

Et al.

REVISTA CULTURAL, ACADÉMICA Y DE INVESTIGACIÓN DE LA
PREPARATORIA 7

XXX



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
SISTEMA DE EDUCACIÓN MEDIA SUPERIOR
Año 3 Número 6 2025



Imagen: Freepik. Esta portada se creó usando imágenes de Freepik.



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Et al. Índice

AÑO 3 • NÚM. 6

Editorial ----- 5

Árboles velaban tus ojos: nuevos hallazgos en torno a la obra de Emmanuel Palacios ----- 6
Pedro Valderrama Villanueva

Revalorizar el entorno para transformar la enseñanza de la Física----- 12
Victor Alfonso Crispín Castrejón

Magritte y yo ----- 15
Enrique Isaac García Hernández

Ayotzinapa ----- 18
José Antonio Neri Tello

Día 10 ----- 19
José Antonio Neri Tello

El fin de la inocencia ----- 20
Victor César Villalobos Villaseñor

¿Qué rol tienen las intenciones de un autor cuando interpretamos su obra de arte ----- 21
Felipe Daniel Salas Uribe

En la literatura, la clave es la metáfora: Hiram Ruvalcaba ----- 25
José Antonio Neri Tello

EDITORIAL

Toda revista es, en cierta medida, una conversación abierta entre distintas formas de mirar el mundo. En este número de *Et al.* coinciden la recuperación de la memoria literaria, la reflexión sobre la enseñanza y el conocimiento, el análisis filosófico y artístico, así como la exploración poética de la experiencia humana y social. Cada texto propone una manera distinta de aproximarse a aquello que nos inquieta: la cultura, el lenguaje, la realidad, el arte y la memoria.

Las páginas de esta edición transitan entre la investigación y la sensibilidad creativa. En ellas aparecen voces que vuelven sobre autores olvidados, cuestionan las formas tradicionales de enseñar, dialogan con la pintura y la filosofía, o convierten la palabra poética en una forma de resistencia y observación del presente. Más que ofrecer respuestas definitivas, los trabajos aquí reunidos buscan abrir preguntas y estimular nuevas lecturas.

Con este número, *Et al.* reafirma su intención de ser un espacio para la difusión cultural, académica y artística dentro de nuestra comunidad, privilegiando el intercambio de ideas y la diversidad de perspectivas. Esperamos que estos textos acompañen al lector no sólo como materiales de consulta, sino también como puntos de partida para la reflexión y el diálogo.

Árboles velaban tus ojos: nuevos hallazgos en torno a la obra de Emmanuel Palacios

Pedro Valderrama Villanueva

El estudio de escritores jaliscienses del pasado en el olvido

A mediados de 2024 di a conocer los resultados de la investigación que realicé para recuperar la producción literaria del escritor Emmanuel Palacios (Tolimán, Jalisco, 1906-Ciudad de México, 1987), bajo el título *Obra reunida*¹. Este trabajo respondió a mi interés por rescatar la obra de escritores jaliscienses del pasado que hoy se encuentran en el olvido, pues, al aguzar la mirada, resulta inevitable percatarse de un sensible vacío: numerosos autores oriundos de Jalisco permanecen ausentes de la historia de la literatura mexicana.

Este tipo de investigación exige una labor ardua y una paciencia constante, ya que implica visitas reiteradas a librerías de viejo, hemerotecas y bibliotecas especializadas, en busca de los materiales necesarios para su realización. En muchas ocasiones, ante la ausencia de una guía que oriente sobre la obra publicada de un escritor poco conocido, los materiales llegan a manos del investigador de manera fragmentaria y a cuentagotas. Otro aspecto relevante al que se enfrenta el estudioso cuando emprende un proyecto de recuperación de la obra dispersa de un autor es la falta de un modelo que explique con claridad cómo proceder o cómo estructurar el trabajo.

Por lo general, cuando el profesional o el entusiasta emprende un proyecto de esta naturaleza, suele remitirse a los trabajos elaborados por destacados estudiosos como José Luis Martínez, Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán y María de Lourdes Franco Bagnouls, cuya labor se orientó, en buena medida, hacia este tipo de proyectos. O tomar como modelo los libros publicados, por ejemplo, por Ediciones Cátedra —en la colección Letras Hispanas— o Castalia Ediciones —en la serie Clásicos Castalia.

Aunque este tipo de trabajos no abundan en Jalisco, algunos estudiosos que han dedicado sus esfuerzos para recuperar —y publicar— la obra dispersa de autores del pasado son Ernesto Flores, Sara Velasco, Vicente Preciado Zacarías, Olga Martha Peña Doria, Silvia Quezada, Luis Alberto Navarro, Carlos Axel Flores Valdovinos, Ricardo Sigala y Milton Iván Peralta.

Por otra parte, el investigador independiente se enfrenta, no sin pesar, al escaso interés que muestran tanto las editoriales oficiales como las independientes por rescatar y difundir la obra de escritores del pasado hoy relegados al olvido. En este sentido, en Jalisco, aún nos encontramos a años luz de la intensa y sistemática labor de recuperación y divulgación que se desarrolla en la Ciudad de México o en países como España, entre otros.

Fue a inicios de 2022 cuando emprendí la tarea de ordenar los datos y materiales reunidos a lo largo de varios años con el propósito de preparar la edición dedicada a Emmanuel Palacios. Afortunadamente, un par de años después, Héctor Martínez, al frente de Keli Ediciones, al conocer el proyecto mostró un interés genuino por “aventarse al ruedo” y llevar a cabo la publicación de la investigación.



¹Emmanuel Palacios. *Obra reunida*. Guadalajara: Keli Ediciones, 2024.



Al tratarse de mi primera incursión en un trabajo editorial de estas características, surgieron, como era de esperarse, diversas incógnitas, sobre todo si se considera que, hasta entonces, poco o nada se sabía acerca del poeta tolimense. A ello se sumó una limitación fundamental: no tuve acceso al archivo personal de Palacios ni contacto con algún familiar del exintegrante del grupo fundador de *Bandera de Provincias*. En consecuencia, el trabajo se realizó a partir de los datos y textos que logré reunir con el paso del tiempo y, en buena medida, apoyado también en la intuición.

El resultado de esta primera versión fue un volumen estructurado en varias secciones: introducción, poesía, prosa, textos en torno a la vida y obra de Palacios, su bibliohemerografía —tentativamente completa— e imágenes. Sólo restaba aguardar nuevos hallazgos que permitieran en un futuro la publicación de una nueva edición ampliada con información y materiales adicionales.

Emmanuel Palacios, el otro miembro de *Bandera de Provincias*

José Emmanuel Guadalupe de Jesús Palacios Ramírez fue hijo de don José Santos Palacios Palacios y de doña María Leonor Ramírez López. Tras el fallecimiento de su madre, ocurrido cuando Emmanuel era aún muy pequeño, su padre decidió trasladarse con sus hijos a la capital del estado, donde el futuro poeta realizó sus estudios.

En Guadalajara, durante su juventud, Palacios encabezó, entre 1926 y 1929, la Academia de Literatura y Ciencias Sociales “José Enrique Rodó”, integrado por otros jóvenes estudiantes como Ernesto Santiago López, Gilberto Moreno Castañeda y Javier Vivanco, cuyo órgano de difusión fue la revista *Ibero-América*

(1928), dirigida por Palacios, donde publicaron textos de Agustín Basave, Arturo Rivas Sainz y Raúl Quintero, entre otros. También formó parte, como ya referí, de la revista *Bandera de Provincias* y, posteriormente, encabezó *Campo* (1930-1931). Estudió medicina en la Universidad de Guadalajara, aunque nunca la ejerció, y se tituló en 1933.

Bandera de Provincias (1929-1930) fue una publicación quincenal que reunió a los jóvenes escritores y artistas de Guadalajara. Se denominaban “El grupo sin número y sin nombre”. Ellos fueron quienes recibieron las influencias procedentes de otras latitudes. Fue el grupo que logró renovar las ideas estéticas en la capital jalisciense. La obra de ellos marcó un momento crucial dentro de la evolución de las letras mexicanas al lado de los escritores que se reunieron alrededor de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). *Bandera de Provincias* también reunió a escritores de diferentes rincones de México, pues pretendió ser el medio para darle voz a las diferentes ciudades del interior del país frente a la hegemonía cultural de la Ciudad de México; fue una especie de antídoto ante el feroz dominio del centro del país; es decir, un abanderamiento por parte de las provincias de nuestra nación.

El núcleo de la revista *Bandera de Provincias*, desde un inicio, estuvo integrado, principalmente, por tres jóvenes figuras que trazaron la ruta que debió seguir esta publicación periódica a lo largo de su breve e intensa vida. Agustín Yáñez (1904-1980), Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935) y Emmanuel Palacios conformaron la terna que seguiría, en los años posteriores a *Bandera de Provincias*, colaborando cercanamente en otras ambiciosas empresas culturales, tanto de Guadalajara como de la Ciudad de México, como *Campo* y, después de la muerte de Gutiérrez Hermosillo, en *Ocidente* (1944-1945), al

lado de Yáñez².

Una vez en la Ciudad de México, durante los primeros años de la década de 1930, antes de dedicarse de lleno a la burocracia, actividad que llevó a cabo durante la mayor parte de su vida, Palacios se desempeñó como profesor en diferentes escuelas secundarias y en preparatorias. Colaboró en revistas de renombre nacional como *Contemporáneos*, *Campo*, *Fábula* (1934), *Taller* (1938-1941), *Cuadernos Americanos* (1942-...), *Occidente*, *Ábside* (1937-1963), *Xalixtlico* (1950-1953) y *Et Caetera* (1950-1988), donde publicó poemas, reseñas y ensayos. A pesar de esto, su obra ha pasado desapercibida por parte de críticos e historiadores de las letras mexicanas, salvo algunas menciones esporádicas en manuales de literatura, algunos artículos y contadas antologías de la época.

A pesar de sus éxitos dentro de la burocracia, la literatura —su verdadera vocación—, que lo siguió desde temprana edad hasta el final de su vida, fue su auténtica inclinación, pues, a pesar de los ajetreados años dentro de la burocracia, siempre dejó el cultivo de la poesía como una actividad para sus ratos de soledad:

Al ser electo Agustín Yáñez Delgadillo, como gobernador de Jalisco (1953-1959), Emmanuel Palacios fue invitado a colaborar en su gobierno, por lo que regresó a Guadalajara y se desempeñó como diputado por el estado de Jalisco (1953-1956). Fue además nombrado coordinador general del proyecto de la Casa de la Cultura Jalisciense, primera en el país, por encargo de Agustín Yáñez, y cuya apertura ocurrió en 1959. Asimismo, se le entregó, en la década de 1950, la condecoración “José María Vigil”³.

A partir de la década de 1960, Emmanuel Palacios se apartó casi por completo de la vida cultural de la capital mexicana. En las últimas décadas de su vida, su actividad literaria prácticamente se limitó a la publicación de algunos poemas en las páginas de la revista *Et Caetera*.

Son varios los factores que han influido para que su obra poética se haya mantenido en un sitio discreto —por no decir en el olvido— dentro de la poesía mexicana del siglo pasado, pues, a pesar de su presencia, como ya mencioné, durante las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950, en revistas de Guadalajara y la capital del país, nunca alcanzó la atención de la crítica especializada que sus compañeros de generación, como Yáñez y Gutiérrez Hermosillo, lograron obtener. Otro posible factor al que se debe su olvido es la discreta participación de Palacios dentro del medio literario. El poeta tolimense tuvo una presencia demasiada mesurada, de bajo perfil, nunca le interesó, al parecer, relacionarse con las grandes figuras de la literatura mexicana como Alfonso Reyes y Octavio Paz, y asegurarse un lugar dentro de la historia literaria. En tantas palabras, la obra poética de Emmanuel Palacios, considerada en su momento, por parte de críticos, como José Gorostiza y José Luis Martínez, de altos vue-

los, en poco tiempo, cayó prácticamente en el anonimato.

“La obra poética de Emmanuel Palacios, considerada en su momento, por parte de críticos, como José Gorostiza y José Luis Martínez, de altos vuelos, en poco tiempo, cayó prácticamente en el anonimato”

La obra literaria de Emmanuel Palacios

Emmanuel Palacios es autor de una obra poética breve que concluyó prácticamente en la década de 1960, con algunas muestras esporádicas, posteriormente, en la revista *Et Caetera*. Su único poemario, de difícil acceso hoy en día⁴, *Vida a Muerte* (1937), publicado en Ediciones Simbad, contiene escasas páginas y compila varios de sus poemas dispersos que escribió y publicó durante la juventud. Dicho sea de paso, el autor de las viñetas de la edición fue el pintor tapatío Jesús Guerrero Galván. El volumen tuvo una discreta recepción, pues sólo me fue posible localizar una reseña escrita por Raúl Valladares⁵, que fue dada a conocer en la revista *Letras de México* (1937-1948).

Es evidente la vocación de Emmanuel Palacios, desde temprana edad, por la poesía; en sus primeras colaboraciones en revistas de juventud, como *Ibero-América*, nos percatamos de sus inclinaciones por el verso influido por la vanguardia, muy en boga en la década de 1920:

De pronto apareció tocando el saxofón en el Jazz Band [literario.

Él sonreía detrás de sus quevedos y las luces hacían [equilibrios en los cristales movedizos.

(Se sentía mal con su gorguera escarolada...

pero era la fecha del tricentenario).

La culebra sonora chupaba de su boca aquellos círculos [concéntricos que correrían por el mundo con su velocidad [inextensible.

El violín se descongestionaba de sonidos y la batería [obstinada en aguarle la fiesta.

El piano festinaba su alegría casi patológica⁶.

²Para más información sobre esta revista véase “Agustín Yáñez y una revista olvidada: Occidente”, de Pedro Valderrama Villanueva, en *Dispersiones. Textos sobre literatura jalisciense*. Guadalajara: CECA-Jalisco, 2011, pp. 69-72.

³José de Jesús Guzmán Mora. “Dos personajes distinguidos del Sur de Jalisco”. *Letra fría*. Recuperado de: <https://letrafria.com/dospersonajes-distinguidos-del-sur-de-jalisco/>

⁴El único volumen que localicé, en su momento, de la primera edición de *Vida a muerte* está resguardado en la Biblioteca Agustín Yáñez de El Colegio de Jalisco. Existe una reedición de este libro que fue realizada por parte de su yerno como regalo de cumpleaños en 1976. La edición es de un tiraje limitado. Debido a las numerosas erratas, Emmanuel Palacios, según testimonios de su hija, doña Leticia Palacios, no permitió que circulara. No obstante, por fortuna, en 2015, localicé uno de estos ejemplares —con numerosas enmiendas realizadas por el escritor jalisciense— en una librería de viejo de la calle Donceles en la Ciudad de México.

⁵Esta reseña está incluida en Emmanuel Palacios. *Obra reunida*.

⁶“Góngora”, en *Ibero-América*, núm. 2, 1928, pp. 12-13.

El primer intento por ordenar su obra temprana se produjo en 1937, cuando —como ya señalé— Emmanuel Palacios dio a conocer su ópera prima. El volumen está dedicado a su amigo de juventud Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905–1935), autor del poemario *Cauce* (1932). El carácter sugerente del título remite a una suerte de despedida, tanto dirigida al amigo entrañable como, quizá, a la propia trayectoria literaria de Palacios. En *Vida a muerte* se condensan sus años de mayor productividad, correspondientes al periodo de 1928 a 1931, posiblemente el más intenso de su relativamente breve carrera literaria, vivida al lado de sus compañeros en la capital jalisciense.

Emmanuel Palacios, después de los “ismos” de la juventud, se deshizo, durante su madurez, de éstos para entregarse de lleno a la poesía, sin importar escuelas o tendencias, se volvió en un poeta comprometido únicamente con la esencia de esta. Los elementos que se encuentran en la mayoría de sus poemas, a lo largo de su breve obra, además de la modernidad durante la juventud, hallamos, entre otros temas, un claro gusto por los elementos de una naturaleza fecunda en sus versos tardíos, además de la constante presencia de la amada musa que habita en sus creaciones, como lo plasma en “Retrato”:

Estaba, ahí, tu imagen en el río:
nubes recorrían tu paisaje,
pájaros la invadían con su música,
árboles velaban tus ojos,
peces buscaban tu regazo,
mariposas volaban por tu frente,
caballos hollaban tus muslos
garzas cruzaban por tus labios
luces nacían de tu pelo⁷.

Algunos detractores de la poesía de Palacios en su etapa de madurez —entre ellos Emmanuel Carballo— señalaron la falta de unidad en su obra y, en no pocas ocasiones, una escritura anticuada y en franca discordancia con las corrientes poéticas que se desarrollaron en México a partir de la segunda mitad del siglo pasado. En términos generales, se sostuvo que Emmanuel Palacios no logró superar las expectativas generadas por su producción poética de juventud. Así, el poeta, que en su momento fue visto como una de las promesas de la poesía mexicana, terminó relegado al olvido y, en el mejor de los casos, confinado a la categoría de “poeta menor”.

De este modo, Emmanuel Palacios, con una participación discreta en cargos públicos de la burocracia, en la docencia y en los círculos literarios de su tiempo, fue convirtiéndose, con el paso de los años, en un escritor prácticamente inadvertido, ajeno tanto a las antologías poéticas como a los manuales de la literatura mexicana. No obstante, aunque a partir de la década de 1960

redujo al mínimo la publicación de sus escritos, su voz no se extinguió por completo y, aun en su brevedad, su poesía continúa brillando con una luz propia dentro de las letras mexicanas.

Nuevos hallazgos en torno a la vida y obra de Emmanuel Palacios

A mediados de 2025 tuve la oportunidad de visitar, por primera vez, el municipio de Tolimán, Jalisco —ubicado a pocos kilómetros de San Gabriel— con el propósito de indagar sobre la presencia aún rastreable de Emmanuel Palacios en el pueblo de sus orígenes. El primer sitio al que acudí fue la Biblioteca Pública Municipal “5 de abril”, ubicada sobre la calle Hidalgo s/n frente al jardín principal, donde, para mi sorpresa, en uno de los muros del recinto colgaba una fotografía enmarcada del escritor. No obstante, no se conservan ahí mayores datos sobre el autor ni ejemplares de su obra.

Asimismo, al lado del templo principal se localiza la Escuela Primaria “José Santos Palacios Palacios”, ubicada sobre la calle J. Santos Palacios s/n, ambas denominada así en honor al padre del poeta. El plantel fue edificado sobre un terreno que perteneció al progenitor del escritor jalisciense y que, tiempo después, fue donado por el propio Emmanuel Palacios, a quien le fue heredado, al municipio para la construcción del edificio, el cual se convirtió en el primer centro educativo formal de Tolimán. La escuela fue inaugurada en la década de 1950 por el autor, entonces diputado, en compañía del gobernador Agustín Yáñez.

En la dirección del plantel aún se conserva una fotografía de gran formato del escritor, así como otras imágenes de don José Santos Palacios y del acto inaugural de la escuela. No obstante, tampoco en este espacio se resguardan datos ni obras del autor. En síntesis, la presencia de Emmanuel Palacios continúa siendo perceptible en su pueblo natal: tanto en la biblioteca como en la escuela primaria. Su nombre se menciona de manera ocasional; sin embargo, persiste la ausencia más significativa, la de su obra, es decir, sus libros y revistas.

Asimismo, a finales de 2025, tuve la fortuna de visitar en su domicilio a Germán Palacios, hermano menor de poeta tolimense. La amena conversación con el connotado acuarelista y académico me permitió obtener nuevos datos sobre la vida del poeta y confirmar diversas hipótesis en torno a su obra. Además de compartir numerosas anécdotas familiares, el artista me mostró un voluminoso legajo de fotocopias, cuidadosamente resguardado en una carpeta durante varias décadas. En su interior me sorprendió la abundancia y diversidad de materiales que el propio Emmanuel Palacios le había hecho llegar a su hermano tiempo atrás: poemas inéditos

⁷ *Et Caetera*, núm. 11, septiembre-octubre de 1968, año III, segunda época, p. 7

tos, entrevistas, artículos, una relación completa de sus textos publicados en antologías y revistas, así como una fotocopia de la primera edición de su único poemario con anotaciones del autor de Vida a muerte, entre otros documentos de gran valor.

“La presencia de Emmanuel Palacios continúa siendo perceptible en su pueblo natal: tanto en la biblioteca como en la escuela primaria. Su nombre se menciona de manera ocasional; sin embargo, persiste la ausencia más significativa, la de su obra”

Al revisar con mayor detenimiento los papeles contenidos en la carpeta aquí descrita, advertí que se trata de un conjunto de materiales destinados, muy probablemente, a la conformación de un volumen con escritos seleccionados por el propio Emmanuel Palacios. Todo indica que son textos para integrar una antología personal —un proyecto de libro que, por desgracia, nunca llegó a concretarse. Me explico: entre el legajo localicé un conjunto de hojas sujetas con un clip, bajo el título “Índice”, dividido en dos secciones —prosa y poesía— y con una relación de su bibliohemerografía anexada al final.

A continuación, se presenta una tabla con los contenidos correspondientes al primer índice:

Figura 1.
Primer índice.

Título	Fuente original
“I Coos (El viento alegre)” ⁸⁴	<i>Cantos</i> , 2do. ciclo. México: Secretaría de Educación Pública, 1944, p. 31
“Dos entrevistas sobre un mismo tema”	<i>ar7rie</i> núm. 22, marzo-abril de 1953, p. 8
“Sobre la elección de Agustín Yáñez”	Desconocida
“A los setenta años de Agustín Yáñez”	<i>Et Cetera</i> , núm. 29, enero-marzo de 1974, pp. 15-16
“Paisaje y confesiones”	<i>Taller</i> , núm. 4, julio de 1939, pp. 48-50
“Sobre la exposición de arte jalisciense”	Desconocida
Programa “Revistas jalisciense”	Desconocida
“Bandera de Provincias”	<i>Las revistas literarias de México. Segunda serie</i> . México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, pp. 13-34
Artículo “Bandera de Provincias”, escrito por Agustín Yáñez	<i>Excelsior</i> , 8 de marzo de 1975, s. p.
Bibliografía	

La siguiente tabla muestra el contenido del segundo índice con los poemas seleccionados por Emmanuel Palacios.

Figura 2.
Segundo índice

Título	Fuente original
Procedencia	Texto no incluido
“Arórimo de ahogada”	<i>Contemporáneos</i> , núm. 26-27, julio-agosto de 1910, pp. 32-34
“Fragmento”	<i>Jardín de la poesía mexicana. Siglos XV al XX</i> . Selección de Agustín Velázquez Chávez. México: Poesía Hispánica, 1966, s. p.
“56000”	<i>Antología de los 50 Poetas contemporáneos de México</i> . Prólogo, selección y notas de Jesús Arellano. México: Ediciones Altorre, 1952, pp. 157-165
“La fiebre sangre manando”	<i>Avance de la poesía mexicana</i> . México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1959, p. 82
“Peguntita conchada de coaco”	<i>Cóctel</i> , núm. 1, septiembre de 1953, pp. 9 y 38-39
“Melodía”	<i>Asíde</i> , núm. XIV.4, octubre-diciembre de 1950, p. 475
“La vasa muerta”	<i>Agustín de padino</i> . México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976, pp. 81-84
“Retrato”	<i>Et Cetera</i> , núm. 11, septiembre-octubre de 1967, p. 7
“La renovada imáner”	<i>Et Cetera</i> , núm. 11, septiembre-octubre de 1967, pp. 7-8
“Levate una flor en la mano...”	<i>Et Cetera</i> , núm. 11, septiembre-octubre de 1967, p. 8
“Poesía por la palabra”	<i>Et Cetera</i> , núm. 22 (24), abril-junio de 1971, p. 43
“Elegía”	Poema inédito
“Elegía al tiempo”	Desconocida
“Versos de un futuro presente”	<i>Revista de Innovación</i> , núm. 1, 1º de mayo de 1979, p. 3
“Impres”	<i>Revista de Innovación</i> , núm. 1, 1º de mayo de 1979, p. 3
“Huster Keaton”	<i>Revista de Innovación</i> , núm. 3, 1º de junio de 1979, p. 3
“Naturalza muerta”	<i>Revista de Innovación</i> , núm. 10, 16 de septiembre de 1979, p. 3
“Lape de la revolución”	<i>Revista de Innovación</i> , núm. 20, 16 de febrero de 1980, p. 3

Enseguida incluyo tres poemas inéditos del escritor jalisciense, localizados en la carpeta con materiales aquí descritos:

Sigo aún en tu búsqueda,
como tras de un fantasma,
tú, la inasible,
etérea,
con tu gran cuerpo de sombra
y luz,
ahí, tras de tu muro
transparente,
detrás
de esa palabra
de llameantes sílabas
que apenas reconozco
en su túnica leve
de alba orla
de espuma.

Elegía

El mar siempre será mar
y la ola;
si yo ya no existo
ellos existirán.
Sólo la hoja es de vida breve,

⁸⁴“I Coos (El viento alegre)” es un canto tradicional de origen serí. De acuerdo con el documento localizado, el arreglo corresponde a Francisco Domínguez, mientras que el texto es una adaptación al castellano realizada por Emmanuel Palacios. Conviene recordar que el poeta provenía de una familia de músicos y que, aunque desde temprana edad se inclinó por la literatura, la música —como se aprecia en este caso— también despertó su interés. “I Coos” fue una canción popularizada por la cantante María del Rosario Graciela Rayas Trejo, conocida artísticamente como Tehua. Al comparar la letra de dicho documento con la que interpretan otros artistas, se advierte que es el mismo texto, lo que permite suponer que la versión de castellano elaborada por Palacios fue la que se difundió y continúa interpretando hasta la actualidad.

sólo la espuma vive un instante,
 como es el destino del hombre:
 vivir y morir
 —apenas un inasible gozo
 y una larga espera en la sombra,
 al final.
 Caen las hojas hasta ahogarse en la sombra,
 caen las hojas hasta el agua oscura de la noche,
 el viento pesa sobre mi mano,
 apenas sostengo su columna frágil,
 la voz huye por todos labios,
 la voz fluye hacia la sombra de silencio.

Elegía al tiempo ido

Pasan los días,
 transcurren,
 nacen, mueren,
 del alba hacia el ocaso;
 entre sus luces ávidas
 caminan,
 fluyen;
 caídos
 en su propio abandono,
 ciegos ya
 se extinguen
 en la noche,
 como pequeñas olas en una playa solitaria.

Por último, se incluye la portada de la primera edición de *Vida a muerte*, cuya fotocopia forma parte de la carpeta —con algunas anotaciones a lápiz realizadas por el autor en el propio documento—, así como una fotografía poco conocida de Emmanuel Palacios, tomada por el escritor Juan Rulfo y resguardada en la colección familiar del poeta tolimense.

Figura 3.

Portada de la primera edición de Vida a muerte.

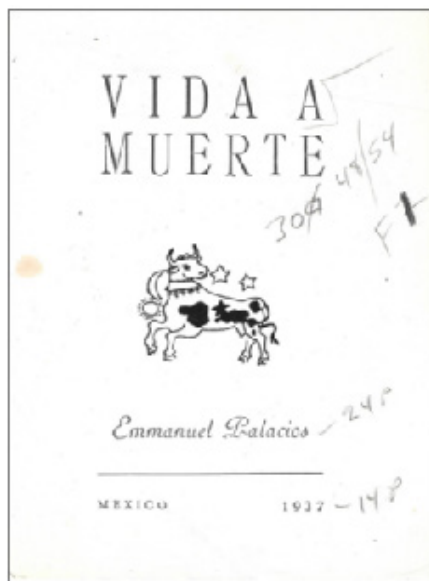


Figura 4.

Imagen de Emmanuel Palacios. Tomada por Juan Rulfo. Fuente: colección de la familia Palacios.



Estos nuevos hallazgos ameritan, sin duda, una revisión minuciosa de la primera versión del volumen que reúne la obra de Emmanuel Palacios y, desde luego, la incorporación de los materiales recientemente localizados. Ojalá que en los próximos años se concreten nuevas investigaciones derivadas de un examen más exhaustivo de su archivo personal —actualmente resguardado por sus herederos en la Ciudad de México—, pues en la medida en que se atiendan estas tareas pendientes se contribuirá a situar su escritura en el lugar que merece dentro de la historia de la literatura mexicana.

Referencias

Et Caetera, núm. 11, septiembre-octubre de 1968, año III, segunda época, p. 7.

Guzmán Mora, José de Jesús. “Dos personajes distinguidos del Sur de Jalisco”. *Letra fría*. Recuperado de: <https://letrafria.com/dos-personajes-distinguidos-del-sur-de-jalisco/>

Ibero-América, núm. 2, 1928, pp. 12-13.

Palacios, Emmanuel. “Carpeta con fotocopias de materiales seleccionados por el autor?”. Colección personal de Germán Palacios, Guadalajara, Jalisco.

Valderrama Villanueva, Pedro. Emmanuel Palacios. *Obra reunida*. Guadalajara: Keli Ediciones, 2024.

Revalorizar el entorno para transformar la enseñanza de la Física

Víctor Alfonso Crispín Castrejón

Introducción

En la enseñanza de la física, especialmente en el nivel medio superior, existe una crisis silenciosa. Los resultados en pruebas como PLANEA y PISA muestran una y otra vez que los estudiantes no logran apropiarse de conceptos fundamentales (Harrison et al., 2023). La razón más citada es sencilla y a la vez grave, ya que la instrucción suele reducirse a repetir fórmulas y resolver algoritmos de memoria (Ausubel, 2000; Pozo, 2006). El alumno se convierte en un receptor pasivo, y la física, en una disciplina distante, sin conexión con su vida cotidiana.

Esta desconexión es aún más crítica en contextos vulnerables, es decir, donde las dificultades socioeconómicas y ambientales son vistas tradicionalmente como un obstáculo insalvable para el aprendizaje (Park & Huang, 2010). Sin embargo, existe una manera distinta de abordar el problema. El Enfoque Ontosemiótico (EOS), un modelo nacido en la didáctica de las matemáticas, pero perfectamente aplicable a la física (Godino, 2002). Este enfoque propone algo radical: el entorno del estudiante, lejos de ser un estorbo, puede convertirse en el principal recurso didáctico (Gauvain, 2016).

La clave está en reconocer que los jóvenes ya razonan sobre fenómenos físicos en su día a día. Cuando calculan mentalmente la trayectoria de un camión o discuten quién ganó una carrera entre vecinos, están utilizando lo que llamaremos razonamiento inferencial informal (RII). Se trata de un tipo de pensamiento que opera con evidencias y experiencias concretas, sin necesidad de reglas lógicas abstractas (Zieffler et al., 2008). Este ensayo explora cómo el EOS y el RII pueden articularse para que la física deje de ser un conjunto de fórmulas vacías y se convierta en una herramienta viva para interpretar el mundo.

La cognición situada: el valor del contexto

El conocimiento no nace en el vacío. Aprender física es más efectivo cuando los conceptos emergen de situaciones que el estudiante reconoce como propias, ya sean sus actividades, su barrio, sus juegos o su manera de hablar (Díaz Barriga, 2003). Esta premisa se conoce como “cognición situada”, y es uno de los pilares del EOS.

En la enseñanza tradicional, se suele empezar con ejemplos alejados del estudiante, como un barco en el mar, un avión en el cielo, un proyectil ideal sin rozamiento. Para un joven que vive en un entorno urbano marginado, esas imágenes poco o nada tienen que ver con su experiencia en relación con el mundo, resultando en una mera exposición de información que carece de contenido semántico (Pozo, 2006). En cambio, si el mismo fenómeno de movimiento rectilíneo se presenta a partir del trayecto en transporte público o del análisis de una carrera de autos entre amigos (“piques”), la situación cambia por completo. El estudiante ya posee un razonamiento inferencial informal (RII) que sirve como punto de partida para el desarrollo del entendimiento formal (Zieffler et al., 2008); solo necesita que esa intuición se refine y se nombre con las herramientas de la física.

En una intervención realizada con estudiantes en contextos vulnerables (Crispín Castrejón, 2023), se utilizaron precisamente esos referentes, como videos de carreras, mediciones en canchas escolares, el análisis de un juego popular llamado “la bomba”. Los alumnos no sólo se mostraron más interesados, sino que a través de la cognición situada comenzaron a identificar variables como velocidad o aceleración en situaciones que les resultaban familiares. De este modo, el aprendizaje significativo (Ausubel, 2000) dejó de ser una aspiración teórica para volverse algo concreto, permitiendo que el conocimiento se relacione directamente con las experiencias previas del sujeto, es decir, con su RII.

Una enseñanza que considere a la persona entera

El EOS no se limita a decir “usen ejemplos cercanos”. Propone una configuración didáctica que abarca múltiples dimensiones del aprendizaje (Godino et al., 2019). Para que el RII del estudiante pueda transformarse en pensamiento formal, estas dimensiones deben entenderse de manera integrada. Sin abusar de tecnicismos, esto significa que una buena clase de física debe atender al menos tres aspectos que suelen descuidarse:

- En primer lugar, está interacción y la claridad. Los estudiantes necesitan que el docente explique despacio, que permita preguntas, que no salte de un tema a otro sin verificar si entendieron (Flick,

- 2007). En las entrevistas realizadas durante una intervención didáctica con grupos vulnerables (Crispín Castrejón, 2024), los jóvenes criticaron duramente la enseñanza donde el profesor sólo anota fórmulas en el pizarrón y sigue adelante.
- En un segundo lugar, aparece la emoción y la motivación. El interés se dispara cuando las tareas conectan con pasatiempos reales (Banks, 2001; Popovich & Zint, 2012). Usar tecnología (videos, juegos) no por moda, sino como un mediador para que el alumno se apropie de los conceptos con sus propias manos.
- Por último, está el entorno real: la inseguridad, la falta de transporte o el cansancio por trabajos extraescolares son obstáculos reales que no pueden ignorarse (Weiss Horz, 2018). El EOS propone que el currículo se adapte a esas condiciones, no al revés (Godino et al., 2019).

Cuando estas dimensiones se cuidan, el aula deja de ser un espacio de repetición mecánica y se convierte en un lugar de construcción compartida. La física ya no es “solo cálculos”, sino una forma de entender lo que pasa afuera, y el RII es el puente que hace posible ese tránsito.

Del razonamiento cotidiano al lenguaje simbólico

El momento más delicado en la enseñanza de la física es el paso del RII —basado en la experiencia— al razonamiento formal, con sus fórmulas, símbolos y leyes generales. La mayoría de los fracasos ocurren porque se exige al estudiante que opere directamente en ese nivel abstracto, saltándose un escalón necesario (Doerr et al., 2017).

El EOS actúa como un puente (Pfannkuch, 2006). Primero, valida y usa el RII que el joven ya posee. Luego, gradualmente, lo lleva hacia el lenguaje de la física. En la intervención mencionada, los resultados fueron elocuentes. Antes de aplicar la estrategia, la mayoría de los estudiantes se encontraba en un nivel muy bajo (sin capacidad para realizar procesos cognitivos básicos). Después de trabajar con ejemplos situados y actividades significativas, una proporción importante alcanzó dos niveles intermedios pero cruciales (Marzano & Kendall, 2007). El primero es la integración, es decir, el estudiante ya no ve datos aislados. Comienza a distinguir qué es relevante y qué no en un fenómeno físico. El segundo es la simbolización, mediante el cual logra construir representaciones simbólicas como fórmulas o gráficas, y comunicar conceptos con rigor técnico.

Estos logros son fundamentales porque representan la transición del pensamiento concreto hacia una descripción científica de objetos y hechos tangibles. Es cierto que niveles más complejos (como resolver pro-

blemas inéditos o diseñar experimentos autónomos) siguen siendo un desafío. Pero el avance demuestra algo claro: validar el RII del estudiante no es un gesto pedagógico blando, sino la vía más efectiva para que el simbolismo de la física deje de ser un código extraño y se convierta en un lenguaje con sentido.

Conclusión: revalorizar el entorno para transformar la enseñanza

Esta experiencia confirma que enseñar física en el nivel medio superior no puede seguir siendo un proceso desvinculado de la realidad social del estudiante. El EOS, al tomar en serio el contexto y el razonamiento cotidiano —el RII—, logra mejoras significativas en procesos cognitivos que el método tradicional dejaba atrofiados.

El hallazgo principal es simple y poderoso. Los jóvenes pueden transitar desde un estado de nula comprensión hacia niveles de integración y simbolización cuando se les permite usar su propia experiencia como punto de partida. Que todavía no alcancen la experimentación autónoma no es un fracaso; es solo una muestra de que el camino es gradual y necesita tiempo y continuidad.

Pero quizás lo más importante es que esta forma de enseñar humaniza la ciencia. No se trata de bajar el nivel, sino de reconocer que el conocimiento se construye desde las vivencias tangibles, no a pesar de ellas. Al conectar el movimiento rectilíneo con un viaje en camión o la aceleración con una carrera entre amigos, el estudiante no sólo entiende mejor la física, sino que también fortalece su confianza y combate esa “cultura del silencio” (Dongo M., 2014) que tantas veces inhibe la participación en contextos vulnerables.

En términos prácticos, intervenciones didácticas con un fundamento firme en el RII ofrecen a los docentes una base diagnóstica sólida para adaptar sus estrategias al ritmo real de sus alumnos, no al ritmo ideal de un currículo abstracto. Al final, el Enfoque Ontosemiótico no es solo una teoría didáctica más, sino una apuesta por una educación más inclusiva y equitativa, donde la física se convierte en una herramienta viva para que el estudiante interprete —y quizás algún día transforme— su propio mundo.

Referencias

- Ausubel, D. P. (2000). The Acquisition and Retention of Knowledge: A Cognitive View. In *The Acquisition and Retention of Knowledge: A Cognitive View*. Springer Science+Business Media Dordrecht. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-9454-7>
- Banks, J. A. (2001). *Cultural Diversity and Education: foundations, curriculum, and teaching* (T. Mueller,

- Ed.; 4th Ed.). Allyn and Bacon A Pearson Education Company.
- Crispin Castrejon, V. A. (2023). Desarrollar el Razonamiento Inferencial Informal para la Adquisición de Aprendizajes en Estudiantes de Bachillerato bajo Condiciones de Privación Cultural. In D. Kent Gutierrez (Ed.), *Aproximaciones al estudio de la cognición y el aprendizaje: Aportaciones a la educación en escenarios actuales*. Universidad de Guadalajara.
- Crispín Castrejón, V. A. (2024). Diagnóstico del Razonamiento Científico en Física de Estudiantes de Bachillerato del SEMS. *Sistema de Educación Media Superior*.
- Díaz Barriga, F. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje. *REDIE: Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 5(2), 7.
- Doerr, H. M., Delmas, R. & Makar, K. (2017). A modeling approach to the development of students' informal inferential reasoning. *Statistics Education Research Journal*, 16(2), 86–115. <https://doi.org/10.52041/serj.v16i2.186>
- Dongo M., A. (2014). Significado de los factores sociales y culturales en el desarrollo cognitivo. *Revista de Investigación En Psicología*, 12(2), 227. <https://doi.org/10.15381/rinvp.v12i2.3767>
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa* (2da. Edici). Morata.
- Gauvain, M. (2016). *Cognitive Development In Social and Cultural Context*. Cambridge University Press, 7(6), 188–192.
- Godino. (2002). Un Enfoque Ontológico Y Semiótico. *Recherches En Didactique Des Mathématiques*, 22(2.3), 237–284.
- Godino, J. D., Batanero, C. & Font, V. (2019). Enfoque Ontosemiótico: Implicaciones Sobre El Carácter Prescriptivo De La Didáctica. 39(2019), 37–42.
- Harrison, S., Kroehne, U., Goldhammer, F., Lüdtke, O. & Robitzsch, A. (2023). Comparing the score interpretation across modes in PISA: an investigation of how item facets affect difficulty. *Large-Scale Assessments in Education*, 11(1). <https://doi.org/10.1186/s40536-023-00157-9>
- Marzano, R. J. & Kendall, J. S. (2007). *The New Taxonomy of Educational Objectives*. In Corwin Press.
- Park, D. C. & Huang, C. M. (2010). Culture wires the Brain: A cognitive neuroscience perspective. *Perspectives on Psychological Science*, 5(4), 391–400. <https://doi.org/10.1177/1745691610374591>
- Pfannkuch, M. (2006). Informal inferential reasoning. *Conference Proceedings of the 7th International Conference on Teaching Statistics*, 2004, 1–6. http://iase-web.org/documents/papers/icots7/6A2_PFAN.pdf
- Popovich, E. & Zint, M. T. (2012). A Review of “Learning Science in Informal Environments: People, Places, and Pursuits.” In *The Journal of Environmental Education* (Vol. 43, Issue 1). <https://doi.org/10.1080/00958964.2011.623734>
- Pozo, J. I. (2006). *Adquisición del conocimiento* (Madrid, Ed.). Ediciones Morata, S.L.
- Weiss Horz, E. (2018). Los significados del bachillerato para los jóvenes y la permanencia escolar en México. *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*, 7033(51), 1–19. [https://doi.org/10.31391/s2007-7033\(2018\)0051-003](https://doi.org/10.31391/s2007-7033(2018)0051-003)
- Zieffler, A., Garfield, J., Delmas, R. & Reading, C. (2008). A Framework To Support Research on Informal Inferential Reasoning. *Statistics Education Research Journal*, 7(2004), 40–58.

Magritte y yo

Enrique Isaac García Hernández

“Sucede que me acuerdo de las cosas soñadas por la noche. Las recuerdo con gran felicidad. Es como una victoria para mí cuando consigo recuperar el mundo de mis sueños.”

René Magritte

Para René Magritte, los sueños constituyen una parte imprescindible de su obra artística; entre ellos y la realidad existe un fuerte vínculo que se conecta y se plasma en sus cuadros. Él, el creador de *La trahison des images*: el emblemático cuadro en el que se observa una pipa con la inscripción “Ceci n’est pas une pipe”, propone una teoría visual sobre la realidad, el arte y su representación. Sin embargo, el significado de la obra ha quedado sujeto a la libre interpretación, pues su misterio nunca fue esclarecido por el autor.

A este cuadro le han seguido diversos estudios analíticos que buscan develar su motivación, dando lugar a hipótesis que van desde paradojas semánticas relativamente sencillas hasta profundas teorías filosóficas sobre la realidad y la percepción, conformando así una maraña conceptual difícil de descifrar.

Michel Foucault es uno de los pensadores que se adentró en la exploración de la obra de Magritte. En su ensayo *Ceci n’est pas une pipe* (1997) plantea reflexiones sobre el discurso, la figura del poeta —encarnada en Magritte—, el papel del observador-espectador, la diferenciación de los signos y las comparaciones con otros pintores, como Paul Klee y Vasili Kandinski. De estos conceptos pueden rescatarse ideas fundamentales para comprender otras obras de Magritte.

Continuando con el discurso de Foucault, este documento toma como base principal *La peinture de Manet*, una conferencia presentada en Túnez en 1971, en la que el filósofo describe y analiza las pinturas de Édouard Manet. Foucault hace hincapié en la necesidad de reconocer que el cuadro no es la realidad, sino una representación pictórica incapaz de mimetizarse plenamente con ella. A mi parecer, Magritte retoma esta idea —ya no tan novedosa— y la expande conforme a sus propios propósitos artísticos.

A continuación, presento un análisis de dos cuadros de René Magritte: *Le parfum de l’abîme* (1928) y *The empire of light* (1952), ofreciendo mi punto de vista con la in-

tención de dilucidar un poco cuál podría ser la visión del artista. Asimismo, explico algunos aspectos de ambas obras a partir de un ejercicio comparativo.

Le parfum de l’abîme – *The empire of light*

Foucault a diversas nociones, como “el espacio del lienzo” y la “iluminación”. En esta comparación retomo algunas de esas características para analizar ambas pinturas.

Figura 1

Le parfum de l’abîme,



Ambas pinturas muestran cuatro planos de profundidad. En *Le parfum de l’abîme*, el primer plano —el más próximo al observador— está conformado por las piedras grisáceas que descienden en un eje vertical y abarcan casi toda la mitad derecha del paisaje, oscureciendo la tonalidad en la parte inferior, es decir, en el abismo. En *The empire of light*, el primer plano se desarrolla sobre el eje horizontal inferior: la calle apenas visible, junto con la farola y el árbol situado a la izquierda.

El segundo plano, en *Le parfum de l’abîme*, es el más pequeño y consta de las tres torres inclinadas que sobresalen en el paisaje. En *The empire of light*, el segundo plano corresponde al edificio situado detrás de la farola,

hasta donde alcanza la iluminación proyectada por esta. Aunque el plano continúa horizontalmente, en paralelo a la calle, la oscuridad vuelve ambiguos los elementos restantes.

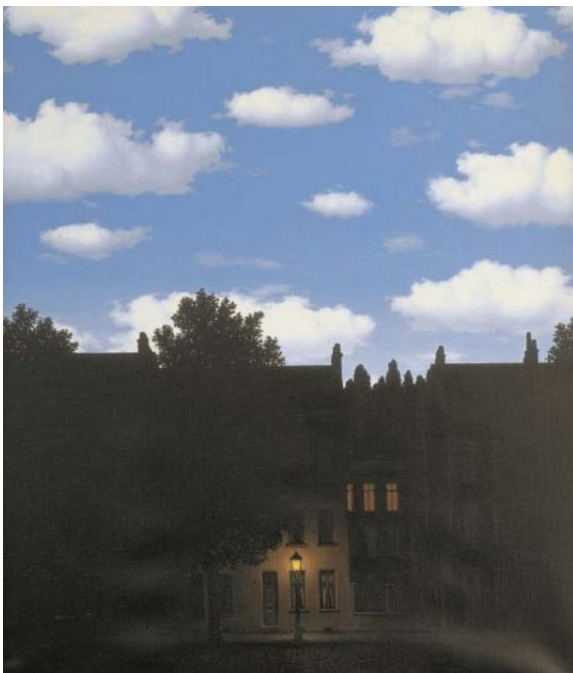
El tercer plano, en la primera pintura, está representado por la montaña oscura ubicada a la izquierda; esta se va desvaneciendo conforme avanza hacia el centro del cuadro y se aleja hasta integrarse con en el último plano, constituido por el resto del paisaje marrón. Por su parte, el tercer plano del segundo cuadro abarca el edificio izquierdo, cuyas ventanas aparecen iluminadas desde el interior, aunque la fuente de no sea visible directamente. Este plano también se pierde gradualmente en la oscuridad; sin embargo, existe un fuerte contraste con el último plano, conformado por el cielo azulado y las nubes.

En *Le parfum de l'abîme*, los ejes principales son verticales — o, más precisamente, diagonales inclinadas— y la imagen parece expandirse desde los extremos laterales, derecho e izquierdo, hacia el centro. De manera contraria, *The empire of light* presenta ejes predominantemente horizontales y una composición que se expande de abajo hacia arriba. Podría representarse de la siguiente manera:

En ambas pinturas pueden observarse figuras sobresalientes que podrían identificarse como “personajes del paisaje”: las tres torres y la farola. No obstante, aunque estos elementos funcionen como personajes, el verdadero protagonista es el observador.

Figura 2.

The empire of light



En el primer cuadro, el observador adopta una vista inferior, la mirada no se dirige completamente hacia arriba, sino que se sitúa ligeramente por debajo de la línea media del cuadro. El efecto de la iluminación puede sugerir que el observador contempla la escena desde la oscuridad; sin embargo, en realidad se encuentra aproximadamente a la altura de las torres.

La iluminación también desempeña un papel fundamental para ubicar al observador dentro de la pintura. En *The Empire of Light*, la perspectiva parece situarse aproximadamente a la misma altura que la luz de la farola, apenas por encima de ella. Esto puede advertirse tanto en el reflejo luminoso sobre el edificio principal como en la visión del cielo; si el punto de vista estuviera más abajo, la percepción espacial sería distinta.

Los trazos en *The Empire of Light* son más marcados y siguen, en gran medida, los ejes verticales de los planos principales. En *Le parfum de l'abîme*, en cambio, los trazos son tan limpios que resulta casi imposible reconocer una dirección definida. A partir de ello, puede plantearse que la primera obra transmite una sensación más abstracta que la segunda. Sin embargo, esto podría llevar erróneamente a considerar que *The Empire of Light* carece de emoción, cuando en realidad apunta hacia una intención distinta: el orden.

En ambas pinturas existe una conexión entre la experiencia sensible y su representación seudorealista, aunque dicha relación se plasma de maneras diferentes. En *The Empire of Light* predomina el control y la precisión técnica; en *Le parfum de l'abîme*, en cambio, la composición parece más caótica y libre. No obstante, es importante señalar que esta diferencia no le resta ni pasión ni técnica a ninguna de las dos obras.

La iluminación, en ambos cuadros, es de carácter interno. En la primera pintura resulta implícita e incluso incompatible, pues parecen coexistir dos fuentes de luz no identificables que provienen desde fuera del cuadro. La iluminación principal surge desde la parte superior izquierda y baña tanto la cima de las montañas del lado izquierdo como gran parte del descenso rocoso de la derecha; sin embargo, dicha luz parece no afectar directamente a las torres. Estas reciben una segunda iluminación, proveniente del lado inferior derecho.

La única manera de pensar ambas iluminaciones como parte de un mismo foco sería asumir que la oscuridad del abismo actúa de forma autónoma, invadiendo parcialmente la luz. Bajo esta interpretación, la iluminación procederá de la parte inferior izquierda —la fuente secundaria antes mencionada— y emergería desde la propia oscuridad.

El paisaje del segundo cuadro resulta más natural y ordinario. En él existen tres fuentes de iluminación,

aunque solo una es identificable de manera directa: la farola. Las otras dos permanecen implícitas y fuera del campo visual de la obra.

La fuente principal, aunque no lo parezca debido a su alcance limitado, es precisamente la farola ubicada en el centro inferior del cuadro. Su luz ilumina únicamente una pequeña sección de la escena, pero esa iluminación permite distinguir el paisaje principal correspondiente al primer plano o eje compositivo. La segunda fuente luminosa —en términos de proximidad— es la que proviene de las tres ventanas del tercer plano. Se desconoce su origen exacto; únicamente puede afirmarse que procede del interior del edificio. La tercera iluminación aparece en el horizonte, marcando el inicio del último plano, y corresponde probablemente a un amanecer o un atardecer. Sin embargo, los edificios que bloquean la luz directa impiden determinar con certeza de qué tipo de iluminación se trata.

El contraste cromático provocado por estas fuentes de luz es sumamente marcado: la claridad de la farola, la oscuridad del entorno y la luminosidad del cielo generan una tensión visual constante.

No existen indicios que permitan al espectador formular observaciones sobre una fuente de luz directamente externa al cuadro, es decir, perteneciente al espacio real. Asimismo, pese a la profundidad espacial presente en ambas obras, no puede afirmarse con total certeza que alguna de ellas represente fielmente la realidad. Las dos muestran polaridades visuales distintas: el paisaje de *Le parfum de l'abîme* es, por sí mismo, más onírico y desligado de lo real, mientras que *The Empire of Light*, aunque presenta un escenario más cotidiano, lleva al extremo los contrastes lumínicos.

La combinación de ambas obras podría conducir a una suerte de equilibrio en la representación artística; sin embargo, el hecho de haber sido concebidas de maneras tan distintas no disminuye el valor de ninguna de ellas. Aunque a primera vista podrían parecer similares, en realidad son opuestas y, al mismo tiempo, capaces de transmitir una impresión visual semejante.

La proyección de Magritte en sus cuadros —particularmente en los aquí analizados— deja entrever una chispa de libertad que, independientemente del movimiento artístico al que se le adscriba, lo posiciona de manera individual. Magritte puede desvincularse del surrealismo gracias a su propio estilo; no es él quien pertenece al surrealismo, sino el surrealismo el que parece pertenecerle a él.

Retomando el planteamiento inicial y remitiéndonos a la cita introductoria, puede afirmarse que René Magritte mantenía una relación conflictiva con la realidad, en el sentido de que buscaba demostrar que su obra no cons-

tituía una representación fiel de esta, o al menos no de la realidad compartida por el resto del mundo, sino de una realidad propia: aquella que se desarrolla de manera individual en su mente creativa, entre sueños, experiencias y recuerdos. Incluso podría decirse que abandona parcialmente la realidad exterior para habitar la construida por su propia imaginación.

Estas representaciones oníricas suelen ser confusas y complejas, pues funcionan como fragmentos o recortes de una percepción más amplia. Más que comprender o retratar la realidad objetiva, la obra de Magritte parece orientarse hacia aquello que se encuentra más allá de ella.

Finalmente, ofrezco únicamente mi punto de vista sobre estos dos cuadros y un breve esbozo imaginativo de la figura de Magritte, tratando de seguir, punto por punto, algunas de las sugerencias planteadas por Foucault y agregando ciertas características propias. Sin embargo, es muy posible que haya pasado algo por alto o que determinados aspectos hayan quedado sin examinar. De cualquier forma, el lector siempre tendrá la posibilidad de elaborar su propio análisis y utilizar este texto, ya sea como guía o como advertencia sobre aquello que no debe hacerse.

Respecto a *La trahison des images*, prefiero conservar una idea sencilla: la obra forma parte de un manifiesto personal mediante el cual Magritte sostiene su postura artística libre, representando aquello que su ingenio le dicta y, al mismo tiempo, dejando claro que las imágenes son engañosas. Intentar comprenderlas o explicarlas de manera absoluta puede conducir, en última instancia, a ninguna parte.

Por cierto, algunos años después de realizar su “polémico” cuadro, Magritte pintó otra obra que considero igual de importante, quizá incluso más: *The Human Condition*. La resumiría como una representación de la perspectiva humana sobre el acto de ver.

Referencias

- Foucault, M. (1971). *La peinture de Manet*. (R. Vila-grassa, Trad.) Barcelona: Alpha Decay.
- Foucault, M. (1997). *Ceci n'est pas une pipe* (Cuarta ed.). (F. Monge, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Visual Encyclopedia of Art. (2009). *Surrealismo*. Florencia: SCALA Group.

Ayotzinapa

José Antonio Neri Tello

Los dioses se reunieron alrededor del fuego
Nanahuatzin se arrojó a las llamas
acobardado Tecuciztécatl también se arrojó
la historia viajó por todas las células que nacieron
desde el sol y la luna
la aprendió el abuelo y mi padre
hoy los dioses se reunieron en el fuego
de los cuarenta y tres cuerpos que arden
la llaman deja de calentar
las matitas que nacen en nuestros cuerpos
así nos descubrimos y nos abrazamos
caminamos las calles juntos
con nuestra luz en las manos
así se renuevan los días y las noches internas
así crece la semilla de la conciencia:
la casa del tirano
se ensombrece entre ceniza

Día 10

José Antonio Neri Tello

¿A qué horas nos abandonó el diablo?
cuando el grupo tocó la tercera canción
entre las percusiones salía
humo denso frío angustiante
los asistentes hablaban
de las intrascendencias y de las
correspondencias, tocábamos
la quinta canción y se escuchó un
grito de ahogo creímos
que provenía desde lejos
no había tiempo para pensar
la gente que se dio cita
sólo danzaba y amagaba con seguir
la luna, y todos allí se tocaban sus partes
y danzaban la canción del apareamiento, de la
conserva y la reproducción
de las especies. En la octava canción nadie
notó el jadeo de la rubia y la sensualidad
de la morena a punto de derretirse
era como si todos estuviéramos hipnotizados
sin darnos cuenta a qué horas
se fue de nuestras imágenes la realidad
aparente fincada entre espumas

El fin de la inocencia

Victor César Villalobos Villaseñor

Síntesis: Los ruidos de la ciudad se mezclan y confunden con la furia de los motores y los cláxons. Hay veces que un pregón anónimo y lejano provoca las más fecundas imaginaciones.

Un oscuro conjuro. Una vendimia a deshoras. Un pregonero dolorido y miserable con el fardo de la merca aún lleno. Un alma en pena. Es un canto enigmático que inunda las calles del barrio de ese lamento milenario. Intuyo el fluir sorpresivo del sonido como agua invicta que nos rodea y nos ahoga sin remedio: el verbo no asfixia; es un llamado: una conexión, un aullido diáfano y primigenio; una entonación conservada y enriquecida a través de las generaciones de los hombres.

A pesar de la distancia (y el tiempo inmemorial) de una avenida plena y sus motores y sus cláxons; sus prisas y sus arrancones, este brebaje sonoro se impone grueso y enigmático. Es un tiempo fuera del tiempo y fuera de la ciudad: se impone el misterio y la penumbra. Imagino una pócima que solo puede beberse acompañada de esas palabras rituales; una fruta exótica de temporada que solo puede venderse a muy altas horas.

Me detengo: ¿cuál temporada? En los ocho años que tengo viviendo en el norte de Zapopan hay meses enteros en que echo en falta esa repetición a pulmón abierto que, como el latín de los conjuros, *Malleus malleficarum*, guarda sus arcanos. Otras, por el contrario, suceden en días consecutivos entre semana. Su aleatoriedad me confunde, me enloquece.

Los horarios en que se escucha este dolido pregón es tan i-rre-gu-lar que, cuando menos me doy cuenta, a las nueve o diez de la noche, ahí está con su pausa, su enjundia y su ritmo de laringe, glotis y cuerdas vocales. Aguzo el oído y no distingo el idioma, el sentido. Es como si lo supiera desde el principio, pero, como el propósito de la vida: cuando siento que lo voy a alcanzar, se vuelve más lejano, confuso: humo de vahído.

Las alucinaciones sonoras producen imágenes fructíferas, como de LSD. Pienso en ese esforzado —y malogrado— voceador como un hombre delgado y correoso, de sombrero de palma y moreno, los ojos escondidos bajo el ala del sombrero, con su itacate de postrera vendimia entonando gritos en nuestra lengua, pero con palabras que desconozco, ¿es también nuestra lengua las palabras que ignoramos? Lo imagino desesperado a esas horas intentando vender aunque sea un poco para llevar el sustento a su casa. Su voz melodiosa y profunda



incentiva a comprar esa mercancía ansiada solo por la melodía de su grito.

Sábado por la tarde. Salgo a la lavandería y entrego la ropa, mientras camino de regreso, ahí, etéreo: el canto, todavía indistinguible, pero cercano. Me sacudo la flojera y la modorra —y mi natural cobardía—, renuncio a mi timidez y me lanzo a la aventura. Termina pronto. En el estacionamiento en batería del casino del Sindicato de Académicos de la UdeG, un hombre grueso con una camisa un poco deslavada mueve con su brazo un foco de leds para exteriores. Repite el mantra:

“¡Lugar pa’ los Charros, lugar!”; “¡Hay tráfico a la salida!”; “¡Lugar!...”. Grita al rugir de los autos indiferentes que siguen de largo hacia la ex glorieta del Maíz, por Pares Arias. Descansa cuando el semáforo marca el alto. Luego arremete de nuevo.

A pocas cuerdas, el estadio Panamericano recibe algún partido de postemporada del equipo de beisbol.

Muerto el misterio, mi vida es un poco más miserable. Además, ni me gusta el beis y ni carro tengo. Jai Guru Deva ¡Ohm!

¿Qué rol tienen las intenciones de un autor cuando interpretamos su obra de arte?

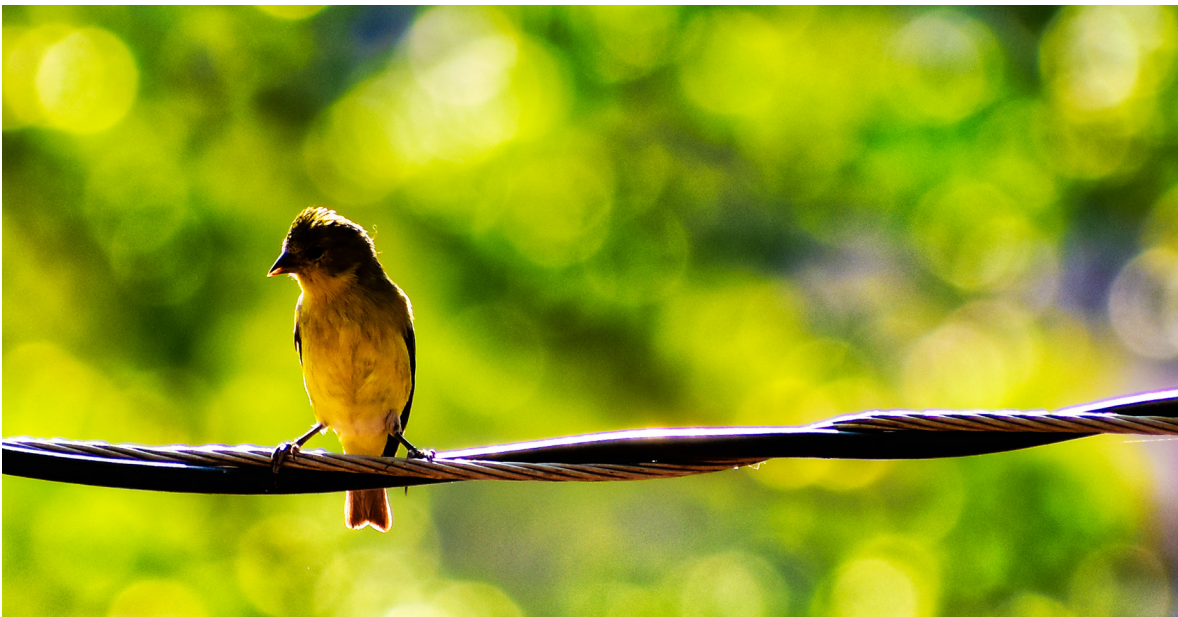
Felipe Daniel Salas Uribe

Las obras de arte no surgen de la nada: generalmente, congregan a una serie de individuos que posibilitan su creación. Al analizarlas, nos vemos comprometidos a elegir un punto de partida que complemente nuestra apreciación de éstas, ya sea a través del período histórico en que fueron engendradas; ya mediante documentos como cartas y diarios en que el propio autor describe su proyecto. Y no es sorpresa que, dentro de éste quehacer, cuestionemos la naturaleza de la relación entre el autor y su obra. En el terreno de lo político, por ejemplo, es posible interrogar: “¿debería la obra ser desligada del autor aun cuando éste posee un perfil moral despreciable?”, o “¿hay elementos constitutivos en las obras de x artista?”, cuando no tenemos la certeza epistémica de la autoría de una pintura o un poema. Podríamos, incluso, ir más allá e inquirir: “¿qué rol deberían de tener las intenciones del autor en nuestra interpretación de la obra?”.

Mientras escribía la monumental novela de *Crimen y castigo*, el escritor Fiódor M. Dostoievski se vio enfrentado a la exigencia tajante de un manuscrito por parte de

su editor; de otra manera, perdería los derechos del resto de sus publicaciones, y, aunado a ello, se vería obligado a sufrir mayores penurias económicas de las que ya pasaba por aquella época. Dostoievski, entonces, encontró la luz: en menos de un mes le dictó a su taquígrafa y futura esposa, Anna Grigórievna, una de sus mejores obras, según la crítica. Hablamos aquí de *El jugador*, que narra la turbulencia psicológica de Alekséi Ivánovich, un joven adicto a las apuestas en casas de juegos. El lector abigarrado de Dostoievski, conocedor de su obra tanto como de su biografía, podría interpretar *El jugador* como un ejercicio escritural catártico, a la luz de la propia ludopatía de Dostoievski, que le costó al escritor grandes deudas. Por su parte, quien desconozca la vida del escritor ruso, se abocaría, quizá, a realizar una lectura más técnica de la obsesión en una cultura que privilegia lo superficial (el dinero) por sobre la existencia misma, y la lucha de clases constante que hay en este tipo de entornos, etc.

En la sinfonía 45 de Haydn, conocida célebremente como *La sinfonía de los adioses*, a partir del tercer acto los



músicos se levantan sucesivamente y abandonan el escenario, hasta restar solo tres violinistas en el lugar. Haydn escribió esta composición pensando en el descanso de sus músicos, quienes eran obligados a trabajar jornadas extenuantes; sabemos, de hecho, que Haydn tuvo la intención de que en ese momento los músicos pudieran descansar.

Esto parece indicar que la manera apropiada de interpretar la sinfonía 45 es en virtud de las intenciones actuales del compositor; sin embargo, parece ser que la obra también puede interpretarse como una crítica al sistema de producción capitalista que explota de maneras deshumanizantes al obrero; tal que, leída de esta forma, la sinfonía adquiere un peso estético mayor al que tenía antes. La pregunta que surge aquí es: “¿este modo de actuar es correcto?”

Lxs filósofos han propuesto distintas respuestas a esta interrogante, pero dos teorías destacan por su fuerza conceptual y poder explicativo: (1) intencionalismo hipotético, y (2) teoría de valor-máximo. A continuación, veremos el funcionamiento de cada teoría, y las objeciones que se han formulado en contra de éstas. Después, responderemos por qué estas objeciones no son suficientes para escoger una teoría sobre otra.

II

Según el intencionalismo hipotético, la mejor manera de interpretar una obra de arte es postulando posibles intenciones que el autor actual de la obra pudo haber tenido sobre ésta. Levinson (2010) propone regir las posibles intenciones por medio de dos cláusulas: (i) consideraciones estéticas, y (ii) consideraciones epistémicas. Esto es, cuando planteamos una posible intención que el autor pudo tener sobre su obra, ésta posible intención debe de respetar la esencia fundamental del texto y el conocimiento al que tenía acceso el autor.

Alguien podría decir, por ejemplo, que *La Metamorfosis* de Kafka no es más que la historia de un hombre que se convierte en un bicho, y que el autor tenía la intención de que esto fuera tomado en un sentido literal; por más aburrida que sea, ésta interpretación es posible. Al respecto, un intencionalista hipotético creería que una mejor lectura es suponer que Kafka tenía la intención original de realizar una crítica a la sociedad enajenante en que vivimos, mediante la exposición de un personaje vulnerado por una alquimia corporal que lo aísla de su entorno inmediato: su familia. Aunque no haya un registro explícito en el que Kafka admita que esa es su intención, ésta es posible dado que: (i) respeta la esencia fundamental de la obra; y (ii) Kafka tenía acceso epistémico a las condiciones laborales que el capitalismo propicia.

Por otro lado, la teoría de máximo-valor declara que la mejor manera de interpretar una obra artística es mediante la búsqueda de las intenciones que permitan la interpretación con mayor valor estético. Éstas deberán de

regirse por dos cláusulas: (i) consideraciones estéticas, y (ii) consideraciones epistémicas, de manera semejante al método del intencionalismo hipotético.

La distinción entre la teoría de máximo-valor y el intencionalismo hipotético recae en los compromisos que cada uno mantiene con el autor.

Imagina que un defensor del máximo-valor y un intencionalista hipotético están discutiendo sobre *Pierre Menard, autor del Quijote*, texto en que Borges narra cómo el autor francés, Pierre, reescribe el Quijote de Cervantes palabra por palabra. El texto resultante es idéntico al original: tienen las mismas propiedades formales, pero Borges argumenta que es una obra radicalmente distinta y más rica, porque las palabras, en el texto de Menard, adquieren mayor profundidad filosófica y literaria cuando se atribuyen a un autor del siglo XX que las escribe conociendo a William James, Nietzsche y la historia posterior.

“La distinción entre la teoría de máximo-valor y el intencionalismo hipotético recae en los compromisos que cada uno mantiene con el autor”

En su discusión, el defensor de la teoría de máximo-valor cree que el Quijote de Menard es estéticamente superior al Quijote de Cervantes, pues nos otorga una experiencia estética más elevada que el otro; particularmente, dado que cuando leemos a Menard estamos leyendo a alguien que tiene la profundidad filosófica y literaria del siglo XX (a diferencia de Cervantes), entonces es preferible la interpretación de la obra escrita por Pierre –dado que ésta es la de mayor valor estético. En respuesta a esto, el intencionalista hipotético le objeta a su adversario que no podemos admitir esta interpretación, puesto que rompe con la cláusula epistémica: dado que Cervantes no tenía acceso a los textos posteriores a su muerte, y dado que Cervantes es el autor actual de la obra, la mejor interpretación de El Quijote debe de ser aquella que respete las posibles intenciones del autor actual (i.e., Cervantes), y no aquella que busque la de mayor valor estético.

A pesar de esta respuesta, Davies (2006) realiza una crítica contra el intencionalismo hipotético, a favor de la teoría de máximo valor. A continuación reconstruimos dicha crítica, y después mostramos por qué la objeción no es suficiente para elegir una teoría sobre otra.

III

El filósofo Stephen Davies es defensor de la teoría de máximo-valor. Él cree que la manera correcta de interpretar obras artísticas (literarias, en específico) es en

contrar la interpretación que tenga mayor valor estético. Juzgamos el valor estético de la misma manera en que lo hacemos naturalmente, llegando a consensos bajo comparación: si un poema puede ser interpretado en un sentido literal y metafórico al mismo tiempo, parece mejor lectura -estética- tomar la metáfora sobre lo literal (en algunos casos).

Davies cree que la discusión entre el intencionalismo hipotético y la teoría de máximo-valor no es conceptual, sino cronológica. Particularmente, considera que la distinción es que ambos son distintas etapas de la misma teoría, y no dos teorías diferentes. A continuación explicamos el razonamiento del filósofo.

El intencionalismo hipotético cree que la mejor manera de interpretar una obra de arte es presentar posibles intenciones que el autor actual tenga sobre la obra artística, tomando en consideración cuestiones estéticas y epistémicas determinadas. Según Davies (y con mucha razón) cuando trabajamos de esta manera lo hacemos buscando la mejor interpretación posible, que no implica obtener “cualquier” posible intención, sino sólo aquella que posea el mayor valor estético.

La teoría de máximo-valor, por su parte, cree que la mejor manera de interpretar una obra de arte es mostrar la mejor interpretación posible –considerando posibles intenciones–. Claramente, al ejercer de esta forma, lo hacemos buscando la mejor interpretación posible, ese es el objetivo. ¿Ven la similitud?

Davies cree que, dado que ambas teorías tienen el mismo objetivo, entonces no es tan descabellado pensar que en realidad son la misma teoría concebida en pasos distintos. Esto es, dado que el intencionalismo hipotético tiene como objetivo la mejor interpretación posible, pero manteniendo al autor actual; y la teoría de valor-máximo tiene como objetivo la mejor interpretación posible, aunque se elimine el autor actual; Davies cree que la distinción es tan baja que consiste en sacrificar al autor actual (si es necesario) a cambio de encontrar la mejor interpretación posible.

“La teoría de máximo-valor, por su parte, cree que la mejor manera de interpretar una obra de arte es mostrar la mejor interpretación posible –considerando intenciones posibles”

Según Davies, la mayoría de obras literarias (si no es que todas) tienen una interpretación de mayor valor estético, una sobresaliente por todas las demás. Hay sólo una interpretación, una lectura, de *La Odisea* que es estéticamente superior a otras. Asumiendo que esto es correcto, la teoría de máximo-valor tiene una clara ventaja



sobre el intencionalismo hipotético: si ambas son pasos distintos de la misma teoría, y si ambas llegan a la misma conclusión (dado que hay sólo una interpretación que es mejor a las otras); entonces, la teoría de máximo-valor tiene prioridad sobre el intencionalismo hipotético. O por lo menos deberíamos de actuar como un defensor del máximo-valor lo haría. Esta es la objeción de Davies.

A continuación, explicamos por qué la crítica no es suficiente para hacernos escoger una teoría sobre otra, concluyendo que en realidad se encuentran en terreno de empate.

IV

No estamos de acuerdo con que ésta objeción sea suficiente para determinar el debate. Para que una teoría estética sea superior a otra, ésta debe proveernos de explicaciones amplias sobre las obras artísticas en general, y no de explicaciones particulares sobre un tipo de obra

La sugerencia de Davies (que ambas teorías se encuentran en proceso lineal) se debe mayormente al tipo de objeto al que lo aplica y no a las teorías en sí. Cuando plantea la crítica, Stephen está pensando en obras de arte literarias (e.g., libros y poemas), sin embargo, éstas no son el único tipo de obras que existen. Para determinar que la teoría de máximo-valor es superior al intencionalismo hipotético, ésta debe de dar respuesta a cosas que la otra no.

Hasta el momento, Davies demostró que ambas teorías alcanzan las mismas conclusiones, pues ambas bus-

can la mejor interpretación posible, y de esto concluye que la teoría de máximo-valor es preferible pues en las obras literarias siempre hay una interpretación estéticamente superior a las demás. Sin embargo, el problema de Davies es no considerar otro tipo de obras artísticas, específicamente las obras performáticas.

Una obra performática es aquella que necesita de un intérprete para ser ejecutada, según Cray (2016). A diferencia de las obras literarias, las cuales podemos experimentar en sí mismas, una obra performática se experimenta sólo cuando un intérprete la lleva a cabo. Para que la crítica de Davies se sostenga (i.e., ambas teorías son distintos pasos de la misma), la teoría de máximo-valor debe de dar mejor cuenta de las obras performáticas que el intencionalismo hipotético.

Nosotros creemos que este no es el caso. En concreto, creemos que el intencionalismo hipotético da mejor cuenta de las obras performáticas (específicamente obras musicales) que la teoría de máximo-valor.

Imagina que tú y tu amigo se disponen a ver la ópera «Don Giovanni», cada quien por su cuenta. Ambos aceptan lo siguiente: (i) Don Giovanni asesina al Commendatore mientras éste defiende a su hija; (ii) Don Giovanni se burla del Commendatore invitándolo a cenar; (iii) después, en la cena, Leporello y Don Giovanni se impactan cuando el Commendatore llega a la cena...

No obstante, tú y tu amigo tienen distintas opiniones sobre el punto (iv). Imagina que tú admites que «(iv) dado que el Commendatore está visualmente presente, pero no se mueve, y el fondo parece místico, Don Giovanni está siendo juzgado por su consciencia», mientras que tu amigo admite que «(iv) dado que el Commendatore no está visualmente presente, sino que se presenta sobrenatural, Don Giovanni está siendo juzgado por un orden moral superior». Claramente están interpretando de distinta manera, y esto se debe a que vieron dos ejecuciones distintas de la misma obra: tú viste la ejecución de 1987 de Herbert von Karajan, mientras que tu amigo vio la ejecución de 1988 de Giorgio Strehler.

Mozart nunca especificó condiciones teatrales para su ópera, él nunca afirmó que *Don Giovanni, a cenar teco* debería o no ser ejecutado de alguna manera específica. Él especificó acordes, tiempos, letras, etc; y todo eso se respeta por ambas interpretaciones, ¿cómo, entonces, podríamos afirmar que una fue mejor a otra?

Si actuamos acorde a la teoría de máximo-valor, deberíamos poder escoger una interpretación que otorgue mayor valor estético. Intentaremos hacer algo como “la obra otorga mayor valor estético si es interpretada suponiendo que Mozart quería que fuera como la versión de 1988”, pero ¿cómo haríamos esto? No es claro por qué debemos privilegiar una interpretación sobre otra si ambas respetan tanto criterios epistémicos como estéticos. A diferencia de las obras literarias, en las que

no tenemos que preocuparnos por distintas ejecuciones, las obras performáticas (específicamente las musicales) sí deben de tener en cuenta distintas ejecuciones de la misma obra. El defensor de la teoría de máximo-valor nos debe una explicación sobre cómo podemos discernir correctamente entre interpretaciones.

Sin embargo, si actuamos como lo haría un intencionalista hipotético, no enfrentamos este problema. A diferencia de la teoría de máximo-valor, no debemos de comprometernos con una interpretación estéticamente superior a las demás, sino que podemos permitir que distintas interpretaciones tengan el mismo valor estético. Dado que tanto la interpretación de 1987, como la de 1988, respetan las cláusulas estéticas y epistémicas, el intencionalista hipotético puede admitir que Mozart escribió la ópera con la intención de que no hubiera un acomodo teatral específico —y esto permite que ambas ejecuciones tengan el mismo valor estético.

“Mozart nunca especificó condiciones teatrales para su ópera, él nunca afirmó que *Don Giovanni, a cenar teco* debería o no ser ejecutado de alguna manera específica. Él especificó acordes, tiempos, letras, etc; y todo eso se respeta por ambas interpretaciones”

Lo mismo puede aplicarse a otras obras performáticas. Si esto es cierto, entonces el intencionalismo hipotético da una mejor lectura a este tipo de obras que las que la teoría de máximo-valor da. Sin embargo, esto no implica que el intencionalismo hipotético es mejor que la teoría de máximo-valor, dado que esta última da una mejor explicación a las obras literarias; lo único que implica es que el debate se encuentra en terreno de empate. Para liberarnos de este empate, el filósofo debe de probar que alguna de las dos teorías sobresale a la otra; hasta el momento, no hay razones para creer eso.

En la literatura, la clave es la metáfora: Hiram Ruvalcaba

José Antonio Neri Tello

Hiram Ruvalcaba es uno de los narradores jóvenes con mayor proyección en Jalisco y en México. Estudió Ingeniería Ambiental y Letras Hispánicas, ambas en el Centro Universitario del Sur (CUSur) de la Universidad de Guadalajara, donde formó parte del taller literario de Ricardo Sigala.

Ha sido ganador de los Juegos Florales “Zapotlán el Grande” 2011, los Juegos Florales de Lagos de Moreno 2016, el Premio Nacional de Narrativa Mariano Azuela 2016, el Premio Nacional de Cuento Joven Comala 2018, el Premio Nacional de Crónica 2020, el Premio Nacional de Cuento José Alvarado 2020 y el Premio Nacional Agustín Yáñez 2021.



Neri Tello —Sé que eres narrador y que iniciaste como poeta, y que la poesía no se puede definir. ¿Cómo se puede definir un poema?

Hiram Ruvalcaba —Hace muchos años leí un poema de José Saramago titulado *O poema é um cubo de granito*, en el que se dice: “el poema es un cubo de granito”. Lo que me gusta de ese texto, una extraña *ars poética*, es que le otorga al poema la cualidad de ser una cosa burda. Si uno escucha a los iluminados de la poesía, suelen hablar del poema como una manifestación del ser o de las realidades paralelas del ser; y quizá lo sea, porque

dentro de uno pueden existir muchas cosas que después se manifiestan como poemas. Sin embargo, eso no necesariamente tiene que ser bello.

Yo diría que el poema es la reducción de un sentimiento a su estado primario. El poema pretende ser una realidad del poeta manifestada a través de palabras insinueras, porque el poeta, al final, es un fingidor.

NT. —¿Qué lugar ocupa el lenguaje en la vida cotidiana y cómo se traslada este a lo poético?

HR. —La vida cotidiana, sin el lenguaje, sería inconcebible. Hay muchas formas de lenguaje: sonoras, faciales, etcétera. Como seres sociales, es muy importante que hayamos desarrollado el lenguaje, porque todos tenemos ideas, sentimientos y deseos que comunicamos a los demás.

A mí me gustan los poetas que utilizan términos vulgares; no necesariamente groserías o majaderías, sino expresiones vulgares que están en la lengua de la gente para hacer su poesía. Cuando un poeta toma estas palabras, estas expresiones locales, y las lleva a la poesía, le está agregando una página más a este diccionario que es el lenguaje.

Recuerdo a un amigo que llevó a un taller un poema que hablaba de las ánimas y de cómo estas estaban volando alrededor del pueblo. Yo pensaba: “qué chingón”. De pronto me dijo: “Es que yo soy de Chihuahua y allá los zopilotes son ánimas”. Qué chingón que las imágenes se transformen; el lenguaje se va cargando de símbolos, y esos símbolos no siempre son conocidos por todos, y eso le da mucha validez al poema.

Recuerdo que el maestro Hugo Gutiérrez Vega nos platicaba del poemario de Juan Gelman titulado *El emperrado corazón amora*. En España le decían a Gelman que “emperrado” era una bonita palabra, porque se imaginaban a un perro hambriento, un perro ansioso; y él les

contestaba que, en México, “emperrado” significaba “muy enojado”. Esas expresiones enriquecen el lenguaje; un poeta no puede negarse a esas influencias.

NT. —Tú juegas en dos bandos: eres poeta, pero sobre todo narrador. ¿En qué momento el lenguaje se bifurca y puede irse hacia lo poético o hacia lo narrativo?

HR. —Me gusta hablar del lenguaje literario más que del lenguaje poético o narrativo. Yo me peleó mucho cuando estoy en clases o en foros y dicen que la poesía es más filosófica, reflexiva o hermosa que la narrativa. Suena a chiste, pero he escuchado a personas muy serias decirlo de manera contundente: “Yo no traduzco narrativa porque la poesía es más difícil de traducir” o “encuentro que la poesía tiene muchas más formas retóricas”, y yo me enchilo.

Seguramente traducir a Murakami —que, con mucho respeto, tiene lo suyo, pero la verdad es que es malo desde mi punto de vista— debe ser sencillo, porque escribe sencillo; escribe para que la mayoría de la gente lo pueda captar sin necesidad de meterse en juegos lingüísticos. Pero en otros textos narrativos te darás cuenta de la presencia de la poesía en la narrativa. Por eso hablo de una lengua literaria. La lengua literaria se puede utilizar en todos los rubros y espacios de esta galaxia de Gutenberg: la narrativa, la poesía, la dramaturgia y el periodismo. Y nos da cosa hablar del periodismo y mencionarlo junto a la literatura, cuando el buen periodista utiliza metáforas, figuras y estrategias de un buen narrador; hay crónicas extraordinarias porque utilizan un lenguaje literario.

Tú dices que juego en dos bandos; la realidad es que soy más narrador. Lo que pasa es que traté de expresarme por medio de la poesía y algunas veces lo logré, pero la mayoría no, porque lo que sí cambia es la producción y la estructura de un texto. Los más chavos que yo, para escribir, tienen intuiciones filosóficas, sensoriales, sentimentales, etcétera, y si les gusta “Juanita”, le escriben un poema a “Juanita”, y son poemas ridículos, porque, como decía Pessoa, toda carta de amor es ridícula.

¿Qué diferencia hay entre esos poemas y los de un autor serio? La capacidad de entender qué es el lenguaje literario y utilizarlo. Como cuentista, no le escribes un cuento a Juanita porque Juanita no va a entender la intención romántica. Cuando escribo un cuento tengo presente la estructura, y eso no lo pensaba cuando escribía poemas. Cuando escribo poemas pienso: “Siento esto, ¿y cómo lo transmito?”.

NT. —Se me viene a la mente Juan Rulfo. El lenguaje de Juan Rulfo es poético; por ejemplo, en *Pedro Páramo* presenta un pueblo fantasma y esa es una imagen poética.

HR. —Me das en mis moles. Actualmente estoy trabajando en Juan Rulfo como parte de mi tesis y, en su narrativa, hay muchos engaños. Juan Rulfo era un mentiroso, como dirían algunos de sus parientes en entrevistas iniciales. Decía Antonio Alatorre que, cuando le preguntaban: “¿De qué trata *Pedro Páramo*?”, él respondía: “De lo mentiroso que es Juan”.

Lo interesante de Juan Rulfo es que logra engañar a los lectores de su tiempo y de tiempos posteriores, haciéndoles creer que así habla la gente en los ranchos de Jalisco. De norte a sur de Jalisco la gente no habla así; la gente habla mucho más descuidadamente. Juan Rulfo inventa el lenguaje pueblerino de México, no solamente el jalisciense. Puedes imaginarte a un campesino de Chiapas o a un campesino del norte hablando más o menos igual; no hablan así, y él nos hace creer que así habla la gente del pueblo.

Utiliza palabras pueblerinas y es muy poético. Lees las primeras líneas de los cuentos; por ejemplo, “¡Diles que no me maten!” es una línea muy bien medida, contundente, que llama la atención desde el primer momento. “Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” son expresiones trabajadas hasta alcanzar una perfección sonora, y eso llegó desde una lengua literaria.

NT. —También desde la concepción del mismo nombre, ¿a qué remite Pedro Páramo?

HR. —A los parajes desiertos y secos, y a la piedra. Yo he pensado mucho en esto que hace Juan Rulfo con Comala, y que después hace García Márquez con Macondo, Faulkner con Yoknapatawpha y Carlos Fuentes con *La región más transparente*, que es una ciudad gigante que es como México, pero no es México.

Realmente me llama mucho la atención cuando se habla de la Comala real. Algunos dicen que es un pueblo cercano a Tuxcacuesco, que es como medio San Gabriel, medio Sayula, medio Ciudad Guzmán. La realidad es que es un lugar inventado; el oficio de escribir también consiste en inventar o reinventar las cosas.

Lo maravilloso de la Comala rulfiana es que, a pesar de basarse en un espacio físico real, es un espacio más cercano a lo fantástico, como el infierno, particularmente el de la religión católica, que tiene la esencia del castigo y del purgatorio. Lo fantástico de *Pedro Páramo* es que logra crear un sitio completamente nuevo, con imágenes dolorosas que se quedan en el lector, quien siente desazón al estar leyendo el libro.

En *El llano en llamas* hay un cuento que se llama “Nos han dado la tierra”. Ese cuento refleja perfectamente el paisaje rulfiano: todo está seco, el sudor cae y se evapora inmediatamente; los personajes están arriba de un comal. Es un cuento al que se le presta poca atención porque otros textos se lo comen, como “¡Diles que no me ma-

ten!”, “No oyes ladrar los perros”, “Talpa” o “Anacleto Morones”; pero “Nos han dado la tierra” es el cuento que mejor expresa el paisaje rulfiano antes de que apareciera Pedro Páramo.

NT. —Regresando al lenguaje literario, como bien lo mencionas, ¿cómo este lenguaje trastoca la realidad?

HR. — A lo mejor un lingüista me va a leer y va a decir: “Este cuate está loco”. Es imposible transmitir la realidad tal cual es, porque, al transmitirla, las perspectivas cambian mucho. Hay un cuento que se llama “En el bosque”, de Ryunosuke Akutagawa, en el que matan a un cuate y el crimen es contado desde varias perspectivas: desde la del asesino; desde la de la mujer del asesinado, que estaba con él en el momento del crimen; desde la perspectiva de los policías que atrapan al asesino; y la última es la versión del muerto, que habla a través de una médium. Cada uno habla desde su versión del evento, y a veces son versiones tan contrarias que te quedas pensando: “¿Qué pasó? ¿Quién tiene la razón?”. Todos son narradores no confiables.

La manera en que tú expresas la realidad desde el lenguaje literario puede tornarla un elemento de mucha belleza o un elemento de mucha fealdad. Tú ves las cosas y, a lo mejor, te producen una emoción, y esa emoción las palabras en su sentido denotativo no son capaces de demostrarla. El lenguaje literario te permite expresar esta perspectiva que tienes sobre la realidad de una manera más cercana a la belleza, entendida no en un sentido cursi.

Hay personas que encuentran belleza en los golpes de los boxeadores; habrá personas que no la vean. Si tú logras percibir esa belleza y transmitirla a partir del lenguaje literario, haces que el lector te comprenda. A lo mejor no está de acuerdo contigo en que un cuate con el ojo morado es bello en sí mismo; a lo mejor ver a Chávez madre por el Canelo no le genera un placer entero, pero el lenguaje literario puede darle ese placer en muchos sentidos.

El lenguaje literario transforma la realidad según los deseos del escritor, cuando el escritor sabe lidiar con él.

NT. —¿Qué función tiene lo metafórico?

HR.—La palabra clave es el símbolo. Hay muchas metáforas que se dicen “al ahí se va”. Cuando empezaba a escribir hacía poemas bastante cursis; trataba de llenarlos de metáforas y símiles. Decía: “Este poema está chingón porque ya dije: ‘es bella como la flor de la mañana’”. “¡Qué chingón se escuchó!”.

Hay símbolos que de pronto son fundamentales y cuya esencia completa no se alcanza a captar hasta que empiezas a meterte en el dominio del lenguaje literario. Me pongo a pensar, por ejemplo, que cuando leo “un

perro” en un cuento o poema no dejo de pensar en los perros importantes de la literatura, desde *El sabueso de los Baskerville* hasta Cerbero, que es el perro más importante de nuestra cultura. Cuando leo sobre un “dragón”, me pongo a pensar en la concepción del dragón en nuestra cultura occidental —aunque no seamos tan occidentales en América Latina— y en la del dragón asiático: qué símbolos acompañan a esta palabra.

Ferdinand de Saussure ya lo había dicho: “Todos tenemos referencias cuando escuchamos la misma palabra”. La palabra “árbol” es muy importante porque podemos pensar en “el árbol de la vida”, “el árbol de la separación” o “el árbol de la muerte”. Si una palabra es capaz de estar cargada con tantos símbolos distintos, ahora imaginemos una metáfora.

Cuando digo “pásame un vaso de agua” y me corrigen diciendo “un vaso con agua”, pienso que la persona es incapaz de capturar la esencia metafórica de la expresión. Lo digo de broma, pero es cierto. La connotación de las palabras, estos significados simbólicos, estos significados que no siempre son evidentes, expresan mucho más y dicen una realidad más cercana a la esencia de las cosas que el lenguaje denotativo.

Si yo digo “ave”, habrá quien se imagine un ruiseñor o una cigüeña, pero habrá quien imagine el canto; en los textos literarios esto es importante. Si lees “un conejo blanco” después de Lewis Carroll, ya imaginas lo fantástico, la puerta a un mundo diferente, y antes no era así. Borges decía: “El significado de las cosas va cambiando y la metáfora tiene mucho cuidado de ir incorporando nuevas metáforas”.



*Ven a visitar tu
sala de lectura*

Letras para volar

Talleres permanentes:

Lunes: Cinéfilos

13:00 - 14:00 hrs.

Martes: Círculo de lectura

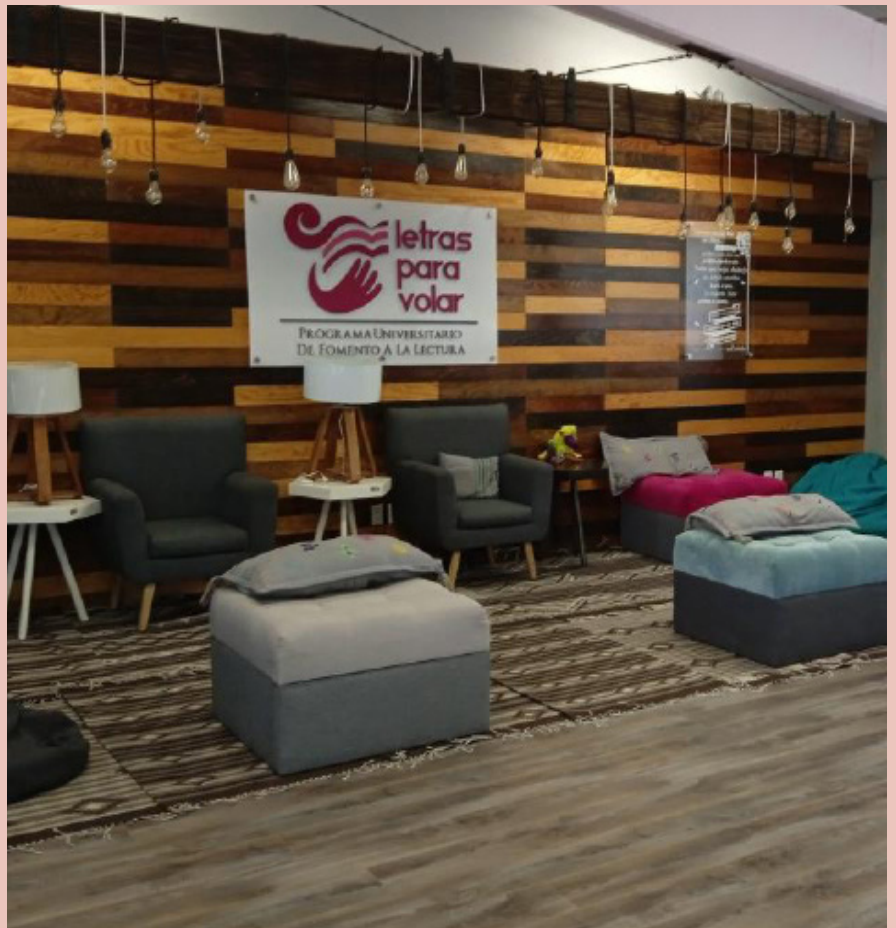
13:00 - 14:00 hrs.

Miércoles: Taller de debate

13:00 - 14:00 hrs.

Jueves: Escritura creativa

13:00 - 14:00 hrs.



Abierta de lunes a viernes de
13:00 hrs. a 19:00 hrs.





UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria de Jalisco