

Liber



PUBLICACIÓN DIGITAL
ARTE & CULTURA
CENTRO RICARDO B. SALINAS PLIEGO
OTOÑO DE 2025

La creación lúdica de GUSTAVO PÉREZ

Alfred Brendel

La resonancia de su legado

Academia Mexicana
de la Lengua:
viaje al corazón del
español de México

De cómo la
Virgen de Guadalupe
cruzó el océano
y unió dos países

Rainer Maria Rilke
(1875-1926):
poeta de la belleza



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 (*liberius frui coelo* [poét.], extenderse [el viento] por un cielo despejado).

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



**Liber, núm. 29,
otoño de 2025.**
En nuestra portada,
pieza de cerámica
de Gustavo Pérez.



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas

revista-liber.org

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

Contenido

4 Editorial

6 *Alfred Brendel (1931-2025). Entre Mozart y una tortuga,*
por Ricardo Miranda.

18 *La música guarda silencio. Diez mil caracteres
para Alfred Brendel,* por Héctor Orestes Aguilar.

26 *La física del cielo: Rainer Maria Rilke,*
por Jorge Esquinca.

34 *¿Qué es la Academia Mexicana de la Lengua?,*
por Gonzalo Celorio.

44 *El payaso erudito o la tragedia de ser cómico,*
por Flavio González Mello.

54 *Otra oda a la alegría (como brindis),*
por Sergio Vela.

60 *Jorge Yázpik: 70 años.*

74 *Gustavo Pérez, artista en efervescencia,*
por Adriana Malvido.

88 *La senda sin fin (obra reciente de Gustavo Pérez),*
por Rafael Antúnez.

92 *La Virgen de Guadalupe conquista España,*
por Felipe Jiménez.

104 *Juan Pablo Contreras: historia de un sueño raro y hermoso,*
por Hugo Roca Joglar.

114 *Un soneto me manda hacer...,*
por Pablo Boullosa.

Liber

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

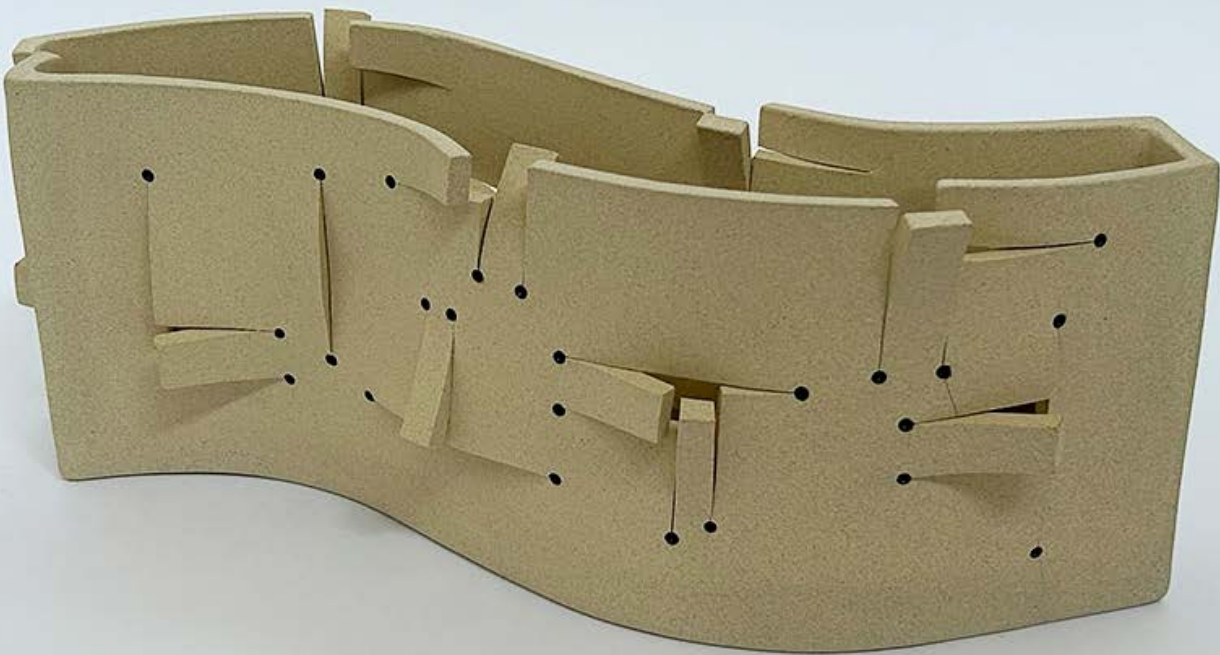
Editorial

La mejor forma de ponderar el legado de un artista es disfrutar sus contribuciones al arte que cultivó. Si a un escritor le rendimos homenaje relejendo sus libros, a un músico o intérprete, a quien la ausencia física nos impide escuchar nuevamente, lo hacemos mediante sus grabaciones, que permiten conservar el aura —esa presencia única e irrepetible que Walter Benjamin atribuye a la obra de arte— al reiterar la experiencia estética más allá de la desaparición.

El 17 de junio de 2025 murió Alfred Brendel (1931-2025). Primer pianista en grabar la integral de la obra para piano de Beethoven, fue, asimismo, autor de ensayos, tratados musicológicos, reflexiones y poemas en los que exhibió su gran sentido del humor. El pianista y mu-

sicólogo Ricardo Miranda combina memoria personal, ponderación crítica y una depurada información para brindarnos un cabal retrato del multifacético intérprete. Héctor Orestes Aguilar refrenda nuestro tributo con un artículo en el que perfila a Brendel como un clásico en vida, influyente pianista y escritor apreciado, cuya ensayística enriqueció la comprensión musical.

T. S. Eliot consideró la cultura como un «acto de posesión» que implica tanto recibir como renovar la tradición: el legado artístico no se limita a la conservación, sino que se actualiza y reinterpreta constantemente. Las conmemoraciones de los clásicos del movimiento moderno han permitido reflexionar sobre la estética de la modernidad y aquilatar su vigencia y legado.



Pieza de Gustavo Pérez de la exposición *Juego infinito*, Galería 526, Ciudad de México.

En 2023, *Elegías de Duino*, libro fundamental de la poesía moderna, cumplió cien años, y este 4 de diciembre de 2025 se cumplirá el sesquicentenario natalicio de su autor, Rainer Maria Rilke (1875-1926). El poeta jalisciense Jorge Esquinca explora, en un ameno y sagaz ensayo, el periplo vital y la compleja visión poética del austriaco, quien hizo suya la máxima de Rodin: “Trabajar, siempre trabajar”.

Celebramos los 150 años de existencia de la Academia Mexicana de la Lengua (AML) con un testimonio de su director, el novelista Gonzalo Celorio, en el que responde a las principales cuestiones en torno a la historia y la composición de la Academia, el perfil de sus integrantes y su funcionamiento. Completa este sucinto panorama un resumen de las próximas publicaciones y trabajos en curso de esa corporación.

Para conservar la seriedad académica ofrecemos a nuestros lectores un discurso de payaso. Sí, el destacado dramaturgo y director de teatro Flavio González Mello, en su discurso de ingreso a la AML, abordó el tema del humor en un monólogo divertido, impostando a un payaso, mas no por ello exento de profundidad.

Los aniversarios nos permiten tanto conmemorar acontecimientos, obras y personajes del pasado como reconocer a un creador vivo. El 26 de julio, el escultor Jorge Yázpik cumplió 70 años. Festejamos la fecunda trayectoria del “poeta de las rocas” con una muestra de sus piezas más emblemáticas, en las que se aprecian los méritos de esta escultura: sensibilidad hacia los materiales, conciencia del espacio, diálogo con la luz.

En 2010, la UNESCO reconoció la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana (CCGM),

cuyo papel fue fundamental en la gestión de esta distinción, recientemente publicó un volumen conmemorativo con una introducción de nuestro director, Sergio Vela, que presentamos como primicia.

En los últimos meses, Gustavo Pérez ha estado muy activo: presentó la exposición retrospectiva *Juego infinito* en la Galería 526 del Seminario de Cultura Mexicana, en la Ciudad de México; mientras que *La senda sin fin*, en el Instituto de Ecología de Xalapa, exhibió piezas recientes en las que incursiona por nuevos derroteros cromáticos. Con una entrevista de Adriana Malvido y un ensayo de Rafael Antúnez nos acercamos a esta obra en la que cerámica, escultura, gráfica y arquitectura se conjugan con gran belleza.

Con cerca de 70 objetos –pinturas, esculturas, grabados– provenientes de colecciones españolas y mexicanas, *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España* patentizó cómo la Virgen del Tepeyac se convirtió en un símbolo religioso, cultural y político en ambos países. Felipe Jiménez efectúa un pormenorizado informe tanto de la exposición en el Museo del Prado como del impacto histórico de la imagen guadalupana.

El escritor Hugo Roca Joglar propone un lúdico acercamiento a la trayectoria del compositor jalisciense Juan Pablo Contreras, nominado en varias ocasiones al Grammy Latino, quien recientemente estrenó su primera sinfonía.

Nos congratula anunciar la incorporación de Pablo Boullosa a nuestras páginas con la publicación de un soneto de su autoría que dialoga con Lope de Vega. ¿Qué mejor manera de celebrar la cosecha otoñal que con una pieza que ejemplifica el juicio de Hans-Georg Gadamer sobre el arte como diálogo entre el pasado y el presente? ●

Alfred Brendel (1931-2025)

Entre Mozart
y una tortuga

Por Ricardo Miranda





“A la música se le concede el suspiro, pero no la risa”, expresó Alfred Brendel (1931-2025). Ricardo Miranda rinde tributo al pianista, recientemente fallecido, con este ensayo que explora el legado musical del intérprete, quien se distinguió por complementar sus grabaciones con libros en los que reflexionaba sobre la música.

Humor

En un recital ofrecido en Viena a finales de la década de 1950, Alfred Brendel se hizo acompañar al escenario por una tortuga, “sólo porque me gustan las cosas divertidas”. La tortuga, predeciblemente, caminaba con calma y parecía mirar el busto de Mozart en la Musikverein. Entrevistado al respecto, Brendel explicó que no se trataba de provocar, “sino de compartir con otras personas mi diversión, el deseo de realizar algo estrafalario”.

A Brendel le interesó el humor en la música. “Sólo la intención cómica da pleno sentido a obras como la Sonata en do mayor del último Haydn, la Sonata número 1 opus 31 de Beethoven o su *Eroica* y las *Variaciones Diabelli*”. Y abundó: “El problema con lo cómico es que puede percibirse de diferente manera o ni siquiera percibirse. A la música se le concede el suspiro, pero no la risa”. En efecto, los grandes clásicos quisieron hacernos reír en varias de sus obras, pero casi nunca lo hacemos. Ya no sabemos cómo ni por qué. Algunas piezas, como la

Broma musical de Mozart, están evidentemente diseñadas para ello; pero sin una pista, sin alusiones en el título, el humor de los clásicos pasa desapercibido. A propósito de estas líneas, vuelvo a escuchar las sonatas de Beethoven interpretadas por Brendel. Sus *scherzi* son una maravilla y capturan ese espíritu juguetón, provocativo, que linda en lo absurdo. En el *scherzo* del opus 14 y en el de la sonata opus 2, número 3, hay un arlequín al piano: juega, se divierte, se burla de nosotros. En el *scherzo* de *La caza* (opus 31, número 3), Brendel corre a la velocidad de los sabuesos; y como ellos, se aloca, se distrae y hasta la cola de su frac pareciera moverse agitadamente...

Del humor a la ironía solo hay que atravesar una línea, cuyo compás es muy borroso. Harto de los públicos que tosen, más de una vez interrumpió su ejecución para decirles: “Yo puedo oírlos, pero ustedes no pueden escucharme”. “Si no le queda a usted más remedio que toser –anotó irónico–, procure hacerlo en los pasajes suaves o en las pausas generales: conseguirá con toda seguridad la medalla al toside”.

Algunas piezas, como la *Broma musical* de Mozart, están evidentemente diseñadas para hacer reír; pero sin una pista, sin alusiones en el título, el humor de los clásicos pasa desapercibido.

Atento al mundo más allá del piano, Brendel se dio a conocer como escritor, como ensayista y como poeta. Influenciado por Christian Morgenstern, un escritor del absurdo muy reconocido en lengua germana, los poemas de Brendel son, a menudo, como la tortuga: no una provocación, sino un momento para contemplar lo ilógico del mundo y para desarmar

Imagen de la página anterior:
Alfred Brendel,
29 de julio de 2002.
Fotografía: Eamonn McCabe.
Fuente: Galería Nacional
del Retrato, Londres.



Alfred Brendel al piano, circa 1950. Crédito: Interfoto.

o aflojar la seriedad de tantas cosas que no lo merecen.

Un marrano,
Un verdadero cerdo de engorda
Últimamente me ha llamado por teléfono a diario.

Chilla sobre su vida
Con guarridos
En su propia bazofia.

Ahí está reclinado,
Alzando el teléfono hasta su oreja rosada,
Las fuertes patas en el aire.

Los días que corren
hasta los cerdos tienen un teléfono privado
en sus chiqueros.

“Los poemas de Alfred Brendel son una delicia. Su voz es maravillosamente excéntrica, graciosa, astuta, traviesa: los mismos dedos brillantes haciendo un nuevo sonido”, dijo nada menos que Harold Pinter al reseñar en 2004 su libro de poemas *Maldiciendo a los bagels*.

Al pianista y poeta le gustaba citar una frase de Plinio el Joven: “A veces río, bromeo, juego: soy un ser humano”.

Los de hoy no son los de ayer

Uno de los más bellos conciertos escritos por el joven Mozart lleva el número 271 en el catálogo Köchel. Lo escribió para Victoire Jenamy, una joven alumna que tuvo en Salzburgo, y por

esa razón se le conoce con el sobrenombre de *Jeunehomme* o *Jenamy*. Ese concierto maravilloso donde solista y orquesta comparten, en juvenil travesura, el *tutti* inicial fue la obra que un joven compositor escribió para una joven pianista y la pieza que Brendel escogió para retirarse en Viena, en 2008: un viejo maestro que, en el invierno de su vida, escoge la música de la primavera para despedirse.



Alfred Brendel impartiendo una clase magistral. 1 de enero de 1960.

Fotografía: Franz Hubmann. Archivo Hulton.

El fallecimiento de Brendel añade su festón a un triste túmulo: murieron recientemente Radu Lupu, en abril de 2022, y Maurizio Pollini, en mayo de 2024. Se entiende que la vida se renueva y que el mundo no quedará huérfano de grandes pianistas. Pero algo es distinto; los de hoy no son como los de ayer y los famosos entre los pianistas actuales parecen llevar su vida interpretativa por caminos muy diversos. Una pianista como Yuja Wang, espléndida pero rodeada de la faramalla publicitaria que la empuja, parece muy lejana de esta vieja escuela que se apaga. Ninguno de los pianistas que se nos han ido estaba interesado en entretener ni en cultivar imagen alguna. Ciertas fotografías de Brendel lo muestran desatento a su imagen, con unas lentes de tosco armazón; el cuello mal arreglado, y sin disimular su calvicie o las arrugas que ninguna crema logrará esconder. Y no, no me refiero a una foto casual, sino a la que ilustra la carátula de su primer libro, *Musical Thoughts and Afterthoughts*. Es la imagen de un hombre que sabe lo que hace, a quien su ropa o su porte no parecen importarle en absoluto. Así era Radu Lupu, y solo Pollini, milanés a fin de cuentas, solía tocar en impecables trajes italianos, aunque, si la ocasión lo requería, se quitaba el saco y también aparecían unas lentes que no habrán sido de Armani, pero que le permitían leer las pautas de Stockhausen en el atril, y punto.

Claro que la publicidad o la ropa son lo de menos. Los de antes estaban entregados a los clásicos y dedicaron su vida y su talento a regalarnos versiones insuperables. Brendel dijo en algún momento que su vida había estado dedicada a la época del *cantabile*: “El *cantabile*, el canto, ha sido hasta el siglo xx el corazón de la música. También el piano puede cantar; siempre que el pianista así lo desee y sepa hacerlo”. Podríamos discutir mil horas tras comparar a Pollini con Brendel tocando sonatas de Schubert o Beethoven y observar cómo *cantan* ciertos temas, ciertos pasajes; o podríamos escuchar lado a lado los *impromptus* de Schubert tocados por Lupu y por Brendel y entresacar

no sé cuántas quiméricas conclusiones de unas líneas melódicas que el piano canta con inexplicable magia. Hoy, los pianistas parecen deambular por la periferia del repertorio, acaso temerosos de las insuperables versiones que sus predecesores plasmaron, más que en cintas o dígitos, en piedra. Esa generación que se nos muere hizo de sus interpretaciones las nuevas referencias; los de hoy, en cambio, parecen más contentos de transitar por otros caminos del teclado. Víkingur Ólafsson, joven y brillante pianista islandés, afirmó que Brendel fue su ejemplo de un artista inquieto y de amplios horizontes. Pero hay un enorme contraste: el joven pianista nórdico nos hace escuchar lado a lado, entremezcladas, las piezas de Rameau y Debussy. Es una propuesta original, provocativa, que sigue la lógica de sus grabaciones previas con música de Bach o Philip Glass. Al tocar a Bach y a Rameau, clavecinistas; o a Philip Glass, minimalista, pareciera evadir al piano mismo. Por contraste, cuando Brendel grabó las sonatas de Beethoven, se adentraba por el más transitado de los senderos del piano y fueron las versiones de Wilhelm Kempff (1895-1991) y Artur Schnabel las que fungieron como su referencia, su punto de partida; tal como hoy son las de Brendel o Pollini las referencias a partir de las cuales cualquier pianista se dispone a leer –o, Dios no lo quiera, ¡grabar!– las mismas sonatas.

Al parecer, la artritis y el deterioro natural de su escucha jugaron su papel en el referido retiro de Brendel en 2008. Entrevistado en 2013, comentó: “Estos días toco en mi mente. Hay algunas piezas que me salen mejor”. Hay humor y juventud en su apunte, pero seguramente mucho de verdad también. Las grandes interpretaciones revelan la precisión de la imaginación musical.



Alfred Brendel, circa 1970. Fotografía: Erich Auerbach.

Beethoven × 3

La expresión “el niño pobre en la juguetería” resulta inadecuada en su crueldad para describir lo que sucedía cuando, a finales de los años setenta, traspasaba las puertas de la legendaria Sala Margolín, aquella cueva de Alí Babá cuyos tesoros incuantificables estaban, desde luego, fuera del alcance monetario de mis padres. Pero uno de aquellos días, Walter Gruen, el dueño de la tienda, se acercó a nosotros con toda seriedad y nos llamó para mostrarnos de cerca la última novedad llegada de Holanda: el ciclo completo de las sonatas de Beethoven tocadas por Alfred Brendel. “Creo que Ricardo debe tener esto”, les dijo a mis padres, quienes habrán puesto una cara peor que la mía. La memoria suele ser engañosa, pero creo que llevó a mi padre a un lado y le dijo: “Págume cuando quiera”.

Alfred Brendel disfrutó de un gran sentido del humor. En 1982, declaró que el acto de sonreír era su ocupación favorita. Fotografía: Ron Scherl/Redferns.



Fue así como los gruesos cantos de aquella fabulosa caja de acetatos se convirtieron en mi tesoro máximo. En mi corta vida nunca habían caído tantos discos de golpe en mis manos y, por supuesto, el señor Gruen, como yo le llamaba, tenía razón. Conocer las sonatas de Beethoven, escucharlas una y otra vez, familiarizarse con ese impresionante corpus de música, moldeó mi educación musical en forma definitiva: así como a un niño se le regala *La Ilíada* o *El señor de los anillos*, ¿qué mejor obsequio puede hacerse a un joven que se pelea con el piano a los 10, a los 12 años?

Sobra decir que aquella serie se convirtió en mi referencia fundamental: mis padres no volvieron a comprarme discos en un buen tiempo y pocas veces repitieron el error de llevarme un sábado cualquiera a la famosa tienda. Todavía recuerdo la emoción de entresacar un disco cualquiera de su funda y de sentarme a escucharlo. ¿Quién puede *conocer* treinta y dos sonatas de memoria? Para cuando la colección entera había sonado por ambos lados, era fácil volver a empezar; pues, después de todo, solo unas cuantas de aquellas piezas se iban instalando en la memoria, las famosas, quizá las que llevaban cierto sobrenombre, la *Tempetad*, la *Pastoral*, la *Waldstein*...

Con el tiempo, aquella pregunta se transformó radicalmente: ¿quién puede *tocar* treinta y dos sonatas de memoria? Peor aún, reformulé la pregunta cuando descubrí que aquella caja de acetatos era la segunda ocasión en la que Brendel había grabado el ciclo. ¿Quién puede *grabar* treinta y dos sonatas por doble vez? ¿Quién puede grabar las treinta y dos sonatas por *triple* ocasión? Otro grande, Friedrich Gulda, y Brendel, por supuesto.

Brendel completó su primera serie de sonatas de Beethoven para el sello Vox entre 1959 y 1964; había nacido en 1931, lo que quiere decir que grabó el ciclo alrededor de sus treinta años. “En cuanto a esas sonatas, creo que lo ideal sería hacer una nueva colección cada diez años”, dijo alguna vez. “Un artista está en constante desarrollo y cada día trae nuevas ideas. Creo que lo más exigente es mantenerse al día con el propio crecimiento”. Fiel a esta filosofía, grabó su segundo ciclo entre 1970 y 1977 para Philips, con una calidad de sonido fenomenal. Y todavía en la década de los años noventa, volvió a grabar el ciclo de manera digital y magnífica.

“Mientras que los violinistas pueden obtener grandes logros a una edad muy temprana, el pianista llegará a alcanzar su nivel óptimo entre los cuarenta y los sesenta”, afirmó en otro de sus libros, *De la A a la Z de un pianista*. Es de tal madurez, de un momento óptimo, del que estas grabaciones dejan constancia. Pero las preguntas no se acaban. ¿Cómo puede ser tan distinta la interpretación de una misma sonata? ¿Cómo pueden ser de un mismo intérprete dos versiones, tres versiones tan distintas? Dejo aquí anotados un par de apuntes comparativos, solo por dar una idea de lo que la revisión de grabaciones contrastadas puede revelarnos.

En una ocasión leí –en una entrevista de hace muchos años que no pude encontrar– que le preguntaban a Brendel, después de su segunda integral, si todavía alguna sonata le dejaba insatisfecho. Sin dudarlo, contestó: “La opus 109”. Escucho entonces su primera versión y la contraste con la última. Cuesta creer que sea el mismo pianista, pues su lectura es muy diversa. En la versión temprana, hay un ímpetu y un despliegue de virtuosismo que la precipitan. Escúchese ese pasaje del primer movimiento justo antes desde donde vuelve el tema: por un momento, parece salirse de control. En la versión última, todo parece más controlado y esa precipitación juvenil ha desaparecido, en aras de un mayor rigor rítmico; pero ¿es mejor la última que la primera? No lo creo, y si la última versión denota un cuidado dinámico extremo y una reflexión de cada nota y su cualidad, la primera está marcada por un impulso, una intuición que quizá no lo ha pensado todo, pero que resulta sorprendente y muy admirable. ¿Así de “mal” tocaba Brendel a sus treinta años, antes de alcanzar ese nivel óptimo “que solo llega con los cuarenta”? ¡Qué maravilla!

Comparo también el *allegretto* inicial de la Sonata opus 101, sin razón alguna de por medio, salvo ese mal consejero llamado “gusto”. Es mi sonata favorita, aunque sé muy bien que no podría explicar cabalmente por qué. Aquí la primera versión no solo es más rápida, sino que posee un concepto distinto de la música, de su fraseo, de su sentido. Y no le faltan detalles de grandeza: los pasajes de acordes están bellamente logrados y nunca suenan parecidos entre sí. Por contraste, la versión de la segunda integral es mucho más fina; el sonido se adelgaza en ocasiones hasta casi perderse; sus líneas, su canto, se sostienen del tiempo en forma prodigiosa y cada nota, cada acento, parecen cuidadosamente articulados; es una interpretación preciosista, lejana por entero de cualquier arranque, donde la música se destila con absoluta transparencia.

¿Cómo puede ser tan distinta la interpretación de una misma sonata? ¿Cómo pueden ser de un mismo intérprete dos versiones, tres versiones tan distintas?



El violonchelista Adrian Brendel con su padre, Alfred Brendel. En 2004 publicaron en el sello Decca el álbum *Beethoven: Complete Works for Piano & Cello*.



Alfred Brendel en su concierto de despedida, celebrado en el Wiener Musikverein, Viena, el 18 de diciembre de 2008.
Fotografía: Dieter Nagl/Musikverein/EPA.

Más allá del piano

En lo que Brendel se distinguió de sus contemporáneos fue en acompañar sus grabaciones e interpretaciones con un corpus de libros y ensayos donde explicó sus ideas y convicciones respecto a la música. Por lo general, los intérpretes son reacios a la palabra y quieren que sea la música “la que hable por sí misma”. Brendel se dio cuenta de la trampa y dedicó un esfuerzo enorme a ir más allá del piano y complementar su labor con la reflexión y el análisis. Entre el primero y el último de sus libros hay un largo trecho y una notable transformación. *De la A a la Z de un pianista* (2012) es una provocativa colección de textos epigramáticos. Las obsesiones de siempre están ahí (Haydn, Beethoven, Liszt, el piano mismo), pero empaquetadas en pequeñas dosis que, sin embargo, están engañosamente concebidas con mordacidad y concisión. Si el pequeño volumen se deja leer de una sentada, solo después se siente su efecto, y hay que volver a leer, a tomarse con cuidado, cada una de sus píldoras.

El primer libro de Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts* (1976) fue, por el contrario, una compilación de textos para especialistas; el *discurso del método* para ser leído, sobre todo, por pianistas y, si acaso, aderezado con una entrevista que, al final de sus páginas, revela varios aspectos de su pensamiento. Hay cuatro secciones iniciales (I. Beethoven, II. Schubert, III. Liszt, IV. Busoni) y una quinta sección dedicada al piano en general. En forma sorprendente, tiene también un apéndice, donde Brendel realizó un revelador análisis de la primera sonata de Beethoven (opus 2, número 1). En este sentido, es un libro revelador que contiene muchas páginas de musicología pura y dura, y su detallada descripción del “escorzo” en las sonatas de Beethoven está ilustrada con profusos ejemplos. La idea, que parece simple, es que Beethoven fue acortando la duración rítmica de sus motivos, en forma progresiva y literal, hasta diluir sus ideas en trinos. Volvamos

a la Sonata opus 109. Las variaciones que constituyen su movimiento final inician y terminan con el precioso tema de las que se desprenden. Pero es claro que, conforme las variaciones se suceden, las figuras rítmicas se adensan hasta volverse un torrente incontenible. No se trata, nos explica Brendel, de una predecible línea agógica, sino de un cuidadoso proceso de composición que ya estaba presente desde la primera sonata de Beethoven. Su visión analítica de estas obras resulta ejemplar y es doblemente rara por ser la de un intérprete que no solo toca, sino que piensa y explica a fondo la música que le ocupa. Su análisis explica la lógica que el intérprete advierte tras su contacto de primera mano con la música.

Lo que distinguió a Brendel de sus contemporáneos fue acompañar sus grabaciones e interpretaciones con un corpus de libros y ensayos donde explicó sus ideas y convicciones respecto a la música.

Al recordar su amistad con Brendel, el gran director británico Simon Rattle trajo a colación una viñeta impresionante. Contó cómo le gustaba frecuentar al pianista y visitarlo en su londinense casa en Hampstead, donde, a menudo, se encontraba con otro íntimo amigo de Brendel, el gran historiador Isaiah Berlin, quien en alguna ocasión le dijo: “Creo que Alfred nunca ha tenido una idea que no sea original”. Dicho por un intelectual semejante, es un testimonio contundente, y los variopintos libros escritos por Brendel así lo demuestran. Solo para quedarnos en el tema de la música, y además de los dos títulos ya citados, escribió varios libros más, todos traducidos a varias lenguas: *On Music*, publicado en Londres en 2001; *Music, Sense and Nonsense (Música, sentido y sinsentido)*, 2015); *Die Kunst des Interpretierens (El arte*



Alfred Brendel en su concierto de despedida, celebrado en el Wiener Musikverein, Viena, el 18 de diciembre de 2008. Fotografía: Dieter Nagl/Musikverein/EPA.

de los intérpretes), que resultó de los diálogos que el pianista mantuvo con Peter Gülke, un reconocido musicólogo, director y filósofo; y *El velo del orden*, conversaciones con Martin Meyer (2002). A los libros de música se suma otro contingente, el de los poemas y ensayos: *La dama de Arezzo* (2019) y las recientes compilaciones de algunos poemas suyos, *Espejo cóncavo* y *Duende negro* (Ediciones Alfaro, 2018, traducciones, prólogo y notas de José Luis Reina Palazón). Como se trata claramente de un artista que, lejos de conformarse con ser un gran intérprete, se metió en mil vericuetos, lo dicho por Brendel a propósito de la “fidelidad” (al texto, al arte) me parece relevante: “Los años que viví bajo el régimen nazi me hicieron inmunes a la fe ciega. En la mentalidad de esclavos de la época, no sólo palabras como ‘fe’ y ‘patria’, sino la palabra ‘fidelidad’ sufrieron un abuso execrable. Incluso una palabra aparen-

temente inofensiva como ‘obra’ ya denota una pose militante”.

Acaso el mismo índice de su primer libro sea el mejor mapa para conocer y reconocer la herencia que este pianista nos deja. Amén de su impresionante legado de grabaciones beethovenianas, hay que recuperar a Brendel tocando a Schubert y a Liszt. Su temprana grabación de la Sonata en Si menor de Liszt es una de las mejores que pueden escucharse; y sus versiones de Schubert siempre revelan una manera personal, novedosa, de cantar esa música maravillosa. Su discografía generosa nos permitirá escucharlo en renovadas ocasiones; en ellas, y en las páginas de sus libros y poemas, es donde siempre podremos encontrarlo: atento al humor, pero dueño de una voz interpretativa seria, profunda; la voz de un músico que sabe lo que dice.

*Surrounded by all that noise
let us be silent
No chance
even to hear one's own voice.*

*A few gestures will do
arms flung above our heads
lips pursed in comic despair.*

*When no one's looking
we swiftly touch each other
What could be lovelier
than wordless touching*

*From your lips
I can read your tiny sighs
your inaudible scream.*

ALFRED BRENDL

Rodeados de todo ese ruido
permanezcamos en silencio,
sin oportunidad siquiera
de escuchar la propia voz.

Unos cuantos gestos bastarán,
los brazos sobre la cabeza,
los labios apretados en cómico desasosiego.

Cuando nadie nos mire
nos tocaremos sutilmente
¿Qué puede ser más bello
que un roce sin palabras?

Desde tus labios
puedo leer tus pequeños suspiros,
tu grito inaudible.

TRADUCCIÓN DE
RICARDO MIRANDA



Ricardo Miranda realizó estudios de Piano y Teoría de la Música en México e Inglaterra; y posee los grados de Maestro en Artes y doctor en Musicología por la City University de Londres. Ha sido catedrático de Musicología en la Universidad Veracruzana y profesor invitado de diversas instituciones, como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre sus libros destacan *El sonido de lo propio*, *José Rolón (1876-1945)*; *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*; y *Ecos, alientos y sonidos*.



La música guarda silencio

Diez mil caracteres
para **Alfred Brendel**

Por Héctor Orestes Aguilar



Recordamos a Alfred Brendel,
fallecido recientemente,
con este homenaje del escritor
Héctor Orestes Aguilar.
Famoso por sus magistrales
interpretaciones de Mozart,
Beethoven, Schubert y Liszt,
entre otros, así como por su
comprensión interdisciplinaria
de la música, el pianista
austriaco fue una autoridad
en materia de tradición musical
de los siglos XX y XXI.
“El público guarda silencio,
pero el piano responde”,
escribió Brendel.

Dentro de la cultura austriaca del siglo XX, el “caso” Alfred Brendel (1931-2025) constituye uno de los mayores ejemplos de cómo un artista fuera de serie es canonizado al grado de convertirse en un clásico en vida. Reconocido no solo como uno de los pianistas más influyentes de la era moderna, sino también como un intelectual polifacético, su obra literaria enriqueció profundamente la comprensión de la música y la experiencia humana. A lo largo de su carrera, Brendel interpretó magistralmente las obras de compositores como Beethoven, Schubert, Mozart, Haydn y Liszt, y se dedicó a desentrañar los misterios de la música a través de la palabra escrita, ofreciendo una perspectiva única que combinaba erudición, humor y elegancia espiritual a toda prueba.

A diferencia de la gran mayoría de los solistas consagrados de su generación, Brendel no provenía de una capital musical ni de un entorno familiar que favorecieran una formación artística temprana: nació en Loučná nad Desnou, localidad que, en el contexto del Imperio austrohúngaro, era parte de Moravia, región industrial de habla checa aunque su población era predominantemente germanófona. Su infancia estuvo marcada por desplazamientos debido a la Segunda Guerra Mundial. Primero se trasladó a Zagreb y luego a Graz, donde vivió durante la conflagración bélica. Ahí, a los 17 años, Brendel ofreció su primer recital, titulado “La fuga en la literatura para piano”, que incluía obras de Bach, Brahms, Liszt y tempranísimas composiciones propias. Este debut ya indicaba su inclinación hacia la exploración intelectual de la música, un rasgo que se reflejaría más tarde en su escritura.

Entre 1945 y 1955 se vivió una década de reconstrucción y transformación en Graz, la capital de Estiria, Austria. Los devastadores efectos de la guerra dejaron profundas cicatrices en la ciudad, como la destrucción del 16% de sus edificios, la pérdida de miles de vidas y en especial la devastación de la población judía, que antes de 1938 representaba una minoría sumamente activa en la vida cultural y económica. Miles de judíos fueron deportados a campos de concentración como Mauthausen, situado a unos 150 kilómetros al noroeste, y su comunidad religiosa prácticamente desapareció. La ciudad también fue escenario de trabajos forzados, pues bajo el régimen nazi decenas de prisioneros soviéticos fueron obligados a cavar túneles bajo la célebre colina del Schlossberg para construir refugios antiaéreos, un legado que sobrevive en la infraestructura urbana.

Austria fue dividida en zonas controladas por Estados Unidos, Reino Unido, la Unión Soviética y Francia. Tras la derrota del Tercer Reich, el 8 de mayo de 1945, las tropas británicas entraron en Graz, ubicada en el sur y la segunda ciudad austriaca más importante, la cual quedó

Imagen de la página anterior: Alfred Brendel, 1981. Fotografía: John Swannell / Camera Press. Fuente: Galería Nacional del Retrato, Londres.

bajo la administración británica como parte de la zona de ocupación del Reino Unido (Estiria y Carintia).

En contraste con Viena, dividida en cuatro sectores al igual que Berlín, Graz fue ocupada exclusivamente por las fuerzas británicas, lo que simplificó su administración. Su entrada fue pacífica, ya que las fuerzas alemanas, debilitadas por la ofensiva soviética en el este y los avances aliados desde el oeste, no opusieron resistencia significativa en Estiria. La población de Graz, agotada por años de guerra, bombardeos y privaciones, recibió a los británicos con una mezcla de alivio y cautela.

La vida cultural de Graz, reprimida bajo el régimen nazi, experimentó a partir de entonces un renacimiento gradual. Instituciones como el Museo Universal Joanneum, fundado por el archiduque Johann en el siglo XIX, recuperaron su papel como centros de exposiciones y espacios para las artes escénicas. Los británicos fomentaron acciones culturales para promover la cohesión social, aunque desplegaron una rigurosa censura contra cualquier resabio de propaganda nazi.



Además de pianista excepcional, Alfred Brendel fue un gran lector y escritor. 31 de diciembre de 1967. Fotografía: Getty Images.

Estrictos contemporáneos de Brendel fueron, por citar solo a dos de los más relevantes, René Clemenčič y Nikolaus Harnoncourt, quienes impulsaron, por todos los medios posibles, un renacimiento íntegro, omnipresente, de la acción musical austriaca.

La actividad musical desempeñó un papel central en la recuperación de la identidad griecense y fue un disparador para que muchos artistas en ciernes se decidieran a dedicarle su vida. Esto fue decisivo para Brendel, quien después de ganar el cuarto lugar en la primera edición del Concurso Internacional de Piano “Ferruccio Busoni” de Bolzano, en 1949, decidió continuar su carrera como solista y su formación en Viena.



© IMAGNO/Franz Hubmann/picture alliance

Alfred Brendel en Viena, 1969. Fotografía: Franz Hubmann/IMAGNO.

Es muy relevante evocar esa etapa de reconstrucción en Austria porque fue la que aglutinó a una nueva generación de compositores, intérpretes, directores, maestros e investigadores, quienes hicieron de la música un pilar fundamental para restaurar el prestigio cultural de su país y fomentar la cohesión social de una nación profundamente agrietada por las consecuencias de la guerra. Estrictos contemporáneos de Brendel fueron, por citar solo a dos de los más relevantes, René Clemenčič (1928-2022) y Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), quienes impulsaron, por todos los medios que fueron capaces de activar, un renacimiento íntegro, omnipresente, de la acción musical austriaca. En ese orden de cosas es que puede entenderse, de manera cabal, lo que significan las contribuciones de Alfred Brendel, sobre todo en su faceta como pensador musical, escritor y poeta, más allá de su incontestable lugar como intérprete del piano.

En sus escritos, Brendel combinaba el análisis técnico con reflexiones filosóficas y estéticas. En *Sobre la música* (Acantilado, 2017), explora –entre múltiples temas– la relación entre el intérprete y la partitura, argumentando que el pianista debe ser un mediador entre la intención del compositor y la experiencia del oyente; idea que presentará de manera más concisa, deslumbrante y perturbadora en los microensayos y aforismos reunidos en *De la A a la Z de un pianista* (Acantilado, 2013), donde expone que, en el proceso de la práctica con el instrumento, a lo largo de las repeticiones, la pieza debe terminar “por interpretar al intérprete”. Por otra parte, sus ensayos sobre Beethoven (el compositor a quien quizá conoció con mayor intimidad, pues fue el primer pianista en grabar la integral del opus pianístico del Sordo de Bonn) destacan la importancia de entender el contexto histórico y emocional de las sonatas, mientras que sus textos sobre Liszt desafían los prejuicios sobre el virtuosismo vacío, defendiendo la profundidad emocional de sus obras. La prosa de Brendel es tan elegante como su enfoque interpretativo, y sus

reflexiones sobre el humor en la música, especialmente en Haydn, revelan una sensibilidad única hacia los matices expresivos.

Brendel era un muy singular epistemólogo musical. No se parece absolutamente en nada a quienes se abrieron paso entre los secretos de la producción y la recepción musicales (Adorno, Boulez, Schaeffer, Jankélévitch y tantos más), toda vez que no quiso desarrollar un pensamiento sistemático ni constituir una “escuela” o un modelo teórico, algo a lo que, bien vistas las cosas a la distancia, sí aspiraron otros intérpretes y directores de orquesta, concretamente figuras como Sergiu Celibidache (1912-1996), quien se propuso concebir una fenomenología de la música, centrada en la experiencia inmediata del sonido en el momento de la interpretación. Si uno vuelve a las páginas de Brendel al respecto, sobre todo a las de la segunda de sus obras, citada previamente, se encontrará con muy agudas y provocadoras “iluminaciones” respecto al mismo tema. El sonido –dice Brendel, por ejemplo– debería ser producido para ser experimentado como algo tridimensional por el auditorio. Vale decir: el campo sonoro de cualquier instrumento puede ensancharse, cobrar un volumen y un peso específico y ser sensible táctilmente. El pianista austriaco pensaba, por supuesto, en las capacidades de su propio instrumento al respecto, pues él las exploró continuamente, sobre todo en lo que se refiere a los múltiples recursos que ofrecen los pianos de nueva generación.

Brendel combinaba el análisis técnico con reflexiones filosóficas y estéticas. En *Sobre la música*, explora la relación entre el intérprete y la partitura, argumentando que el pianista debe ser un mediador entre el compositor y el oyente.



Alfred Brendel, 1981. Fotografía: Alecio de Andrade.



En los últimos años, Alfred Brendel se dedicó a dar conferencias y ofrecer lecturas de su obra. El 20 de abril de 2022 impartió una conferencia sobre Goethe y la música en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. Fotografía: Vojtěch Havlík.

Brendel comenzó a escribir como reacción a los escritos de otros músicos y con ánimo polémico. Así lo cuenta en su delicioso libro de conversaciones con Martin Meyer *Ausgerechnet ich* (que me aventuro a traducir como *Excepto yo*), publicado por la Carl Hanser Verlag en 2001. Ahí, confesaba:

Empecé con la escritura como reacción a los ensayos de otros. Recuerdo los dos primeros impulsos. El primero fue un ensayo de Friedrich Gulda sobre jazz en un periódico amarillista de Viena; el segundo, un ensayo de Hans Swarowsky sobre la interpretación en la *Österreichische Musikzeitschrift* (*Revista musical de Austria*), en la que se planteaba que realmente era solo cuestión de encontrar el “tempo adecuado”, que después de eso todo fluía por sí mismo. Eso me llevó a objetar [...] Y luego hubo otro impulso muy distinto: el hecho de que Edwin Fischer también hubiese escrito ensayos y que Busoni como escritor me había impresionado fuertemente. Luego vino la *Music or the Line of Most Resistance*, de Schnabel; y, como ejemplo de espiritualidad y elegancia, los escritos de Donald Francis Tovey [...]

El impacto de Brendel como ensayista radica en su capacidad para hacer que temas complejos sean comprensibles para músicos y no músicos por igual. Su interés por la literatura, la filosofía y las artes visuales enriquece sus textos, ofreciendo una perspectiva interdisciplinaria que trasciende el ámbito técnico del piano. Su legado como escritor es tan duradero como sus innumerables grabaciones, y sus ensayos seguirán siendo una referencia para estudiantes y amantes de la música clásica. A pocas semanas de su muerte, me queda recordarlo en sus últimas apariciones frente al público vienes, cuando ofrecía memorables conferencias apostilladas por extractos hipnóticos de la música de Haydn y Mozart al piano: sonriente, bonachón y con el espíritu de ligereza que siempre le acompañó. Y con este fragmento de uno de sus poemas más conocidos:

En el escenario:

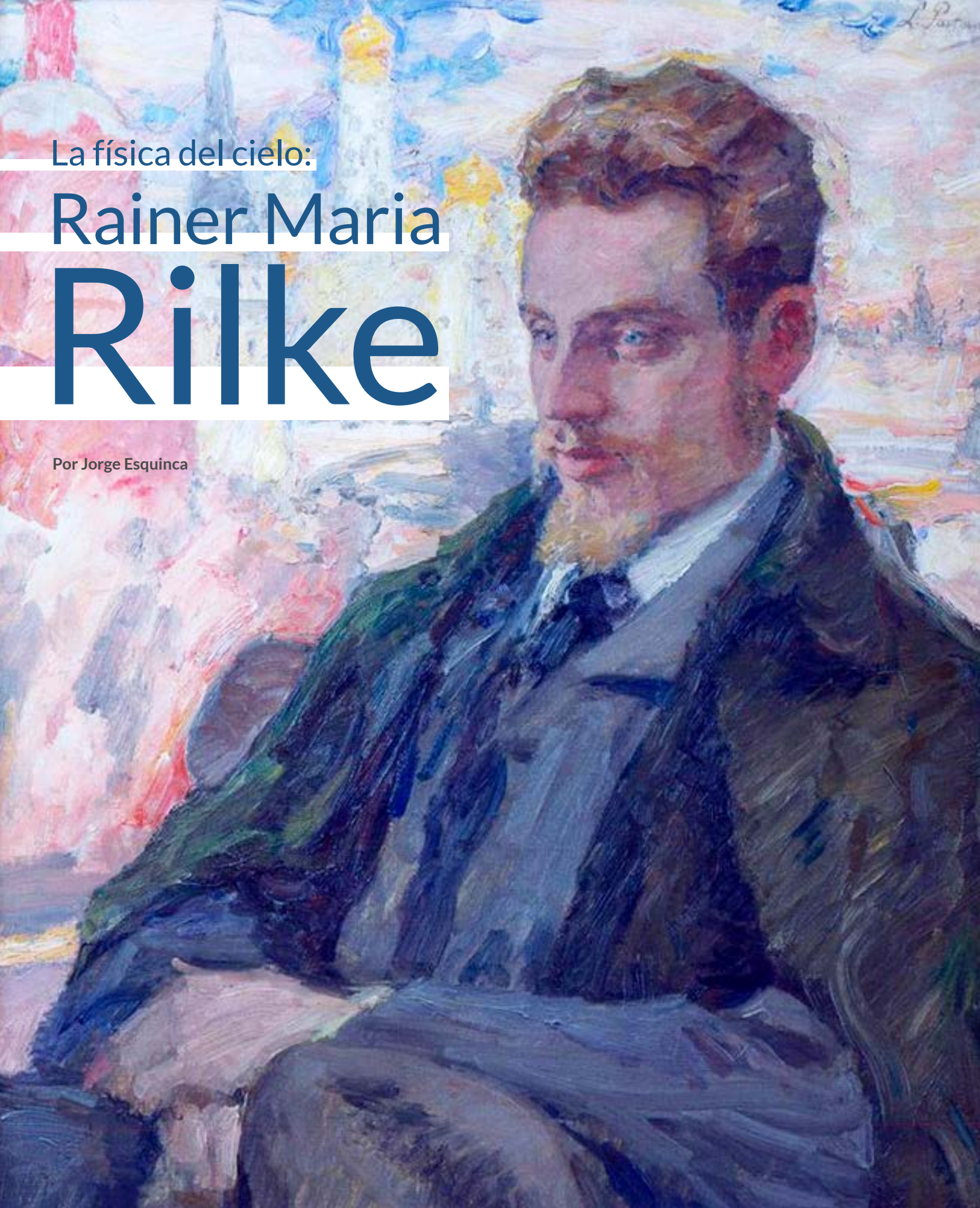
Los dedos bailan, la mente se pierde,
el sonido se eleva, el tiempo se detiene.
¿Es música o es magia?
El público guarda silencio, pero el piano responde.



Alfred Brendel, circa 2021.
Fotografía: Ralf Dombrowski.



Héctor Orestes Aguilar (1963) es escritor, diplomático cultural, editor, traductor. Fue agregado cultural en las embajadas de México en Austria, Eslovaquia, Eslovenia, Hungría, Bulgaria, Croacia y Uruguay; profesor de la Universidad de Graz; director de publicaciones del Instituto Matías Romero; coordinador de publicaciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y coordinador editorial de la Administración Pública Federal. Autor de cuatro libros de ensayo y más de cuatrocientos artículos y ensayos. Autor de la antología *Carl Schmitt, teólogo de la política*. Premio Nacional de Ensayo “Abigail Bohórquez” y Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Educación y Cultura de Austria. Desde 2021 es Agregado cultural en la Embajada de México en Argentina.

An impressionistic oil painting of Rainer Maria Rilke. He is depicted from the chest up, seated and looking slightly to his left. He has short, wavy brown hair and a light beard. He is wearing a dark, textured jacket over a white shirt and a dark tie. The background is a vibrant, abstract composition of pink, blue, yellow, and white brushstrokes, suggesting an interior space with light. The overall style is expressive and painterly.

La física del cielo:

Rainer Maria Rilke

Por Jorge Esquinca

A 150 años del nacimiento de Rainer Maria Rilke (1875-1926), presentamos este ensayo de Jorge Esquinca en el que reflexiona sobre la atención contemplativa del gran poeta austriaco, esa que le permitió encontrar la divinidad en todo lo que existe. “La enseñanza de Rilke gira siempre en torno a un centro cuyo radio nos atañe a todos: hacer algo que le dé valor a esta vida única, a este nuestro efímero transcurso”, afirma Esquinca.

Nada nos cuesta imaginar al poeta Rainer Maria Rilke durante aquella ya casi legendaria caminata sobre los farallones del castillo de Duino, a orillas del Adriático, vestido con su característica formalidad, la frente en alto y el oído alerta al escuchar sobre el fragor del viento y el oleaje aquella frase, como dictada por una voz misteriosa, que daría origen al ciclo de las diez elegías que componen su obra maestra: “¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre el coro de los ángeles?”.

Y desde ahí, luego de diez años de larga espera, imaginarlo nuevamente, esta vez asomado a la pequeña ventana de la torre que habita en el castillo de Muzot, donde contempla, quizá con un esbozo de sonrisa, el magnífico valle del Ródano. Ha puesto el punto final al décimo poema y con él también a su vida: muy poco es lo que habrá de escribir después, una vez cumplida, cerrada ya, la Obra.

Y nosotros, que pensamos en la dicha que *asciende*,
sentiríamos la misma emoción
que casi nos trastorna
cuando *cae* algo feliz.



Rainer Maria Rilke, retrato de autor desconocido, finales del siglo XIX.
Biblioteca Estatal de Schleswig-Holstein, Kiel, Alemania.

Imagen de la página anterior: *Retrato del poeta Rainer Maria Rilke*,
óleo sobre tela de Leonid Pasternak, 1928. Pinakothek der Moderne, Múnich.

* * *

Praga es la ciudad natal de Rilke, en ella nació un sábado 4 de diciembre de 1875; y fue bautizado con los nombres de René Karl Wilhelm Johann Josef Maria. Tendría que llegar a su vida, ya en la juventud, una admirable mujer: Lou Andreas-Salomé. Es ella, quince años mayor, entre la numerosa nómina de princesas, artistas, aristócratas con las que trató a lo largo de su vida, quien ejerció sobre el espíritu del poeta la influencia más decisiva. En su compañía, Rilke realiza dos viajes a Rusia, donde se entrevista con Tolstói –a quien admira– y donde recibirá la impronta que requería para la evolución de su estilo, ya de por sí inclinado hacia las profundidades de la experiencia humana. Es también Lou quien lo “bautiza” de manera definitiva, dándole el nombre de Rainer, en lugar de René –tan ambiguo–, que había elegido su madre, con quien siempre tuvo

una relación difícil. En una carta dirigida a Lou desde Roma, el 15 de abril de 1904, se expresa así: “Mi madre vino a Roma y está aquí. Yo la veo raramente, pero, como tú sabes, todo encuentro con ella significa una especie de recaída”. El padre le designó, a los diez años, una educación militar, a todas luces ajena a su temperamento. Sin embargo, Rilke nos habla de él en estos términos: “Recuerdo cuánto he querido a mi padre, a pesar de la gran dificultad que teníamos para entendernos recíprocamente e imponer nuestras personalidades. A menudo, en mi niñez, quedaba confuso y el corazón se me paralizaba ante la mera idea de que alguna vez fuese a desaparecer”. La infancia, como tema y oculto tesoro del poeta, volverá a él toda su vida.

* * *



La escritora ruso-alemana Lou Andreas-Salomé se convirtió en la primera amante de Rainer Maria Rilke. Fotografía del Atelier Elvira en Múnich, circa 1907. Fuente: Wikipedia.

Rilke, que esperaba el llamado
de una voz –de esa *otra voz*–,
aprendió de Auguste Rodin la divisa
que reza *travailler, toujours travailler*,
trabajar, siempre, trabajar.

Rilke viaja, reside poco tiempo en un mismo lugar, es una especie de nómada exquisito, casi siempre al amparo de la nobleza culta de una Europa que sobrevivía más allá del horror de las guerras, y que encantada por su talento ponía a su disposición los recintos ideales donde el poeta –que privilegiaba la soledad como la condición indispensable para la creación– podía dedicarse, con una entrega total, al cumplimiento de su obra. Y, sin embargo, lo encontramos en París, en los primeros años del siglo pasado, trabajando como un discreto secretario del ya entonces formidable escultor Auguste Rodin. Rilke, que esperaba el

llamado de una voz –de esa *otra voz*–, aprendió del maestro la divisa que reza *travailler, toujours travailler*, trabajar, siempre, trabajar. Entonces, no solamente escribió uno de los ensayos más hermosos que se han escrito sobre la obra del escultor, sino que comenzó a redactar una serie de poemas sobre “las cosas”, vistas objetivamente y a través de ellas, en busca de un sentido más puro, más cercano a lo que esas mismas cosas significan para quien pueda verlas con la indispensable atención. Adam Zagajewski, en su luminoso ensayo *Releer a Rilke*, destaca este poema sobre el que anota: “Si hubiera que mostrar un poema anterior al último gran período de su creación, si deseáramos localizar un poema breve pero que condense todo el atractivo de la maestría de Rilke, ese poema sería, en mi opinión, *Torso arcaico de Apolo*”.



Auguste Rodin se convirtió en amigo y mentor de Rainer Maria Rilke, quien, en 1902, recibió la encomienda de escribir un libro sobre el escultor francés.



Rainer Maria Rilke en su estudio en Westerwede, fotografía de Lou Andreas-Salomé, 1901.

No conocemos la inaudita cabeza
 en que maduraron sus pupilas. Pero
 el torso arde aún igual que candelabro
 donde su vista reducida tan sólo
 se mantiene y fulge. Si no, no podría
 cegarte el curvado pecho, ni en el giro
 leve del muslo vagara una sonrisa
 hacia aquel centro en que gravitaba el sexo.
 Si no fuera hermosa esta piedra trunca
 bajo la caída clara de los hombros,
 no luciera así igual que piel de fiera,
 ni irisara desde todos sus contornos
 como una estrella: pues ahí no hay un punto
 que no te vea. Has de cambiar tu vida.



Rainer Maria Rilke con su esposa, la escultora Clara Westhoff,
 en Roma, circa 1901. Fotografía de los hermanos Alessandri, Roma.
 Fuente: Archivo Literario de Marbach, Alemania.

Se trata de un soneto, un poema de catorce versos que Rilke escribió a los treintaitrés años. La edad, entre nosotros, en la que muere el poeta mexicano Ramón López Velarde, “padre soltero”, como se ha dicho, de nuestra poesía moderna. ¿Siguió Rilke el mandato de su propio poema? “Has de cambiar tu vida”, lo dice así, como un mandato, con esa impostergable urgencia. Añade Zagajewski: “Apolo nos prepara para el ángel que aparecerá en las *Elegías de Duino* –con su latente fuerza cósmica, Apolo señala la aparición de una categoría de seres que son mucho más fuertes que nosotros”. Y aunque todavía faltan algunos años para que Rilke escuche el misterioso llamado que lo llevará a comenzar el ciclo de las *Elegías* –una de las creaciones fundamentales de la poesía del siglo xx– ya hay en él esa mirada que cala hondo en los seres y las cosas. Escribe Alberto Roig: “Él lleva puesta la corona de la tristeza. Sus ojos son los ojos de un buey o de un caballo en un plácido prado, muy grandes y claros, pero empañados, tristísimos, una palabra tristísima calla en ellos y nadie la ha sabido leer. Veían muy para adentro del hombre, y muy a lo lejos”.

* * *

“

Él lleva puesta la corona de la tristeza. Sus ojos son los ojos de un buey o de un caballo en un plácido prado, muy grandes y claros, pero empañados, tristísimos, una palabra tristísima calla en ellos y nadie la ha sabido leer. Veían muy para adentro del hombre, y muy a lo lejos”.

ALBERTO ROIG



Rainer Maria Rilke sentado junto a la capilla de Muzot, en el cantón de Valais, Suiza, 1924.

Foto: Archivo Literario Suizo, ALS, Berna.

No es difícil coincidir con los estudiosos del poeta cuando afirman que *El libro de horas* (1905) es la primera obra en la que ya se advierte un cambio de fondo y en la que Rilke se muestra en plena posesión de sus fuerzas, luego de sortear una profunda crisis personal que lo lleva a dejar atrás el estilo –al que califica como “superficial e impreciso”– de sus libros juveniles. El nuevo siglo le trae un nuevo impulso. Ya ha conocido a Lou Andreas-Salomé y a través de ella, gracias a ella, llega a una concepción del amor humano que se proyecta más allá, hacia una suerte de comunión con la porción de divinidad que le parece advertir en todo lo que existe. Son años capitales y los libros se suceden: *El libro de las imágenes* (1902), *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (1906) y los *Nuevos poemas* (1908) son contemporáneos de la redacción de las *Cartas a un joven poeta*, un volumen que se

convierte en una especie de libro de texto indispensable en la formación de quienes sienten el impulso de dedicarse a la poesía. Más aún, se trata, probablemente, de uno de sus libros más leídos fuera de Alemania, y que no deja de editarse. En esa correspondencia, Rilke contesta con amabilidad a las preguntas de Franz Xaver Kappus, y le expresa, con la mayor naturalidad, algunas condiciones indispensables que deben fundirse con el temperamento del joven. Selecciono dos de ellas:

Nadie le puede aconsejar ni ayudar; nadie. Solamente hay un medio: vuelva usted sobre sí. Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confiese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto, ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: “¿Debo escribir?”.

Diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es lo bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente. Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de recuerdos? Vuelva usted a ella su atención.

La enseñanza de Rilke,
a través de sus obras
y de los cientos de cartas
que escribió, gira siempre en torno
a un centro cuyo radio nos atañe
a todos: hacer algo que le dé valor
a esta vida única, a este nuestro
efímero transcurso.

¿Cuántas veces hemos leído o recomendado la lectura de estas cartas? Son, me parece, más que un arte poética, un ideario para una forma de estar en la vida, de *ser* en la vida. La enseñanza de Rilke, a través de sus obras y de los cientos de cartas que escribió, gira siempre en torno a un centro cuyo radio nos atañe a todos: hacer algo que le dé valor a esta vida única, a este nuestro efímero transcurso. Ser poeta es a la vez un designio y una elección, pero a nadie más podríamos encomendarle nuestra vida. Rilke se dirige a nosotros, a quienes compartimos con él este mundo; un mundo hecho tanto de aquello que vemos y de aquello que está también presente, más allá de nuestros sentidos.

* * *

Y Rilke viaja, debe defender su soledad, la indispensable para que el soplo creativo del espíritu se manifieste, muchas veces a expensas del poeta que espera recibirlo y ante el cual se sabe insuficiente, siempre a merced de lo que habrá de venir. Volvemos a encontrarlo en España, en una geografía nodal para el desenvolvimiento de su trabajo poético. Desde noviembre de 1912 a febrero del año siguiente estuvo en Toledo, Córdoba, Sevilla, Ronda y Madrid. Va y viene, de un hotel a otro, encantado con el paisaje –muy particularmente el de Ronda y Toledo– de aquellos lugares. Conservamos una selección de su epistolario español. En él, desde Sevilla, le escribe a la princesa Marie von Thurn und Taxis, a quien, diez años después, dedicará el ciclo completo de las *Elegías*: “Y a propósito del Greco, he visto todavía más cosas de él en Toledo, y cada vez con más penetración, cada vez con emoción más pura, y, por último, la *Asunción* en la iglesia de San Vicente: un ángel gigantesco irrumpe oblicuamente en el cuadro, otros dos se alargan apenas, y de lo que resta de todo esto se origina un puro ascenso, y no puede ser otra cosa. Esto es la física del cielo”. Rilke, que pudo ver con la mirada plena de atención los movimientos de una pantera en el zoológico, el florecer y marchitarse de una rosa, o la irradiación de una escultura derruida, nos invita a ver y a entender aquí, en esta pintura, la manifestación más auténtica de lo invisible. Y dirá, más adelante, en el comienzo de la primera *Elegía*, la frase tantas veces citada y muy poco comprendida: “Todo ángel es terrible”.

* * *

No dejo de pensar en los alcances de esa mirada, privilegiada, sí, pero entrenada también a lo largo de un demorado comercio con la soledad, los viajes, la contemplación tanto de las cosas familiares como la de aquellas otras que, como en la pintura del Greco o de Cézanne, resultan, cuando se les acepta con la suficiente atención,



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

familiares también, llenas de una agitación tan singular como nuestras propias vidas. Algo que puede parecernos ajeno, habitantes del tráfico y la prisa, inmersos en un mundo y en una época que parece alejarse, día con día, de toda posibilidad de entender y participar de la fe en aquello que no tiene nombre, pero que permite dar nombre a los seres y las cosas.

Si Rainer Maria Rilke es poco leído hoy en día, a ciento cincuenta años de su nacimiento, pese a los notables esfuerzos de traductores y editores de los dos lados del Atlántico, no debería achacarse a la supuesta oscuridad que entraña su poesía. Estoy cierto de que, para llegar al trasfondo de sus *Elegías de Duino*, ha de procederse

con “ardiente paciencia” y tal vez comenzar por aquello que ya reside en el fondo de cada uno, donde habita, morosa, adormecida, esa chispa divina que, bien entendida, le otorga a lo que somos su provisional humanidad.



Jorge Esquinca (Ciudad de México, 1957) es poeta, editor y traductor. Ha recibido becas del Sistema Nacional de Creadores de Arte, del Ministerio de Cultura de Francia y de la Fundación Civitella Ranieri de Italia. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, el Premio Iberoamericano de Poesía Jaime Sabines para Obra Publicada y el Premio Jalisco en Literatura. Sus libros más recientes son *Cámara nupcial* (poesía, 2015), *Las piedras y el arco* (ensayos, 2018) y *Kyrie* (poesía, 2020). Ha traducido, entre otros, libros de Henri Michaux y de Anne Carson. Actualmente, imparte talleres de escritura creativa y dirige el sello Mano Santa Editores, especializado en poesía.

¿Qué es la Academia Mexicana de la Lengua?

Por Gonzalo Celorio

Celebramos los 150 años de la Academia Mexicana de la Lengua con los textos que presentamos a continuación, los cuales forman parte del libro *¿Qué es y qué no es la Academia Mexicana de la Lengua?*, de Gonzalo Celorio. La intención de este manual es difundir la labor que desempeña la institución en el análisis, el estudio y la difusión de la lengua española, particularmente, en las maneras en que se habla y escribe en México, y sus relaciones con las lenguas originarias del país.

Advertencia

En el momento en que escribo este manual, soy director de la Academia Mexicana de la Lengua. La información que proporciono en estas páginas procede de documentos históricos fidedignos, de disposiciones estatutarias vigentes, de estudios lingüísticos y literarios rigurosos. Pero sobre todo de mi relación estrecha e ininterrumpida con la corporación desde que fui elegido individuo numerario suyo en 1995. Hoy por hoy, soy el tercer miembro más antiguo de la Academia, y, antes de ser elegido director, ocupé sucesivamente los cargos de tesorero, secretario y presidente de la Comisión de Consultas. No obstante la solidez de los datos que presento, la solvencia de las fuentes que cito y la presunta legitimidad que podrían conferirme mi antigüedad y mi desempeño, este manual no tiene carácter oficial. Lo suscribo en términos estrictamente personales. Aunque verse sobre una institución, no se trata de un texto institucional. Es una descripción personal de una corporación a la que quiero y admiro, y que, a mi juicio, no siempre ha sido bien entendida ni bien aquilatada. Ojalá que estas páginas ayuden a que sea más conocida, y, por ende, mejor reconocida.

G. C.

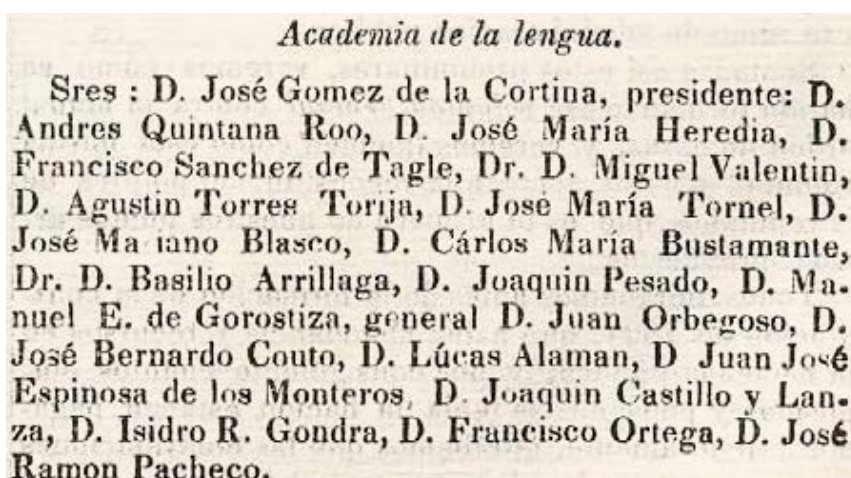


¿Qué es y qué no es la Academia Mexicana de la Lengua, libro de Gonzalo Celorio, publicado por la AML, Ciudad de México, 2023.

¿Cuál es la naturaleza de la Academia Mexicana de la Lengua y cuáles son sus objetivos?

La Academia Mexicana de la Lengua es una asociación civil, laica y apolítica, cuyo objetivo, según lo determinan sus estatutos, es “el análisis, el estudio y la difusión de la lengua española en todos sus ámbitos, con particular atención a los modos y características de su expresión oral y escrita en México, así como a sus relaciones e intercambios lingüísticos con las lenguas originarias de México”.¹

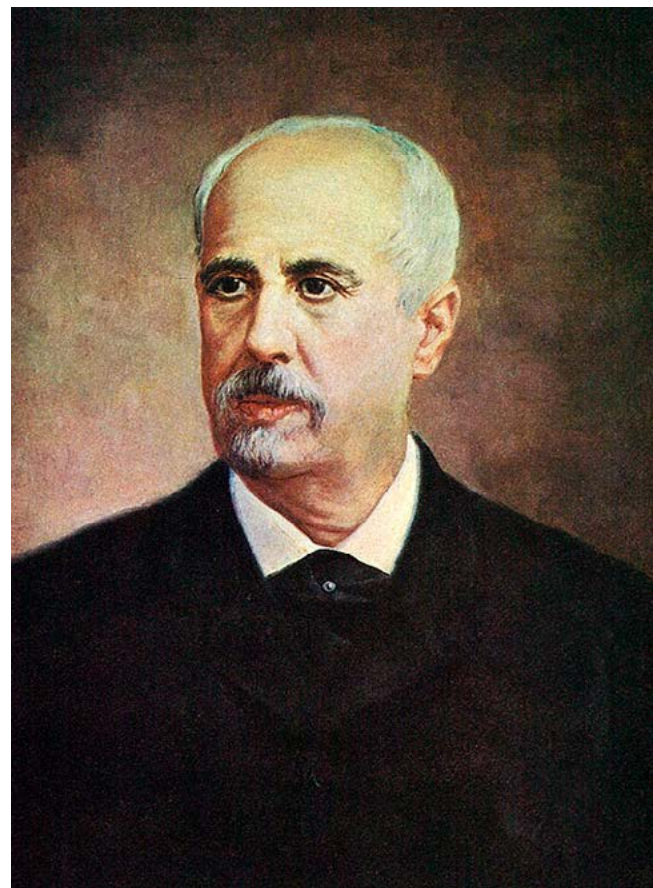
con el conocimiento de nuestro país y de su historia. Entre otros, Joaquín García Icazbalceta, bibliógrafo, historiador, lexicógrafo; Rafael Ángel de la Peña, autor de una gramática que fue comparada por Marcelino Menéndez Pelayo con las del venezolano Andrés Bello y del colombiano Rufino J. Cuervo; Ángel María Garibay K., estudioso de la cultura mexicana y de la lengua náhuatl; Alfonso Méndez Plancarte, latinista y editor de la obra de sor Juana Inés de la Cruz; Antonio Alatorre, autor de *Los 1001 años de la lengua española*, obra en la que de manera sencilla y amena relata la evolución del español desde que se desprende del latín hasta la actualidad; María del Carmen Millán,



Nómina de la Academia de la Lengua, antecedente de la Academia Mexicana de la Lengua, fundada en 1835. Crédito: Academia Mexicana de la Lengua.

¿Quiénes han formado parte de la Academia Mexicana de la Lengua?

A lo largo de siglo y medio de historia, la Academia ha albergado en su seno a muy notables intelectuales mexicanos. Muchos de ellos han sido ilustres filólogos, que supieron compaginar sus estudios de la lengua española (y, en varios casos, de algunas lenguas indígenas)



Joaquín García Icazbalceta, cuyo bicentenario conmemoramos el 21 de agosto de 2025, fue miembro de número y secretario de la Academia Mexicana de la Lengua, a la que ingresó el 11 de septiembre de 1875. Fotografía de Valletto y Cía., Museo del Estanquillo, Ciudad de México.

¹ Artículo 2.º de la Academia Mexicana de la Lengua, *Anuario 2023*, Academia Mexicana de la Lengua, México, 2023, p. 223.

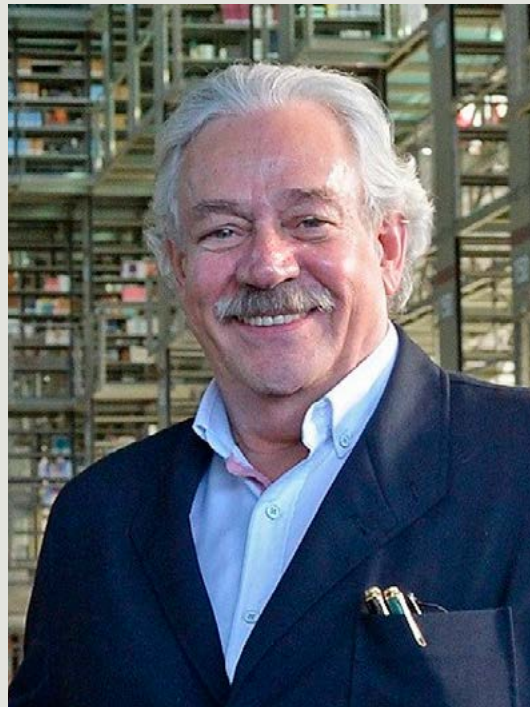
la primera mujer que ingresó en la institución y que dedicó su vida al estudio de la literatura mexicana de los siglos XIX y XX; Miguel León-Portilla, quien reivindicó la valía y la importancia de la cultura náhuatl en sus ya clásicos libros *La filosofía náhuatl* y *La visión de los vencidos*; José Luis Martínez, “el curador” de la literatura mexicana, como lo denominó Gabriel Zaid, otro académico; José G. Moreno de Alba, estudioso de las variantes dialectales que se presentan en la vasta geografía del territorio nacional y de las modalidades lingüísticas que cobró la lengua española en sus andanzas por el Nuevo Mundo.

Otros han sido destacados escritores: los poetas José Juan Tablada y Enrique González Martínez, Carlos Pellicer y José Gorostiza, Alí Chumacero y Rubén Bonifaz Nuño; los novelistas Federico Gamboa y Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez y Juan Rulfo; los ensayistas Alfonso Reyes y Octavio Paz; los dramaturgos Salvador Novo y Vicente Leñero.

La Academia ha engrandecido su patrimonio cultural intangible con el concurso de los más distinguidos pensadores mexicanos.

Esta lista se enriqueció con la presencia de historiadores como Artemio de Valle-Arizpe y Victoriano Salado Álvarez, Silvio Zavala y Edmundo O’Gorman; de los filósofos Antonio Caso y José Vasconcelos; de los abogados Nemesio García Naranjo e Isidro Fabela; de los médicos Porfirio Parra y Ruy Pérez Tamayo.

En fin, que la Academia ha engrandecido su patrimonio cultural intangible con el concurso de los más distinguidos pensadores mexicanos, quienes han sido, en sus obras y desde sus diferentes disciplinas, grandes exponentes de la lengua española.



Gonzalo Celorio, director de la Academia Mexicana de la Lengua. Fuente: AML.



Concepción Company Company, directora adjunta de la Academia Mexicana de la Lengua. Fuente: AML.



La Academia Mexicana de la Lengua recibió a 33 de sus 35 miembros numerarios en la reinauguración de su sede histórica, en Donceles 66, el 22 de febrero de 2024, Ciudad de México. Fotografía: Javier Narváez.

Debido al deceso lamentabilísimo de la doctora Julieta Fierro, la nómina de académicos numerarios de la Academia Mexicana de la Lengua se ha reducido a 35, listados conforme al orden de su ingreso a la institución.

Dr. Tarsicio Herrera Zapién
 Dra. Margit Frenk
 Dr. Gonzalo Celorio
 Dra. Margo Glantz
 Dr. Jaime Labastida
 Dr. Vicente Quirarte
 Dr. Felipe Garrido
 Dr. Adolfo Castañón
 Dr. Diego Valadés
 Dra. Concepción Company Company
 Dr. Fernando Serrano Migallón
 Dra. Ascensión Hernández Triviño
 Dr. Patrick Johansson
 Dr. Carlos Prieto
 Dr. Germán Viveros
 Dr. Javier Garciadiego
 Dr. Hugo Hiriart
 Dr. Roger Bartra

Dra. Yolanda Lastra
 Dr. José Luis Díaz Gómez
 Dr. Jesús Silva- Herzog Márquez
 Dra. Rosa Beltrán
 Dr. Eduardo Matos Moctezuma
 Dr. Alejandro Higashi
 Dr. Pedro Martín Butragueño
 Dra. Silvia Molina
 Dr. Enrique Fernando Nava López
 Dr. Jorge Ruiz Dueñas
 Dr. Rodrigo Martínez Baracs
 Dra. Liliana Weinberg
 Dra. Angelina Muñoz-Huberman
 Dr. Fernando Fernández
 Dra. María Eugenia Vázquez Laslop
 Dra. Marina Garone Gravier
 Dr. Flavio González Mello

¿Cuántos miembros tiene la Academia?

En la actualidad, la Academia Mexicana de la Lengua está integrada por 35 miembros numerarios que viven en la zona metropolitana de la ciudad de México; 23 académicos correspondientes nacionales, residentes en diversas entidades de la República mexicana; trece académicos correspondientes en el extranjero y cuatro académicos honorarios.

La Academia procura tener ocupadas todas las sillas de los académicos numerarios, que son 36. La condición de académico, como dije, es vitalicia, de modo que para elegir a un nuevo miembro es necesario que una silla quede vacante. Generalmente esta situación se presenta por el fallecimiento de quien la ocupa, pero también puede darse el caso, ciertamente excepcional, de que un académico opte por su retiro o renuncie a la corporación. Como, por disposición estatutaria, debemos guardar, tras el deceso de un miembro numerario, por lo menos seis meses de luto antes de abrir la convocatoria para elegir a quien lo reemplace, no siempre están ocupadas las 36 sillas de las que la Academia dispone.

En la actualidad, la Academia ha incorporado en su seno a representantes de otras áreas, como la Astronomía, la Antropología, la Música, la Arqueología.

¿Cuál es el perfil de los académicos?

Para cumplir su objetivo, la Academia ha contado a lo largo de su historia predominantemente con el concurso de filólogos y escritores. Pero también, como queda dicho, han participado en ella historiadores, juristas, filósofos,

médicos. En la actualidad, la Academia ha incorporado en su seno a representantes de otras áreas, como la Astronomía, la Antropología, la Música, la Arqueología. Lo importante es que, con independencia de su especialidad, los académicos que se elijan cuenten con una obra escrita y una trayectoria que den fe de la riqueza de su expresión verbal y de su gusto y su interés por la lengua española.

¿Cómo son las sesiones de la Academia?

La Academia se reúne en sesiones plenarias quincenalmente: los segundos y los cuartos jueves de cada mes.



El edificio en la calle de Donceles 66 es la sede histórica de la Academia Mexicana de la Lengua (AML). Después de un periodo fuera, la Academia regresó a esta casona colonial del siglo XVIII, ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Crédito: Instagram de la AML, @amlengua_of.



Integrantes de la Academia Mexicana de la Lengua en la reinauguración de la sede histórica de la Academia Mexicana de la Lengua en Donceles 66, 22 de febrero de 2024. Fotografía: Javier Narváez.

Preside las sesiones el director, y desahoga cada uno de los puntos que figuran en el orden del día, que se distribuye con antelación, igual que el acta y la minuta de acuerdos de la sesión anterior, para que los académicos puedan aprobarlos o, en su caso, modificarlos. Se verifica que haya cuórum, es decir, que al menos se encuentren presentes doce miembros numerarios, como lo marcan los estatutos. Nunca en su larga historia la Academia ha dejado de sesionar por falta de cuórum.

El director rinde su informe, en el que generalmente da cuenta de las actividades que han desempeñado los académicos; del desarrollo de las obras en que la Academia está trabajando; de los asuntos de carácter administrativo; de las convocatorias en las que la institución puede o debe participar, bien para designar a un miembro de algún jurado o bien para postular un candidato a algún premio o reconocimiento.

Es en el rubro de Palabras donde la Academia cumple una de sus más gozosas tareas: hablar de las palabras y observar sus mutaciones, sus riquezas, sus peculiaridades mexicanas y, cuando es pertinente, registrarlas en las obras académicas correspondientes.

Acto seguido, el secretario informa de la correspondencia recibida, particularmente por parte de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), y del calendario de las sesiones del futuro inmediato, tanto de las plenarias como de las comisiones con que cuenta la corporación, la de Lexicografía y la de Consultas, así como del Gabinete Editorial.

Puntos importantes del orden del día son los informes de las comisiones de Lexicografía y de Consultas y del Gabinete Editorial, a cuyos trabajos me referiré específicamente más adelante. También se informa de los avances de las comisiones interacadémicas, de las que forman parte miembros de nuestra corporación y que se dedican a la elaboración o la puesta al día de las obras panhispánicas que se realizan en la ASALE. También se informa sobre los avances de los programas propios de nuestra Academia, como el CORDIAM (Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América) o el Archivo de la Palabra, de los que también hablaré después.



Gonzalo Celorio, Concepción Company Company y Adolfo Castañón develan la placa conmemorativa en la reinauguración de la sede histórica de la Academia Mexicana de la Lengua en Donceles 66, 22 de febrero de 2024, Ciudad de México. Foto: Arturo López.

En el rubro de Palabras, los académicos presentan al pleno las voces o las acepciones que les han llamado la atención por su emergencia, por su irregularidad, por la alteración de su

significado original o por algún otro fenómeno curioso o interesante. Es en ese punto donde la Academia cumple una de sus más gozosas tareas: hablar de las palabras y observar sus mutaciones, sus riquezas, sus peculiaridades mexicanas y, cuando es pertinente, registrarlas en las obras académicas correspondientes.

Después viene el apartado de Publicaciones, en el que los académicos presentan las obras de su autoría que acaban de salir a la luz y que serán incorporadas al acervo de nuestra biblioteca, que lleva el nombre de Alberto María Carreño, ilustre miembro de la corporación, y que se especializa en albergar las publicaciones de los académicos que han formado parte de la institución a lo largo de su historia.

Es un regocijo oír de viva voz
el texto inédito que lee el
lingüista, el filólogo, el historiador,
el filósofo, el médico, el abogado,
el científico... y escuchar
también los comentarios de
los académicos que enriquecen
la conferencia sustentada.

Por disposición estatutaria, los académicos tenemos la obligación de presentar ante nuestros colegas, como primicia, un trabajo de nuestra autoría. Lo hacemos rotatoriamente. Debido a que el número de académicos titulares es superior al de las sesiones que se celebran en el transcurso del año, nos toca leer cada año y medio, más o menos. Antes de la pandemia del COVID-19, estas lecturas se hacían a puerta cerrada, de modo que, en el mejor de los casos, si la totalidad de las sillas estuvieran ocupadas y asistieran todos los académicos, nuestros escuchas serían 35. Gracias a los sistemas electrónicos que permitieron que las sesiones se desarrollaran de manera telemática, estas

“lecturas estatutarias”, como se les llama, han multiplicado al menos por mil el número de sus receptores. Subidas a nuestras plataformas digitales, ahora las oyen, según hemos podido constatar, al menos 35 000 personas. Es un verdadero regocijo oír de viva voz el texto inédito, a veces en proceso, que lee el lingüista, el filólogo, el historiador, el filósofo, el médico, el abogado, el científico... y escuchar también los comentarios de los académicos que enriquecen, complementan o matizan la conferencia sustentada. Se trata de un seminario de alto nivel que, habida cuenta de las especialidades diversas de los académicos, cobra una riquísima dimensión interdisciplinaria.

Pero además de reunir a sus miembros en las sesiones plenarias quincenales, la Academia cuenta con dos comisiones, que se reúnen semanalmente, la Comisión de Lexicografía y la Comisión de Consultas, en las que colaboran muchos académicos.

También se celebran ocasionalmente sesiones públicas solemnes, para recibir a un nuevo miembro o para conmemorar efemérides académicas relevantes y otros hechos culturales significativos.

¿Cómo está integrada la Comisión de Lexicografía y qué trabajos realiza?

La Comisión de Lexicografía está integrada por siete académicos numerarios, cuyas especialidades son la filología, la gramática, la historia, las lenguas clásicas y las lenguas indígenas. También participan diez o doce lexicógrafos, algunos de los cuales se han formado en el seno de la Comisión, a la que muchos de ellos llegaron procedentes de una licenciatura en lengua y literatura para realizar en la Academia su servicio social.

Esta Comisión ha trabajado en proyectos de gran envergadura. Uno de ellos fue la elaboración del *Diccionario escolar*, que la Academia ofreció a la Secretaría de Educación Pública

en el año 2000. En él se consignaban todas las palabras que tenían presencia en los libros de texto gratuito. Estaba destinado a los niños de los últimos grados de educación básica y de los primeros de educación secundaria. En la actualidad, la Comisión trabaja en la reelaboración de aquel primer *Diccionario escolar*. No se trata solo de una actualización del anterior. Es una obra que añadirá cerca de cinco mil entradas a las que tenía la primera edición, hasta alcanzar un total de 20 000, lo que le conferirá robustez y competitividad en beneficio de los niños de México y de otros países hispanohablantes con los que compartimos el mismo código léxico.

De esa Comisión ha salido ya la planta para elaborar, en el largo plazo, una obra de suma importancia y originalidad: el *Diccionario del español contemporáneo*, un lexicón integral y general de nuestra lengua, elaborado desde México (el país que cuenta con el mayor número de hispanohablantes), que recogerá y definirá el léxico medio y culto del español de mediados del siglo xx en adelante usado en los veinte países de lengua española. Se calcula que contará con cien mil lemas, que es más o menos el mismo número que tiene el DLE, publicado por la Real Academia Española. En apoyo a este proyecto y a otras obras lexicográficas de la Academia, se viene trabajando de un tiempo a esta parte en el Archivo de la Palabra, un corpus que reúne materiales generados a partir de 1968 y que dotará de referencias lingüísticas a sus consultantes, principalmente a los miembros de la Comisión de Lexicografía.

Pero hasta ahora, la obra más importante que ha producido la Comisión de Lexicografía es el *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos*, publicado en 2022, al que me referiré enseguida.

¿Qué importancia tiene el Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos?
¿Cómo se elaboró?, ¿qué lo caracteriza?, ¿qué revela?

El *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos* es una obra colectiva, elaborada, como digo, por la Comisión de Lexicografía de la Academia Mexicana de la Lengua. Muchos de los lexicones que la antecedieron fueron diccionarios de autor, es decir, que habían sido preparados personalmente por un académico, como el *Vocabulario de mexicanismos, comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispanoamericanos*, que publicó Joaquín García Icazbalceta en 1899; el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Javier Santamaría, que vio la luz en 1959 o, más recientemente, el *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, publicado en 2001. Este, en cambio, es una obra colectiva, coordinada por Concepción Company Company, en la que participaron varios académicos numerarios de disciplinas diferentes, apoyados por un grupo de lexicógrafos que se fueron formando en la propia Academia. Varias de las voces y de las acepciones que en él se registran fueron proporcionadas o ratificadas por algunos de los académicos correspondientes, destacados en diversos estados de la República.



Gonzalo Celorio (Ciudad de México, 1948) cursó la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, y el posgrado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde es profesor desde 1974. Fue director general del Fondo de Cultura Económica (2000 a 2002); director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (1998 a 2000). En su bibliografía destacan las novelas *Amor propio* (1991), *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999), *Tres lindas cubanas* (2006) y *El metal y la escoria* (2014). Galardonado con múltiples premios, los más recientes han sido el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura 2010 y el Premio Mazatlán de Literatura 2015. Es director de la Academia Mexicana de la Lengua.



EL PAYASO ERUDITO

O LA TRAGEDIA DE
SER CÓMICO

Por Flavio
González Mello

Presentamos un fragmento del discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua de Flavio González Mello, pronunciado el 19 de junio de 2025. El nuevo académico de número es figura central del teatro mexicano por su dramaturgia, que explora la condición humana y la sociedad contemporánea. González Mello presentó un discurso *sui generis*, como si fuera el monólogo de un payaso, en el que cavila sobre el humor y la comedia.

Bajo la tutela de Sor Juana y de Cervantes (y permítanme agregar a Juan Ruiz de Alarcón), me propongo abordar un tema un tanto resbaloso: la naturaleza de la comedia. Los dramaturgos preferimos hablar por boca de otros, así que le cederé la palabra a alguien que seguramente sabrá discurrir mejor que yo sobre el asunto. Su nombre es Poquelín, es un payaso y se encuentra frente al auditorio de una universidad donde lo acaban de nombrar doctor *honoris causa*. Nuestro payaso erudito viste las insignias de su flamante doctorado. Bajo el birrete se asoma una peluca anaranjada; bajo la túnica, unos descomunales zapatos de colores. Tiene la cara pintada de blanco; la nariz, de rojo; y porta un maletín del que extrae varios objetos.

Poquelín extrae diversos objetos, que coloca sobre el escritorio como un cirujano preparando su instrumental: un tambache de tarjetas, un despertador de hojalata, una bala calibre .38, un cráneo humano, una corneta. Abre el tambor del revólver, comprueba que esté vacío y deposita el arma sobre la mesa. Le da cuerda al despertador, ajusta la alarma y lo deja sobre la mesa. Se sirve un vaso de agua, que se bebe de un trago.



“Un extendido prejuicio atribuye el origen de las narices bermejas que usamos los payasos al hecho de que los primeros cómicos se la pasaban borrachos”, recordó Flavio González Mello durante su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 19 de junio de 2025, Auditorio de la Academia Mexicana de la Lengua, Ciudad de México. Fotografía de Javier Narváez.

POQUELÍN: Muy buenas noches, distinguida concurrencia... (*Golpea el micrófono*). Eh, disculpen si estoy un poco nervioso. La verdad es que yo no suelo dar este tipo de... Yo no soy... yo solo soy... Espero no decepcionar a Sus doctas eminencias con la sencillez de mi exposición. He hecho mi mejor esfuerzo por estar a la altura de esta insigne Universidad, y del doctorado honorífico que inmerecidamente me ha

impuesto, con esta conferencia que he intitulado... ¿Podemos proyectar la primera diapositiva, por favor?

Sobre la pantalla se proyectan las palabras “Haga clic para escribir aquí el título”.

Evidentemente, ese no es el título. Ahí debería decir “Poética de la risa”; pero parece que ese último cambio no se guardó... La siguiente, por favor.

Se proyecta el título “Poética de la risa (o la tragedia de ser cómico)”.

¡Ah! Ahí estabas. Durante los próximos minutos, me propongo demostrar que la comedia es algo muy serio; para lo cual... siguiente...

Se proyecta La lección de anatomía de Rembrandt, donde todos los asistentes llevan narices de payaso.

... llevaré a cabo una –por así llamarla– disección anatómica del humor; y espero que, ahora que tengo título de doctor, el paciente no se me quede en la plancha. Siguiente...

En la pantalla aparece el título “Tipos de humor”.

Pero antes, distingamos: porque no es lo mismo hablar de lo cómico que de lo divertido; ni mucho menos, de lo humorístico, ¡lo humorístico es de una naturaleza completamente diferente!... ¿Siguiente, por favor?

En la pantalla se van proyectando las definiciones que él lee.

Según la Real Academia de la Lengua –porque habrá otra que no lo sea: la Falsa Academia de la Lengua, o la Academia Pirata de la Lengua, y a esa no hay que creerle nada–, según la Real Academia de la Lengua, “humorismo” es “modo de presentar, enjuiciar o comentar la



Flavio González Mello –con nariz de payaso– lee su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Lo acompañan en el presidium Adolfo Castañón –primero a la izquierda–, Gonzalo Celorio –al centro–, Roger Bartra y Concepción Company Company, 19 de junio de 2025, Auditorio de la Academia Mexicana de la Lengua, Ciudad de México. Fotografía de Javier Narváez.

realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”¹. “Cómico”, por su parte, significa... siguiente.... “que divierte y hace reír”. Que divierte y hace reír... Pero vayamos más a fondo: ¿qué es “divertir”?... la que sigue... “Entretener, recrear”... no, esa no es la acepción que andamos buscando. “Apartar, desviar, alejar...”, mmm, tampoco... ¡Ahí está! “Dirigir hacia otra parte un líquido corporal”: en este caso, la saliva expulsada al reír; pero también, las lágrimas, de ahí la expresión “llore de risa”; y, en ocasiones, la orina: “me meé de risa”. Todos esos fluidos corporales son “dirigidos hacia otra parte”, “divertidos” de nuestro interior por medio de la risa, que de este modo nos purga del líquido excedente en el cuerpo, evitando que, glu glu glu, nos ahogue desde adentro. Y ya tenemos todo el asunto tan transparente como este vaso de agua: (*le da un trago*) el humorismo resalta lo cómico, en tanto que lo cómico divierte por medio de burlas; a diferencia de lo divertido, cuya naturaleza es esencialmente humorística. Como ven, estamos frente a conceptos que nada tienen que ver entre sí, aunque la gente ignorante los utilice de manera indistinta; como tampoco son iguales las cinco formas básicas que puede adquirir el humor, a saber (*enumera con los dedos*): el chascarrillo, la broma, la parodia, la sátira y el mariachi japonés... Todo esto lo vamos a ir explicando, así que dejémoslo enunciado, y a lo que sigue.

En la pantalla aparece una lista con las formas de humor que acaba de enumerar:

No, eso ya: *next!*

*En la pantalla se proyecta el título
“Breve historia del humor”.*

Antes de ir más allá, hagamos una revisión a vuelo de pájaro de la historia de este noble oficio; y cuando digo “a vuelo de pájaro” no me refiero al ancestro del pajarraco, sino a que resultará tan breve y ligera como el vuelo de un ave. Y aquí debo confesar que esta expresión no es muy afortunada, pues hay plumíferos, como el buitre, capaces de volar en círculos durante horas, de modo que “a vuelo de pájaro” significaría algo largo y redundante, francamente inapropiado para nuestra conferencia. Pero yo más bien voy a irme “a vuelo de mosca”: así de breve va a ser esta charla, porque antes de entrar me dijeron que no me excediera de treinta minutos; de modo que, ¡a darle!... Si es tan amable...

*En la pantalla se proyecta el mural
La creación de Adán de Miguel Ángel.*

(*Guiándose con los apuntes que trae en las tarjetas*). Las Santas Escrituras afirman que Dios creó el mundo en seis días, y el séptimo, descansó. Algunos estudiosos son de la opinión de que, durante ese asueto, a Dios se le ocurrió el primer chiste... siguiente... en tanto que otros sostienen que su primer chiste *fue* el mundo. Siguiente...

Se proyecta la fotografía de Nietzsche.

Pero, ¿qué Dios fue ese? Y más aún, ¿qué fue de ese Dios? Hay quien piensa que está muerto; como el señor Niet... Niet-z-s-ch... como este payaso bigotón, que escribió un libro llamado *El nacimiento de la comedia*, donde analiza profusamente la venida al mundo de tan insigne género; tratado que por desgracia se ha perdido –una verdadera pérdida de nuestros orígenes–, por lo que tenemos que contentarnos con la única parte que sobrevivió, dedicada a la tragedia. En ella, el autor narra cómo el teatro surgió en las festividades en honor a Dioniso,

¹ Esta y las demás definiciones que se leen a continuación fueron tomadas del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, en su versión en línea (<https://dle.rae.es/>); se recomienda incluir este dato como nota al pie en las diapositivas con las citas en cuestión.

un dios divino, pues era el dios del vino, y pues... por ahí vino. Siguiente...

Se proyecta la fotografía de un payaso con la nariz pintada de rojo.

Un extendido prejuicio atribuye el origen de las narices bermejas que usamos los payasos al hecho de que los primeros cómicos se la pasaban borrachos. Y si bien es cierto que, aún hoy, muchos colegas le rinden honor diariamente a ese dios tutelar e incluso los hay que se atreven a salir al escenario bajo su influjo –créanme: si pusiéramos alcoholímetros entre bambalinas, algunas noches solo habría función en el torito–, si bien todo eso es innegable, cabe aclarar que este rasgo, eh, “rino-cromático” muy posiblemente provenga de... siguiente...

Se proyecta el grabado de un bufón medieval.

... los juglares y bufones que, durante la Edad Media, mantuvieron encendida la llama de la comedia, representando sus rutinas en las plazas de los pueblos y los atrios de las iglesias. Era frecuente que estos payasos ambulantes anduvieran con la nariz rota a consecuencia de sus burlas hacia las autoridades, lo cual, con el paso de los siglos, determinó su color distintivo... Adelante...

Se proyecta un árbol de ideas, en el que irán apareciendo ramificaciones con las variables que explicará a continuación.

Dije “Edad Media” como si fuera una sola cosa, pero, en realidad, hay una Alta Edad Media y una Baja Edad Media; como hay, también, una Alta Comedia y una Baja Comedia; por lo que tendríamos que hablar de, al menos, la Alta Comedia de la Alta Edad Media, la Baja Comedia de la Alta Edad Media, la Alta Comedia de la Baja Edad Media, y la Baja Comedia de la Baja Edad Media –o “comedia de bágame las medias”–, que es lo más bajo a lo que puede caer este género. Manifestaciones a las que, si

somos rigurosos, habría que agregar la posibilidad de una Comedia Media de la Alta Edad Media, una Comedia Media de la Baja Edad Media, y la Comedia Media de la Media Edad Media, que es el promedio de todas, y la más mediocre de ellas... Siguiente...

Se proyecta la fotografía de una sonriente estatuilla olmeca; luego, unas cabezas olmecas.

Todas estas son manifestaciones de humor en distintas épocas y culturas, siguiente... ¡siguiente, siguiente!...

Pasan rápidamente imágenes de máscaras ceremoniales africanas, samuráis con grandes sonrisas, payasos antiguos, grabados de cómicos franceses, pinturas de representaciones de Commedia dell'Arte, la foto de un kilo de jitomates con su precio encima, la portada del Reglamento de Tránsito, un cuadro de perros jugando billar, algún meme, un par de letreros...

... Stop! ¿Regresamos a la anterior, si es tan amable...?

En la pantalla reaparece la penúltima diapositiva, que solo contiene las palabras “Caracteres (tipos)” y “Enredos (malentendidos)”.

Aquí tenemos las dos clases de comedia que existen. La primera gira alrededor de los vicios de los personajes o caracteres, quienes, como su nombre lo indica, son como los tipos de imprenta... tal vez llegaron a conocerlos: esas letritas –llamadas justamente caracteres– con las que se construían las diferentes palabras que iban a imprimirse; y con ellas, las oraciones; y con ellas, los párrafos; y así sucesivamente, hasta formar todo el libreto de la comedia... Pues esa es la de *tipos* o *carac-te-res*. La de enredos, en cambio, es en la que los tipos o caracteres se hallan todos

revueltos, por lo que no forman ninguna palabra ni frase coherente, sino puros sinsentidos, y no se entiende nada de nada. Esa es la comedia de *enredos malentendidos*; porque hay dos tipos de enredos... siguiente... los enredos *bien* entendidos, que son los enredos propiamente dichos, siguiente... y los enredos *malentendidos*, que en realidad no son tales enredos, sino que solo lo parecen como producto de una confusión; y, según los entendidos, de este segundo tipo sería toda la comedia de “enredos mal-en-ten-di-dos”... Si alguien no entiende algo, por favor, por favor, siéntase en confianza de callarse la boca... (Se sirve y se toma distraídamente otro vaso de agua). Siguiente...

Se proyecta, bajo el encabezado “Tipología”, una lista de tipos cómicos.

Hablemos ahora de la “tipología”, que es la ciencia que estudia los distintos tipos de tipos, es decir, el carácter de cada caracter. Según dicho campo del conocimiento, todo ser humano pertenece ya sea al grupo de los mentirosos, al de los hipocondriacos, al de los celosos, al de los ignorantes, al de los avaros, al de los perezosos o, en su defecto, al de los bobos, que los abarca a todos. Y no hay más: piensen en alguien o volteen hacia la persona que tienen al lado y verán que cabe en al menos una de estas categorías... Siguiente.



Entrega del diploma que acredita a Flavio González Mello –quien sostiene un cráneo– como académico numerario de la Academia Mexicana de la Lengua. Lo acompañan en el presidium Adolfo Castañón –primero a la izquierda–, Gonzalo Celorio –al centro–, Roger Bartra y Concepción Company Company, 19 de junio de 2025, Auditorio de la Academia Mexicana de la Lengua, Ciudad de México. Fotografía de Javier Narváez.



Inteligencia actuarial, escrita y dirigida por Flavio González Mello, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Ciudad de México, 2024.



Olimpia 68. Lecciones de español para los visitantes a la olimpiada, escrita y dirigida por Flavio González Mello, Teatro Julio Castillo, Ciudad de México, 2018.



Trotsky. El hombre en la encrucijada, de Flavio González Mello, montaje de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (Orteuv), dirigido por Mauricio Jiménez, Sala Emilio Carballido, Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, 2022. Fotografías de Sebastián Kunold.

*Se proyecta la frase “Quien dice
que miento yo, ha mentido”.*

(Busca en sus notas). Hmm ¿de qué político era esta frase?... Ah, no: es de Juan Luis de Alarcón, autor de una comedia –la verdad, sospechosa–, cuyo protagonista, don García –solo sabemos su apellido–, es el paradigma del mentiroso: el “men-ti-ro-so”. Siguiente, por favor.

*Se proyecta la frase “No me extraña
sentirme este mes peor que el anterior”.*

Esta, en cambio, la pronuncia el personaje de la obra *El enfermo imaginario*: el haragán... (se pone sus lentes para ver de cerca y relee sus notas), perdón: “Argán” se llama el sujeto, y es ejemplo del hi-po-con-dria-co –o hipocondríaco, dependiendo de los síntomas–... La que sigue...

*Se proyecta la frase “Yo solo sé
que no sé nada”.*

... y el ignorante, cuyo modelo es el Sócrates de la comedia de Platón *La apología*. Este pícaro redomado protagoniza otros muchos entremeses, y todo un banquete, en los que el autor da cuenta de los embrollos y aventuras en que se mete a causa de su incultura: en uno, pretende dar clases de estética, je; en otro, se imagina gobernando una república –no sería el primero–; en otro más, se cuela a un festín y así se revela también como un glotón, y un erotómano de cuidado... Son más de veinte *sketches*, todos deliciosamente dialogados... Siguiente...

*Toma un trago de agua mientras se
proyecta la portada de la primera edición
inglesa de Hamlet de Shakespeare.*

¡Ah! Este es de mis favoritos: el “Jámlet” –o “Ámlet”– de Shakespeare, protagonista de *La tragedia del príncipe de Dinamarca*, que ya desde el título contiene una triple ironía: “tragedia”, cuando evidentemente se trata de una

comedia; “príncipe”, cuando él debería ser el rey; y “Dinamarca”, una fina alusión política. “Algo hay podrido en Dinamarca”, je... Hamlet es, él sí, prototipo del haragán –o “jaragán”–, pues se la pasa toda la obra diciendo que va a vengar a su padre asesinado, pero nunca da siquiera el primer paso. “El haragán o perezoso”. ¡Pero...!, pero... no solo es indolente, sino que tiene otros vicios; para empezar, la indecisión: ante cualquier disyuntiva, es incapaz de resolverse en uno u otro sentido, lo cual da pie a numerosas situaciones hilarantes y a diálogos que son una lección de humor, como este... por favor...

*Se proyecta la frase “Ser o no ser:
ese es el dilema”.*

“Ser... ¿o no ser?... ¡ese es el dilema!”... Es el *punch-line* más famoso de la historia de la comedia: ¡“Ese es el dilema”! Ahí está el indeciso que duda de todo, el abúlico incapaz de buscar una pistola y darse un tiro, y el hablador que se enreda en sus propias palabras... porque, a la menor provocación, el tal Hamlet profiere interminables torrentes de “palabras, palabras, palabras”, todas sin sentido; y esto, más de tres siglos antes de nuestro gran Cantinflas. Hamlet: “el chismoso o hablador”... Siguiente...

Se proyecta la palabra “Medicina”.

Y la medicina... la medicina... Ya hablamos del hipocondríaco –o hipocondriaco–, que es un carácter –o carácter– que consume muchas medicinas; esta diapositiva debió ir allá, no sé por qué acabó aquí. ¡Siguiente, por favor!

Se proyecta una foto de Sigmund Freud.

No podíamos terminar esta revisión sin hablar del Edipo, arquetipo cómico acuñado por un famoso payaso vienés, a quien aquí vemos con sus característicos lentecitos redondos, barba blanca y el inseparable puro. Como el Hamlet de Shakespeare, el Edipo de Freud reúne varios



Hamlet, reinterpretación y dirección de Flavio González Mello, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Ciudad de México, 2016. Fotografía de Miguel Díaz.

tipos o caracteres: el lascivo o lujurioso –particularmente hacia su madre–, el colérico o rencoroso –al menos, contra su padre–... y, por si fuera poco, es también un perezoso y un charlatán, que derrocha su tiempo parloteando, cómodamente recostado en un diván... ¿Siguiente...?

Aparece una foto de Groucho Marx, con lentes y puro.

Aquí, uno de sus imitadores americanos. Siguiente.

Aparece una foto de Chaplin.

No, no: siguiente, por favor, no tenemos tiempo de detenernos en cada uno... ¡siguiente!

Desfilan, en rápida sucesión, imágenes de Buster Keaton, Harold Lloyd, Cantinflas, Totó, Dario Fo, Palillo, Mr. Bean, Berlusconi, Trump, Milei, varios expresidentes, algún político actual...

(Se queda viendo el cráneo, en silencio).



Flavio González Mello (Ciudad de México, 1967) es un dramaturgo y director de cine, teatro y televisión. Ha recibido varios reconocimientos, entre los que se encuentran el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas por el medietraje *Domingo siete* (2006); el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2011) y el Danzante de Oro en la Sección Iberoamericana del 37.º Festival de Cine de Huesca (2008). Destacan en su dramaturgia *El padre pródigo* (premiado en el Concurso Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, 2010), *IA Inteligencia actuarial* (2024) y *Trotsky: El hombre en la encrucijada* (2022). Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2025.



Otra oda a la alegría (como brindis)

Por Sergio Vela

En noviembre de 2010, la UNESCO declaró la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Sergio Vela, director general de Arte & Cultura del Centro Ricardo B. Salinas Pliego, celebra tal acontecimiento con este ensayo que prologa *Cocina mexicana: quince años como patrimonio cultural de la humanidad*, editado por el Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana. “La identidad mexicana surge con el mestizaje y la gastronomía es una de sus más logradas expresiones”, afirma Vela.

En ocasión de la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América (o, como proponía Miguel León Portilla, del Encuentro de Dos Mundos), invité a Fernando del Paso a dictar una conferencia sobre la gastronomía mexicana en el Festival Internacional Cervantino. La magnífica pluma y el refinamiento del paladar de Fernando produjeron un texto asombroso, *Una forma de ejercer la libertad*, que fue recogido en el programa general del festival de 1993. Con base en la sabiduría y el buen gusto de tan admirado escritor y amigo, comparto ahora unas cuantas reflexiones tuyas, más o menos glosadas por mí, para celebrar y conmemorar los tres primeros lustros de la inscripción, hecha por la UNESCO (en Nairobi, el 16 de noviembre de 2010), de la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad:

Del Paso nos recuerda que “Colón se tropezó con América”, y destaca que la empresa obedeció primordialmente a las necesidades del paladar, pues la caída de Constantinopla, en 1453, impedía el acceso de los europeos a las especias, a las que ya se habían habituado sin remedio. Si bien el Nuevo Mundo no prodigó especias –con las conspicuas excepciones de la vainilla y del chile–, sí enriqueció considerablemente la gastronomía del Viejo Mundo con un cúmulo de frutas y verduras endémicas



Cocinera tradicional amasando en el metate.

Fuente: Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana.

Imagen de la página anterior (detalle): *Bodegón mexicano*, grabado de Joel Rendón. Fundación Universidad de las Américas, Puebla.

“

El verdadero y profundo mestizaje culinario comenzó cuando les tocó a los indios descubrir a su vez los prodigios y monstruos benévolos que llegaron en los barcos españoles”.

FERNANDO DEL PASO

de estas tierras. Ya Bernal Díaz del Castillo describía la profusión de vegetales y animales comestibles en el tianguis de Tlatelolco, y Del Paso afirma que “los criollos de la Nueva España en algo sí que muy pronto dejaron de ser españoles: en la forma de comer”, y añade: “el verdadero y profundo mestizaje culinario comenzó cuando, muy pronto también, les tocó a los indios descubrir a su vez los prodigios y monstruos benévolos que llegaron en los barcos españoles”. Luego, al referirse al acercamiento del europeo a la cocina mexicana, nos dice que “constituye por lo general nada menos que una aventura: se trata de enfrentarse con el temblor, la emoción y la inocencia de una virgen a lo salvaje y lo misterioso, a lo exótico, a lo desconocido; de sumergirse en la selva de las especias traidoras y las salsas pantanosas como se interna uno en la jungla amazónica

o en las espesuras de la literatura latinoamericana [...]”.

Tengo para mí que la identidad mexicana surge con el mestizaje; asimismo, que la gastronomía es una de sus más logradas expresiones. Fernando del Paso lo dice bellamente:

Bodas fueron, sí, lo que hizo nacer a la gran cocina mexicana; bodas de sangre que corrió y corrió por ambos lados [...] Regodearnos con la truculencia de los sacrificios tenochcas o narrar la serie de atrocidades que cometieron los españoles en América, “con la crueldad digna de los lobos”, decía fray Bartolomé de las Casas, se sale del propósito de esta plática, pero el hecho es que en algo tiene razón [Italo] Calvino, y fue también una batalla larga y ardiente la que tuvo lugar en ollas y sartenes, fogatas y hornos; pero no de



Francisco López Morales, Gloria López Morales, el embajador de México en Kenia, Javier Campuzano, Alicia Gironella DeAngeli y Roberto González Guzmán en la sesión de la UNESCO celebrada en Nairobi, Kenia, el 16 de noviembre de 2010.

los elementos que señalaba el gran escritor italiano, sino batalla de afinidades opuestas, de semejanzas disímiles por llamarlas de algún modo, de contradicciones deslumbrantes, para llegar al triunfo y derrota de las dos partes, para alcanzar –perdónenme ustedes el preciosismo retórico– el oxímoron perfecto, símbolo de la cocina mexicana o, en otras palabras, la unión de los contrarios o de los contrarios aparentes: el cielo y el inferno, lo dulce y lo salado, la noche y el día, el amor y el odio.

El texto de la inscripción de la UNESCO comienza así: “La cocina tradicional mexicana es un modelo cultural completo que comprende actividades agrarias, prácticas rituales, conocimientos prácticos antiguos, técnicas culinarias y costumbres y modos de comportamiento comunitarios ancestrales. Esto ha llegado a ser posible gracias a la participación de la colectividad en toda la cadena alimentaria tradicional: desde la siembra y recogida de las cosechas hasta la preparación culinaria y degustación de los manjares”. Aunque no lo diga explícitamente, en el concepto “tradicional” está implícito el mestizaje, pues la tradición perdura a lo largo de la historia; asimismo, el mestizaje, fenómeno surgido en la cultura novohispana, es extraordinariamente complejo y tirante, aunque su opulencia deslumbra a propios y extraños.

Para bien y para mal, suele decirse que la cocina mexicana está de moda. Se dice –sin que pueda confirmarlo de manera fidedigna– que Picasso explicó en alguna ocasión que Dalí había vendido más que él porque Dalí estaba de moda, y que añadió: “La moda es lo que pasa”. En román paladino, la cuadragésima quinta acepción de “pasar” significa “acabar” o “terminar”, y la quincuagésima segunda es “ocurrir”, “acontecer”, “suceder”. Así pues, la moda puede entenderse como lo que acaece de manera efímera. Con todo, la cocina mexicana es mucho más que la moda que la ha acompañado en tiempos recientes, y la inscripción



La delegación mexicana ante la UNESCO que asistió a Nairobi; de pie: Juanita Bravo, Antonina González, Alicia Gironella De'Angeli y Ana María Arroyo, entre otras personalidades.



La cocina tradicional mexicana es un modelo cultural completo que comprende actividades agrarias, prácticas rituales, conocimientos prácticos antiguos, técnicas culinarias y costumbres y modos de comportamiento comunitarios ancestrales. Esto ha llegado a ser posible gracias a la participación de la colectividad en toda la cadena alimentaria tradicional”.

UNESCO

alharaca de la cocina de autor y sus dislates afincados en la moda: la cursilería de adjetivar los platillos y de añadirles un artículo determinado en el listado de la carta de alimentos; lo pretencioso de anunciar platillos incomprensibles, que requieren de explicaciones; la ridiculez de no poner *ab initium* el salero en la mesa, so pretexto de que *chef knows best*, o por mera sumisión a los dictados del poder público; la vulgaridad de la celebridad, propia y ajena, y de toda la estridencia que le es indispensable; los elogios en boca propia; la música ambiental, que podría figurar en el *Infierno* dantesco; la insistencia para persuadir al cliente de tal o cual cosa, etcétera. Un largo etcétera).

El arte culinario, a lo largo de la historia y en cualesquiera latitudes, ha transitado del ámbito doméstico, más o menos privado, a los mesones y las tabernas. Paulatinamente, se pudieron distinguir los cocineros tradicionales de los jefes de cocina (*chefs*) de la *haute cuisine* de la restauración (el término “restaurante”, divulgado por doquier, proviene de la invitación, en latín, en el cartelito del zaguán de un cocinero –acaso un *monsieur* Boulanger–, que decía “*venite a me vos qui stomacho laboratis, et ego restaurabo vos*”, que equivale a la promesa de restaurar a la clientela que sufre del estómago). Al promediar el siglo xx, apareció la *nouvelle cuisine*, de esmerado aspecto, frescura y liviandad, que dio paso a la moda de la cocina de autor, en que el sujeto artífice cobró una importancia mayúscula, a veces incluso mayor a la del objeto del artificio. (Aprovecho la ocasión para expresar mi desagrado por la

Más adelante, la moda alcanzó mayor especificidad, con las exploraciones técnicas de la cocina molecular –insostenible en términos económicos–, cuyos logros, a mi juicio, corresponden más a la ingeniería de alimentos que a una buena restauración. Con el correr del tiempo, la moda se dispersó en las cocinas de barrio y también en las que se ostentan, con una



La cocina mexicana es una de las más reconocidas del mundo. En la foto se aprecian algunos de los platillos más célebres: mole poblano, chile en nogada, pozole, sopa de tortilla, tamales, tacos al pastor, guacamole, pico de gallo.



Declaración de la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, 16 de noviembre de 2010.

antipática aspiración a la superioridad moral, como “orgánicas”, “sostenibles” o, peor aún, “veganas”. Con tanta mudanza, no es de extrañar que haya un anhelado reclamo, no exento de nostalgia, para conservar y reinterpretar las tradiciones originales. En la restauración, vislumbro ya una agradable vuelta al *fine dining*, que, como todo lo que es verdaderamente clásico, no es anticuado ni pasa de moda. Y, por supuesto, las cocinas tradicionales son igualmente clásicas: no sufren la usura del tiempo, y son reinterpretadas sin cesar.

Casi concluyo. En 1785, Schiller publicó la primera versión de su *Oda a la alegría* (*Ode an die Freude*), a la que hizo después algunas enmiendas, que figuraron en la edición póstuma de 1808, y que fue empleada por Beethoven en su Sinfonía en re menor, op. 125, *Coral*, de 1824. Me detendré en dos versos de la primera estrofa: “*Deine Zauber binden wieder; / Was die Mode streng geteilt*” (“Tu magia ata de nuevo / lo que la moda separó severamente”). Cuánta verdad: el hechizo de la alegría por la cocina

mexicana reúne lo que la moda escindió. Vale, pues, la paráfrasis del poema, y brindo por los primeros tres lustros, sin duda estimulantes, proficuos y renovadores, de la inscripción de la cocina tradicional mexicana como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad; brindo asimismo por el Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana, institución bienhechora, y por mi queridísima y admirada Gloria López Morales, cuya lucidez y perseverancia van siempre a la par de su sensibilidad y nobleza de espíritu. ¡Salud!

San Buenaventura, Tlalpan, julio de 2025.



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.



JORGE YAZPIK

70 años



El 26 de julio de este año 2025, el escultor Jorge Yázpik cumplió 70 años. Para celebrarlo, presentamos una selección de sus esculturas más emblemáticas. Estas piezas de gran formato fueron realizadas en piedra volcánica con talla directa (sin previo dibujo) y obsidiana con hoja de oro. El trabajo meditativo de Yázpik supone un respeto al material, que le permite encontrar y entender la esencia de la materia que escucha. La singularidad de la obra del “poeta de las rocas”, como lo denominó Andrés de Luna en un texto publicado en la revista *Viceversa*, está en el juego de luces y sombras, en el equilibrio entre la masa exterior y los sugerentes vacíos interiores, en el diálogo con el paisaje y en la conciencia del espacio.





Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
420 × 170 × 250 cm

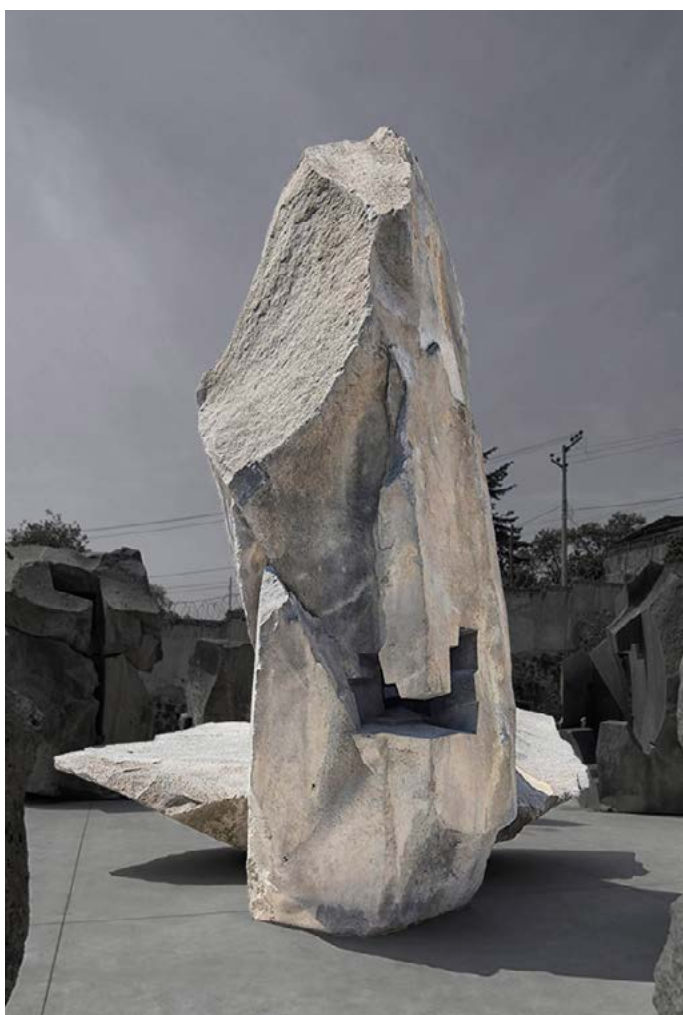
“Abriéndose paso entre la piedra, atajando su forma abrupta con cortes rectos, buscando su centro en una escalonada e imposible arquitectura que se interna en la entraña mineral, dando forma más al vacío que a la materia misma, así trabaja Jorge Yázpik, inventando terrazas y callejones, construcciones pétreas llenas de aire”, ha dicho el crítico de arte Fernando Gálvez de Aguinaga sobre la obra del escultor.

Las piezas de Yázpik no llevan títulos porque hablan por sí mismas. El artista, en vez de imponer significados al espectador, busca que este experimente lo que él está viviendo frente a la pieza.

“

La escultura es tacto.
Una forma de ver el mundo”.
JORGE YÁZPIK





Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
405 × 310 × 382 cm





Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
320 × 260 × 255 cm





Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
325 × 290 × 242 cm



Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
155 × 86 × 72 cm



Sin título
Talla directa sobre roca volcánica
255 × 205 × 120 cm



Pieza de madera tropical
y roca volcánica,
tallada directamente (detalle).



Sin título

Talla directa sobre obsidiana y hoja de oro
155 × 86 × 72 cm



Jorge Yázpik (Ciudad de México, 1955) es uno de los escultores mexicanos más reconocidos. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), UNAM. Fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte de Conaculta y en 1996 fue invitado como residente en el Atelier Sculpt en Montreal, Canadá. Su obra se ha presentado en exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero; entre otros, en el Museo Soumaya, el Museo de Arte Moderno, el Museo Rufino Tamayo y el Museo Federico Silva de México; así como en Colombia, Montevideo, París, y en la Expo Hannover 2000 y Expo Milano 2015.

GUSTAVO PÉREZ,

artista en
efervescencia

Por Adriana Malvido



En esta entrevista-ensayo la periodista Adriana Malvido conversa con Gustavo Pérez, quien reflexiona sobre los fundamentos artísticos de su obra. Recientemente, estuvieron en exhibición dos exposiciones suyas: *Juego infinito*, en la Galería 526 del Seminario de Cultura Mexicana, y *La senda sin fin*, en el Instituto de Ecología de Xalapa, en la que presentó una nueva faceta colorida. Crear es “un proceso de autoconocimiento, es averiguar quién eres al ver qué es lo que estás haciendo”, afirma Gustavo Pérez.

Gustavo Pérez trabaja en su taller de cerámica todos los días, pero en realidad crea todo el tiempo. Mientras duerme, sueña con el montaje de su exposición y mueve alguna pieza unos centímetros; cuando camina en el bosque de niebla en Zoncuantla; al escuchar a Schubert o a Bach... Su proceso creativo no se detiene en busca de nuevos caminos, formas por explorar, diálogos inéditos entre lo orgánico y lo geométrico, la abstracción y la figura, la alfarería y la escultura, la tradición y el diseño contemporáneo. En su vocabulario estético no hay límites. Por eso, el asombro es una constante. De ahí el nuevo invitado a su obra: el color como expresión de juego y de libertad.

La intensa producción cerámica del artista, que descubrió en el barro su vocación hace más de cincuenta años, lo lleva de una exposición a otra; todas igual de exigentes; todas, asegura, igual de importantes. Hace apenas un año exponía en Madrid, España, *Lo arbóreo*, en la galería Memoria, donde sus piezas sostenían un diálogo exquisito con las pinturas de la artista china Lin Calle. En junio de este año abrió su *Juego infinito* en la Galería 526 del Seminario de Cultura Mexicana en la Ciudad de México, cuyo cierre se pospuso varias veces debido al interés del público. Y aún no la clausuraba cuando inauguró, en la galería del jardín botánico del Instituto de Ecología (Inecol), en Xalapa, Veracruz, su muestra *La senda sin fin*, con 60 obras recientes.

“

Lo que la cerámica ha sido para mí, lo que sigue siendo: profusión, abundancia, caminos que se cruzan, temas que se disparan en nuevas direcciones. La aventura cotidiana de ir al taller sin saber qué sucederá ahí”.

GUSTAVO PÉREZ

Aquí exhibe, por primera vez ante el público, un giro radical en su obra con la irrupción de los colores. De aquella presencia sutil de verdes y azules, dentro de tonos neutros y blancos y negros, de pronto estallan los rojos, amarillos, verdes, rosas buganvilia, magentas, azules vibrantes... Una locura de acrílicos en su geometría perfecta, en la armonía de los cuadros, en la expresión de la alegría cuando deja de contenerse y acaba convertida en una especie de fiesta de formas y colores.

Algo inédito. Gustavo Pérez define en la página web que mantiene: “Lo que la cerámica ha sido para mí, lo que sigue siendo: profusión, abundancia, caminos que se cruzan, temas que se disparan en nuevas direcciones. Inconsecuencia y rigor, dispersión y síntesis, riesgo, invención y juego. La aventura cotidiana de ir al taller sin saber qué sucederá ahí”.

Fotografías: obra cerámica de Gustavo Pérez expuesta en *Juego infinito*, Galería 526, Ciudad de México.



Gustavo Pérez en su taller en Zoncuantla, Coatepec, septiembre de 2024. Fotografía de Cecilia Rodarte.



Cuando vi las fotografías de las piezas, me pregunté: ¿qué está pasando en el taller del artista? ¿Qué, en su cabeza, para producir algo así? Le comento y sonrío. “Yo no sé qué está sucediendo, solo me miro en el espejo de vez en cuando, lo cierto es que me estoy divirtiendo y lo disfruto, algo que procuro que siempre acompañe mi trabajo. A lo largo de 50 años, en toda mi vida como ceramista, el color ha tenido un lugar muy restringido, muy limitado. Destacan los neutros, el negro y el blanco, algún azul o verde tenues, pero no esta presencia del color brillante y fuerte... Y he atendido este impulso inconsciente al color; al igual que a todas esas curiosidades y cosas que, cuando me atraen y me impulsan a hacerlas, pues las hago”.

La frase “¿Y por qué no?”
acompaña al ceramista a cada rato,
como eco de la libertad con la que
ejerce su trabajo diario impulsado
por la curiosidad.

Y es que Gustavo Pérez tiene una obligación muy seria en su taller. “Hacer lo que me dé la gana; ese es el compromiso creativo: ir en la dirección de algo que me atraiga. Ahora está el color y esa inmediatez del trabajo que es pintar directamente la pieza con acrílico, lo cual hasta me ahorra una siguiente horneada, la que se da cuando se aplican los esmaltes”.

La posibilidad de pintar telas o tablas irrumpe en su camino. “Yo no soy pintor; pero de pronto ves todo esto y parece que es obra de un pintor; está en mi mente. También podría manobrar con la piedra o el mármol, pero como no me gusta trabajar con ruido, eso no sucederá; probar un lienzo sí, ¿y por qué no?”. La frase “¿Y por qué no?” acompaña al ceramista a cada rato, como eco de la libertad con la que ejerce su trabajo diario impulsado por la curiosidad. El artista accede a la entrevista sin regateos porque le gusta compartir su obra, el resultado de lo que sucede en su taller cada día, cada

año. Si el espectador se asoma a sus redes, verá en Facebook y en Instagram su proceso creativo, su obra reciente, las piezas antes y después del horno. No espera para presentar las novedades en la siguiente exposición, las entrega con la generosidad con la que responde cada pregunta.

Eso se debe a una posición: “Para crear hace falta tener una especie de confianza de que uno puede seguir encontrándose cosas en el camino. Es muy conveniente caminar ligero, no cargar todo un costal de secretos; cuando los regalas, los compartes y les dices a los demás cómo lo haces, estás más receptivo y encontrarás más fácilmente lo que sigue. Esta confianza la debe tener el artista; confianza para descubrir algo nuevo; hasta corres el riesgo de que hagan lo que hiciste, y mejor que tú. ¡Ojalá! Sería buenísimo que eso sucediera. Picasso lo dijo: ‘Yo me ocupo de hacer las cosas, ya habrá quien las haga bien’”.







En el caso de las piezas nuevas y el uso del color hay un impulso más. Dice: “Ante tanta fealdad en el mundo, frente al horror de lo que está sucediendo en el planeta y lo que significa en nuestro desarrollo como especie tanta aberración y tanta tristeza, se me antoja generar algo de alegría. Así de simple, algo que sea divertido, lúdico, y que pueda darle al que lo vea este placer estético, que es lo que puede dar el color vivo”.

Gustavo Pérez ha escrito acerca del juego:

El espíritu que acompaña el trabajo creativo es el del juego. Tan simple y tan extraordinariamente complejo como puede ser el juego. Que, por un lado, exige técnicamente una capacidad siempre inalcanzable, pues por más técnica que se posea, siempre habrá algo más que desarrollar, dominar, comprender. Lo cual a su vez determinará la posibilidad de explorar en forma más profunda, de jugar mejor. Por otra parte, jugar también

es disfrutar de lo que se hace, entender, o creer entender cada día un poco más los misterios de la disciplina que se practica; y aplicar o tratar de aplicar este conocimiento. Pero, por si hiciera falta aclararlo, jugar es cosa muy seria; a un verdadero jugador se le va la vida en su juego. Pienso que la cerámica es ese juego para mí.

“

Estoy jugando, como ya se sabe, de otra manera, y eso me hace sentir vivo. Que surja este cambio radical a estas alturas me parece que está bien, es vital.

No se trata de repetir lo de siempre, rutinariamente; eso nunca me ha sucedido”.

GUSTAVO PÉREZ



Abunda: “Estoy jugando, como ya se sabe, de otra manera, y eso me hace sentir vivo. Que este cambio radical surja a estas alturas me parece que está bien, es vital. No se trata de repetir lo de siempre, rutinariamente; eso nunca me ha sucedido. Si te enganchas a lo que tiene éxito, se murió todo. A lo largo de mi vida, hay idas y vueltas a mis temas favoritos, y en mi técnica también, pero esta novedad del color en mi obra es muy estimulante, muy disfrutable, con todo y sus retos, como la durabilidad y resistencia del material o su comportamiento ante la luz. Porque es muy distinto trabajar apegándose al canon de la cerámica –porque la cerámica es quemada, el color quemado, y si bien no es eterno, sí puede durar muchísimo– que pintar con estos materiales, pues no sabemos qué pasará con el correr del tiempo. Dudar es muy importante, es parte del oficio. Vivir momentos de intensa felicidad y luego dudas terribles; así es el proceso”. Lo ha dicho siempre: “Hace falta pasarse para ver dónde están los límites”.

Ernesto Sábato decía que “todo niño es un artista que canta, baila, pinta, cuenta historias y construye castillos. Los grandes artistas son personas extrañas que han logrado preservar en el fondo de su alma esa candidez de los hombres llamados primitivos” (*La resistencia*, 2000).

Gustavo Pérez nació en 1950 en Santa María la Ribera, Ciudad de México. Transitó por las carreras de filosofía, matemáticas e ingeniería en la UNAM, pero cuando descubrió el barro supo que por ahí estaba su camino. Estudió en la Escuela de Diseño y Artesanías de la Ciudadela y fundó su primer horno en Querétaro. Becado, se fue tres años a Holanda, donde se formó en la Saint Joost Akademie en Breda. A su regreso, en 1983, se encontró en Coatepec con el artista francés Georges Vinaver y su pareja, la bailarina mexicana Rocío Sagaón, quienes le donaron su primer taller. Esto fue para él un empujón clave en su vida y una importante referencia de generosidad hacia los jóvenes.



Su presencia internacional va de Francia (donde residió de 2007 a 2009, invitado por la célebre fábrica de porcelana Manufacture Nationale de Sèvres), Japón y Hungría a España y Estados Unidos, entre otros países. Tras las exposiciones en México y Xalapa, seguirá una muestra, con la que la Fundación Cartier de París inaugurará su nueva sede en octubre de este año, en la que se incluyen diez piezas de Gustavo Pérez.

Su presencia internacional va de Francia (donde residió de 2007 a 2009, invitado por la célebre fábrica de porcelana Manufacture Nationale de Sèvres), Japón y Hungría a España y Estados Unidos, entre otros países.

Asceta, culto, lector voraz, melómano y cosmopolita, su lugar favorito es Zoncuantra, en los alrededores de Coatepec, dentro de un bosque de niebla donde cada día lo espera su taller, con el torno, el barro, las arcillas, los esmaltes, las navajas con las que traza sobre la cerámica en



alta temperatura para que el espectador imagine en sus esgrafiados cartas astrales o mapas celestes...; mire fractales imaginarios; se pierda en sus piezas laberínticas o se sumerja en la contemplación de una bella vasija. Dentro, hay miles de piezas esperando su turno para que el fuego haga lo suyo y cientos de otras ya horneadas, listas para pintarse... Por ahí han pasado decenas y decenas de jóvenes con el deseo de aprender el oficio y él los recibe para que lo miren trabajar, colaboren con él y comprendan la técnica en su máximo rigor, igual que en el Renacimiento.

La cerámica contemporánea en México, asegura Gustavo Pérez, vive un tiempo extraordinario, inédito y de interés mundial. Lo afirma él, que pertenece a la Academia Internacional de Cerámica desde 1994. En los años sesenta y setenta del siglo xx había unos 20 ceramistas autores en el país. Hoy, asegura “solo en mi barrio, existen 40. En Xalapa funcionan 80 hornos y en cada uno trabajan de 4 a 5 personas, es decir, hay entre 300 y 400 ceramistas solo en la región de Coatepec. En todos lados hay gente talentosa, jóvenes haciendo cosas importantes y ocupando su lugar en el mundo. Renata Cassiano pasó por mi taller, ya tiene reconocimiento internacional. Como ella, hay docenas de jóvenes con trabajos personales y caminos propios”.

El proceso de producción es
“un proceso de autoconocimiento,
es averiguar quién eres
al ver qué es
lo que estás haciendo”.

Tres veces a la semana, entran y salen aprendices; el resto de los días, necesita de la soledad para desarrollar su proceso creativo en silencio, para explorar, para emprender investigaciones inimaginables, para descubrir después

cuál de todos los Gustavos Pérez es él; o bien, asumir que todos ellos participan en los diversos caminos de su trabajo. En ese sentido, el proceso de producción es “un proceso de autoconocimiento, es averiguar quién eres al ver qué es lo que estás haciendo”.

Un día le pregunté si su obra sería siempre un autorretrato. “En cierta forma sí, [respondió], pero no lo pienso, lo hago y ya. Somos lo que hacemos. Y en cada cosa nos estamos retratando”.

Gustavo Pérez tiene una relación importante con el espacio. Por eso le interesa participar en el montaje de cada exposición, porque para él es parte del proceso creativo “no solo la producción, sino la forma como se envía al mundo”. Le importa el ejercicio de su propia curiosidad acerca de lo que descubrirá durante la instalación de su obra en espacios diferentes cada vez. Si en su *Autorretrato* en el Museo de Antropología de Xalapa (2016-2017) quiso hacer con 5 000 piezas un enorme tapiz de cerámica “y me encontré con una ciudad”; y en el *Autorretrato en blanco y negro* en el Claustro de Sor Juana en 2019 “me encontré con un río”, en *Juego infinito* recordó su propio jardín en la Galería 526 del Seminario de Cultura Mexicana, la cual está abierta a un hermoso patio exterior.

La importancia de su exposición en el Instituto de Ecología en Xalapa también tiene que ver con el deseo de que sus vecinos de los alrededores de Coatepec y el bosque de niebla conozcan, por fin, qué es lo que este personaje hace todos los días en su taller. Este alfarero y escultor, diseñador de alta sencillez y sofisticación, tiene enorme respeto por el público: “Convocar a la gente a ver lo que haces es pedirle su atención y su tiempo, de manera que solo se justifica si te lo tomas muy en serio. Y si se invita es porque estás haciendo un máximo esfuerzo para que resulte algo importante”. Por eso para él, la de Xalapa no es una exposición más y cada una lleva la intención de hacer las cosas de la mejor manera posible. Lo afirma así: “Hay

que valorar el privilegio que representa dedicarse a la creación”.

Sin necesidad de títulos o cédulas, en sus muestras, hablan el barro y la geometría, la abstracción y la figura, los esgrafiados y dibujos sobre negros, blancos, ocre, azules, verdes. Y ahora también los colores más vivos. No hay palabras, pero sí poesía. Sin sonido, la música entra por los ojos. La belleza penetra la piel y la armonía toma por asalto las entrañas.

Ha dicho, con razón, que en el arte en general y, sobre todo, en el abstracto hay un espacio mayor para la interpretación profunda por parte del espectador.









En ese sentido, escribe Rafael Antúnez en un texto sobre la exposición en el jardín botánico en Xalapa:

[...] mucho del arte de Gustavo Pérez nos remite a la idea del laberinto. Ya por su carácter lúdico, ya por su persistente exploración de la forma, ya porque elige el zigzag, más que la línea recta, ya porque las piezas nos invitan a adentrarnos, incitan al vagabundeo de la imaginación, es decir, a la ensoñación, pero también a la búsqueda, a la interpretación [...] Lo peor que le puede pasar a quien recorre un laberinto, a quien visita un museo, a quien recorre una ciudad, es no perderse....

En lo personal, entrar a una exposición de Gustavo Pérez siempre ha significado un clavado a la armonía, cruzar el umbral, es decir, dejar afuera el mundo del caos y la violencia para reencontrar el silencio, la paz y la serenidad

extraviadas. Bien anunciaban en Madrid que recorrer una muestra suya te lleva a una desaceleración de la mirada, hacia una inmersión meditativa.

“

Cuando escuchas cosas que pueden ser como caricias para el ego y que podrían hacerte sentir importante, me basta con verme al espejo y encontrarme al mismo pobre diablo de siempre y cada vez peor; eso no tiene remedio y no hay ningún problema”.

GUSTAVO PÉREZ

Para Gustavo Pérez, que vive en un bosque, por el que camina y escucha el río todas las mañanas, “a la naturaleza no hay que copiarla, porque ella ya hizo lo suyo maravillosamente. Lo que sí es atractivo es trabajar como la naturaleza, es decir, probando todo, y ya sobrevivirá lo que tiene validez y funciona. Lo que a la realidad no le gusta, se quiebra”.

Entre las dos entrevistas que realizamos para la escritura de este texto, Gustavo Pérez lamenta la muerte de Robert Wilson, el visionario director de escena de teatro y ópera, arquitecto, escenógrafo e iluminador; escucha todos los días a Anton Bruckner; lee a Han Kang y también las *Décimas de la memoria* de David Huerta; me cuenta de su pasión por Schubert, a quien considera un amigo cercanísimo, y desde luego, también a Bach; habla de su deslumbramiento con la obra de David Lynch... Mencionarlos da una idea del alimento cotidiano de este artista, del barro y la arcilla que dialoga con la obra de sus grandes maestros Hans Coper y Brâncuși. O, en México, con Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Vicente Rojo y con sus contemporáneos Gabriel Macotella, los

Castro Leñero, Saúl Kaminer, Francisco Toledo y Jan Hendrix.

Comenta que hay un libro sobre su obra en camino. Y le da gusto, porque la hermosa edición de *Artes de México* dedicada a Gustavo Pérez ya cumplió 25 años y mucho ha sucedido desde entonces. Pero, al igual que sus amigos Vicente Rojo y Francisco Toledo, no le interesa la fama ni ser una celebridad. Algunos dirán que es falsa modestia, dado que hay piezas suyas en museos de diversos países y llevan su firma. Le importa la autenticidad, el placer y la disciplina de meterse al taller y trabajar. Hay algo que encuentra divertido. “Cuando escuchas cosas que pueden ser como caricias para el ego y que podrían hacerte sentir importante, me basta con verme al espejo y encontrarme al mismo pobre diablo de siempre y cada vez peor; eso no tiene remedio y no hay ningún problema”.

Concluye: “A mí no me interesa que hablen de un gran artista. Me interesa ser un artista de verdad, un artista auténtico”.

Y vaya que lo es.



Gustavo Pérez (Ciudad de México, 1950) es ceramista. Estudió en la Escuela de Diseño y Artesanías de la Ciudad de México y posteriormente en la St. Joost Akademie, en Breda, Holanda. Ha realizado residencias artísticas en Shigaraki Institute of Ceramics, Japón; y en Manufacture Nationale de Sèvres, París. Desde 2004, es miembro de la Academia Internacional de Cerámica, de la cual fue vicepresidente de 2008 a 2016. Reconocido internacionalmente, entre sus premios destacan el de la Segunda Trienal Internacional del Tile Cerámico en 2002 y el Premio Nacional de la Cerámica en 2010. Ha expuesto en diversos países y su obra se encuentra en importantes colecciones y museos: Los Angeles County Museum of Art (Los Ángeles), Museo de Arte Moderno (Ciudad de México), Fondation Cartier pour l'art contemporain (París), Benaki Museum (Atenas), The Museum of Ceramic Art (Shiga, Japón).



Adriana Malvido es periodista. Cursó la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana. Trabajó como reportera en *Uno más uno* y fue fundadora de *La Jornada*. Ha colaborado en *Proceso* y *Revista de la Universidad de México*. Actualmente es columnista del periódico *El Universal*. Es autora de nueve libros, entre ellos, *Nahui Olin, la mujer del sol*, *El joven Orozco*, *cartas de amor a una niña* y *La Reina Roja*. Entre sus premios destacan el “Jesús Galindo y Villa” (1998), el Premio Nacional de Periodismo (2011), el Premio Pen México (2018) y el Homenaje Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez (2019).

LA SENDA SIN FIN

(obra reciente
de Gustavo Pérez)

Por Rafael Antúnez



La senda sin fin de Gustavo Pérez, expuesta en la galería del Instituto de Ecología de Xalapa, juega con la metáfora del laberinto, un espacio simbólico de fácil entrada y difícil salida por sus intrincadas vueltas. El narrador Rafael Antúnez comenta la obra más reciente del ceramista mexicano, quien tiene como “mester” la búsqueda de formas vivas en la escucha atenta y silenciosa de lo que el barro dicta.

Gustavo Pérez practica uno de los oficios más antiguos del mundo, tan antiguo como el de la jardinería, y tan íntima, tan intrínsecamente ligado a la tierra como la jardinería; un oficio, un arte heredado de las más remotas deidades alfareras y de los más humildes artesanos y más refinados hacedores; un mester –elijo esta forma arcaica para designar su trabajo, porque “mester” implica cualidades que Gustavo ha desplegado ampliamente en su quehacer artístico: dedicación y oficio–, un arte que, como ningún otro, requiere de la conciliación de los cuatro elementos que, al decir de Empédocles, constituían la materia con que estaba hecho el mundo: tierra, agua, aire y fuego.

La colocación del barro húmedo sobre el torno es una acción mágica y cotidiana, ajena a la moda, ajena a la modernidad; es un acto sencillo que viene repitiéndose desde hace siglos, una prolongación de un hacer remoto, antiguo, que no se agota y que se ha erigido a través del tiempo como uno de los espejos del hombre. Al ver las piezas de Gustavo Pérez, uno puede sentir que, desde su origen –es decir,

desde el momento en que el ceramista coloca el barro sobre el torno, una operación en apariencia mecánica, pero que uno intuye ritual, y por lo tanto ajena a la simple repetición, pues en el ritual, aunque las cosas se llevan a cabo siguiendo un patrón, el misterio interior siempre permanece en eterno estado de renovación–, el barro inicia su camino hacia la forma –la cerámica es, o puede ser vista, como un camino de lo informe a la *forma*–, que en este, como en todo arte, lo es todo. Siempre un ir en pos de la forma, de la imaginación a las manos, de las manos al barro que, ya obediente, ya rebelde, adopta o impone la forma, la apariencia (las muchas apariencias) con que la gente lo hallará.

Mientras el barro gira sobre el torno, mientras las manos lo acarician, una pregunta va rondando, cobrando forma en el magín, en las manos del ceramista: ¿Qué pasa si...? Esa sencilla pregunta ha sido el motor que ha impelido la creación de un sinnúmero de artistas.



Fotografías: obra cerámica de Gustavo Pérez expuesta en *La senda sin fin*, Instituto de Ecología, Xalapa.

¿Qué pasa si, en vez de imponer una forma, *escucho* lo que el barro dicta?

¿Qué pasa si doblo, si presiono, si separo, si corto, si aplico presión?

¿Qué pasa si dibujo sobre el barro, si, a la vez que forma, lo vuelvo lienzo?

Y lo que pasa es la aparición de formas que por momentos parecen arrancadas al sueño, formas animadas por un ritmo, diríase que por una música sutil y sigilosa, esa música que solo puede oírse con los oídos del alma, esa música que yace en lo más profundo del corazón de la música: el silencio.

Y el silencio, que es el punto de arribo, también es el punto de partida, es el sitio donde todo *recomienza*, como si se tratara de un laberinto.

Idea de ideas, símbolo de símbolos, el laberinto es una de las representaciones más altas del camino (interior y exterior), es un camino que cruza el río, que se refleja en el río, que es el río y todo lo que se refleja en sus aguas, porque el verdadero camino no tiene principio ni fin, cada día *recomienza*, cada día se reinventa, se bifurca, *avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre*.

Buscamos la salida y fascinados nos perdemos, porque en el laberinto (como en las piezas de Gustavo) importa tanto lo que oculta como lo que revela, esa doble cualidad suya: quietud que sugiere movimiento; movimiento que sugiere quietud.

El laberinto es un espacio dual (camino a la libertad y prisión), una forma iluminada, precisa de la luz, para hacernos conscientes de que al recorrerlo nos estamos perdiendo, nos estamos adentrando, alejando de una salida, pero en sus pliegues, en sus recodos oculta quizá aquello que lo hace inolvidable. Buscamos la salida y fascinados nos perdemos, porque en el laberinto (como en las piezas de Gustavo) importa tanto lo que oculta como lo que revela, esa doble cualidad suya: quietud que sugiere movimiento; movimiento que sugiere quietud.

Muchas de las piezas que hoy se exhiben aquí, mucho del arte de Gustavo Pérez, nos remiten a la idea del laberinto. Ya por su carácter lúdico, ya por su persistente exploración de la forma, ya porque elige el zigzag, más que la línea



recta, ya porque las piezas nos invitan a adentrarnos, incitan al vagabundeo de la imaginación, es decir, a la ensoñación... pero también a la búsqueda, a la interrogación. Ante el laberinto, el hombre inquiere, se pone a prueba, recorre los pasajes de su interior; se conoce y puede hallarse, ya como monstruo (Minotauro) ya como héroe (Teseo), es el sitio de donde se puede salir por amor (el hilo de Ariadna). Lo peor que le puede pasar a quien recorre un laberinto, a quien visita un museo, a quien recorre una ciudad, no es perderse, sino salir ileso, impoluto, intacto, salir tal y como entró, indiferente a la maravilla del arte, refractario a la aventura de imaginar, sordo al silencioso canto de las sirenas, ciego a la seducción de estas piezas que son dueñas de la opulencia que da la simplicidad clásica de las formas.

La imaginación del artista conduce su mano hasta el extremo de su rigor; como un fuego que purifica la forma, que la extrae del cilindro, que la “simplifica”, es decir, que la desnuda (intuyo que para Gustavo Pérez crear es despojar a la pieza de todo aquello que nos impida ver su verdadera forma), la torna prístina, esencial, como debe ser siempre el arte. Pero ¿es la imaginación la que guía la mano, o es la mano la que al torcer, doblar, plegar, sugiere nuevas rutas a la imaginación? Una y otra se guían y se extravían por los laberintos que van creando y recreando: transformando: lo orgánico se torna geométrico y viceversa.

Como si se tratara de un juego de niños, como esa aparentemente ingenua canción infantil que nos remite al infinito: *Este era un gato con la nariz de trapo y los ojos al revés...* muchas piezas aquí expuestas nos incitan a partir y a regresar; a regresar y a partir, a recorrerlas con la mirada y más adelante en el recuerdo. Hallándolas nuevas y familiares a la vez, tal y como sucede cuando admiramos la perfección de la forma que habita lo mismo en la oruga que en la mariposa, en el huevo y en el gorrión, en el cuenco (que siempre es mitad de algo, que siempre está a la espera de recibir y de dar) y

en el laberinto que nos aleja y nos trae de regreso por ese camino que no tiene principio ni fin, cada día recomienza, cada día se reinventa, se bifurca, *avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre.*



Rafael Antúnez es narrador, ensayista y traductor. Su bibliografía comprende *La isla de madera* (novela, 1996), *Bajo la pálida luz de neón* (cuentos, 2018), *Nostalgias de un fumador* (ensayos; 2019). Ha traducido, entre otros títulos, *La noche misteriosa* de Ledo Ivo, *El cordero vegetal de Tartaria* de Henry Lee, *Bestiario de amor* de Richard de Fournival, *El amor, el mar y la muerte* (cuatro novelas cortas italianas) y *El arte de la tentación* (antología del ensayo inglés). Sus libros más recientes son *La muchacha del verano*, ensayos y artificios (ensayo, 2022) y *El hombre que amó a Matilde Urbach* (novela, 2023), ambos publicados en Bogotá, Colombia.

LA VIRGEN DE
GUADALUPE
CONQUISTA ESPAÑA

Por Felipe Jiménez



Felipe Jiménez reseña la exposición *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, la cual se exhibió en el Museo del Prado (del 10 de junio al 14 de septiembre), con una selección de 70 obras de la Señora del Tepeyac, casi todas de colecciones españolas. La virgen morena no llegó al Nuevo Mundo desde Extremadura. Su devoción se originó en México y no ha dejado de extenderse al otro lado del Atlántico.

El Museo del Prado, en Madrid, una de las pinacotecas más visitadas de Europa, ha albergado una exposición verdaderamente inusual. Durante más de tres meses estuvieron expuestas en ese recinto 70 obras en torno a un icono religioso del continente americano, probablemente la imagen católica más reproducida del mundo: la Virgen de Guadalupe. La muestra ha venido a probar que la Señora del Tepeyac no tiene relación con la advocación mariana de la localidad de Guadalupe, en Extremadura, excepto el nombre que comparten ambas representaciones de la madre de Jesús. Y es que la Virgen de Guadalupe no llegó a México procedente de España, sino más bien, desde su aparición en el siglo XVI, no ha dejado de cruzar el Atlántico una y otra vez en dirección a Europa para expandir su devoción a España. Prueba de ello es que 62 de las obras exhibidas proceden de colecciones españolas (solo hay ocho de México). La Emperatriz de América se venera en un total de 18 catedrales españolas, entre ellas, la antigua mezquita de Córdoba, la catedral de El Salvador, en Zaragoza, Valencia y Vitoria.

Pocos recuerdan que la Ciudad de México tuvo desde su fundación un santo patrono: San Hipólito, cuya imagen se venera en el templo que lleva su nombre en el cruce del Paseo de la Reforma con la avenida Hidalgo, el cual es conocido, principalmente, por resguardar la imagen de San Judas Tadeo. Hernán Cortés

puso fin a la conquista el 13 de agosto de 1521, fecha dedicada en el santoral a San Hipólito, de ahí su elección. Pero el santo fue poco a poco relegado porque apenas diez años después, en 1531, se tuvo noticia de la aparición de la Virgen de Guadalupe.

Este suceso fue trascendental históricamente en el proceso de evangelización. Apenas cinco años después de que diera inicio la devoción por la Señora del Tepeyac se convirtieron al catolicismo ocho millones de indígenas, a pesar de que solo se contaba con un puñado de sacerdotes y religiosos.

En la actualidad, más de diez millones de personas visitan cada año a la Reina de México en su santuario los días 11 y 12 de diciembre, con motivo de su festividad. A pie, en bicicleta, en auto o en autobús, las peregrinaciones en dirección a la basílica salen desde Campeche, por ejemplo, o hasta de Phoenix, todas ellas como un ejercicio de verdadera devoción. Pero su universalidad rebasa con mucho la capacidad física del templo gracias precisamente a su imagen, reproducida como ningún otro icono católico en el mundo.

La imagen de la Virgen de Guadalupe muestra una mujer de tez morena; el rostro mestizo simboliza la unión entre culturas. Está vestida con una túnica rosada y un manto azul estrellado que representa el cielo. La túnica lleva

Imagen de la página anterior: *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre lienzo atribuido a José Ibarra, 1755, colección particular, Sevilla.

anudado un listón negro que revela su estado de gestación. A la altura del vientre se aprecia una flor de cuatro pétalos que simboliza la vida divina que lleva. Está de pie, con la rodilla izquierda ligeramente flexionada, sobre una luna creciente que sostiene un ángel con alas, que reflejan poder celestial, frente a un sol cuyos rayos asoman a sus espaldas.

Presencia global

“Si desde el siglo XVII los cronistas daban cuenta de que su presencia iba desde los oratorios de los palacios de la nobleza criolla hasta los humildes altares domésticos en los jacales indígenas, hoy las reproducciones de todo tipo en óleos, estampas, medallas, carteles, grafitis, esculturas, prendas, tatuajes y archivos digitales han hecho que la imagen trascienda fronteras y la han convertido en una presencia global

casi familiar para todos”. Son palabras de Paula Mues Orts, comisaria junto con Jaime Cuadriello de la exposición *Tan lejos tan cerca. Guadalupe de México en España*, exhibida en el Museo del Prado. Mues es doctora por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y profesora investigadora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

“Desde las primeras representaciones impresas guadalupanas –indica–, como la del bachiller Miguel Sánchez, de 1648, se interpretó a la imagen como una Inmaculada Concepción, a tal punto que muchos textos y documentos antiguos, especialmente españoles, se refieren a ella como la Concepción de México, o Nuestra Señora de la Concepción de México. En ese mismo sentido, se pensaba que la imagen estampada en el ayate o tilma de Juan Diego

Exposición *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Museo del Prado, Madrid.



presagiaba el cumplimiento del anuncio profético de una mujer vestida de sol narrado en el capítulo 12 del Apocalipsis de San Juan”.

Se consideró sobrenatural
que María se manifestara
personalmente ante Juan Diego;
que hablara con él y que lo hiciera
en náhuatl, y que dejara su retrato
estampado, transferido o pintado
en la tilma del indio.

En primera instancia, se consideró sobrenatural que María se manifestara personalmente ante un vidente, en este caso Juan Diego; que hablara con él y que lo hiciera en náhuatl, la lengua que el indígena entendía. No menos sobrenatural, es que María dejara su retrato estampado, transferido o pintado en la tilma del indio, es decir, que la imagen no la realizaron manos humanas. Ese fue el argumento sustentado por todos los que hablaron en favor del milagro y de su culto.

Uno de los puntos que suscitó más discordancia fue el aspecto material o físico de una obra que se consideraba divina o hecha sin intervención humana. Incluso cuando el prodigio de la imagen plasmada en el ayate era descrito como una estampación, solía decirse al mismo tiempo que aquel textil que le daba soporte era sagrado de origen, pues de lo contrario no podría explicarse la conservación de la imagen en una tela tan burda de fibras de maguey, a todas luces inadecuada para recibir cualquier pintura.

Además, la tela está constituida, en realidad, por dos piezas unidas solo por una frágil costura –hecha con un hilo igualmente burdo–, al parecer de algodón, que atraviesa la imagen, pasando cerca del rostro de la Virgen y también del ángel a sus pies.



Primera aparición de la Virgen de Guadalupe, óleo sobre lienzo de autoría desconocida, circa 1690-1720, iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz).

Su conservación, asimismo, está muy comprometida porque el cerro del Tepeyac, en el que se alza el templo de la Virgen, de antiguo era húmedo y salitroso a causa de la vecindad con la laguna de México. Así, cualquier pintura, aun protegida detrás de una vitrina, necesariamente tendría que padecer los efectos corrosivos del tiempo y los elementos.

Naturaleza divina

Paula Mues explica que el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 y 1563, impulsó que todas las causas milagrosas se examinaran con el

mayor rigor. Así, el Tribunal Eclesiástico Local pedía que se nombraran peritos y se pidieran testigos. En el caso de la Virgen de Guadalupe fue en 1665 cuando el cabildo de la Catedral de México buscó examinar la imagen por peritos nombrados por un juez para determinar su naturaleza divina y poder solicitar a Roma que se reconociera su patronato y se le diera oficio propio para su fiesta. A esos exámenes se les conoce como Informaciones de 1666.

A declarar sobre varios aspectos de la imagen y su conservación, fueron llamados siete pintores, junto con testigos, médicos, teólogos y un catedrático de matemáticas. Las observaciones



Imagen y apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe, óleo sobre lienzo de José Juárez, 1656, monasterio de sor María de Jesús de Ágreda, Ágreda (Soria).

de todos ellos incluían menciones a materiales y técnicas pictóricas, aunque desde fechas tempranas algunos autores habían hablado ya de aspectos materiales de Guadalupe por la importancia que tenía que María hubiera regalado su retrato.

El sacerdote jesuita Francisco de Florencia, en un libro de 1688 dedicado enteramente al tema, dice: “Lo más hay que admitir en esta bendita imagen y prueba con evidencia que no la pintaron manos humanas es estar en una manta tosca, los hilos ralos y desiguales, sin imprimación ninguna, y el género de pintura al temple, no al óleo”.

Gran demanda de copias

Pronto surgió de facto toda una industria para atender la demanda de copias de la imagen a distintas escalas. Las más pequeñas se destinarían a devociones íntimas y privadas, en tamaños adecuados para transportarse de forma práctica, o bien consideradas como pequeñas joyas. Muchas están pintadas sobre cobre, material que facilitaba su conservación y movimiento y permitía gran finura en las pinceladas. Las obras de tamaño natural se destinaban, casi en su totalidad, a los altares de los templos, hospitales y escuelas.

Estas copias se elaboraban no solamente en talleres de la Ciudad de México, sino también en Puebla, Oaxaca y Querétaro. Los clientes que encargaban las obras podían pedir que el lienzo estuviera tocado por la imagen original, para lo cual el artista debía trasladarse al santuario guadalupano; y en una ceremonia protocolaria, realizada cuando se cerraba el templo, se abría la vitrina que custodiaba la tilma original de Juan Diego y un notario daba fe del contacto de la copia con el original. Así, en el convento de Santa Paula, en Sevilla, hay un cuadro donado por los duques de Alburquerque en el que se lee: “En 30 de noviembre de 1712 se tocó con su original, hallándose pre-

sentes los excelentísimos señores duques de Alburquerque, para quienes se abrió la vidriera a las 10 de la noche”.

Los lienzos se transportaban en cajas, enrollados dentro de tubos metálicos cubiertos de brea para evitar que la humedad dañara las copias de la imagen. Viajaban en diligencia a Veracruz, desde donde zarpaban con destino a Cádiz o Sevilla. Probablemente, gran parte del éxito en la propagación del culto a la Virgen de Guadalupe se debe al fenómeno de la multiplicación del copiado de la imagen. Esa repetición incesante y la gran variedad de materiales, estilos y tamaños empleados fomentaron que las devociones a la guadalupana se extendieran rápidamente.

Probablemente, gran parte del éxito en la propagación del culto a la Virgen de Guadalupe se debe al fenómeno de la multiplicación del copiado de la imagen en gran variedad de materiales, estilos y tamaños.

Francisco Montes González, profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, se admira de que, de recibir un culto local, principalmente por parte de los indígenas, la Virgen de Guadalupe pasó a ser el centro de interés de órdenes religiosas y altos dignatarios de la Nueva España, decididos a convertir la imagen en un estandarte de la identidad criolla. La hoja de ruta es clara: había que legitimar el culto a ojos de la Corona y sobre todo del papado. ¿Y de quién se iban a servir los criollos para estos fines? Pues de las autoridades imperiales destinadas en la Nueva España que volvían a la península. Es el caso de virreyes y arzobispos, que actuaron como agentes y promotores de un patriotismo guadalupano que al final acabó inoculándolos a ellos mismos.

Agustinos, franciscanos y jesuitas

En toda esta labor, Montes González destaca la actuación de tres órdenes religiosos: agustinos, franciscanos y jesuitas. Los agustinos fueron los primeros que llevaron una pintura de la Virgen de Guadalupe a Roma, concretamente a la iglesia de San Ildefonso y Santo Tomás; un lienzo atribuido a Juan Correa. En España, de la mano de un funcionario muy importante, José Pedro de Gálvez, introdujeron la imagen en la corte de Madrid.



Virgen de Guadalupe con las cinco apariciones y los arcángeles Miguel y Gabriel, óleo sobre lienzo atribuido a Juan Correa, circa 1700-1716, parroquia de San Miguel Arcángel, Villalón de Campos (Valladolid).

Francisco Montes explica que fueron dos recintos agustinos los que tuvieron los primeros altares dedicados a la Señora del Tepeyac en la capital española hacia 1660: el colegio de doña María de Aragón, que se levantaba donde ahora se encuentra la Puerta del Sol, y el convento de los agustinos recoletos o de Copacabana, que ocupaba los terrenos donde se alza la Biblioteca Nacional. La Virgen de Guadalupe y la de Copacabana eran el centro de atención en la capilla donde se congregaba el Consejo de Indias, la institución más importante vinculada con el gobierno americano. Un tercer espacio agustino, consagrado desde el siglo XVII a la guadalupana, fue la Iglesia de San Felipe el Real, detrás del Palacio Real de Madrid, donde se constituyó la Real Congregación de la Virgen de Guadalupe de México en el año 1743.

Los agustinos fueron los primeros que llevaron una pintura de la Virgen de Guadalupe a Roma, concretamente a la iglesia de San Ildefonso y Santo Tomás; un lienzo atribuido a Juan Correa.

El religioso agustino nacido en Sevilla, fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México de 1668 a 1681 y virrey de Nueva España de 1673 a 1680, movió todos sus hilos para introducir a la Virgen de Guadalupe en el contexto de su orden. Además, en varias cartas le habló de la importancia de este culto a la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV y regente de España de 1665 a 1675 como madre de Carlos II.

Un fragmento de la tilma

Los franciscanos también aportaron mucho al culto guadalupano. Fray Juan de Zumárraga, primer obispo de la diócesis de México, ante quien se obró el milagro de la impresión de la

imagen de la Virgen en la tilma de Juan Diego, era franciscano. Ya en el primer tercio del siglo XVIII esta orden veneraba a la Patrona del Tepeyac en sus templos de Valladolid, Segovia, Palencia, Medina de Rioseco, Peñafiel, Villalbín y Calahorra. En esta última localidad riojana se encuentra la iglesia de San Francisco, que se enorgullece en custodiar un pequeño fragmento de la tilma original de Juan Diego.

La orden franciscana cuenta con ramas de monjas de clausura, siendo las hermanas concepcionistas las más conocidas. En Ágreda, provincia de Soria, disponen de un convento del que fue madre abadesa María Jesús de Ágreda, también conocida como La Venerable. En ese recinto ingresó una novicia procedente de la Nueva España que como regalo llevó una hermosa imagen de la Virgen de Guadalupe. Muy poco tiempo después, sor María de Jesús fundó dos conventos más en Estella y Tafalla, Navarra, con dos copias de la imagen de la Virgen, es decir, las monjas de clausura sirvieron como conductos para extender el culto guadalupano.

Por último, los jesuitas, grandes estrategas en el uso de las imágenes, también se distinguieron como impulsores de la causa guadalupana. En México, en todas las casas de la Compañía de Jesús instalaron altares dedicados a la Señora del Tepeyac, a la que consideraron su patrona. Y los procuradores de la orden que viajaban a Madrid y Roma llevaban consigo imágenes y distintos objetos artísticos que expandían su devoción.

Uno de ellos fue Francisco de Florencia, al que ya nos referimos antes, el primer jesuita nacido en el actual territorio de Estados Unidos, concretamente en la Florida. Con una estancia de diez años en Europa, parte de ella la hizo en Sevilla, punto de partida y llegada desde España a América, donde fue Procurador de Indias. Es autor de la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús en Nueva España*. Gran estudioso de la aparición de la Virgen de Gua-

dalupe, no es extraño que en 1663 solicitara al Vaticano que se reconociera la fiesta litúrgica de esta advocación de la Virgen María.

Reyes grandes devotos guadalupanos

Uno de los objetos más valiosos de la exposición en el Museo del Prado fue un marfil con la imagen de la Virgen que en la parte de abajo tiene una inscripción, por la cual se sabe que perteneció a una dueña o dama de compañía de la reina Bárbara de Braganza. El marfil, de origen hispanofilipino, fue un regalo de su hermano jesuita, y llevó la devoción por la Señora del Tepeyac al Palacio Real de Madrid. Se sabe que el matrimonio de la reina Bárbara de Braganza y el rey Fernando VI (reyes de España de 1746 a 1758) sentía gran devoción guadalupana.



Virgen de Guadalupe, taller hispanofilipino, marfil policromado y latón, circa 1650-1700, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Exposición *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Museo del Prado, Madrid. Fotografía de Paula Mues Orts.

La proliferación de estas imágenes en la península se debe, en gran medida, a los indianos, emigrantes, generalmente del medio rural, que se iban a América, hacían fortuna a base de trabajo y sacrificio, y volvían a sus terruños. Como muestra del estatus social que habían alcanzado, solían enviar a sus localidades suntuosos objetos devocionales para admiración de toda la comarca.

Es el caso de Manuel Silvestre Pérez, quien en Castañares de Rioja erigió una capilla completa a la Virgen de Guadalupe, con su retablo, sus esculturas, su ajuar de plata y piezas del más fino marfil hispanofilipino. Otro altar destacado es el de la iglesia de Montemolín, en Badajoz, que además tiene la particularidad de que la Virgen de Guadalupe está dentro de una vitrina, como en el santuario del Tepeyac. En Quincoces de Yuso, en Burgos, se exhibe también un cuadro maravilloso de Villalón de Campos, prestado a la exposición de El Prado, que muestra cinco apariciones de la Virgen en torno a una gran imagen central, totalmente rodeada de flores.

En Conil de la Frontera, Cádiz, Miguel Calderón de la Barca –quien fuera presidente de la Real Audiencia de México y virrey interino– hizo abrir una capilla dentro de la ermita del Cristo, en la que ordenó colocar un fantástico altar atribuido a José Juárez; ello con el propósito de que él y sus descendientes fueran enterrados allí.

Durante la Independencia de México, la Señora del Tepeyac fue un símbolo poderoso de unidad y libertad. Miguel Hidalgo la incluyó en el estandarte del movimiento insurgente de 1810, presentándola como Patrona de los mexicanos.

También en Cádiz existe un pueblo, Algar, cuya patrona es la Virgen de Guadalupe; obra de un indiano que en una tormenta en las costas de Cádiz se encomendó a ella y le prometió que,

si lograba llegar sano y salvo a tierra firme, la haría patrona de su localidad. Y así, todos los 12 de diciembre los algareños sacan en procesión una talla de la Virgen de Guadalupe.

Durante la Independencia de México, la Señora del Tepeyac fue un símbolo poderoso de unidad y libertad. Miguel Hidalgo la incluyó en el estandarte del movimiento insurgente de 1810, presentándola como Patrona de los mexicanos.

La Independencia no afectó el flujo migratorio con España, de donde siguieron saliendo viajeros, comerciantes y turistas con destino a Veracruz, y desde donde a su vez retornaban, si no todos, muchos migrantes. No eran infrecuentes los casos de indianos que, a causa de las convulsiones políticas en México, optaban por el regreso, para entroncar con sus paisanos peninsulares, fundiendo linajes criollos con la aristocracia local.

Sevilla acoge 300 imágenes

El nombre de Guadalupe se hizo presente en la sociedad de Sevilla y de Cádiz, tanto como nombre propio de buen gusto para las herederas de la élite andaluza como advocación en oratorios de muchas fincas. Se estima que en Sevilla hay no menos de 300 imágenes de la Señora del Tepeyac.

En la parroquia de San Lorenzo, en Pamplona, donde se encuentra la imagen de San Fermín, los herederos de los marqueses de San Miguel de Aguayo dedicaron en el siglo XIX un mural de piedra a la Virgen de Guadalupe en el altar mayor.

En el siglo XX, los asturianos fueron los emigrantes españoles más prósperos en México. En Asturias, es raro encontrar iglesia o capilla que no tenga alguna representación de la Virgen de Guadalupe. Así, abundan en el concejo de Llanes, gracias a la eficaz labor de la Unión Llanisca, que desde hace muchos años se ha



Virgen de Guadalupe, imagen original en la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Ciudad de México.
Fuente: Wikipedia.

ocupado de mantener viva la devoción encargando nuevas imágenes. El pasado 4 de julio se conmemoró el 75 aniversario de la Coronación de la Virgen de Guadalupe en la basílica de Llanes.

Durante el franquismo, la venerada imagen también se utilizó con fines políticos. Como estrategia para salir del aislamiento internacional, en 1947, el régimen decidió fundar en la Ciudad Universitaria de Madrid el Colegio Mayor Hispanoamericano de Nuestra Señora de Guadalupe, dependiente del Instituto de Cultura Hispánica.

En 1951, pocos años después de ser entronizada por el papa Pío XII como Emperatriz de las Américas, la Virgen de Guadalupe fue objeto de un gran homenaje en Valladolid, en cuyo Santuario de la Gran Promesa se le dedicó un altar, celebración presidida por el arzobispo primado de México, monseñor Luis María Martínez.

Templo diseñado por Félix Candela

En 1967, la congregación de los Misioneros del Espíritu Santo, fundada en México por el sacerdote marista Félix de Jesús Rougier, terminó la construcción en Madrid de un templo dedicado a la Virgen de Guadalupe de diseño muy innovador, a cargo, entre otros, del arquitecto hispanomexicano Félix Candela. La iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe se encuentra muy cerca del estadio Santiago Bernabéu.

En cuanto al Opus Dei, es rara la casa de esta prelatura que no tenga una imagen de la Virgen de Guadalupe. Esto se debe a que en 1970 el fundador, Josemaría Escrivá de Balaguer, visitó la basílica de Guadalupe en la Ciudad de México para rezarle a la Virgen pidiéndole que la organización pudiera configurarse jurídicamente.

El coleccionista y empresario José Gárate Muriello, creador de la Fundación Hispano Mexicana Castilnovo, acondicionó en Segovia un castillo gótico-mudéjar para resguardar un acervo guadalupano excepcional, con decenas de imágenes que van desde pinturas hasta toda clase de objetos artísticos.

Protectora de toreros y artistas

La Virgen de Guadalupe es protectora de no pocos toreros y numerosos artistas le tienen la mayor devoción. Rocío Dúrcal está enterrada en la basílica de Guadalupe. Salvador Dalí poseía una imagen de la guadalupana que aún hoy se conserva en su museo en Figueras. La capilla del suntuoso palacio de Las Dueñas, en Sevilla, alberga un valioso cobre con la imagen de la Virgen, firmado por el pintor novohispano Nicolás Enríquez de Vargas, que en vida de la duquesa Cayetana de Alba colgaba de un muro en su dormitorio.

Es probable que la más reciente presencia guadalupana en España sea la que se encuentra en la catedral de la Almudena, en Madrid. Este templo cuenta con tres enormes puertas de bronce, obra del escultor Luis Sanguino. La de la derecha está dedicada a la evangelización de América y en ella se representa a la Virgen de Guadalupe. Hace pocos años, el vicario se dio cuenta de que frente a esta puerta se congregaban constantemente mexicanos residentes en España para rezar, así que decidió dedicarle un altar a la Señora del Tepeyac en el interior de la catedral madrileña.

Fuentes consultadas

COPE Ribadesella, “Llanes conmemora con una misa el 75 aniversario de la llegada de la Virgen de Guadalupe a su Basílica”, 2 de julio de 2025. Disponible en <<https://coperibadesella.com/02/07/2025/llanes-conmemora-con-una-misa-el-75-aniversario-de-la-llegada-de-la-virgen-de-guadalupe-a-su-basilica/>>.

Florencia, Francisco de, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, México*, por Iuan Joseph Guillena Carrascoso, 1694. Biblioteca Digital Hispánica. Disponible en <<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/1865762>>.

Gil, Juan, “Una mirada familiar a fray Juan de Zumárraga: ocho documentos inéditos”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 79, núm. 2, 2022.



Bocetos en bronce, realizados por el escultor Luis Sanguino, para la puertas de la catedral de Nuestra Señora de la Almudena, Madrid.

Disponible en <<https://estudiosamericanos.revis-tas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/articulo/view/96>>.

Marcos, Ana, “El Prado homenajea a la virgen de Guadalupe, la estrella pop que unió América y España”, *El País* (diario), 9 de junio de 2025. Disponible en <<https://elpais.com/cultura/2025-06-09/el-prado-homenajea-a-la-virgen-de-guadalupe-la-estrella-pop-que-unio-america-y-espana.html>>.

Montes González, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2016.

Museo del Prado, “*Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, una exposición única”, 9 de junio de 2025. Disponible en <<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/tan-lejos-tan-cerca-guadalupe-de-mexico-en-espa-a/194df3a8-1b91-9ecd-dc6b-7048527eb314>>.

Pulido. Natividad, “Miguel Falomir: No hay nada mejor para descolonizar que mostrar la historia”, *ABC* (diario), 9 de junio de 2025. Disponible en <<https://www.abc.es/cultura/arte/miguelfalomir-mejor-descolonizar-mostrar-historia-20250609180617-nt.html#vca=modulo-rel-dos&vso=abc&vmc=noticias-rel&vli=cultura>>.

descolonizar-mostrar-historia-20250609180617-nt.html#vca=modulo-rel-dos&vso=abc&vmc=noticias-rel&vli=cultura>.

Ruiz Gomar, Rogelio, *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006, Estudios de Historia Novohispana, 26, enero –junio 2007, México. Disponible en <<https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3657/3210>>.



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.

A portrait of Juan Pablo Contreras, a man with dark hair and a slight smile, wearing a maroon tuxedo with a black lapel and a matching bow tie. He is holding a baton in his right hand. The background is a soft, ethereal mix of light blue and green with bokeh light effects.

Juan Pablo Contreras:

historia de un sueño raro y hermoso

Por Hugo Roca Joglar

Hugo Roca Joglar nos presenta un lúdico texto en el que explora el sentido de la Sinfonía número 1, *MyGreat Dream*, del compositor y director de orquesta Juan Pablo Contreras. “Quiero escribir obras que enamoren al público, que sean tocables y disfrutables”, declara el músico nativo de Guadalajara, candidato al premio Grammy en varias ocasiones.



Esta historia la protagoniza un sueño sonoro. En su desarrollo ocurre de todo: dicha y angustia, resolución, añoranza y drama, obsesión y misterio, dolor, fiesta y la insatisfacción originaria de siempre sentirnos un poco incompletos.

Leerla, por lo tanto, es habitar una onírica experiencia intensamente humana. También trágica. Cada uno de sus elementos es sometido a conflicto: lo inconsciente busca traspasar el umbral y proyectarse hacia la realidad. Incluso ir más allá: trascender los límites de un mundo secreto para volverse parte importante de la sociedad.

¿Se trata, entonces, de una narración sobre lo invisible? Solo como gancho inicial. Justo aquí, en el tercer renglón, se comienza a materializar: nos desprendemos del sueño para dirigirnos hacia el soñador:

se llama Juan Pablo Contreras. Tiene un raro y hermoso sueño: vivir de escribir música para orquesta.

El arte de comenzar en medio

Juan Pablo Contreras (Guadalajara; 1987) habla. *Me encanta inventar palabras. Escribo música de lunes a sábado cinco horas diarias. Estar tan metido en sonidos supongo que me lleva a buscarles nuevas sonoridades a los lenguajes.*

De pronto me digo: “Esto suena muy chido”. No tengo claro si es principio, final o material para el centro. Nunca he compuesto de forma cronológica; voy y vengo en el tiempo; me salto partes y retrocedo. Me gusta, de hecho, comenzar por en medio. Al final, lo que ocurre es que de ahí voy hacia atrás y hacia adelante. De esta forma, todo en mi música permanece íntimamente conectado. ¿El resultado? Te diría que mis obras suelen transmitir un tipo de energía poco habitual en la música clásica. No me da pena decir que yo busco entretener.

Una realidad injusta y cruel

Como compositor vivo, es probable que nunca se programe tu música. Si eres de la élite con suerte, estás condenado a que ubiquen tu obra al inicio del programa. Por lo tanto, debe ser corta y de preferencia ligera. Nadie está en la sala para escucharla. Si además eres de nacionalidad mexicana, debes insertar elementos exóticos de tu cultura masticados para Occidente. Esto explica el porqué la música para orquesta mexicana escrita durante el último siglo tiende a terminar en dos destinos:

- El cementerio de partituras olvidadas. Obras que se rebelan contra el sistema e ignoran su propia condena. *Long story short*: terminan muertas.
- Las grandes obras maestras de nuestra historia. Aquí llegan las escasas obras que aceptan

Imagen de la página anterior:
Juan Pablo Contreras,
compositor y director
de orquesta.

su condena, rebosan talento y siguen las reglas de ser cortas (y en cierta medida, exóticas). Nueve ejemplos:

1. *Sensemaya* (10 minutos) de Silvestre Revueltas (1899-1940);
2. *Sinfonía india* (12 minutos) de Carlos Chávez (1899-1978);
3. *Huapango* (10 minutos) de José Pablo Moncayo (1912-1958);
4. *Danzón número 2* (10 minutos) de Arturo Márquez (1950-);
5. *Nocturno violento* (15 minutos) de Marcela Rodríguez (1951-);
6. *Encuentros* (10 minutos) de Samuel Zyman (1956-);
7. *Zaztun* (11 minutos) de Hilda Paredes (1957-);
8. *Breves sombras* (7 minutos) de Ana Lara (1959-);
9. *Antrópolis* (10 minutos) de Gabriela Ortiz (1964-).

Mariachitlán: caos sonoro, seductor y ansioso

El ejemplo 10 de esta lista es *Mariachitlán* (10 minutos) de Juan Pablo Contreras.

Guadalajara de noche. Plaza de los Mariachis.

Decenas de grupos suenan al mismo tiempo. Interrumpirse es parte de su fiesta. La idea es que te metas al local de donde proviene el sonido más atractivo. Aunque resulta más divertido caminar y experimentar cómo todas las obras se colapsan en el aire. Caos sonoro, seductor y ansioso.

Hubiera sido más sencillo llevar una grabadora y registrar; como en la obra electroacústica de Manuel Rocha, *Tlacotalpan fiesta*, en la que la arenga de un merolico de timbre monocromático (“Si me da cuatrocientos, señor, le doy su cobertor, orgullo mismo de Aguascalientes”)



Juan Pablo Contreras dirigiendo *Mariachitlán*, obra de su autoría.

se convierte en la canción “Dijiste adiós” de Los Temerarios, que suena desde una bocina lejana. Pero no: aquí la metáfora de la realidad está a cargo del recuerdo; y su recreación, al servicio de una orquesta sinfónica. El compositor, convertido en cronista de una memoria antigua, reconstruye el recuerdo con rigor estructural. Sí: el resultado es barahúnda, pero para lograrlo se necesitan método y cálculo. En la arquitectura de esta música hay tres acontecimientos sonoros cuidadosamente armados:

- Canción ranchera en compás de 2/4 (CHUN-ta CHUN-ta).
- Vals romántico en compás de 3/4 (CHUN-ta-ta).
- Son zapateado en el que se alternan compases de 6/8 y 3/4 (CHUN-ta-ki-ta-CHUN-ta / CHUN-ta-ta).

El desarrollo implica aparentar descuido: que vayan y vengan, se desfasen y re-ubiquen. Les es permitido trastabillar, balbucear y exagerar. De pronto, efímero drama: silbato de policía. Por un instante, es inminente la destrucción del desmadre. Pero no existe intento de mordida capaz de desvanecer tres chunes simultáneos que al chocar se refuerzan y al cruzar sus “tas” se persiguen de manera escalonada, en canon sin final, hacia la eternidad: CHUN-ta-CHUN-ta-ki-CHUN-ta-ta-CHUN-ta... Que siempre termina cuando alguien, en plena calle, vomita una mezcla de torta ahogada, birria y agave.

La trampa del exotismo: breve carta a Juan Pablo Contreras

Has heredado a la historia mexicana una gran obra corta y exótica, perfecta para enganchar al inicio del programa a personas que nada saben sobre ti y es por Beethoven que están ahí.

Tu caso, Juan Pablo, resulta extraordinario. *Mariachitlán* (2016), que nadie te comisionó, ganó el premio a la mejor composición orquestal de Jalisco. Ahí todo normal: éxito local. También

fue nominada al Grammy Latino. Entonces, todo adquirió un sesgo atípico: la obra ha sido interpretada en vivo 120 veces, sobre todo en Estados Unidos, incluyendo una con la Filarmónica de Los Ángeles en el Hollywood Bowl. Y te firmó Universal como compositor exclusivo.

Mariachitlán ganó el premio a la mejor composición orquestal de Jalisco. Fue nominada al Grammy Latino, y ha sido interpretada en vivo 120 veces, sobre todo en Estados Unidos, incluyendo una con la Filarmónica de Los Ángeles en el Hollywood Bowl.

Recibes constantes comisiones para nuevas obras; dos de las cuales han recibido sendas nominaciones al Grammy Latino en la categoría Mejor composición clásica contemporánea: *Lucha libre* (12 minutos) en 2023 e *Himno a la mujer* (7 minutos) en 2024, que se convertiría en el tercer movimiento de tu concierto para violín y orquesta, *La Minerva*.

Este panorama te convierte en una de las personas compositoras para orquesta latinoamericanas más exitosas de la historia.

¡Cuidado, hay trampa! La misma que asfixia el destino de las tesis. Comienzas tu carrera como soprano coloratura; cautivas al público; el tiempo pasa: tu voz se ensancha, arriba a territorios cromáticos más oscuros; pierdes elasticidad, ganas en profundidad emocional. Estás lista para roles de soprano dramática. Nadie te contrata. ¿Por qué? Casas de ópera y audiencias te metieron en el cajón de los roles ligeros y quedaste encerrada dentro.

Ocurre lo mismo con los compositores mexicanos vivos. ¿Cómo demuestras que tu imaginación sonora es mucho más que una corta obra exótica?

Está la parte política, que ya resolviste: cinco organizaciones binacionales se unieron (Orquestas Juveniles de Fresno, Orquesta Sinfónica de Minería, Festival Bach de Victoria, Orquesta Latino Mexicana y Orquesta Sinfónica de Pasadena) para que crees tu primera obra extensa: ¡una sinfonía!

Pero es la superficie del problema. El fondo es más complejo y resulta siniestro. ¿La tradición de la música occidental, qué espera de ti? De preferencia, que no existas. Es un peso millenario integrado por racismo y desprecio. Busca

hacerte sentir inferior. Si no resistes, te despedaza. Si insistes, te da la oportunidad de crear tu obra corta y exótica.

Sinfonía india, *Sensemayá*, *Huapango*, *Danzón número 2* o *Antrópolis*... las grandes obras maestras orquestales de tu tierra no superan los 15 minutos. De ahí vienes. De ahí piensas. *Mariachitlán*, *Lucha libre* o *Himno a la mujer*... las grandes obras maestras de tu catálogo no superan los 15 minutos.

Tu idiosincrasia está educada para aglutinar en menos de un cuarto de hora lo más brillante (muy fuerte / muy rápido), lo más dramático (muy lento / muy suave) y lo más extravagante (guiños a tu cultura local por todas partes). Frenetismo. Ansiedad. Prisa. Es una condena mental que nada tiene que ver con el afuera. Puedes vivir de componer y ser maestro en Viena, Londres, California o Salzburgo. Se trata de un mal que existe en el inconsciente. En tu ascendencia musical está la sentencia del *collage*, de ser un prodigio de la aglutinación y el pastiche. Una falta emocional.

Juan Pablo Contreras, tú abres y cruzas la tercera puerta. Avanzas hasta tu piano y te sientas. Quedas cara a cara ante el papel pautado vacío, salvo por el título:

Sinfonía número 1.

¿Qué sonidos hay en ti para activarla?

El laberinto de la identidad

Juan Pablo Contreras habla:

Me tomó un año escribir mi primera sinfonía. Un arco narrativo de más de 25 minutos me permitió desarrollar los materiales con calma. Quería decir algo importante, contundente. Lo primero que escribí fueron riffs cromáticos para guitarra eléctrica, en medios tonos. De adolescente amé el heavy metal. Así que el sentido de



Juan Pablo Contreras ya llegó al Disney Hall.

mi sinfonía fue desde el principio profundamente íntimo. No es una obra académica. Cambio de géneros drásticamente. La cohesión está en mis sentimientos. Hay, por ejemplo, un tema para trompeta fuera de escena en el primer movimiento, muy a lo Mahler, cuya melodía replica la primera obra que escribí (El arca de Noé), la que me dio la beca de admisión para estudiar Composición en Estados Unidos, lo cual me llenó de excitación, pero también de nostalgia. En algún lugar del tercer movimiento un trombón solo interpreta un huapango. En Nueva York y luego en California, descubrí que mi mexicanidad no solo era bienvenida, sino aplaudida. Mi primer premio internacional fue el BMI William Schuman, en 2013. Compitieron 730 compositores. Gané con una obra sobre qué significa ser mexicano. Se llama El laberinto de la soledad (duración: 8 minutos) en alusión al ensayo homónimo de Octavio Paz, del que me conmovió la idea de que a la salida de este laberinto todos anhelamos encontrar la felicidad. 10 años después, cuando comencé a escribir esta primera sinfonía, mi laberinto ha cambiado. Al decidir narrarme, lo primero fue aceptar que soy un personaje nuevo. La mitad de mi vida ya la viví en Estados Unidos, donde nació mi hijo. Mi vida ahora también es jazz y big band, por eso las incluyo en varios lugares de esta obra como muestras de mi compleja identidad. Están ahí también mis recuerdos como niño corista. Pero el canto operístico lo quise distorsionado, no impostado, así que a los músicos de la orquesta, al final de algunas frases, los pongo a cantar “hahahahaha” y “uuuuuuuu” con la boca cerrada. Mi Sinfonía número 1 es una obra libre que me representa: accesible, emocionante, frontal. Siento que muchos compositores mexicanos veían y ven a Europa como su modelo expresivo; yo soy más de la escuela estadounidense. Una filosofía más directa, no tan abstracta. Cuando estaba por terminar mi primera sinfonía, quise titularla con algo que expresara un gran sueño, al mismo tiempo que una gran añoranza y una gran energía comunal. Uní “My Great Dream” como “MyGreat”, para que suene “migrate”. Me encanta inventar palabras.



Juan Pablo Contreras, un buen director de su propia música.

Los cronistas musicales somos parte del problema

Si la música mexicana contemporánea es escasa y su destino suele ser el olvido, se explica, en cierta medida, porque quienes escribimos no tomamos riesgos. Somos predecibles y aburridos: enciclopedias bien escritas, lo cual en tiempos de la inteligencia artificial es poco menos que ser inútiles.

Cuando la música es directa y arriesgada, tenemos la obligación estética de imitarla con nuestras palabras.

Así que ahora, en tiempo real, para ensayar en torno a la Sinfonía número 1, *MyGreat Dream*, de Juan Pablo Contreras, voy a aplicar algo muy gringo: un *framework* de marca, y le voy a dar un uso inédito en la crítica musical: aplicarlo para narrar sonido.

Framework de marca aplicado al sonido

ATRIBUTOS: ¿qué define esta obra? Es:

- La autobiografía de un migrante
- Entretenida
- Arriesgada

FUNCIONES: ¿qué hace esta obra de forma única?

- Explora a fondo el concepto de identidad individual
- Desea divertir
- Asume peligros formales

RECOMPENSAS EMOCIONALES: ¿qué siente el oyente al escucharla?

- Reflejos tiernos, reflejos siniestros
- Agradecimiento por referencias populares
- Asombro, perturbación, inquietud

VALORES: ¿qué valores deposita el compositor en esta obra?

- Honestidad emocional
- Identidad binacional
- Trabajo riguroso

PERSONALIDAD: ¿cómo se comporta esta música?

- Introspectiva
- Juguetona
- Rebelde

Por lo tanto, la Sinfonía número 1 de Juan Pablo Contreras es:

1. La autobiografía de un migrante
Explora a fondo el concepto de identidad individual. Ofrece reflejos tiernos y reflejos siniestros impulsados por una honestidad emocional de personalidad introspectiva
2. Entretenida
Desea divertir. Incorpora referencias musicales populares que nacen del orgullo binacional de un espíritu profundamente juguetón.

3. Arriesgada

Asume peligros formales que provocan asombro, perturbación, inquietud. Los sostiene el trabajo riguroso de un pensamiento musical rebelde.

Visión focus:

- Autobiografía orquestal divertida y audaz, o
- Sueño migrante entre mariachi, *heavy metal* y jazz

Sinfonía número 1, *MyGreat Dream*, de Juan Pablo Contreras*

Primer atributo: autobiografía migrante. Obra que explora a fondo el concepto de identidad individual. Se descubre ambiciosa (*Sí, quiero brillar en Estados Unidos creando música sinfónica*). Se descubre añorante (*Sí, extraño mi casa en Guadalajara*). Esta honestidad musical ofrece dos recompensas emocionales inmediatas a quien la escucha: reflejos tiernos (*Yo también tengo grandes sueños*), reflejos siniestros (*Yo también a veces me pongo chípil*).

Música de naturaleza introspectiva. Pero su segundo atributo es que resulta entretenedora. Entonces todo comienza a confundirse. Porque sí: la reflexión es íntima. Aunque también desea divertir. Juan Pablo Contreras es el primer compositor mexicano en ganar el premio Vilcek porque no está dispuesto a mentir: a los 13 años formó parte de una banda de *heavy metal*.

Esta historia sonora la protagoniza un adolescente jalisciense que hace *covers* de Metallica y le canta a su tía *El son de la negra* con voz de mariachi en la fiesta familiar, en la que los *shots* de tequila comparten bandeja con *highballs* de bourbon de Tennessee.

20 años después, en su primera sinfonía, le asigna al fagot la encomienda de cantar un bolero. Afina las cuatro cuerdas más graves de su guitarra eléctrica como violonchelo (do-sol-re-la). Coloca una batería a la izquierda de los



Juan Carlos Contreras tiene un singular estilo como director de orquesta.

últimos violines. Escribe un vertiginoso arpeggio para clarinete y anota en la partitura la nota de carácter: “Referencia: Kirk Lee Hammett”.

El tercer atributo de esta música es que se arriesga: asume peligros formales. Degeneración sonora cuidadosamente estructurada. Asombra, perturba e inquieta. *Big band* sierreña que colapsa en jarabe que colapsa en *free jazz*. La estabilidad liminal del discurso proviene de un trabajo estructural riguroso, cuya articulación no sirve a patrones formales, sino sensuales: angustia, curiosidad, desamparo y la necesidad de triunfar.

Al construir cualquier tipo de identidad, es necesario establecer un *tagline* (nunca más de 50 caracteres). El de la primera sinfonía de Juan Pablo Contreras puede ser: “autobiografía orquestal divertida y audaz” o tal vez “sueño migrante entre mariachi, *heavy metal* y jazz”.

Al final, por lo menos en apariencia, se trata de celebrar: “*You’ve achieved your Great Dream, carnal!*”.

Y de pronto... el miedo.

¡Advertencia!

Hay que leer las letras pequeñas: el subtítulo de la obra es “*MyGreat*”, escrito así junto, para que suene “*migrate*”.

Entonces descubres que el juego ya no es tan divertido.

Podrás haber logrado algo importante, pero para un migrante no existe tal cosa como la tranquilidad.

Hagas lo que hagas, del sueño cumplido vas a despertar hacia una nueva dificultad.

Sábado 16 de agosto de 2025

El joven compositor y director de orquesta Juan Pablo Contreras se presenta esta noche al frente de la Orquesta Latino Mexicana para dirigir un concierto compuesto en exclusiva por su música.

El concierto comienza a las 19:30 h en la Sala Plácido Domingo del Conjunto Santander de Artes Escénicas, ubicado en el municipio de Zapopan, en la zona metropolitana de Guadalajara.

La primera parte del programa se compone de las obras *La silla* (2022), *MeChicano* (2022) y *Alma monarca* (2025); la segunda, de la Sinfonía número 1, *MyGreat Dream* (2025), y *Mariachitlán* (2016).

Es la primera vez, en el siglo XXI, que un compositor mexicano dirige un concierto monográfico en Guadalajara. El último había sido José Pablo Moncayo (1912-1958), hace 75 años.

Nos da miedo la encarnación del sonido

Se supondría que lo invisible debe permanecer invisible. Por eso nuestra literatura de terror está llena de fantasmas.

Cuando una persona compositora crea una obra, tiende a desvincularse emocionalmente una vez que la firma. Suspira y encomienda a alguien más el destino de su música: a quien la vaya a dirigir, a quien la vaya a interpretar, a quien la vaya a programar.

Su conexión puede ser intensa... de una forma abstracta. Pocas veces regresa a una relación física. Dirigir la música que se compone no es un acontecimiento frecuente.

La causa de este fenómeno de alejamiento es, en parte, el miedo.

Cuando Chaikovski dirigía su música, de acuerdo con sus cartas y múltiples biografías (como la de Galina Sizko), sufría ataques de pánico sobre el pódium. Brazos rígidos. Dedos agarrotados. Entradas falsas a los instrumentos de lo mucho que temblaba.

Juan Pablo Contreras
es un *performer* nato. Usa el cuerpo
para que su música cobre vida.
Y antes, la activa.

La música de Chaikovski sonaba brillante y conmovedora... excepto cuando la dirigía Chaikovski.

Encarnar el propio sonido puede sumir a una persona en un terror cerval.

Juan Pablo Contreras se sitúa en las antípodas de Chaikovski: es un *performer* nato. Usa el cuerpo para que su música cobre vida. Y antes, la activa. Rompe el umbral de silencio que separa al público de la orquesta. Se asegura de que nadie desconozca lo que está a punto de ocurrir.

Basta verlo ahora mismo, que su concierto monográfico comienza con *La silla*.

Sueños secretos

Juan Pablo Contreras dice: “Es una obra sobre un viaje a caballo”.

Inclina las rodillas, permanece como montado sobre el aire, y solicita a las percusiones que interpreten durante 10 segundos el ritmo del galope ecuestre.

Dice:

“Y luego, la sensación de libertad que transmite cabalgar”.

Levanta las manos hacia los músicos y una fanfarria comienza a ir y venir entre los alientos: del oboe a la flauta, donde la retoma el piccolo, que se la lleva al corno inglés, y ahí se apaga.

Cuando los ejemplos sonoros didácticos finalizan y la obra comienza, nuestra imaginación ya conoce el propósito del sonido. Esta dinámica algo tiene de hechizo.

Juan Pablo Contreras dice:

“Para describir una lancha deslizándose en el mar de Janitzio, sumerjo un platillo en agua”.

Y el sonido que sobreviene es burbujas y metal. Su forma de dirigir es libre y extraña. El atril no sobrepasa sus rodillas. Para cambiar de hoja debe agacharse. Prefiere realizar ese esfuerzo cada medio minuto, durante dos horas, antes de tener un obstáculo visual hacia sus músicos.

Dice:

“Le pido un *glissando* al chelo para trazar el vuelo de gaviotas michoacanas”.

Y el sonido que sobreviene deja muy claro que ese nombre raro significa pasar de una nota a otra en un instrumento de cuerda, haciendo sonar todas las intermedias, como en un juego de alas.

Esta vocación performativa tiene un compromiso con el misterio. No abre todos los accesos. Descubre las formas. Del fondo solo insinúa sombras. Deja claros los elementos del sonido, aunque sus verdaderas intenciones permanezcan ocultas. Corresponderá a cada quien entenderlas.

Sucede, por ejemplo, a mitad de *Alma monarca*, que desaparecen las mariposas. Han volado lejos de cualquier memoria. Lo que era colorido revolotear se ha convertido en un aterrador espacio vacío, como si el pedal de un órgano se hubiera quedado trabado después del rito, cuando ya todos se han ido.

Al sonido siempre es posible volverlo íntimo. Entonces Juan Pablo Contreras ya no tiene ninguna influencia. Se desmaterializa. Y el sonido queda libre para revolvernos entre nuestros sueños secretos.



Juan Pablo Contreras es un *performer* nato.



Hugo Roca Joglar (1986) es un escritor mexicano que todo el tiempo habla sobre música. La obra que le valió el Premio Nacional Bellas Artes de Novela José Rubén Romero 2021 (*Puedo ver el futuro: hay un asesinato*) está llena de exploraciones sonoras, y la crónica con la que ganó el Premio Nacional de Periodismo 2014 (*Lo que me dice el amor*) hace sonar la Sinfonía número 3 de Gustav Mahler en una cantina de Irapuato.

Un soneto me manda hacer...

Por Pablo Boullosa

El escritor Pablo Boullosa ofrece una paráfrasis del famoso poema de Lope “Un soneto me manda hacer Violante”. El ingenio, esa capacidad de inventiva y entendimiento tan valorada en el Siglo de Oro, así como el recurso metapoético del soneto dentro del soneto, son los juegos barrocos de estos versos.

Un soneto me manda hacer Boullosa,
que en su vida se ha visto en tanto aprieto,
¿es él o yo quien dicta este cuarteto,
así, como si fuera cualquier cosa?

¿Sabrá él que no es tan ingeniosa
la idea de reunir a este terceto
(y si añade uno a Borges ya cuarteto)
de él, de mí, de Lope, que aquí posa?

Aspiro, como todos, al gobierno
de mí sobre mí mismo, y al derecho
a hacer de mí mi propio subalterno;

de Lope simplemente me aprovecho
para azuzar a mi poeta interno,
y afirmar, todos juntos, *ya está hecho*.

PABLO BOULLLOSA

Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

LOPE DE VEGA



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 la mesa de los viernes del noticiero *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.



ARTE & CULTURA

revista-liber.org



@arteyculturags



Arte & Cultura Grupo Salinas