas últimas reflejan un espacio cultural en dos sentidos: el que se descubre como referente y el que se revela como un nuevo espacio construido. Por un lado, se tiene que la casa del noreste está hecha con cimientos profundos, muros que detienen los rayos del sol y ventanas protegidas con barrotes. Además, es un lugar en el que el fuego se mantiene por amor de la mujer. El agua de esta zona se encuentra en los ríos intermitentes de aguas tranquilas, favorecidos, a veces, por la lluvia, de cuyas orillas se alimentan álamos, sauces y sabinos. Por otro lado, está la casa construida por Villarreal (2009), donde conviven la religión y el erotismo, una casa natal que es un vientre inamovible, un lugar femenino sin, tal vez, llegar al feminismo. En cambio, la casa que ha erigido Camarillo (2016) es el espacio donde habita el poeta, casa onírica de cimientos primigenios, por la cual se puede alcanzar la espiritualidad. También se encuentra el mundo construido con referencia al agua. En Villarreal (2009) es un río de palabras que desemboca en la emoción universal y en Camarillo (2016), un río espeso en el que se perpetúa la Poesía.

De acuerdo a esto, se puede afirmar que es posible conocer rasgos de la cultura del noreste a través de la literatura, y, más aún, de la poesía. Ésta presenta ventajas debido al

uso frecuente de las figuras retóricas aquí mencionadas, pero también desventajas por el ser la que menos se practica a nivel nacional en comparación con la narrativa. De hecho, cabe reiterar uno de los rasgos que aparece cuando se toman las obras en conjunto, la cual es la preocupación respecto a la creación poética consciente y a la comunicación, por medio de ella, con el lector. De esta manera se concluye que el noreste de México es un espacio viable para ser analizado a partir de la Geocrítica. Esta investigación proyecta una pequeña parte de ese espacio, faltaría contemplar escritores de otras generaciones, así como otras manifestaciones de arte como la Pintura, la Escultura, la Música y la Arquitectura. El camino está abierto, sólo falta vivirlo y continuar su construcción.

Referencias bibliográficas

Abbagnano, N. (2004). *Diccionario de Filosofía* (P. Torres Aguilar, ed.; J. E. Calderón, A. N. Galleti, E. C. Tapie Isoard, B. G. Casanova y J. C. Rodríguez, trad.; 4ª. ed.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1998).

Aguilar, L. A. (2004, febrero-julio). La hermenéutica filosófica de Gadamer. *Sinéctica*, 24, 61-64. <https://sinectica.iteso.mx/index.php/SINECTICA/article/view/286/279>

Alardín, C. (2018). Nuevas formas de leer poesía. Universidad Autónoma de Nuevo León. <https://libros.uanl.mx/index.php/u/catalog/download/2/4/13?inline=1>

Alberti, R. (2003). *Obras completas: Poesía II* (R. Marrast, ed.). Editorial Seix Barral.

Alvarado, P. (2008, 20 de septiembre). Son estas líneas un canto al amor. *El Norte* [Monterrey].

<https://vlex.udemprox.y.elogim.com/#search/jurisdiction:MX/Minerva+Margarita+Villarreal/p4/WW/vid/79162351>

Arcos-Espinosa, G., González Turrubiates, D. y Martínez-Cano, E. (2017). *El recurso hídrico en Tamaulipas: La cuenca del río Guayalejo Tamesí*. Palibrio.

Argüelles, J. D (ed). (2016). *Antología general de la poesía mexicana: Poesía del México actual de la segunda mitad del siglo XX a nuestros días*. Editorial Océano de México; Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 2014).

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (R. G. Redondo, trad.). Alianza Editorial. (Original publicado en 1938).

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio* (E. de Champourcín, trad.; 2ª. ed.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1957).

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. (I. Vitale, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1942).

Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (R. Segovia, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1948).

Banda, J. A. (s. f.). En memoria del reino, de Baudelio Camarillo (reseña). *Círculo de Poesía: Revista electrónica de literatura*. Recuperado el 12 de octubre de 2021 de <https://circulodepoesia.com/2020/01/en-memoria-del-reino-de-baudelio-camarillo-resena/>

Barrera Enderle, V. (2018). *Catálogo de obras y autores de Nuevo León*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. <https://conarte.org.mx/wp->

content/uploads/2018/08/Catalago-de-publicaciones-2018_FORCA_FINAL-20180807.pdf

- Bassols Batalla, Á. (1967). *La división económica regional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bassols Batalla, Á. (1979). *Geografía, subdesarrollo y regionalización: México y el Tercer Mundo* (5ª ed.). Editorial Nuestro Tiempo.
- Bassols Batalla, Á. (1991). *Recursos naturales de México: Teoría, conocimiento y uso* (21ª ed.). Editorial Nuestro Tiempo.
- Bassols Batalla, Á. (2002). *Geografía socioeconómica de México: Aspectos físicos y económicos por regiones* (8ª ed.). Trillas.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética* (9ª ed.). Editorial Porrúa.
- Boone, L. J. (2009, invierno). Herida luminosa: Cicatriz transparente. *Luvina*, 57, 234-235.
<https://luvina.com.mx/herida-luminosa-cicatriz-transparente-luis-jorge-boone/>
- Calderón Hernández, M. (2020, julio-diciembre). Cinco premios nacionales de poesía de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A. E. Quintero y Héctor Carreto. *Graffylia*, 5(9), 16-27. <http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/graffylia/article/view/558/509>

Camarillo, B. (2016). *En memoria del reino*. Valparaíso Ediciones.

Cantú de la Garza, J., y Salazar, H. (eds.). (1989). *Diecinueve poetas contemporáneos de Nuevo León*. Instituto de la Cultura de Nuevo León Casa de la Cultura; Programa Cultural de las Fronteras.

Castillo Aguirre, N. L. (2020, 1 de diciembre). Una lírica erótica y divina. *Armas y Letras*.
<http://armasyletrasenlinea.uanl.mx/2020/12/una-lirica-erotica-y-divina/>

Consejo Cultural de Nuevo León. (1986). *Jornadas sobre la Identidad de la Cultura Norestense*. Secretaría de Educación y Cultura.

Curet Arana, J. M. (2015). *Pablo Rokha: Vanguardia y Geocrítica. La poesía de U (1926) y Carta Magna de América (1949)* [tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
Repositorio Documental Gredos. <https://gredos.usal.es/handle/10366/128127>

de Alba, M. (2019). La voz de Minerva. (2019, 23 de noviembre). El Norte [México D.F., México], 11.
<https://galelinkgalecom.udemproxy.elogim.com/apps/doc/A606555578/IFME?u=udem&sid=ebsco&xid=d66f30d7>

Díaz Hernández, R. (2017). Territorios literarios y geografía humanística en la poesía de Luis Natera Mayor. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17,

375-400.

<https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/395/624>

Domingo Moratalla, T. (s. f.). La fenomenología hermenéutica de Paul Ricœur: Mundo de la vida e imaginación. *UNED*

https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen03/pdf/19_DOMINGO.pdf

Elizondo E., R. (1986, noviembre). Costumbrismos durante la época colonial: Lo cotidiano durante la Colonia. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 59-70). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. (s. f.). Estado de Tamaulipas:

Xicoténcatl. Recuperado el 20 de octubre de 2021 de

<http://inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM28tamaulipas/municipios/28043a.html>

Even-Zohar, I. (s. f.). *Teoría de los polisistemas*.

<https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>

Even-Zohar, I. (1980). Constraints of realme insertability in narrative. *Poetics Today*, 1(3),

65-74. <http://www.jstor.org/stable/1772411>

Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de filosofía*. Editorial Ariel.

Fondo Editorial de Nuevo León. (2009). *Los primeros once*. Colección Voz y Tinta.

Foroughbakhch, R., Carrillo-Parra, A., Hernández Piñero, J. L. y Guzmán-Lucio, M. A. (2017, otoño). Growth and yield of an eucalyptus subtropical plantation in a northeastern Mexico degraded land soil [Crecimiento y producción de una plantación subtropical de eucalipto en un suelo degradado del noreste de México]. *Madera y Bosques*, 23(3), 71-85.
<https://myb.ojs.inecol.mx/index.php/myb/article/view/1130/1701>

Fundación para las Letras Mexicanas. (s. f.). Minerva Margarita Villarreal. *Enciclopedia de Literatura en México*. Recuperado el 23 de septiembre de 2021 de <http://www.elem.mx/autor/datos/2016>

Gadamer, H. (2017). *Verdad y Método* (A. Agud Aparicio y R. de Agapito; 14ª. ed.). Ediciones Sígueme. (Original publicado en 1975).

García, M., Punte, M. J. y Puppo, M. L. (eds.). (2015, octubre). Introducción: Tres ejes para pensar las literaturas comparadas en el siglo XXI. *Espacio, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (págs. 11-25). Miño y Dávila editores.

García-De León, F. J., Hernández Sandoval, A. I., Contreras Catala, F., Sánchez-Velasco, L. y Ruiz-Campos, G. (2017, 8 de noviembre). *Distribution of fishes in the Río Guayalejo-Río Tamesí system and relationships with environmental factors in*

northeastern Mexico [Distribución de peces en el sistema del Río Guayalejo-Río Tamesí y las relaciones con los factores ambientales en el noreste de México]. Springer. <https://doi.org/10.1007/s10641-017-0689-8>

Garza Guajardo, C. (1986, noviembre). El costumbrismo en el medio rural: Un enfoque metodológico. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 83-88). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Garza Quirós, F. (1986, noviembre). Sincretismo religioso. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 71-81). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Gil Soldevilla, S. (2016). Teología del templo en el Nuevo Testamento: deslocalización y desplazamiento hacia el Templo del Espíritu. *Apuntes Universitarios*, 6(1), 121-140. <https://biblat.unam.mx/hevila/Apuntesuniversitarios/2016/vol6/no1/9.pdf>

Glanz Serup, M. (2017). *El campo*. Valparaíso Ediciones.

Gobierno Municipal de González. (s. f.). *Recursos naturales*. Recuperado el 20 de octubre de 2021 de <http://www.gonzalez.gob.mx/recursos-naturales/>

Gobierno Municipal de Xicoténcatl. (s. f.). *Historia*. Recuperado el 20 de octubre de 2021 de <http://www.xicotencatl.gob.mx/historia/>

Grondin, J. (2014). *¿Qué es la hermenéutica?* (A. Martínez Riu, trad.). Herder. (Original publicado en 2006).

Guzmán, N. (2009). *Todos los caminos conducen al norte: La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Fondo Editorial de Nuevo León.

Heidegger, M. (1973). *Arte y poesía* (S. Ramos, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1952).

Hernández González, A. G. (2016). Ciudad Juárez, “ni exótica ni emocionante”:
(Re)memoración de las víctimas desde los espacios de violencia en la poesía de
Arminé Arjona y Carmen Julia Holguín Chaparro. *iMex Revista*, 9(1), 61-73.
<https://d-nb.info/1136754059/34#page=47>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Batista Lucio, M. del P. (2010).
Metodología de la Investigación (5ª. ed.). McGraw-Hill; Interamericana Editores.

King, Jimmie L. (2001). La arquitectura vernácula del noreste de México. *University of Texas Libraries*. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4091>

La Biblia Latinoamericana (B. Hurault, trad., 27ª. ed.). (1995). Sociedad Bíblica Católica Internacional. (Original publicado en 1972).

- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1980).
- Lefebvre, H. (2020). *La producción del espacio*. (E. Martínez Gutiérrez, trad.). (Original publicado en 1974).
- Lira Gómez, C. F. (2019, 11 de diciembre). Suelo aluvial: características, geología, propiedades, usos. *Lifeder*. Recuperado de <https://www.lifeder.com/suelo-aluvial/>.
- López-Chávez, C. (2018). Algunas consideraciones sobre espacio fronterizo, historia y épica: El caso de la Araucana y la historia de la Nueva México. *Revista Dos Puntas*, 10(17), 19-53.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera. I: Semiótica de la cultura y del texto* (D. Navarro, trad.). Ediciones Cátedra.
- Marqués Meseguer, J. (2017). Bertrand Westphal: Un referente de la Geocrítica. *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 17(1), 9-20.
<https://raco.cat/index.php/CLR/article/view/328091>
- Márquez, D. (2013, octubre). Minerva Margarita Villarreal: El mandato de la poesía. *La Quincena*, 120, 5-9. <http://www.laquincena.mx>

Martínez Fernández, J. E. (1995). Oralidad y escritura: Poesía oral y poesía escrita.

Estudios Humanísticos: Filología, 17, 229-243.

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/viewFile/4114/3042>

Merla Rodríguez, G. (1986, noviembre). La geografía humana y la región noreste de México. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 13-18). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Merla Rodríguez, G. (1987). *La región noreste de México: Consideraciones generales, cuadros geoestadísticos*. (Folletos de Historia del Noreste No. 1). Universidad Autónoma de Nuevo León.

Mireles, J. e Islasáinz, M. (eds.). (2014, octubre 8). Baudelio Camarillo: Entrevista.

Monolito, 14, 100-194. https://issuu.com/juanmireles/docs/monolito_xiv

Mora-Olivo, A. y Novelo Retana, A. (2005). La vegetación acuática y semiacuática. En G. Sánchez-Ramos, P. Reyes-Castillo y R. Dirzo (eds.), *Historia Natural de la Reserva de la Biósfera El Cielo, Tamaulipas, México* (págs. 106-115). Universidad Autónoma de Tamaulipas.

https://www.researchgate.net/publication/347476408_La_vegetacion_acuatica_y_semiacuatica

Museo Iconográfico del Quijote. (2014, 9 de julio). Ciclo de Letras en el MIQ [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ExK13CEJoZ4>

Ortiz de Zárate, M. y Díazmuñoz, R. (2000, 7 de mayo). Xicoténcatl, Tamaulipas:

Cañaverales en flor. *Reforma*.

<https://vlex.udemproxy.elogim.com/#search/jurisdiction:MX/xicot%C3%A9ncatl+tamaulipas+ca%C3%B1averales/WW/vid/80963902>

Ostria González, M. (2002). Poesía y oralidad. *Acta literaria*, 27, 67-75.

<https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art06.pdf>

Oxford University Press (s. f.). Realia. En *Oxford Dictionary of English* [app móvil].

Recuperado el 11 de junio de 2021 de <https://apps.apple.com/gb/app/oxford-dictionary-of-english/id978674211>

Paz, O. (2006). *El arco y la lira* (4ª. ed.). Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2014). *La llama doble*. Seix Barral.

Pereira, A., Albarrán, C., Rosado, J. A. y Tornero, A. (2018). *Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX*. Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://www.iifl.unam.mx/diclitmex/index.php>

Ramos Aguirre, F. (2019, 2 de noviembre). El ensabanado. *El Diario de Ciudad Victoria*.

<https://eldiariomx.com/2019/11/02/el-ensabanado/>

Real Academia Española. (s. f.). Sinestesia. En *Diccionario de la Lengua Española* (23.^a

ed.). Recuperado el 10 de julio de 2021 de <https://dle.rae.es/sinestesia>

Rhoda, R. y Burton, T. (2010). *Geo-Mexico: The Geography and Dynamics of Modern Mexico*. Sombrero Books.

Ricœur, P. (1970). *Freud: una interpretación de la cultura* (A. Suárez, M. Olivera y E. Inicarte, trad.). Siglo veintiuno editores. (Original publicado en 1965).

Sánchez, C. (s. f.). ¿Cómo citar una fuente de un idioma extranjero y su traducción?.

Normas APA en español. Recuperado el 19 de septiembre de 2021 de

<https://normas-apa.org/citas/como-citar-una-fuente-de-un-idioma-extranjero-y-su-traduccion/>

Sánchez, J. (1986, noviembre). Lo visual. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 215-227). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Santamaría, E. M. (2021, enero). Apuntes para una aproximación geocrítica en América Latina. *Humanística: Revista de estudios literarios*, 1(2), 1-17.

<https://www.humanistica.mx/index.php/humanistica/article/view/19>

Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación I*. (P. López de Santa María, trad.; 2ª. ed.). Editorial Trotta. (Original publicado en 1819).

Sifuentes Rodríguez, C. A. (2020). *Ciudades colaterales: Las ciudades narradas de la frontera México-Estados Unidos en novelas urbanas recientes* [Tesis doctoral no publicada] Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* [Tercer espacio: Viaje hacia Los Ángeles y a otros lugares reales e imaginados]. Blackwell.

Stabile, U (ed.). (2010). *Tan lejos de Dios: Poesía mexicana en la frontera norte*. Ediciones Baile del Sol.

Suárez, J. C. (2011, julio-diciembre). Hermenéutica: una vía para la comprensión del poema. *Co-Herencia*, 8, 219-236.

<http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v8n15/v8n15a09.pdf>

Tejeda de Támez. (1986, noviembre). Costumbrismos en el medio urbano. En J. A. Treviño y L. E. Todd (coord.), *Jornadas sobre la identidad de la cultura norestense* (págs. 89-109). Gobierno del Estado de Nuevo León, Secretaría de Educación y Cultura.

Torres Torija González, M. (2018). *Placeres: Una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Nuevo León].

Repositorio académico digital. <http://eprints.uanl.mx/16836/1/1080290376.pdf>

Universitat de València. (2018, 5 de marzo). *Seminario del profesor Bertrand Westphal:*

Una aproximación geocrítica al etnocentrismo cultural [Comunicado].

<https://www.uv.es/uvweb/master-investigacion-lenguas->

[literaturas/es/novedades/seminario-del-profesor-bertrand-westphal-aproximacion-](https://www.uv.es/uvweb/master-investigacion-lenguas-literaturas/es/novedades/seminario-del-profesor-bertrand-westphal-aproximacion-geocritica-al-etnocentrismo-cultural-1285923533782/Novetat.html?id=1286035611297)

[geocritica-al-etnocentrismo-cultural-](https://www.uv.es/uvweb/master-investigacion-lenguas-literaturas/es/novedades/seminario-del-profesor-bertrand-westphal-aproximacion-geocritica-al-etnocentrismo-cultural-1285923533782/Novetat.html?id=1286035611297)

[1285923533782/Novetat.html?id=1286035611297](https://www.uv.es/uvweb/master-investigacion-lenguas-literaturas/es/novedades/seminario-del-profesor-bertrand-westphal-aproximacion-geocritica-al-etnocentrismo-cultural-1285923533782/Novetat.html?id=1286035611297)

Université de Limoges. (s. f.). *Bertrand Westphal* [Curriculum Vitae]. Recuperado el 15 de

julio de 2021. [http://www.unilim.fr/ehic/wp-content/uploads/sites/24/2016/09/CV-](http://www.unilim.fr/ehic/wp-content/uploads/sites/24/2016/09/CV-Bertrand-Westphal.pdf)

[Bertrand-Westphal.pdf](http://www.unilim.fr/ehic/wp-content/uploads/sites/24/2016/09/CV-Bertrand-Westphal.pdf)

Vera Sánchez, M. (2020). *Geopoéticas, Memoria e imaginarios en la frontera México –*

Estados Unidos [Tesis doctoral, Universidad Externado de Colombia]. Biblioteca

Digital. <https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/864>

Villarreal, M. M. (2009). *Herida luminosa*. Dirección General de Publicaciones del

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Walcott, D. (1994). *Omeros* (Rivas, J. L, trad.). Editorial Anagrama. (Original publicado en 1990).

Wallace Gunn, M. (2004, octubre). Serious Tourists: Mexican landscape and masculine identity in Mina Loy's "Mexican Desert" and William Carlos Williams's "Desert Music". *Men and Masculinities*, 7(2), 111-126.
<https://doi.org/10.1177/1097184X03257511>

Westphal, B. (2011). *Geocritism: Real and Fictional Spaces* (R. T. Tally Jr., trad.) [Geocrítica: Espacios reales y ficcionales]. Palgrave Macmillan. (Original publicado en 2007).

Zurita Zaragoza, O. (2021). *Guía de árboles nativos en la zona metropolitana de Monterrey* (3ª. ed.). Fondo Editorial de Nuevo León.