

Liber



30

PUBLICACIÓN DIGITAL
ARTE & CULTURA
CENTRO RICARDO B. SALINAS PLIEGO
INVIERNO DE 2025-2026

La Libertad de Vuelta:
ideas para un mundo
en ebullición

Adiós a Bob Wilson:
cuando la luz
se vuelve silencio

Paulina Lavista:
la duración del instante

Ángeles y arquetipos:
Rainer Maria Rilke
y **Carl Gustav Jung**
cumplen 150 años

Voces de la poesía de hoy
en el Seminario
de Cultura Mexicana



Una artista
Carla Rippey proteica



CENTRO
**RICARDO B.
SALINAS PLIEGO**

ARTE & CULTURA

RICARDO B. SALINAS PLIEGO

Presidente de Grupo Salinas

SERGIO VELA

Director general

ÁLVARO HEGEWISCH

Director ejecutivo

ANNE DELÉCOLE SILBERLING

Gerente editorial y de programación

EMMA J. HERNÁNDEZ TENA

Coordinación de exposiciones
y conservación de colecciones

LIZ NAVARRO HERNÁNDEZ

Coordinación de comunicación

TITO ÁVILA MORÁN

Coordinación de producción

ADRIANA HERNÁNDEZ

Coordinación de operación y seguimiento

AÍDA VIRGINIA TREJO LÓPEZ

Asistente administrativa
y de la dirección general

FERNANDO FERNÁNDEZ

Editor

JOSÉ HOMERO

Coeditor

LIBERTAD PAREDES MONLEÓN

Redactora

HEIDI PUON SÁNCHEZ

Diseñadora

Liber es una publicación digital de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, de periodicidad trimestral.

Liber: libre [social o políticamente] | franco, exento, independiente (*liber ab omni munere*, libre de todo cargo; *liber metu, cura, a delictis*, libre de miedo, de preocupaciones, de culpas; *cum liberis mandatis, con plenos poderes*; despejado, desocupado (*liberiore frui coelo* [poét.], extenderse [el viento] por un cielo despejado.

Diccionario ilustrado latino-español, español-latino Spes, AAVV, prólogo de Vicente García de Diego, 7.ª edición, Bibliograf, Barcelona, 1970.



***Liber*, núm. 30, invierno de 2025-2026.**

Viaje a las pirámides, grafito sobre papel
de Carla Rippey, 1985.



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas

revista-liber.org

Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego es un programa de Fomento Cultural Grupo Salinas A.C.

Contenido



- 4 Editorial



- 6 *Liminar*,
por Sergio Vela.



- 8 *Carla Rippey: archivo y edición*,
por Tania Ragasol.



- 16 *Bob Wilson (1941-2025)*,
por Raúl Falcó.



- 24 *Símbolo de un país: la cocina tradicional mexicana celebra 15 años del reconocimiento de la UNESCO*,
por Felipe Jiménez.



- 34 *La Libertad de Vuelta: selección*,
por Pablo Boullosa.



- 50 *El instante*,
por Paulina Lavista.



- 59 *Festival de Poesía del Seminario de Cultura Mexicana*.



- 66 *Mi Rilke y sus elegías*,
por Myriam Moscona.



- 78 *Rainer Maria Rilke: el poeta de la soledad*,
por Eduardo Matos Moctezuma.



- 86 *Carl Gustav Jung: a 150 años de su nacimiento*,
por Eduardo Menache.

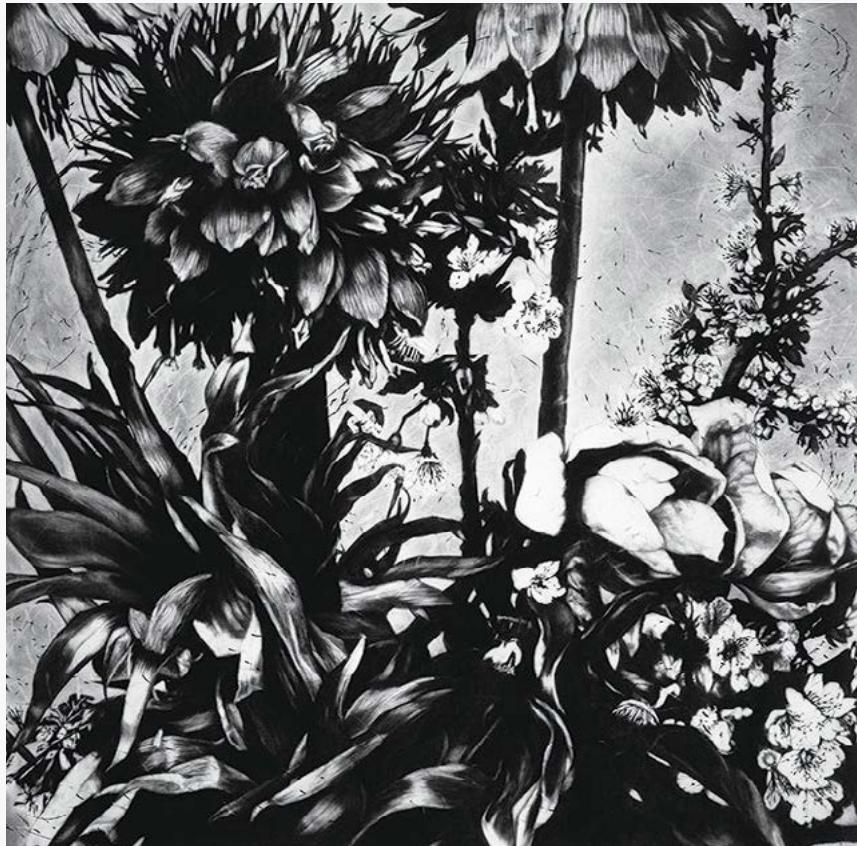
Los invitamos a visitar nuestro micrositio:

revista-liber.org

iDisfruten y accedan a todos los números
de nuestra colección!

Liber

Editorial



Las flores de Adolphe Braun de Carla Rippey.

El invierno es la estación más singular: por un lado, durante este periodo recapitulamos el año que concluye y evaluamos los sucesos memorables; por el otro, entraña un nuevo comienzo. No sorprende que los antiguos vieran el mes de enero como presidido por Jano, el dios que con su doble faz mira tanto al pasado como al porvenir.

La edición invernal de *Liber*, situada en ese umbral propicio a la introspección y a la renovación, invita a explorar encuentros intelectuales, trayectorias artísticas y efemérides que iluminan la libertad y la creación. Desde La Libertad de Vuelta hasta las conmemoraciones de Rainer Maria Rilke y Carl Gustav Jung, este número 30 celebra la vigencia de la cultura como antídoto contra la banalidad y la brutalidad, esa pareja malvada que ha tomado de rehén al mundo.

En el encuentro La Libertad de Vuelta –secuela del histórico El Siglo xx: la Experiencia de la Libertad, convocado por Octavio Paz en 1990–, intelectuales como Enrique Krauze, Leon Wieseltier, Ian Buruma, David Rieff y Christopher Domínguez Michael debatieron el cuestionamiento al liberalismo, la amenaza autoritaria y la urgencia de formar ciudadanos con criterio. Pablo Boullosa selecciona sus argumentos en una crestomatía que es un auténtico breviario contra la desinformación.

Carla Rippey es una de las grandes artistas visuales en nuestro país. En homenaje a su labor plástica, Arte & Cultura y Trilce Ediciones publicaron un testimonio monumental, el libro epónimo *Carla Rippey*. Presentamos el “Limirán” escrito por Sergio Vela –quien describe a la nativa de Kansas pero avecindada en México desde 1973 como “siempre proteica, tan fructífera como exquisita”– y un fragmento de un

ensayo de Tania Ragasol, quien lee su obra como archivo vivo donde técnicas artesanales y modernas, grabados antiguos y *collages* contemporáneos confluyen.

La gran fotógrafa Paulina Lavista cumplió 80 años en junio de 2025. Nos unimos al festejo brindando a nuestros lectores una selección personal de sus fotografías y un ensayo sobre ese “instante decisivo” –en sus palabras: “especie de milagro que puede capturar la realidad tal como es”– en el que el fotógrafo resume todo su conocimiento e intuición en el sencillo acto de disparar el obturador.

Uno de los creadores destacados que nos dejó en 2025 fue Robert Wilson (1941-2025), más conocido como Bob Wilson, figura imprescindible de la renovación escénica. En su memoria, Raúl Falcó nos comparte una semblanza en la que perfila la esencia de su estética y argumenta que convirtió la luz y la gestualidad en los pilares de su concepción de la escena.

A 15 años de la inscripción de la cocina mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO (2010), Felipe Jiménez nos presenta un reportaje sobre el Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana, organismo fundamental en dicho logro. En este, sus protagonistas rememoran tal gestión y nos recuerdan la importancia de defender nuestro acervo culinario.

Uno de los poetas más trascendentales del siglo xx es Rainer Maria Rilke (1875-1926), cuyo legado continúa vigente. En conmemoración de los 150 años del nacimiento de este escritor, Myriam Moscona y Eduardo Matos Moctezuma analizan en sendos ensayos la influencia que tuvo esta obra en el descubrimiento de sus respectivas vocaciones.

El Seminario de Cultura Mexicana (SCM) realizó su primer Festival de Poesía los días 25 y 26 de octubre. El evento se llevó a cabo en el Foro Castalia del SCM y fue una celebración de la poesía mexicana, en la que creadores de diversas generaciones leyeron sus versos. Además, rindió homenaje a tres importantes poetas: Antonio Machado, David Huerta y Rilke. El cierre de gala incluyó un recital dedicado a este último, a cargo del barítono Florian Störtz acompañado por la pianista Aleksandra Myslek.

Discípulo de Sigmund Freud –quien más tarde descalificó su enfoque–, Carl Gustav Jung (1875-1961) aportó nociones clave al psicoanálisis y al pensamiento contemporáneo. En ocasión de su sesquicentenario, Eduardo Menache analiza su relevancia a través de conceptos como el inconsciente colectivo, los arquetipos y el proceso de individuación.

Con la inminencia de un nuevo ciclo, situados ya en el pórtico del nuevo año, los invitamos a dialogar con estas voces –a través del ágora ideal de la lectura–, que nos recuerdan que la cultura preserva el legado de quienes nos antecedieron, al tiempo que, como el invierno, prepara el terreno para una nueva germinación. Como ha escrito Gabriel Zaid: “La buena lectura deriva siempre en hacer cosas, en realizar actos: en modificar el mundo”. ●



Liminar*



Por Sergio Vela

Carla Rippey



siempre proteica, tan fructífera como exquisita, es una *rara avis*, dada la índole excéntrica, enfatizada por ella misma, de su vida y de su obra. Desde tiempo atrás, era indispensable contar con un estudio monográfico referencial sobre el proceso creativo de Carla Rippey y sus magníficos resultados; ahora, con la aparición de este estupendo volumen, tanto los estudiosos de las artes visuales como los lectores aficionados –los verdaderos *dilettanti*– podrán emprender un viaje a través de las complejidades y los vericuetos de la imaginación fabril de esta creadora singular.

Nuestra artista ocupa por derecho propio un lugar preeminente en la rica tradición de las artes gráficas y en la del dibujo; además, emplea la fotografía como punto de partida e impulso para la elaboración de sus propuestas estéticas, y lleva una bitácora de su creatividad y de su entorno más personal. En este libro figuran seis ensayos que exploran con detenimiento las diversas facetas del *corpus* creativo de Carla Rippey y que, en conjunto, a la par de las fascinantes líneas en primera persona, constituyen una profunda indagación acerca de las motivaciones, los procedimientos y logros artísticos que caracterizan ese rico legado visual: así, Carlos E. Palacios, Karen Cordero, Tania Ragasol, Margo Glantz y Francisco Casas ofrecen sus respectivos análisis y evocaciones en torno al trabajo de la artista, a los que hay que añadir un texto del ya fallecido Olivier Debroise. Por su parte, la propia Carla Rippey, cuya vocación poética queda en evidencia, guía al lector por los pormenores de su vida en

diez apartados en los que los epígrafes elegidos tienen una pertinencia tan esclarecedora como estimulante para la reflexión. Estos rubros, intercalados con los ensayos de autoría ajena, son una elocuente carta de navegación para disfrutar la profusa serie de imágenes seleccionada con esmero para la mirada del lector atento. Asimismo, destacan la capacidad lúdica, la persistencia y la densidad intelectual de la autora en su *Conversación conmigo misma* y en su hoja de vida.

Erwin Panofsky reflexionó en su momento sobre la naturaleza dual –documental y monumental– de la historia del arte. Para fortuna nuestra, y también de las generaciones futuras, este libro es ya un testimonio que documenta la admirable trayectoria de Carla Rippey, cuyo conjunto de obras es un genuino monumento de las artes visuales de nuestro tiempo.

La aparición de esta monografía, enriquecida por la traducción al inglés de los textos que la integran, es causa de contentamiento y de celebración para Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego. Enhорabuena por la *poiesis* de Carla Rippey, por sus huellas indelebles y por este documento. Yo celebro.

* Este texto es la introducción del libro *Carla Rippey*, publicado por Trilce Ediciones y Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego.



Tratado de agua dulce, grafito sobre papel milimétrico, 1985.



Sergio Vela es director de escena y diseñador especializado en ópera, cuyos trabajos se conocen en múltiples países. Es musicólogo y promotor artístico, y ha encabezado importantes instituciones culturales de México. Tiene condecoraciones de Alemania, Dinamarca, España, Francia e Italia. Es director general de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego y miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana.



viaje a las pirámides

Viaje a las pirámides, grafito sobre papel, 1985.



Carla Rippey: archivo y edición*

Por Tania Ragasol
Obra gráfica de Carla Rippey

La curadora e historiadora del arte Tania Ragasol rinde homenaje a Carla Rippey con este ensayo, que forma parte del libro *Carla Rippey*, en el que analiza el “impulso del archivo”. Para la artista, el archivo es una bitácora de vida, en el que se organiza, a partir de lo fragmentario, un nuevo orden de grabados, fotografías intervenidas, *collages*, instalaciones y libros de artista. El archivo (re)aparece para entender el presente.

* Fragmento del ensayo “Archivo y edición como pensamiento y obra”, incluido en el libro *Carla Rippey*, México: Trilce Ediciones, 2025. El título presente es de la redacción.

Todos mis materiales son fragmentos de historias completas, largas, de otras vidas y también de otras indagaciones (que en general están investigando otras historias, de otras vidas).¹

CARLA RIPPEY

A Carla Rippey se le suele colocar en los discursos sobre arte en México como “artista gráfica”. Sin embargo, una relectura reciente de su trabajo por generaciones más jóvenes de alumnos y colegas, a la luz de conceptos recientes y rescatados desde una perspectiva actual, permite ubicarla en un abanico más intrincado y amplio de posibilidades para nombrar su práctica.

¹ Conversación con la artista, marzo de 2023.

El hilo conductor de todo su trabajo es su colección de imágenes, que está casi perfectamente clasificada, ordenada y archivada por ella misma. Este archivo es como una bitácora de vida, el cual funciona como referente para ser intervenido desde distintas narrativas, referencias cruzadas, fantasías y traumas: abreva de otras colecciones a la vez que produce una(s) propia(s). Imágenes encontradas que son a la vez editadas, re-construidas. Hechos y ficción intrincados en nuevos puntos de vista y narrativas. Además de ser fuente de reflexiones y salidas artísticas diversas, es un archivo que refleja una manera de procesar el “sobreacceso” a la información que existe hoy en día, para desembocar en un trabajo cercano a lo que Hal Foster define como “impulso de archivo” (*archive impulse*): “La práctica artística como sondeo idiosincrático de figuras, objetos y acontecimientos concretos del arte, la filosofía y la historia modernos”. Una forma de “conectar lo que no se puede conectar” (que logra a menudo con correspondencias formales) con



Carla Rippey en su taller. Fotografía de Adolfo Patiño, 1979.
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México.



Sushi heroico 2, técnica mixta, 2009.

una voluntad no-totalizadora por hacer relaciones, sondear un pasado extraviado y averiguar qué puede quedar en el presente². La obra de Rippey parte del uso de su archivo como pensamiento, como estrategia de organización y entendimiento del pasado para intentar comprender el presente.

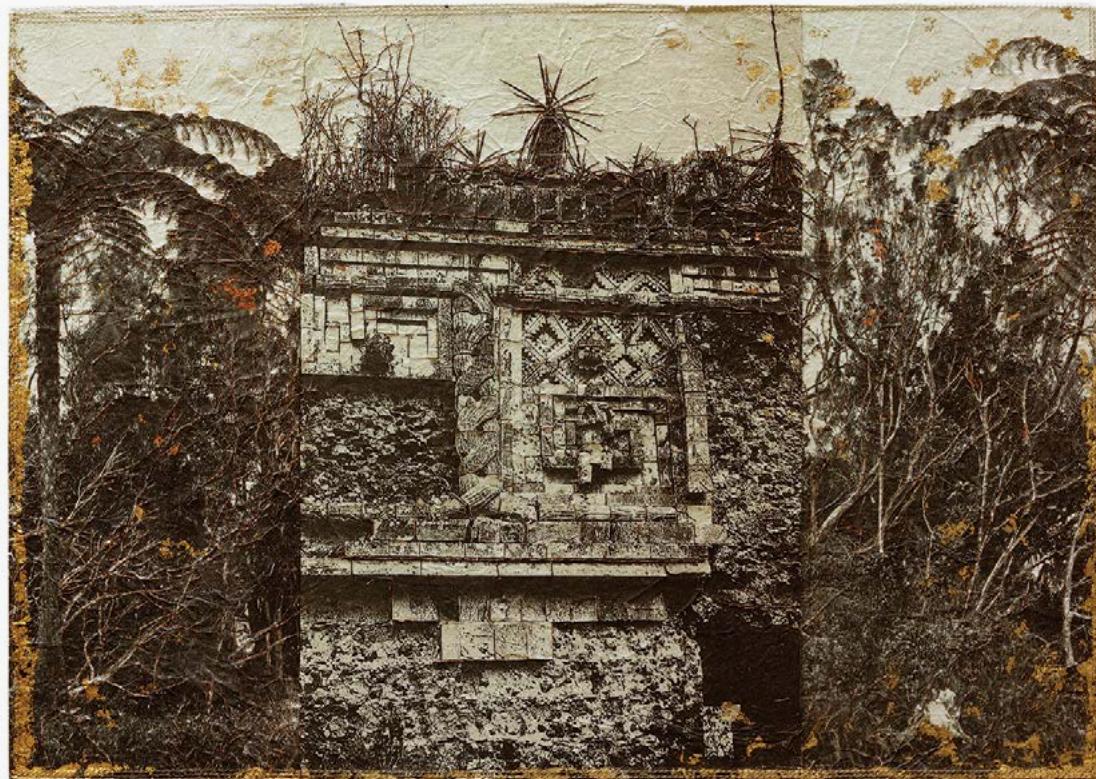
La obra de Rippey parte del uso de su archivo como pensamiento, como estrategia de organización y entendimiento del pasado para intentar comprender el presente.

² Hal Foster, "An Archival Impulse", October 110, otoño de 2004.

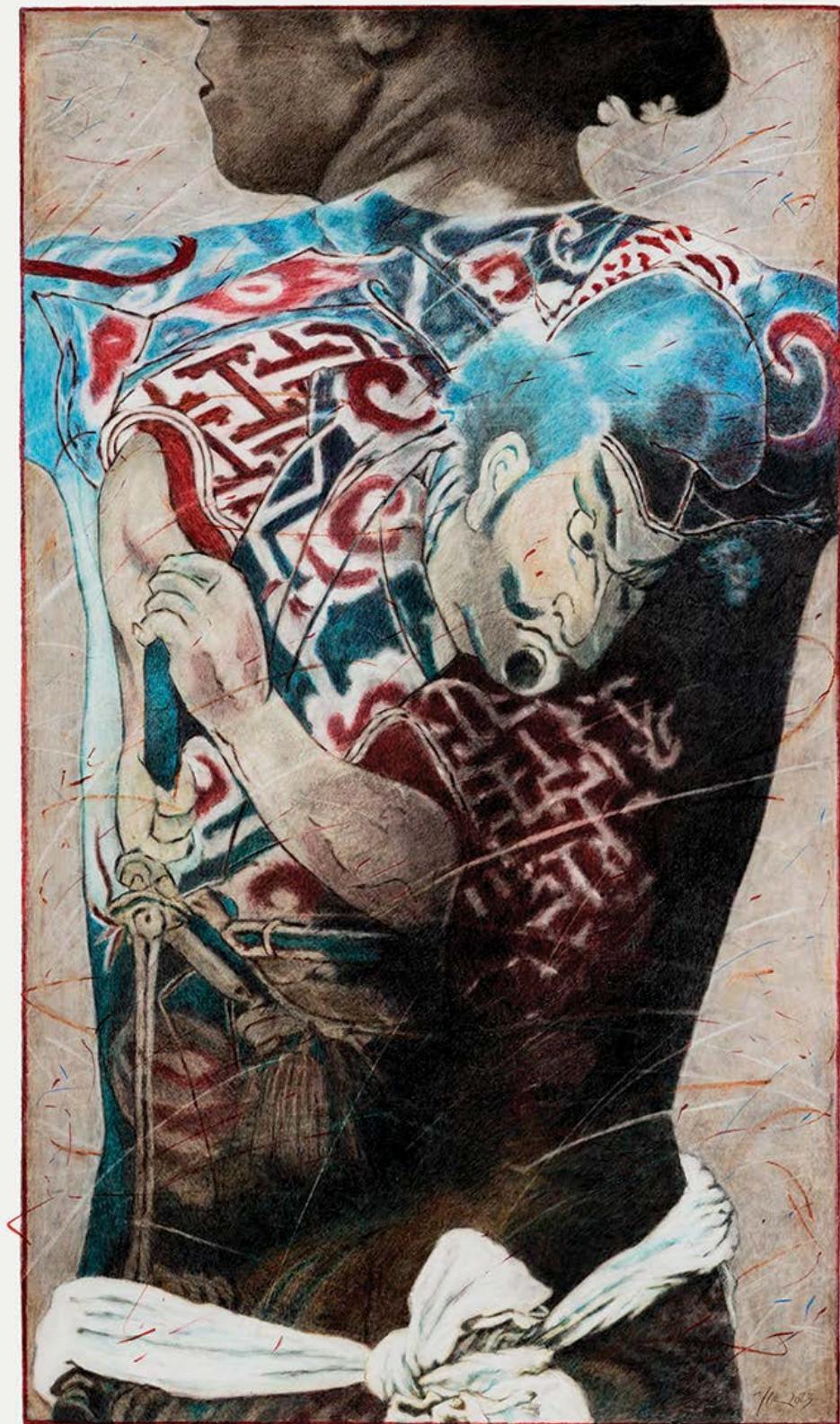
De manera paralela a sus investigaciones técnicas y formales, el énfasis en ciertos temas específicos de su trabajo ha variado y se ha actualizado. Sin embargo, una constante en su trabajo ha sido el impulso de contraponer lo diario con lo insólito, así como una serie de ideas desdobladas entre las que se encuentran historias de migración e identidad, lo cotidiano y el desastre, lo perdurable y lo efímero, lo salvaje y lo doméstico. El dibujo le ha servido como herramienta para articular su existencia, y sus meticulosos archivos actúan como especies de “borradores de pensamiento”, un *collage* de intereses e influencias “en digestión” para encontrar salida en grabados, transferencias, fotografías intervenidas, *collages*, instalaciones y libros de artista. Encontrar, cortar, re-contextualizar y dar nuevos significados está también relacionado con el concepto de “fragmentación positiva” o “estética del *collage*”. Este enfoque continúa siendo sorprendentemente vigente, décadas después de que Lucy Lippard lo acu-

ñara en los años setenta para referirse al trabajo de las mujeres feministas que “mezclan y combinan fragmentos para crear un nuevo todo” a partir de un instinto curativo de utilizar la conciencia (política, económica, social) como “pegamento” para inventar algún tipo de “nuevo orden”³. En el caso específico de Rippey, su práctica se define por un carácter artesanal y de trabajo manual, en coincidencia y convivencia con el uso de tecnologías recientes: lo histórico, lo arcaico y lo contemporáneo se encuentran en sus piezas después de llevar a cabo procesos detallados de búsqueda entre lo análogo y lo virtual.

³ Véase Lucy Lippard, “Making Something from Nothing. Toward a Definition of Women’s Hobby Art”, ensayo de 1978 en *Get the Message. A Decade of Art for Social Change*. Nueva York: E. P.: Dutton, 1984, <<https://goo.su/HuT67UG>>.



La iglesia, collage basado en fotografías de Désiré Charnay, circa 2004.



El último samurái, lápiz a color sobre papel Hahnemühle con imprimatura, 2004.



Microcosmos: las cuatro gracias, transferencia con costura, 1999.



Cubierta del libro *Carla Rippey*,
Trilce Ediciones, 2025.

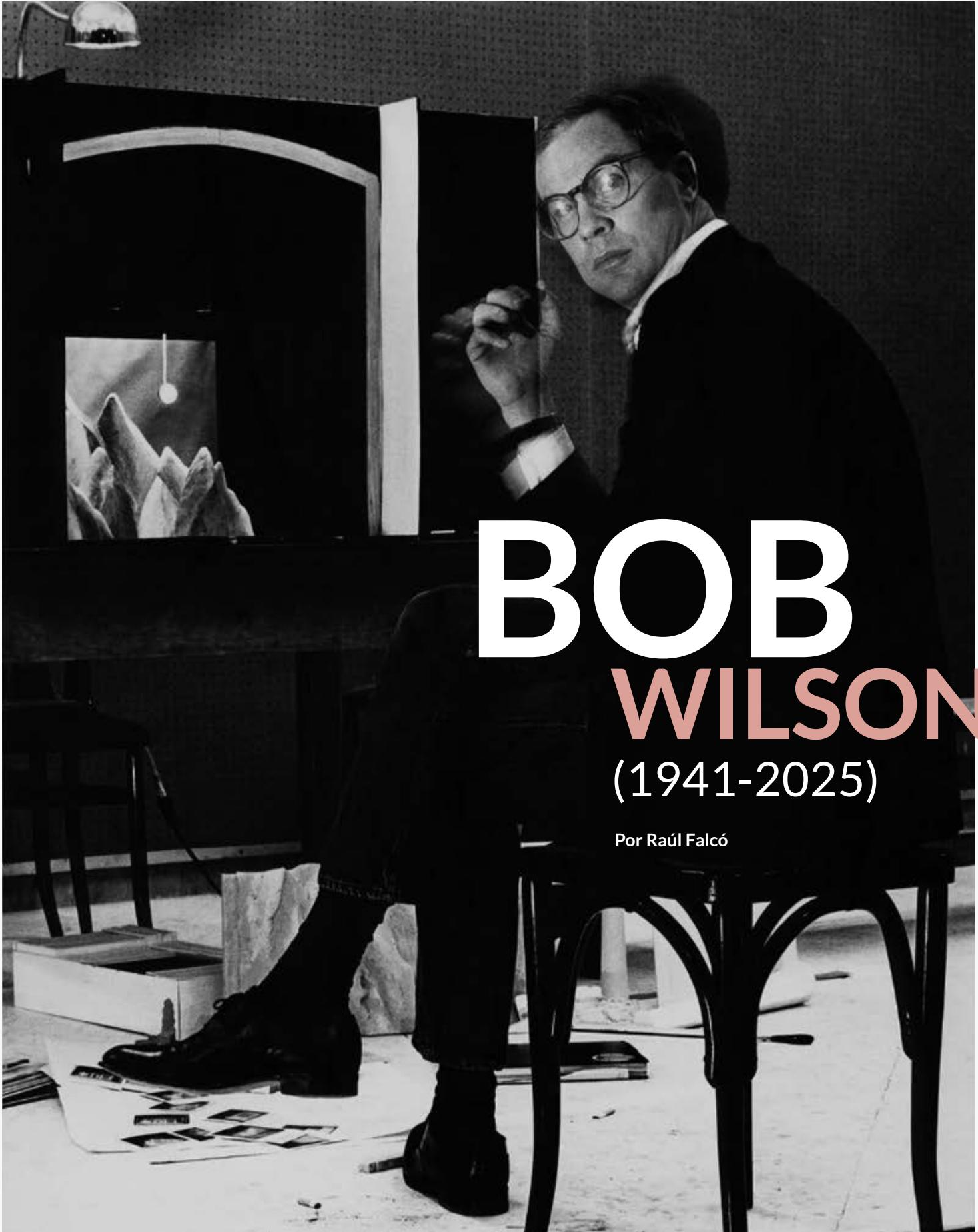
Quizá una de las razones más evidentes por las que Carla no puede ser más encasillada en el dibujo o en el grabado sea el continuo desarrollo y evolución en su manera de trabajar, desde su infancia hasta hoy, para consolidar su archivo. Desde las actividades creativas ideadas por su madre durante su niñez, su metodología de trabajo evolucionó a la par de la experimentación con las nuevas tecnologías que fueron apareciendo con posibilidades renovadas de experimentación, intervención y creación de imágenes. A lo largo de los años, desde la década de los cincuenta hasta la fecha, la artista ha adaptado a su proceso de trabajo el surgimiento de nuevas posibilidades de creación aplicables, derivadas de innovaciones tecnológicas. Es importante notar cómo la existencia, la función y el acceso a nuevas herramientas y sus posibilidades en el ámbito artístico han cambiado desde los años setenta en que la artista comenzó su producción profesional hasta el día de hoy. Sus temas de investigación fueron definiéndose y cambiando de acuerdo con sus intereses y circunstancias de vida, siempre en eco y diálogo con los contextos y acontecimientos sociales y políticos de cada periodo.



Carla Rippey en su estudio. Fotografía de Armando Cabrera, 2025.



Tania Ragasol (Ciudad de México, 1972) es curadora y gestora de arte contemporáneo. Trabajó en la revista *Poliéster* (1998) y fue coordinadora editorial en el Museo de Arte Carrillo Gil (1998-2000). Como curadora, ha trabajado en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2001-2003); en *inSite_05* (2003-2005); y en el Museo de Arte Moderno (2007-2008). Dirigió Casa Vecina (2011-2014); fue gerente de artes visuales para el uKMX2015 en el British Council (2015) y directora artística de Zona Maco (2017-2020). Curó el pabellón de México para la 60.^a Bienal de Venecia con Erick Meyenberg (2024) y la exposición *Carla Rippey: la imagen interceptada* para el Museo Universitario del Chopo.



A black and white photograph of artist Bob Wilson in his studio. He is seated at a large easel, wearing glasses and a dark sweater over a collared shirt, focused on his work. Behind him is a window showing a landscape with a prominent rock formation. The studio floor is covered with various art supplies, including paint tubes and brushes.

BOB WILSON

(1941-2025)

Por Raúl Falcó

Presentamos un homenaje al “arquitecto del silencio escénico”, Robert Wilson (1941-2025), más conocido como Bob Wilson, con este ensayo de Raúl Falcó en el que diserta sobre las singulares puestas en escena del artista estadounidense. La presencia del gesto corporal, la poética de la lentitud, el hieratismo escultórico de las figuras teatrales y el virtuoso e impecable cuidado de la iluminación son la esencia de la vanguardia escénica de Bob Wilson.

Es frecuente que la formación académica de connatos artistas comience por especialidades del todo ajena al ámbito en el que desarrollarían su talento. Tal es el caso de Robert Wilson (Waco, Texas, 1941), criado en un entorno provinciano muy alejado de las metrópolis culturales de Estados Unidos, quien en un principio se orientó hacia la administración de empresas en su Texas natal y, luego, ya en Nueva York, hacia la carrera de arquitectura, no sin una breve estancia en París, donde se dedicó al estudio de la pintura. Desde pequeño lo aquejó una grave tartamudez, de la que solo logró liberarse mediante el estudio y la práctica de la danza con la maestra Byrd Hoffman, hacia quien conservaría toda su vida un gran reconocimiento y en cuya memoria crearía una fundación que lleva su nombre. A mi entender, este padecimiento y la disciplina gracias a la que lo superó serían determinantes en su actitud artística respecto a dos rasgos que distinguen su creación escénica: el tratamiento atomizado de la materialidad de la palabra y la preponderancia de una gestualidad más acorde a la pura presencia de los cuerpos que a su identidad de personajes involucrados en una trama.

En cuanto a su acercamiento al teatro, no es de extrañar la fascinación que ejerció en sus primeras aventuras escénicas la obra de Gertrude Stein, interesada en desnudar la palabra con el fin de acercarse a su más escueta materialidad. En este registro, resulta de lo más relevante el

interés de Bob Wilson por el mundo del autismo y sus padecimientos verbales, los cuales no dudó en mostrar en escena gracias a la anuencia de un muchacho autista del que se había vuelto íntimo amigo. Explora tanto la posibilidad de exhibir visualmente las palabras a través de la escritura escénica, como la de incluir ruido y silencio aunados al gesto, acaso para tratar de que se escuche ese “silencio que habla”. El lenguaje parece reivindicar una nueva relevancia en la medida en que tiende a lindar con su propia eliminación.

Su primer gran éxito americano
y luego mundial fue la ópera
Einstein on the Beach, estrenada
en Nueva York, en 1976.

Ya para entonces, al asumir tanto la responsabilidad de la autoría como de la puesta en escena, escenografía e iluminación, empezaba a afirmar su vocación de artista total del teatro, nutrida en coreógrafos como George Balanchine o Martha Graham y el compositor John Cage, y su colaboración con escritores como William Burroughs o Allen Ginsberg. Sin embargo, es muy probable que se fuera apartando de la autoría dramatúrgica tras colaborar con el compositor Philip Glass en la realización de

Imagen de la página anterior: Robert Wilson. Fotografía de Dudley Reed, 1984. Galería Nacional del Retrato, Londres.

su primer gran éxito americano y luego mundial: el estreno en Nueva York, en 1976, de la ópera *Einstein on the Beach*, que representaría un parteaguas en el terreno del arte lírico y de su puesta en escena. Aparece por primera vez en gran formato la música minimalista, la indeterminación argumental y una realización escénica independiente de toda pretensión de significado. Una verdadera revolución en cada uno de estos parámetros, sobre todo porque, al presentarlos en conjunto, se abrió de par en par un espacio mental hasta entonces apenas entrevisto en la ópera del siglo xx, tanto en la osadía musical como en la arbitrariedad representativa.

A pesar de sus otros trabajos teatrales, no cabe duda de que el éxito de *Einstein on the*

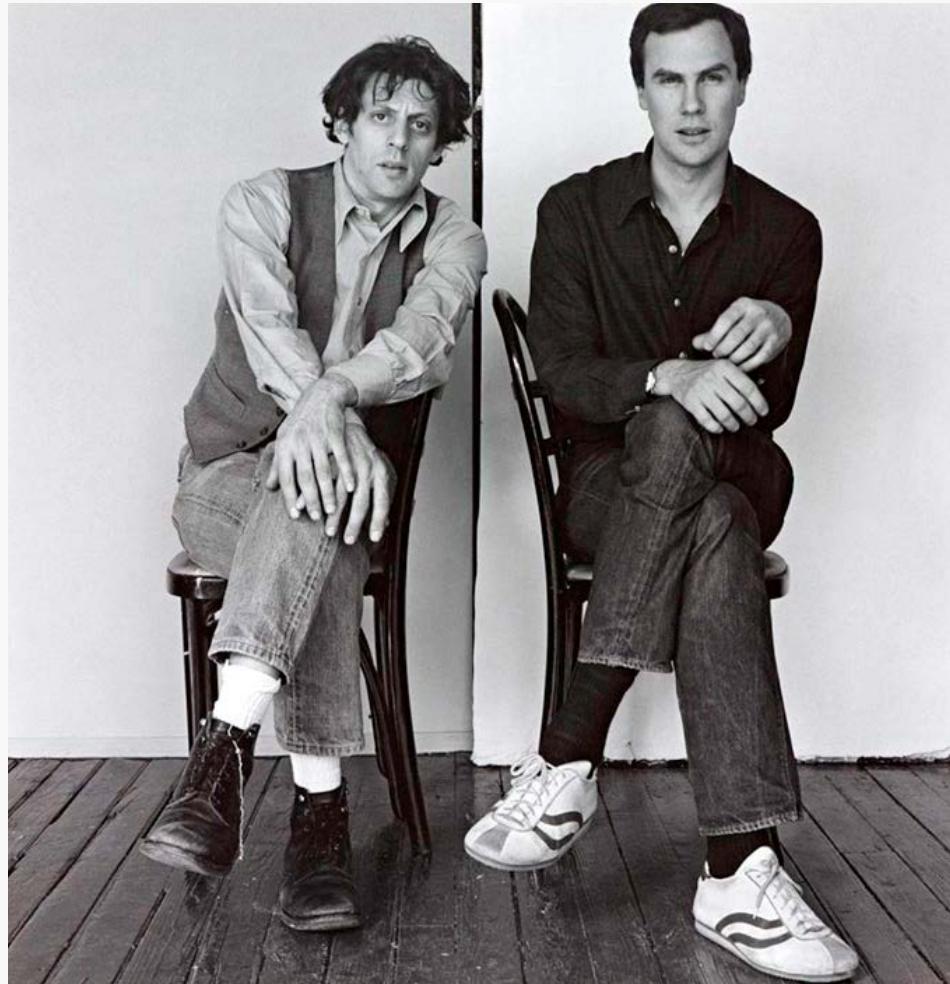
Beach le imprimió a la carrera escénica de Bob Wilson una preponderante tendencia operística, con una presencia constante en los más famosos teatros líricos del mundo a partir de esos años. Sin embargo, tanto en el teatro como en la ópera, se distinguen ya con toda claridad las características más notables de su quehacer escénico. El extremo cuidado por la iluminación se ha convertido en el aspecto, acaso, más importante del teatro, haciendo de la luz el actor más relevante de una puesta en escena, del cual dependerán en gran medida el diseño del escenario y los volúmenes entre los que evolucionarán los personajes. Los planos creados mediante la luz no solo determinarán el despliegue del espacio y del tiempo en el escenario, sino que también convertirán a los actores y su entorno volumétrico en esculturas.



Einstein on the Beach, ópera de Philip Glass y Robert Wilson, 1976. Fotografía de Lesley Leslie-Spinks. Fuente: [Robert Wilson](#) (sitio web).

Wilson se convertiría en uno de los máximos virtuosos de la iluminación teatral, usando todos los avances tecnológicos a su alcance, al tiempo que estimulaba la creación de nuevos procedimientos lumínicos para la escena.

Viene al caso recordar que Wilson confirmó esta preocupación al grado de hacerse acreedor al León de Oro de la Bienal de Venecia (1993) en escultura. De esa visión “escultórica” de los actores en escena se desprenden como consecuencias inevitables el hieratismo de sus figuras, la lentitud de sus evoluciones y la gestualidad abstracta que las acompaña, siendo esta la última etapa de su diseño. En efecto, es fama que Bob Wilson siempre comenzaba un trabajo con la elaboración de diagramas, en los cuales iba trazando con colores los planos, las texturas y las mezclas de luz que serían la esencia del espectáculo y orientarían, establecerían y delimitarían el campo de acción de los actores-esculturas, incluidos solamente al final de este proceso. Él mismo confesaría: “Yo he aprendido todo de Cézanne, su uso del color, la diagonal y el espacio, cómo usar el centro y los bordes. Sus imágenes no están enmarcadas por límites”. Así, la luz se vuelve el medio que hace posible la escenificación del tiempo y del espacio: el tiempo como incidencia vertical y el espacio como trayecto horizontal o diagonal. Un espacio “cromo-cartesiano” si se quiere, lo que implica que la luz se convierta en “el actor más importante en el escenario”. Huelga decir que, con los años y al servicio de esta concepción, Wilson se convertiría en uno de los máximos virtuosos de la iluminación teatral, usando todos los avances tecnológicos a su alcance, al tiempo que estimulaba la creación de nuevos procedimientos lumínicos para la escena.



Philip Glass y Robert Wilson. Fotografía de Robert Mapplethorpe, 1976.

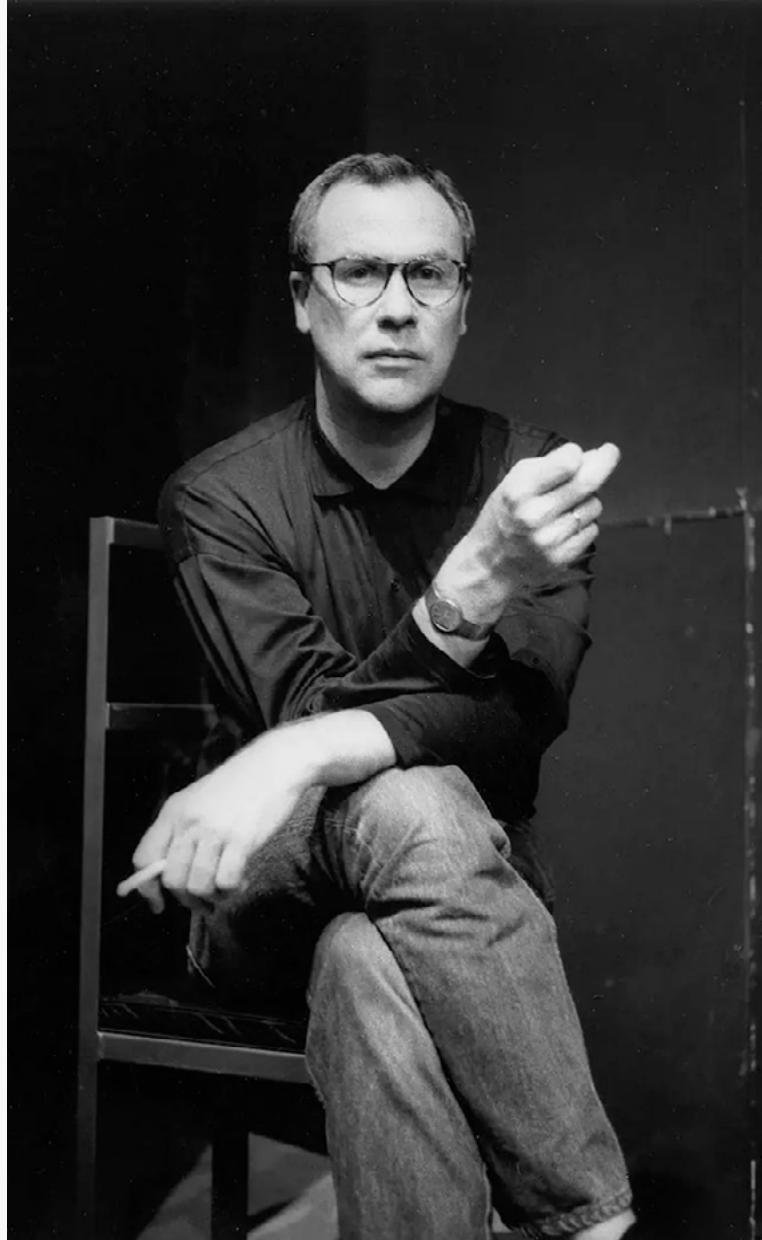
Unas sutiles
y exquisitas
metamorfosis
lumínicas
constituían para el
director de escena
el verdadero meollo
del espectáculo.



Isabelle Huppert en *Orlando* de Virginia Woolf, adaptación y dirección de Robert Wilson, 1993.
Fotografías de Abisag Tüllmann. Fuente: [Robert Wilson](#) (sitio web).

Y como muestra un botón. Tuve la oportunidad de asistir, en 1993, a una función de *Orlando* de Virginia Woolf, convertido en monólogo por Wilson, a cargo de Isabelle Huppert, en el Théâtre de l'Odéon, en París. Casi inmóvil en el centro del escenario a lo largo de toda la representación, la consumada actriz francesa declamaba algunos pasajes de la obra, acompañando su palabra con esa mínima y abstracta gestualidad propia de Wilson, induciendo en el público una muy comprensible mezcla de sorpresa y sopor, todo ello “vestido” de unas sutiles y exquisitas metamorfosis lumínicas que, sospecho, constituyan para el director de escena el verdadero meollo del espectáculo. La confirmación de esta hipótesis se hizo manifiesta cuando, al finalizar la declamación de un texto, la actriz quedó inmóvil en su postura erguida al centro del escenario, con el brazo izquierdo en alto, la mano estirada y el dedo índice apuntando hacia las alturas. La luz ambiental fue menguando, la que iluminaba el cuerpo de Huppert se disolvió y solo quedó visible su brazo izquierdo, que también se fue apagando para solo dejar su mano, y luego solo el dedo índice, y luego solo la punta de ese mismo dedo, diminuto pedazo de carne intencionada en la oscuridad, antes de llegar a la total oscuridad. No sé si alguien en la audiencia esperaba presenciar semejante prodigo de virtuosismo luminotécnico, pues tan solo puedo referir mi absoluta sorpresa y total deslumbramiento ante semejante proeza inesperada. Creo que en ese procedimiento residía la verdadera lectura que Bob Wilson tenía del texto de Woolf, apoyándose en la insignificancia escénica que para él debieron tener los párrafos que sin duda Isabelle Huppert declamó admirablemente, pero que no constituyan sino la coartada que una escenificación hablada le otorgaba al despliegue de su visión cromática, espacial y escultórica.

Sin embargo, pocas fueron sus incursiones en el ámbito del repertorio dramático, si se considera su presencia constante en los escenarios operísticos a lo largo de los últimos



Bob Wilson en 1989. Fotografía de Marie-Paule Nègre / *Libération*.

treinta años. Sin duda, su predilección por esta forma del arte musical convertido en teatro proviene tanto de sus preferencias como de la distensión temporal que la música imprime a la acción escénica. Salvo la propia danza, la ópera es la expresión escénica que mejor podía satisfacer su gusto por una forma de representación desapegada de cierto “naturalismo”, inevitable en la mayoría del repertorio teatral. La centralidad de la palabra cantada, la plasticidad temporal y la propensión escultórica de los cuerpos en escena no podían más que enriquecer tanto la imaginación escenográfico-lumínica de Bob Wilson como su cuidado por

vestir a los personajes con los volúmenes y la apariencia acordes a su visión. Situado en el polo opuesto a los directores de escena que se devanan los sesos por sorprender al público al recontextualizar épocas, clases sociales y hasta tramas, nunca dejó de esmerarse en descontextualizar al máximo estos casi pormenores, con tal de plasmar en sus propios términos la lectura que le sugerían los títulos más variados. El público sabía que iba a un espectáculo de Bob

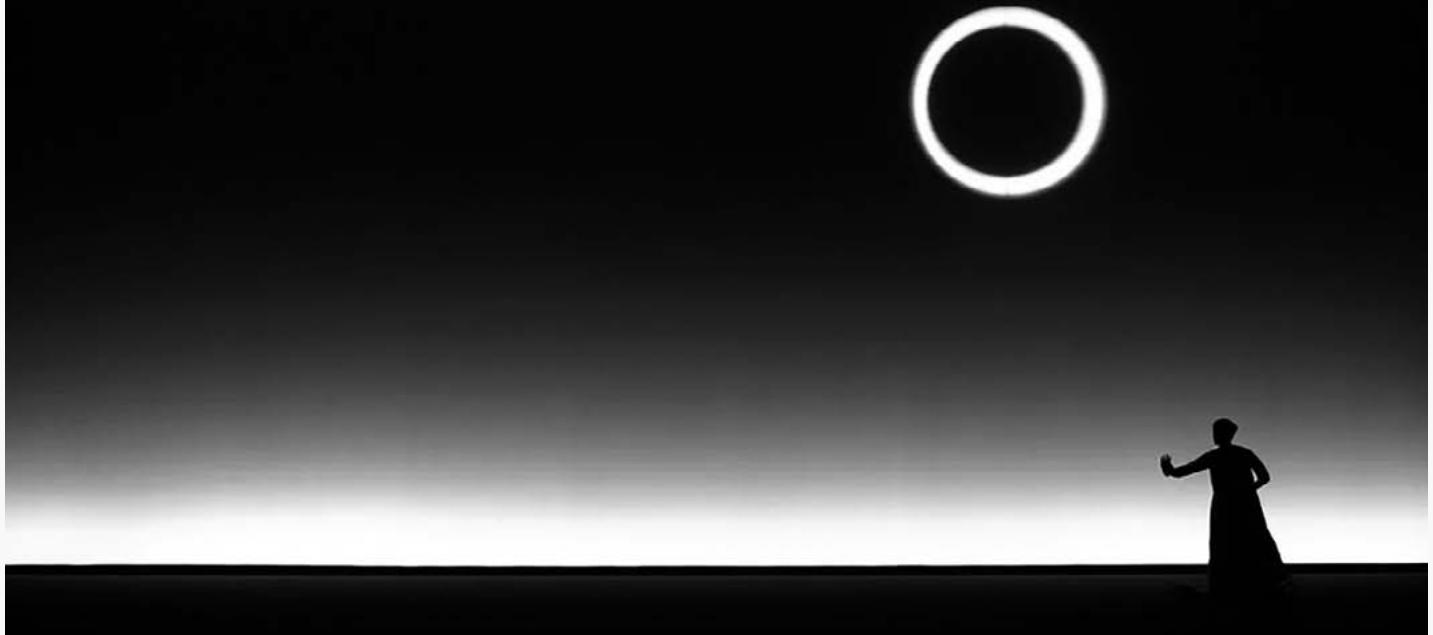
Wilson, aparte de ir a escuchar a ciertos cantantes en tal o cual ópera. Se puso de moda, qué duda cabe. Con incondicionales y detractores. Estos últimos solían argumentar, no siempre faltos de razón, que, al transfigurarse el meollo dramático de ciertos títulos, estos se veían mermados de buena parte de su atractivo o hasta de su razón de ser. Pero, aunque esta postura les pudiera restar cierto público, los grandes teatros no dejaron de abrumar su agenda con varios años de anticipación. Y, como todo gran artista, tuvo tanto notables aciertos en sus innovaciones como inevitables repeticiones de las mejores.

Con indudables aciertos
y pese a sus desconcertantes
propuestas, no cabe duda de que
Bob Wilson será particularmente
recordado por *Pelléas et Mélisande*.

En medio de esta brillante carrera, me parece que tuvo la insospechada suerte de recibir la obra que, de algún modo, había estado esperándolo. Así como a Edward FitzGerald parece haber estado esperándolo Omar Jayyam, *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy pareció concebida no para que Wilson se la apropiara, sino más bien para que la culminara. Ignoro si alguien, en el Palacio Garnier, tuvo esta intuición al invitarlo, pero si es así no cabe la menor duda de que acertó. La sombría y medieval evocación que rodea al drama del simbolista belga Maurice Maeterlinck le inspiró a Debussy la ópera con la que demostró que un drama cantado podía deslindarse del wagnerismo que imperaba en su época, y con la cual alcanzó la cumbre de su propio repertorio. Hasta Bob Wilson, las no muy frecuentes presentaciones de este título solían abundar en lúgubres murallas, aposentos sombríos, exteriores ruinosos, sin olvidar los consiguientes enseres de guerra y cacería: todo lo que pudiera sugerir el clima “medieval” que pide el libreto. En cambio, con la madurez de su oficio en



Robert Wilson (izquierda), el escritor William S. Burroughs (centro, sentado) y el músico Tom Waits (derecha) crearon en 1990 el espectáculo *The Black Rider*. Fotografía de Ralf Brinkhoff, 1993.



Pelléas et Mélisande de Claude Debussy, puesta en escena de Robert Wilson, 1997.

Fotografía de Javier del Real. Fuente: *Robert Wilson* (sitio web).

mano, en 1997, Wilson no tuvo más que darle libre curso a su imaginación para que apareciera de manera inesperada una deslumbrante conjunción estética entre dos grandes artistas. Solo luz, el escenario enmarcado, casi vacío y nada más que la presencia de los actores-cantantes-esculturas fueron la encarnación ideal de la evanescente sutileza que Debussy plasmó en su música. Lo mismo cabe decir de la lenta y hierática evolución de los personajes, así como de su delicada gestualidad en un drama casi carente de acciones escénicas. Era justo lo necesario para que su mímica corporal y gestual se destinara esencialmente a manifestar los íntimos movimientos de las emociones y sentimientos que la música recalca casi exclusivamente en sus variaciones más sutiles. Para muestra otro botón. Al final de la ópera, Mélisande yace boca arriba sobre un lecho, agonizando junto al viejo Arkel, cerca del proscenio, perpendicular respecto al público. Wilson tan solo le hace mantener erguido el antebrazo derecho durante toda la escena y, de pronto, cuando le viene llegando la muerte, lo hace bajar y caer lentamente junto a su cuerpo. Eso es todo, pero el efecto es sobrecogedor. La sorpresa y la admiración que causó este estreno en el

Palacio Garnier fueron tales que ha merecido seis reposiciones en la Ópera Bastille, dos en los últimos diez años.

Con indudables aciertos y pese a sus desconcertantes propuestas en sus frecuentes puestas en escena de ópera, no cabe duda de que Bob Wilson será particularmente recordado por este milagro realizado con *Pelléas et Mélisande*, cumbre de sus talentos y fusión de estos con una obra que parecía haberlo estado esperando. O, quizás también, si se prefiere, que estos talentos siguieron caminos tan personales y divergentes tan solo para poder encontrarse con la ópera que habría de justificarlos.



Raúl Falcó es escritor, músico, dramaturgo, traductor, director de escena, productor. Ha publicado varios libros de ensayo, poesía, relatos y teatro. Ha sido concertista (flauta) con diversas agrupaciones y maestro de la Escuela Superior de Música del INBA (1980-1998). De su producción teatral se destacan las obras codirigidas con Juan José Gurrola: *Espejos*, *La rosa del tiempo* y *Las leyes de la hospitalidad*. Ha traducido a autores como Pascal Quignard, Rousseau, Bataille, Leiris, Cocteau y Beckett. Ha dirigido algunas de sus obras así como varias óperas. Fue director del Teatro Casa de la Paz de la UAM (1995-1999); de la Compañía Nacional de Ópera (2001-2006); del Taller de Perfeccionamiento Vocal de Conaculta (2008-2010) y del Estudio de la Ópera de Bellas Artes (2019-2023).



Símbolo de un país:

la cocina tradicional
mexicana celebra 15 años del
reconocimiento de la UNESCO

Por Felipe Jiménez



La Asamblea General de la UNESCO reunida en Nairobi, Kenia, aprobó, el 16 de noviembre de 2010, la inscripción de la gastronomía mexicana en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Celebramos el xv aniversario de tal acontecimiento con este reportaje de Felipe Jiménez que aborda el tema de la cocina tradicional mexicana como un complejo sistema cultural y un patrimonio vivo.

Agradezco al Conversatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana y a Tito Ávila Morán por su valiosa ayuda en la elaboración de este reportaje.

Ala mañana siguiente de que el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO declarara a la cocina tradicional mexicana como Patrimonio de la Humanidad, quienes formaban parte de la delegación mexicana seguían atónitos. De hecho, 15 años han transcurrido desde aquel momento memorable y lo sucedido sigue sorprendiendo y conmoviendo a quienes lo vivieron. No podían imaginar el revuelo que levantaría la noticia ni el alcance que tendría la inscripción de nuestra culinaria nacional en la lista de los tesoros del mundo.

El camino que condujo a la decisión final del Comité Intergubernamental fue arduo y complejo. Convencer a los funcionarios internacionales y expertos de que las cocinas tradicionales pueden formar parte del patrimonio cultural de algunos pueblos parecía un desafío enorme. Más allá de buscar la promoción y el aplauso, lo que movía a los promotores a tocar las puertas de la UNESCO era conseguir la protección de un acuerdo internacional para defender y sostener un patrimonio ancestral iniciado por las comunidades de Mesoamérica desde hace milenios.

Patrimonio gastronómico y turismo cultural

Esa inquietud comenzó a mostrarse en 1999, en un proyecto que pretendía llevar a cabo el primer congreso iberoamericano centrado en el patrimonio gastronómico y el turismo cultural. Dicho foro buscaba debatir cómo las cocinas tradicionales impactan en el desarrollo socioeconómico de los países, regiones y localidades; y específicamente, cómo pueden fortalecer el turismo cultural. Este encuentro se celebró en la ciudad de Puebla en 1999, y tuvo resultados tan alentadores que, a partir de entonces, se llevaron a cabo cinco encuentros anuales con características similares. Así, hasta 2005, Puebla se convirtió en referente de los esfuerzos para profundizar en el estudio de la cocina como un motor de desarrollo y generador de riqueza.

De los cinco congresos poblanos, realizados de 1999 a 2005, quedó un cúmulo de conocimientos importantísimo plasmado en publicaciones que ahora forman parte del acervo documental de instituciones académicas y de enseñanza de la gastronomía en todo el país. Producto de ello fue también la conformación

de la estructura de una organización que desde aquel entonces fue identificada como el grupo de estudios de cocina mexicana, y después, a partir de 2003, se constituyó en una organización no gubernamental (ONG) con el nombre de Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana (CCGM).

Una entidad de la sociedad civil

Esta organización es una entidad de la sociedad civil que nació de la necesidad de organizar el conocimiento sobre el sistema alimentario de México y la cultura culinaria tradicional que se desarrolla en ese ámbito. Está integrada por expertos, investigadores, empresarios, productores, funcionarios, educadores, estudiantes, cocineras tradicionales y pequeños productores, así como por chefs inmersos en la cadena productiva de la gastronomía mexicana. También examina cómo se relacionan la nutrición, la salud, la vida cultural, la producción de alimentos, y el avance de las industrias alimen-

taria, restaurantera y turística. Su propósito es ayudar a establecer mecanismos y métodos para proteger el sistema culinario mexicano, lo que debe permitir su crecimiento, continuidad y desarrollo a lo largo del tiempo.

Entre los proyectos de esta entidad, impulsados en un principio, destacan la serie de reuniones sobre las cocinas de la frontera norte, y hacia finales de 2005, el diseño y ejecución del plan de encuentros de cocineras tradicionales de Michoacán. Dichas iniciativas resultaron indispensables para el desarrollo ulterior de los trabajos del Conservatorio.

La cocina mexicana forma parte de un sistema que articula un modelo cultural completo, que comprende actividades agrarias, prácticas rituales, conceptos transmitidos por la tradición oral, técnicas culinarias y usos y costumbres ancestrales.



Elaboración de tamales en una cocina tradicional mexicana. Fotografía: Tito Ávila Morán.



La tortillera es una figura entrañable de la cocina mexicana. Detalle del mural *Chantico* de Reynaldo Edgar Espinosa Covarrubias, El Tlachicotón. Restaurante Chantico, Xochimilco. Fotografía: Tito Ávila Morán.

Data también de ese período inicial la idea de desarrollar estudios que permitieran fundamentar las tesis que demostrarían que la cocina mexicana forma parte de un sistema que articula un modelo cultural completo, que comprende actividades agrarias, prácticas rituales, conceptos transmitidos por la tradición oral, técnicas culinarias y usos y costumbres ancestrales. Todo ello es posible gracias a la participación de la colectividad en la cadena alimentaria tradicional: desde la siembra y la recolección de las cosechas hasta la preparación culinaria y la degustación de la comida en el espacio colectivo o en la mesa familiar.

Simultáneamente al desarrollo de esos estudios e investigaciones, en París la UNESCO iba madurando la idea de crear una Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial, destinada a la protección del patrimonio vivo de las comunidades, lo cual es un elemento fundamental para su supervivencia y desarrollo. Desde el Conservatorio se convino en la pertinencia de usar ese marco para proponer las tradiciones culinarias mexicanas como sistema cultural y, en consecuencia, ponerlas bajo la protección que confiere un instrumento legal internacional.

Fue así como en 2004 se presentó un primer expediente ante la UNESCO, cuya inscripción

no prosperó. Ello se debió, entre otros motivos, a que aún no se aprobaba el texto definitivo de la Convención ni, menos aún, ese instrumento había sido objeto de ratificación por los Estados miembros de la organización internacional.

Encuentro en Campeche

Tras ese primer intento, el CCGM siguió investigando y reuniendo documentación en torno a las cocinas tradicionales, y colaboró con la UNESCO para definir la gastronomía como un aspecto clave en el desarrollo cultural de las comunidades. Durante ese tiempo se realizó una reunión internacional de expertos para alinear criterios sobre la cocina y el patrimonio cultural inmaterial. Este encuentro tuvo lugar en Campeche y las recomendaciones que surgieron allí fueron un valioso aporte para la UNESCO, que reconoció al Conservatorio como su órgano consultivo en temas de cocinas tradicionales, un privilegio exclusivo para esta ONG mexicana.

Tras la ratificación de la Convención por parte de los Estados miembros, incluido México, el Conservatorio decidió llevar a cabo un segundo intento para incluir a la cocina tradicional mexicana en una lista representativa, cuyas reglas y procedimientos estaban claramente

definidos en ese momento. Se asignó un primer trabajo colaborativo a investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a partir del cual se formuló la propuesta final y se completó el formato de la candidatura de acuerdo con los requisitos establecidos por el Comité Intergubernamental del Patrimonio Cultural Inmaterial, todo ello para asegurar que se respetaran los principios de la Convención. El cccm finalmente preparó el expediente y su presentación ante la UNESCO fue responsabilidad del Gobierno mexicano. Este fue entregado a finales de 2009 y, tras atravesar los procesos y evaluaciones reglamentarias, fue enviado para su aprobación final durante la reunión del Comité Intergubernamental del Patrimonio Inmaterial.

La inclusión de la cocina tradicional mexicana en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO significó poder proteger un estilo único y ancestral, con una historia continua y de relevancia actual.

significaba proteger un estilo de vida único y ancestral, con una historia continua y de relevancia actual. Hacía referencia, además, a materias primas de la región, fortaleciendo la cohesión social de la comunidad, creando una identidad cultural compartida e impulsando el desarrollo y el bienestar de quienes tienen acceso a este patrimonio.



Las cocineras tradicionales Antonina González Leandro y Juana Bravo con el chef Gerardo Vázquez Lugo. Cortesía del Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana.

Aprobación en Nairobi, Kenia

La asamblea no tuvo lugar en las instalaciones de la UNESCO, en la Place de Fontenoy en el distinguido barrio de la École Militaire de París, sino en Nairobi, capital de Kenia, donde la reunión se llevó a cabo el 16 de noviembre de 2010. Cuando se anunció la inclusión de la cocina tradicional mexicana en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, la noticia le dio la vuelta al mundo. Era un hecho muy significativo, ya que se había elevado una forma de cocina al nivel de patrimonio cultural de la humanidad. Esto



Margarita Carrillo con Gerardo Vázquez Lugo en un mercado de Nairobi.



“Dimos una gran batalla ante un organismo internacional como la UNESCO, para que se reconociera que la cocina es una de las más altas expresiones de la creatividad humana”.

GLORIA LÓPEZ MORALES,
presidenta del CCGM



“El reconocimiento por parte de la UNESCO representó un paso adelante, importantísimo en el proceso de aceptación de algo que para la Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial había sido muy difícil admitir”.

FRANCISCO LÓPEZ MORALES,
cofundador del CCGM

Fotografías: Tito Ávila Morán.

En entrevista para Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, Gloria López Morales, presidenta del Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana, indica que este reconocimiento representa “el gran logro de una propuesta que vino de un país que no figuraba en el mapa de las cocinas glamorosas del mundo, porque se trata de una cocina en la que predomina lo tradicional. Entonces dimos una gran batalla ante un organismo internacional como la UNESCO, para que se reconociera que la cocina es una de las más altas expresiones de la creatividad humana, apoyada en la naturaleza”.

Once años de trabajo

La doctora López Morales reflexiona que “para lograr este reconocimiento tuvimos que trabajar muchísimo, porque no basta con decir que una cocina es buena, sabrosa y maravillosa, sino que hay que demostrarlo científica y técnicamente. Nos llevó once años de trabajo, con investigadores de la academia, desde antropólogos, historiadores, nutriólogos, agrónomos y todos aquellos que convergen en que tú puedes en un momento dado sentarte ante una mesa y comerte algo delicioso, pero que viene de la naturaleza y de las manos humanas”.

“Expertos de todas las disciplinas trabajaron mucho –prosigue–, pero luego está todo el trabajo diplomático que hubo que hacer para convencer a los Estados miembros del organismo internacional de que nuestra cocina era tan digna de aparecer en las listas del patrimonio cultural como lo era una catedral, una pirámide o un centro ceremonial; y que el patrimonio inmaterial, como es este de la cocina, era no solo digno, sino necesario que tuviera una protección legal de un organismo basado en una convención que México había firmado, es decir, la UNESCO”.

Francisco López Morales, experto en patrimonio mundial y fundador también del CCGM,

recuerda que “el expediente que sustentó la candidatura mexicana, denominado *La cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva. El paradigma de Michoacán*, fue presentado por el Gobierno mexicano a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Conalmex (Comisión Mexicana de Cooperación con la UNESCO), dependiente de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Relaciones Exteriores, y su elaboración estuvo a cargo del Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana”.

En declaraciones a Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, el experto destaca que “los rasgos que caracterizan a la cocina mexicana son que se trata de una cocina tradicional que se basa fundamentalmente en los productos de la tierra, y utiliza todos los conocimientos para su elaboración desde tiempos ancestrales”. En su opinión, “el reconocimiento por parte de la UNESCO representó un paso adelante, importantísimo en el proceso de aceptación de algo que para la Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial había sido muy difícil admitir. Desde luego que fue necesario un gran trabajo por parte de la diplomacia internacional ante la comisión”.

“
Fue un momento muy importante, porque permitió ver a la cocina de una manera integral”.
SOL RUBÍN,
vicepresidenta del CCGM



Fotografía: Tito Ávila Morán.

Salvaguardia de un patrimonio vivo

“Fue una batalla que se libró desde el origen de la Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial en la UNESCO –afirma el arquitecto Francisco López–. Hace 25 años tuve la fortuna de formar parte del denominado grupo subsidiario, encargado de dar a luz el texto de una nueva convención que nació en el año 2000, el cual terminó siendo adoptado por la Asamblea General de la organización con el propósito de ratificar el consenso de toda la comunidad internacional. Es así como pasamos a contar con un instrumento de derecho internacional vinculante que se refiere a la salvaguardia, esto es, la protección de un patrimonio vivo. Obviamente, esto no se explica si no se tiene el conocimiento y el referente de la convención de 1972, que habla de la protección del patrimonio cultural y natural del mundo y que tuvo sus antecedentes en la Carta de Atenas (1931) y la Carta de Venecia (1964). Esta convención ‘insignia’ de la UNESCO fue ratificada por 196 países en un tiempo récord, lo que mostró que todas las naciones que conforman este planeta estaban de acuerdo en ratificar ese convenio internacional”.

Francisco López Morales termina: “Orgullosamente, tengo que señalar que México, con todos los problemas que tenemos ahora, y a los que nos debemos sobreponer, tiene el primer lugar en todo el continente americano con 36 bienes inscritos en esa lista de patrimonio mundial. Es importante tener todos estos antecedentes para que nos ubiquemos de manera muy clara en cuál es el rol que tenemos actualmente, y en la responsabilidad de hacer un trabajo serio, coherente y responsable ante la comunidad internacional, que es lo que esperan de nosotros”.

A preguntas de Arte & Cultura, Sol Rubín de la Borbolla Arguedas, vicepresidenta del CCGM, rememora que lo sucedido hace ahora 15 años

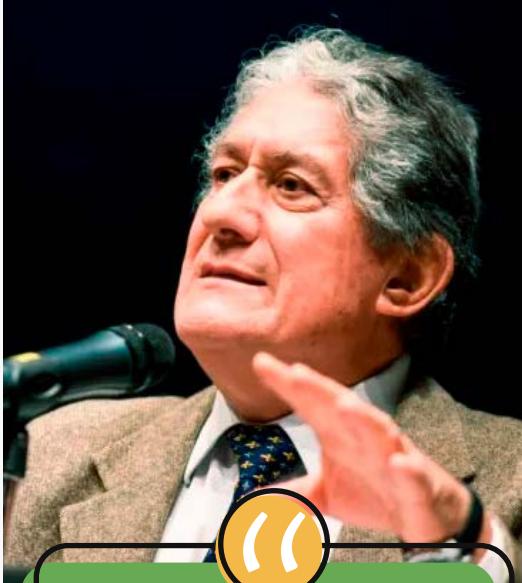
"fue un momento muy importante, porque permitió ver a la cocina de una manera integral. Decir: 'Este plato es maravilloso, porque es un pozole que está hecho de esta manera', todo el concepto, todo lo que hay atrás de ese pozole, por ejemplo, desde la perspectiva cultural, regional, en qué momento se come... Todo eso representó un gran antecedente, porque al principio nadie parecía creer en el tema.

"La primera vez que llegamos a París –continúa– nos dijeron que no, que la cocina no era un tema de patrimonio cultural. Tuvimos que justificar y exponer qué elementos constituyen ese patrimonio cultural, qué es lo que le da ese valor. Eso fue lo que nos unió a todo el grupo de personas que trabajamos en torno al tema".

La trascendencia de la alimentación

José Iturriaga de la Fuente, vicepresidente del CCGM, explica: "Quienes indagan en la historia de la humanidad han reconocido la importancia que reviste la alimentación como determinante de condiciones, situaciones y etapas en la vida de todo grupo humano. Así, las certezas de bonanza que han marcado a grandes civilizaciones tienen mucho que ver con la manera en que sus integrantes se alimentaban, y también lo contrario: cómo quienes aparecen en ocasiones como invencibles en la guerra han sido derrotados por la falta de alimentos.

"Para el caso de México –continúa–, si bien apenas vamos conociendo (y comprendiendo) la intrincada cosmogonía que nutría el pensamiento de sus antiguos habitantes, la cocina y la alimentación que acostumbraban por aquellas lejanas épocas ha sido un tema bastante bien documentado. La alimentación de los pueblos merece la más alta consideración y respeto. No es solo el sustento material de las personas; de alguna manera es, también, un sustento del espíritu".



La alimentación de los pueblos merece la más alta consideración y respeto. No es solo el sustento material de las personas; de alguna manera es, también, un sustento del espíritu".

JOSÉ ITURRIAGA DE LA FUENTE,
vicepresidente del CCGM

Fotografía: CCGM.

Iturriaga de la Fuente se muestra convencido de que "la principal consecuencia de la Conquista de México fue el mestizaje. En materia alimenticia no hubo conquista, sino unión, matrimonio, suma y multiplicación. El mestizaje culinario nunca termina porque al paso del tiempo se adoptan algunas costumbres alimenticias originarias de otros países. Durante los primeros 300 años del virreinato, la principal mezcla es entre lo indígena y lo español, surgiendo entonces la 'comida mexicana', aderezada con sabores árabes y asiáticos. A partir del siglo XIX, y luego de la Independencia, nuestra cocina adopta influencias italianas y francesas, sobre todo, aunque a finales de esa centuria también se inicia la influencia estadounidense, con hábitos –algunos no tan sanos– que continúan arribando durante todo el siglo XX hasta nuestros días".

Rescate, salvaguardia y promoción

El reconocimiento de la cocina tradicional mexicana como Patrimonio de la Humanidad por parte de la UNESCO implica una importante obligación: mantener el rescate, salvaguardia y promoción de la cultura gastronómica de México, y probarlo con periodicidad anual. Al preguntarle sobre ello, Gloria López Morales expone que “es una responsabilidad de todos. El Gobierno tiene su parte, debe estar muy atento a cumplir con los términos de la Convención, que es un instrumento legal, pero a organismos como el que yo dirijo, que es una organización no gubernamental, de la sociedad civil, le toca hacer el seguimiento del plan de acción que presentamos y comprometimos ante la UNESCO”.

”¿Cómo lo hacemos? Mediante la creación de una estructura que nos permite, mediante delegados en todo el país, recibir informes para que

nosotros podamos elaborar a su vez el informe anual que presentamos ante la UNESCO. Y en ese informe le decimos a la UNESCO todo lo que estamos haciendo para que no se afecte ni se perjudique al medio ambiente mediante cultivos que no deben ser. También les indicamos cómo se rescatan los productos que están en peligro de extinción, cómo se protegen las tradiciones de elaboración de las cocinas tradicionales. Y fundamentalmente, subrayo, una y muchas veces, la protección de las portadoras del patrimonio, que son las cocineras tradicionales de este país”.

El gobierno de México tendría que hacer mucho más para proteger a agricultores, a campesinos, a todos aquellos que están inmersos en la producción de alimentos.



En la cocina tradicional mexicana el metate es un instrumento indispensable para la molienda de los granos, sean de maíz, pepitas o cacao. Fotografía: Tito Ávila Morán

Cuando se le insiste en definir qué papel deben tener los gobiernos en esta misión de rescate, salvaguardia y promoción de la cultura gastronómica, la presidenta del Conservatorio puntualiza que “el deber ser es uno y lo que en realidad hace el gobierno de México es, como ya dije, cumplir una labor burocrática de trasladar informes, aunque tendría que hacer mucho más para proteger a agricultores, a campesinos, a todos aquellos que están inmersos en la producción de alimentos. A las cocineras tradicionales les debería facilitar medios para que puedan crear sus pequeñas empresas. Y en el campo de la educación, lograr que los estudiantes, desde la primaria hasta la educación superior, entiendan lo importante que es defender el patrimonio gastronómico de este país”.

La cocina mexicana es una de las más vigorosas del mundo, justamente porque tiene claro que sus raíces son las que le dan vida. En pocos países hay el orgullo y esa voluntad de poner en valor lo propio, como en México.

Evolucionar sin perder las raíces

“¿Qué podemos esperar de la comida mexicana en el futuro? ¿Es posible que la cocina mexicana en general evolucione sin perder sus raíces? Estoy segura de que la cocina mexicana es una de las más vigorosas del mundo, justamente porque tiene claro que sus raíces son las que le dan vida. En pocos países hay el orgullo y esa voluntad de poner en valor lo propio, como en México, mucho más que la bandera o el himno nacional. La cocina es un verdadero símbolo nacional; entonces por ahí no tengo ningún miedo. Lo que sí pienso es que, entre más arraigue aquí la conciencia de que nuestra cocina y

nuestro sistema alimentario son fundamentales para el desarrollo futuro de mi país, mejor nos irá.

”Y creo, además, que es bueno que promovamos internacionalmente la cocina mexicana. Eso está muy bien y lo estamos haciendo. Su prestigio se va esparciendo y desparramando por todas partes. Pero lo esencial a futuro, no lo podemos perder de vista, es ante todo que la cocina mexicana sirva para alimentar bien a los mexicanos”.

Fuentes consultadas

Iturriaga de la Fuente, José N. *Gastronomía: Historia ilustrada de México*, coordinada por Enrique Florescano. Debate / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

— “La cocina mexicana, Patrimonio Cultural de la Humanidad”, *Archipiélago, Revista Cultural de Nuestra América*. UNAM, 2011. Disponible en <<https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/24357>>.

— “La cocina mexicana, nuestro legado al mundo”. *Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana* (sitio en línea), consultado el 17-11-2025. Disponible en <<https://www.ccgm.mx/ccgm/es/home/>>.

Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2012. <<https://bit.ly/482GcnS>>.



Felipe Jiménez es periodista y escritor. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, durante más de diez años fue redactor y editor del diario ABC en la capital de España. Posteriormente, formó parte del equipo que fundó el diario *La Razón*, también en Madrid, en el que colaboró desde México durante otros diez años. Su curiosidad e interés por los más diversos temas lo han llevado a escribir un libro de cocina (*El recetario del Quijote*, reeditado en 2016), ensayos históricos, guiones para televisión, una novela y un libro de humor.



LA LIBERTAD DE VUELTA: SELECCIÓN

Por Pablo Boullosa

Fotografías: cortesía de *Letras Libres*

En 1990, se llevó a cabo en la Ciudad de México el encuentro El Siglo xx: la Experiencia de la Libertad. Convocado por la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, constituyó un acontecimiento inédito en la historia del país. A 35 años de aquel debate de trascendencia internacional, Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego y la revista *Letras Libres* convocaron en noviembre de 2025 a un nuevo encuentro, La Libertad de Vuelta, que asumió, como el primero, la necesidad de discutir el estado actual de la democracia y la amenaza del autoritarismo. Pablo Boullosa nos ofrece una selección de las reflexiones más relevantes expresadas en dicho coloquio.

“**E**l capitalismo es la naturaleza humana funcionando”, afirmó Leszek Kołakowski en agosto de 1990, durante la primera sesión del histórico Encuentro Vuelta. El Siglo xx, la Experiencia de la Libertad. Había transcurrido menos de un año desde la caída del Muro de Berlín; los países de Europa del Este estaban reconstruyendo sus gobiernos y sus economías, pero no se había disuelto del todo, en el aguarrás del socialismo real, la Unión Soviética –lo haría en diciembre de 1991–. Era un momento de liberación, y por lo tanto de esperanza, pues “el género humano vivirá tanto mejor cuanto más libre sea”, como escribió Dante a comienzos del siglo XIV.

En aquella ocasión, Octavio Paz y la revista *Vuelta* reunieron a una pléyade de intelectuales de distintas regiones del mundo, cuyo común denominador era haber luchado contra el totalitarismo y en favor de las libertades individuales. A 35 años de distancia, Enrique Krauze, la revista *Letras Libres* y Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego convocaron el pasado mes de noviembre a un nuevo encuentro, La Libertad de Vuelta, continuación del de 1990. Si en aquel entonces privaban la esperanza e incluso el optimismo por el resurgimiento de la democracia, que había mostrado en los hechos que podía combinar la

libertad y la prosperidad, esta vez el espíritu general de los diálogos fue muy distinto. Pero en cualquier caso, de nuevo, o mejor dicho, de vuelta, la libertad y su expresión política menos imperfecta, la democracia liberal, fueron los temas centrales de ambos encuentros. Fueron cuatro días de espléndidas y lúcidas conversaciones.

Presento aquí algunos de los argumentos expresados en el encuentro, tal y como pude registrarlos. Esta selección obedece tan solo a lo que, a mi juicio, sería más interesante para el lector de *Liber*.

Enrique Krauze (en breves palabras introductorias): Hubo muchas cosas en aquel encuentro de 1990 que no supimos ver. Por ejemplo, no creo que siquiera la palabra populismo fuese mencionada una sola vez en las diez o doce mesas que tuvieron lugar. China no se mencionó ni una sola vez. Así que esto nos enseña lo que debíamos haber sabido siempre: que la historia es una caja de sorpresas. Y qué bueno que lo sea. No somos profetas, y nunca podemos serlo. Pero de cualquier manera podemos analizar la realidad, y hacerlo a la luz de la historia. Esta es la razón por la que estamos aquí, para discutir estos problemas en la Universidad de la Libertad y en El Colegio Nacional.

Fotografías: cortesía de *Letras Libres*.





Enrique Krauze.

Paul Berman: El liberalismo nació de una promesa de emancipación y de un gran futuro que se puede lograr limitando el poder de las instituciones y estableciendo reglas y contrapesos. Sin embargo, este éxito se ha visto ensombrecido por persistentes acusaciones de inmovilismo ante la injusticia, ingenuidad ante los riesgos del mercado o una fe excesiva en la ciencia, el comercio y la globalización, que se invocan entonces como causas del auge de los enemigos del liberalismo.

“Es propio de nuestra naturaleza ser generosos y amorosos, y desear el bien para los demás, pero también lo es odiar con vehemencia y desear la destrucción de los demás”.

PAUL BERMAN

Pero el desencanto con el liberalismo tiene distintas causas, no solo materiales, sino incluso mitológicas. Muchos creen en una edad de oro perfecta que se ha perdido y debe ser restaurada, o que el hombre ha sido separado de la naturaleza, y que este es en el fondo el gran problema. Otros enemigos del liberalismo sencillamente están motivados por las pasiones. Una de esas pasiones es el atractivo del odio. Sí, el amor conduce a una vida plena, pero el odio también conduce a una vida plena. Te llena de emoción, te llena de sentido. Y hay una alegría particular que proviene de odiar a grupos étnicos enteros o a poblaciones religiosas enteras. Y existe también el atractivo del nihilismo, que es el impulso de dejar de lado todos los valores, para dañar impunemente a otras personas y, finalmente, dañarse a uno mismo.

Todas estas cosas son parte de la naturaleza humana. Es propio de nuestra naturaleza ser generosos y amorosos, y desear el bien para los demás, pero también lo es odiar con vehemencia y desear la destrucción de los demás. La literatura rusa del siglo XIX analiza todos estos problemas.



Leon Wieseltier: La verdad de una proposición no tiene nada que ver con su popularidad. Eso es muy importante. El hecho de que muchas personas estén dando la espalda al liberalismo no es necesariamente su refutación, salvo, digamos, empíricamente.

“

La democracia liberal es difícil, sofisticada y exigente. Deposita una enorme responsabilidad intelectual y ética, incluso espiritual, en los ciudadanos comunes y corrientes”.

LEON WIESELTIER

Un segundo punto básico es que la democracia liberal no es el estado por defecto de las sociedades humanas. No es un arreglo político fácil o natural, muy al contrario, la democracia liberal es difícil, sofisticada y exigente. Y lo es por muchas razones, una de las cuales es que deposita una enorme responsabilidad intelectual y ética, incluso espiritual, en los ciudadanos comunes y corrientes. En las democracias, lo que piensa la gente común determina el carácter de nuestras sociedades, lo que significa que las personas comunes tienen el tipo de responsabilidad intelectual que ningún otro sistema político les exige.

Es cierto, quizás, que el liberalismo tiene razones para disculparse, pero cuando analizo las alternativas al liberalismo, tanto históricamente como en el mundo actual, debo decir que el liberalismo no tiene tantas razones para disculparse como, digamos, el socialismo o las otras alternativas.



El progreso, y esto deberíamos enseñarlo incluso a los niños, nunca es lineal, no es inevitable y no es irreversible.

Quienes creemos que la razón debe encontrar maneras de dominar las pasiones debemos estudiarlas como lo hicieron Freud, Thomas Mann, Isaiah Berlin... Todos esos racionalistas que, como espías en la casa de la sinrazón, decidieron mirar el lado oscuro de nuestra naturaleza. Porque, si no hubieran entendido el lado oscuro, toda su fe y su razón se desvanecerían. Y esa es la clase de perspectiva paciente y maduramente racional que creo que los liberales debemos tener.

“

Los populistas autocráticos son la mala medicina para una enfermedad verdadera de la democracia liberal”.

JESÚS SILVA-HERZOG
MÁRQUEZ



“

Los llamados neoliberales no se pusieron a vender empresas públicas por diversión, no abrieron la economía porque pensaran que era lo mejor, lo hicieron porque no tenían otra opción”.

CARLOS ELIZONDO
MAYER-SERRA



David Frum: Se cuenta la siguiente historia sobre el duque de Wellington, el vencedor de la batalla de Waterloo. Iba a caballo con un amigo por la campiña inglesa. Subían una colina. Y el amigo dijo: “Esta colina es impresionante. Me pregunto qué habrá al otro lado”. Y el duque de Wellington dijo: “Creo que al otro lado habrá un arroyo y también un bosquecillo. Y creo que también encontraremos una valla al pie”. Y llegaron a la cima de la colina, y efectivamente, había un arroyo, un bosquecillo y una valla al pie. El amigo preguntó: “¿Has estado aquí antes? ¿Cómo lo supiste?”. Y el duque de Wellington dijo: “Cuando luchas contra el enemigo, tienes que pensar en el otro lado de la colina. He pensado en el otro lado de la colina toda mi vida”.

Cuento esto porque tenemos que observar nuestra situación desde el punto de vista de los propios líderes populistas, porque creo que, para ellos, este es su agosto de 1990, y el futuro de su trayectoria no luce nada bien.

Jesús Silva-Herzog Márquez: El populismo autocrático es, de alguna manera, la respuesta incorrecta a una denuncia muy precisa de los problemas de la democracia liberal en la era anterior. Nace con la idea de que existe un caudillo que encarna las pasiones y emociones del pueblo, que va a eliminar la distancia entre los representantes y las personas comunes. Los populistas autocráticos son la mala medicina para una enfermedad verdadera de la democracia liberal.

Carlos Elizondo Mayer-Serra: En los años ochenta, el neoliberalismo llegó al poder en México, pero no sucedió por gusto. Los llamados neoliberales no se pusieron a vender empresas públicas por diversión, no abrieron la economía porque pensaran que era lo mejor; lo hicieron porque no tenían otra opción, porque el modelo estatista había llevado el país a la quiebra.



Mark Lilla, Ivan Krastev, Enrique Krauze, Ian Buruma y Leon Wieseltier en el Aula Mayor de El Colegio Nacional,
12 de noviembre de 2025, Ciudad de México.

Ivan Krastev: La economía es importante en todas partes, en todas las sociedades y en todos los regímenes políticos. No obstante, no puede explicar por sí sola el giro antiliberal en Europa del Este. Cuando el partido populista ganó las elecciones [en Polonia] en el año 2007, Adam Przeworski, uno de los famosos teóricos de la democracia, afirmó que no debería haber sucedido. Le parecía inexplicable porque, si analizamos los datos, Polonia había tenido un sólido crecimiento económico durante años, enviable para cualquier otro país del mundo. De hecho, en los últimos 35 años, Polonia no ha experimentado ni un solo año de recesión.



“

El economista Dani Rodrik, en su libro *La paradoja de la globalización*, señala que en la situación actual es imposible para un país lograr tres objetivos a la vez: democracia, soberanía nacional y una mayor integración en la economía global. Se pueden elegir dos de ellos, pero siempre será a costa del tercero”.

IVAN KRASTEV

En 2011 se publicó un libro del economista de Harvard Dani Rodrik, titulado *La paradoja de la globalización*. En él señala que en la situación actual es imposible para un país lograr tres objetivos a la vez: democracia, soberanía nacional y una mayor integración en la economía global. Se pueden elegir dos de ellos, pero siempre será, en cierto modo, a costa del tercero. Y lo que vemos en Europa Central y Oriental es, en gran medida, el auge del soberanismo, porque la Unión Europea se centra en la democracia y la integración económica.

Así que tenemos democracia, pero estamos perdiendo la idea de la economía nacional. Y esto se compensa con un fuerte impulso al soberanismo cultural. Estamos desarrollando una especie de mayoritarismo. El mensaje princi-

pal de muchos políticos exitosos es “solo me importa mi gente. No me importa nadie más”.

Hablamos de populismo, pero cada caso es distinto. Hay un famoso chiste suizo sobre un niño alemán, un niño francés y un niño suizo, todos de 10 años, que básicamente discuten sobre de dónde vienen los bebés. El niño alemán dice que vienen del cielo, y sus padres los encuentran frente a la puerta. El niño francés se echa a reír y dice: “Claro que no: los bebés vienen del dormitorio”. Pero entonces el niño suizo se pone muy nervioso y dice: “No generalicemos. Varía según cada cantón”. En el caso del populismo, tenemos una tendencia general, pero a la hora de explicarlo, deberíamos optar por la versión suiza: varía según el cantón.

David Frum: La ciencia económica aborda un pequeño número de problemas incluidos para los seres humanos: la escasez material, la incertidumbre informativa y la inevitabilidad del cambio a lo largo del tiempo. No existen tantas respuestas diferentes a estas preguntas; su número es bastante reducido, y siempre es una variación del *mandato* o el *acuerdo* del Estado imponiendo algo, o del mercado. Existen diferencias de grado y de detalle, pero lo que debatimos una y otra vez es cómo resolver estos problemas: la escasez, la incertidumbre, la inevitabilidad del cambio a lo largo del tiempo, en un universo donde existen dos amplias familias de respuestas: el *mandato* o el *acuerdo*. El llamado populismo impone elementos de *mandato* a expensas de elementos de *acuerdo*. Mientras que los mercados y los liberales abogan por un mayor grado de *acuerdo* a expensas del *mandato*.

En México la palabra *neoliberal* es casi siempre un insulto, pero lo cierto es que el término *neoliberalismo* fue acuñado originalmente por quienes lo defendían. Y no lo pretendían como un insulto. ¿Por qué creían que necesitaban esas tres letras adicionales antes de la palabra *liberalismo*? Bueno, el liberalismo económico evolucionó en los siglos XVIII y XIX para significar un sistema de amplio consenso, de máximo consenso. Pero ese sistema era propenso a crisis, depresiones y crisis de todo tipo, que culminaron en la más terrible de las crisis de la década de 1930.

Y a raíz de esa experiencia los defensores de la economía de mercado dijeron: “Tenemos que aprender de nuestros críticos”. Y el neoliberalismo significaba que debíamos aprender e integrar en nuestros sistemas de consenso ciertos elementos del *mandato* para una mayor estabilidad del sistema liberal. Por ejemplo, cuando las personas se enfrentan a la incertidumbre del desempleo y la vejez, deberíamos proporcionar algún tipo de previsión, lo que, de paso, también ayudaría a mitigar el problema de los auges y caídas. Una de las razones

por las que ya no hay grandes depresiones es porque la gente sabe que, en una crisis real, en una economía avanzada, existe cierto nivel de previsión social. La gente no cae hasta el cero, pues continúa recibiendo ciertos beneficios. Así pues, *neoliberalismo* es una palabra que refleja el respeto de los pensadores liberales por sus críticos y su necesidad de aprender y adaptarse. Es un homenaje a la naturaleza de aprendizaje de la economía de mercado, a la opción del *acuerdo*. Ahora bien, los defensores del *mandato* no son tan buenos aprendiendo. Y, de hecho, en cierto modo, están empeorando.



“

Existen diferencias de grado y de detalle, pero lo que debatimos una y otra vez es cómo resolver estos problemas: la escasez, la incertidumbre, la inevitabilidad del cambio a lo largo del tiempo, en un universo donde existen dos amplias familias de respuestas: el *mandato* o el *acuerdo*".

DAVID FRUM

Hubo un período en las décadas de 1970 y 1980 en que los defensores del socialismo intentaron aprender del ámbito del *acuerdo*. La Unión Soviética, al igual que otros países, hicieron algunos esfuerzos para integrar elementos de mercado en una economía dirigida para ver si funcionaba. No funcionó. Las economías dirigidas colapsaron en todo el mundo y los defensores de la economía dirigida perdieron prestigio. Ahora han regresado. Y esta vez dicen: “¿Saben cuál fue nuestro error? Nuestro error fue aprender demasiado. Debemos retroceder, ser más oscurantistas, más primitivos, más dogmáticos; no debemos aprender nada de nuestra experiencia”.

Así que hemos contrastado dos sistemas. El *acuerdo*, es decir, el sistema neoliberal, de mercado, que ahora mismo está un poco desacreditado, pero su recurso es que puede aprender. Y los propugnadores del *mandato*, que están en ascenso, pero que tienen una desventaja: les cuesta más aprender, y nunca les ha costado tanto como hoy. Se niegan a aprender; lo ven como una traición.

“El orden liberal es también un sistema de deliberación acerca de lo que conviene hacer para el bien común”.
MARK LILLA



Ivan Krastev: Coincido en que China es el verdadero desafío. Nunca antes las democracias occidentales habían visto un sistema económico que pudiera competir con ellos. La Unión Soviética, en las décadas de 1940 y 1950, tuvo éxito en la producción de armas militares de alta calidad, y más tarde lo tuvo también en su programa espacial, pero nunca pudo producir lo suficiente como para igualar el nivel de vida de Occidente.

China es un país dominado por los ingenieros, como Estados Unidos por los abogados. Por eso China construye tantas cosas, mientras que la construcción en Estados Unidos o en otras democracias liberales es un lío porque cualquier persona que se sienta afectada puede demandarte. Y al mismo tiempo, en las democracias tienes muchos más derechos. En ambos casos, lo bueno y lo malo no pueden separarse.

Recordemos que en los años ochenta el gobierno chino y Gorbachov sabían bien que el socialismo no funcionaba y que tenían que cambiar. Gorbachov creyó que lo que no funcionaba era el partido único, pero que la ideología socialista era la correcta; los chinos creyeron lo contrario: que la ideología socialista era la que no funcionaba, pero que el partido único sí, porque te permite hacer muchas cosas sin tener oposición.

Mark Lilla: En la década de los cincuenta, el gobierno socialista de Alemania Oriental reprimió violentamente una huelga, y poco después desmanteló al sindicato que la había promovido. Entonces Bertolt Brecht escribió un famoso poema que terminaba diciendo que el gobierno tal vez debería considerar despedir a la gente y encontrar gente nueva. Confieso que comparto algo de ese sentimiento, especialmente en la última década, al observar lo que ha sucedido en Estados Unidos y en otros países afectados por el populismo y el auge de pasiones reaccionarias.

Así que la pregunta en la que quiero reflexionar es ¿por qué ya no formamos liberales? ¿O por qué cada vez producimos menos personas que comparten los valores del liberalismo, entiendan lo que es ser ciudadano y tengan las virtudes, los hábitos y las expectativas necesarias para un orden político liberal?

El orden liberal no solo consiste en tener libertad de expresión ni en votar por tal o cual persona o partido. Es también, y no debemos olvidarlo, un sistema de deliberación acerca de lo que conviene hacer para el bien común, pero solo puedes tener una deliberación de este tipo si tienes también a personas que reconozcan la importancia de ella y que sean capaces de realizarla.

Leon Wieseltier: Me parece que la oposición al liberalismo se basa en una premisa fundamentalmente errónea: la de que una cosmovisión política dará satisfacción a todas tus

necesidades. El liberalismo no fue diseñado para brindar satisfacción espiritual. No fue diseñado para brindar satisfacción religiosa, ni filosófica ni psicológica. No es una cosmovisión totalitaria. De hecho, es una cosmovisión anti-totalitaria. Y es precisamente la aspiración totalitaria lo que me preocupa. La gente espera demasiado de la política.

Ivan Krastev: Subestimamos hasta qué punto el liberalismo se definía por sus enemigos. Si la URSS no hubiera dado ese gran impulso al realismo socialista, al control del arte y a la importancia de la cultura, no creo que muchos de los productos culturales occidentales de la Guerra Fría, como el jazz y el arte moderno, hubiesen sido tan importantes para Estados Unidos. Luego el enemigo soviético colapsó. Y creo que una de las mejores frases sobre esto la dice un personaje de *Conejo en paz*, la novela de John Updike: “¿Qué sentido tiene ser estadounidense si no hay Guerra Fría?”.



José Ramón Cossío, Celeste Marcus, José María Lassalle, Paul Berman y León Krauze en el Aula Mayor de El Colegio Nacional, 13 de noviembre de 2025, Ciudad de México.

En el liberalismo ni los demás ni el gobierno se ocupan de hacerte feliz. Cada uno toma sus propias decisiones y obtiene sus respectivas cosas. Si quieres vivir en una democracia liberal, tienes que vivir con esto. Churchill, al parecer, dijo que el argumento más contundente contra la democracia consistía en hablar durante diez minutos con un votante ordinario. Así que esto no es algo que acabemos de descubrir, por eso hay que entender que los éxitos y las especies de fracasos del liberalismo son lo mismo, y por eso es tan difícil explicar el momento actual.

Leon Wieseltier: Creo que lo peor que puedes hacerle a una persona que experimenta una desolación existencial es decirle que se ocupe de la política.

Paul Berman: A mi entender, lo que vivimos es una crisis cultural, más profunda, incluso, que la crisis política. Y nuestra crisis cultural es consecuencia del fracaso social al entender lo que significa ser miembro de una sociedad liberal, y de lo que significa ser una persona liberal. Este es el primer problema que necesita detectarse con claridad y ser discutido: ¿qué significa ser liberal?

Para responderlo, no es suficiente con remitirse a los pensadores liberales modernos, sino que hay que ir más atrás, hasta los romanos. Hoy nos puede parecer incluso ridícula la imagen de los primeros presidentes de Estados Unidos ataviados con togas como si hubiesen sido romanos, pero entonces existía una conexión con Roma, ya que los romanos formularon ideas muy precisas sobre lo que significaba ser un ciudadano libre. Primero que nada, significaba ser alguien que tenía la capacidad y el deber de pensar por sí mismo.

Remitiéndonos a los orígenes de la educación y las artes liberales, el trivio y el cuadrivio, veremos que una persona libre es aquella que puede pensar con claridad por sí misma. Que puede pensar lógicamente, en contraste con el pen-

samiento mitológico o religioso. Que es capaz de expresarse bien, de tal manera que pueda persuadir con buenos argumentos a otras personas, y eso es lo que le permitirá ser un buen ciudadano, alguien que piensa por sí mismo, y que puede participar entonces en la vida pública. Al menos este era el ideal. ¿Y cómo debía, idealmente, comportarse este ciudadano? Los romanos respondían, antes que nada, que su comportamiento debía ser patriótico.

Así que ahí está la semilla del ideal liberal. Y digo esto porque había en él una grandeza que ya hemos perdido. Hay un componente del liberalismo que no puedo describir sino como espiritual, y ese componente espiritual, si alguien quiere leerlo, está en ese texto fundamental que es *El paraíso perdido* de John Milton, en especial en el capítulo XII. Todos los liberales deberíamos leer y releer el libro XII de *El paraíso perdido*, porque Milton explica ahí que, para ser plenamente humanos, necesitamos tener libertad, precisamente el tipo de libertad de pensamiento que se adquiere a la manera romana, mediante las artes liberales.

La libertad no es un asunto meramente pragmático, ni tampoco político: es el sentido mismo de nuestra existencia. Significa que te gobiernas a ti mismo. Ser plenamente humano, en este sentido, significa que solo puedes vivir en un estado de libertad pensando por ti mismo, y que las personas a tu alrededor también ejercen su propia libertad, y que todos son capaces de discutir racionalmente los problemas. Este es el ideal, digamos. Pero, por desgracia, el ideal ha sido eviscerado en nuestro tiempo. Nadie habla de él, casi nadie lo respeta ni aspira a él.

José Ramón Cossío: Si se quiere instrumentalizar personas, si se quiere subordinar a las personas, si se quiere construir un colectivismo y romper la racionalidad liberal, hay que apoderarse de los jueces. Se les ha convertido en un objetivo político, no solo en México sino en otras regiones del mundo.

Necesitamos seguir señalando cuáles son las ventajas de tener órganos judiciales independientes, pero pensar que los jueces van a ser el elemento de salvación de la democracia es pedirles demasiado, casi como creer que el barón Münchhausen podía sacarse a sí mismo y a su caballo del pantano jalándose con fuerza de su propio pelo. Y no: los jueces necesitan de apoyo político y de la sociedad para hacer su trabajo.

Decía un amigo mío que una de las complicaciones de los jueces es que por lo menos la mitad de las personas que acuden a ti se van a ir descontentas, porque tienes que darle la razón a una de las partes (y a veces a ninguna). Si esto fuera negocio, añadía, sería un pésimo negocio, uno en el que la mitad de la clientela sale disgustada...

José María Lassalle: Creo que el gran fracaso de las democracias liberales ha sido el de la educación. No hemos construido una *paideia* en el sentido clásico, una educación para la *polis*, para ejercer la ciudadanía.

José Ramón Cossío: En México tenemos tres órdenes normativos: el primero es el orden jurídico del Estado, bastante ineficaz y con muchos problemas, pero al menos tiene su rationalidad y es un orden que en general está cumpliendo con lo que disponen las leyes. El segundo, que se ha incrementado muchísimo, es un servicio público paralelo, que acá le llamamos “de la mordida”; es el orden de la extorsión llevada a cabo por servidores públicos que realizan funciones que, desde luego, no están previstas en las leyes, pero que pueden utilizar la coacción del Estado para, por ejemplo, cerrarte un establecimiento, negarte una licencia, revocarte una concesión, multarte, etcétera. Y el tercer orden, por desgracia cada día más presente, es el orden normativo de los criminales.

Imagínense al contador de una empresa rindiendo cuentas sobre lo que se tiene que pagar a fin de mes: tanto de los distintos impuestos,



“

Pensar que los jueces van a ser el elemento de salvación de la democracia es pedirles demasiado”.
JOSÉ RAMÓN COSSIÓN

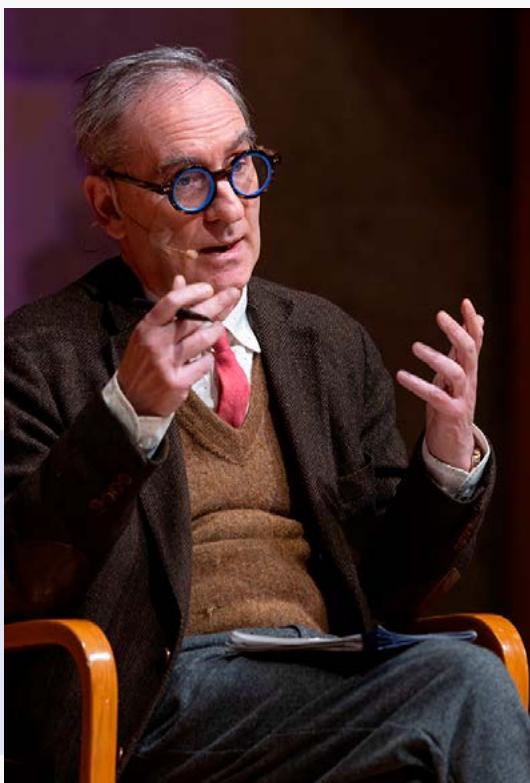


“

No hemos construido una *paideia* en el sentido clásico, una educación para la *polis*, para ejercer la ciudadanía”.
JOSÉ MARÍA LASSALLE

tanto de sobornos que pagamos para que las autoridades nos dejen operar y tanto del pago a los delincuentes para que podamos vivir, porque si no les pagamos nos matan. Tenemos una superposición de tres órdenes normativos que no queremos reconocer y que es un peso enorme sobre la economía y las personas.

“
Judith Shklar en *El liberalismo del miedo* identifica la enorme amenaza del poder y de las fuerzas armadas del gobierno”.
CELESTE MARCUS



A esto debemos sumar una situación muy preocupante desde el sexenio pasado: que ya no tenemos claro dónde termina el gobierno y dónde empieza la delincuencia. Ya no se sabe quién es autoridad y quién es delincuente.

En este contexto, ¿cómo le explicas a los jóvenes que deben acatar la ley? ¿Cómo les dices “aprendan derecho, aprendan civismo”? ¿Qué derecho se puede enseñar en un país en el que el presidente salía todas las mañanas no solo a ofendernos a los jueces, sino a decirles a los mexicanos que no le salíéramos con el cuento de que “la ley es la ley”?

Celeste Marcus: Mi liberalismo es el que explica Judith Shklar en *El liberalismo del miedo*. Cuando intento pensar en por qué tengo un terror visceral al autoritarismo y a la concentración del poder en brazos del gobierno, creo que ella explica muy bien este temor, e identifica la enorme amenaza del poder y de las fuerzas armadas del gobierno.

Christopher Domínguez Michael: El gran liberal brasileño, José Guilherme Merquior, que estuvo con nosotros hace 35 años en el encuentro Vuelta y que falleció poco después, decía que el antiliberalismo no siempre entra por la política, sino que puede entrar por la crítica literaria. Él consideraba que Jacques Derrida, por ejemplo, era una fuente de antiliberalismo, partiendo de algo tan aparentemente exótico como su manera de leer.

“
José Guilherme Merquior decía que el antiliberalismo puede entrar por la crítica literaria”.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

David Rieff: Se supone que el wokismo apuesta por un espacio común, en el que todo el mundo pueda verse integrado y participar en la conversación, pero lo que acaba haciendo es fragmentar la conversación, porque solamente yo puedo hablar de esto y tú no me entiendes ni has sufrido la misma experiencia. Así que la idea de inclusión acaba generando un proceso de parcelamiento, todo lo contrario de lo que buscaba.

León Krauze: Hace algunos años hablaba yo con un colega nuestro, periodista mexicano, que me decía "Mira, León, yo no trabajo de demócrata, yo soy periodista, demócrata con 'd' minúscula". En cambio, yo sí trabajo de demócrata: como periodista, defiendo la democracia y la libertad. Me parece que si uno no hace eso, no es periodista.

Leonardo Curzio: Quizá estamos viviendo una especie de posromanticismo fantasmagórico. Stendhal afirmaba que los románticos tenían razón al abordarse a sí mismos como tema y fijarse a sí mismos como horizonte, pues fueron la generación a la que le tocó ver cómo una revolución, pretendidamente humanista, terminaba en una carnicería, y más tarde presenció al gran liberador, al general del pueblo, Napoleón, convertirse primero en cónsul y después en emperador. Con esas experiencias, ¿cómo creer en los demás, o en una causa común? Mejor concentrarse en uno mismo, pensar y sentir para uno mismo. Me pregunto si no nos estará sucediendo algo semejante, con las redes, la posverdad, la desinformación y los temas que estamos tratando en esta mesa.

Julio Hubard: El problema de la verdad no es de ahora, de hecho es el problema filosófico original.

León Krauze: Creo que la verdad es persegui ble y que la verdad objetiva, desde la evidencia y los datos, y desde el ejercicio de nuestras profesiones –y por supuesto regreso a la mí



“

¿Cómo creer en los demás, o en una causa común, con las redes, la posverdad, la desinformación?”.
LEONARDO CURZIO



“

Un periodista que no defiende la democracia y la libertad no es periodista”.
LEÓN KRAUZE

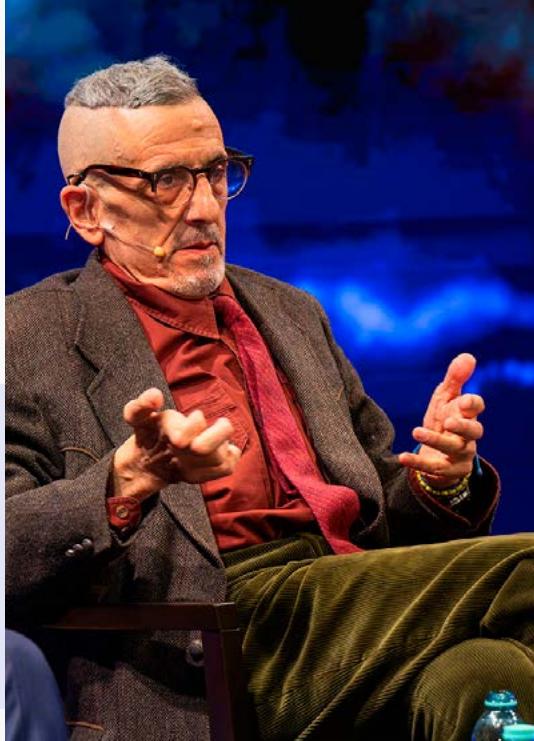
como periodista–, existe. El reto es mayor, eso es indudable, sobre todo porque los actores políticos se han empeñado en utilizar las herramientas de la posverdad para sus propios fines.



Daniel Gascón, José María Lassalle, León Krauze, Julio Hubbard y Leonardo Curzio en la Universidad de la Libertad, 14 de noviembre, Ciudad de México.



Lorenzo Córdova, David Rieff, Celeste Marcus, Leon Wieseltier e Ivabelle Arroyo en la Universidad de la Libertad, 14 de noviembre, Ciudad de México.



“

El liberalismo no es inmortal.
Los sistemas políticos son mortales,
como nosotros”.

DAVID RIEFF

Lorenzo Córdova: Para mí es muy importante lo que dice Nadia Urbinati en su libro *Yo, el pueblo* cuando señala que es un error pretender volver al contexto previo al ascenso de estos populismos o autorocracias, porque sería volver justamente al contexto en el cual estas condiciones estaban dadas para que proliferaran y se hicieran, en muchos casos, del poder.

David Rieff: No hay que subestimar el apoyo en muchas sociedades para los regímenes autoritarios... En China, India, Vietnam, los líderes autoritarios tienen mucho apoyo. Para mí, hablar de manera tan binaria entre liberales y autoritarios, regímenes democráticos y antide-mocráticos, no me parece una visión correcta.

No me identifico como liberal, y sigo pre-guntándome por qué me invitaron a este en-cuentro. (*Risas*). El asunto es que la gente, por ejemplo en Europa, tiene miedo, miedo a la inmigración descontrolada, al cambio climá-tico, a la inteligencia artificial, a la pauperiza-ción de la clase media, y el liberalismo no les ofrece respuestas convincentes, mientras que el populismo le dice a la gente “¡tienen razón en tener miedo, en estar enojados!”. Tú puedes decirme que el liberalismo es el mejor sistema, y quizá estés en lo cierto, pero eso no importa. Lo que importa es reconocer la realidad.

El liberalismo no es inmortal. Los sistemas po-líticos son mortales, como nosotros.

Leon Wieseltier: Hay una frontera muy fina entre aceptar la realidad y ser complaciente con lo que ocurre. Si creemos que el propósito de la política es la justicia, entonces debemos elegir los sistemas en los que sea más probable terminar con la injusticia, el sufrimiento y la残酷. En este sentido, soy muy sentimen-tal e idealista, y desearía poder tocar la guita-rra cuando lo digo. Y es que realmente creo que si estás interesado en la justicia, debes luchar contra los autoritarios. Si no estás interesado en la justicia, entonces necesito saber por qué.

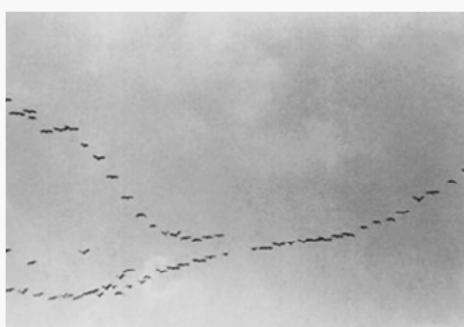


Pablo Boullosa es escritor y divulgador cultural. En su bibliografía destaca *El corazón es un resorte. Metáforas y otras herramientas para mejorar nuestra educación* (Editorial Taurus, 2016) y *Dilemas clásicos para mexicanos y otros supervivientes* (Editorial Taurus, 2011). Es miembro del Board Of Advisors de The Centre For Imagination in Research, Culture & Education (CIRCE) de la Simon Fraser University (SFU) de Columbia Británica, y del equipo de Educación Imaginativa en México. Participa en *RepúblicaMX* en ADN 40, y ha escrito y conducido numerosos programas de televisión. Es maestro de Historia de las Ideas y la Creatividad en la Universidad de la Libertad.



El instante

Por Paulina Lavista



Liber rinde homenaje a Paulina Lavista en celebración de sus ochenta años con un ensayo y una serie fotográfica de su autoría, seleccionada por ella misma. Lavista reflexiona sobre ese “instante decisivo”, en palabras de Henri Cartier-Bresson, cuando el artista captura un momento perfecto. “¿Qué es la fotografía, cómo se logra esa especie de milagro que puede capturar la realidad tal como es? En su nombre está implícito de lo que se trata: *graphos* (escribir) y *photos* (luz), o sea, escribir con luz”, diserta Lavista.

¿Qué es un instante, cuál es su duración, cómo lo medimos? ¿Qué diferencia hay entre un momento dado y un instante?

Definiciones del *Diccionario de la lengua española*, publicado por la Real Academia Española, vigésima segunda edición, 2001:

Instante: porción brevíssima de tiempo.

Instantánea: fotografía así obtenida.

Instantáneo: que solo dura un instante.

Instantaneidad: cualidad de instantáneo.

Instantáneamente: en un instante, luego al punto.

¿Por qué ha fascinado tanto el “instante”, por ejemplo, al escritor Salvador Elizondo, quien en 1965 publicó la novela (pienso que no es exactamente una novela sino un texto experi-

mental o tal vez un poema en prosa, no lo sé), *Farabeuf, o la crónica de un instante*, donde exhaustivamente explora y desmenuza las posibilidades narrativas de un instante fotográfico preciso?

El personaje de su narración, el doctor Farabeuf, médico que en realidad sí existió, concibe “un teatro instantáneo” para que el espectador reciba la impresión instantánea del horror ante la visión de la fotografía de una tortura pública en China, conocida como *Leng T'ché* (o la tortura de los cien cortes), fotografía tomada hacia el año de 1880, un teatro impreciso para producir una catarsis del horror, del amor pasional o del orgasmo. El *Farabeuf* de Elizondo es todo eso y más. Elizondo, ante la visión de la fotografía de la tortura china que aparece en el libro de Bataille, *Las lágrimas de Eros*, se quedó literalmente pasmado y a partir de ahí empezó a concebir su texto. Para esto estudia chino en El Colegio de México; lee cuanto libro puede sobre la cultura china y decide contraponer el método que utiliza Occidente para amputar un miembro del cuerpo –representado en el *tractatus* del doctor Farabeuf, quien describe en su libro los métodos de cómo deben ser los cortes precisos de la extirpación de un miembro, dedo, o mano del cuerpo humano–, con el del Oriente –representado por la terrible imagen de la fotografía de la tortura de los cien cortes en China.

El doctor Farabeuf escribió y publicó, de verdad, un voluminoso tratado de cirugía, que Elizondo compró en 1962 en una librería de viejo. En dicho libro, Farabeuf expone su teoría sobre la cirugía de amputaciones por cortes quirúrgicos, donde además inventa instrumentos y procedimientos quirúrgicos para las operaciones en la extirpación de un miembro; instrumentos que aún hoy en día utilizan los cirujanos en las operaciones. Así lo declaró el propio escritor en una entrevista: “La idea era contraponer dos visiones o polos opuestos sobre el tema de la tortura de los cien cortes en China con la cirugía sobre las amputaciones

Imagen de la página anterior:
Vuelo (detalles), 1975.

que propone el doctor Farabeuf en su tratado de cirugía y crear con estos dos polos tan dis tintos y opuestos su asombroso texto”.

—La fotografía —dijo Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad.

—Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir dura un instante —dijo Farabeuf—, y que, por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere...

Farabeuf, o la crónica de un instante,
Salvador Elizondo.

En las artes visuales es evidente la búsqueda de muchos artistas del pasado, pintores y escultores, sobre todo, para capturar o plasmar un instante preciso de los personajes que pintan o esculpen a mano. Esos grandes maestros de la pintura y la escultura, para adquirir la destreza y poder ejecutar obras sublimes, tuvieron que pasar por un riguroso aprendizaje en las academias y talleres de pintura, para aprender de sus maestros técnicas y procedimientos complicados que les permitieran ejecutar a mano, con un gran realismo, la instantaneidad, la espontaneidad, o el gesto y la postura de sus personajes. Esto lo pudieron hacer gracias a la maestría de un oficio que les tomó años aprender y perfeccionar.

Antes del descubrimiento de la fotografía, que sucede en el año de 1826, atribuido a dos fotógrafos pioneros que a lo largo del tiempo se



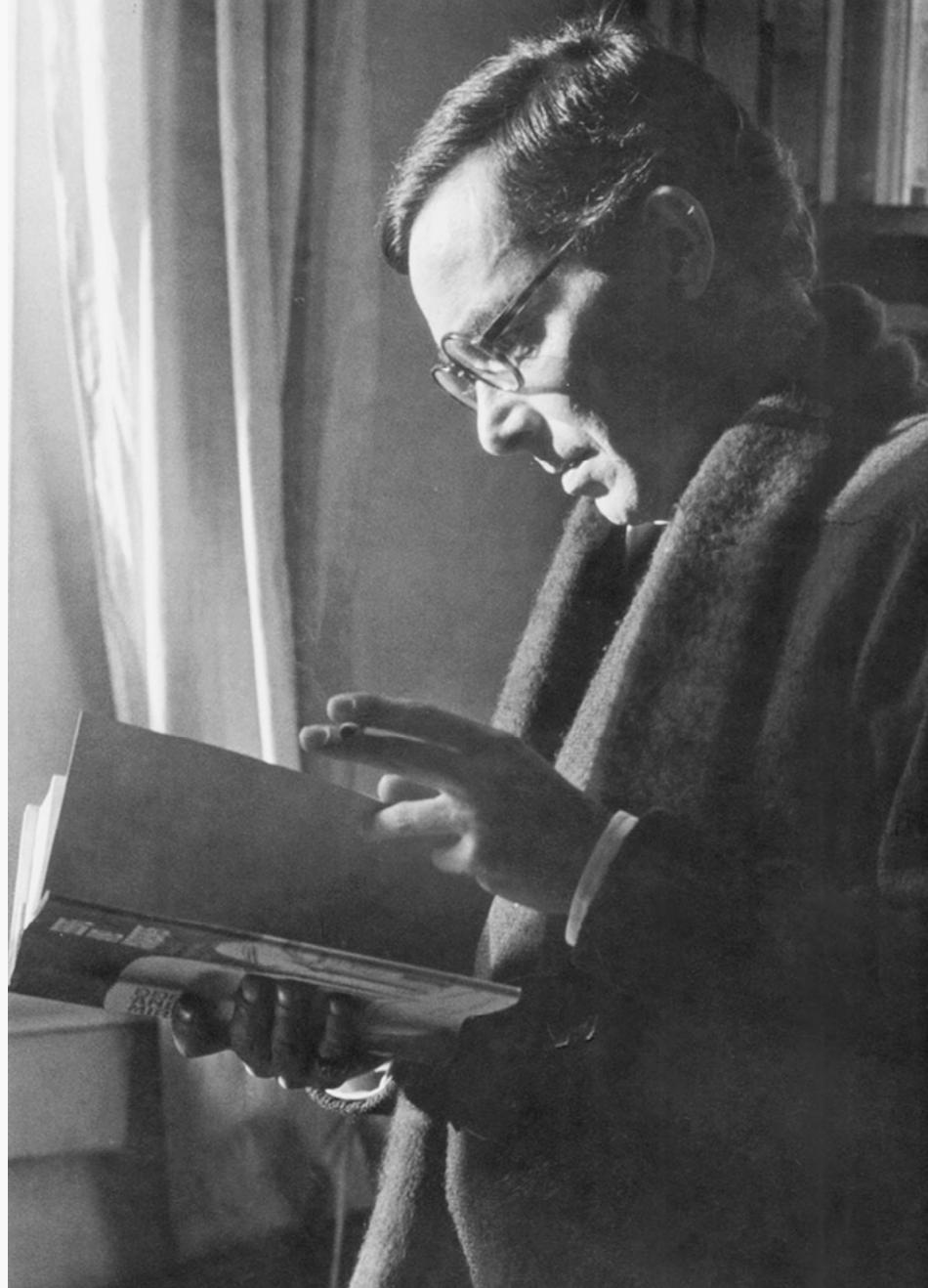
Leng T'ché (transliteración fonética al francés) o tortura china (Líng Chí), 1880.

han peleado el lugar de ser el primero: por un lado, Nicéphore Niépce, quien logra la primera fotografía exitosa en 1826; y por el otro, Louis Daguerre, quien descubre un procedimiento que conocemos como los daguerrotipos, que serían mundialmente exitosos en su momento, pero que carecen de las virtudes que los negativos tendrán más adelante en esta historia. Los daguerrotipos, por lo tanto, se convierten en piezas únicas, ya que el negativo fue capturado en una placa metálica por un procedimiento muy peligroso a base de mercurio, que se positivaba en la placa misma, es decir, en el negativo mismo. Los daguerrotipos son difíciles de mirar, pues necesitan cierto ángulo para poder apreciarse. El tema es complicado de entender porque los primeros pasos de la fotografía están colmados de fracasos y aciertos. Los daguerrotipos y el método para lograrlos se difundió por el mundo rápidamente, pero además, se empezaron a experimentar otros métodos o procedimientos hasta que definitivamente el mejor vehículo para lograr el éxito fueron las sales de plata y los fijadores químicos para revelar los negativos, que, de ahí en adelante, siempre tendrán que positivarse para que se realice la "fotografía" y la podamos apreciar impresa en un papel.

Pero ¿qué es la fotografía, cómo se logra esa especie de milagro que puede capturar la realidad tal como es? En su nombre está implícito de lo que se trata: *graphos* (escribir) y *photos* (luz), o sea, escribir con luz.

¿Pero cómo es eso, cómo se logra? He aquí una suerte de arte de magia pura, pues resulta que, por un fenómeno de la física relativo a la luz, con el ambiguo nombre de "el fenómeno de la *camera obscura*", fenómeno extraordinario que existe *per se* y que los físicos que he consultado explican con calma y sencillez, sin el menor asombro, pero que a mí me parece fascinante y *muy importante*.

Explican que en todos los casos, invariablemente, *si a un cuarto completa y totalmente*



oscuro, de cualquier tamaño, ya sea grande o pequeño, una cámara metálica, caja de cartón o una esfera, se le hace un pequeño orificio, los rayos de luz de afuera del cuarto, que, como sabemos, viajan en línea recta, convergen y se cruzan en el orificio y penetran por él, arrastrando consigo la imagen de afuera para introducirla en el interior de la cámara oscura; los rayos de luz, al cruzarse, introducen la imagen de cabeza, o sea *invertida*, y por lo tanto, lo que está arriba aparece abajo y viceversa, igualmente se invierte la imagen y lo blanco se convierte en negro y lo negro en blanco, o sea

El lector Salvador Elizondo.

que la imagen penetra en negativo y ese negativo que posteriormente deberá positivarse para poder apreciar la fotografía es *precisamente lo que convertirá a la fotografía en un medio insustituible y grandioso, hasta el día de hoy, ya que un negativo en blanco y negro, bien tratado químicamente, con limpieza y cuidados, durará casi eternamente y se puede reproducir, en positivo, cuantas veces se requiera.*

Desde su aparición, la fotografía ha sido indispensable para resguardar las memorias del mundo, las familiares, los momentos importantes de la historia.

La historia del descubrimiento de la fotografía ha logrado grandes hazañas en los avances técnicos que son muy importantes porque, desde su aparición, la fotografía ha sido indispensable para resguardar las memorias del mundo, las familiares, los momentos importantes de la historia, etcétera. El hombre, por medio de la fotografía, corrobora que el mundo es real, que sí existen las pirámides de Egipto; la fotografía no miente –“ese que aparece en la foto soy yo, de verdad, soy yo mismo”.

Reflexionando sobre todo esto, resulta que nuestros ojos, y los de todo ser vivo que los tenga, son en realidad cámaras oscuras donde se produce el fenómeno físico-mágico. El ojo es una esfera oscura, con un orificio por donde entra la luz trayendo la imagen externa; la retina,



Luz celestial, 2002.

como el obturador de las cámaras fotográficas, se retrae o se agranda para controlar el flujo de luz que penetra por nuestros ojos con la imagen de afuera; además, el cristalino hace lo mismo que las lentes fotográficas, que es concentrar más la luz para enfocar las imágenes que nos entran del exterior con mayor precisión. El dicho fenómeno de nombre ambiguo es una dádiva de aquel o aquello que diseñó los órganos de los seres vivos; un diseño que nos beneficia para poder ver, mirar, observar, descubrir y demás maravillas que nos brinda el don de la vista.

Para la fotografía, mi oficio, es toral entender que precisamente los fotógrafos del siglo pasado, tal como lo soy yo, que surgimos y nos formamos como fotógrafos antes de la era digital, hemos sido muy afortunados por haber llegado a ser fotógrafos en la cúspide de la perfección de los avances tecnológicos de la misma. Con los pasos agigantados que da la fotografía desde principios del siglo XX, los fotógrafos podemos adquirir desde una sencilla cámara para instantáneas hasta las sofisticadas cámaras fotográficas que fabrican prestigiadas marcas como Hasselblad, Leica, Nikon, Canon, Zeiss Ikon, etcétera, además de los aparatos modernos para medir la luz, los tripiés, equipos de iluminación para determinadas escenas... Todo esto aunado a los procedimientos químicos ya industrializados e infalibles, que nos permitieron caminar por un terreno seguro si se seguían cabalmente los principios técnicos que recomiendan Kodak y demás industrias dedicadas a fabricar cuanta parafernalia imaginan ustedes para los cientos de fotógrafos que surgen por doquier. El colmo llegó a finales de los años sesenta con los *paparazzi* de la película de Fellini, *La dolce vita*, y a principios de los setenta con la aparición de los Beatles, que la ponen de moda, pues aparecen en una película juguetando unos con otros, muy divertidos, con sus cámaras fotográficas en mano, y por el otro la película inglesa *Blow-up*, que idealiza a un atractivo fotógrafo, guapo y joven, que tiene un gran estudio y un laboratorio muy elegante

para procesar sus fotos, que pasea por Londres en su coche *sportivo* descapotable y la pasa a toda madre en su gran estudio con muchas modelos hermosas y glamorosas a su alrededor, que se le ofrecen y se revuelcan en los escenarios del atelier. Estaban muy de moda los fotógrafos entre los años cincuenta y setenta, y por todo el mundo surgían nuevos aspirantes, especialmente en Norteamérica. Se decía entonces que con las aguas del río Misisipi fácilmente se podían revelar los rollos fotográficos, debido a tantos químicos de los miles de fotografías que a diario se procesaban, los cuales se vertían en los drenajes.



El Gran Torino, Día de San Patricio, San Antonio Texas, 1972.



Pareja en la banca (detalles), 1975.



Para mí no fue una moda mi interés por la fotografía. Se origina cuando yo era una niña de seis o siete años, hacia los años de 1951-52, cuando estudiaba *ballet* dos veces a la semana, como una parte adicional de la educación de muchas otras niñas, como yo, de clase media. Para que me diera cuenta de lo que trataba el *ballet*, mi madre sacó un libro del estante de los libros grandes, conocidos como libros de arte, que contenía impactantes fotografías en blanco y negro con escenas de varios *ballets* ejecutados por los grandes bailarines de la época. Me impresionaron mucho las imágenes de las bailarinas con sus zapatillas de puntas cortadas para los bailes de "puntitas", el maquillaje exagerado, las vestimentas con tutú, etcétera, pero lo que más me intrigaba era ver la foto del bailarín congelado en el aire durante su salto, mostrando toda su fuerza y musculatura. Yo entonces le preguntaba a mi madre cómo era posible que el bailarín no se cayera al suelo, cómo le hacían para detenerlo en el aire. Con naturalidad, mi madre me explicaba que se trataba de una fotografía, que por eso lo podíamos ver en el aire brincando. Su respuesta no disipaba mi duda porque a mi corta edad yo no tenía la menor idea de cómo se hacían las fotografías; ocasionalmente le pedía a mi madre que me dejara volver a ver el libro de *ballet* que tanto me fascinaba, y con esa interrogante fui creciendo hasta que a los doce años le pedí a mi padre que me enseñara a tomar fotografías. Muy gentilmente me enseñó a manejar su cámara, una Zeiss Ikon de formato medio (para negativos de 6 × 6 centímetros). Viendo mi padre que se me facilitaba el manejo de la cámara, empezó a prestármela a veces; así comencé a tomar mis primeras fotografías, con mucha emoción de mi parte, porque descubrí que en la papelería denominada Casa Rivas, ubicada en la calle Francisco Sosa, en Coyoacán, a diez cuadras aproximadamente de nuestra casa, revelaban los rollos que, en mi caso, eran de doce fotos cada uno. Nos entregaban las doce fotos impresas en tamaño postal y escogían, a su consideración, la mejor de las fotos del rollo y la amplificaban a tamaño carta, como



Niña girando, 1969.

un obsequio extra o algo así. Entonces empecé a entender la magia de la fotografía: las imágenes se podían ver en grande, crecían y así creció mi convicción, casi inequívoca, de que yo de grande sería fotógrafo. No ha sido fácil, he recorrido un largo camino desde mi adolescencia hasta mi vejez para lograr, digámoslo mejor, dominar mi oficio.

Entonces empecé a entender
la magia de la fotografía:
las imágenes se podían ver
en grande, crecían y así creció
mi convicción, casi inequívoca,
de que yo de grande sería fotógrafo.

Yo en mis inicios no sabía nada sobre fotografía, pero sí de pintura, gracias a un juego que mi madre hacía conmigo; ella me hacía hojear libros de arte con la historia de la pintura, la escultura, etcétera. Me decía que me fijara en los trazos y en las composiciones de

los cuadros. Luego me hacía abrir el libro en cualquier página, al azar, entonces tapaba con la mano el título y el nombre del pintor, y yo debía adivinar los estilos y los nombres de los pintores, desde los primitivos, los renacentistas hasta los prerrafaelistas, los impresionistas, los fauvistas, los expresionistas, los cubistas, los surrealistas, los paisajistas y muralistas mexicanos, los modernistas, etcétera. Esto fue fundamental para mi trabajo, por aquello que sir Walter Raleigh llamó “el teatro de la vida” y que, por algunos “momentos dados” de ese teatro que la suerte, como una tirada de dados, me ha brindado, he podido capturar y que, como dice el poeta Stéphane Mallarmé, “jamás abolirán el azar”.

Cuando empecé a trabajar, yo estudiaba por las tardes, como alumna de la primera generación, en el CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM). Entonces tuve la suerte –otra vez el dichoso azar– de trabajar como asistente o, mejor dicho, “achichincle” en el estudio Cine-Foto de los fotógrafos Antonio Reynoso y Rafael Corkidi; y de que el maestro Reynoso me instruyera y prestara libros de fotografías de los grandes fotógrafos del siglo XX: Eugène Atget, Paul Strand, Eugene Smith, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Álvarez Bravo, etcétera. Yo, por mi parte, me iba a la librería de Anita Boyer, en la Zona Rosa, quien era amiga de mis padres y me permitía hojear lujosos libros de fotografías sin tener que comprarlos, pues el dinero que ganaba no me alcanzaba. Así aprendí a conocer la obra fotográfica de los grandes artistas de la lente.

El instante fotográfico

Entre los fotógrafos que más admiro se encuentra Cartier-Bresson; sus fotografías me parecen extraordinarias, con una fuerza impactante y una gran profundidad en una narración clara y directa. Este gran fotógrafo francés hablaba de la importancia del “instante decisivo”, aquel en el que el fotógrafo dispara su cámara ante la

escena que lo llevó a decidirse por ese preciso “instante decisivo”; creo que Cartier-Bresson tiene razón, lo interesante es que los fotógrafos, a diferencia de otros artistas plásticos, deben resumir todo su conocimiento, su estética, la composición y el dominio de su técnica en un instante, o sea, el instante del disparo.

Ilustro este texto con algunas fotografías de mi autoría de los instantes decisivos que me llevaron a disparar mi cámara para capturarlos.

Coyoacán, noviembre, 2025.



Al vuelo en negativo, 1975.



Paulina Lavista (Ciudad de México, 1945) es fotógrafa. Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México. De sus exposiciones en México y en el extranjero destacan *Un día en Tepito* (1975), *Arte, letras y farándula* (1993), *Colonia Hipódromo, colonia Roma. 40 personajes de la vida cultural de México* (2009) y *Momentos dados* (2013). Entre los numerosos libros que ha ilustrado, destaca *Los paseos de la Ciudad de México* de Salvador Novo y *El art déco, retrato de una época* de Xavier Esqueda. Desde 2014 escribe quincenalmente en el periódico *El Universal*. En 2013 recibió la Medalla al Mérito Fotográfico del INAH. Es integrante del Salón de la Plástica Mexicana.



Festival de **POESÍA** DEL SEMINARIO DE CULTURA MEXICANA

Fotografías: cortesía del Seminario de Cultura Mexicana

Presentamos una selección del registro fotográfico y audiovisual del Festival de Poesía del Seminario de Cultura Mexicana, que se efectuó los días 25 y 26 de octubre de 2025, organizado por el poeta y editor de la revista *Liber*, Fernando Fernández, con la colaboración del SCM, Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego y la Dirección de Literatura y Fomento a la Lectura de la UNAM.

En la ceremonia inaugural encabezada por Felipe Leal, presidente de la mesa directiva del Seminario de Cultura Mexicana, Sergio Vela, miembro titular del SCM y director general de Arte & Cultura, y Julia Santibáñez, directora de Literatura de la UNAM, se habló de la importancia del poeta como un artista que indaga en las posibilidades del lenguaje, y, con ello, crea realidades para mostrar lo invisible.

José Ángel González Sainz impartió la conferencia inaugural en celebración del sesquicentenario de Antonio Machado (1875-1939). El director del Centro Internacional Antonio Machado disertó sobre la “claridad inasible” y la “transparencia infinita”, así como sobre el proceso inacabable de la búsqueda de la verdad y del símbolo del camino en la poesía del sevillano.

Esta celebración de la palabra poética permitió entablar un diálogo entre poetas de distintas generaciones.



Julia Santibáñez, Sergio Vela y Felipe Leal en la ceremonia inaugural del Festival de Poesía del Seminario de Cultura Mexicana, 25 de octubre de 2025, Ciudad de México.



Julia Santibáñez fue la presentadora de la primera mesa, integrada por Christian Peña, Diana Garza Islas, Elisa Díaz Castelo, Eduardo Mondragón, Fabián Espejel y Renata García Rivera.

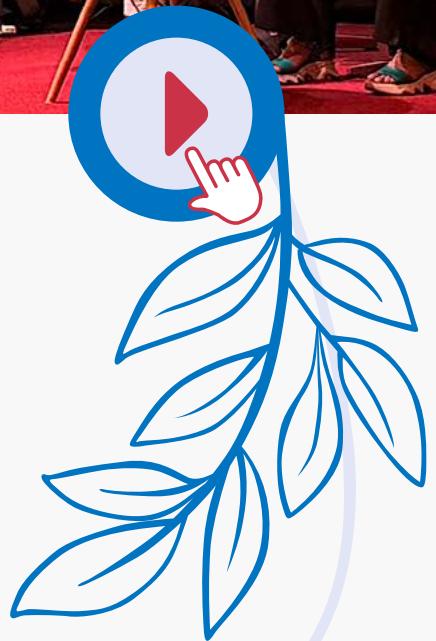
Mesa 1

La primera mesa de lectura estuvo conformada por seis referentes de la poesía contemporánea, nacidos en las décadas de 1980 y 1990: Christian Peña, Diana Garza Islas, Elisa Díaz Castelo, Eduardo Mondragón, Fabián Espejel y Renata García Rivera, en cuya poesía prevalecen la intuición sobre la certeza, la presencia del cuerpo como sujeto y objeto, el desdibujamiento de las fronteras entre géneros literarios, así como el rigor y el énfasis en las reflexiones individuales más que colectivas.





Hernán Bravo Varela fue el presentador de la segunda mesa, integrada por José Eugenio Sánchez, Carla Faesler, Luis Vicente de Aguinaga, Luis Felipe Fabre y Maricela Guerrero.



Mesa 2

Cinco poetas de la generación de 1960 a 1970 integraron la segunda mesa: José Eugenio Sánchez, Carla Faesler, Luis Vicente de Aguinaga, Luis Felipe Fabre y Maricela Guerrero. Voces críticas cuyos poemas se inscriben dentro de las corrientes de la contracultura, la ecoescritura, las nuevas tecnologías y el diálogo interior.

150 AÑOS DE RAINER MARIA RILKE



Myriam Moscona y Eduardo Matos Moctezuma.

En el siguiente bloque, Myriam Moscona y Eduardo Matos Moctezuma rindieron homenaje al poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) por su sesquicentenario, con ponencias en las que disertaron sobre su obra y la influencia que ha tenido en el pensamiento y la vida de ellos. En este número reproducimos los textos íntegros de ambos ensayos.

LECTURA DE OBRA DE ANTONIO MACHADO



Hernán Bravo Varela y José Ángel González Sainz.

A continuación, José Ángel González Sainz y Hernán Bravo Varela leyeron poemas de Antonio Machado, glosando sus versos a través de claves poéticas: la intuición, el sueño, el paisaje, el tiempo, la búsqueda de la otredad, la conciencia y el despertar.

POETAS 1940 - 1950



Hernán Bravo Varela presentó a los poetas de la tercera mesa: Elsa Cross, Francisco Hernández, Coral Bracho, Pura López Colomé, Luis Miguel Aguilar y Eduardo Milán.

Mesa 3

En la última mesa participaron poetas de la generación de 1940 a 1950, a quienes Hernán Bravo Varela calificó de “míticos”: Elsa Cross, Francisco Hernández, Coral Bracho, Pura López Colomé, Luis Miguel Aguilar y Eduardo Milán. Voces profundas, maduras, místicas, contemplativas, de conciencia social.



“La poesía es la fundación del ser en el lenguaje”.
JOSÉ ÁNGEL GONZÁLEZ SAINZ

DIÁLOGO SOBRE DAVID HUERTA (1949-2022)



Verónica Murguía y Carlos Ulises Mata.

El Festival de Poesía culminó el domingo 26 de octubre con un diálogo entre la escritora Verónica Murguía y Carlos Ulises Mata sobre el poeta David Huerta (1949-2022).

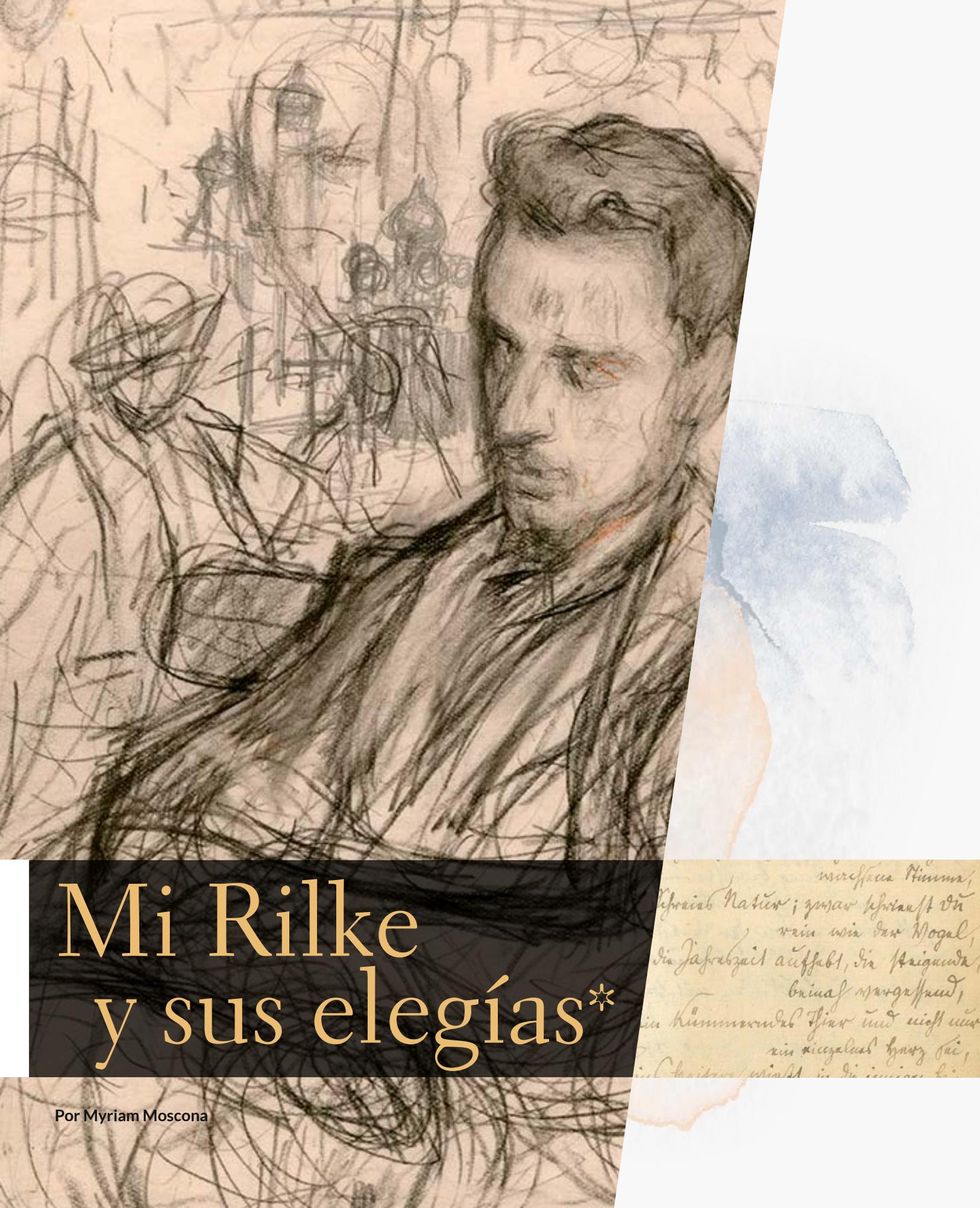


Aleksandra Myslek y Florian Störtz.

El cierre de gala fue un recital de *lied* en homenaje a Rainer Maria Rilke en el sesquicentenario de su natalicio. El barítono Florian Störtz y la pianista Aleksandra Myslek interpretaron composiciones de Robert Kahn, Alban Berg y Alma Mahler, entre otros, que recrean poemas de Rilke, principalmente, y de otros poetas, como Goethe.

“Vivo mi vida en círculos crecientes
que se extienden sobre todas las cosas”.

RILKE



Mi Rilke y sus elegías*

Por Myriam Moscona

Worstellus Natura,
Sprach Natur; sprach Sprach von
sein sein der Mogal,
die Jagdzeit aufhat, die Jagdzeit
bringt umgriffen,
in Kummer und Todes und nicht mehr
ein einziger Mensch sei,
der Tod ist in die jungen Lieder.

La novelista y poeta Myriam Moscona conmemora los 150 años del natalicio de Rainer Maria Rilke (1875-1926) con una meditación personal sobre las *Elegías de Duino*, obra que indaga en los enigmas espirituales, la introspección en esta vida efímera, así como las posibilidades de existencia entre lo visible y lo invisible. “Algo que caracteriza a las grandes obras literarias es la capacidad de decirnos algo nuevo cada vez que volvemos a ellas”, afirma la escritora.

A Fernando Fernández

Motivo. 1. Que mueve o tiene eficacia o virtud para mover. 2. (sustantivo) Motivo o razón que mueve para algo.

Teoría de la reflexión. La que explica el cambio de dirección de una onda (como la luz o el sonido) al chocar con una superficie de otro medio.

Motivo:

Se escribe este texto en medio de una mudanza, como constante mudanza fue la vida de Rainer Maria Rilke, poeta de distintas geografías, de distintas cicatrices que se formaron en las fronteras europeas donde nació, así como

en los distintos climas y regiones en los que concibió su obra durante el tiempo convulso de su existencia breve.

Teoría de la reflexión:

Lo leí por primera vez en mi juventud. Leí fervorosamente las *Elegías*. Creí con ingenuidad encontrar en su búsqueda, algo de la mía. Seguí sus huellas. Leí sobre sus amores, seguí su correspondencia, idealicé su espíritu, lo adoré sin límite.

Motivo:

Hijo de un militar que soñaba con un mundo verticalizado hecho a su manera, Rilke fue hermano de una niña muerta, la primogénita. La madre del poeta, Sophia (Phia), desolada por esa pérdida, vestía a René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke como niña. Buscaba a su hija muerta en un niño de siete nombres y de sensibilidad extrema. René Karl (René, renacido, en francés) no tuvo, como puede inferirse, una relación armónica con esa madre que pedía de su hijo una realidad imposible. El resultado fue una relación tirante y un final nada feliz, pues su madre le sobrevivió cinco años.

Teoría de la reflexión:

A diferencia de las ciencias naturales, que buscan explicar los fenómenos, las ciencias del espíritu buscan “vivir” y “comprender” la experiencia interna en relación con lo invisible, con aquello que se percibe, pero no se ve. ¿Y qué otro telón de fondo tienen las *Elegías de Duino*, sino un acercamiento a la condición de la existencia entre el mundo de lo visible y lo invisible, en el transcurso fugaz de nuestro paso por la Tierra, en nuestra capacidad de introspección? “En ningún lugar habrá mundo, amada, sino adentro”, se dice en la Séptima elegía.

* Este texto fue leído en el Festival de Poesía del Seminario de Cultura Mexicana (2025).

Imagen de la página anterior: El pintor Leonid Pasternak conoció al poeta Rilke en 1899, cuando este viajó a Moscú en compañía de Lou Andreas-Salomé y su marido Friedrich Carl Andreas. Fue entonces que realizó este boceto, utilizado para la composición del retrato del poeta, elaborado después de la muerte de Rilke. Colección Familia Rilke-Beyer. Fuente: Wikipedia.



La madre de Rilke, apesadumbrada por la pérdida de su primera hija, solía vestir al pequeño René (más tarde, Rainer) como una niña. Praga, 1880. Archivo de Literatura Suiza, Berna.



Rilke en una fotografía de 1882.

Motivo:

¿Poeta checo? ¿Poeta alemán? Ambas naciones quieren hacer suyo a Rilke. Su infancia se desarrolla en Praga. Después, deja la ciudad y, antes de cumplir los 17 años, regresa. Es una etapa crucial. Inmerso en el umbral del arte, del amor, de sus lecturas cada vez más sofisticadas, de la admiración por otros escritores, Rilke, al separarse nuevamente de Praga unos años después, la evocará en el arco de sus imágenes, en el espíritu de su obra. Buena parte de la crítica alemana lo niega y sostiene que su verdadero espíritu está inmerso en el espacio escritural alemán y que esa raíz resulta inseparable de su poesía. En *Relatos de Praga*, hay un breve prefacio que comienza con estas líneas:

Este libro es todo pasado. La tierra natal y la infancia –ambas ya lejanas– son su trasfondo. Hoy no lo habría escrito así y probablemente no lo habría escrito, pero en aquel tiempo en que lo escribí me fue necesario [...] del pasado solo poseemos aquello que amamos. Y queremos poseer todo lo que hemos vivido.

Teoría de la reflexión:

Durante mi juventud, Rilke aparecía en los muros de mi cuarto como una estrella de rock. Lo leía sin entender gran cosa y ¡cuánto me emocionaba no entenderlo! Para mí, era un médium, el conductor de algo que, por incomprendible que resultara, sabía que depositaba en mí el poder de elevarme a un mundo que percibía inalcanzable. Mi enamoramiento del poeta comenzó a ser brutal. Por eso consumí toda la correspondencia que pude, “para conocerte mejor”, como dijo la bestia. *Cartas a la amiga veneciana*, *Cartas a Benvenuta*, *Cartas del verano de 1926* –año de su muerte–, cruzadas entre Rilke, Marina Tsvetáieva (quien lo idealizaba más que yo) y Borís Pasternak. Después, las *Cartas a Merline*, la madre del pintor Balthus; además, todo lo que pude conseguir sobre su larga pasión por Lou Andreas-Salomé,

quince años mayor que Rilke y quien le aconsejó cambiar su nombre a Rainer. Además de los increíbles testimonios escritos de la princesa y mecenas Marie von Thurn und Taxis sobre su poeta protegido.

Motivo:

Los taxis, palabra que existe en todas las lenguas, se deben a ella. Su familia alquilaba carruajes para llevar a la gente de un lado al otro, los *phaetones*. A ella están dedicadas las *Elegías*. “De la propiedad de la princesa Marie von Thurn und Taxis”. Varios poetas mexicanos hemos imitado esta dedicatoria, usando como guiño: “De la propiedad de...”, aunque las traducciones al castellano son muy variadas: “De las propiedades de”, “en posesión de”, “pertencientes a las propiedades de”, hasta llegar a la sorprendente versión de Juan Rulfo, publicada apenas en 2015, en la que se decidió por la más llana: “Propiedad de la princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe”, añadiendo los años en que se demoró la escritura de las diez elegías (1912-1922). Como si el poeta hubiese escrito una por año. Sabemos que no fue así. Hubo períodos de un referido y doloroso silencio.

Motivo:

Europa en la entreguerra. El mayor desastre hasta el momento. Diez millones de muertos tras la Primera Guerra Mundial. La humanidad está en crisis. Europa hecha trizas. Sin embargo, cuatro proyectiles literarios surgen a la vez. T. S. Eliot publica *La tierra baldía* en 1922; Joyce, el *Ulises*, en 1922; Proust, *Sodoma y Gomorra*, el cuarto libro de *En búsquedas del tiempo perdido*, en ese mismo año; y, para coronar, al año siguiente, 1923, Rilke publica *Elegías de Duino* (concluidas un año antes).



Retrato de la princesa Marie von Thurn und Taxis, mecenas de Rainer Maria Rilke, en una fotografía de 1902.

Teoría de la reflexión:

Estoy invitada a Udine, la tierra natal de Tina Modotti. Alessia Cassanni, la anfitriona y quien se convertiría, junto con Ana María González, en la traductora al italiano de mi *Tela de sevoya*, me preguntaba, desde antes de iniciar el viaje, si me gustaría visitar algo más. No dudo en rogarle: "Quiero ir a Duino". Ella me dice que hará lo posible. Tiene una amiga que nos recibirá a la salida del tren e intentará llegar al castillo antes de que lo cierren a las tres de la tarde. Son las 14 horas con 15 minutos. El camino tiene sus tropiezos. La anfitriona del coche no entiende por qué una mexicana que visita por primera vez esa región no prefiere ir al castillo de Miramar, el castillo de Maximiliano. "Mira, es muchísimo más importante, más hermoso. Tengo un conocido que nos puede guiar. Incluso podría dejarnos en el castillo a deshoras, piénsalo en el camino". No, no había nada que pensar. ¿Cuántas veces soñé en mi juventud y en mi madurez con ir a Trieste y caminar donde caminó mi entonces idealizado poeta? Llegamos al filo del tiempo. Se nos dice que, en

el invierno, solo abren un domingo al mes y es ese domingo, y que tenemos que apresurarnos porque el castillo debe ser desalojado a la hora que se indica. Pregunto si puedo visitar la habitación de Rilke. "*No, signora. Mi dispiace, la camera è chiusa*". Me conformo con subir a la cumbre del castillo de Duino, pero antes hay pasillos, puertas que dan al mar, vitrinas con fotos de Rilke, con libros de Rilke, con manuscritos de Rilke, con versiones y versiones de sus libros a varias lenguas, las esculturas, que miro al paso, hermosísimas, pero hay que apresurarse. Finalmente, llegamos a un nicho aterrazado. Salimos. La vista es sobrecogedora, pero el mal tiempo comienza a manifestarse con furia. Alessia me dice: "Tómate bien de los barrotes". Nunca en mi vida había estado ante la presencia de un viento de tal magnitud. Sonaba como un cuarteto de cuerdas desquiciado. "Es el bora", me dice Alessia. Estoy asustada porque sé que si me suelto va a ocurrir una desgracia.

Sino porque estar aquí es mucho, y porque parece
que lo que está aquí nos necesita, que esto tan fugitivo
extrañamente nos concierne. A nosotros, los más fugaces. Una vez
cada cosa, solo una. Una vez y no más. Y nosotros también
una. Nunca más. Pero ese
haber sido una vez:
haber sido terrenales, no parece revocable.

"Novena elegía".



Rainer Maria Rilke escribió gran parte de las *Elegías de Duino* en el castillo de Duino, construido en un acantilado sobre el mar Adriático. Crédito: Fundación Rainer Maria Rilke.

Motivo:

Rilke parecía buscar una trascendencia en un mundo que pobró de preguntas sobre sí mismo, sobre el universo y sobre una vasta reunión de enigmas espirituales. Y en ese sentido, solo la mano que escribía parecía ofrecerle, si no una respuesta, sí un tejido que el lenguaje soportaba. La angelología rilkeana es más cercana a la del islam que a la de las otras religiones monotheístas. Es decir, los ángeles no son divinos y su función es transmitir revelaciones, registrar las acciones de los humanos y regular los fenómenos naturales. Asocio esto a una experiencia que relata la princesa Thurn und Taxis en su hermosísimo volumen *Recuerdos de Rainer Maria Rilke*. Alguna noche comenzaron una especie de juego sobre la *planchette*, especie de tabletilla que se usaba para las sesiones espirituistas. El juego consistía en una sesión donde se conseguía que un lápiz escribiera automáticamente. Fueron varias sesiones. En una de ellas, Rilke le preguntó a esa voz silente su nombre. “Me llaman *La desconocida*”, dijo el lápiz. Un buen día, en otra de las muchas sesiones, la *Desconocida* fue contundente, “Me llaman, me voy”. Y no volvió a aparecer, pero le indicó a

Rilke, o así lo interpretó él, a dónde debía seguir su camino. Rilke fue a dar a Toledo y de allí a Ronda.

[...] ¿sientes los ángeles?

Los tiempos susurran como los bosques.

Teoría de la reflexión:

Regreso a mi juventud. Los vapores del sueño me marean. Despierto con agitación y no me atrevo siquiera a escribirlo. Recuerdo lo que decía Walter Benjamin: aquel que apenas se despierta sigue aún bajo el hechizo del sueño. “No debemos hablar inmediatamente del sueño, nunca, a nadie. Así evitaremos la ruptura entre los mundos nocturno y diurno. Contar sueños al despertarse resulta funesto porque el hombre, que es a medias cómplice del mundo onírico, lo traiciona con sus palabras y ha de atenerse a su venganza. Dicho en términos más modernos: se traiciona a sí mismo”. Esa joven-

cita había soñado lo que tardó años en transfigurar. Lo hizo en su cuaderno de notas.

En el sueño, Rilke me regalaba su ropa vieja y ahora, años después, quizá sea el momento de recordarlo en voz alta.



Rainer Maria Rilke en el jardín del castillo de Muzot, circa 1922, Sierre. Archivo de Literatura Suiza, Berna.

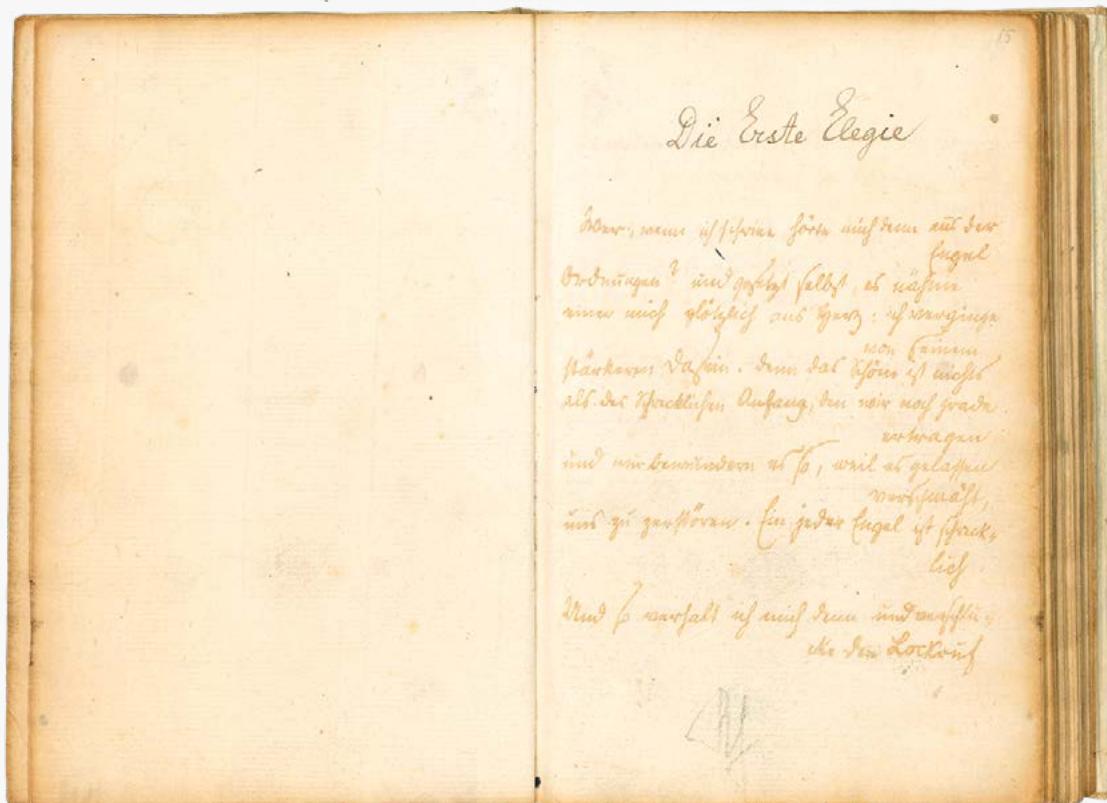
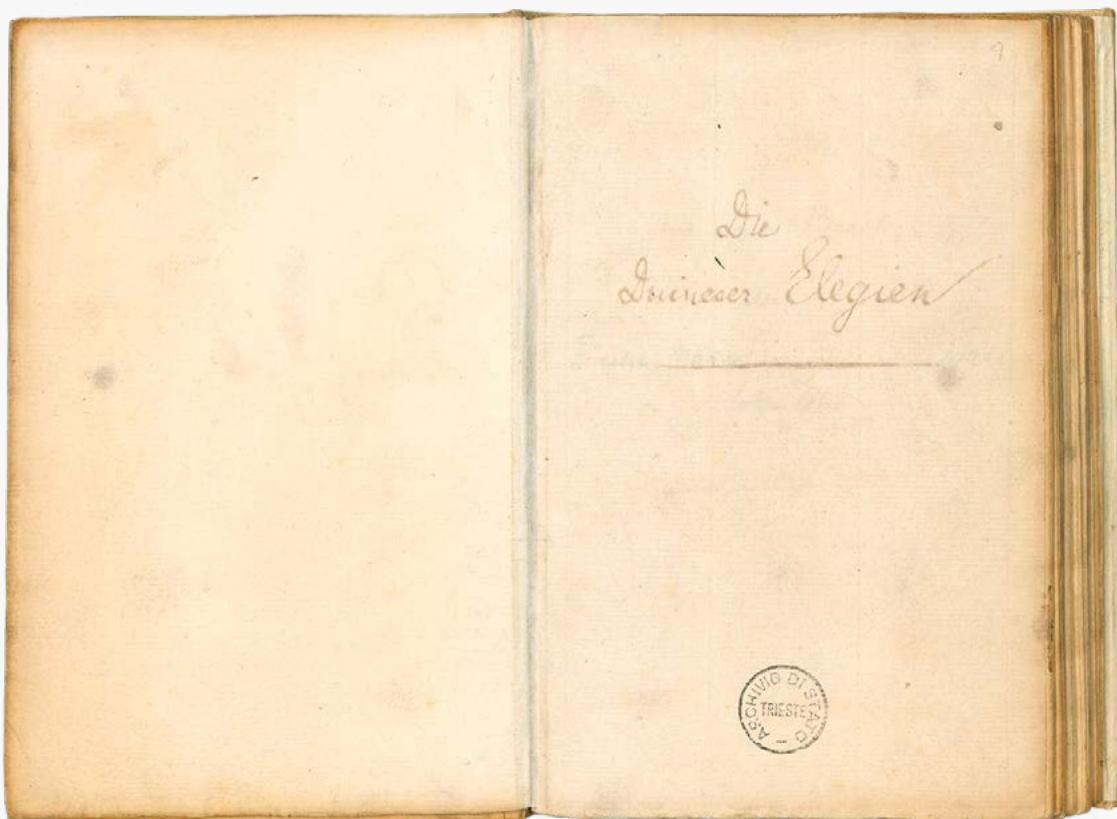
Motivo:

Algo caracteriza a las grandes obras literarias. La capacidad de decirnos algo nuevo cada vez que volvemos a ellas. Regreso a las *Elegías* que se han transformado conforme he cambiado de edad, conforme el tiempo me ha movido. He visto, en la compleja belleza de estas diez elegías, pliegues recién descubiertos, incluso ahora, después de haberme expuesto a ellas tantas veces. Si yo me muevo, se moverán conmigo. Algo que, sin duda, no ocurre con obras de bajo voltaje que se exponen al primer contacto. Bengalas que ciegan a la primera, pero su luz se extingue de tal forma que, al poco tiempo, no les hallaremos más, pues su naturaleza o sus limitaciones son permanecer estáticas. “Son buenas obras solo aquellas que han sido durante mucho tiempo, si no trabajadas, al menos soñadas” (Joseph Joubert).

Motivo:

Las *Elegías* marcan un hito en la poesía lírica del siglo xx. Y quisiera explicar, desde mi punto de vista, cuál es su aportación mayor. De lo que nos habla Rilke en este conjunto es de la existencia, y lo hace lindando su discurso con la filosofía. ¿Para qué? ¿Por qué vivimos? La pregunta central en la ética de Aristóteles. ¿Y el tiempo? Transcurre y nos arrastra de la vida a la muerte. Tomemos por ejemplo la novena elegía, para mí, una de las más poderosas.

Comienza preguntándose por el laurel y sus colores, por qué si pudiéramos transcurrir como laurel, es más, como hoja de laurel, para qué ser humanos. Y si ser basta, ¿por qué ser otros que la hoja de un árbol? Este discurso no se hace con argumentos de la filosofía, sino con la fe en el peso de las imágenes que son vehículo para el pensamiento. A menudo más veloz y menos retórico que la exposición de largas disquisiciones.



Manuscrito de Duineser Elegien (Elegías de Duino), entregado por Rilke a Marie Thurn und Taxis, agosto de 1922.

Crédito: Archivio di Stato di Trieste.

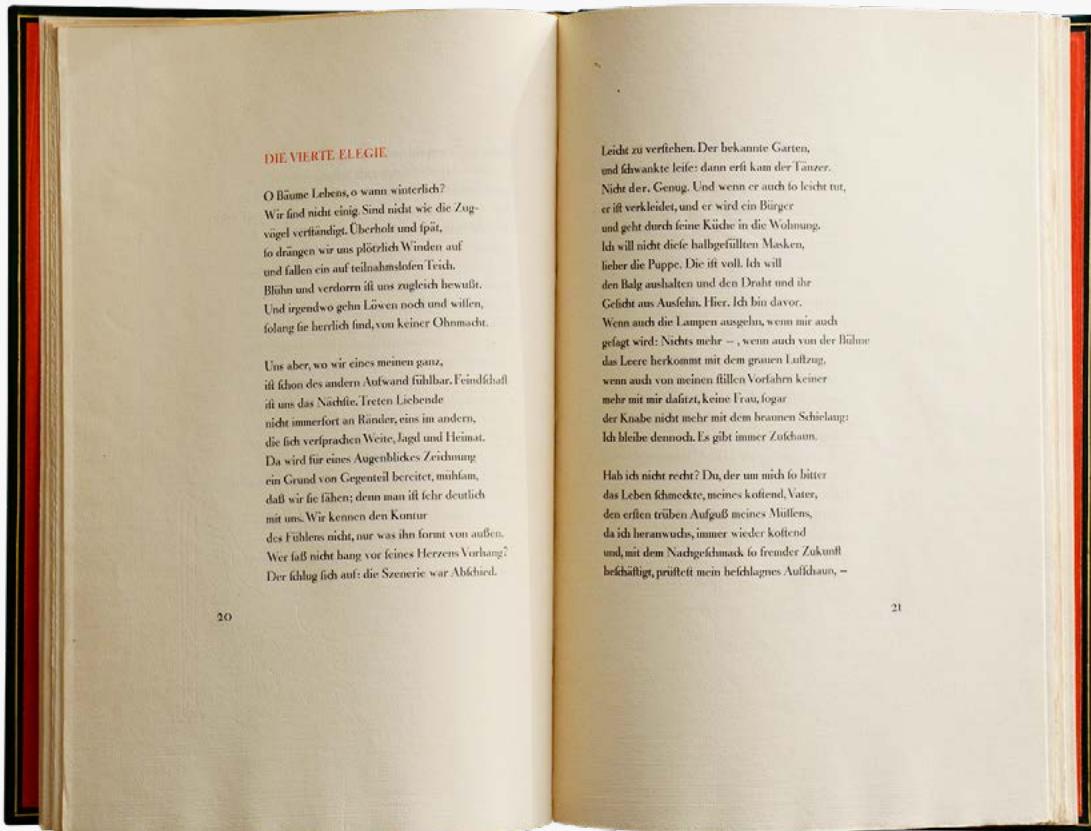
RAINER MARIA RILKE

DUINESER ELEGIEN

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

1023

Páginas interiores del libro *Duineser Elegien*
(*Elegías de Duino*), publicado por
Insel-Verlag, en Leipzig, 1923.





Y si nos vamos hacia atrás y nos asomamos a lo más conocido de estas elegías, a la primera de todas, y recordamos: “¿Quién si gritara yo me escucharía entre el coro de los ángeles?”. O dicho de otra manera, si yo gritase de dolor, ¿quién podría contener mi sufrimiento? ¿Y para qué sufrir? ¿Por qué no ser la hoja de un laurel que embellece sin congoja?

Enseguida se entra al corazón del poema con esta sobrecogedora estrofa (ya citada):

Sino porque estar aquí es mucho, y porque parece
que lo que está aquí nos necesita, que esto tan fugitivo
extrañamente nos concierne. A nosotros, los más fugaces. Una vez
cada cosa, solo una. Una vez y no más. Y nosotros también
una. Nunca más. Pero ese
haber sido una vez:
haber sido terrenales, no parece revocable.

Teoría de la reflexión:

No es casual que ese “una vez” busque eco en sus reiteraciones: “una vez y no más” o “una” y “nunca más” o “cada cosa una vez”. En alemán esto es una experiencia auditiva y rítmica de otro orden (no hablo alemán, pero puedo notar las reiteraciones en su partitura). La novena elegía en Rilke equivale a la Novena sinfonía en Beethoven.

¿Cuánto pesa un pedestal? Depende de su tamaño. El mío cayó de un sentón, aunque fue aflojándose poco a poco. Me explico, mientras juegan mis dedos con las pequeñas piedras del deslave. También fue una delicia tenerlo al pie de mi casa y en los muros de mi cuarto de juventud. Allí, en el tiempo en que los ídolos no son cuestionados. Ahora el pedestal ya no tiene al semidiós, pero el poeta sigue intacto.

Nosotros,
que tan grandes misterios necesitamos,
y para quienes nace
tantas veces del dolor feliz progreso, ¿podríamos ser sin ellos?
¿Es vana la leyenda que dice que hubo un día en que, llorando a Lino,
la Música primera, atreviéndose, traspasó la árida dureza,
al grado de que por vez primera, en el espantado espacio,
del cual un joven casi divino
escapó de repente para siempre, el vacío entró
en esa vibración que ahora nos arrebata y consuela y ayuda?

Teoría de la reflexión:

Rilke se echaba a las princesas a la bolsa y a la cama, y disfrutaba ser adorado, que la labor de los mecenas resolviera su vida llena de amores a medio cumplir. Fue una mala pareja, un péssimo padre, un mal abuelo y un poeta lleno de leyendas que murió a los 51 años, habiendo escrito su epitafio que parecía anticipar otra de las leyendas: que había muerto por el pinchazo de una espina de rosa.

En el libro *Vidas escritas* de Javier Marías, Rilke aparece como un chulo cazafortunas, esperando siempre los favores de la lírica, buscando el guiño de baronesas, condesas, princesas y otras jerarquías de la corte. Rilke a veces era feo, a veces, bello. Sus ojos, hermosos y saltones, su salud siempre comprometida. Viajaba de un lugar a otro, tuvo decenas y decenas de residencias, en castillos, en hoteles, en hosterías, mientras que el único trabajo cotidiano conocido fue ser secretario de Rodin, según Javier Marías, “solo dos horas al día”. Hay tes-



Rainer Maria Rilke con el escultor Auguste Rodin.

timonios de su aprendizaje en esa época, pero también de un desgaste emocional.

Rilke conquistaba a las mujeres, les escribía cartas portentosas, quedaba de verlas en dos, en tres semanas y llegada la fecha, cancelaba con otra de sus bellas cartas aduciendo que una mujer que lo amara debía de amar su soledad. Y vuelta a empezar y háganle como quieran.

El Rilke que yo idealicé no era de carne y hueso, era el semidiós que podía elevarme como hasta el día de hoy logra hacerlo con su poesía.

Motivo:

De la lejana época en que realicé algunas semblanzas de poetas vivos mexicanos, quisiera recordar a quienes mencionaron a Rilke como figura central de sus lecturas: Alí Chumacero, Tomás Segovia, Ricardo Yáñez, Marianne Tous-saint, Juan Bañuelos, Thelma Nava, Enriqueta Ochoa, Eduardo Lizalde, Margarita Michelena, Francisco Hernández, Gloria Gervitz, Jorge Esquinca, Elsa Cross y Homero Aridjis.

Rilke ha estado presente en el lienzo de grandes pintores como Cy Twombly o Vicente Gandía, en diversas películas como *Las alas del deseo* de Wim Wenders y en diversos *lieder*. Su poema icónico *Pantera* fue convertido en un cortometraje de animación; las *Cartas a un joven poeta* han sido adaptadas al teatro; *Los sonetos a Orfeo*, escrito de un tirón tras concluir las *Elegías de Duino*, fueron musicalizados por varios compositores. Menciono solo a dos: Benjamin Britten y Paul Hindemith.

En cuanto a las traducciones al español de las *Elegías*, quizá la de Juan José Domenchina sea una de las que valdría la pena destacar, además de la sorpresiva versión de Juan Rulfo, apoyada en otras versiones. Una de las menos afortunadas es, en mi opinión, la de José María Valverde, pero todas son encomiables por su

alto grado de dificultad. La de Juan Carvajal, publicada por la UNAM, es la que hemos citado para conmemorar vida, tiempo, muerte y trascendencia del poeta lírico. Un planeta verbal, musical y espiritual que seguirá en órbita.

Teoría de la reflexión:

“¡Por fin, por fin, la obra! Las *Elegías* han concluido”, le escribe Rilke, desde el castillo de Mu-zot, una torre medieval del siglo XIII, en Suiza, a la princesa Marie Thurn und Taxis. Las *Elegías* no llevan dedicatoria “porque siempre le han pertenecido a usted”, le expresa en una de sus emotivas cartas.

Los sonetos a Orfeo siguieron en un delirio es-crítural a las *Elegías*. Los escribió en un par de rachas creativas de forma inesperada en febrero de 1922. Su objetivo era crear “un templo en el oído” y vivificar mediante el lenguaje el poder transformador de la música y la poesía para crear un espacio interior en la mente del individuo mediante los 56 sonetos. Rilke murió tres años después. Su tumba puede visitarse en Raron, Suiza, muy cerca del castillo donde consideró que el ciclo de las *Elegías*, su obra mayor, por fin se había cerrado.



Myriam Moscova Yosifova (Ciudad de México, 1955) es una periodista, novelista y poeta mexicana en español y en ladino, de origen búlgaro sefardí, ganadora, entre varios otros premios, del Premio Xavier Villaurrutia 2012 por su novela *Tela de sevoya*, y del Premio Manuel Lewinski por el conjunto de su obra (2017). Entre sus obras destacan *Negro marfil* (2000), *De par en par. Poemas visuales* (2009), y *Ansina* (2015).



Rainer Maria Rilke

El poeta de la soledad*

Por Eduardo Matos Moctezuma

wechsle Hainu,
sieb Natur; gern wünscht von
sein sein der Mogal,
Jahrbüch aufzählt, die Freigunde
brin aufgegriffen,
Künste und Tiere und nicht mehr
ein einziger Lenz sei,
der ist es nicht in die jungen, die

A 150 años del nacimiento del poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma recuerda lo trascendente que fue para él, en su juventud, la lectura de *Cartas a un joven poeta* y *Elegías de Duino*; la primera obra le abrió el camino hacia su vocación como arqueólogo, y la segunda, el camino hacia el interior de sí mismo. Recuerda también su visita a la tumba del poeta y los misteriosos versos del epítafio: “Rosa, ¡oh, pura contradicción!, alegría de no ser el sueño de nadie bajo tantas pupilas”.

A su vez, quiero recordar lo que para mí representó Rilke a través de la lectura de un libro que fue fundamental en mi juventud y lo sigue siendo en mi vejez: *Cartas a un joven poeta*. Para ello habré de remontarme al pasado –al fin y al cabo, soy arqueólogo– para rememorar cómo dos libros fueron esenciales en mi vida y cómo sus páginas abrieron senderos por los que he transitado a lo largo de mi existencia.

Corría el año de 1958. Estudiaba el bachillerato en el Colegio Cristóbal Colón y tenía que decidir a qué me iba a dedicar. Mis padres estaban un tanto angustiados por mi falta de definición en ese sentido y yo más, pues faltaban pocos meses para concluir mis estudios de preparatoria. Fue entonces cuando sucedió algo que iba a ser definitivo para mí. Un buen amigo, el médico y antropólogo Luis Alberto Vargas, me prestó un libro singular, *Dioses, tumbas y sabios* de C. W. Ceram. Cuando leí el capítulo dedicado al antiguo Egipto ya no seguí adelante: el tema me apasionó al conocer acerca de aquella sociedad compleja y, más aún, saber sobre quiénes habían hecho posible conocer las entrañas de aquella civilización. Tomé una decisión: estudiaría arqueología. Fui a ver a mis padres y les comenté.

—Queridos padres, ya decidí lo que voy a estudiar.
—¿Medicina, química, o tal vez ingeniería...?
—preguntó mi madre.
—No, arqueología.

Hubo un silencio espantoso. Les expliqué las características de la escuela a la que pensaba ingresar. Mi madre me respondió:

—Hijo, dices que en esa escuela las clases son solamente en la tarde, ¿no sería bueno que en las mañanas llevaras cursos en la Escuela Bancaria y Comercial?

En pocas palabras, me estaba dando a entender que me moriría de hambre como arqueólogo. Fui a ver a mi amigo y le relaté lo sucedido. Su respuesta fue definitiva:

* Este texto fue leído en el Festival de Poesía del Seminario de Cultura Mexicana (2025).

Imagen de la página anterior: Rainer Maria Rilke fotografiado por Lou Andreas-Salomé circa 1915.

Recordar el nacimiento de un gran poeta conlleva tratar de penetrar, hasta donde esto sea posible, en sus esencias abismales. Hoy recordamos la presencia de Rainer Maria Rilke (1875-1926) en el Seminario de Cultura Mexicana, en el festival de poesía con el que se conmemoran los 150 años del natalicio de este poeta universal que, por medio de la palabra, dejó un legado que ha trascendido el tiempo.

—Mira, Eduardo, a lo mejor te mueres de hambre, pero morirás muy contento porque hiciste lo que tú quisiste...

Santo remedio, al año siguiente me inscribí en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Como alumno en la escuela conocí a una compañera y nos hicimos novios. Un día me llevó un libro y me dijo:

—Eduardo, quiero que leas este libro y después lo comentamos.

El libro en cuestión era *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke. Cuando leí aquellas cartas en las que el gran poeta respondía al joven aprendiz, me identifiqué de inmediato con el autor. Diversas cosas en las que yo había pensado durante mis años de juventud las veía plasmadas en las palabras del autor de las *Eleías de Duino*.

Aquellos dos libros fueron decisivos en mi vida. El primero me abrió el camino a mi vo-

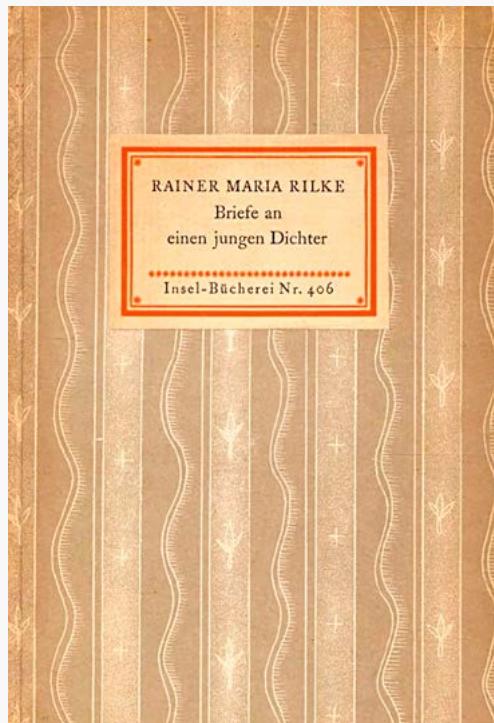
cación de arqueólogo; el segundo marcó el camino hacia mi interior... A partir de aquel momento los escritos de Rainer Maria ocuparon un lugar privilegiado en los estantes de mi biblioteca. Vuelvo a retomar mis repetidas lecturas de las cartas de respuesta al joven Franz Kappus, quien un buen día decidió enviarle a Rilke sus poemas. Así lo expresa Kappus:

Con veinte años apenas, y en el umbral de una carrera totalmente opuesta a mis inclinaciones, pensé que, si alguien podría comprenderme, ese alguien era el poeta de *Mir zur Feier* [Para festejarme]. Casi sin darme cuenta, le escribí una carta para acompañar mis poesías. En ella me explayaba como nunca antes lo había hecho y como ya nunca más haría.

Acudo al joven Franz ya que, por lo general, solo se le menciona de paso, pero gracias a él contamos con las diez respuestas que Rilke le escribe entre 1903 y 1908, en las que nos brinda una filosofía de vida plena de significados que nos hacen transitar hacia arcanos que llegan al infinito. En ellas habla de la soledad, del amor, de la mujer, del sexo... En fin, nos lleva por senderos y oleajes en que solemos perdernos y naufragar cuando somos jóvenes. El joven escritor señala lo siguiente con relación a la importancia de las cartas publicadas en 1929, tres años después de la muerte del poeta:

Lo importante son estas diez cartas. Importantes para el conocimiento de ese universo en que Rainer Maria Rilke vivió y creó, y también importantes para quienes están creciendo y formándose, y para quienes se formarán mañana. Pero cuando un príncipe va a tomar la palabra, los demás debemos guardar silencio (Kappus, 2005: 10-11).

Tiene razón el joven poeta: debemos dejar que Rilke hable por medio de la palabra escrita. Para mí, las cartas 4 y 7 son sublimes por el contenido que encierran. Escuchamos la voz del poeta en la primera de ellas, escrita “En camino hacia Worpswede, cerca de Bremen, 16 de julio de 1903”:



Edición príncipe de *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a un joven poeta*), publicada por Insel-Verlag, en Leipzig, 1929.

Usted, querido señor, es tan joven, está tan lejos de todo comienzo, que quisiera rogarle tanto como me sea posible hacerlo, que sea paciente con todo aquello que todavía no está resuelto en su corazón, y que trate de amar a sus propias preguntas como a aposentos cerrados, como a libros escritos en un idioma muy extraño. No busque ahora respuestas, no se le pueden dar porque no las podría vivir, y de eso se trata, de vivirlo todo. Por el momento, no viva sino sus preguntas. Viéndolas, tal vez un día, casi sin darse cuenta, llegue a las respuestas (Rilke, 2013: 30).

Con relación al sexo, señala:

El sexo es difícil, sí, pero todo lo que nos ha sido encomendado es difícil. Casi todo lo serio es difícil, y todo es serio [...] una relación con el sexo absolutamente propia, íntima y libre de todo convencionalismo y ética, entonces no tendrá ya que tener miedo a perderse, y a hacerse indigno de su mejor bien.

Y continúa con estas palabras:

La voluptuosidad de la carne es una experiencia tan sensual como una mirada pura, como el sabor de un fruto maduro en nuestra boca. Es una experiencia sin límites que nos es dada, un conocimiento del universo, la plenitud y el brillo de toda sabiduría. Y lo malo no es experimentarla, lo malo es hacer mal uso de ella, convertirla en una distracción para los momentos de tedium, en una diversión, en lugar de servir para la concentración, para un ascenso hacia la cumbre (*op. cit.*, p. 31).

El poeta considera la voluptuosidad de la carne como una experiencia única que nos permite conocer el universo y con él la plenitud y el brillo de la sabiduría. Las palabras alcanzan aquí lo sublime y lo llevan a referirse al poder creativo que hace posible la vida de otros seres:

En un solo pensamiento creador reviven mil noches de amor olvidadas, que lo llenan de grandeza y elevación. Y quienes están juntos por las



Franz Xaver Kappus en la madurez, a quien Rilke dirigió las cartas reunidas en *Cartas a un joven poeta*.

noches, entrelazados en una mecida voluptuosidad, están cumpliendo una obra grave, acumulan dulzuras, profundidad y vigor para la obra de algún poeta venidero que se levantará para cantar indescriptibles delicias (*op. cit.*, p. 32).

La carta finaliza con una alusión a la soledad. En palabras del poeta:

Por eso, querido señor, ame su soledad, soporte el dolor que le ocasiona, y que el sonido de su queja sea bello. Pues los que están cerca de usted están lejos y se hace un espacio alrededor de usted. Si lo que está cerca de usted está lejos, entonces su ámbito ya linda con las estrellas y es casi infinito.

Ya para terminar la carta, agrega: "Pero su soledad, aun en medio de tan opuestas condiciones, le será sostén y hogar, y desde ella encontrará usted todos los caminos" (*op. cit.*, p. 34).

En la carta VII (Roma, 14 de mayo de 1904) vuelve a escribir sobre la soledad. El poeta insiste en su concepción sobre el tema y hace ver que no hay que dejarse turbar porque algo se le presenta al joven para salirse de ella. Señala:



Rainer Maria Rilke, circa 1906. Archivos de la Ciudad de Praga.

La gente, con la ayuda de los convencionalismos, tiene todo resuelto yéndose a lo más fácil, y a los aspectos más fáciles de lo fácil. Pero está claro que debemos buscar lo difícil. Todo lo que vive tiende a ello, todo en la naturaleza se desarrolla y se defiende, según su especie, esto es lo característico de sí mismo, y trata de serlo, a toda costa y contra toda resistencia [...] Es bueno estar solo, porque la soledad es difícil. El hecho de que algo sea difícil debe ser el motivo más puro que nos impulse a hacerlo (*op. cit.*, p. 46).

De inmediato habla acerca del amor, al que considera la prueba más difícil. Lo dice con estas palabras:

El amor de un ser humano por otro es posiblemente la prueba más difícil para cada uno de nosotros. Es el más alto testimonio de nosotros mismos, la prueba suprema para la cual todo lo demás no son sino preparativos. Es por eso que los jóvenes, nuevos en todos los aspectos, no saben todavía amar. Y deben aprender (*op. cit.*, p. 46).

Más adelante, insiste en esto y define la relación amorosa de manera tal que sus palabras se transforman en guía. Muchos son los párrafos que nos da el poeta; de ellos tomo los que considero esenciales. Comienzo con uno que, aunque un tanto extenso, nos transmite qué no es el amor:

En eso yerran a menudo y muy gravemente los jóvenes (pues es propio de ellos no tener paciencia), y cuando el amor les sobreviene se precipitan uno hacia el otro, aunque su alma es apenas un bosquejo, impreciso, desordenado, ellos se juntan. Pero ¿qué?, ¿qué puede hacer la vida con ese montón de formas blandas que ellos llaman su unión y que quisieran llamar su felicidad? ¿Y mañana qué? Cada cual se pierde por el amor de otro, y pierde al otro también, y a muchos otros que pudieran venir todavía. Y pierden los horizontes y las posibilidades, cambian el ir y venir de cosas, vislumbradas, llenas de presentimientos, por un conflicto estéril del que ya nada puede salir, nada, si no es un poco de tedio, decepción y pobreza, y tal vez la salvación en uno de los muchos convencionalismos que, como refugios públicos, se hallan instalados a lo largo de ese camino –el más peligroso-. Ningún campo de la existencia humana está más lleno de convencionalismos que este; salvavidas de diversos tipos, botes y flotadores, la sociedad ofrece todos los medios para escapar (*op. cit.*, p. 47).

Entre los convencionalismos a los que hace alusión Rilke se encuentra el matrimonio, y

considera errores todos aquellos que conducen, finalmente, al juego de las convenciones. Al referirse a la mujer comenta “La mujer suele tener una vida más espontánea, más fecunda y más confiada que el hombre, y por lo tanto también más madura y más próxima a lo humano”, para de inmediato agregar algo muy importante:

Esta humanidad madurada por la mujer en el dolor y en la humillación verá el día en que ella romperá las cadenas de su condición social. Y los hombres, que no presienten tales hechos, quedarán sorprendidos y vencidos. Un día (varios indicadores lo atestiguan ya en los países nórdicos), la joven existirá, la mujer existirá. Y los términos *joven* y *mujer*, no nada más significarán lo contrario al varón, sino algo por sí mismos, algo que no haga forzosamente pensar en un complemento ni en un límite, sino solo en una forma de vida: el ser humano femenino (*op. cit.*, pp. 49-50).

Termina la carta con una consideración que, cuando la leí por primera vez, me impactó de manera contundente. Dijo el poeta:

Este progreso transformará (contra la voluntad de muchos hombres) la vida amorosa, hoy tan llena de errores. El amor no será ya una relación de varón y mujer sino de un ser con otro. Y ese amor, mucho más humano, será infinitamente más delicado, lleno de consideraciones, bueno y claro en todas las cosas que ate y desate. Se asemejará al que precisamente estamos preparando con nuestra dura lucha: dos soledades protegiéndose, limitándose, e inclinándose una ante la otra (*op. cit.*, p.50).

¡Cuánto desearía que algunas mujeres “feministas” leyieran estas páginas...!

En busca de la tumba de Rilke

Los arqueólogos somos asiduos visitantes de lo que ocurrió en el tiempo pasado. En varias ocasiones, tanto en mis escritos como en entrevistas, menciono el título de Marcel Proust *En*

busca del tiempo perdido, comparándolo con el quehacer del arqueólogo. En efecto, buscamos el tiempo que fue y nos adentramos, irreverentes, en aquél pasado que nos permitirá encontrarnos frente a frente con los rostros que fueron. Los vestigios que dejaron las sociedades antiguas nos revelan, a través de sus obras, la historia por la que transcurrieron, la economía que las sustentaba, las relaciones que se dieron entre los individuos, el poder creador que se expresó en la creación de dioses y también en la arquitectura, la escultura, la pintura, la danza y la literatura. Y algo muy importante: los conceptos acerca de la vida y la muerte. Este último tema siempre me ha atraído y no son pocas las palabras que a él he dedicado.

Todo lo antes dicho es preámbulo para comentar sobre mi interés por conocer la tumba del poeta. Siempre me había propuesto que algún día tendría que buscar la tumba de Rilke. Y allá fui. Perdida en los Alpes suizos, en un pequeño poblado llamado Raron, se encuentra sobre una loma la iglesia de San Miguel, que en su interior luce un mural del Juicio Final. Afuera, en un costado de la misma, están varias tumbas y una de ellas es la de nuestro poeta. Cuando la visitamos, María Luisa y yo sentímos la presencia del poeta, más aún cuando llegamos hasta la lápida que se alza encima de la tumba. Un rosal subía a lo largo de ella, recordándonos la importancia que para Rilke representaba aquella flor. La emoción era intensa. María Luisa arrancó un cabello y loató al tallo; lo mismo hice yo, arrancando un pelo de mi barba y dejándolo allí, en aquel paraje invernal en el que el poeta había pedido ser enterrado y dejó su epitafio para que quedara grabado en su tumba. Las palabras dicen, en alemán, lo siguiente: “*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern*”.

La traducción, o una de ellas, es:

“Rosa, ¡oh, pura contradicción!, alegría de no ser el sueño de nadie bajo tantas pupilas”. (traducción de Angeloz, 1955).



Panorámica de Raron, en el cantón del Valais, Suiza. En la cima destaca la iglesia de San Román (Burgkirche), donde descansa el poeta Rilke, mientras que en la base del promontorio se encuentra la Iglesia de San Miguel. Fotografía: Trip Advisor.



Tumba de Rilke en el cementerio de la iglesia de Raron, Suiza.

Esas palabras han tratado de ser interpretadas por muchas personas sin éxito. Algunos resaltan la presencia de la rosa al recordar aquel pasaje que, poco tiempo antes de su muerte, sucedió: esperando a una dama, el poeta arrancó una rosa en la casa de Muzot y al hacerlo se picó con una espina, lo que provocó una infección que aceleró la leucemia que padecía. Otros hablan de no sé qué tantas cosas. La verdad es que hasta hoy no hay una explicación satisfactoria y lo que permanece es la frase que invita a penetrar en el pensamiento rilkeano. Quizá una aproximación a ella podría ser la siguiente: leyendo a Fernando Fernández en su opúsculo *La poesía*, me encuentro sorprendivamente que, al analizar las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), menciona las influencias que el autor tiene de la escritura germánica y en particular de Heinrich Heine (1797-1856). Alude a un poema de Bécquer que, de inmediato, me recordó el epitafio de Rilke. Lo transcribo a continuación:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna el leve soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?

¿Y allí, desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?

Este bello poema, que remite al momento de la muerte cuando el espíritu se desprende del cuerpo, contiene varias palabras que vemos en el epitafio: rosa, sueño, ojos... ¿Simple coincidencia? ¿Leyó Rilke a Bécquer? No lo sé a ciencia cierta, pero el contenido me deja dudas acerca de aquellas palabras inscritas en una lápida mortuaria...

Por mi parte, siempre pensé que el día en que entendiera lo que Rilke quiso decir en su epitafio habría comprendido plenamente al autor. Todavía no lo consigo. Escribí algunas palabras –que ya no recordaba– al final del libro de Angeloz, cuando terminé su lectura hace ya muchos años. En ellas expresé lo que sentí en aquellos momentos trascendentales de mi vida. Dicen así:

Hoy hemos estado frente a la tumba de quien amó la soledad. De un rosal que sube junto a su lápida solo queda, en pleno otoño, una rosa roja que, solitaria, parece responder a lo escrito en ella: “¡Rosa, oh pura contradicción!”, y ser la parte viva después de haber provocado la muerte. La pequeña iglesia marca las horas, mientras que la tarde, perezosa, parece alargarse indefinidamente entre los macizos montañosos de los Alpes, que contemplan y guardan la tumba del solitario Rilke. Todo parece proyectar una infinita soledad y lleva al hombre, al poeta, a elevarse hacia las cumbres...

Referencias

- Angeloz, J. F., *Rilke*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1955.
Fernández, Fernando, *La poesía*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 2025.
Kappus, Franz, “Introducción”, *Cartas a un joven poeta*, traducción de Alma Alicia Martell. México: Editorial Colofón, 2005.



Eduardo Matos Moctezuma (Ciudad de México, 1940) es arqueólogo y antropólogo. Ha impartido clases y seminarios en la ENAH, en la Universidad Iberoamericana, en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París, en la Universidad de Colorado en Boulder, en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades de Morelos y en la Universidad Complutense de Madrid. Fundador y director de 1978 a 1982 del Proyecto del Templo Mayor, ha dirigido excavaciones en los sitios arqueológicos de Tula y Teotihuacán, y colaborado en los proyectos de Bonampak, Malpaso y Comalcalco. Recibió en 2022 el Premio Princesa de Asturias de Ciencias Sociales. Sus últimas publicaciones son *Los animales y el recinto sagrado de Tenochtitlan* (en colaboración con Leonardo López Luján, 2022, Harvard University / El Colegio Nacional), y *Arqueología mexicana: orígenes y proyecciones* (en colaboración con Leonardo López Luján, 2024, El Colegio Nacional).



“
EL MUNDO
PENDE DE UN HILO
MUY DELGADO,
Y ESE HILO
ES LA PSIQUÉ
HUMANA”

**Carl Gustav Jung:
a 150 años de su nacimiento**

Por Eduardo Menache

El filósofo Eduardo Menache conmemora los 150 años del nacimiento de Carl Gustav Jung (1875-1961) con este ensayo en el que reflexiona sobre la profundidad del pensamiento junguiano: un universo psicológico basado en los significados del símbolo, el inconsciente colectivo, los arquetipos, el sí-mismo y el proceso de individuación. “Quien mira hacia afuera, sueña; quien mira hacia adentro, despierta”, afirmó el psicólogo suizo.

El 26 de julio de 1875 nació Carl Gustav Jung en la pequeña comuna de Kesswil, a orillas del lago de Constanza. Hoy, 150 años después, las ideas y los enigmas que dejó planteados este médico y psiquiatra suizo son un desafío vivo.

Pocos científicos se han propuesto penetrar tanto y tan profundamente en los abismos del alma humana. Quizá esta meta pudiera parecer en nuestros días más propia de un artista o de un filósofo. Por ello, no es casual ni está exento de paradoja que Jung nutriera su trabajo en las riquísimas canteras del simbolismo de la alquimia –*ars magna*–, de los mitos gnósticos y de la filosofía hermética.

La ciencia positivista ortodoxa difícilmente aceptó ese reto. De hecho, Sigmund Freud, tras haber señalado primeramente a Jung como su delfín, terminaría pocos años después descalificándolo y tildándolo de “místico”. Con ello, Jung quedó orillado a florecer en la marginalidad. Este rompimiento personal y teórico entre ambos genios marcaría los senderos divergentes de las escuelas psicoanalíticas austriaca y suiza.

Explorar la muy extensa y variada obra de Jung es entrar en un bosque de espejos encantados. Nociones y figuraciones complejas se reflejan unas a otras como un caleidoscopio que

perfila un universo psicológico de profundidad insondable. El inconsciente colectivo, los complejos y los arquetipos, el sí-mismo y la sombra e incluso la magia son solo algunos de los habitantes de este extraño mundo.

Uno puede sentirse desorientado ante la vastedad, la erudición y la riqueza del pensamiento junguiano. Sin embargo, un hilo de Ariadna que puede guiarnos en ese laberinto pletórico de sentido es la forma en la que nuestro autor caracteriza el mundo de lo simbólico, enclave privilegiado de encuentro entre las distintas regiones de la psique.

La idea de símbolo es crucial en el andamiaje conceptual construido por Jung. La última formulación escrita sobre el tema la haría en 1961, año de su muerte, en el capítulo inicial de *El hombre y sus símbolos*. Ahí menciona: “Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón”.¹

Imagen de la página anterior: Carl Gustav Jung, circa 1935. Fuente: Biblioteca ETH, Zúrich.

¹ Carl Gustav Jung, “Acercamiento al inconsciente”, en *El hombre y sus símbolos*, p. 20.



Carl Gustav Jung fue discípulo de Sigmund Freud, aunque después se distanciaron. En esta fotografía aparecen, en la fila de abajo, Sigmund Freud, G. Stanley Hall, C.G. Jung; y en la fila de arriba, Abraham Brill, Ernest Jones y Sándor Ferenczi. Septiembre de 1909, Universidad de Clark, Worcester, Massachusetts.

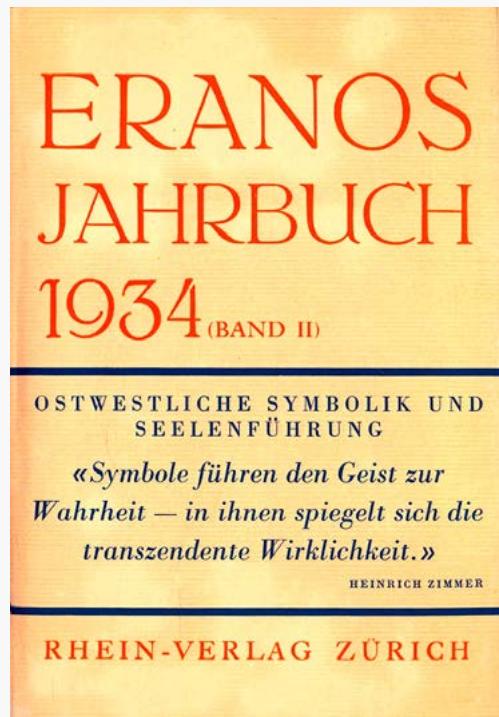
Fuente: Biblioteca del Congreso, Washington.

Tras estas líneas hay más de cinco décadas de investigación, a lo largo de las cuales el psicólogo suizo construyó una teoría de la psique tan fascinante y revolucionaria como polémica. Para comprender la naturaleza y la función del concepto de símbolo en el pensamiento de Jung es indispensable recordar, así sea en forma extremadamente sucinta, las hipótesis fundamentales que cimientan su edificio teórico, en cuyo núcleo aparece la postulación del inconsciente colectivo y de los arquetipos.

Desde su tesis doctoral, publicada en 1902, figuran ya algunos gérmenes de estas ideas. Luego de reformulaciones sucesivas van asentándose y enriqueciéndose, de modo que, para el momento de la fundación del círculo de Eranos (grupo interdisciplinario creado por Olga Fröbe-Kapteyn en 1933 en torno a la figura de Jung), el psiquiatra suizo puede presentarlas ya consolidadas. En su texto titulado “Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo”, publicado en el *Eranos-Jahrbuch* de 1934, escribe:

Una capa, en cierto modo superficial, de lo inconsciente es sin duda alguna personal. La designamos con el nombre de *inconsciente personal*. Pero esa capa descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal ni constituye una adquisición propia, sino que es innata. Esta capa más profunda es lo así llamado *inconsciente colectivo*. He elegido el término “colectivo” porque tal inconsciente no es de naturaleza individual, sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales, *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos [...] Los contenidos de lo inconsciente personal son ante todo los llamados *complejos sentimentalmente acentuados*, que forman la intimidad personal de la vida anímica. Los contenidos de lo inconsciente colectivo, por el contrario, son los llamados *arquetipos*.²

² C. G. Jung, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, en C.G. Jung, *Obra completa*, vol. 9/1, pp. 3-4.



Ejemplar de *Eranos Jahrbuch* ("anuario de Eranos"), publicado por la editorial Rhein-Verlag en Zúrich, 1934. Fuente: Iberlibro.

Jung no pretende formular delimitaciones precisas ni descripciones puntuales sobre el inconsciente colectivo; procede, en cambio, a un estudio fenomenológico donde el análisis de los sueños de sus pacientes va revelando, poco a poco, algunas claves de ese mundo arcano.

En las figuraciones oníricas, a las que considera como "la fuente más frecuente y universalmente accesible para la investigación de la facultad simbolizadora del hombre"³, Jung detecta en forma recurrente lo que en un inicio nombra como "dominantes del inconsciente colectivo", "imágenes arcaicas" o "imágenes primigenias", que parecen condensar una suerte de patrones humanos de comportamiento presentes más allá de límites históricos y geográficos. A partir de 1927 las denominará con el término de "arquetipo", tomado del *corpus hermeticum*, y con ciertas connotaciones derivadas de los escritos de Dionisio Areopagita y de San Agustín. En 1946, en su trabajo ti-

³ C. G. Jung, *op. cit.*, "Acercamiento...", p. 25.

tulado "El espíritu de la psicología", Jung gana en precisión y claridad al diferenciar expresamente el "arquetipo en sí", no perceptible, radicado en el inconsciente colectivo, de la representación o imagen arquetípica que aparece ya en el dominio consciente, como lo hace notar Jolande Jacobi en su estudio *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de Jung*.⁴

En el capítulo de "Definiciones", que incorpora Jung en su tratado sobre *Tipos psicológicos*, plantea lo siguiente:

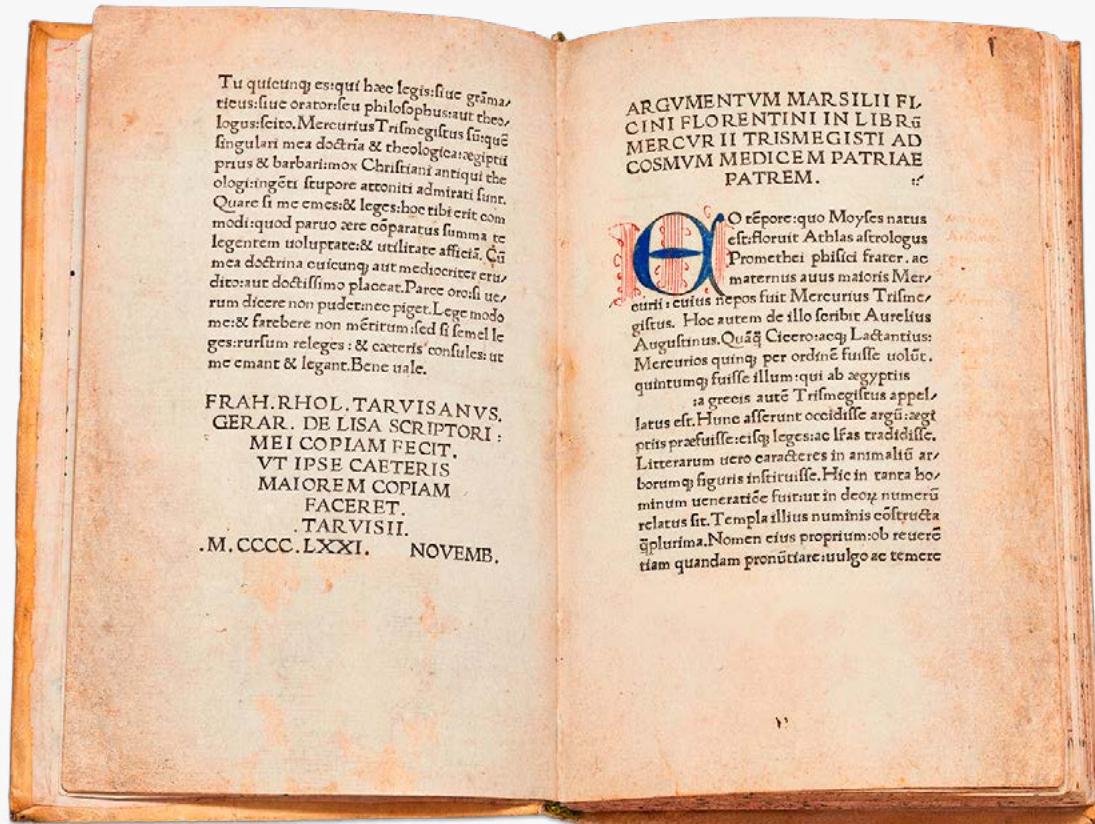
La imagen primigenia [arquetipo] es, pues, una expresión que abarca el entero proceso vital. A las percepciones sensoriales y a las percepciones espirituales internas que al comienzo aparecen de un modo desordenado e inconexo, la imagen primigenia les da un sentido ordenador y vinculador, y con ello libera la energía psíquica de la vinculación a la mera e incomprendida percepción. Pero la imagen primigenia vincula también las energías desencadenadas por la percepción de los estímulos a un determinado sentido, el cual encamina el obrar por las sendas correspondientes al sentido. Libera energía inutilizable, estancada, remitiendo el espíritu a la naturaleza y llevando el mero impulso natural a formas espirituales⁵. [...] La imagen primigenia es así la necesaria contrapartida del instinto, el cual es un obrar finalista, pero que también presupone una captación, tanto según el sentido como según el fin, de una situación momentánea.⁶

Haciendo una breve recapitulación hasta este punto tenemos, pues, que el inconsciente colectivo es esa especie de magma psicoide primigenio, insondable, que subyace al inconsciente individual. Es el "sedimento vivo" y actuante de la experiencia filogenética en el que se

⁴ Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de Carl Gustav Jung*, cfr. pp. 39-40.

⁵ C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, p. 526.

⁶ *Ibid.*, p. 529.



Incunable del Corpus Hermeticum, traducido por Marsilio Ficino, publicado en 1471 en Ámsterdam.
Fuente: Wikipedia.

condensa, a su vez, la evolución entera del cosmos. “Es el equivalente interior de la creación; desde el primer día de su ser y su devenir, un cosmos interior de idéntica infinitud al del exterior”⁷. Es el océano de oscuridad donde se disuelven todos los límites trazados por la razón. Más aún, las propias condiciones de posibilidad de toda distinción, el espacio y el tiempo, son por completo ajena a este ámbito en que no hay cuándo ni dónde; es, parafraseando la sentencia de *El secreto de la flor de oro*, “la tierra que no está en ninguna parte”⁸.

El paso a ese territorio le está vedado a la razón. Los principios de identidad, de no contradicción y de tercero excluido, fundamento del pensamiento racional, anclan y hacen imposi-

ble el paso de la conciencia a esa otra dimensión de la psique. Solo la superación de tales principios –la *coincidentia oppositorum*– puede abrir el pasaje a ese otro lado, pero transitarlo implicaría, necesariamente, la disolución del yo. Sería como la gota uniéndose al océano, siguiendo una de las imágenes recurrentes de la tradición hinduista.

Ante la conciencia, entonces, ese inconsciente colectivo se presenta como algo radicalmente distinto, como lo completamente otro. Para intentar circunscribirlo de alguna forma, Jung acude al concepto de *lo numinoso*, acuñado y desarrollado por Rudolf Otto en su obra *Lo santo (Das Heilige)*⁹. Misterioso, irracional, fascinante y terrorífico en la misma medida, ese ámbito de lo inefable, ese “reino

Ese ámbito de lo inefable está habitado por la totalidad de los arquetipos en sí, elementos nucleares latentes que son los fundamentos de la psique consciente.

⁷ J. Jacobi, *op. cit.* p. 61.

⁸ C. G. Jung y Richard Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*, p. 109.

⁹ Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

auténticamente proteico de la psique”¹⁰, está habitado por la totalidad de los arquetipos en sí, elementos nucleares latentes que son los fundamentos de la psique consciente. Son sistemas de disposiciones, heredados con la estructura cerebral, que implican simultáneamente imagen y emoción.¹¹

**En el símbolo convergen
la finitud perceptible de la imagen
y la infinitud de lo indecible.
Es, literalmente, un umbral hacia
el abismo, hacia lo ilimitado.**

En el inconsciente los arquetipos no figuran aislados, sino interpenetrados y fusionados; no obstante, ciertos grupos o motivos comunes pueden ser intuitivamente reconocibles. Asimismo, todos los arquetipos están marcados por un carácter ambiguo y bipolar que hace que presenten orientaciones positivas, negativas o meramente atónicas¹². En ellos radican, a un tiempo, posibilidades formidables tanto de destrucción como de sanación de la psique.

Al darse la aparición de determinadas constelaciones psíquicas individuales o colectivas, la energía generada por el arquetipo en sí irrumpre desde la profundidad en el ámbito de la conciencia y se posesiona de imágenes procedentes del campo de la percepción, preñándolas de numinosidad, de fuerza fascinante, irracional y tremenda, y conforma así las imágenes arquetípicas, símbolos avasalladores cargados de misterio y de poder que cimbran la totalidad de las funciones del individuo: su percepción, su pensamiento, su emocionalidad y su intuición.

¹⁰ P. Schmitt, *Archetypisches*, p. 114, citado en J. Jacobi, *op. cit.*, p. 52.

¹¹ J. Jacobi, *op. cit.*, cfr. p. 42.

¹² *Ibid.*, cfr. p. 66.

En el símbolo convergen la finitud perceptible de la imagen y la infinitud de lo indecible. Es, literalmente, un umbral hacia el abismo, hacia lo ilimitado. A diferencia del signo y de la alegoría, en el símbolo está invariablemente implicado lo desconocido. “Un símbolo está vivo tan solo cuando también para el contemplador es la mejor y más alta expresión posible de lo presentido y aún no sabido”¹³. En lo velado arraiga la vida del símbolo.

De este modo, el símbolo se instaura como entorno de mediación entre la psique consciente y la inconsciente: “No es ni abstracto, ni concreto, ni racional, ni irracional, ni real, ni irreal; es, en cada momento, ambas cosas”¹⁴. Se halla, en consecuencia, más allá de toda calificación moral; de dónde se sitúe la conciencia con respecto al símbolo y de cómo reaccione ante él, dependerá que se desencadenen factores positivos o negativos en el individuo.

A la capacidad psíquica de formar símbolos, Jung la denomina “función trascendente”, entendida como una función compleja que permite fluir a las energías de las partes consciente e inconsciente de la psique hacia una zona de confluencia: el símbolo¹⁵. Ahí, la libido que procede de los abismos psicoides nutre de energía al aspecto luminoso de la psique y lo colma de sentido, con lo que orienta su accionar a través de la intuición, definida por Jung como “percepción a través de lo inconsciente”¹⁶. Así, menciona Jung:

El arquetipo no solo es, en sí, imagen, sino también dinámica, manifestándose esta última mediante la numinosidad, la fuerza fascinante de la

¹³ C. G. Jung, *op. cit.*, *Tipos...*, p. 557.

¹⁴ C. G. Jung, *Psicología y alquimia*, p. 387.

¹⁵ J. Jacobi, *op. cit.* cfr. pp. 93-94.

¹⁶ C. G. Jung, “Consciencia, inconsciente e individuación”, en C.G. Jung, *Obra completa*, vol. 9/1, p. 264.

imagen arquetípica. La realización y asimilación de la pulsión tiene lugar [...] no mediante inmersión en la esfera pulsional, sino tan solo mediante la asimilación de la imagen que al mismo tiempo significa también y evoca la pulsión, pero de una forma muy distinta a como la hallamos en el plano biológico. [...] El arquetipo, como imagen de la pulsión, es, desde el punto de vista psicológico, una meta espiritual hacia la que tiende la naturaleza del ser humano.¹⁷

Los arquetipos manifiestan una cierta estratificación. Parecen existir arquetipos más básicos, más primigenios que otros, a modo de genealogías que se despliegan en distintos niveles del inconsciente colectivo. Cuanto más profundo sea el estrato del que procede el arquetipo, menores serán sus determinaciones y mayores sus posibilidades de significación, e igualmente será portador de una carga energética de mucho mayor plenitud que los arquetipos derivados más próximos a los niveles de la conciencia¹⁸. Es explorando este rastro que Jung llegará a proponer la idea de arquetipo del sí-mismo, que en alemán lo denominará *Selbst*, como aquel que guía desde la profundidad el proceso de individuación de cada ser humano, cuya meta será superar el cisma de su propia psique, experimentando así el misterio de la conjunción, la vivencia de los opuestos, la totalidad de su ser.

Así como el yo forma el punto focal de la conciencia, el sí-mismo se constituye en el arquetipo central del inconsciente colectivo. Las imágenes arquetípicas más relevantes del proceso de individuación –la sombra, el anciano, el niño, el héroe, la madre, el ánima y el *animus*– se asocian a sectores psíquicos distintos, en tanto que los símbolos de conjunción lo hacen



al centro psíquico, al *Selbst*, y son, consecuentemente, “la expresión imaginaria de un valor supremo”¹⁹. La paradoja absoluta es propia del sí-mismo, pues es sincrónicamente tesis, antítesis y síntesis. Los mandalas²⁰ constituyen un ejemplo paradigmático de su simbolización:

Su motivo fundamental es la idea de un centro de la personalidad, por así decir de un lugar central en el interior del alma al que todo está referido, mediante el que todo está ordenado y que a la vez constituye una fuente de energía. La energía del centro se pone de manifiesto en la apremiante,

Emma y Carl Gustav Jung en Zúrich, circa 1903, Estudio Fotográfico RUF. Biblioteca Pública de Nueva York.

¹⁷ C.G. Jung, “De las raíces de la conciencia”, citado en J. Jacobi, *op. cit.*, p. 42.

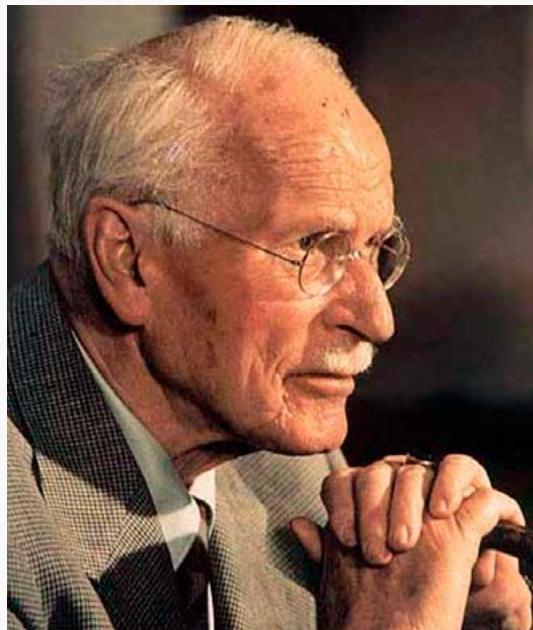
¹⁸ J. Jacobi, *op. cit.*, cfr. p. 58.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ Del sánscrito मण्डल, que significa “círculo”. Designa dibujos circulares cultuales.

casi irresistible necesidad de llegar a ser lo que se es, del mismo modo que cada organismo tiene que tomar por fuerza la figura de su propio ser. Ese centro no está sentido ni pensado como el yo, sino, si es posible expresarlo así, como el sí-mismo.²¹

Carl Gustav Jung,
circa 1949.



El arquetipo del sí-mismo es, pues, el centro del laberinto que debe recorrer cada ser humano para alcanzar la totalidad de su esencia, y ese recorrido es el despliegue psíquico que Jung denomina proceso de individuación: “Empleo el término ‘individuación’ en el sentido de un proceso que genera un ‘individuo’ psicológico, es decir, una unidad, una totalidad independiente, indivisible”²². Es un desarrollo progresivo basado en la dialéctica que se establece entre la conciencia y el inconsciente, donde la confrontación de ambas partes da eventualmente paso a su armonización. En este marco,

²¹ C. G. Jung, “Sobre el simbolismo del mándala”, en C.G. Jung, *Obra completa*, vol. 9/1, p.341.

²² C. G. Jung, “Conciencia, inconsciente e individuación”, en C. G. Jung, *Obra completa*, vol. 9/1, p.257.

las representaciones alquímicas del “símbolo unificador” se le revelan a Jung como los paralelos más significativos.

La experiencia de la totalidad no es un objeto de la especulación racional o una voluntad de identificación. Es una vivencia radical que compromete al hombre en su integridad y que, de hecho, transmuta cualitativamente su propio ser: “Habría que llamarla más bien un destino”²³. Para lograr la visión interior que establezca la relación entre el alma y las figuras sagradas, continúa Jung, “se impone abrir el camino a la posibilidad de ver”, y ese es el papel de la psicología: tocar el alma, enseñar el arte de ver.²⁴

En mi condición de médico mi tarea consiste en ayudar a mis pacientes a ser capaces de vivir. Por eso no puedo permitirme ningún juicio respecto de sus decisiones últimas, pues sé por experiencia que toda coacción, ya se trate de una ligera sugestión, de persuasión o de cualquier otro medio para producir un cambio, no determina a la postre sino un obstáculo a la vivencia suprema y más decisiva: la de hallarse uno a solas con su *Selbst*, o cualquiera que sea el nombre que quiera dársele a la objetividad del alma. El paciente tiene que estar solo para experimentar lo que lo sostiene cuando él ya no puede sostenerse por sí mismo. Únicamente esta experiencia puede darle una base indestructible [...]²⁵

Los sueños y los mitos son las expresiones por excelencia de este proceso de compensación psicológica. Los sueños “se originan en un espíritu que no es totalmente humano, sino más bien una bocanada de naturaleza, un espíritu de diosas bellas y generosas, pero también crueles. Si queremos caracterizar ese espíritu, tenemos que acercarnos más a él, en el ámbito

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, cfr. pp. 21-22.

²⁵ *Ibid.*, pp. 40-42.

de las mitologías antiguas o las fábulas de los bosques primitivos, que en la conciencia del hombre moderno”²⁶. Los símbolos oníricos y los religiosos, individuales aquellos y colectivos estos, son los mensajeros esenciales que el inconsciente manda al yo para que este aprenda de nuevo a entender el olvidado lenguaje de los instintos²⁷. “Los símbolos individuales no carecen de vínculo con los colectivos. Existen ‘pautas primordiales’ profundas y comunes a ambos, donde sus caminos, inicialmente separados, convergen: El símbolo es cuerpo vivo, *corpus et anima*; [...] Por eso, ‘muy abajo’ la psique es mundo”²⁸

La mitología es el “revestimiento primordial” de los arquetipos devenidos en símbolos colectivos. Sus paralelismos, la uniformidad de sus temas y su continua reaparición autóctona testimonian su universalidad y, por tanto, lo abismal de la profundidad psíquica de la que emergen²⁹. En *Introducción a la esencia de la mitología*, obra escrita en colaboración con Jung y en consonancia con su pensamiento, afirma Karl Kerényi: “La configuración de la mitología es imaginada. Una acumulación de imágenes mitológicas progresa hasta la superficie. Una acumulación que al mismo tiempo es una eclosión: si se consigue contenerla, de la forma en que los mitogemas están a veces fijados en el molde de las tradiciones sagradas, se convierte en una forma de obra de arte”.³⁰

Como alcanzamos a vislumbrar, los horizontes y caminos abiertos por Jung son inagotables.

²⁶ C. G. Jung, *op. cit.*, “Acercamiento...”, p. 52.

²⁷ *Ibid.*, cfr. p. 52.

²⁸ C. G. Jung, “La psicología del arquetipo del niño”, en C. G. Jung y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, pp. 118-119.

²⁹ J. Jacobi, *op. cit.*, cfr. pp. 101-102.

³⁰ Karl Kerényi, “Del origen y fundamento de la mitología”, en C. G. Jung y Karl Kerényi, *op. cit.*, pp. 17-18.

Valga cerrar este breve texto conmemorativo con un fragmento de sus memorias que resume, en cierta medida, la invitación al misterio que nos regala su obra:

Atrévete a abrir las puertas ante las cuales todos prefieren pasar de largo [...] *Fausto II* es algo más que un ensayo literario. Es un eslabón en la *aurea catena* que, desde los inicios de la alquimia filosófica y del gnosticismo hasta el *Zaratustra* de Nietzsche –casi siempre impopular, ambiguo y peligroso–, representa un viaje de exploración hacia el otro polo del mundo.³¹

Bibliografía

- Jacobi, Jolande, *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de Jung*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Jung, Carl Gustav, *Obra completa*, vol. 9/1, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- , *Psicología y alquimia*. México: Editorial Tomo, 2007.
- , *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- , *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994.
- ; Joseph Henderson; Jolande Jacobi; Aniela Jaffé; Marie-Louise von Franz, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.
- ; Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- ; Richard Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Paidós, 1961.

³¹ C. G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, p. 196.



Eduardo Menache Varela (Ciudad de México, 1964) es doctor en Filosofía por la UNAM y especialista en Políticas Culturales. Sus investigaciones se centran en la hermenéutica de los símbolos religiosos, antropología filosófica y mitología mesoamericana. Ha sido profesor de licenciatura y posgrado en la UNAM, el ITAM, el IITESM, y centros de escritores. Como diplomático, fungió como agregado cultural en las embajadas de México en China, Bélgica y Cuba, y como cónsul en Dubai.



CENTRO
RICARDO B.
SALINAS PLIEGO

ARTE & CULTURA

revista-liber.org



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas