

Liber



PUBLICACIÓN DIGITAL
ARTE & CULTURA
CENTRO RICARDO B. SALINAS PLIEGO
VERANO DE 2026

GABINETE DE CURIOSIDADES

DE RICARDO Y MARÍA LAURA SALINAS

PASIÓN POR EL COLECCIONISMO
Y EL CONOCIMIENTO

El encanto de Borges
a 40 años de su desaparición física

Fernando Savater:
“México es mi segundo país”

Jugar es cosa seria:
Hugo Hiriart.
Celebración por sus 80 años

Rescate de un sabio
de la Ilustración mexicana:
Francisco Xavier de Gamboa



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
(*liberiores 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
Número 32, verano de 2026.

Imagen de portada: Globo
celestial al estilo de Vincenzo
Maria Coronelli, facsímil.

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 *Relectura,*
por Tedi López Mills.

12 *Siete ciegos,*
por Pablo Boullosa.

22 *Por qué leer a Borges en el siglo XXI,*
por Gerardo Laveaga.

26 *Borges. Portafolio fotográfico,*
por Rogelio Cuéllar.



36 *Fernando Savater: "México para mí ha sido mi segundo país",*
por Ricardo Cayuela Gally.



48 *Gabinete de Curiosidades de Ricardo y María Laura Salinas.*
Pasión por el coleccionismo y el conocimiento,
por Sergio Vela.



58 *Yo solo estaba bromeando: la dramaturgia de Hugo Hiriart,*
por David Olguín.



66 *Arroz, el alimento que simboliza la fertilidad y la abundancia,*
por Felipe Jiménez.



76 *Rescate y edición de una obra de Francisco Xavier de Gamboa,*
por Alberto Pérez-Amador Adam.

Liber

Los invitamos a visitar nuestro micrositio:
revista-liber.org
¡Disfruten y accedan a todos los números
de nuestra colección!



Dos piezas de la exposición *Gabinete de Curiosidades* de Ricardo y María Laura Salinas. *Pasión por el coleccionismo y el conocimiento*. En primer plano, *Fauno (Pan tocando la flauta)*, escultura de Francisco Zúñiga, 1963. En la pared se exhibe un óleo de Pedro Coronel.

Editorial

En “Una rosa amarilla”, Jorge Luis Borges nos legó una parábola sobre la poesía: la palabra alude, pero no expresa; la literatura no es un espejo del mundo, sino “una cosa más agregada al mundo”. En la tradición anglosajona, el color amarillo representa la transmutación; crepuscular zona que separa dos ámbitos. No es ocioso imaginar que esa rosa que Giambattista Marino atisba desde su lecho de muerte cifra el tránsito hacia la eternidad.

El 14 de junio de este 2026, un grupo de alusivo nombre, Los Conjurados, ofreció un singular tributo al escritor argentino. Reunidos ante su tumba en Ginebra, los asistentes, entre quienes se encontraban amigos, especialistas y traductores, colocaron sobre ella cuarenta rosas amarillas, “una por cada año de eternidad”, según aclaró el organizador.

Nuestra edición de verano se une a la conmemoración del 40.º aniversario luctuoso de Borges con una ofrenda, en la que, al modo de las fúnebres coronas, se trenzan la letra y la imagen.

Tedi López Mills rememora su asistencia, junto al escritor Álvaro Uribe, a la conferencia que el autor de *El Aleph* impartió en 1983 en el parisino Collège de France. En este ensayo, “Relectura”, la poeta y traductora conjuga la memoria personal con el análisis sobre la creación y los símbolos recurrentes en el universo borgeano.

Por su parte, el ensayista Pablo Boullosa reflexiona en “Siete ciegos” sobre el mismo número de figuras históricas y mitológicas estrechamente vinculadas con Borges y su obra, quienes, pese a la ceguera, supieron ver “más allá” —¿atisbar acaso la rosa eterna?—, gracias a su genio y a su capacidad de admiración.

El novelista Gerardo Laveaga pondera, en “Por qué leer a Borges en el siglo XXI”, la vigencia de su literatura, señalando como méritos el desafío intelectual, la hibridez que disuelve las fronteras entre géneros y su anticipación a temas como la Inteligencia Artificial y las realidades múltiples.

En 1973, Borges recibió el Premio Internacional Alfonso Reyes. Durante su estancia mexicana, cumplió su deseo de visitar Teotihuacan, recorrer la Capilla Alfonsina y conocer a Juan Rulfo. Un joven fotógrafo de la *Revista de Revistas* de *Excélsior* lo acompañó diariamente “hasta en el baño”, y merced a tal intimidad, registró imágenes icónicas de un escritor cuyo rostro se volvió familiar para millones. Ofrecemos una crestomatía de estas memorables fotografías capturadas por Rogelio Cuéllar.

Como un reflejo de la sutil simetría que rige las composiciones borgeanas, mientras con este dossier conmemoramos 40 años de la muerte del argentino mediante “Yo solo estaba bromeando” celebramos los 80 de vida de Hugo Hiriart, cuyo talento se ha vertido en diversos géneros. El dramaturgo David Olguín recapitula la trascendencia de la producción teatral del fecundo escritor a partir de su perspectiva lúdica.

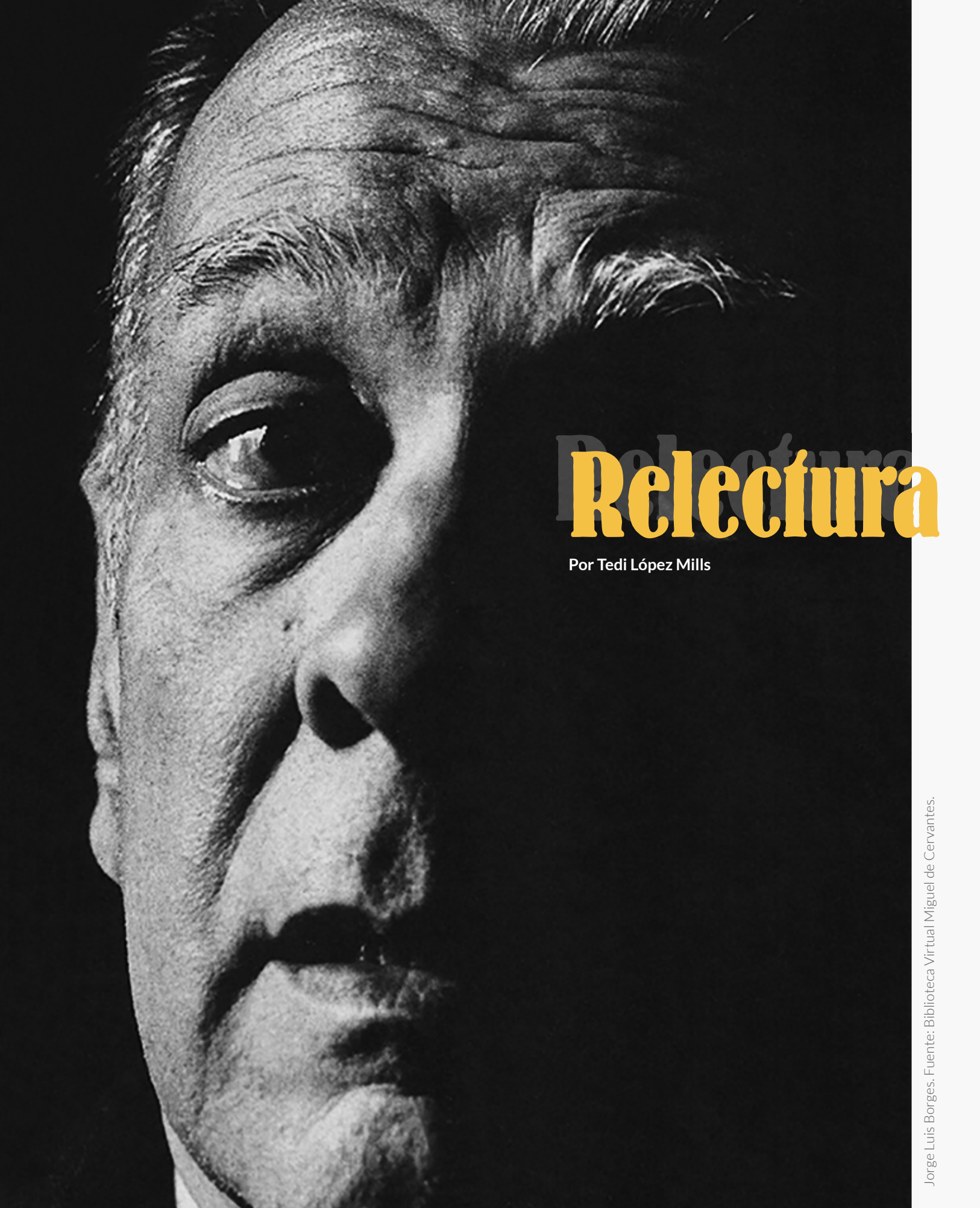
Antaño, entre las tareas filosóficas se encontraba la educación de los ciudadanos. Ricardo Cayuela Gally nos ofrece una selección de la conversación que sostuvo con el filósofo Fernando Savater. El autor de *Ética para Amador* aborda sus influencias, su relación con México y expone su visión de la democracia basada en la libertad, la igualdad y el conocimiento.

Impar ejemplo de pasión intelectual es el Gabinete de Curiosidades de Ricardo y María Laura Salinas. Inspirada en la tradición renacentista de las *Wunderkammern*, tal colección tiene como misión preservar y compartir el saber, promoviendo una comprensión más profunda de la identidad, la historia y la realidad. En la presentación de la exposición, que a partir de julio podrá disfrutarse en la Galería de la Universidad de la Libertad, Sergio Vela destaca el papel que un acervo de tal riqueza y valor desempeña para forjar una mejor sociedad.

Conservar la memoria, valorar el presente y construir el porvenir son una tríada que se enlaza en la historia. El especialista en el periodo barroco Alberto Pérez-Amador descubrió un manuscrito inédito de Francisco Xavier de Gamboa, uno de los juristas novohispanos más respetados de su época. El académico, frecuente colaborador de *Liber*, perfila la relevancia de este sabio de la Ilustración novohispana y nos recuerda la necesidad de rescatar su obra.

Como corolario del viaje que implica cada edición, cerramos con un reportaje que aborda, precisamente, una travesía milenaria: la de un alimento esencial en nuestra dieta que arribó por vía marítima. En “Arroz: el alimento que simboliza la fertilidad y la abundancia”, Felipe Jiménez explora la historia, el simbolismo y la gastronomía de este cereal. Y para despertarnos el apetito, su autor, buen cocinero él mismo, nos comparte sabrosas recetas de diversas culturas con este grano.

Así, con ensayos que conmemoran el legado de escritores, humanistas y artistas concluimos este periplo, recordando que la cultura, además de una forma de comprender el mundo, es también una aventura intelectual. ●



Relección

Por Tedi López Mills

Con motivo del 40.º aniversario luctuoso de Jorge Luis Borges, Tedi López Mills rememora la conferencia sobre creación poética a la que asistió con Álvaro Uribe, impartida por el gran escritor en el Collège de France en 1983. En este ensayo memorioso, la poeta y traductora propone que para entender los símbolos borgeanos (laberintos, espejos, sombras, sueños, bibliotecas, tiempo, espacio, ruinas, luna, mapas, eternidad e infinitos) no hace falta descifrar, sino recordar.

En “La ceguera”¹, Borges dice que a lo largo de sus muchas pláticas ha observado que “se prefiere lo personal a lo general, lo concreto a lo abstracto... La gente siempre espera confidencias y yo no tengo por qué negarle las mías”. Supondré que la observación es aplicable a todas las personas y a todas las circunstancias y que puedo empezar contando una historia propia que define en gran parte mi relación con Borges. Durante casi cuarenta años viví con un escritor declaradamente borgeano, Álvaro Uribe; fue por él que leí a Borges por primera vez y también fue por él que lo vi en 1983, cuando asistimos juntos a una conferencia suya en París, en el Collège de France. Recuerdo que el auditorio estaba repleto y que Álvaro y yo logramos colarnos por una puerta de servicio y sentarnos tras bambalinas en unas sillitas medio incómodas, del lado derecho de Borges, lo cual nos impidió verlo de frente, aunque nos permitió contemplar el panorama entero y escucharlo a él de cerca. Recuerdo las manos de Borges moviendo el bastón como si hubiera sido una palanca. Recuerdo mi angustia cuando se le atoraba alguna palabra en la punta de la lengua. Recuerdo cuánto me preocupaba que alguien se riera o se burlara de él.

¹ Última de la serie de conferencias que impartió Borges en Buenos Aires en 1977, recopiladas en un volumen con el título de *Siete noches*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1980.



Jorge Luis Borges acepta la Legión de Honor del Gobierno francés en el Palacio del Elíseo en París, 19 de enero de 1983.

Ahora —gracias a la grabación que existe en YouTube— sé que la conferencia fue el 12 de enero, que estaban Henri Michaux, Raymond Aron, Claude Gallimard y que el anfitrión y moderador fue Yves Bonnefoy. Borges habló en francés sobre el tema amplio de la creación poética. Dijo que la memoria está hecha de olvido, que en términos literarios la infelicidad es más provechosa que la felicidad y anunció, extraña e innecesariamente, que sus mejores



Los invitamos a ver la conferencia que dio Jorge Luis Borges en París, en el Collège de France, el 12 de enero de 1983.

libros son *El informe de Brodie*, *La cifra*, *El libro de arena*, y que los otros podían ignorarse sin problema alguno. El acto, incluyendo las numerosas preguntas del público —a quien Borges le prometió una sola cosa: la sinceridad—, duró poco menos de una hora. Lo inesperado y maravilloso, para mí, ocurre —en el presente de la grabación— a partir del minuto 25 con 23 segundos, cuando aparece Álvaro en la esquina izquierda de la pantalla, sonriendo, aplaudiendo, platicando conmigo, me imagino, aunque yo permanezco invisible. Luego la cámara se enfoca de nuevo en Borges y a veces en Bonnefoy, que lo ayuda con los micrófonos. Una mujer le pregunta sobre la pintura, un hombre sobre el cine. Borges responde con gentileza, sin hacer alusión al hecho de que perdió la vista casi por completo en 1955 y, por lo tanto, no puede ver pintura ni cine. Alguien le pregunta si vive en una torre de marfil y Borges se exalta, mueve aún más el bastón, y lo niega dando ejemplos de su compromiso con la actualidad política. Las luces son muy tenues y amarillas, como lo eran, creo, en esa época. Borges tiene 83 años. Faltan solo tres para su muerte.



Entre los asistentes a la conferencia de Borges en el Collège de France se encontraba Henri Michaux.
Fotografía: Jean-François Bonhomme.

Me acostumbré a los saltos
en el vacío y me di cuenta
de que no tenía que descifrar,
sino solo recordar, pues hacerlo
era la prueba de que yo ya estaba
en la orilla opuesta.

Entre Álvaro y sus amigos, Borges —en menor medida, Cortázar, Rulfo, García Márquez— era en ese entonces el autor más admirado, más citado, más imitado, y yo, aprendiz, escuchaba con atención las discusiones y procuraba ponerme al día con los textos. Habré leído casi todos los libros suyos que había en el departamento donde vivíamos (salvo las obras en colaboración) y habré expresado mi asombro con timidez, pues sabía que me faltaba una pieza clave para descifrar ciertos mecanismos, especialmente en los cuentos. Era capaz de seguir las tramas —no contienen una sola frase, aun de transición, que no sea bella, lúcida, conmovedora, paradójica—, pero la resolución fantástica, por decirlo de manera rápida, superficial, se me iba a menudo de la cabeza como “agua en el agua”, según la imagen de Borges en “La otra muerte”. Me acostumbré a los saltos en el vacío y me di cuenta de que no tenía que descifrar, sino solo recordar, pues hacerlo era la prueba de que yo ya estaba en la orilla opuesta, ya había cruzado la “vasta llanura” bajo el “blanco sol” y los misterios restantes los podría solucionar reconstruyendo los acontecimientos; no exactamente con las mismas palabras, como “Pierre Menard, autor del Quijote”, pero sí con las semejanzas suficientes para que se reconociera mi aptitud al utilizar el vocabulario —los sustantivos, por lo pronto— de ese conocimiento: laberintos, espejos, sombras, aljibes, sueños, pesadillas, bibliotecas, tiempo, espacio, ruinas, destino, luna, espada, tigres, hexámetros, metáforas, mapas, eternidad, infinitos.

En mi relectura reciente e intensiva de Borges he comprobado con desánimo que aún me

falta aquella pieza clave y que no es externa; no la voy a encontrar hurgando en los cuentos, sino que corresponde a una falla en la forma de mi inteligencia. Podría consolarme con una cita de Borges: “Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural”, y concluir que el mecanismo estético no funciona como debería, según los pasos que la trama propone desde un inicio. O podría argumentar que yo prefiero el realismo; nací, de acuerdo con la acepción que Borges le atribuye a Coleridge, aristotélica, no platónica. Me costaría trabajo explicar someramente en qué consiste la diferencia básica. Borges la resume así: los platónicos “intuyen que las ideas son realidades”, los aristotélicos, que son “generalizaciones”. Lo cual significaría que he desarrollado una teoría del mundo y la sostengo ante cualquier disyuntiva y, si no embona, entonces peor para el mundo. Sin embargo, no está en mi naturaleza ese tipo de disciplina, de autoridad o de fe. Suelo ir caso por caso, y en el de los cuentos de Borges —incluso algunos de mis predilectos: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o “Funes el memorioso” o “El milagro secreto” o “El Sur” o “El Aleph”—, me toca lidiar con un desconcierto intimidante y con la sensación incómoda de que soy una impostora. Para recuperar la brújula con la que suelo leer y alejarme del vértigo conceptual, me abstraigo del procedimiento y me fijo solo en los desenlaces. Los doy por confirmados y, sobre todo, por inevitables. Si Borges indica que en las regiones más antiguas de Tlön es frecuente la duplicación de los objetos perdidos, lo acepto como una consecuencia lógica del inicio del cuento, donde se establece la conjunción de un espejo y de una enciclopedia. Cuando resulta, además, que el objeto perdido es un lápiz, se esfuma cualquier sospecha. En mi casa, el lápiz que perdí en la noche mientras leía en la sala lo encuentro hoy en la cocina. Borges escribe que el segundo lápiz no es menos real, pero se ajusta más a la expectativa. Ha de ser por la anticipación de la búsqueda. No ignoro que habrá un tercer lápiz y que será probablemente más largo. La perspectiva me entusiasma porque

Borges me informa que en Tlön predomina el idealismo.



François Mitterrand impone la Legión de Honor a Jorge Luis Borges, 19 de enero de 1983, Palacio del Elíseo, París.

No separo los ensayos y poemas de los cuentos, pero sí de mi experiencia al leerlos, mucho más simple en la medida en que no me veo obligada a desentrañar acertijos. Estoy convencida de que Borges es un ensayista incomparable; su versión del género está determinada por una extraordinaria inteligencia que razona en modo dubitativo, siempre próximo al relato y a la poesía. El siguiente fragmento de “Nueva refutación del tiempo” es una buena muestra:

cada vez que atravieso una de las esquinas del sur, pienso en usted, Helena; cada vez que el aire me trae un olor de eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez; cada vez que recuerdo el fragmento 91 de Heráclito, *No bajarás dos veces al mismo río*, admiro su destreza dialéctica, pues la facilidad con que aceptamos el primer sentido (“El río es otro”) nos impone clandestinamente el segundo (“Soy otro”) y nos concede la ilusión de haberlo inventado...

A los lectores nos ofrece opciones: si no se advierte el equilibrio, al menos se garantiza la pasión, la ironía, la intimidad. En Tlön la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Los ensayos de Borges elevan esta equivalencia a un arte mayor y no cometen la banalidad de establecer conclusiones. En el juego que plantean —donde el escepticismo es una herramienta que el autor usa en su propia contra—, todas son posibles y coexisten. Poco importa que al final termine prevaleciendo la mera sensatez: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”.

“

He comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento.

Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual”.

JORGE LUIS BORGES



Jorge Luis Borges, conferencia en el Collège de France, 12 de enero de 1983, París.

Fotografía: David Boeno.

En alguna conferencia (quizá la que presencié en 1983), Borges declaró que la poesía es más fácil que la prosa porque no tiene que obedecer reglas de continuidad. Con modestia melancólica —otro de sus dones o estrategias—, confiesa en el prólogo de *La cifra* su derrota peculiar: “He comprendido que me está vedado ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección, la obra sabiamente gobernada o de largo aliento. Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual”. Se podría armar una selección de poemas que contradiría esa humildad tan hermosamente formulada, en la que solo se sostiene lo del largo aliento. Pero para fines de mi breve argumentación la voy a tomar como cierta y voy a añadir que la poesía de Borges es reiterativa, lo cual no considero un defecto, pues cada repetición se interpreta de modo diferente según el contexto y se asemeja entonces a un hallazgo. Señalo, además, una característica distintiva: nunca miente o, para no meterme en los vericuetos de la mentira que presupone una verdad, nunca provoca incredulidad:

Recordar el patio de tierra y la parra, el zaguán
[y el aljibe.

Haber heredado el inglés, haber interrogado
[el sajón.

Profesar el amor del alemán y la nostalgia
[del latín.

Haber conversado en Palermo con un viejo
[asesino.

Agradecer el ajedrez y el jazmín, los tigres
[y el hexámetro. [...]

No ser codicioso de islas.

No haber salido de mi biblioteca. [...]

Haber enseñado lo que no sé a quienes sabrán
[más que yo. [...]

Haber urdido algún endecasílabo.

Haber vuelto a contar antiguas historias.

Haber ordenado en el dialecto de nuestro
[tiempo las cinco o

seis metáforas. [...]

Ser ciego.

Ninguna de esas cosas es rara y su conjunto me depara una fama que no acabo de comprender.

Ricardo Piglia insiste en que debe hacerse hincapié en lo obvio: Borges no salió de la nada, como una especie de fenómeno caído del cielo que de repente, de un día para otro, comenzó a ser el extraordinario escritor Jorge Luis Borges: “La perfección es tal que uno tiene que pensar que fue descartando una gran cantidad de cosas que no le gustaban para llegar a eso que parece un milagro por momentos”². ¿Qué escritor o escritora no descarta y corrige y reescribe y aun así no consigue acercarse a ningún tipo de perfección? En “Leo a Borges”³, Álvaro Uribe postula que “como pocos escritores en el siglo xx, como acaso ningún autor reciente en lengua española, Borges fue capaz en grado sumo de crear belleza... de modificar y enriquecer la idea consabida de lo bello en la literatura”. No pongo en duda la deliberación. Si bien Borges afirma en el prólogo de *Elogio de la sombra* que no posee una estética, admite que el tiempo le “ha enseñado algunas astucias”. Cuando procede a enumerarlas no son insignificantes:

eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo.

En el ensayo que ya cité, “La ceguera”, Borges sugiere que “para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético”, en el sentido más profundo, no lastimero, del tér-



Jorge Luis Borges y María Kodama en París, 1977.

mino; es decir, una empatía que despierte el deseo de identificarse por la vía indulgente de los sentimientos. Puede suceder que, al leer a Borges, al escucharlo, uno se perciba semejante. Yo confío en que se note su influencia en cómo pienso, cómo leo, cómo escribo. Me cuido de usar sus adjetivos —de veras ya son de él— pero no de estudiar sus paradojas, sus conjeturas, la estructura y el ritmo de sus párrafos, el matiz ingenuo, casi nervioso de su erudición.

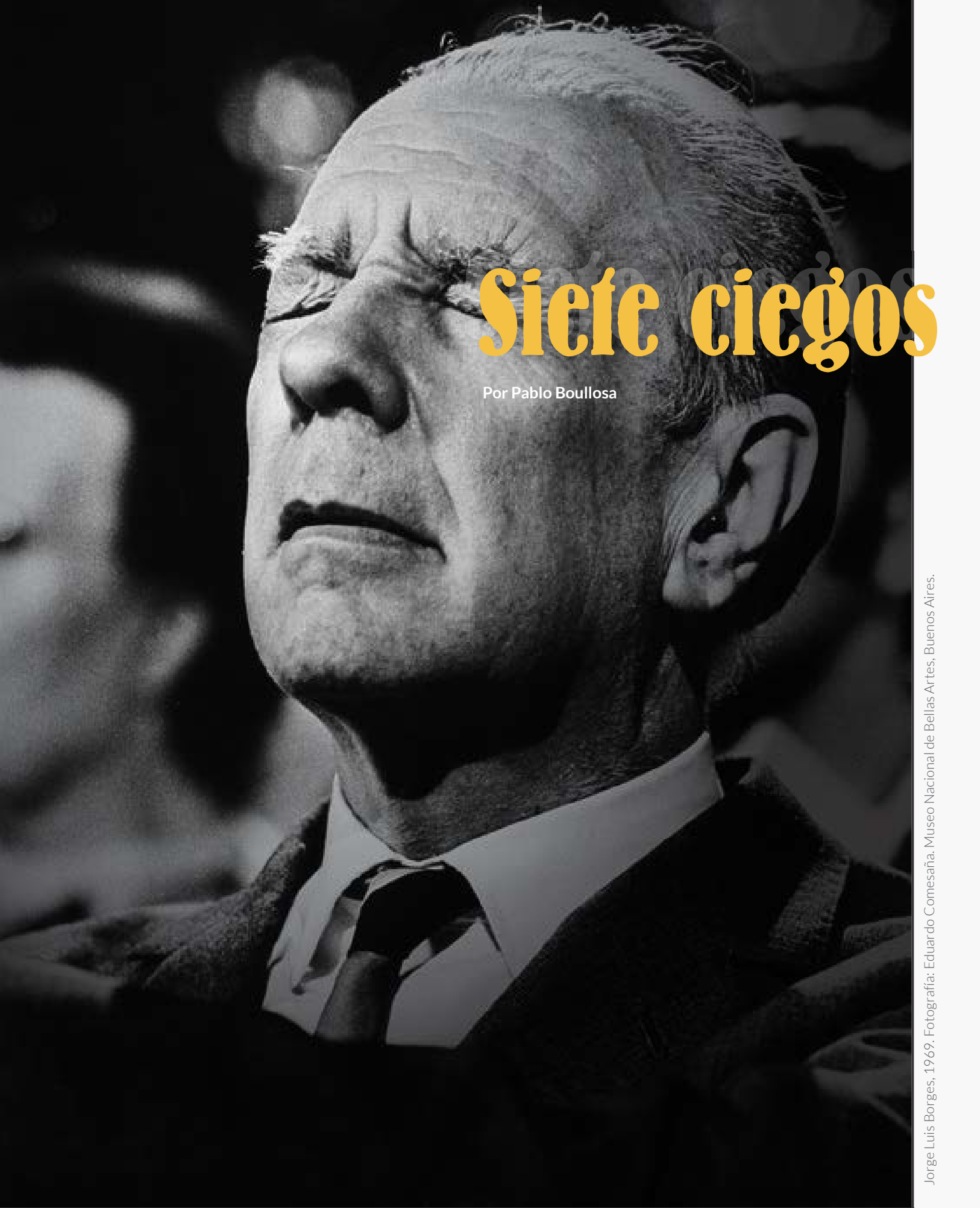
En “La divina comedia”, el primer ensayo (o conferencia) de *Siete noches*, Borges señala, citando a Robert Louis Stevenson, que el encanto es una “de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin el encanto, lo demás es inútil”. El comentario no deja de ser vanidoso —Borges se sabe encantador— y exagerado: excluye a una cantidad enorme de grandes escritores y escritoras. Mi lista de los que poseen esa cualidad esencial es muy corta. Borges ocupa el primer lugar. No sé todavía a quién colocar en un lejano segundo.

² *Borges por Piglia*, Eterna Cadencia. El libro reúne las cuatro clases que dio Piglia en la TV Pública argentina en 2013.

³ El ensayo está en el libro del mismo título que se publicó en Tusquets en 2012. “Borges” alude al Borges de Adolfo Bioy Casares.



Tedi López Mills nació en la Ciudad de México. Ha publicado varios libros de poesía, entre los cuales están *Contracorriente* (Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares 2008), *Muerte en la rúa Augusta* (Premio Xavier Villaurrutia 2009 de Escritores para Escritores) y *Amigo del perro cojo* (Premio Iberoamericano Bellas Artes Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada 2015), además de cuatro volúmenes de prosa: *La noche en blanco de Mallarmé*, *Libro de las explicaciones*, *La invención de un diario* y *Mi caso Rimbaud*. Su libro más reciente es *Cascarón roto*. En 2021 se le otorgó el Premio Bellas Artes de Literatura “Inés Arredondo”.



Siete ciegos

Por Pablo Boullosa

En este ensayo, el escritor Pablo Boullosa rinde homenaje a Jorge Luis Borges con una reflexión sobre siete ciegos: Tiresias, Edipo, Homero, Milton, Galileo Galilei, Sapia Salvani (de la *Comedia* de Dante), quienes como Borges alumbraron mundos y vieron más allá que quienes, aun teniendo la capacidad fisiológica para ver, no lo hacen porque han perdido la capacidad de admiración.

Jorge Luis Borges fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de su país en 1955 y para entonces, como es bien sabido, ya no podía leer. De eso trata uno de sus textos más conocidos, el “Poema de los dones”:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría de Dios
que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

Los libros y la noche, es decir, la biblioteca y la ceguera. La coincidencia de ambas parece extraordinaria; Borges está rodeado de los objetos que más apreciaba, pero al mismo tiempo está incapacitado para leerlos. En el poema se compara con Midas, que murió de hambre y de sed porque todo lo que tocaba se convertía en lo que más deseaba, y con Paul Groussac, quien también había sido ciego y director de la misma biblioteca. Más tarde, después de publicado el poema, Borges supo que, además de ellos dos, hubo un tercer director de la biblioteca que también había perdido la vista,

el romántico José Mármol, autor de *Amalia*¹. Tres directores ciegos de la Biblioteca Nacional ya no le parecieron a Borges una casualidad, sino una confirmación. Y yo afirmo que también una profecía.

Porque esa situación, en apariencia tan extraordinaria y paradójica, de estar rodeado de maravillas pero sin poder aprovecharlas, define muy bien a nuestra época: nunca había sido más sencillo y más económico leer buenos libros, observar arte de primerísima calidad, oír la música más sublime, acceder a conocimientos científicos que habrían vuelto locos de gozo a los filósofos naturales del pasado, entrar en contacto con las peculiaridades de los pueblos de la Tierra, y no obstante, casi nadie lo hace. Todo indica que estamos ciegos, solo que nuestra ceguera no es fisiológica, sino moral.



Jorge Luis Borges en su despacho de la Biblioteca Nacional de Argentina, 1971, Buenos Aires. Fotografía: Eduardo Comesaña.

¹ Quizá esta ignorancia nos libró de una cuarteta en la que rimaran *Mármol* y *árbol*.



Aparición de Tiresias ante Ulises durante el sacrificio, acuarela y témpera de Henry Fuseli, circa 1780-1785, Graphische Sammlung der Albertina, Viena. Fuente: Wikipedia.

El adivino más recurrente de los mitos griegos es el ciego Tiresias, capaz de percibir lo que los demás no logran ver.

La ceguera (me refiero por supuesto a la fisiológica), la profecía y la clarividencia están unidas desde antes de la literatura en el mito. Por ejemplo, el adivino más recurrente de los mitos griegos es el ciego Tiresias, capaz de perci-

bir lo que los demás no logran ver. El libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio relata que Juno impuso una “eterna noche” a los ojos de Tiresias, pero Júpiter, para aminorar la excesiva sanción de su esposa, le dio a Tiresias “el saber lo futuro” y de esta forma “alivió, con este honor, su desgracia”. Unos versos más adelante, la ninfa Liriope pregunta a Tiresias si su hijo Narciso vivirá muchos años, y él responde que sí, siempre y cuando nunca llegue a conocerse. Una excepción flagrante a la máxima delfica “conócete a ti mismo”: no lo hagas si puedes enamorarte de tu imagen.

Ciegos o no, los adivinos griegos también estaban sometidos a magníficas ironías: Calcante en la *Iliada*, Casandra poco antes de la caída de Troya y el propio Tiresias hicieron enfurecer a aquellos que precisamente más necesitaban de sus oficios. Siempre ha sido así: la gente más necesitada de verdades desagradables es la que menos está dispuesta a oírlas. En *Edipo Rey*, Edipo monta en cólera cuando Tiresias, con renuencia, le hace ver lo que ha hecho; en *Edipo en Colono*, Tiresias es vilipendiado por Creonte, reacio a entender lo que se le viene encima: la muerte de su hijo, el suicidio de su esposa y la pérdida del reino.

En los libros de Borges se menciona a Edipo pero no como sujeto trágico. De haberlo tenido en mente no habría escrito los primeros versos de uno de sus poemas más injustamente célebres, “El remordimiento”:

He cometido el peor de los pecados
que un hombre puede cometer: no he sido
feliz. Que los glaciares del olvido
me arrastren y me pierdan, despiadados.

Desde luego, el yo que habla en cualquier poema no es el yo del poeta de carne y hueso, aunque muchas veces Borges nos invita a confundirlos. De cualquier manera, esa tristeza íntima o burguesa habría sido casi el paraíso para Edipo, de quien sería más fácil afirmar que cometió los peores pecados que un hom-

bre puede cometer, como matar a su padre o tener hijos con su madre.

El que le interesa a Borges es el Edipo joven y avisado que enfrenta a la esfinge con la astucia de un Ulises. Esto está claro en su soneto “Edipo y el enigma”, de 1964 —año en el que el autor de estas líneas andaba a cuatro patas:

Somos Edipo y de un eterno modo
la larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.

La triple bestia que somos alude, desde luego, a la respuesta que Edipo da a la esfinge, la bestia que no somos: primero cuatro patas, después dos, después tres; primera infancia, vida plena y vejez. El terceto con que cierra el poema es más interesante:

Nos aniquilaría ver la ingente
forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido.

No podemos, en efecto, ver de golpe lo que somos, hemos sido y seremos, porque esa visión triple y supratemporal nos aniquilaría. Pienso, inevitablemente, en las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke:

¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre los
[ángeles?
Si de súbito alguno de ellos me apretara contra
[su corazón
me aniquilaría su existencia más fuerte.
Y es que la belleza solo es el principio de lo
[terrible
que todavía podemos soportar,
lo que admiramos porque, sereno, desdeña
destruirnos...

A Borges, insisto, no parece interesarle el Edipo viejo y exiliado que, andando en tres patas, como el Borges que habita en la memoria de muchos con su bastón, llega a Colono para morir. Este es el Edipo que, a pesar de su ceguera, o gracias a ella, puede ver con mayor claridad



Edipo, exiliado en Tebas, óleo de Eugène Ernest Hillemacher, 1843. Museo de las Bellas Artes de Orleans. Fuente: Wikipedia.

que nunca su propia existencia; de hecho puede ver lo que Tiresias ya había visto antes. Ahora ha sido repudiado por sus compatriotas y por los extranjeros, incluso por sus propios hijos varones; solo lo aceptan sus hijas y, para sorpresa de muchos atenienses, el rey Teseo. Si la ceguera es un laberinto, Teseo vuelve a resolverlo, otorgándole la ciudadanía a Edipo para que pueda morir en paz.

Algún comentarista afirma que la razón por la que esta tragedia sucede específicamente en el *demo* o demarcación de Colono no tiene que ver con el mito, sino con ser el lugar de nacimiento de su autor, Sófocles. En cualquier caso, los dioses arruinaron la vida de Edipo, pero una vez muerto lo encumbrarán, y sus restos harán invencible a la ciudad que los conserve (las erinias que lo persiguieron se transformarán en protectoras de Atenas). Otra magnífica

ironía: “En vida no soy nada”, dice Edipo, “pero muerto seré de nuevo una persona”. Será enterrado en la colina de Ares, es decir, en el Areópago, lugar al que iban a purificarse los pecadores y a ser perdonados los malditos, y donde sesionaba el consejo del mismo nombre.

Hablemos ahora del siguiente ciego que voy inevitablemente a mencionar: Homero, o lo que llamamos Homero. Este percibió proféticamente que solo había dos caminos para la literatura narrativa, el de la *Ilíada* y el de la *Odisea*, y desde entonces los buenos libros han transitado por uno de los dos². Hay buenos libros que tratan de la brutalidad y de la fragilidad de la condición humana y de los grandes

² “Toda gran obra de ficción descende de la *Ilíada* o de la *Odisea*”, sostuvo Raymond Queneau.



La apoteosis de Homero, óleo de Jean-Auguste Dominique Ingres, 1827. Museo del Louvre, París. Fuente: Wikipedia.

acontecimientos; y hay otros que tratan de la inteligencia, la intimidad y las ensoñaciones. Pero en Borges esos caminos no se bifurcan, sino que confluyen. Encontramos en su obra lo que podría parecer incompatible, tanto la *Ilíada* como la *Odisea*, es decir, la violencia, los cuchilleros, los gauchos, el coraje, las batallas, la sangre, por un lado; y por otro, la más sofisticada inventiva, la erudición, las paradojas, la subjetividad profunda, y las exquisitas y asombrosas posibilidades del tiempo, el espacio y la identidad.

Los buenos libros han transitado
por la *Ilíada* o la *Odisea*.

En la obra de Borges los caminos
no se bifurcan, sucede lo que podría
parecer incompatible,
confluyen ambos.

Existe una sola razón para inferir la ceguera de Homero: se le ha imaginado colocándose a sí mismo dentro de su literatura como el aedo ciego que hace llorar a Ulises. Lo que es tan solo una probabilidad, y bastante borgiana, ha pasado a ser el único rasgo característico del primer escritor de nuestra tradición literaria. Nadie menciona el color de su piel, el tono de su voz o su gentilicio; todos decimos que no podía ver.

Pero no es esto lo que más une a Borges con la literatura de Homero. La mayor afinidad está en el destino de sus grandes protagonistas. Al igual que Aquiles —y como lo declaró en repetidas ocasiones—, Borges prefería la muerte a la eternidad. Claro que Aquiles, por ser hijo de dioses, pudo realmente elegir la eternidad, pero optó por la gloria de este mundo, la misma que el cristianismo enseña a desdenar. En cuanto a Ulises, este es tanto el personaje Ulises en un plano de la *Odisea* como, en otro, el personaje cantado y ficcionalizado por el aedo que habita el primer plano, de manera que Ulises oye hablar de sí mismo como personaje

de ficción. Habría podido decir que era al otro, a Ulises, a quien le ocurrían las cosas. Estos desdoblamientos resucitan para la literatura moderna en la segunda parte del *Quijote*, escrita después de que Cervantes leyera la primera traducción al español de la *Ulixea*, y en Borges serán casi una costumbre. Además, Borges fue un asendereado que, perdiéndose en aventuras fantásticas, buscaba volver si no al hogar y a los brazos de su esposa, sí, sospecho, a sus orígenes. La memoria y el olvido, la nostalgia, la lealtad y la traición, son temas constantes en Borges y transversales en la *Odisea*. Y finalmente, Borges cumplió su deseo de morir en Ginebra, donde había sido feliz; donde había leído a Schopenhauer y a Whitman; donde había aprendido el latín, la madre de su lengua; donde había fallecido su abuela materna; y donde había sido sorprendido por cierta Émilie y su amor adolescente, ajeno por completo a las atrocidades de una Europa encanallada al otro lado de la frontera suiza.

Si nos atuviéramos a la cronología, hay un ciego, o mejor dicho una ciega, Sapia Salvani, que yo debería abordar antes de los dos ciegos de los que hablaré a continuación, comenzando por el más joven.

Edipo murió en el exilio, y del más alto de todos los exilios, el que nos arrojó a la realidad como ningún otro, trata *El paraíso perdido* de John Milton, la obra cumbre del escritor al que Borges dedica más tiempo en su conferencia sobre la ceguera. No sería honesto repetir lo que dice en ella (es la séptima del delicioso volumen *Siete noches*).

Milton fue uno de los más notables defensores de la libertad de expresión en el siglo XVII. Su *Areopagítica* (título que hace alusión al consejo ateniense que ya mencionamos) contiene argumentos que todavía es necesario esgrimir contra la censura. También sigue vigente su argumentación del derecho que todos tenemos a rebelarnos contra “cualquier poder irresponsable, incuestionable e irresistible”. Al margen

de su intensa actividad política e intelectual (favoreció el derrocamiento y la decapitación del rey Carlos I), su *Paraíso perdido* nos ayuda a enfrentar nuestra caída, que trajo consigo la posibilidad de que encontremos, dentro de nosotros mismos, “otro paraíso, más venturoso y más bello” que el perdido. ¿No es esto también lo que pudo encontrar Borges al ser expulsado de la plenitud del sentido de la vista y encontrarse obligado a buscar otra plenitud, otra visión más venturosa y más bella, dentro de sí mismo? En cualquier caso, Borges sentía una inmensa admiración por la actitud de Milton ante la ceguera, una actitud belicosa, de no rendirse nunca ante ella. Habría aceptado lo que dice Milton:

La mente tiene su propia casa
y puede hacer del infierno un cielo
y del cielo un infierno.



Milton dictando a su hija, óleo de Henry Fuseli, 1794, Instituto de Arte de Chicago.

En casa de mi mente veneramos a esta cieguísima trinidad: Homero, Milton y Borges. “El número tres cierra las cosas; dos es una mera coincidencia, tres, una confirmación, divina o teológica”, dice este último. Y cualquier diccionario de símbolos dirá que la trinidad es símbolo de la unidad original y perfecta, recuperada después de transformarse en dualidad (1, 2, 3).

Este es el tipo de razonamiento que, por lo menos desde Pitágoras y Platón, inundó la mente de los sabios durante siglos. Lo que hoy llamamos ciencia, antes de serlo, fue símbolos, geometrías, analogías. La perfección parecía no solo posible sino incluso real. Así era el modelo ptolemaico del universo, cuya simetría parecía irrefutable antes de nuestra caída en la modernidad. Y uno de los principales responsables de esta fue sin duda Galileo Galilei, quien destruyó la idea de que todos los cuerpos celestes eran esferas perfectas girando alrededor de nuestra Tierra, al observar, en 1610, con un rudimentario telescopio perfeccionado por él mismo, las irregularidades y accidentes de la superficie de la Luna, así como cuatro lunas (hoy llamadas satélites galileanos) girando alrededor de Júpiter.

El propio Galileo nunca abandonó la tradición previa, pese a sus observaciones contundentes, como lo muestra el pasaje más conocido de toda su obra, que está en *El ensayador*:

La filosofía está escrita en ese libro enorme que tenemos continuamente abierto delante de nuestros ojos (hablo del universo), pero que no puede entenderse si no aprendemos primero a comprender la lengua y a conocer los caracteres con que se ha escrito. Está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas sin los cuales es humanamente imposible entender una palabra; sin ellos se deambula en vano por un laberinto oscuro.

La magnífica ironía de Dios se ensañó también con Galileo, pues “el divino laberinto de los efec-



Galileo Galilei ciego. Detalle de *Galileo Galilei visita a Vincenzo Viviani*, óleo de Tito Lessi, 1892, Instituto y Museo de Historia de la Ciencia, Florencia.

tos y de las causas” le dio a la vez los telescopios y la noche, y no la noche nocturna nada más, valga la redundancia, sino la misma que recibió Borges. Galileo, el hombre que amplió nuestra visión del universo, demostrando que era inmensamente vasto y asombroso, imperfecto pero en cierto sentido superior a la imaginación, también perdió la vista. Y, para alguien que se había dedicado a observar la naturaleza, ser ciego y estar legalmente confinado a las afueras de Florencia, con sus inútiles telescopios arrumbados por ahí, puede compararse sin desdoro a la situación de Borges en la Biblioteca Nacional.

Cabe recordar ahora un encuentro que, de haber sido imaginado por un novelista, parecería inverosímil pero que realmente sucedió. Milton lo narra en *Areopagítica* después de mencionar que la censura y el servilismo habían:

sofocado la gloria de los ingenios italianos, de modo que nada había sido escrito allí en todos estos años sino lisonja y rimbombancia. Fue ahí que encontré y visité al famoso Galileo, ya envejecido y prisionero de la Inquisición por pensar, en cuanto a astronomía, contrariamente a lo que los licenciadores franciscanos y dominicos pensaban.

Antes de terminar, quiero volver a la profecía de Borges que, desde mi punto de vista, o de

ceguera, es el signo de nuestro tiempo: el estar rodeado de posibilidades, pero ser incapaces de aprovecharlas. A esto se añade la escasez de algo que Borges tenía en abundancia: capacidad de admiración. Por eso Borges nos conduce siempre a otros escritores, porque sabía, como muy pocos, admirar. Y la admiración es, precisamente, lo contrario de la envidia. Hoy se pone más empeño en envidiar que en admirar; la parte enferma de nosotros envidia; la parte sana admira.

Para los católicos, la virtud contraria a la envidia es, extrañamente, la caridad. Yo creo que es la admiración.

Y esto me lleva a la última persona ciega prometida en el título de este texto. Está entre los envidiosos en el Purgatorio de Dante, a quienes se les ha cosido los párpados, porque la envidia, como su etimología nos lo recuerda, nace con la vista. (Según ciertos mitos la ceguera de Tiresias fue el castigo que recibió por haber mirado a una diosa sin su permiso). La envidia se define como la tristeza por el bien ajeno, la aflicción al ver los bienes de otros, y creo que nuestra época, en lugar de combatirla, la ha encumbrado al confundirla con la justicia social. Pero este es otro asunto; a lo que iba es que Dante, en mi opinión, no elige el mejor ejemplo. Su ejemplo de persona envi-

Borges nos conduce siempre a otros escritores, porque sabía, como muy pocos, admirar. Y la admiración es, precisamente, lo contrario de la envidia.

diosa es Sapia Salvani, una aristócrata sienesa, caritativa y llena de virtudes, según testimonios de la época, que por cuestiones políticas se alegró cuando sus compatriotas perdieron una guerra contra los florentinos. Su pecado no fue exactamente el de la envidia, es decir, el de sentir tristeza por el bien ajeno, sino el de sentir alegría por la desgracia ajena, que es algo todavía peor que la envidia. El alemán, no el italiano ni el español, tiene la palabra precisa: *Schadenfreude*. Pero una cosa es de repente

martillar en un clavo al señalar una imperfección de la *Comedia*, y otra infinitamente superior levantar toda una catedral, que es lo que hizo Dante.

Para Borges, el episodio más notable de la *Comedia* está en el canto xxvi del Infierno. Ahora tampoco repetiré lo que él dice mejor que nadie; solo quiero señalar una coincidencia que él no menciona, y un terceto de este canto que es citado con frecuencia cuando se habla de la búsqueda del conocimiento por el conocimiento mismo, cualidad que para George Steiner es consustancial a la civilización europea. Dante ve una llama doble y cree, en un principio, que pueden ser Etéocles y Polinices, los hijos de Edipo que se mataron uno al otro luchando por el poder; esta es la coincidencia. Pero en realidad son Ulises y Diomedes, condenados por urdir engaños y ser malos consejeros. Al leer lo que dice Ulises, de las dos llamas la más alta, nos queda claro que Dante no tuvo acceso directo al texto de Homero. Sabía que Homero era un gran poeta, por Virgilio y porque la gente culta lo sabía en Europa, pero sus escritos habían dejado de leerse en el siglo vi y solo volvieron a circular en Occidente cuando Petrarca, unos 35 años después de la muerte de Dante, recibió una copia proveniente de Bizancio. No importa: el caso es que Ulises, en lugar de emprender el añorado regreso a casa, dice Dante, se lanza a una arriesgada navegación más allá de las puertas de Hércules, hacia lo desconocido, solo para ver qué puede encontrar. Y aquí viene la cita, que son palabras de Ulises:

Piensen en la nobleza de la stirpe
humana, que no somos animales,
y nos toca buscar virtud y ciencia.

Es parte de la arenga que le suelta a sus hombres para convencerlos de internarse en lo desconocido. Dante añade que en su descabellada ambición los marinos se toparon con la montaña del Purgatorio, y Ulises será castigado (como Tiresias) por asomarse a lo divino, que es



En el canto XIII del Purgatorio Dante y Virgilio visitan las almas de los envidiosos, entre quienes se encuentra Sapia Salvani. Grabado de Gustave Doré, 1869. Fuente: Wikipedia.

precisamente lo que hace Dante en su *Comedia*. En alguno de sus *Ensayos dantescos*, Borges explora las semejanzas y diferencias entre los dos viajeros: “Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises”.

Hay varias semejanzas obvias entre Borges y Dante. En su cuento “El Aleph”, acaso el más revelador de toda su obra, Borges es conducido al objeto “Aleph” por su propio Virgilio, Carlos Argentino Daneri, y por su propia Beatriz, la fallecida Beatriz Helena, aunque lo hagan en clave ridícula. La cifra de este relato tan gracioso como perturbador hay que buscarla en la *Comedia*.

Allí donde estén Tiresias, Edipo, Homero, la Sapia de Dante, Milton y Galileo, infierno, purgatorio o paraíso, biblioteca o laberinto, volumen, cenáculo u observatorio celeste, debe estar Borges.

A punto de ingresar al más allá, y en mitad del camino de la vida, Dante afirma haberse perdido en una selva oscura. Más tarde verá o creará ver muchas cosas, pero en comparación con lo que ve al final de su odisea puede decirse que antes y después estuvo ciego, y que todos estamos ciegos. Me refiero al momento en que está por concluir su visita al Paraíso, ya en el canto xxxiii (el tres es el número que rige y diviniza la *Comedia*, y aquí el lector encuentra la nota 3)³. Después de que San Bernardo ruega a la Virgen, “hija de tu hijo”, que le permita

a Dante “elevarse con sus ojos” hacia la “suprema salvación” y “el placer sumo”, quitándole “la niebla” de los ojos, Dante logra “unir su vista con el infinito”, y percibe una luz eterna, tan maravillosa como inenarrable, y en su fondo, ¡un libro! Un libro que es una especie de Aleph:

¡Oh inmensa gracia que me permitió
mirar la indescriptible luz eterna
al consumir la fuerza de mi vista!

Y en lo profundo vi que descansaba,
cosido con amor en un volumen,
el texto que despliega el universo:

sustancias y accidentes ya mezclados,
fundidos de tal forma, todos juntos,
que es un reflejo apenas lo que expreso.

Su forma universal es como un nudo
y yo creo haberlo visto, y es tan vasto
como el gozo que siento al recordarlo.

En la región más pura del Paraíso, Dios mismo se insinúa como una escritura en la que el pasado, el presente y el futuro son simultáneos, como se verían si viajáramos a la velocidad de la luz, y el espacio es como una esfera cuyo centro está en todas partes.

Tecleo estas líneas con la convicción de que, allí donde estén Tiresias, Edipo, Homero, la Sapia de Dante, Milton y Galileo, infierno, purgatorio o paraíso, biblioteca o laberinto, volumen, cenáculo u observatorio celeste, debe estar Borges.

³ Además de estar dividida en 3, la *Comedia* está escrita en tercetos de endecasílabos ($3 \times 11 = 33$) y consta de 33 cantos, más el inicial suman 100. El Infierno tiene 9 círculos (3×3), el Purgatorio 9 partes y el Paraíso 9 cielos, donde hay 9 jerarquías angélicas, etcétera. El 3 y sus múltiplos, y en menor medida el 7 y el 10, están estructuralmente integrados en toda la obra.



Pablo Boullosa es escritor y divulgador cultural. En su bibliografía destacan *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.

A high-contrast, black and white photograph of Jorge Luis Borges. He is shown from the chest up, leaning over a desk, focused on writing with a fountain pen on a piece of paper. His face is in profile, and his hair is thinning. The lighting is dramatic, coming from the side, casting deep shadows. The paper he is writing on has some faint, handwritten text and a circular hole punch.

Por qué leer a

Borges en el siglo XXI

Por Gerardo Laveaga

El escritor Gerardo Laveaga reflexiona sobre las razones para leer a Borges en el siglo XXI: por el “glacial racionalismo de su prosa” —en palabras de Vargas Llosa—, por haberse adelantado a la inteligencia artificial, por construir realidades laberínticas que reflejan nuestro tiempo, pero sobre todo por seguirnos provocando intelectualmente. Su poética nos conmueve una vez que se comprenden las sutiles agudezas de su pensamiento.

El 14 de junio de 1986 yo tenía veintitrés años y estrenaba cargo como secretario particular del poeta Eduardo Lizalde, a la sazón Director General de Publicaciones y Medios de la Secretaría de Educación Pública. Cuando se anunció la muerte de Jorge Luis Borges, un grupo de periodistas se aposentó en la oficina para conocer la opinión de mi jefe, quien no estaba ahí. Lo llamé para informármelo, pero él fue contundente: “No me da tiempo de llegar; responda usted a la entrevista”.

Había leído la mayoría de los cuentos del argentino y declaré, sin empacho, que me gustaba, pero no me emocionaba. “Siento que, a veces, la inteligencia le estorba”. Cuarenta años después de aquella aseveración, debo rectificar: Borges me emociona, pero solo hasta que he comprendido un texto suyo... o hasta que creo que lo he hecho. No soy el único al que le pasa.

Me jacto de ser un lector competente de poesía; de gozar las palabras, lo mismo cuando enhebran imágenes que cuando, yuxtapuestas, sugieren una relación entre conceptos que nada tienen que ver entre sí. Salvo excepciones, no intento “desentrañar” lo que quiso decir un poeta ni lo que quiso decir el compositor de un concierto para oboe: me gusta o no. Punto.

Con Borges es diferente: su actitud lúdica y desafiante obliga a avanzar con cautela: ¿Se está burlando de mí? ¿Lo estoy entendiendo? ¿Le estoy siguiendo el juego? ¿Ya libré todas las trampas que me ha puesto? ¿Tropecé y ni siquiera lo advertí? No lo disfruto si antes no lo descifro.

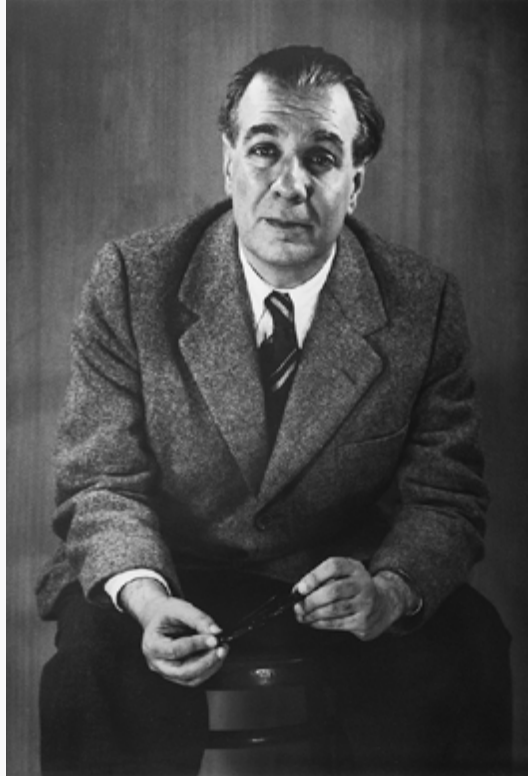
Para complicar la lectura, su estilo es “apretado”, como advirtió André Maurois: “Casi matemático”. Cada palabra, cada frase exige una atención desmesurada. No hace concesiones ni siquiera en su poesía. Hombre enamorado de la filosofía y de la ciencia, se sabía un escritor para escritores. Invariablemente buscó jugar, provocar, desafiar...

Echando mano de los malabarismos verbales a los que fue tan propenso, Octavio Paz considera que “sus ensayos se leen como cuentos, sus cuentos son poemas y sus poemas nos hacen pensar como si fuesen ensayos”. Acierta. Comencemos con sus poemas. *El gólem*, por ejemplo:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el hombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de “rosa” está la rosa
y todo el Nilo en la palabra “Nilo”.

¿Podría explicarse mejor el diálogo de Platón que en estos cuatro versos? Aquí están amalgamadas semiótica y semántica en una cápsula. Y esta fusión conmueve. Su capacidad de sintetizar puede llegar al extremo cuando se interna por la filosofía o cuando se mofa de sí mismo:

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.



Jorge Luis Borges, 1951.
Fotografía: Grete Stern.
Museo de Arte
Moderno, Nueva York.
Fuente: Wikipedia.

También cuando se encara con psicólogos y neurocientíficos prominentes que, en pleno siglo XXI, siguen discutiendo qué es el yo:

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas
inconstantes,
ese montón de espejos rotos.

Pasando a sus ensayos, también hace falta una buena dosis de atención para dilucidarlos. La crítica literaria se convierte en ellos en género literario. Entre anécdotas y leyendas, va desbrozando el camino del lector para mostrarle un mundo que creía conocer, pero del que estaba muy lejos. A partir de la frase de un pensador célebre o de una idea filosófica de Hume o un verso de Coleridge, pone en duda el sentido de la realidad y la originalidad: ¿Lo que vemos es lo que vemos? ¿Cómo podemos estar seguros de ello? ¿De veras existir implica ser percibido, como apuntó Berkeley? El tiempo, el infinito, la eternidad son temas transversales en su obra ensayística. Están presentes en ella lo mismo que su escepticismo. Duda de todo. Todo lo cuestiona.

Pero la densidad no solo implica síntesis, sino enfoque. Ahí están sus *Nueve ensayos dantescos*,

donde invita a reflexionar sobre los problemas de Ugolino de Pisa, condenado a roer el cráneo de su antiguo victimario, o sobre los motivos que tuvo Francesca de Rimini para serle infiel a su marido.

El tiempo, el infinito, la eternidad son temas transversales en su obra ensayística. Están presentes en ella lo mismo que su escepticismo. Duda de todo. Todo lo cuestiona.

Ahí están las fichas de su *Biblioteca personal* y de *La biblioteca de Babel*, donde capta la esencia de casi cien obras maestras de la literatura universal y de sus autores. El dato desconocido que nos proporciona o el novedoso ángulo desde el que contempla un libro convierten cada una de estas miniaturas bibliográficas en un festín.

En lo que a sus cuentos se refiere, su afición por la filosofía y la ciencia le obliga a echar mano de un estilo que deviene crónica, como si se limitara a referir lo que ocurrió y evitara mostrar simpatía o antipatía por sus personajes: así son, más allá de lo que el autor o el lector hubieran preferido.

Para confundirnos —se advierte cuánto lo disfruta—, su erudición geográfica es apabullante. ¿O no lo es? Habla de tierras ignotas y mundos nunca antes explorados; mezcla pueblos de la antigüedad y referencias históricas indudables con estadísticas sacadas de su imaginación. Desfilan pueblos y ciudades que podrían existir... o no.

Aquí no acaba la provocación: también alterna pasado, presente y futuro, haciendo que los lectores tengamos que retroceder unas páginas, o leer incluso todo el relato de nuevo, para descubrir dónde caímos en la emboscada... o si nunca caímos en ella.

“Detesto a Borges”, me dijo alguna vez un amigo: “No lo entiendo”. Y, en este caso, no le pude decir —como habría podido decirle de Octavio Paz—: “No es para que lo entiendas sino para que te regocijes con su pirotecnia verbal”. Aquí no hay sauces de cristal ni chopos de agua, sino árboles sembrados por los antiguos druidas, cuyas raíces condujeron al laberinto del Minotauro. ¿O no fue Borges quien escribió sobre esto?

Pensemos en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en *La muerte y la brújula*, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o en *Las ruinas circulares*... Este último recuerda la película *Matrix*: ¿Qué ocurre en nuestra cabeza y qué en la realidad? Para empezar, ¿qué es la realidad? Lo que nosotros vemos, escuchamos o tocamos ¿es lo mismo que ven, escuchan y tocan los otros? ¿Cómo podemos estar seguros?

En *El sur*, mi cuento predilecto (y quizá lo es porque Borges llegó a decir que era el suyo), uno no sabe si lo que ocurre solo sucede en la mente de un infortunado joven que agoniza en un hospital o si pasa “en realidad”. Cada lectura puede llevarnos a una conclusión distinta. Para mí es imposible leer a Borges sin pensar en aquella serie que tanto disfruté en mi infancia: *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*).

Cuando preguntaron a Anders Österling, presidente del Comité Nobel, por qué no le habían otorgado el premio a Borges, este respondió: “Es demasiado exclusivo, demasiado artificial en su ingenioso arte en miniatura”. Aunque esta no era una razón para descalificarlo, hay que coincidir con Österling: Borges es un autor elitista hasta la indecencia. Sus pasadizos y espejos, sus artificios y sus celadas están concebidos para muy pocos.

Hoy, muchos borgianos, cuando dilucidan por qué hay que leerlo en 2026, aducen que porque se adelantó a la Inteligencia Artificial o porque sus trampantojos sin salida son una

metáfora de nuestra época, asfixiada por realidades múltiples. Vargas Llosa lo leía por el “glacial racionalismo de su prosa”, donde “hay casi tantas ideas como palabras, pues su precisión y su concisión son absolutas”.

En lo personal, leo y releo a Borges porque ningún autor, como él, logra estremecerme a partir de sus provocaciones intelectuales. Cuarenta años después de su muerte, puedo enfrascarme en una discusión sobre lo que quiso decir en *Pierre Menard* o en *El Aleph*, o puedo descubrir que la lectura que había creído entender no la había entendido y que, en cambio, la que aseguraba no haber interpretado correctamente, la interpreté bien desde el principio.



Tumba de Jorge Luis Borges en el cementerio de Plainpalais, en Ginebra. Fotografía: Artidoro Sotomayor Carrasco.



Gerardo Laveaga (Ciudad de México, 1963) es escritor, académico y abogado. En su bibliografía destacan los ensayos *La cultura de la legalidad* (UNAM, 1998), *Hombres de gobierno* (Aguilar, 2008), *Leyes, neuronas y hormonas: Por qué la biología nos obligará a redefinir el derecho* (Taurus, 2021), así como las novelas *El sueño de Inocencio* (MR / Planeta, 2006), *Justicia* (Alfaguara, 2012) y *Si tú quieres, moriré* (Planeta, 2018). Ha sido galardonado con la Gran Orden de la Reforma (2006) y el Premio Nacional de Periodismo “José Pagés Llergo” (2006). Fue distinguido, asimismo, con la Orden Nacional del Mérito, otorgada por el gobierno de Francia en 2012.



Por Rogelio Cuéllar

Presentamos una selección del reportaje fotográfico que realizó Rogelio Cuéllar en 1973, cuando Jorge Luis Borges recibió en México el Premio Internacional Alfonso Reyes. Bautizado por Borges como el *Duende*, debido al sonido constante de su cámara Pentax, el entonces joven reportero de *Revista de Revistas* fue invitado a sumarse a la comitiva que acompañó al escritor durante su visita. En esos días de convivencia, percibir la mirada del escritor de *El Aleph* fue la búsqueda principal del fotógrafo: “Como sabía que él estaba perdiendo la vista me interesaron mucho sus ojos, su mirada. Aún percibía sombras, figuras borrosas, pero la luz de sus ojos se estaba apagando, por eso quise captarlos aún vivos”. Estos momentos son parte ya de una memoria colectiva y un archivo vivo de la cultura mexicana del siglo xx y xxi.



Borges en el Hotel del Parque, Ciudad de México, 1973.

Fotografía de la página anterior: Borges en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, 1973.



Borges desayunando en el Hotel del Parque, Ciudad de México, 1973.



Borges en la Capilla Alfonsina, recepción del Premio Internacional Alfonso Reyes.
El tercero de izquierda a derecha es Miguel Capistrán; a su lado se encuentra Alicia Reyes,
nieta de Alfonso Reyes. Ciudad de México, 1973.



Borges con su secretaria, Claudina Hornos Acevedo, en el Hotel del Parque, Ciudad de México, 1973.



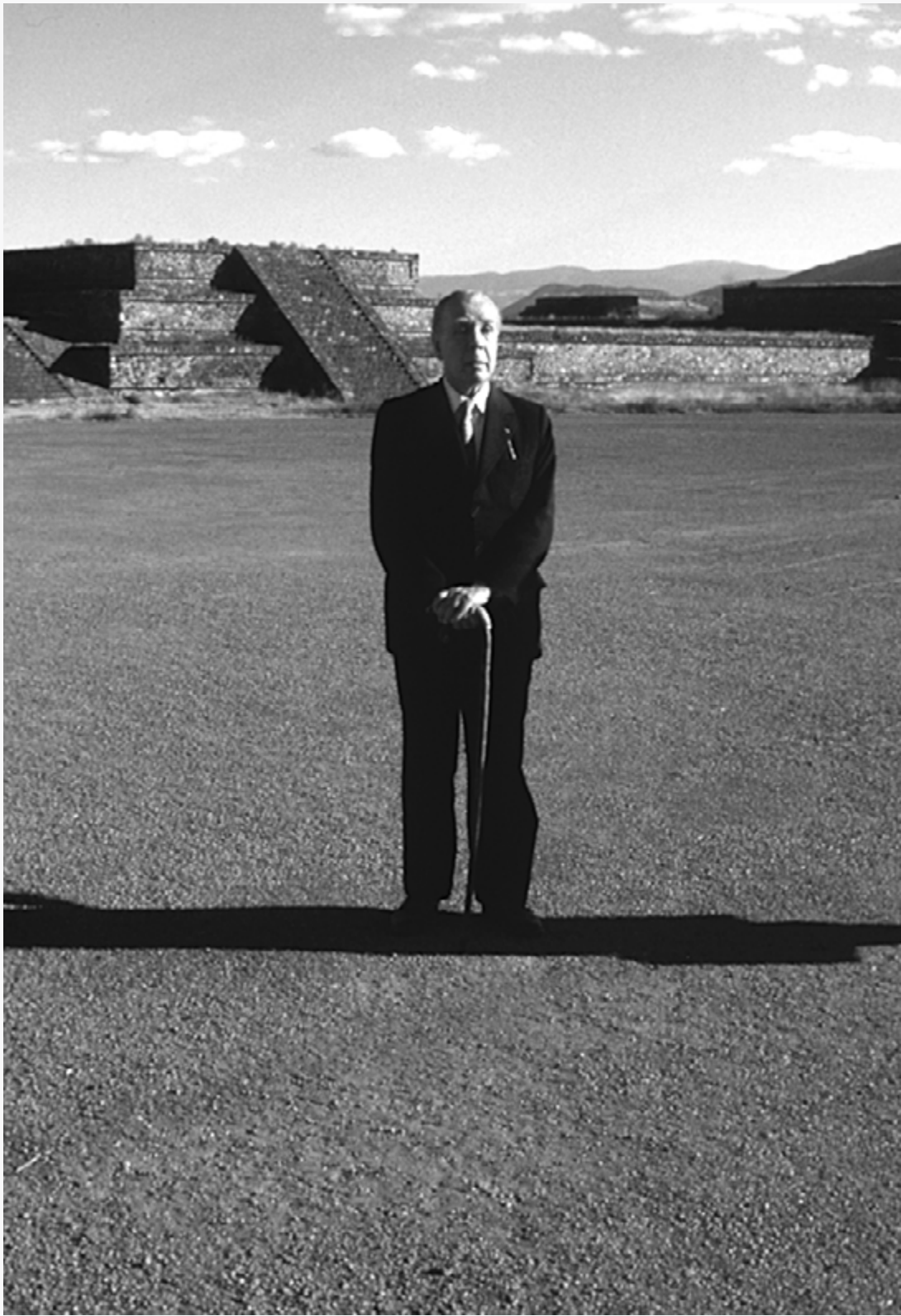
Borges conversa con Juan Rulfo, Los Pinos, Ciudad de México, 1973.



Borges dedica un libro a Rogelio Cuéllar, Hotel del Parque, Ciudad de México, 1973.



Michèle Albán, Juan García Ponce y Borges en un desayuno en el Hotel del Parque, Ciudad de México, 1973.



Borges en Teotihuacan, 1973.



Borges en la Capilla Alfonsina escucha cantar a Alberto Cortés —quien no salió en la foto— el día de la recepción del Premio Internacional Alfonso Reyes, Ciudad de México, 1973.



Rogelio Cuéllar (CDMX, 1950) es uno de los fotógrafos más destacados de México. Con seis décadas de trayectoria, su obra abarca el retrato de creadores, el paisaje, el desnudo y el registro de la vida cultural, teatral y social del país. Cofundador de los equipos de las publicaciones *Proceso* y *La Jornada*, y colaborador de instituciones clave, ha documentado a las figuras fundamentales de la literatura y el arte. Su trabajo constituye un archivo visual indispensable para comprender la cultura mexicana contemporánea.



Fernando Savater: “México para mí ha sido mi segundo país

Por Ricardo Cayuela Gally

”

Fernando Savater y Ricardo Cayuela Gally conversaron en Aranjuez a invitación de la asociación civil Aranjuez Crea Cultura. En este diálogo, el autor de *Ética para Amador*, reflexiona, con un “sentimiento cómico de la vida”, sobre la educación, la democracia, el sentido de la existencia, la libertad y la ciudadanía. “La alegría es aligerar. Y está vinculada al origen de la filosofía, que es también aligerar el peso de la vida”, afirma el filósofo.

La presente entrevista es un fragmento de una conversación sostenida entre el autor y Fernando Savater en Aranjuez (Madrid, España), como parte de las *Bla Sesiones* organizadas por la asociación civil Aranjuez Crea Cultura, encabezada por los artistas Raquel Mora y Santiago Martínez Peral, y con el título de “Ética, ciudadanía y educación”.

Fernando Savater (San Sebastián, 1947), figura fundamental de la intelectualidad española, piensa los asuntos desde la más absoluta libertad. Si uno espera de él una lección ideológica, una mirada de la tribu, un aplauso fácil sobre cualquier tema en discusión, no lo va a encontrar. Lo que hay es un hombre libre que piensa, dice y hace lo que cree mejor en cada momento. Y esto, por raro que nos parezca, le ha costado a lo largo de su vida muchos sinsabores, incluido ser un filósofo que tuvo que llevar escolta en el peor momento de la lucha contra el terrorismo vasco, porque para ETA era un objetivo prioritario. Querer matar a Fernando Savater es algo inconcebible, igual que es increíble que eso haya sucedido en España y que haya gente hoy que lo olvide.

La filosofía nació como las preguntas que se hace la gente común y corriente sobre la vida, no como una disciplina académica, sino como una necesidad humana. Es decir: ¿de dónde venimos?, ¿quiénes somos?, ¿por qué estamos aquí?, ¿estamos condicionados o existe el libre albedrío?, ¿es posible la justicia o no?, ¿y la li-

bertad? En el mundo clásico, era una conversación entre ciudadanos. Luego, la filosofía se volvió una disciplina académica, muchas veces obtusa y cerrada sobre sí misma. Savater pertenece a la estirpe clásica y representa el regreso al origen de la filosofía, la que hacen los simples ciudadanos preguntándose sobre el sentido de la vida.

Para él, estamos “condenados a ser libres” en tanto que tenemos capacidad de elección. Yo puedo decidir una cosa o la opuesta, decir que sí o decir que no. En ese sentido, Savater es un filósofo de la libertad, firme creyente, además, en la felicidad como una virtud moral.

Si uno resume el conjunto de las inquietudes de Fernando, lo que descubre es que hay un enorme interés por el ser humano y sus preocupaciones, por la libertad y sus enemigos, por la felicidad y sus adversarios.

No estoy seguro de que el propio Fernando se acuerde de los títulos de todos sus libros y, desde luego, no en el orden en que los ha ido publicando. Y no por desdén a cada libro, sino por la prolijidad de alguien a quien se le dan en abundancia los bienes. Ha sido un pensador que va

desde lo más excelso —ahí está su *Diccionario filosófico* o su papel de intérprete de la obra de Nietzsche, Schopenhauer o Santayana— hasta un pícaro creador de novelas infantiles y libros de aventuras. Y en medio, una obra que oscila entre la ficción —es novelista y dramaturgo— y el ensayo, en muy distintas escalas y niveles. Si uno resume el conjunto de las inquietudes de Fernando, lo que descubre es que hay un enorme interés por el ser humano y sus preocupaciones, por la libertad y sus enemigos, por la felicidad y sus adversarios.

Ricardo Cayuela Gally. *En tus primeros libros tienes una visión muy crítica del Estado, una lectura casi diría anarco-libertaria del mundo. ¿Por qué se forma eso? ¿Y cómo te alejas de esa visión? O quizá no te has alejado del todo.*

Fernando Savater. Muchas gracias, buenas tardes. Estoy encantado de estar, primero, en una asociación cívica y que no sea una cosa académica. Me gusta mucho hablar con gente que no está obligada a escucharme, porque durante mucho tiempo la mayoría de los *predicadores* cultos hemos hablado a públicos que no tenían más remedio que aguantarnos. Un profesor de universidad, sea en la época de Santo Tomás de Aquino o ahora mismo, habla para un público que no tiene más remedio que escucharle si quiere aprobar a fin de curso. Ese público está cautivo. Y el párroco que dice misa el domingo habla a un público cautivo, que no va, por cortesía, a levantarse e irse cuando empieza el sermón. En general, la mayoría de los que han hablado con un cierto engolamiento de la voz hablan a públicos cautivos, que no se pueden escapar.

Fue en el siglo XVIII cuando algunos pensadores como Voltaire o Diderot empezaron a hablar a gente que no tenía obligación de escucharles. Voltaire, por ejemplo, que es un poco el primer columnista que hubo en el mundo, escribía para gente que no tenía por qué escucharle, porque no iba a sacar nada. No ibas a aprobar una asignatura, ni a ir al cielo ni na-

da por escucharle voluntariamente. Más bien todo lo contrario. Voltaire logró hablar para la gente que realmente quería “conquistar” al hablar. Los grandes salones del XVIII, tan interesantes, llevados normalmente por una dama —Madame du Deffand, Madame Geoffrin, Madame de Sévigné—, estaban basados en la seducción intelectual, en ganarse el derecho a ser escuchados libremente. En aquella época estaba muy de moda la filosofía de Newton. No vamos ahora a elogiar a Newton, que es uno de los grandes genios de la humanidad y su filosofía es fundamental, pero no todos estaban apasionados porque les hablaran de Newton. Voltaire quería hablar de esos temas importantes, pero tenía que revestirlo de una cierta gracia para que quien no tenía obligación de escuchar, escuchase. A lo mejor entre ustedes hay muchos físicos que saben mucho de la filosofía de Newton; yo desde luego no sé nada. La única cosa que sé de Newton es eso de la manzana que se cae del árbol y a partir de ahí llega la teoría de la gravedad y todo lo demás. Bueno, eso no pasó nunca. Eso se le ocurrió a Voltaire para explicar mejor lo que eran las teorías de Newton.

“

A mí me han gustado siempre los públicos que no tienen obligación de serlo, sino que están porque les interesa perfeccionar un poco su ciudadanía”.

FERNANDO SAVATER

A mí me ha gustado siempre, como a Voltaire, como a Diderot —salvando naturalmente las distancias del talento—, hablar para la gente que no tiene obligación de escucharme. Una columna de periódico, nadie tiene obligación de leerla. Tú sabes que te leen porque tienes cierta gracia, como decía Voltaire, que introducía el humor como un cebo para que la gente picase y leyese la columna. El humor era como la cucharada de miel que Mary Poppins pone

para que la gente se interese por lo que cantaba y decía. Y a mí me han gustado siempre los públicos que no tienen obligación de serlo, sino que están porque les interesa perfeccionar un poco su ciudadanía. Ustedes, supongo, forman Aranjuez Crea Cultura porque quieren ser ciudadanos un poco más perfectos, un poco más completos de lo que les toca habitualmente. Y eso creo que es muy importante y muy elogiable: los ciudadanos que están empeñados en perfeccionar su condición cívica.

Cayuela es muy amigo mío. Lo hemos pasado muy bien a un lado y a otro del Atlántico. Y habrá que excusarle por ello sus disparatados elogios. Ahora encima se remonta a mis tiempos anarquistas, imagínense. Yo ya, evidentemente, no tengo mucha edad para ser anarquista, porque para el anarquismo hay que tener una salud de hierro y yo, francamente, ya estoy un poco en la cuesta abajo. Una cosa que me gustaba de los anarquistas es que ellos podían darse órdenes a sí mismos. No necesitaban alguien de fuera que les diera las órdenes. Los anarquistas no hacían cualquier cosa. Al contrario, eran personas muy ordenadas, muy serias, muy trabajadoras. Pero eso lo hacían sin que nadie les ordenase hacerlo. Lo que les molestaba es que hubiera un capataz dándoles órdenes. Y a mí siempre me ha molestado la idea de que alguien tiene que hacer algo por la fuerza. Cuando hice la *mili* [el servicio militar obligatorio, hoy desaparecido en España], como había tenido ciertos problemas con la justicia en su época, no me dejaron hacer el servicio militar de los alféreces provisionales, que eran los jóvenes universitarios. Me tocó la *mili* corriente y vulgar. Y siempre me asombraba que cuando nos reunía en el regimiento el sargento Jofré —que Dios tenga en su gloria— decía: “¡Firmes! ¡Saluden como un solo hombre!”. Yo pensaba: “Pero ¿por qué tenemos que ser como un solo hombre, si somos muchos? Podemos hacerlo como si fuéramos 350 hombres, que es lo que somos”. La idea de tener que hacerlo todo unánimemente, la verdad es que me molestaba bastante.



Fernando Savater, 2015. Fotografía: Luiz Munhoz.

“

Yo soy una persona bastante disciplinada. Pero obedecer a una orden venida desde fuera no me da la gana”.

FERNANDO SAVATER

Cuando estaba en la Facultad de Filosofía, todo el mundo era o comunista o becario. Todo el mundo tenía obligaciones. Y había un pequeño grupo que denominábamos “ácratas”, que no teníamos esas obligaciones y que no nos gustaba obedecer. Pero no porque fuéramos especialmente desordenados ni cosas por el estilo. Al contrario. Yo soy una persona bastante disciplinada. Pero obedecer a una orden venida desde fuera no me da la gana. En aquella época yo pasaba por ácrata y escribía cosas

incendiarias. Y me metieron en la cárcel, claro, como suele pasar. Fue una época divertida, pero ahora me horroriza un poco recordar las cosas que yo pensaba. Afortunadamente, nadie me hizo caso. Y se me pasó con el tiempo. Tengo la excusa de que vivíamos en una dictadura. De modo que hay algunas cosas ahí de las que escribí que pueden tener cierta gracia, pero no me obligues a releerlas.

Hay una leyenda, Fernando, que dice que querías publicar tu primer libro y lo que te parecía importante era ir a ver al editor y contarle la obra que ibas a escribir; y cuando llegaste con el editor, te diste cuenta de que tenías que llevar una obra ya escrita y le dijiste: “Se me olvidó. Te la traigo el lunes”. ¿Es cierto eso?

Sí, así fue. Vivíamos en la calle General Mola, como se llamaba entonces Príncipe de Vergara, y yo bajaba andando por la plaza del Marqués de Salamanca hasta el colegio del Pilar, que era donde estudiábamos mis hermanos y yo.



Fernando Savater, 2011. Fotografía: Gonzalo Merat.

Cuando vinimos de San Sebastián, yo tenía 13 años, y siempre pasábamos por la plaza del Marqués de Salamanca, y veíamos allí un edificio muy bonito, que está todavía, donde estaba la sede de Taurus, la única editorial que yo sabía que existía. Y ahí me dijeron que estaba como director Jesús Aguirre, que era un cura, que luego —lo cual tiene cierto mérito— llegó a ser duque de Alba, cosa que no todos los curas llegan a ser. Y tenía muy mala fama. Tenía fama de que era antipático, arrogante, que trataba mal a la gente. Con toda ingenuidad, un día me metí ahí aunque no conocía absolutamente a nadie. Con gran tranquilidad entré, dije que quería hablar con el director, me metieron en su despacho y le conté de mi libro. Un libro de filosofía sobre el nihilismo contemporáneo y cosas por el estilo. Jesús me miraba con cara de susto y no me decía nada, hasta que por fin dijo: “Déjame el libro, ya lo leeré”. Y entonces me acordé de que no tenía ningún libro. Lo había escrito en mi cabeza, pero no estaba en ninguna parte. Entonces le dije: “Bueno, lo traeré el lunes que viene; es que tengo que perfilar algunas cosas aún”. No había escrito una línea. Y en siete días lo escribí, lo llamé *Nihilismo y acción*, y fue mi primer libro. Jesús Aguirre, en vez de ser tan feroz como decían, a mí me trató estupendamente. El libro le encantó. Aunque me hizo algunas sugerencias: “Deberías quitar esto, deberías cambiar aquello...”. Yo sobre todo estaba admirado de que se lo tomase en serio. En vez de tirarme el libro a la cabeza, lo editó y lo publicó. Ha sido el único libro que me ha hecho ilusión tener en las manos cuando salió y lo vi por primera vez. Y decir: “Esto es maravilloso”. Luego a todos los demás, ya más o menos te acostumbras.

Eso fue en 1970, ¿verdad?

En el setenta, sí. Al final de ese año empecé la *mili* y evidentemente no fue cómodo: venía con mal expediente, había estado en la cárcel. Tenía tan mala fama que el sargento de nuestro regimiento, que era un manitas y, por ejemplo, decía: “Os voy a enseñar a hacer una pistola

con un bolígrafo”, de pronto me miraba y decía: “Tú vete, que eres muy leído”. Y es que se suponía que yo, si tenía un bolígrafo-pistola, iba a hacer algo malo.

El libro salió cuando yo empezaba justo el servicio militar, en Alcalá de Henares. Los fines de semana salíamos de paseo, y yo desde luego volvía completamente borracho. Entonces teníamos una taquilla y guardábamos ahí nuestras cosas. Yo tenía algunos libros. Uno de los días el sargento decidió hacer una revisión de nuestras taquillas, cosa alarmante. Y yo tenía mi libro, *Nihilismo y acción*. Y pensé: “Esto puede ser tremendo”. El sargento ve esto y me fusila. Lo metí detrás de otros libros, con la mala suerte de que el libro que quedó delante fue *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez. Entonces el sargento metió la mano, cogió el libro, miró el título y dijo: “¿Cómo que el coronel no tiene quien le escriba? Todo coronel tiene quien le escriba”. Y por más que le decía que se trataba de otro coronel, él insistía en que nuestro coronel sí tenía quien le escribiese. Total, me dejaron el resto de la semana castigado, pero por lo menos no encontró *Nihilismo y acción*.

En esos primeros años, Fernando, tienes dos filósofos claves: Nietzsche y Cioran. Háblanos de tu relación con el primero.

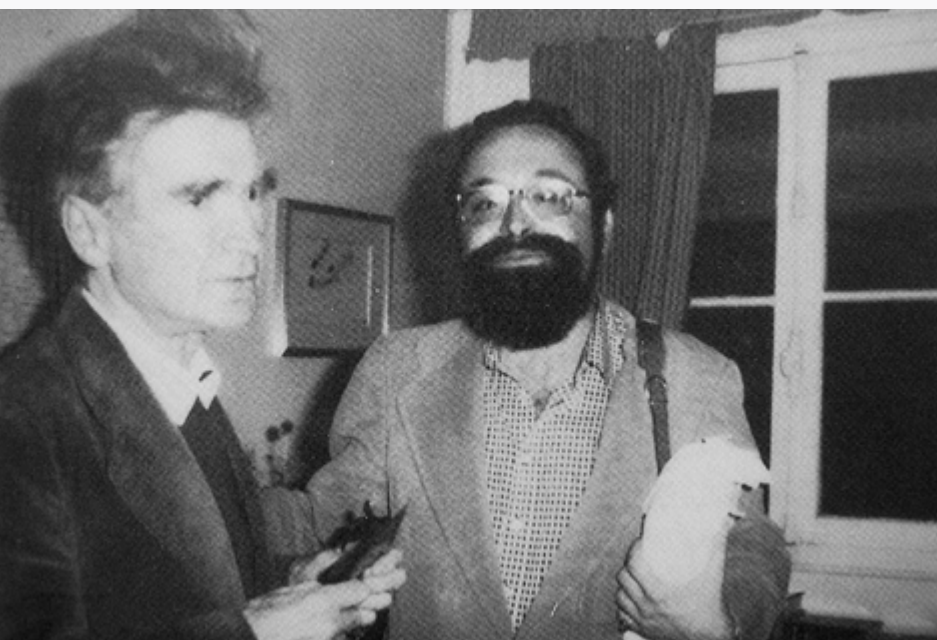
Yo diría que Schopenhauer fue antes que Nietzsche. Mi madre había estudiado Filosofía antes de la Guerra Civil y, por la guerra, tuvo que interrumpir la carrera; y después de la guerra estudió Magisterio y ya no terminó la carrera de Filosofía. Pero había sido discípula del primer traductor que tuvo Schopenhauer. Lo primero que leí, porque me lo regaló ella (yo he sido muy devoto de mi madre; eso es lo corriente, pero yo un poco más de lo corriente), fue *El mundo como voluntad y representación*. Lo leí con 14 o 15 años. Y de ahí, por interés por Schopenhauer, leí a Nietzsche, que era su discípulo. Y efectivamente, durante una época no leía más que Nietzsche y Schopenhauer. Y

luego un amor que me entró muy grande por Bertrand Russell. Esos fueron mis maestros de filosofía. Aunque lo que leía fundamentalmente era Salgari, Agatha Christie y Julio Verne, como una persona normal.

Y ahí, ¿cuándo se cuela Cioran, que fue una figura que quisiste mucho?

A Cioran lo conocí porque entonces leía todas las semanas devotamente *Le Monde*. Por cierto, aprender francés fue una de las suertes de mi vida. En San Sebastián pasábamos todas las semanas a Biarritz y yo me agenciaba los tebeos de *Tintín* en francés, pero mi madre no me los compraba si no entraba a la tienda y los pedía en francés. Me daba mucha vergüenza, pero no era cosa de quedarme sin *Tintín*. Y un día, en *Le Monde des Livres*, el suplemento cultural de *Le Monde*, apareció un artículo que se titulaba “Cioran: ¿es el diablo?”. Y yo dije: “Caramba, de alguien sobre quien se puede tener esta duda merece la pena interesarse”. Había una librería aquí en Madrid, pero a Madrid venía poco. Venía a ver a mis abuelos, pero no con frecuencia, y en la librería de Biarritz no tenían nada de Cioran. Por fin localicé un libro suyo en la librería Miessner, de la calle Serrano,

Fernando Savater
con el filósofo rumano
Emil M. Cioran
en los años setenta.



que era donde yo encontraba los libros más difíciles de buscar. El libro de Cioran se titulaba *La tentación de existir*. Y a partir de ahí empecé a leer a Cioran, que no lo conocía nadie, por supuesto, en España, ni por caso en Francia, donde era muy poco conocido también. E incluso me empecé a cartear con él. Empecé a escribirle y él me contestó. Y así hicimos una amistad que duró 20 años.

Otra amistad temprana de esa época fue la de Octavio Paz. ¿Qué fue para ti?

En mi segundo libro, *La filosofía tachada*, sobre qué es la filosofía y cosas por el estilo, le dedicaba un capítulo a un libro de Octavio Paz que siempre me ha gustado, y me sigue gustando muchísimo, *El arco y la lira*, sobre la poesía. Como cinco o seis meses más tarde, de pronto, para mi asombro, recibí una carta de Octavio Paz, enviada desde la Ciudad de México. Para mí era como si me hubiera escrito una carta el Espíritu Santo. Octavio, muy amable, me elogiaba el capítulo, me corregía alguna cosa y, a partir de ese momento, tuvimos una correspondencia muy fluida. Y la primera vez que fui a México, logré que *El País* me pagara el viaje para hacerle una entrevista a Octavio Paz. Fui, lo conocí, nos hicimos amigos, nos bebimos todo el tequila que había en el mundo. Yo llevaba una grabadora que me había comprado para la ocasión; nunca había tenido una grabadora en mi vida. Y le hice —o creí hacerle— la entrevista a Octavio. Y cuando llegué a Madrid me di cuenta de que la grabadora no había grabado absolutamente nada. Y claro, pensé: ¿Cómo les explico yo a los de *El País*, que me han pagado el viaje, que no he hecho la entrevista? Si lo llego a decir, a lo mejor me hubieran echado antes de los treinta y tantos años que estuve en *El País*. Pero, en fin, decidí que lo mejor era que yo me inventara la entrevista de arriba abajo. Y como más o menos sabía lo que pensaba Octavio de las cosas, me inventé la entrevista entera. Se publicó en *El País* con gran pompa y a mí me encantó. De hecho, en las *Obras completas* hay un volumen que reúne las mejores en-

trevistas que le han hecho en la vida y está la mía. Yo nunca me atreví a decirle que la entrevista me la había inventado entera. Solamente me pidió que pusiera una nota porque dijo: “Sabes, Fernando, he pensado mejor y eso que te dije de la OTAN ya no lo pienso”. “Ah, pues muy bien, lo corrijo”, le dije. Y yo pensaba: “No lo has pensado nunca, no lo has dicho nunca”.

“

México fue la primera tierra americana que pisé. A mí México me pareció maravilloso. Yo lo pasé maravillosamente bien. Conocí gente estupenda. Fue una revelación”.
FERNANDO SAVATER

No conozco muchos autores que sean parte escrita de las Obras completas de Octavio Paz, pero Fernando es uno. ¿Qué fue para ti ir a México? ¿En qué sentido te abrió puertas? ¿Cómo has vivido esa relación con América Latina?

México para mí ha sido mi segundo país. México fue la primera tierra americana que pisé. Tenía veintipocos años y realmente me fascinó. Siempre me ha fascinado América Latina. En aquella época todo el mundo quería ir a Bolonia y a Alemania a estudiar filosofía y yo solo quería ir a América. Yo creo que México es uno de esos países que o te entra dentro y no te lo quitas nunca, o te asustas y ya no vuelves. A mí se me metió adentro. Me encantaban las cantinas. No sé si siguen existiendo, pero en la puerta tenía un letrero: “Prohibida la entrada a perros, mujeres y militares sin graduación”. Todas las chicas que conocía uno en México, que yo procuraba conocer las más posibles, lo primero que te pedían, si querías que te hicieran un poco de caso, era que las metieras en la cantina. Y yo, gachupín, eso suena ya un poco

sospechoso, y encima con una chica, pues te jugabas la vida cada vez que entrabas a tomarte un tequila. A mí México me pareció maravilloso. Yo lo pasé maravillosamente bien. Conocí gente estupenda. Fue una revelación. Y todavía ahora, que ya no viajo ni hago nada, a veces me despierto por las mañanas y digo: “Cómo me tomaría yo unos chilaquiles con unos huevos rancheros”.



Fernando Savater con Octavio Paz y Mario Vargas Llosa, junio de 1987, Valencia.

El título de la mesa que nos convoca es “Ética, ciudadanía y educación”. Has ejercido la educación, has pensado sobre la educación, ¿por qué es tan importante? Además, tienes un clásico que todo el mundo conoce, Ética para Amador. Si tuvieras que invitar a alguien a pensar la disciplina de la ética o acercarse a la ética, ¿cuál sería tu invitación?

Mi interés por la educación también tiene que ver con México. El sindicato de maestros mexicano, que creo que es uno de los mayores, si no el mayor, sindicato de América Latina, celebraba no sé qué aniversario y decidió regalar un librito a todos los maestros de México, que eran miles. Y me pidieron escribirlo. De ahí nace *El valor de educar*, que hice originalmente para los maestros mexicanos.

“

Ética para Amador lo escribí con la idea de que pudiera ser leído por un chico de 14 o 15 años sin necesidad de un adulto que estuviera detrás indicándole lo que tendría que pensar. Mi hijo en ese momento tenía 15 años y se llama Amador.”

FERNANDO SAVATER

Y bueno, *Ética para Amador* también fue un encargo. En el fondo, la mayoría de las cosas que he hecho, que luego no han resultado mal en mi vida, han sido encargos. Isaiah Berlin decía: “Yo soy como los taxis, solo voy cuando me llaman”. Pues a mí me pasa igual. *Ética para Amador* fue una petición de una amiga que era profesora de instituto en Barcelona, en un barrio un poco levantisco, conflictivo, con los típicos chicos malos de barrio. Me invitó varias veces y yo me entendía muy bien con ellos; se reían conmigo o nos íbamos a tomar algo. Y entonces me dijo un día: “Oye, ¿por qué no escribes un libro de ética?”. Se daba Religión en los colegios y cuando llegó el cambio político de la dictadura a la democracia, se introdujo la Ética. Pero la Ética no tenía ningún libro ni nada, simplemente te daban a elegir entre Religión o Ética. Y en Ética se leían periódicos, se hablaba de la píldora, del aborto o de la bomba atómica, pero no había ningún libro que explicara lo que era la ética. Esta amiga me lo pidió y yo escribí un librito con la idea de que pudiera ser leído por un chico de 14 o 15 años sin necesidad de un adulto que estuviera detrás indicándole lo que tendría que pensar. Hay música para adolescentes, cine para adolescentes, hay novelas para adolescentes, pero no ensayos. Intenté escribir un ensayo que unos adolescentes pudieran leer sin necesidad de que nadie les guiara. Mi hijo en ese momento tenía 15 años y se llama Amador. Bromeando un poco

con el título de la famosa *Ética para Nicómaco*¹ de Aristóteles, le puse *Ética para Amador*. Por cierto, aunque Nicómaco era el hijo de Aristóteles, no es una ética que Aristóteles de verdad escribiera para su hijo, sino que, en el ordenamiento de las notas que habían tomado los discípulos que escucharon a Aristóteles, le pusieron *Ética para Nicómaco* porque se les ocurrió ese título.

Mi libro funcionó. Podía no haber funcionado, pero funcionó. Y funcionó a todos los niveles. Yo me quedé asombrado. Ariel era una editorial pequeñita, de libros escolares. Sus grandes éxitos vendían no más de dos mil ejemplares. Y entonces editó esto y el libro se convirtió en un sorprendente *bestseller*. Vendió mucho más de un millón de ejemplares.



Cubierta de *Ética para Amador* de Fernando Savater, ensayo publicado por Ariel en 1991.

¹ La traducción más frecuente del título es *Ética a Nicómaco*. Sin embargo, en el propio *Ética para Amador*, Savater se refiere a la obra de Aristóteles con el título de *Ética para Nicómaco*. [N. de la r.]

Mi hijo creo que no lo leyó completo hasta tarde, pero más o menos me hacía comentarios sobre él y yo le preguntaba cosas. Sobre todo le preguntaba sobre la forma de hablar. Y mi hijo, y un sobrino, que tenía un año menos, me hicieron algunos comentarios. Por ejemplo, en un momento del libro yo decía: “Esto es una birria”. Y ellos no habían oído esa expresión en su vida. Así me corrigieron algunas cosas, pero ya cuando empezaron a decir que querían cobrar derechos, les dije que la ética no llegaba a tanto.

Yo siempre he pensado que la gente tiene un motor interno que explica las acciones y las decisiones que va tomando en la vida. Fernando, ¿cuál es tu motor interno?

Yo soy una persona que ha tenido mucha suerte en la vida. He tenido una familia estupenda. He leído siempre libros, he tenido educación. He tenido una infancia abrumadoramente feliz. Me parece que algo hay que hacer para corresponder a lo que la vida le ha dado a uno. A mí me parecía que algo había que hacer. Sobre todo yo, que me dedicaba a dar clases de ética, de valores: uno no puede estar hablando de ética o de valores en un país donde están matando a la gente a su alrededor sin decir nada. Hay cosas que no se pueden hacer y yo lo entendí en un momento, porque hubo una época en que estábamos muy abrumados. Sobre todo, yo estaba preocupado por mi mujer. Cada dos por tres salía mi nombre entre los que ETA tenía en la mira. Y hubo un momento en que pensamos en irnos del País Vasco. Sara, mi mujer, me decía: “Bueno, ya hemos hecho lo que hemos podido y ahora que le toque a otro, no vas a estar tú siempre ahí”. Y lo estábamos pensando. Yo me paseaba por la playa de La Concha. Entonces tenía que llevar seis escoltas. Cuando salía a pasear, tenía que decir a dónde iba. Dos escoltas iban delante, dos me acompañaban a mí y dos iban detrás vigilando papeleras y tal. Y estando en la Concha, en esas circunstancias, se me acercó una señora y me dijo: “Ay, profesor, mientras le veamos a usted aquí, sabemos que

no se han olvidado de nosotros”. Entonces entré y le dije a Sara: “No podemos irnos”.

Otro de los motores de tu vida ha sido el talante alegre, la capacidad de ver la vida en su aspecto positivo, la felicidad...

Mientras vivió Sara, fue así. Luego ya no.

Fernando Savater, 2001.
Fotografía: Elisa Cabot.



Eso es cierto. Pero incluso en esas circunstancias has dicho que la alegría es un motor de la ética.

La alegría viene de ligereza. La alegría es aligerar. Y está vinculada al origen de la filosofía, que es también aligerar el peso de la vida. Y sí, la alegría es verdad que se tiene o no se tiene. Yo he sido muy ganso, como dicen en Navarra. Don Miguel de Unamuno tenía el “sentimiento trágico de la vida” y yo he tenido el “sentimiento cómico de la vida”. Lo que sucede es que se le pasa a uno al final. Hace tres años o cuatro me encontré con un joven de ya 40 años, que era hijo de un representante sindical de medicina que estuvo conmigo en la cárcel de Carabanchel. Y tras saludarme y contarme cómo estaba su padre, que llegó a ser un médico muy famoso en su época, me dijo: “Ay, siempre nos contaba lo que le hacía reír en la cárcel”. Es el mejor elogio, me parece.



Fernando Savater. Fuente: Instagram.

Siempre me ha sorprendido por qué fracasó la asignatura que habías planeado, propuesto y se había autorizado en España de Educación para la Ciudadanía, y me pregunto qué pasaría si esa asignatura existiese.

Siempre he creído que era una asignatura necesaria. En su día hicimos bastantes reuniones de profesores, padres, teólogos, un muy variopinto elenco. Nos reunimos varias veces para planear cómo debería ser esa asignatura, pero no llegamos a ninguna conclusión porque había muchos resquemores sobre la asignatura por el recuerdo de la Formación del Espíritu Nacional, que era una asignatura de la época del franquismo que estaba orientada a la exaltación de la Falange. Nadie compra un electrodoméstico sin que te vendan las instrucciones de cómo funciona. Y en cambio creemos que en la democracia podemos todos saber cómo funciona sin haber leído el folleto. Estamos viendo constantemente que la gente no sabe cómo funciona un tribunal, no sabe qué significa realmente la representatividad, en qué sentido los parlamentarios representan a los

ciudadanos, etcétera. Y yo creo que todo eso es fundamental, es importante. Y no sería tan difícil hacerlo. De hecho, en *Política para Amador* intenté hacer algo parecido a lo que entendía que pudiera ser la Educación para la Ciudadanía. Pero después cada vez se fue torciendo más la cosa. Con el presidente José Luis Rodríguez Zapatero ya hubo unos planteamientos muy sectarios, adoctrinamientos intolerables, y ya poco a poco se fue perdiendo el interés por la asignatura, que yo creo que es una asignatura que interesa.

La democracia es un instrumento muy complejo, muy difícil, y requiere ciudadanos que la entiendan.

Hoy todavía, cuando escuchas una tertulia en televisión o hablas con alguien, te das cuenta de que la mayoría de la gente no sabe cómo funciona el país. Los jueces pueden ser buenos, malos o regulares, pero la gente no sabe cómo funcionan, no sabe cuáles son sus atribuciones, no sabe qué se puede exigir a un tribunal.

Si le tuvieras que decir a un joven hoy por qué hay que volver a los clásicos, ¿qué le dirías?

Hay que volver a los clásicos porque la filosofía es un invento que nació en un lugar y en un tiempo precisos. Nació en el mismo lugar y en el mismo tiempo en que nació la democracia. La democracia es, en lo colectivo, lo que la filosofía es en lo personal, en lo individual. Y ahí surgieron las dos cosas. Un filósofo inglés dijo que toda la historia de la filosofía no era más que notas a pie de página de los *Diálogos* de Platón. Algo de eso hay. Todavía la filosofía griega es la matriz de la cual surge el resto de la filosofía. Por supuesto, ha evolucionado mucho. Hay temas que no podían plantearse: en Aristóteles no podía plantearse la reproducción asistida porque no existía en su momento. Pero yo creo que el conocimiento de los clásicos griegos y latinos, sobre todo griegos, es la mejor puerta de entrada a la filosofía; por lo menos en mi experiencia de profesor, que ha sido bastante larga, así ha sido.

¿Qué le dirías a un joven que ya no cree en la democracia, que piensa que la democracia ya no le está dando respuesta a sus inquietudes?

No es cuestión de creer o no creer: la democracia es un régimen imperfecto porque está hecho por seres humanos. No hay regímenes perfectos porque no hay ningún régimen que logre que los seres humanos sean mejores que humanos. Todos los regímenes están sometidos a que las personas tienen unos límites evidentes de honradez, de decencia, de creatividad, etcétera, y la democracia está también dentro de esos límites. Lo que pasa es que no se ha inventado nada mejor. En ese sentido, la frase de Churchill de que la democracia es el peor de los regímenes posibles, si se exceptúa a todos los demás, sigue siendo válida, ¿no es verdad? La democracia está llena de huecos, de imperfecciones, pero no se ha inventado nada mejor. Y sobre todo, la democracia tiene el mecanismo interior para mejorarse. Mientras que otros regímenes, no. Un régimen ba-

sado en una persona, en una orden religiosa, ya no admite mejoras. Desde el principio está todo dicho: este es el que va a mandar y los demás van a obedecer. En cambio, la democracia está hecha para ir transformándose a sí misma... o eso esperamos. Creo que merece la pena seguir pensando que podemos mejorar el sistema. Por eso decíamos que también hay que explicarle a la gente en qué consiste, porque claro, la mayoría de la gente dice “Yo no creo en esta democracia”. Pero, primero, antes de creer, ¿sabe usted lo que es la democracia?, ¿sabe usted cómo funciona?, ¿en qué se funda? Todos los demás sistemas políticos tienen otras bases: el bien, la justicia, el reino de Dios en la tierra; la democracia no tiene más que una base, que es la libertad e igualdad de los ciudadanos. Y eso es complicado de mantener, pero merece la pena.

¿Qué pueden hacer los ciudadanos?

Los ciudadanos nos amparamos unos a otros. No necesitamos un padre espiritual por encima de nosotros. Lo que necesita un ciudadano son otros ciudadanos que compartan su ciudadanía. Nadie es ciudadano solo. No hay ciudadanos únicos. Todos somos ciudadanos porque estamos juntos y porque estamos próximos unos a otros. Eso es lo fundamental: no quejarnos de que no tenemos un amo, sino darnos la compañía necesaria para no necesitar amos.

“

La democracia está hecha para ir transformándose a sí misma. Creo que merece la pena seguir pensando que podemos mejorar el sistema”.

FERNANDO SAVATER



Ricardo Cayuela Gally es editor y ensayista. Filólogo por la UNAM y posgraduado por la Universidad Complutense de Madrid. Becario del Centro Mexicano de Escritores. Ha sido profesor universitario y conferencista. Fue jefe de redacción de *La Jornada Semanal*, editor responsable de *Letras Libres* y director editorial de Penguin Random House México. Es autor de *Las palabras y los días*, *Para entender a Mario Vargas Llosa*, *La voz de los otros* y *El México que nos duele*. Es director fundador de la editorial Ladera Norte.

GABINETE^{DE} CURIOSIDADES

DE RICARDO Y MARÍA LAURA SALINAS

PASIÓN POR EL COLECCIONISMO
Y EL CONOCIMIENTO

Por Sergio Vela



Sergio Vela, director de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, reflexiona sobre la colección Gabinete de Curiosidades de Ricardo y María Laura Salinas, un esfuerzo intelectual y cultural que trasciende la simple acumulación de objetos para ofrecer una visión crítica y holística del mundo. Esta colección se exhibe, a partir de julio, en la Galería de la Universidad de la Libertad, en la Ciudad de México.

Entre los siglos XVI y XVIII, los grandes coleccionistas europeos reunían en un solo espacio todo lo que el mundo tenía de extraordinario: fósiles y mapas, instrumentos científicos y obras de arte, libros rarísimos y especímenes naturales. Lo llamaban “gabinete de Curiosidades” o “cuarto de maravillas” —*Wunderkammer*, en alemán—, y su propósito era tan ambicioso como imposible: destilar un mundo vasto, heterogéneo y espectacular hasta condensarlo a las proporciones de la visión humana, ordenado en cuatro grandes familias: lo natural, lo artificial, lo exótico y lo científico. Cada gabinete era también, inevitablemente, un retrato de quien lo formaba. Detrás de cada uno de esos conjuntos había siempre una persona —o dos— que habían dedicado años a buscar, reconocer y preservar lo que otros no veían o dejaban pasar.

Ricardo B. Salinas Pliego y María Laura Medina de Salinas llevan décadas construyendo una colección que hace suyo ese propósito, animados por una curiosidad inquisitiva y despierta.



Fósil de amonites tallado, entre el Devónico medio y el Cretácico tardío, hace 400-66 millones de años.

Él, con una mirada que atraviesa épocas y saberes sin dispersarse, capaz de detenerse con el mismo interés ante un fósil del Mesozoico que ante un documento firmado por Hernán Cortés o un instrumento de navegación del siglo XVII; ella, con una sensibilidad estética que imprime carácter a los objetos que se eligen y a cómo se disponen, dándole a cada uno una presencia que se mira, pero también se siente. Las más de doscientas cincuenta piezas reunidas en los diferentes núcleos temáticos de esta exposición son el resultado de ese diálogo entre dos maneras de mirar: fósiles que dialogan con atlas de navegación, instrumentos científicos con documentos históricos, pintura mexicana con minerales que llevan millones de años debajo de este suelo.

Lo que une objetos tan distintos no es el azar ni la casualidad, sino una pregunta que no cambia con los siglos: ¿Qué nos dice este objeto sobre el mundo que lo produjo, sobre quienes lo usaron, sobre lo que entonces se sabía, se temía? Esa pregunta es la que comparten el científico, el explorador y el coleccionista; la que anima tanto un atlas del siglo XVI como un meteorito o una fotografía del XX.

Conscientes de que el patrimonio cultural cobra pleno sentido cuando puede verse, estudiarse y disfrutarse, Ricardo y María Laura Salinas abren hoy su colección a todos los mexicanos.

El hilo que lo une todo es invisible, pero constante: la convicción de que el conocimiento no se agota al compartirse. Al contrario, crece.

Imagen de la página anterior: la pieza que abre la exposición *Gabinete de Curiosidades de Ricardo y María Laura Salinas. Pasión por el coleccionismo y el conocimiento* es un ejemplar de *Dell'istoria naturale* (Nápoles, 1599), el libro del boticario y naturalista Ferrante Imperato, que incluye entre sus páginas este grabado en el que, por primera vez, se representó un gabinete de curiosidades.

Diversos objetos astronómicos y cartográficos expuestos. En la mesa central, destacan dos telescopios refractores, un globo terráqueo fabricado por J. & W. Cary y un ejemplar de *Harmonia Macrocosmica seu Atlas Universalis et Novus* de Andreas Cellarius, 1661.



Todo gabinete de curiosidades propone una forma de leer el mundo. Los objetos que lo integran importan tanto por lo que son como por las relaciones que establecen entre sí. Esta colección participa de esa tradición: no presenta únicamente piezas extraordinarias, sino una conversación entre distintas ramas del conocimiento. Historia natural, exploración, arte, ciencia y memoria cultural se entrecruzan para revelar una mirada intelectual amplia, capaz de encontrar afinidades donde otros solo verían categorías separadas. Es desde esa perspectiva que conviene acercarse a las piezas reunidas en la exposición

GABINETE DE CURIOSIDADES DE
RICARDO Y MARÍA LAURA SALINAS.

Un gabinete de curiosidades frente a una colección convencional

No toda colección resulta trascendente. Existen colecciones que nacen de la simple acumulación, de una preferencia, afinidad o de una pasión por cierto tipo de objetos. Sin embargo, cuando una colección —cualquiera que sea su naturaleza— incorpora una visión crítica del mundo, cuando aspira a representar de manera ejemplar la diversidad de aquello que reúne, trasciende la mera acumulación y se convierte en un acto de conocimiento.

Los gabinetes de curiosidades surgieron en el tardo Renacimiento y en los albores de la modernidad, en el momento en que la configuración del mundo empezaba a entenderse a través de los viajes de navegación. Por primera vez se tenía conciencia del alcance del globo terráqueo, de su extraordinario contenido y de su lugar en el universo. Aquella curiosidad insaciable llevó a reunir en una misma sala todo

lo extraordinario: fósiles junto a mapas, instrumentos científicos al lado de obras de arte, libros proliferando tras la invención de la imprenta. Las *Wunderkammern* eran recintos ordenados, no desvanes, en los que cada objeto representaba un aspecto de la realidad. La suma de esas colecciones ofrecía una perspectiva integral: lo natural frente a lo artificial, lo novedoso frente a lo conocido. Tras ellas subyace la tradición clásica de clasificar para entender, de modular la complejidad mediante compartimentos que permiten transponer lo aprendido de un ámbito a otro. Ese afán de integrar y preservar la diversidad es lo que distingue un gabinete de una colección convencional.

Vigencia de los gabinetes de curiosidades y origen de los museos

Los gabinetes de curiosidades son el origen mismo del museo contemporáneo. Los museos modernos surgieron de la necesidad de reunir en un mismo espacio aspectos determinados

de la realidad, de dividir el mundo por épocas y materias para presentarlo de manera didáctica. Al entrar en un museo, no ingresamos a una bodega con números de clasificación, sino a una forma de ver las cosas.

Los gabinetes de curiosidades son el origen mismo del museo contemporáneo.

Algunas instituciones se especializan en un tema; otras aspiran a ser enciclopédicas. Muchas conservan armerías, secciones de historia natural o relativas a periodos específicos de una región. Esta voluntad de preservar, catalogar y difundir el conocimiento se perfeccionó con el tiempo gracias a criterios de conservación, catalogación y educación. Buen número de los grandes bienes intelectuales de la humanidad han sobrevivido por ese afán persistente de reunir y proteger aquello que podría perderse.



Objetos alusivos a la navegación, la geografía y la astronomía. Destacan un barco de plata portugués, suspendido del techo, y un globo terráqueo, al fondo.

La colección como autobiografía intelectual

Quien tenga la oportunidad de contemplar las piezas reunidas por Ricardo y María Laura Salinas descubrirá, casi como en una radiografía, las grandes inquietudes que han animado su reflexión. Hay una recurrencia de temas amplios. La historia natural aparece en fósiles y meteoritos que nos conmueven por ser huellas del tiempo impresas en la piedra. Las bibliotecas de ambos, repletas de tesoros de generaciones y latitudes distintas, atestiguan la pasión por la cultura plasmada en los libros. La cartografía y la exploración se repiten como asuntos fundamentales: un magnífico mapa, un atlas marítimo, instrumentos de navegación. La historia está presente no como una narración cerrada, sino como una interpretación de los documentos que la contienen.

La colección evidencia el carácter documental y monumental del arte. Tal como enseñaba el historiador del arte y ensayista alemán Erwin Panofsky, documento y monumento confluyen

en una colección para ayudar a comprender la realidad y preservar aquello que el tiempo no debe borrar. Cada núcleo de la exposición —ya dedicado al arte mexicano, a los paisajes del Valle de México y la vulcanología, a los libros, al costumbrismo o a la fotografía— muestra fascinaciones particulares. Existe una pasión por la historia de México, con sus raíces ancestrales y sus momentos fundacionales en el encuentro entre lo occidental y lo autóctono. Hay, al mismo tiempo, aspectos universales que conciernen a toda la humanidad y aspectos íntimos arraigados en un territorio.

No es posible señalar un único objeto que haya detonado esta pasión. Nos hallamos ante mentes abiertas con rasgos enciclopédicos, lo que hoy llamaríamos personalidades renacentistas: personas que no agotan su curiosidad en un solo tema, sino que se interesan, al contrario, por aquello que complementa, por las relaciones entre campos. En algunos terrenos se alcanza un alto grado de especialización; en otros, una aproximación emocional. Esa apertura extraordinaria se percibe en cada vitrina.

En la pared del fondo,
mandíbula de megalodón
(reconstrucción),
Mioceno-Plioceno,
con una antigüedad de
23 a 3.6 millones de años.
En la otra, acuarelas de
George Edwards, mediados
del siglo XVIII.





De izquierda a derecha: *Retrato de Hernán Cortés*, autor no identificado, circa 1700; *La Marina o Malinche*, atribuido a Alonso Sánchez Coello, siglo XVI; y *Retrato de Moctezuma II*, autor no identificado, último cuarto del siglo XVII.

El amor por México, presente en la colección

Entre los aspectos emocionales e intelectuales de la colección destaca la identidad de una nación tan compleja como México. Comprender esa complejidad requiere volver a la historia, a los documentos y a los monumentos que la contienen. Una vez más se junta lo documental con lo monumental. A ello se suma el deseo de mejorar el mundo y, en particular, el mexicano. Ricardo B. Salinas Pliego ha apostado por el crecimiento de México y continúa haciéndolo; sus iniciativas educativas y culturales nacen de un arraigo profundo en esta tierra.

El coleccionismo se convierte así en una forma de integración y armonización de nuestra historia mestiza. Diversos ríos culturales confluyen en un cauce amplio y a veces avasallador que, sin embargo, inspira un profundo amor. La colección de Ricardo y María Laura no solo recoge objetos mexicanos: nos invita a entender la complejidad de un país alimentado por raíces distintas y a reconciliar sus contradicciones.



En primer plano *La cuenca de México*, obra plástica de Jorge Obregón, 2026. En las paredes, diversos óleos, entre ellos, a la derecha, *Paisaje de volcanes con burritos*, de August Löhr, 1894.



Biombo con escena de virrey en el canal de la Viga, s/f.



*Vista del valle de México (extracción de pulque, tlachiquero),
óleo de Carlos París, circa 1835-1836.*

El papel de María Laura Salinas

Junto a la curiosidad intelectual se percibe un refinamiento de la mirada. María Laura Medina de Salinas, conocedora de la belleza y del arte de la presentación, aporta un ojo entrenado en el interiorismo. El esmero con que acompaña la disposición de cada pieza en la exposición es notable. Los objetos no están simplemente ordenados: están dispuestos con una sensibilidad que revela su valor estético además de su valor histórico o científico. La belleza tiene un papel esencial en la expresión y manifestación de estas piezas; es la otra cara de la curiosidad humanista.

Responsabilidad y legado

Esta colección no tiene un afán especulativo. Las piezas no son adquiridas con miras a venderlas posteriormente cuando su precio aumente, ni sustituidas unas por otras en un

juego de mercado. Cada objeto que se incorpora responde a la convicción de que merece ser preservado, de que enriquecerá una visión del mundo. Se trata de una elección constante, no de una acumulación sin sentido.

Los objetos no están simplemente ordenados: están dispuestos con una sensibilidad que revela su valor estético además de su valor histórico o científico.

Quienes coleccionan se asumen depositarios de grandes tesoros y se sienten responsables de que las generaciones futuras puedan conocerlos. Eso implica integrarlos, estudiarlos, mostrarlos, catalogarlos y dimensionarlos. El deseo de comunicar las pasiones intelectuales detrás de cada pieza está por encima de cualquier interés económico. Aquí no hay compra y venta; hay conservación para la posteridad.



Pinturas de Gerardo Murillo, Dr. Atl. De izquierda a derecha: *Iztaccíhuatl temprano*, s/f, óleo sobre tela; *Boca de volcán*, óleo y aticolor sobre masonite, 1958; *Iztaccíhuatl sobre las nubes (paisaje de volcanes)*, aticolor y óleo sobre masonite, s/f; *Nacimiento del Parícutín (lluvia de cenizas)*, temple y óleo sobre celotex, 1950.

Abrir la colección al público: compartir la mirada

Presentar piezas reunidas durante décadas fuera del ámbito privado supone compartir una parte íntima de la mirada y el pensamiento de sus coleccionistas. Que esta exhibición ocurra precisamente con la inauguración de la Galería de la Universidad de la Libertad añade una dimensión particularmente significativa. Compartir estas pasiones es animar a otros a reflexionar sobre los grandes temas que atraviesan la colección: la libertad, el pensamiento crítico, la historia y la belleza.

La colección misma se vuelve ejemplar. Con el ejemplo se manifiesta un profundo respeto por la vida intelectual y se defiende un conjunto de principios morales. Las iniciativas educativas de los coleccionistas demuestran su convicción de que las nuevas generaciones deben formarse a cabalidad. En ese afán, la conservación de estos bienes se presenta como un acto genuinamente humano y generoso.



Vanitas vanitatum et omnia vanitas, óleo de Edwaert Collier, 1666.



Aspecto de la exposición.



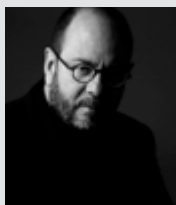
Diversas fotografías de Alfred Saint-Ange Briquet, Henry Greenwood Peabody y Guillermo Kahlo.

La exposición deja una impresión duradera: admiración por un apetito intelectual tan amplio como ordenado y por la capacidad de sistematizar el conocimiento en lugar de solo acumular objetos. Con enorme generosidad, los coleccionistas comparten aquello que han preservado con dedicación. Hay en ello una parte admirable y ejemplar, que invita a acercarse a objetos de valor notable y representativos de pasiones intelectuales capaces de estimular el conocimiento de los demás.

En una época marcada por la especialización extrema y la fragmentación del conocimiento, esta colección recupera una aspiración antigua: comprender la realidad como un todo. Fósiles, mapas, documentos, obras de arte, libros e instrumentos científicos dejan de pertenecer a compartimentos aislados para integrarse en una misma conversación. Tal vez ahí resida el valor más profundo de este gabinete contemporáneo: recordarnos que la curiosidad sigue siendo una de las formas más fecundas de conocimiento y que toda gran colección es, en última instancia, una manera de ordenar el mundo para comprenderlo mejor.

El acceso a la exposición
GABINETE DE CURIOSIDADES
DE RICARDO Y MARÍA LAURA SALINAS
es sin costo, pero es indispensable
registrarse y confirmar asistencia.

Consulte los detalles y registre su visita a la
Galería de la Universidad de la Libertad.



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.



Yo solo estaba
bromeando:

la dramaturgia de
Hugo Hiriart

Por David Olguín

Presentamos un homenaje al escritor y director teatral mexicano Hugo Hiriart con este texto de David Olguín, también dramaturgo. Con admiración no exenta de humor, Olguín reflexiona sobre los juegos serios, las criaturas raras y la poética de la ambigüedad del autor de *La ginecomaquia*.

En diversas entrevistas, Hugo Hiriart ha expresado tal fascinación por el juego y los juguetes que esa llave que abre el viejo baúl del asombro y la evocación de la infancia puede darnos pie para interpretar su escritura escénica. Jugar es inherente al teatro; es una suplantación seria, vivida, gozada y sufrida de manera real. Y el teatro se parece aún más al juego en que, acaso, a pesar de tanta carga social y política o metafísica que a menudo le imponemos, la acción pura —esencia sin la que no hay teatro—, aunada al conflicto y a la materialidad presente, conlleva algo de inutilidad, de intrascendencia. Al cabo de la función, no queda nada —solo memoria—; los triques y trastos desaparecen; los jugadores hacen ¡shazzzz!, con todo y luces y humo que sale de la chistera cuando se esfuman. Ahí radica el eterno y fascinante paralelo de comparación entre teatro y vida: simulacro, refracción o reproducción que incluye la brevedad del acontecimiento. Tennessee Williams, al final de sus días y pensando en que todavía no acababa de escribir su obra, recordaba que de niño, al ver acercarse una tormenta, solo le pedía a Dios que le diera tiempo para acabar de guardar sus juguetes regados en el campo.

El juego como ritual y tiempo suspendido, peinando y despeinando de raya en medio a una jirafa, mirando la vida pasar para concluir chejovianamente que “solo lo inútil tiene sentido”. Ese extraño e inquietante juego sin propósito aparente empieza a explicar el encanto de Hiriart y su escritura para la escena.



Hugo Hiriart. Fotografía: Seminario de Cultura Mexicana.

Página anterior: *Ámbar*, autoría y dirección de Hugo Hiriart, 1986, teatro Juan Ruiz de Alarcón. Fotografía: Teatro UNAM.

En principio, todo parte de un despropósito. De la manera más transparente, la acción y los ejecutantes nos proponen una ausencia de promesa y mensaje. ¿Entonces para qué mirarnos en el espejo que es la escena? Para eso, nada más que para eso. El reflejo construye el simulacro y en la imaginación podemos ver aquello

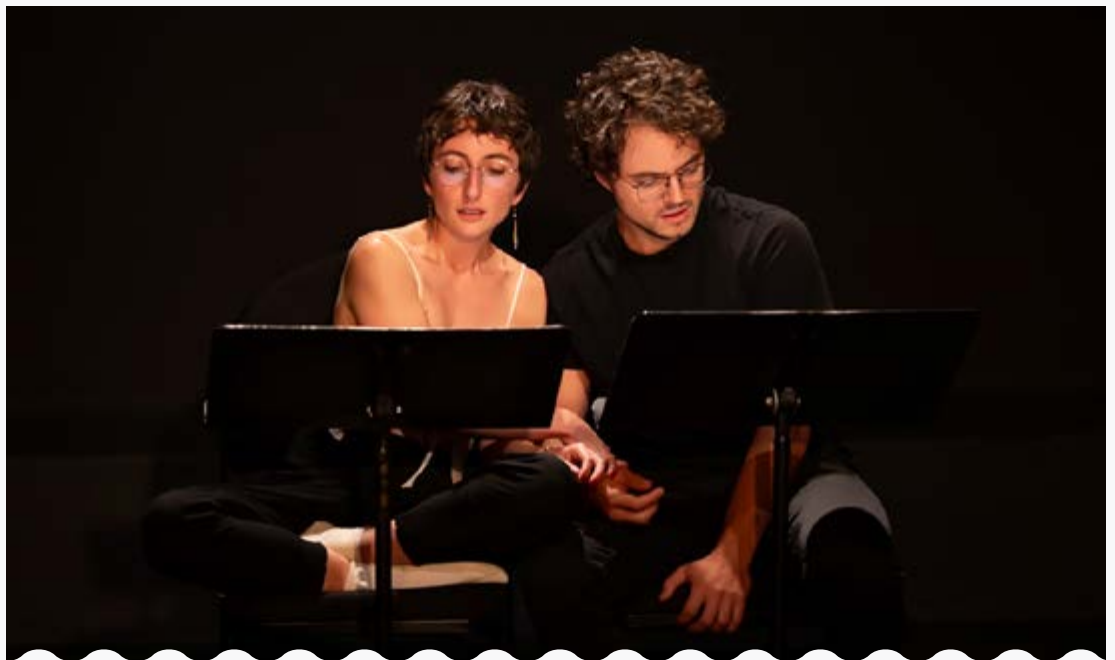
que la realidad oculta aun cuando parece clara y distinta.

H. H. reta al espectador al convertir el escenario en una cajita de sorpresas indescifrables. Si Descartes diferencia en sus *Meditaciones metafísicas* la imaginación del entendimiento al pensar la primera como representación mental confusa, Hiriart nos deja ver —no solo concebir o entender— el polígono de mil lados, y deja los enigmas sin respuesta contundente porque todo aquello que toca el corazón es ambiguo, porque una pregunta conduce a otra, porque nuestras explicaciones de la realidad son provisionales y en constante cambio, porque acaso la imagen dice menos que mil palabras. Tal vez por eso, H. H. siempre introduce en sus obras la presencia de un narrador que, de manera filosófica —un conversador nato asombrado ante el mundo—, recurre al discurso para establecer el puente con aquellos que esperamos y tal vez no acabamos de entender: el coro en *Cassandra* (1978); los narradores en *Intimidad* (1984); el Gordo en *Ámbar* (1986); el Entrevistador en *Camille o historia de la es-*

cultura de Rodin a nuestros días (1987) y otros personajes que, además de accionar, cumplen esa función: Hecatombe, Caligari y Dédalo (el Doctor en su laberinto) nos explican, porque entienden más que la mayoría, aun cuando están envueltos en la catástrofe o, peor todavía, porque ellos mismos son la catástrofe, porque ellos la propician, aunque eso implique su propia destrucción.

Hiriart nos deja ver
—no solo concebir o entender—
el polígono de mil lados, y deja los
enigmas sin respuesta contundente
porque todo aquello que toca
el corazón es ambiguo.

El gusto de Hiriart por el juego y sus rituales implícitos —cruels o inocentes— solo se ve superado por su cosificación, el detonador o mediador del juego, el objeto mismo, el juguete inútil, colorido, acaso estrambótico, a veces



Tamara Yazbek y Daniel Mandoki en la lectura dramatizada de *Intimidad*, teatro Santa Catarina, octubre de 2025. Fotografía: Teatro UNAM.

“monstruoso” y hecho de piezas y materiales disímbolos, desafío de la lógica y del orden natural y humano en el terreno de la “normalidad”. El juguete supera al juego en el universo de Hiriart, es una finalidad en sí misma. Y como todos sabemos, se puede jugar con cualquier objeto. “La cosa” simplemente puede ser un ostión chino, por ejemplo, por qué no, un ostión al que se puede transmigrar o hacerlo transmigrar a una persona, capricho de la lógica y triunfo del sinsentido. Algo así detona la palabra *teatro* en la imaginación de H. H., un dramaturgo a quien le gustan más los juguetes que las personas, los artefactos y su materialidad dura que el actor mismo, pues cuando los convocó, cuando le fueron *inevitavelmente* necesarios, nos dejó descubrir su gusto por las criaturas raras y diferentes, actrices y actores atípicos, física y espiritualmente, excepciones del *rerum natura* que dan lugar al *ludus naturae*. Lograr una supermarioneta al estilo de Gordon Craig le habría fascinado a H. H. “El teatro para mí implica insatisfacción”, afirma. “Nunca se da un contento redondo y acabado. Toda obra pone delante, inalcanzable, su propia perfección. Es un maravilloso movimiento perpetuo. Y por eso puedo proponer sin vergüenza excesiva mis trabajos, porque no son más que una especie de instructivo para alzar el telón del teatro de la mente, o el otro, y la responsabilidad del juego se comparte”.



El teatro para mí implica insatisfacción. Nunca se da un contento redondo y acabado. Toda obra pone delante, inalcanzable, su propia perfección. Es un maravilloso movimiento perpetuo”.

HUGO HIRIART

No estoy seguro de que le gustara más hacer que escribir, al menos con la escritura tenía la ilusión de estar un poco más cerca de la posible

perfección. La vida, ese movimiento perpetuo, nunca lo está. Las personas son elusivas, oblicuas, un soplo y su mundo interior cambia. Al releer el teatro de Hiriart, pienso que sin duda debemos romper prejuicios que hemos construido de oídas: no es solo un conversador; la frágil concatenación de algunas de sus tramas se apuntala con la belleza del diálogo y la complejidad de los temas; es falso que en esas obras pase poco: se viola, se mata, se asesina, pero con belleza y acaso la belleza insulta en nuestros días tan dados a aniquilarla. De lo que no estoy tan seguro es de que a Hugo en realidad le fascinara el actor. Le gustan los títeres, sus personajes tienen algo de muñecos. La supermarioneta estuvo más cerca que nunca de Hugo en *La repugnante historia de Clotario Demoníax* (1991), pero lo humano, desafortunada e inevitablemente, se cuela en el orden de lo perfecto y todo lo que fue cuidadosamente construido queda vulnerado. Hiriart es Dédalo en el laberinto huyendo de la masacre del inocente Minotastasio antes de que la suprema creación de la casa que se achica y se agranda, no por arte de magia, sino por arte de ingenio e ingeniería, casa perfecta, objeto con mil cuartos “que no acaba nunca”, “desmesura, inmensidad, intrincamiento”, se convierta en un ataúd (*Minotastasio y su familia*, 1981). Te tocó un balazo, bendito monstruo, el más inocente de los niños, criatura que “puede llegar a tener el tamaño de cuatro montañas”, pero que también “podría principiar de golpe a achicarse, a empequeñecer y llegar a tener el tamaño de un insecto, un insecto...”. La perfección se agota cuando empiezan a suceder cosas inesperadas. ¿Cómo algo tan perfecto como Minotastasio y su casa y su laberinto pueden destruirse con la presencia de las pasiones humanas que se desatan al enredarse los hilos de aquella familia? La vida del hermoso Minotastasio estaba destinada a ser un cuento de hadas, reescritura mitológica de una belleza excepcional, la arquitectura más perfecta de Hiriart, pero desafortunadamente lo humano le imprime al relato su impronta de infelicidad y sufrimiento.

La ginecomaquia de Hugo Hiriart, dirección de Iván Domínguez, 2010, teatro La Capilla. Fotografía: Christa Cowrie/INBAL.



La naturaleza de su imaginación escénica está fundada primordialmente en lo visual, aquello que enmarca al juego y a los juguetes. Prevalece ante todo el artista plástico: pintor, escultor, creador de artefactos.

“Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que todas las que pueda soñar tu filosofía”, afirma de manera literal el príncipe de Dinamarca. Varios personajes de Hiriart, con variantes y refundiciones, citan ese parlamento de memoria en diferentes obras hasta llegar, en uno de sus últimos textos dramáticos, al dicho coloquial de Caligari en *El caso de Caligari* y *el ostión chino* (1999): “En la tierra y en el cielo hay más cosas de las que caben en su modesta y rudimentaria filosofía”, nos dice.

La variación a la cita no es menor, pues para “el filósofo de la Calle del Árbol”, como llamó Christopher Domínguez Michael a Hugo Hiriart, la filosofía misma en cuanto sistema y ocasión de dar a luz verdades luminosas puede entraparse ante lo heterodoxo e incomprensible: “El mundo es extraño, irreconocible a veces”.

La galería El Rojo de Tacubaya realizó en 2022 un homenaje a Hugo Hiriart con motivo de sus 80 años. La exposición terminó por corroborarme la naturaleza de una imaginación es-

cénica fundada primordialmente en lo visual, aquello que enmarca al juego y a los juguetes. En ese homenaje prevaleció ante todo el artista plástico: pintor, escultor, creador de artefactos. Vi pinturas y grabados que son escenas, situaciones, utilería, dispositivos, escenografías. El narrador, dramaturgo y ensayista firma H. H. en los lienzos, una pequeña intervención literaria en aquellos mundos inestables, donde cualquier cosa inesperada podría ocurrir. Así, por fin entendí por qué Hugo ya no hace teatro, ahora lo pinta; la escena sigue en sus ojos; es un artista plástico que es dramático, no por los temas o por el conflicto, sino por la atmósfera, como en algunas de sus obras donde el espacio cifra la belleza o la hecatombe. Los enigmas que convocan sus imágenes encierran una cuota de delirio. En aquellos paisajes mentales parecen resonar palabras como las de Serafina, personaje de *La ginecomaquia* (1980):

Quien ama la jaula, no está cautivo, el jabalí en su bosque, no está cautivo, la dama en su traje de seda, no está cautiva, ni cautivos están los rituales, son santos, los rituales, y bellos, los rituales,

y furiosos, sin duda... Incienso entre gritos, vendrá, jadeo ante altares, vendrá, tuve una vez cuatro anillos, vendrá, como de los santos los halos, vendrá, claro, peinarse con las manos...

Y, por último, cabe recordar que en las ediciones teatrales con mayor carga personal de H. H., aparecen pequeños bocetos, dibujos de niño, inocentes extensiones de algo que las palabras ya no pueden expresar, terribles y aparentes muestras de inocencia o lúdicos juegos, pero el ritual que él convoca en realidad se torna peligroso, como finalmente lo son esos dibujitos porque el niño cruel se esconde detrás del laberinto con toda su capacidad de ver fríamente a los otros convertirse en agonistas, mirada de filósofo distante, y entonces otro yo, una criatura de ficción, alguien destroza a otro u otra como si dijera: “Yo solo estaba bromeando”. El dibujito inocente ronda ahí para atestiguar que en apariencia nada pasa cuando se mata a la más inocente de las criaturas en *Minotastasio*; cuando se abusa sexualmente de un grupo de mujeres, bacantes en ritual, enfermas confinadas en el pabellón de la locura en *La ginecomeaquiá*, exploración desolada del abuso, de las contradicciones del placer y la maternidad. Y siendo ese el tema de esta obra, por algo será que resuenan por aquí y por allá las invectivas contra el patriarca:

Ya estoy harta de todos esos cerdos, que no quieren más que abrirle a una las piernas... Bueno, madre, me voy con mi infierno (sonríe), o cuando menos mi purgatorio, a cuestras; mi marido debe estar otra vez enfurecido porque llego tarde... ¿Puede haber peor destino que el de la mujer presa en su casa?... Te digo, Barbola, que el fin más alto de la mujer es la maternidad... Voy a hacer pedazos a ese imbécil...

Los hilos, lazos de familia, tejen catástrofes en *Camille*, *Minotastasio*, *Hécuba la perra* (1982) e *Intimidad* —tan juguetona y humorística esta última, con todo y cantata a la cópula, pero en realidad es un juguete que oculta la tragedia del “creced y multiplicaos”, del *I can't live with*



Gran circo de las pasiones en miniatura, autoría y dirección de Hugo Hiriart, Sala Xavier Villaurrutia, 2006. Fotografía: Christa Cowrie/ INBAL.

or without you porque “el pene es dramático, curiosa palabra para un aparato de precisión”, como dice Corbett en *Ámbar*—. En otras obras de H. H., como en *Simulacros* (1986), la sexualidad es una mazmorra y un infierno en donde aparentemente se juega a pensar, imaginar mejor dicho, todas las combinaciones posibles de la cópula entre los miembros de una familia; también en *Simulacros* y otras obras, se explora el poder como hipótesis, “pero qué hipótesis puede explicar al que siempre hace lo que le viene en gana”; en otros textos, de plano H. H. quiere jugar y sanseacabó; y en obras como *Ámbar* (1986) o *La caja* (1996) o *Rosete se pronuncia* (2008), la aventura es un viaje hacia la desmesura, aventuras espirituales, circos de la memoria donde nunca falta un personaje que responde a la típica pregunta: “¿Te quedaste así por desobedecer a tus papás?”. Un sonámbulo de Hiriart, desparpajado y ajeno a cualquier tipo de perorata filosófica, responde: “No, fue la puerca de Rutilia que se dejó arrastrar por no sé qué entusiasmo y cuando Venus rielaba en la Osa, goteó sangre, pus y tetrodoxina amarilla en el vaso de leche, la ponzoña se esparció lentamente en el blanco inmaculado, cundiendo, y yo bebí confiado”.

H. H. es un humorista que aborrece “la confusión grandilocuente” y acaso diría ante este afán de rasarle a la superficie: “Yo solo estaba bromeando, mis obras tratan de nada”.

Creo que Hugo Hiriart nos ha tomado el pelo. Pensamos que podíamos descifrarlo fácilmente, que con decir “juego”, “ritual”, “sencillez”, ya estaba clasificado. Y no, H. H. le quitó afortunadamente solemnidad al teatro en tierra de profetas, predicó la ligereza en tiempos de absolutos, convocó lo extraño cuando todos eran fácilmente descifrables y eminentemente serios, trascendentes, polícastros, propietarios de Dios o dioses o diablos, acaso demasiado estudiados, y santos, siempre del lado políticamente correcto pero muy embirretados y con togas impolutas.

“Hacer teatro”, dijo Hiriart alguna vez, “es entre jugar con muñecos, imaginar una historia cuando ves algo que te impresiona y conversar con alguien. Claro, la responsabilidad es no aburrir y no hacer algo demasiado estúpido, pero de ninguna manera me parece que hacer una obra de teatro sea trascendente. Que tenga cierta dignidad, sí, pero para apostar, no al día de mañana, sino al paso del tiempo”.

No me gusta la cita sin contexto. Lo hago parecer hasta irresponsable, pero él es el primero en querer parecerlo. Resulta curiosa tanta irreverencia en un estilista tan meticuloso. La cuestión es de contexto, creo, y ahí es donde él nos engaña o, al menos, eso creo. Cuando pronunció aquellas palabras, H. H. estaba promoviendo un experimento en el teatro Santa Catarina de la UNAM (1994 aproximadamente), que buscaba contradecir todo lo que entonces predicaban los grandes maestros de la puesta en escena de la Universidad. A la grandilocuencia, opuso ligereza; al método y el rigor, opuso inmediatez y pidió escribir sobre las rodillas, producir al vapor y dirigir de botepronto. Así lo hizo y apeló a la inconsciencia en un momento en que H. H. investigaba la naturaleza de los sueños y se propuso escribir un ensayo sobre el tema, sin bibliografía ni aparato crítico. ¿Quién le dio permiso? Su condición humana, su condición de soñante como el resto de los mortales. Algunos, sin tanto oficio, se desbarraron de manera estrepitosa ante la inmediatez que promovía el experimento; otros, como H. H., florecieron, pues él estaba en lo suyo a plenitud. Así nació —además de su ensayo sobre los sueños— *Descripción de un animal dormido*, donde Alejandro Luna —“el ojo más

“
La responsabilidad
[de hacer teatro]
es no aburrir
y no hacer algo
demasiado
estúpido, pero de
ninguna manera
me parece que
hacer una obra
de teatro sea
trascendente”.

HUGO HIRIART



Lectura dramatizada de *El rey viejo*, teatro Santa Catarina, octubre de 2025. Fotografía: Teatro UNAM.

rápido y puro del tablado mexicano”, según la descripción de H. H.—, Eduardo Gamboa, Antonio Castro —director de la puesta en escena— y un grupo de actores, entre los que destaco a Jorge Zárate —físicamente una especie de *alter ego* de Hiriart joven—, crearon una obra que recuerdo como perfecta.

Hace mucho que Hiriart no hace teatro y tampoco habla de teatro, salvo en privado. Desafortunadamente, creo que su último texto estrenado fue *Rosete se pronuncia* (2007), el cual publicó en compañía de *La torre del caimán* (2008), que al parecer permanece sin ser llevada a escena. Hasta donde sé, trabajó poco antes o después en una adaptación muy radical del *Rey Lear* para un actor colombiano, pero nada como aquel explosivo periodo escénico entre *Cassandra* y *Caligari*. Veinte años inolvidables.

El maestro Hiriart no pasa un día sin escribir a pesar de sus problemas de salud. La novela, el ensayo y el guionismo cinematográfico se han nutrido de su pluma y de su imaginación prodigiosa. No puedo, en este sentido, sino lamentar profundamente la distancia de Hiriart con la escena. Inadvertencia imperdonable; descuido institucional de nuestros gestores y administradores teatrales que todo dejan a la lógica del mercado y su oferta y demanda; ¿analfabetismo colectivo?, ¿ausencia de políticas que fomenten de manera consistente la escritura escénica nacional?, o acaso la pregunta es más simple: ¿vivimos tiempos adversos a la dramaturgia de autor en el horizonte de las estéticas de la puesta en escena de hoy? Pero el hoy será necesariamente ayer y el teatro de H. H. seguirá dando de qué hablar, así sea en el rincón donde secretamente se cuecen la heterodoxia y la diferencia. Por ahora, esperemos pacientemente, ya que el tiempo es una ilusión y lo único cierto es que una obra fundamental, diferente en el horizonte de las regularidades uniformes, no está debidamente compilada y demanda relectura y reinterpretaciones en la materialidad del presente.



El Rey Lear de William Shakespeare, dirección de Hugo Hiriart, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 2013. Fotografía: Christa Cowrie/INBAL.

Decir artes escénicas es una clasificación generosa, pero la palabra *teatro* invoca la primavera y la infancia. Ahí se hicieron las cosas de manera diferente: implica el amanecer de los tiempos, el misterio y la conversión de cualquier cosa en juguete. Clotario lo usa como cachiporra; Hiriart como instrumento de escritura. Ya lo dice Caromola en *El tablero de pasiones de juguete* (1983): “Ah, yo amo los juguetes. Bueno, la verdad es que a veces los amo y a veces los aborrezco, porque todo en la vida del sentimiento es ambiguo, ¿verdad? Pero me gustan mucho los juegos y los juguetes...”.



David Olguín es dramaturgo y director. Ha publicado ensayo: *Sábado: ida y vuelta*; narrativa: *Amarillo fúnebre* y *Los habladores*; y teatro: *Clipperton*, *Casanova o la humillación* y *Los asesinos*, entre otros libros. Sus últimos montajes son *La belleza*, *La exageración* y *México 68* (obra propia); y de otros autores: *El mercader de Venecia*, *El inspector* y *En la soledad de los campos de algodón*. Recibió el Premio Nacional Obra de Teatro, el x Premio Internacional de Teatro de Autor Domingo Pérez Minik, el Nacional de Comunicación Pagés Llergo y el Juan Ruiz de Alarcón por la totalidad de su obra dramática. Es miembro de número de la Academia Mexicana de las Artes y pertenece al consejo directivo del teatro El Milagro y de Ediciones El Milagro.

The background of the entire image is a dense, repeating pattern of rice grains. The grains are depicted in various shades of brown, tan, and beige, arranged in a way that creates a textured, almost woven appearance. They are oriented vertically, with some grains showing more detail than others, giving a sense of depth and abundance.

Arroz,

el alimento que simboliza
la fertilidad y la abundancia

Por Felipe Jiménez

El x Foro Mundial de la Gastronomía Mexicana, organizado por el Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana, incluyó en su programa académico un espacio para analizar la producción y el consumo del arroz. Felipe Jiménez presenta este ensayo sobre la historia, las travesías por Oriente y Occidente y las recetas más importantes de este cereal, que van desde el sushi, el risotto y la paella, hasta el arroz a la tumbada y el jambalaya cajún.

Es costumbre arrojar arroz a los novios en las bodas, no como símbolo de pureza, sino como representación de la fertilidad y abundancia, por la capacidad de este cereal de aumentar de tamaño al cocinarse. En China se tiene la creencia de que un simple plato de arroz humeante posee un valor simbólico. El arroz cocido es el alimento de los seres vivos, pero también el sustento de los difuntos que, gracias a las ofrendas depositadas en los altares domésticos, no están condenados a vagar sin descanso como almas hambrientas. En el budismo, ofrecer un grano de arroz simboliza entregar de corazón lo más valioso y básico que uno posee. Un grano de arroz era lo que Buda consumía diariamente antes de alcanzar la iluminación.

Para las culturas asiáticas,
el arroz no acompaña al plato,
es el plato. No es casualidad que en
varios idiomas de Asia decir “comer”
sea sinónimo de “comer arroz”.

Para las culturas asiáticas, el arroz no acompaña al plato: el arroz es el plato. En toda la región, el grano cocido ocupa un lugar sagrado y central. Lo vemos en el *nasi* indonesio y en el *miñan* chino, pilares de sus respectivas mesas. No es casualidad que en varios idiomas de Asia decir “comer” sea sinónimo de “comer arroz”. En Japón, por ejemplo, la palabra *gohan*

define tanto a la comida en general como al arroz hervido; una cena sin él simplemente no cuenta como tal.



Un grano de arroz era lo que diariamente Buda consumía durante su retiro antes de alcanzar la iluminación. El Buda gigante de Kamakura, Japón. Fotografía: Dirk Beyer.

Página anterior: ilustración basada en *The Living Heritage* de Alan Chan.



El Emperador Amarillo, también conocido como Huangdi, a quien se atribuye la técnica para cocer el arroz al vapor. Fuente: *Wikipedia*.

la palabra “*fan*”. A partir de este momento, el *fan* se convirtió en el pilar de la gastronomía y la identidad nacional: comerlo distinguía a los ciudadanos de la cultura china frente a los que consideraban “bárbaros”. Para perfeccionar su consumo, el emperador diseñó un utensilio específico de arcilla que facilitaba su cocción, transformando al grano en el alimento más popular de sus dominios. Desde su núcleo originario en la cuenca del río Yangtsé, el arroz dio inicio a una rápida expansión.

La literatura sagrada de la India resguarda los registros más antiguos sobre este cereal. Redactados en sánscrito hacia el año 2400 a. C., estos manuscritos ya identificaban tipos específicos de grano vinculados a su cosmogonía: el arroz oscuro, destinado como ofrenda al dios del fuego Agni; el savitar, apreciado por su maduración acelerada; y el indra, una variedad de grano grande asociada al dios védico de las tormentas. Los escritos de un agente comercial indio, hacia el año 300 a. C., nos legaron la primera imagen de su consumo social: cada comensal disponía de una mesa individual con un tablero en forma de bandeja, la cual los sirvientes colmaban de arroz y decoraban con vistosas guarniciones.

El origen del arroz se pierde en la noche de los tiempos, tanto que sus raíces se hunden en el misterio de antiguas historias que explican su presencia como un regalo divino. Se cuenta que el Cielo, conmovido por su amor hacia la Tierra, se inclinó tanto sobre ella que de sus bolsillos cayeron unos misteriosos granos; gracias a este tierno gesto, cuando la Tierra finalmente dio vida a los seres humanos, estos ya disponían del sustento para sobrevivir.

La mitología china atribuye un papel decisivo en la expansión de este cereal al Emperador Amarillo, Huangdi, considerado el gran fundador de la civilización sínica. Cuenta la tradición que, durante su mítico reinado (2698-2598 a. C.), Huangdi ideó la técnica de cocinar los granos de arroz al vapor, bautizando el resultado con

En Japón, el rol del arroz
rebasaba lo alimentario:
se transformó en la moneda
oficial del imperio.

El viaje del arroz hacia Japón estuvo marcado por barreras geográficas y temporales. A pesar de su cercanía con China, Japón no adoptó el grano sino hasta el siglo III a. C., y tuvieron que pasar 600 años más para que los agricultores chinos emigraran al sur del archipiélago nipón. Al llegar con sus herramientas y búfalos para arar la tierra, estos migrantes sentaron

las bases del periodo Yayoi, transformando al cereal en el pilar agrícola nacional. Sin embargo, el grano adquirió rápidamente un rol que rebasaba lo alimentario: se transformó en la moneda oficial del imperio. Debido a que los impuestos feudales exigían hasta el 50% de la cosecha, los campesinos quedaban hipotecados de por vida. La paradoja era que la población local apenas si consumía su propia producción. El cotizado arroz glutinoso japonés era exportado a China a precios exorbitantes, mientras se importaban variedades extranjeras más baratas.

Arroz para sushi

Hoy en día, el secreto detrás de cualquier clase de sushi sigue residiendo en su ingrediente básico: el arroz glutinoso de grano redondo. Un *itamae* (maestro cocinero nipón) posee un paladar tan entrenado que logra distinguir un grano recién cosechado —con alta concentración de humedad— de uno almacenado y seco. Para alcanzar el equilibrio perfecto, muchos chefs exigen a sus proveedores mezclas exclusivas que combinan distintos grados de maduración y procedencias. Una vez seleccionado, el grano se adereza con una mixtura de vinagre de arroz, sal y azúcar. Esta técnica responde a una necesidad ancestral: originalmente, el vinagre se empleaba para conservar el pescado crudo entre capas de arroz hervido. Para redondear la experiencia, el sushi se acompaña con salsa oscura de soya y una pizca de wasabi (rábano picante japonés) recién rallado, el cual marida a la perfección con una taza de té verde o una copa de sake tibio.

El proceso comienza lavando minuciosamente 300 g de arroz glutinoso de grano redondo en una coladera hasta que el agua fluya limpia, dejándolo escurrir durante una hora. A continuación, el cereal se lleva a ebullición con 360 mililitros de agua en una olla de cierre hermético; una vez que rompe el hervor, se reduce la flama al mínimo, se tapa y se deja cocer en-

tre 12 y 15 minutos. Al retirar la olla del fuego, se colocan dos hojas de papel de cocina bajo la tapadera para absorber el exceso de vapor, permitiendo que el grano repose otros 15 minutos. Mientras tanto, se prepara el condimento calentando ligeramente cuatro cucharadas de vinagre de arroz, una cucharadita y media de azúcar y una cucharadita y media de sal. Finalmente, el arroz se esparce en un platón donde se vierte el condimento del vinagre después de realizar cortes diagonales con una espátula, imitando el trazo de un arado.

Los árabes identificaron en el delta del Nilo un ecosistema perfecto para la producción del arroz y, tras su llegada a la península ibérica, convirtieron las marismas del Guadiana, el Guadalquivir y las tierras pantanosas de Valencia en la primera patria europea del arroz.

El grano favorito del islam

En su larga travesía hacia Occidente, el arroz echó raíces en Persia, donde dio vida a una de las preparaciones más célebres de la gastronomía mundial: el arroz pilaf. Sin embargo, su verdadero motor de expansión hacia el Mediterráneo fue de la mano del islam a partir del siglo VIII. Los árabes identificaron en el delta del Nilo un ecosistema perfecto para su producción y, tras su llegada a la península ibérica, convirtieron las marismas del Guadiana, el Guadalquivir y las tierras pantanosas de Valencia en la primera patria europea del arroz. Mediante el diseño de sofisticados canales de riego y humedales artificiales, los agrónomos árabes hicieron florecer el cultivo de su cereal predilecto. Siglos más tarde, los españoles heredaron y perfeccionaron estos sistemas de cultivo.

El Galeón de Manila

El arroz desembarcó en México en el siglo xvi, trazando una ruta muy distinta a la de la caña de azúcar o la naranja, que llegaron desde Europa vía el Caribe. Este cereal arribó a bordo del emblemático Galeón de Manila, la línea marítima que conectaba Filipinas con el puerto de Acapulco. Junto con el grano, marineros y cocineros filipinos se establecieron en las costas del Pacífico —sobre todo en los actuales estados de Guerrero y Colima—, introduciendo técnicas de cultivo inundado y promoviendo ingredientes exóticos como el mango, el coco, el tamarindo y el jengibre. Este intercambio transformó profundamente la dieta de las comunidades costeras y dio vida a un fascinante mestizaje culinario. Ejemplos de esta fusión son la morisqueta (arroz blanco con frijoles) y el *guinatán* guerrerense, un guiso cuyo nombre e ingrediente base derivan directamente de la palabra filipina *ginataang* (“cocinado en leche de coco”). Hoy en día, el arroz es un pilar indiscutible de la mesa mexicana, que se cultivaba sobre todo en Nayarit, Campeche, Michoacán, Veracruz y Colima.

El arroz de Morelos cuenta con denominación de origen desde 2012 para identificarlo por su calidad.

Denominación de origen

El x Foro Mundial de la Gastronomía Mexicana, organizado en Cuernavaca, Morelos, por el Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana, incluyó en su programa académico un espacio para analizar la producción y el consumo del arroz. Jesús Solís Alvarado, productor local, explicó que el arroz de Morelos cuenta con denominación de origen desde 2012 para identificarlo por su calidad. Y es que se trata de un tipo de grano muy valorado agrónomicamente y gastronómicamente. Largo y rico en almidón, tiene una textura esponjosa pero no pegajosa, por lo que no se recomienda para el sushi ni el risotto, pero sí para la paella. Es de alto rendimiento, ya que al cocinarse aumenta



Recepción del pueblo chamorro al Galeón de Manila en las Islas Marianas en el océano Pacífico, grabado en el Códice Boxer, circa 1590. Fuente: Wikipedia.

hasta cuatro veces su volumen y absorbe mejor los sabores.

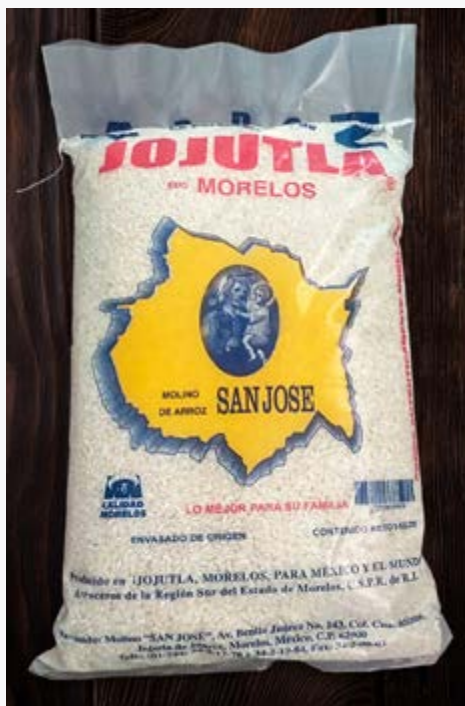
El desarrollo del arroz de Morelos se remonta a la primera mitad del siglo XIX en el municipio de Jojutla. En 1836, Ricardo Sánchez introdujo una variedad de arroz morado de origen asiático procedente de Guerrero. Posteriormente, en 1839, el agrónomo español Gabino Carrandi importó semillas de arroz blanco a través del puerto de Veracruz. Al coincidir en la región de Jojutla, ambos conocedores combinaron sus respectivas variedades. Este cruce generó una variedad mejorada que heredó las ventajas de ambos granos, estableciendo el antecedente histórico y biológico de la producción arrocería en el estado de Morelos.

La denominación de origen no abarca a todo el estado, sino que protege a 22 municipios que comparten el clima, el suelo y el agua idóneos para este cultivo. Esta selecta zona geográfica comprende desde la cuna histórica en Jojutla, Cuautla de Morelos, Jantetelco y Jonacatepec hasta territorios como Amacuzac, Axochiapan, Cuernavaca, Ciudad Ayala, Coatlán del Río, Emiliano Zapata, Jiutepec, Mazatepec, Miaatlán, Puente de Ixtla, Temixco, Tepalcingo, Tetecala, Tlaquiltenango, Tlaltizapán, Xochitepec, Yautepec de Zaragoza y Zacatepec de Hidalgo.

La marca de la Santina

El editor de *Liber*, Fernando Fernández, recoge en su libro *Oriundos* una anécdota sobre un arroz de Jojutla, el arroz Covadonga, protagonizada por su abuela, doña Fernanda Bueno de Fernández. Cuenta Fernando que su abuela durante largos años había sido una entusiasta consumidora de dicha marca de arroz, y es que su nombre y su emblema eran los de la Santina, patrona de Asturias, cuna de la familia Fernández. Pero un día que Fernando realizó una visita a su abuela, esta le confesó que ya no lo volvería a comprar. Muy intrigado, le preguntó el porqué, y ella por respuesta le mostró el

cajón de un mueble de la cocina repleto de cartones mal recortados del envase del arroz con la imagen de la Santina. Los había estado guardando durante años. “¿Cómo voy a tirar a la Virgen a la basura?”, le dijo, sonriendo.



El arroz Jojutla es originario de Morelos.
Fuente: Wikipedia.



La marca mexicana Covadonga tiene como emblema una imagen de la Santina.



Arroz a la tumbada, platillo tradicional de la cocina veracruzana.
Fuente: Larousse Cocina.

Arroz a la tumbada

Al participar en el x Foro Mundial de la Gastronomía Mexicana, el chef Alejandro Burela Picazzo preparó un arroz a la tumbada a la vista de todos. El chef explicó que en cada hogar de Alvarado, Veracruz, hay una receta distinta de arroz a la tumbada. Este plato se caracteriza por ser un arroz caldoso, que incorpora los ingredientes de la cocina veracruzana traídos por los europeos, como aceite de oliva, aceitunas y alcaparras, pero con ingredientes nativos, como chile jalapeño y chile chipotle. No falta la hierba aromática que le da el toque final: el epazote criollo. El nombre del guiso se debe a que los alvaradeños dicen: “Cuando ya está listo, tumbalo de la lumbre y sívelo en la mesa, porque al enfriarse el arroz absorbe el caldo y se queda seco”.

La preparación incluye cinco o seis mariscos, que pueden ser camarón, pulpo, almeja, jaiba, ostión, y también se le puede poner pescado frito, que se prepara por separado y se pone encima al momento de servir.

En una cazuela grande, el chef Burela puso a calentar aceite de oliva con un poco de manteca, donde después agregó los mariscos. Explicó que el pulpo tiene que estar previamente cocido, pero el camarón, la jaiba y el ostión se añaden crudos, al igual que las almejas, previamente puestas en remojo para limpiarlas de la arena que contienen.

El nombre del arroz a la tumbada se debe a que los alvaradeños dicen: “Cuando ya está listo, tumbalo de la lumbre y sívelo en la mesa, porque al enfriarse el arroz absorbe el caldo y se queda seco”.

Después se prepara un sofrito con jitomate, ajo, cebolla, chile guajillo y también chile chipotle, si se quiere que pique. Cuando ya están listos los mariscos, agregamos un par de cucharadas de pasta de ajo, que se hace licuando ajo con aceite de oliva y un poco de sal, y el sofrito, para finalmente incorporar el arroz. El chef Burela preparó previamente el arroz con la mitad del sofrito y el caldo que había elaborado con las cabezas del camarón y las jaibas que iba a utilizar. Primero doró las cabezas de camarón con aceite de oliva y luego agregó las jaibas, junto con hierbas de olor, ajo, cebolla y agua. Dejó que todo se redujera y con ese caldo preparó el arroz.

El último paso fue agregar ese arroz a la cazuela grande, con el sofrito restante, los mariscos, lo que quedó del caldo y el ingrediente secreto: el epazote criollo. Se deja hervir de dos a tres minutos, se rectifica de sal y está listo el arroz a la tumbada.

La jambalaya cajún

La travesía del arroz por Occidente encontró otro escenario icónico en el sur de Estados Unidos con el surgimiento de la cocina cajún.

Este estilo culinario de Luisiana fusiona de forma magistral técnicas francesas con la riqueza del entorno local, basándose en el uso del cerdo, mariscos frescos de la costa y el arroz. Su identidad está marcada por un perfil de especias donde destacan el pimentón, el ajo, la cebolla y la pimienta de cayena, dando vida a guisos legendarios como el gumbo y la jambalaya. Este último plato se presenta en las mesas bajo infinitas variantes; suele combinar jitomate, mariscos, jamón y tocino, según la oferta del mercado. Sin embargo, su sello inconfundible radica en el picante que le aportan los chiles y la pimienta triturada.

El arroz encontró otro escenario icónico en el sur de Estados Unidos con el surgimiento de la cocina cajún. Este estilo culinario de Luisiana fusiona de forma magistral técnicas francesas con la riqueza del entorno local.

La preparación de una jambalaya de langosta exige una técnica precisa para amalgamar los sabores. El proceso inicia hirviendo ligeramente dos langostas medianas durante tres minutos, sumergiéndolas inmediatamente después en agua con hielo para detener la cocción y cortando las colas en ocho trozos. El toque picante lo aportan dos chiles piquín, los cuales se asan ligeramente en una hornilla, se pelan, se limpian quitándoles las semillas y se cortan en tiras delgadas. En una cazuela con dos cucharadas de aceite, se doran 80 g de tocino ahumado cortado fino junto con 60 g de chalotas picadas y un diente de ajo también picado. Se incorporan 150 g de arroz de grano largo, sofríendolo hasta que cambie de color, para luego agregar medio litro de caldo de pescado caliente. Se condimenta todo con azafrán, sal, pimienta negra triturada, una ramita de tomillo, una cucharada de jugo de limón y las tiras de chile, dejándolo cocer a fuego lento por 20 minutos.

Mientras tanto, se ponen a cocer ligeramente, se pelan y se pican 400 g de jitomate, así como 150 g de cebollas de cambray cortadas en diagonal.



Jambalaya, platillo emblemático de la cocina cajún de Luisiana.

Casi al final de la cocción, se integran al arroz el jitomate, las cebollas de cambray y 80 g de jamón serrano cortado en rebanadas finas. Si hace falta, se añade algo más de caldo de pescado para mantener el arroz caldoso cinco minutos más. El guiso se culmina friendo los trozos de langosta en el aceite restante e incorporándolos al arroz, espolvoreando con perejil picado. La cazuela se decora con las cabezas de las langostas.

Paella de chiringuito malagueño

La paella es probablemente el plato más conocido de la cocina española en el mundo. La original no llevaba marisco, sino conejo y algunas veces caracoles. Hoy en día, la más extendida es la paella mixta, con carne, pollo, embutidos y mariscos. Esta diversidad de ingredientes dio paso a la anécdota que se adjudica al torero Fermín Espinosa, *Armillita*, sobre en qué orden se deben ir incorporando los ingredientes a la paellera. Decía el maestro: primero se echa todo lo que camina, es decir, las costillas de cerdo, el pollo, las salchichas; después, lo que nada, esto es, los camarones, las almejas, los mejillones, y al final se echa lo que crece: el arroz, los chícharos, los pimientos y el azafrán.

Aunque Valencia y Alicante tienen la fama de ofrecer los mejores arroces, para algunos entendidos nada se compara con el arroz de un chiringuito malagueño, es decir, las palapas en las playas de la Costa del Sol. La siguiente receta unifica el sabor del mejor marisco con el buen producto de la tierra, amalgamándose todo con un sofrito de ajo, pimiento verde, jitomate y vino blanco. Para cuatro personas hacen falta 400 g de arroz bomba o grano redondo, 400 g de pollo en trozos, 250 g de camarones o langostinos, 200 g de almeja chirila y 300 g de mejillones limpios.

El proceso arranca dorando ligeramente los camarones en la paellera con aceite de oliva virgen extra para sellar sus jugos y perfumar

la grasa. En ese mismo fondo, se dora el pollo sazonado antes de confeccionar el sofrito con el pimiento verde, el ajo y el jitomate. Tras evaporar el vino blanco e incorporar una cucharadita de pimentón dulce junto con unas hebras de azafrán, se añade el arroz para sofreírlo un minuto. La cocción requiere verter tres medidas de caldo de pescado caliente por cada medida de arroz, hirviendo a fuego vivo durante los primeros diez minutos, antes de añadir las almejas y los mejillones. Finalmente, el fuego se reduce al mínimo por otros diez minutos, culminando con el regreso de los camarones y un indispensable reposo de cinco minutos bajo un trapo limpio.



Paella en un chiringuito.

Risotto a la milanesa

El risotto italiano adquiere su consistencia cremosa al incorporar repetidamente pequeñas cantidades de líquido, que en parte es absor-

bido por el arroz durante la cocción, y en parte se evapora. El éxito de esta técnica depende enteramente de la materia prima, siendo las variedades del norte de Italia las reinas indiscutibles del plato: Vialone, Nano, Arborio y Carnaroli. Este último está considerado el santo grial por los chefs. Nació del cruce entre el arroz Vialone y una variedad japonesa. Aunque su escasa producción eleva su coste, sus granos son muy apreciados porque, aunque son poco glutinosos, mantienen una resistencia insuperable a la sobrecoCCIÓN, quedando siempre *al dente*.

La liturgia lombarda exige ablandar el grano en un sofrito de tuétano de res, mantequilla, cebolla y ajo antes de recibir el caldo. Aunque un filete de res no es el acompañamiento histórico del risotto, su presencia transforma el plato. Para cuatro porciones, la base requiere 400 g de arroz arborio, 30 g de tuétano, 70 g de mantequilla, 60 g de cebolla, un diente de ajo, 150 ml de vino blanco seco, azafrán y litro y medio de caldo de carne. El proceso inicia extrayendo el tuétano y sumergiéndolo diez minutos en agua antes de picarlo y derretirlo con la mitad de la mantequilla. Se sofríen la cebolla y el ajo, se incorpora el arroz y se vierte el vino blanco con el azafrán. El caldo hirviendo se añade muy poco a poco durante 15 minutos, sin dejar de remover, sellando el final con pimienta blanca, 60 g de parmesano y el resto de la mantequilla.

Mientras el arroz reposa lejos del fuego, se salpimientan 450 g de filete de res (cortado en finas rebanadas de 5 mm) y se sellan ligeramente en aceite de oliva. En ese mismo sartén se sofríen 30 g de chalota y un diente de ajo, incorporando 200 ml de vino marsala u oport y 100 ml de caldo concentrado hasta reducir la salsa. Los filetes regresan al sartén para impregnarse de esta salsa y se sirven junto al risotto caliente, coronando el conjunto con cuadritos de mantequilla fresca y parmesano adicional, y espolvoreando ligeramente romero y orégano. ¡Buon appetito!



Risotto a la milanese con carne.

Fuentes consultadas

- Fernández, Fernando. *Oriundos*. Editorial Cataria, México, 2018.
- Flores Ramírez, Paulina. “Los últimos arroceros de Morelos”. *El País*, 15 de mayo de 2026. Disponible en <<https://elpais.com/mexico/2026-05-16/los-ultimos-arroceros-de-morelos.html>>.
- Guía de Málaga y Costa del Sol*. Anaya Editorial, 1991.
- Lampe, Klaus; Eckart Witzigmann, Tony Khoo, Christian Teubner. *El gran libro del arroz*. Editorial Everest, 1999.
- “La producción y el consumo de arroz en el mundo”, x Foro Mundial de la Gastronomía Mexicana. Jesús Solís (México) y Filippo Cogliandro (Italia), 2026. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=rdgpRjZAxis&list=LL&index=70&t=202s>>.
- “Los arroces en las cazuelas del mundo”, x Foro Mundial de la Gastronomía Mexicana. José Burela (México) Filippo Cogliandro (Italia), 2026. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=OspCtkfnT8c&t=1666s>>.
- Personalidades en la cocina. Solo por ayudar*. Editorial Diana, 1985.



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.



Rescate y edición de una obra de
**Francisco Xavier
de Gamboa**

Por Alberto Pérez-Amador Adam

El filólogo Alberto Pérez-Amador Adam descubrió un valioso documento del jurista novohispano Francisco Xavier de Gamboa (1718-1794). La edición crítica de Pérez-Amador, publicada bajo el sello de Bonilla Artiga, recupera el texto de Gamboa, cuyas resoluciones no solo despertaron admiración en México y en España, sino que fueron fundamentales para la consolidación de la Colegiata de Guadalupe.

Después de que a inicios del siglo XVIII una rica herencia dejara la base material para la constitución y fundación de una colegiata en el Tepeyac, finalmente, en 1749, el templo que resguardaba la imagen de la Virgen de Guadalupe fue elevado a tal categoría. Hay que explicar que una colegiata no es una catedral, sino una iglesia adscrita a una diócesis, que tiene un cabildo colegial de clérigos llamados canónigos o capitulares, con sus propios estatutos. La erección de una colegiata, algo de enorme importancia política, económica y cultural, era atribución del obispo, aunque, con el paso de los siglos, fue tarea del Vaticano. La fundación de la Colegiata de Guadalupe se complicó enormemente porque en el mundo hispano existía el *patronato real*, que era un derecho establecido a partir de las bulas alejandrinas y la bula *Eximiae devotionis* (ambas de 1492). Tales derechos concedían a la Corona española nombrar no solo a los príncipes de la Iglesia, sino todo cargo eclesiástico sin intervención papal. Al asumir la Corona de Castilla la obligación de predicar el Evangelio en los territorios descubiertos, como consecuencia de las bulas mencionadas, se aseguraba el derecho de patronato. Con ello, la Corona lograba un poder muy amplio, por no decir total, sobre la Iglesia. El derecho de patronato conllevaba el derecho y obligación de fundación, dotación y rentas correspondientes de las diversas iglesias. El punto central, entonces, se relacionaba con la cuestión de la regalía, los *iura regalia*, que abarcaban derechos, preeminencias, prerrogativas, excepciones particulares



o privativas inherentes al poder. Si bien todo esto era jurídicamente difícil, la cuestión se complicó aún más con la evolución de la idea de poder desde finales del siglo XVII en Francia. Al ascender la Casa de Borbón al trono español, la influencia cultural francesa y las ideas sobre el origen y límite del poder pasaron a España. Esto complicó las estructuras jurídicas del mundo hispano no homologadas a las ideas jurídicas que la nueva dinastía importaba de Francia. Así se entiende que el proceso de erección de la Colegiata de Guadalupe tardara varias décadas. Finalmente, después de que el proyecto se estancara y en varias ocasiones casi naufragara, se logró resolver la mayor parte

La colegiata de Guadalupe, óleo sobre tela de Luis Coto, 1859. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Imagen de la página anterior: Francisco Xavier de Gamboa, óleo de autoría desconocida, circa siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

de los problemas en los años cuarenta del siglo XVIII. En ese momento surgió con particular virulencia el problema del patronato para la nueva Colegiata, lo que desencadenó un complejo conflicto jurídico entre el rey de España y el arzobispado de México. Fue en este contexto que un jurista mexicano, Francisco Xavier de Gamboa, intervino y logró resolver la cuestión de modo tan brillante que su resolución jurídica despertó la admiración no solo en México, sino aun en España.

Gamboa nació en Guadalajara, México, en 1718 y recibió su educación con los jesuitas en su ciudad natal. Luego, Gamboa pasó al Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, donde, además de realizar sus estudios, participó y ganó en certámenes poéticos. Gamboa estudió en la Real y Pontificia Universidad de México, donde obtuvo el título de licenciado en Derecho en 1739. Poco tiempo después de concluir sus estudios, adquirió fama por dirimir algunos de los casos de mayor peso de la época, como su defensa de Manuel de Rivas Cacho. El caso tuvo gran envergadura y los resultados jurídicos propuestos por Gamboa alcanzaron

tal peso para el pensamiento jurídico mexicano del siglo XVIII que las actas son documentos mayores para el estudio de la Ilustración jurídica mexicana. El éxito obtenido en el ruidoso caso de Manuel de Rivas Cacho difundió su nombre y justificó que se le consultara para resolver el problema al respecto del patronato real y la erección de la Colegiata de Guadalupe, que, como señalé al inicio, resolvió de modo brillante.

Gamboa buscó la independencia del Colegio de San Ignacio de la autoridad arzobispal para lograr la fundación de un colegio de la cofradía de Aránzazu.

Tal sería, a la postre, el Colegio de las Vizcaínas, aún hoy en funciones.

Determinante para la carrera de Gamboa fue su estancia de diez años en Madrid desde 1755 hasta 1764. Inicialmente viajó a España como representante legal de la cofradía de mercaderes de México, próximos a los círculos vizcaínos de la Ciudad de México, con el fin de cabildear en la Corte la permanencia del sistema de flotas interrumpido durante 14 años y defender los intereses mercantiles de ese grupo. En aquella época, preparó un informe entregado al virrey Cruillas sobre la situación del noreste del virreinato, donde se notaba una fortísima infiltración francesa. Además, Gamboa buscó la independencia del Colegio de San Ignacio de la autoridad arzobispal para lograr la fundación de un colegio de la cofradía de Aránzazu. Tal sería, a la postre, el Colegio de las Vizcaínas, aún hoy en funciones. El actual visitante de tal colegio en la Ciudad de México encuentra en la entrada un medallón con la efigie de Gamboa para recordar su participación en la fundación de esa institución. Durante su estancia en Madrid, Gamboa intentó la creación de un banco relacionado con las empresas mineras novohispanas. Todo esto provocó



El Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas a principios del siglo XX. Fotografía del libro *Ciudad de México, breve guía ilustrada* de Jesús Galindo y Villa, publicado por la Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, Ciudad de México, 1906.

la admiración en los círculos jurídicos de Madrid. Finalmente, el rey Carlos III lo nombró su abogado particular. Este es el único caso en que un súbdito americano fue abogado del rey. El caso muestra el enorme respeto del cual gozó.

En esos años madrileños entró en contacto con el cosmógrafo del Consejo de Indias, Christian Rieger, que había sido profesor de la Universidad de Viena. Los trabajos de Rieger resumían los resultados científicos de esa época sobre la mineralogía alemana y fueron considerados por Gamboa para una obra que escribió en España: *Comentarios de las ordenanzas de minas*, publicada por Joaquín Ibarra en Madrid en 1761¹. Gamboa retoma, estudia y reelabora información de diferentes autores europeos para

su propia obra, como el *Compendio mathematico* de Tomás Vicente Tosca, el *Tratado de medidas de minas* de José Sáenz de Escobar, además de las obras del mencionado Rieger. A pesar de ello, es claro que los *Comentarios de las ordenanzas de minas* son, ante todo, fruto de las investigaciones de Gamboa y de sus reflexiones jurídicas para organizar no solo la producción argentífera, sino, por medio de nuevas regulaciones jurídicas, establecer una apreciación de ella. Gamboa realizó un detallado diagnóstico de las causas de la caída de la minería en México, dictando las soluciones correspondientes que, principalmente, proponen la reducción de los costos de producción del mercurio, revisando métodos metalúrgicos conocidos por los beneficiarios empíricos, la descentralización de la Casa de Moneda, liberalización, exención y consecuentes incentivos fiscales a las empresas con problemas y, ante todo, la creación de un banco refaccionario, que debería ser administrado por los mismos comerciantes.

En los *Comentarios de las ordenanzas de minas* Gamboa realizó un detallado diagnóstico de las causas de la caída de la minería en México, dictando las soluciones correspondientes.

La obra se relaciona directamente con la defensa de los intereses mineros novohispanos que realizó Gamboa durante su estancia en la península, como muestran los documentos conocidos. Por su pensamiento, desarrolló ideas racionales con respecto al derecho, la producción argentífera y la economía. Para Trabulse², esta obra mayor de Gamboa muestra su posición polifacética que, por una parte, defiende

¹ De la obra se realizó un facsímil de la edición de 1874 (por Díaz de León y White), otra elaborada en México por el Consejo de Recursos Naturales no Renovables en 1961 y otra de la edición de 1761 por la Casa de Moneda de México, en alianza con el Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa en 1986. No conozco edición crítica o comentada de tan importante obra del siglo XVIII mexicano. Puche Lorenzo ("Aportaciones de Fco. Xavier de Gamboa a la lexicografía y al léxico de la minería. ¿Un ejemplo de mestizaje léxico en el siglo XVIII?", *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 9 (2014), pp. 229-245, p. 230) escribe: "La publicación de los *Comentarios a las ordenanzas de minas* de 1761 por Fco. Xavier de Gamboa supuso un importante avance para la actividad minera tanto americana como hispana. Esa renovación se vio reflejada en esta disciplina a través de ámbitos diversos como el de la técnica, el de la economía y el jurídico que propiciaron cierto optimismo en la búsqueda de una rentabilidad en el fruto de las explotaciones, a la vez que sometía a crítica los problemas que había padecido la minería hasta ese momento y que él conocía perfectamente, dada su reputada trayectoria en litigios de minas". Gamboa no fue el único abogado novohispano de renombre que escribió sobre temas relacionados con minas. José Sáenz de Escobar (1655-circa 1722) se ocupó del tema en varias obras que circularon profusamente, pero que no llegaron a las imprentas y se conservan hasta el día de hoy en forma manuscrita.

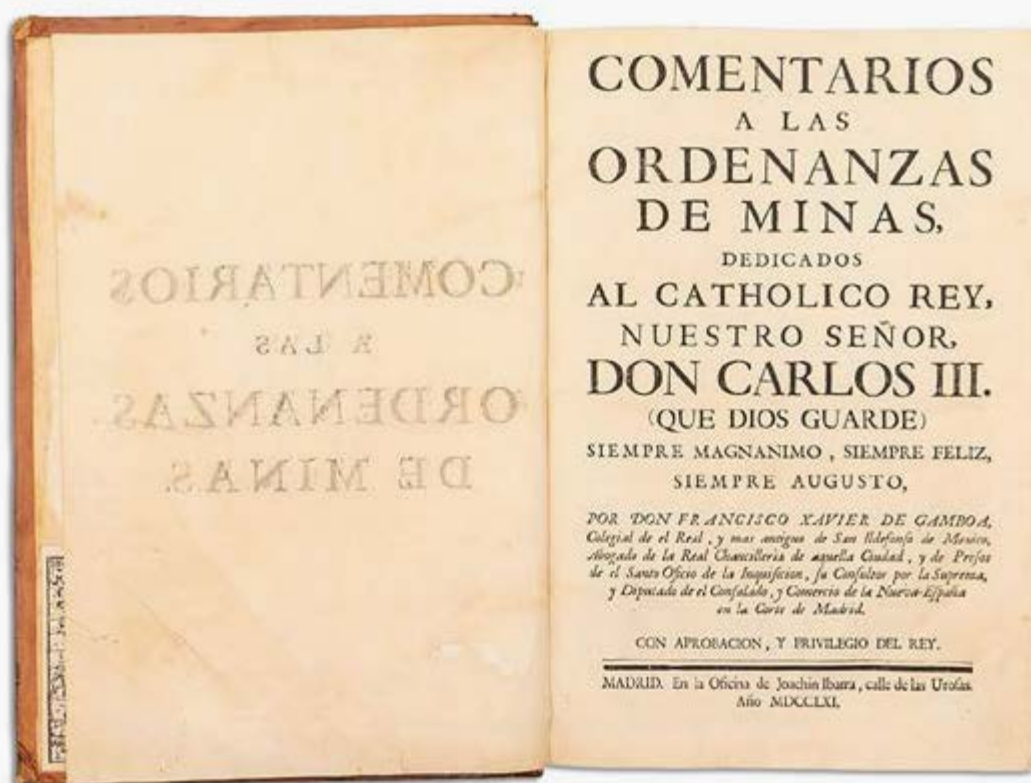
² Elías Trabulse, *Francisco Xavier Gamboa: un político criollo en la Ilustración mexicana (1718-1794)*, México, El Colegio de México, 1985.

los intereses de la cofradía minera novohispana, mientras que, por otra parte, sus estudios motivan reformas tecnológicas, jurídicas y económicas con repercusiones sociales de la minería novohispana. *Comentarios sobre las ordenanzas de minas* (1761) marcó a la postre su fama internacional como jurista al servir de sustento para la redacción de las *Ordenanzas de minería* de 1783 y ser traducida la obra por Richard Heathfield como *Commentaries on the Mining Ordinances of Spain*, en dos volúmenes (Londres, 1830), y ser objeto de estudio y referencia obligatoria en la materia en toda Europa.

En los mismos años, por consejo del ministro José de Gálvez, la Corona ensayó reformas para erradicar la corrupción existente en la Nueva España y restringir la autonomía legal, con el fin de reforzar la autoridad real. Gamboa, junto con otros juristas novohispanos, se opuso a tales reformas, argumentando que las

antiguas ordenanzas, que concedían espacio a las costumbres locales y la autonomía jurídica, daban la necesaria flexibilidad para mantener la cohesión del Imperio español en América. En este contexto, los escritos de Gamboa muestran la resistencia de los mexicanos a las reformas borbónicas, las cuales les cortaban prerrogativas.

El 18 de mayo de 1764 fue signado en Aranjuez el nombramiento de Gamboa como alcalde del Crimen de la Audiencia de México. Ese mismo año, Gamboa regresó a la Nueva España, donde sirvió como juez de audiencia las últimas tres décadas de su vida. Los documentos que conservamos de este periodo, la mayoría inéditos, nos muestran una serie de juicios llevados por Gamboa en los que reflexionó sobre el derecho indiano, las reformas borbónicas y, en especial, presentó sus ideas teóricas y prácticas relativas a la defensa del indígena. Al poco tiempo de su regreso a México, hacia 1766,



Portada del libro *Comentarios a las ordenanzas de minas* de Francisco Xavier Gamboa, publicado por Joachin Ibarra, Madrid, 1761.

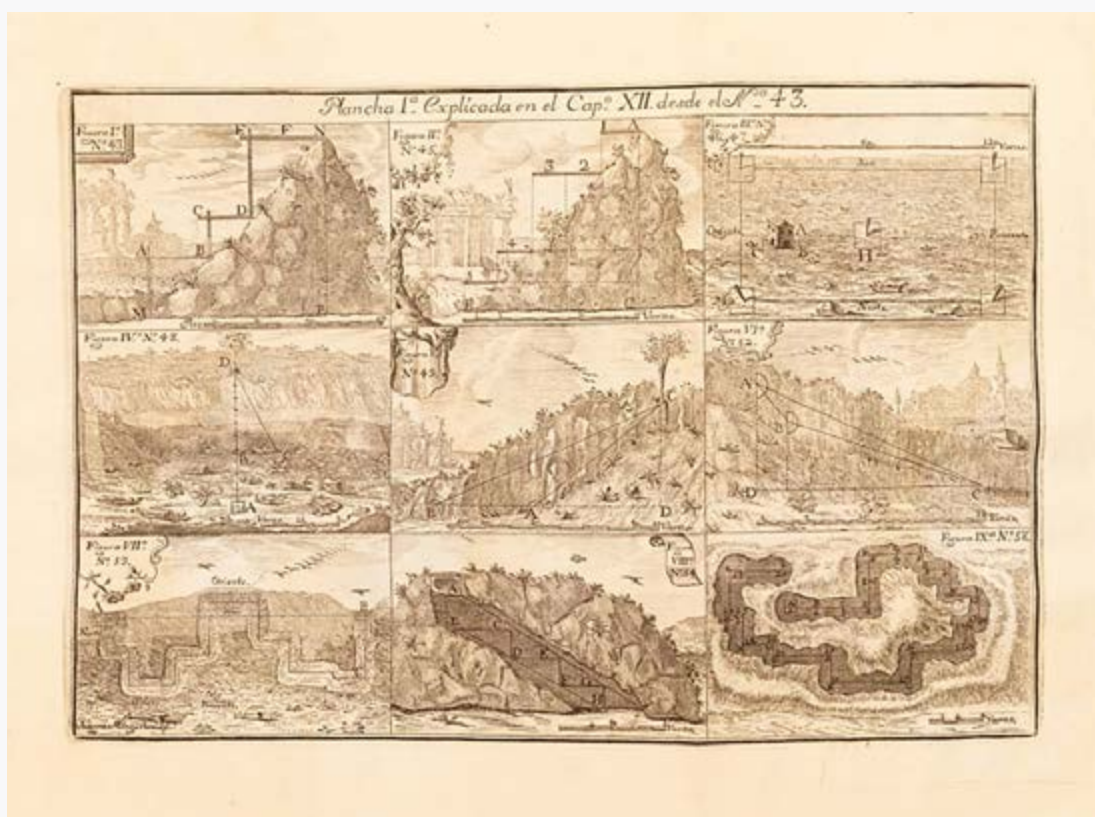


Lámina del libro *Comentarios a las ordenanzas de minas* de Francisco Xavier Gamboa, publicado por Joachin Ibarra, Madrid, 1761.

Gamboa tuvo severos problemas con Gálvez y el virrey marqués de Croix en el marco de las controversias acerca del control de las audiencias sobre la policía en Puebla. Después de este caso y a pesar de su pensamiento regalista, Gamboa se expresó contrario a la expulsión de los jesuitas de 1767. La razón de ello puede sospecharse en que, como se ha dicho, Gamboa estudió en el Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, que era un importante centro educativo de los jesuitas. La consecuencia de su oposición a la expulsión de la Compañía fue una severa amonestación pública, ocurrida el 5 de febrero de 1768, que obligó a Gamboa a emprender su propia defensa. Lamentablemente, no han sido rescatados estos muy importantes documentos que arrojarían luz sobre la discusión pública a raíz de la expulsión de la Compañía. El caso, además, se enmarca en el enfrentamiento de Gamboa al poder del virrey en diferentes aspectos de las ordenanzas de minas. Derivado de la expul-

sión de los jesuitas en 1767 y las subsiguientes protestas, Gamboa fue citado en Madrid hacia 1769. No obstante tal tensa situación, ya hacia 1774 estaba de vuelta en México con el título de oidor.

En Santo Domingo escribió otra obra mayor, el *Código carolino* o *Código negro carolino*, en el cual proponía leyes y reglas respecto de la población esclava africana introducida por los franceses.

En 1783, al promulgarse las nuevas ordenanzas de minería, Gamboa las criticó a pesar de las protestas del Consulado de México. Considerando todas sus críticas a las estructuras existentes, resulta sorprendente que historiadores

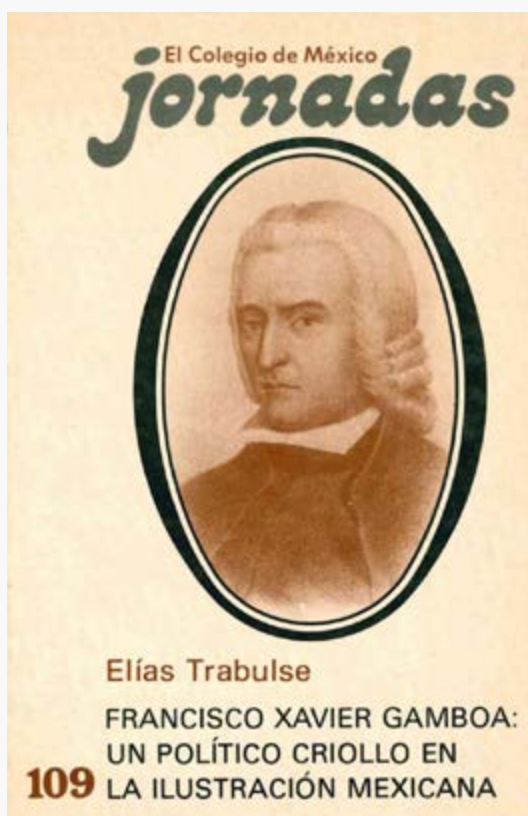
modernos lo calificaran de conservador, cuando en realidad proponía cambios importantes. La protesta que realizó a *Comentarios de las ordenanzas de minas* provocó que el Secretario de Indias, el poderoso José de Gálvez, enviara a Gamboa a Santo Domingo como regente de audiencia. El caso fue un claro destierro para silenciar sus constantes protestas jurídicas. Ahí escribió otra obra mayor: el *Código carolino* o *Código negro carolino*, en el cual proponía leyes y reglas respecto de la población esclava africana introducida en el Caribe por los franceses. En Santo Domingo estuvo hasta inicios de 1788, cuando, luego de la muerte de Gálvez, regresó a México gracias a un nombramiento del 17 de noviembre de 1787, sucedido en San Lorenzo, como regente de la Real Audiencia de México. En la capital, el virrey conde de Revilla Gígedo lo nombró en 1789 vocal de la Junta de Arreglo de Minería. Finalmente, después de ejercer diversas funciones, murió el 4 de junio de 1794.

Gamboa fue reconocido en su época como una de las mentes importantes de la Nueva España y todavía muy avanzado el siglo XIX se le citaba con gran respeto. Mariano Otero³ escribió en 1843 sobre Gamboa:

Si un día se escribe la historia literaria y social de México, este personaje, que, nacido en principios del siglo XVIII, murió en su fin (4 de junio de 1794), viendo cuanto en él pasó, hará un gran papel, porque es una grande época la suya, y porque él fue también grande en ella.

Las ideas jurídicas de Gamboa fueron estudiadas y se convirtieron en referencia obligada hasta muy entrado el siglo XIX. Pero, mientras en Europa era estudiado por sus *Comentarios de las ordenanzas de minas*, en México, el largo documento relacionado con el problema jurídico para lograr la fundación de la Colegiata de Guadalupe era la obra que con regularidad se citaba. Sus obras fueron depositadas por su hijo en la biblioteca de la Catedral Metropolitana, donde fueron consultadas durante décadas. Lamentablemente para México, Juárez también ordenó el robo de los tesoros de esa biblioteca, con lo que todos los papeles de Gamboa se perdieron. Con el paso del tiempo su memoria desapareció y solo en las últimas décadas ha sido motivo de estudio. Si bien en México se han realizado algunos pocos trabajos y se han hecho ediciones facsímiles de sus *Ordenanzas de minas*, el verdadero interés por sus ideas jurídicas ilustradas está en la academia estadounidense. Ahí ha sido estudiado como una de las mentes importantes de la Ilustración jurídica. Pero en todos los casos siempre se lamenta la pérdida de aquel documento relacionado con la fundación de la Colegiata de Guadalupe, del cual solo se conocía un muy deficiente traslado conservado en la Colección

Cubierta del libro *Francisco Xavier Gamboa: un político criollo en la Ilustración mexicana* de Elías Trabulse, publicado por El Colegio de México, Ciudad de México, 1985.



³ Mariano Otero, "Apuntes para la biografía de don Francisco Javier Gamboa", en *Obras de Mariano Otero*, edición de Jesús Reyes Heróles, México, Porrúa, 1967, II, p. 467.

Edmundo O’Gorman, resguardado en la Benson Latin American Collection en Austin, Texas.



Cubierta del libro *Reconocimiento debido a las supremas regalías del Rey, Nuestro Señor, en la fundación de la Real Insigne Colegial de la Santísima Virgen Nuestra Señora María de Guadalupe, extramuros de México*, de Francisco Xavier de Gamboa, cuya edición hizo Alberto Pérez-Amador Adam. (México: Bonilla Artigas, 2026).

Por un feliz azar he localizado un traslado de tal documento realizado en el siglo XVIII, conservado en la extraordinaria colección del padre José Herrera Alcalá, a quien agradezco la confianza de permitirme estudiar y editar el valioso documento. El manuscrito es un cuidadoso traslado a doble tinta y doble columna, en el que la columna principal contiene el cuerpo del trabajo y la columna lateral más de 230 marginalias explicativas. Si bien el documento está realizado con mucho cuidado y se conserva en excelente estado, lo cierto es que con el paso del tiempo la tinta se extendió

en las marginalias. En algunos casos hizo agujeros en el papel dejando pequeños huecos. Además, por el uso de la época, las citas en las marginalias se realizaban confiando en la memoria. De tal suerte, en muchísimos casos las citas en latín están incompletas y con referencias equivocadas. Gracias al traslado decimonónico de la Colección Edmundo O’Gorman, se pudo transcribir y reconstruir el texto de todas las marginalias. En un complejísimo trabajo, he localizado los textos de las autoridades jurídicas del siglo XVI y XVII citadas. De tal suerte, con base en las ediciones originales de aquellos juristas citados, se completaron y enmendaron las citas, además de que se anotó su autor, la obra y el lugar preciso de cada cita, lo cual no sucede en el manuscrito que sigue el uso de la época al respecto.

La edición que ahora se ha publicado es la primera que se realiza de una obra de Francisco Xavier de Gamboa y, precisamente, de aquella que permitió la fundación de la Colegiata de Guadalupe. Considerando esto, no se necesita explicar mayormente la importancia y el peso que este rescate tiene para la recuperación de un documento para las ideas jurídicas de la Ilustración mexicana. Con ello se da un paso más en la recuperación de la deslumbrante producción cultural del siglo XVIII mexicano que, por diversas razones, sigue siendo el que menos se ha estudiado en la historia de México.



Alberto Pérez-Amador Adam realizó en la Universidad de Wuppertal un doctorado en Literatura Moderna y en la Humboldt-Universität de Berlín un doctorado en Filología Antigua. Coordina por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), junto con el Centro Nacional de Investigación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim), el proyecto Base de Datos de la Ópera Mexicana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus libros destacan: *La ascendente estrella: bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX* (Iberoamericana 2007); *De finezas y libertad. Acerca de la Carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz y las ideas de Domingo de Báñez* (Fondo de Cultura Económica, 2011); *El precipicio de Faetón. Edición y comentario de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz* (Iberoamericana Vervuert / UAM, 2015).



CENTRO
RICARDO B.
SALINAS PLIEGO

ARTE & CULTURA

revista-liber.org

Arte & Cultura del
Centro Ricardo B. Salinas Pliego

