

Órbita

EBA



ESCUELA DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
NUEVA ÉPOCA / NOVIEMBRE DE 1999 / NÚMERO 1

luis, querido y terrible

Ah ¡ cómo me hiciste
enojar! correr, ...

cuánto tiempo nos llevó
"sintonizar nuestros lenguajes"

Gracias luis, sin tu
apoyo y habilidad para
el trabajo de computo,
tu velocidad y

sobretudo ... valor
humano. EBA áerea
... no estaría aquí
en tus manos

Márgare

x d seguiremos con el próximo?

nov 1995

editorial

La Escuela de Bellas Artes está viviendo un intenso proceso de cambio que corre paralelo a los grandes cambios en los que está inmersa nuestra Universidad. La nueva trayectoria de la Escuela de Bellas Artes tiene como meta el convertirse en el núcleo generador de las propuestas artísticas y culturales que la Universidad Autónoma de Querétaro debe aportar a nuestra sociedad. Que este cambio de ambiciosa renovación llegue a consolidar a nuestra Escuela como el más relevante centro en la región del Bajío en lo que se refiere a la formación de profesionales en Arte y Cultura es sin duda alguna el propósito último que estimula nuestros pasos.

EBA áurea se presenta como un primer resultado de la nueva concepción de la Escuela de Bellas Artes y, a la vez, como un instrumento de futuro hacia los logros señalados. EBA áurea encarna en esta nueva etapa de la Escuela un concepto global de cambio que se manifiesta desde su concepto de publicación hasta la selección de sus contenidos.

Más allá de cualquier idea "milenarista" al uso, EBA áurea se propone ubicarse en un solo tiempo y abrir el horizonte a las reflexiones contemporáneas sobre Arte y Cultura. La sensibilidad de nuestro rector, el M. en I. José Alfredo Zepeda Garrido, ha hecho posible que este vehículo de pensamiento sea hoy una realidad.

Lic. José Roberto González García
Director de la Escuela de Bellas Artes

Índice

artes visuales

Patricia Arriaga El Misterio de la Belleza	6
Teresa Bordons - Mária Dehaene Rubén Maya - Entrevista -	14
Jorge H. Martínez Marín Áurea medida, <i>a-léthia</i> y contemporaneidad	26
Juan Carlos Romo Imaginería, alquimia y fotografía Fábulas sobre la aprehensión de imágenes	30
María Teresa García Besné Edvard Munch, intenso espectáculo de la vida	36
Hazael Castilla Canales Luis Buñuel: un surrealista real	39

música

Ignacio Baca Lobera Lo racional y lo irracional: La estructura en evolución en <i>Time and Motion Study I</i> de Bryan Ferneyhough	48
José Rafael Bienglo Ignacio Baca Lobera - Entrevista -	57

artes escénicas

Rodolfo Obregón Descentralización de la educación teatral en México Una experiencia de formación informal	63
---	----

investigación

Teresa Bordons ¿Qué son los estudios culturales? Una aproximación a la situación de la crítica literaria	68
Programa de Estímulos a Proyectos Culturales de las Huastecas	78

paso a paso

Regina Trespacios Conservación y restauración	80
--	----

ESCUELA DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

artes visuales

- Licenciatura en Artes Visuales especialidad:
Artes plásticas
Diseño gráfico

música

- Licenciatura en Instrumento
- Licenciatura en Educación Musical
- Técnico Instrumentista

teatro

- Carrera en Actuación
Compañía Universitaria de Repertorio CUR

danza-ballet

- Ballet clásico
Compañía Universitaria "Ballet Clásico de Querétaro"
- Danza folklórica
Compañía de Danza Universitaria

restauración

- Técnico en restauración de pintura de caballete

educación continua

- Dibujo
- Fotografía
- Pintura al óleo
- Pintura a la acuarela
- Cerámica
- Grabado

ESCUELA DE BELLAS ARTES
CENTRO HISTÓRICO
Juárez No. 9 esq. Pino Suárez, Centro Histórico.
Querétaro, Qro. C.P. 76000 Tel. 12-05-70

ESCUELA DE BELLAS ARTES
CENTRO UNIVERSITARIO
Av. Hidalgo Pte. s/n, Centro Universitario.
Querétaro, Qro. C.P. 76010 Tel./Fax 16-90-22

directorio

Rector

M. en I. José Alfredo Zepeda Garrido

Secretario Académico

M. en C. Salvador Lecona Uribe

Director de Comunicación Universitaria

Lic. Jorge Lara Ovando

Director Escuela de Bellas Artes

Lic. José Roberto González García

Coodinación Editorial E.B.A.

M. en C. Márgara Dehaene Rosique

Edición

Dra. Teresa Bordons

Diseño

M. en C. Márgara Dehaene Rosique

Pablo Sánchez Rivera

Fotografía Portada

Gonzalo Alcocer

Reproducción Fotográfica

Arturo Pérez y Pérez

Asistentes

Lic. María Teresa García Besné

Patricia Villarreal Ramírez

Luis Alfredo López Cañas

Eba-áurea es una publicación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, y todos los derechos están reservados.

artes
visuales



El Misterio de la Belleza

Patricia Arriaga

Los amantes de lo Bello somos todos unos proscritos. ¡Y qué alegría cuando se encuentra uno a un compatriota en esta tierra de exilio!

Gustave Flaubert.

Patricia Arriaga es fotógrafa y Directora de Arte de Canal 11, Televisión.

La necesidad de crear trasciende toda teoría y explicación. En el Occidente la creencia en un Dios-Creador único fue un reconocimiento implícito de que la posibilidad de crear iba más allá de los límites humanos. Ello explica que se contemple al artista como un ser divino, tocado por los dioses y que muchas manifestaciones artísticas estén tan íntimamente ligadas a la expresión mística y religiosa del ser humano.

Una de las primeras preocupaciones del artista fue buscar ciertas condiciones de forma y proporción a partir de las cuales encontrar una constante para crear la belleza evitando que ésta no dependiera de aplicaciones subjetivas, pues lo que es hermoso para uno puede no ser hermoso para otro.

El primer lugar hacia donde dirigió su mirada fue la naturaleza. En la Grecia clásica, ésta se revelaba como permeada de una belleza e inteligencia mística cuyo lenguaje era la matemática y la geometría. Si somos sensibles a la proporción de la naturaleza, una obra de arte basada en ella será invariablemente bella. Los principales exponentes de esta teoría fueron Platón y Pitágoras. Para el primero, la proporción y la simetría eran sinónimos de belleza y excelencia.

Para Pitágoras había armonía en los números, en los cielos y en todas las cosas. El artista debía ser sensible a la belleza pero al mismo tiempo, en su creación artística debía ajustarse a las formas establecidas si es que quería alcanzar la perfección. La simple presunción de que el artista podía superar los cánones de la forma dictados por la naturaleza y las proporciones humanas era impensable. El orden en el arte no era más que el reflejo del orden en la creación. El legado del arte clásico griego en la búsqueda de las formas

era el resultado de la imaginación del arquitecto sino de la simetría y de la proporción en el cuerpo humano. "Ningún edificio será bien compuesto si no tiene proporciones y relaciones análogas a las de un cuerpo bien formado". (Tosto, 178)

El mundo grecorromano fue drásticamente transformado con la hegemonía del Cristianismo, el Escolasticismo medieval, la búsqueda de la lógica y la precisión teológica.



Ariaga, Nube 1, Plata sobre gelatina, 5" X 7"

El mundo natural fue paulatinamente reducido del reino de lo divino al reino del conocimiento científico y los avances de la agricultura. Diez siglos después Petrarca, en busca de un humanismo y una estética, volvería su mirada a las letras clásicas y la tradición platónica. Con él se recobró el equilibrio entre la razón y la imaginación, la naturaleza y

el espíritu, el mundo externo y el interno. Renació el interés platónico de la búsqueda de los cánones de belleza con la profunda convicción de que ésta era un componente esencial en la búsqueda de la realidad ul-

El mundo natural fue paulatinamente reducido del reino de lo divino al reino del conocimiento científico y los avances de la agricultura. Diez siglos después Petrarca, en busca de un humanismo y una estética, volvería su mirada a las letras clásicas y la tradición platónica. Con él se recobró el equilibrio entre la razón y la imaginación, la naturaleza y

terior, y que la imaginación y la visión creativas eran más significativas que la búsqueda de la lógica y el dogma. La naturaleza se volvió a revelar como permeada por una inteligencia mística cuyo lenguaje era el número y la geometría. El mundo natural volvió a revelarse dotado de poderes mágicos y significados ocultos listos a ser descubiertos por el alma sensible.

En 1415, Leo Battista Alberti siguiendo las teorías de Vitruvio escribió *De Re Aedificatoria*. Con precisión pitagórica explicó la relación de las proporciones arquitectónicas con las armonías musicales, definió las matemáticas de la luz, el espacio y la perspectiva e insistió en que la belleza no era cuestión de gusto personal sino de leyes matemáticas. El conocimiento profundo de estas leyes en la creación artística sería lo que distinguiría a una obra de arte de la mera decoración.

Uno de los seguidores de Alberti fue Piero della Francesca quien entre 1474 y 1482 escribió su propio opus *De Prospectiva Pingendi*. Della Francesca profundizó en las teorías de Alberti al sostener que todos los aspectos de la naturaleza pueden ser mejor captados por nuestros ojos si se expresan en formas geométricas simples.

Anticipando a Cézanne por más de cuatrocientos años, Della Francesca demostró que en la naturaleza todas las formas se basan en los cuerpos poliedricos de Platón: el cilindro, la esfera y el cono.





Arriaga. *Nube 2. Plata sobre gelatina, 5" X 7"*

A principios del siglo XVI, Leonardo da Vinci junto con Luca Paccioli, admirador de Platón y Della Francesca, desarrolló un concepto geométrico derivado de una ecuación matemática, la *Divina Proporción* o *Sección Áurea*, y su aplicación a las artes plásticas.¹ "El pintor inventa la forma y materia de las cosas que va a representar, luego las mide, organiza y proporcionala". (Tosto, 21)

Si la belleza existía en la naturaleza y las proporciones de ésta eran áureas, entonces, una obra de arte basada en ellas debería ser invariablemente bella, pues el número crea orden, el orden ritmo, el ritmo armonía, y la armonía belleza. En la proporción áurea creyeron haber encontrado el misterio de la belleza.²

A finales del Renacimiento surgieron dos maneras de explicar la existencia humana. Una fue la desarrollada por los ilustrados y la otra por los románticos. Para la mente ilustrada, la naturaleza era objeto de observación y experimentación, explicación teórica y manipulación tecnológica. Valoraban el intelecto racional del ser humano y su capacidad para comprender y explotar las leyes de la naturaleza. Los románticos, seguidores de la tradición clásica grecorromana, y en oposición a los ilustrados, valoraban al ser humano por sus aspiraciones

imaginativas y espirituales, sus emociones, su creatividad artística y su posibilidad para expresarse y crear.³ Para el romántico, la naturaleza era fuente de misterio y revelación, era el camino para que el alma humana alcanzara la esencia espiritual. Solamente el arte ofrecía un punto de encuentro entre lo natural y lo espiritual; entre la imaginación y el intelecto. Por ello las artes -música, literatura, teatro, pintura- alcanzaron un status casi religioso en la sensibilidad romántica.

Durante los siglos XVIII y XIX, se realizaron numerosos estudios sobre la proporción áurea y su aplicación al cuerpo humano y sobre las medidas derivadas de él para su utilización en obras artísticas y arquitectónicas. Es necesario aclarar que si bien siempre ha existido el interés por determinar leyes generales de la belleza, aún sin conocer la sección áurea, los artistas la han encontrado instintivamente en la proporción humana y en la naturaleza.

Prueba de ello es que estos principios de composición nunca han sido privativos del arte occidental o de una época en particular, sino universales y constantes.

Con la era moderna y el fin del siglo XIX, el Ideal romántico de armonía con la naturaleza se transformó radicalmente. Los avances de la ciencia pusieron al descubierto un universo moderno e impersonal gobernado por leyes naturales y explicable exclusivamente por leyes físicas y matemáticas que nada tenían que ver con un cosmos gobernado por un Dios-creador omnipotente. En este nuevo universo, las proporciones de la naturaleza no tenían relación alguna con la existencia humana. Cualquier sentido de orden y armonía era producto de leyes naturales y por tanto objeto de estudio científico, y no de manifestaciones artísticas o intelectuales del ser humano.

Nietzsche, quien sería el profeta del Modernismo, declaró la muerte de Dios, y con él, de una civilización que había impedido durante siglos la participación plena del ser humano en el caudal de la vida. El ser humano se convirtió en principio y fin de todas las cosas, y por ende, en el único ser creador. Esto creó una profunda división interna en el hombre moderno. Por un lado, contaba con los conocimientos científicos y tecnológicos que le permitían un mayor control de la naturaleza en tierra, aire y mar. Recibía el siglo XX enajenado de la naturaleza y dispuesto a someterla. Por el otro, enfrentaba un gran va-

cío moral y estético donde Dios había muerto, la fe religiosa estaba en crisis y la naturaleza y el universo respondían a sus propias leyes. El ser humano quedó condenado a ser libre.

Con el Modernismo vino el fin del canon artístico enraizado en las formas ideales de la Grecia clásica y del Renacimiento. A diferencia de la estética clásica, que encuentra su lenguaje en la repetición y búsqueda constante de la forma perfecta, para el arte moderno el único error estético irremediable es precisamente una creación artística basada en la tradición, y por ende, en una repetición de formas y contenidos. El gran impulso de este siglo fue la búsqueda de la independencia, la subjetividad y el individualismo en un mundo en el que la libertad individual era crecientemente amenazada no sólo por un cientificismo cada vez más reduccionista sino también por la ya claramente perfilada sociedad de masas.

Cambió la percepción del hombre de sí mismo. Inició un intenso proceso de búsqueda, no sin límite, como algunos argumentan, sino de los límites propios. En el hoy y el ahora del Modernismo, los conceptos de la forma, la proporción y el espacio heredados de la Grecia clásica y el Renacimiento fueron cuestionados y abandonados dando



Ariaga, *Árbol*. Plata sobre gelatina. 5" X 7"

lugar a una visión fracturada, discontinua y desorganizada en las artes. Los cánones establecidos a través de una larga herencia artística y cultural -unidad, proporción, forma- fueron violentamente alterados. Muchos rechazaron toda referencia a la naturaleza en el arte pues sostenían que ello sólo perpetraba una relación asfixiante con un pasado en bancarota intelectual. Preocupados por abrir el camino hacia el futuro, los artistas revolucionarios promulgaron el nacimiento del arte abstracto basado en la geometría pura como la manera más eficiente de crear un lenguaje universal que trascendiera las barreras sociales, culturales y espirituales. La abstracción geométrica sería el principio de una nueva época que celebraría el intelecto, la razón y la perfección por encima de las vaguedades de la naturaleza.⁴

Se desarrolló así una "Kunstwissenschaft", o ciencia del arte. Mondrian encontró en el paisaje natural una síntesis geométrica. Itten, Klee y Kandinsky iniciaron la búsqueda de un lenguaje puramente visual cuyo origen, sostenían ellos, debía estar en la geometría básica, el color puro y la abstracción. Schlemmer llegó más allá al buscar la proporción en el movimiento. "Los estándares de medición, las teorías de la proporción, las medidas de Durero y la sección áurea son sistemas y esquemas dirigidos a la línea, la superficie y la plasticidad de los cuerpos. De estos sistemas se derivan las leyes del movimiento, la mecánica y la cinética del cuerpo humano tanto en sí mismo como en el espacio, tanto el natural como el cultural". (Hughes)

En los movimientos artísticos del siglo XX, la belleza fue eliminada, como razón de ser del arte, dando lugar a una nueva estética alimentada por propuestas que llegaron a ser delirantes. En las galerías se incendiaron esculturas y se aplaudieron obras creadas con todos los productos corporales; en los teatros se electrocutaron animales; en las salas de concierto, tres minutos y medio de silencio fueron considerados una brillante composición musical.

En su momento, el Modernismo arrojó una nueva luz sobre el mundo, llevó a una verdadera liberación creativa al permitirnos ver de otra manera, desde otros puntos de vista, desde ángulos no esperados. Pero en su propuesta estaba el germen de su propia destrucción pues creó su propia fantasía sobre el tiempo, en la cual ese pasado era destruido por el presente. La pureza inicial del Modernismo perdió su fuerza y vitalidad, y sin ellas, llegó a su fin.

A la locura modernista siguió de manera desarticulada una cultura de la tecnología, de la sobreestimulación, del consumo rápido y la congestión de la ciudad y los medios masivos. El culto de lo nuevo por lo nuevo, del hoy por hoy quedó por encima de la estética, de los mitos y la memoria colectiva de muchos siglos. El artista se engo-

losinó consigo mismo, con sus sueños y en sus sueños perdió el camino.

El fin del siglo XX dista mucho del anterior. En 1900 existía la promesa de un mundo renovado mientras que el año 2000 se vaticina con escepticismo y miedo. Nuestros abuelos vieron horizontes culturales en expansión, nosotros los vemos contraerse. Pero los artistas seguramente están ya madurando las visiones imaginativas que nos permitirán trascender en la retórica de la deconstrucción y los cuestionamientos postmodernistas sobre los límites del arte y su sobrevivencia.

Ha resurgido la necesidad de replantear y reformular la relación del ser humano con la naturaleza y de la imaginación con el arte:

- Con la naturaleza, porque hasta hace un siglo sus ciclos de crecimiento y descomposición, sus formas, su luz, estaciones y colores y, sobretodo, su infinita capacidad de renovación fueron fuente de inspiración y metáforas a partir de las cuales el ser humano podía conocer su relación con una otredad, cualquiera que ésta fuese. El sentido del orden natural, el volver a la proporción y las formas de la naturaleza, corregía de alguna manera las pretensiones y excesos humanos. Ha sido la naturaleza la que siempre nos ha re-

cordado nuestra verdadera dimensión, nos ha marcado nuestra proporción.

- Con la imaginación, porque una obra de arte puede cumplir con todos los preceptos clásicos de composición, y sin embargo, no alcanzar el objetivo de la forma y la proporción: la belleza. La expresión artística es más, mucho más, que un conjunto de fórmulas.

El arte, en todas sus manifestaciones, ha entrado en un período de silencio y contemplación. Existe una profunda necesidad de expresión de sentimientos auténticos y una profunda nostalgia por los cánones

clásicos, por una coherencia y estructura subyacentes en la vida misma. Y esa coherencia está en la forma, en la proporción, en la belleza, en esa belleza áurea que nos ayuda a encarar nuestro peor temor, el temor al caos.

El fin del milenio termina en una larga noche del alma. Es por tanto el momento de reflexionar sobre el destino de las artes, sobre el futuro del artista, sobre el misterio de la belleza.

¹ Numerosos organismos formas y espacios en la naturaleza se ajustan a esa proporción áurea, proporción que se obtiene dividiendo un segmento de forma tal que la parte más corta sea a la más larga como ésta a la totalidad del segmento.

² Cualquier línea, figura geométrica o cuerpo polidrico puede ser cortado, subdividido o seccionado en proporciones áureas. De la proporción áurea se deriva no sólo un rectángulo áureo sino otras superficies conocidas como armónicas y subarmónicas, todas ellas respondiendo a leyes matemáticas y geométricas. Los antecedentes de la proporción áurea se remontan al siglo XII, cuando un brillante matemático italiano, Leonardo da Pisa, conocido como Fibonacci, estableció los números hoy conocidos como arábigos y con ellos las propiedades aditivas de los mismos.

A partir de ellos estableció una razón cuyo resultado tiende a aproximarse a .618, conocido como el *Número de Oro*. La traducción de éste por Da Vinci y Paccioli en una ecuación matemática y geométrica dio como resultado una proporción: la proporción áurea.

³ Algunos autores califican al Romanticismo como al precursor de las vanguardias del siglo XX con la única diferencia de que el primero estaba fuertemente imbuido de sentimentalismo y de un idealismo estético. Ver Pogglioli.

⁴ Después de la Segunda Guerra mundial y tras la desilusión causada por el fracaso tecnológico del progreso y la armonía social, resurgió una apreciación por la naturaleza, en sus misterios ocultos y misticismo en algunos artistas y movimientos artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

Abbs, Peter (comp.)
The Arts In Education.
The Falmer Press:
Inglaterra, 1987.

Adams, Robert.
*Beauty In
Photography. Essays
In Defense of
Traditional Values*.
Aperture: Nueva York,
1989

Bloom, Harold.
*The Anxiety of
Influence. A Theory of
Poetry*.
University Press: Oxford,
1975.

Hugues, Robert.
The Shock of New.
Alfred A. Knopf:
Londres, 1993.

Lasch, Christopher.
*The Revolt of the Elites
and the Betrayal of
Democracy*.
Norton Publishers:
Nueva York, 1994.

Lupton, Ellen y Abbott
Miller, J. (Comps.)
*The Bauhaus and
Design Theory*.
The Cooper Union for
the Advancement of
Science and Art: Nueva
York, 1993.

Pogglioli, Renato.
*The Theory of the
Avant-Garde*.
Harvard University Press:
Cambridge, 1968.

Read, Herbert.
*La Educación por el
Arte*.
Editorial Paidós: Buenos
Aires, 1973.

Tainas, Richard.
*The Passion of the
Western*.
Crown
Publishers: Nueva York,
1991.

Tosto, Pablo.
*La Composición
Áurea en las Artes
Plásticas*.
Librería Hachette:
Buenos Aires, 1983.

Westphal, Uwe.
The Bauhaus.
W.H. Smith: Nueva York,
1991.

Rubén Maya

Entrevista

Teresa Bordons y
Márgara Dehaene

Teresa Bordons es
investigadora del Centro de
Estudios Lingüísticos y
Literarios y académica en la
Escuela de Bellas Artes.

Márgara Dehaene es
fotógrafa y académica en
la Escuela de Bellas Artes.

Rubén Maya, originario de
Huimilpan, a los treinta y un
años, cuenta con una
brillante carrera que abarca
24 exposiciones individuales
y cerca de 65 colectivas.
Ha sido profesor de pintura
y dibujo desde 1987.
Imparte el Taller de
Litografía en la Escuela
Nacional de Artes Plásticas y
ha recibido varias
distinciones como La
Medalla Gabino Barreda al
mérito universitario.

Discreto, sencillo, de palabras suaves y conversación salpicada con frases breves y precisas, Rubén Maya visitó la Escuela de Bellas Artes y nos permitió realizar esta entrevista.

-Tú naces en Huimilpan, estado de Querétaro, ¿podrías hablarnos de cuál ha sido tu experiencia como artista queretano?, ¿qué dificultades, obstáculos o beneficios has encontrado por haber nacido en provincia?

Sí, creo que marca el hecho de que uno sea de provincia. Marca en la obra y en el desarrollo profesional que uno tiene. Las ventajas que me dio el haber nacido en un pueblo y haber pasado en él la infancia y luego haber emigrado a la ciudad de México a los cuatro años, es que uno lleva una carga emocional y nostálgica que no se le va a borrar nunca. Aunque esté uno, como dicen por ahí, en una selva de asfalto, ese recuerdo siempre va a estar vivo y va a alimentar el hecho de seguir trabajando. Para mí entonces una de las principales ventajas es ésta, el hecho de llevar esa carga emotiva y nostálgica.

Respecto a las dificultades, pues existen evidentemente. Uno llega a la ciudad desconcertado, es un mundo diferente en el que no se le hace el mismo caso a las cosas, por ejemplo, a la naturaleza: lo que es el vuelo de un pájaro, el viento, las nubes, los animales, el pasto cuando crece. A eso no se le da importancia allá, es otra cosa. Este contraste hace que se conjuguen las dos visiones; por ejemplo en mi caso, se conjugó la tensión, el ruido... con la calma, con la tranquilidad del campo. Es una mezcla que hace que uno vaya desarrollándose y tomando cuando es necesario una parte de cada contexto; es una forma de equilibrio, o por lo menos lo es para mí.

Yo llegué a la Ciudad de México con cuatro años pero recuerdo muchas cosas de entonces. Recuerdo la escuela. Nosotros teníamos características provincianas, se nos distinguía, nos decían que éramos provincianos... No sé qué tanto influya el que hayan sido pocos años los que yo haya vivido aquí en Querétaro pero por ejemplo en mi casa de la puerta para adentro se habla como en Huimilpan y de la puerta para afuera se habla... como gente de la ciudad.

-Y en cuanto a tu carrera profesional, ¿Sientes que haya alguna diferencia como artista provinciano en relación con otros artistas?

Mirándolo bien, no es tanta la diferencia. Cuando uno ya está adaptado a la ciudad, la diferencia existe pero es mínima. Todavía se sienten algunos rasgos provincianos. Por ejemplo, en el hecho de ir a una exposición; yo sigo siendo muy tímido, en la relación con la gente.

-En cuanto a tu carrera, Rubén, ¿tú sientes que te has podido desarrollar como artista en la manera en que tú has querido?, ¿has encontrado obstáculos para poder exponer, para poder



pintar?

Casi fuelesto, pastel sobre papel, 270 x 120 cms.

Bueno, yo creo que se dan las dos cosas. Siempre hay obstáculos. En el medio artístico siempre hay grupos y si no perteneces a determinado grupo pues no puedes exponer en tal lugar. Sí, éstas son las limitaciones, pero en cuanto a mi desarrollo yo creo que va muy bien, creo que se me está dando lo que yo quiero aunque, claro, no con la

rapidez con que yo quisiera. Pero también hay que tener en cuenta que todo tiene que llevar su ritmo, cada cosa se tiene que dar a su tiempo. Aun así creo que sí me está funcionando la cuestión de promoción personal y los resultados, aunque en lo económico no se ven tanto, en el aspecto de la difusión, de las exposiciones... sí se ven. Claro que hay que considerar otra vez lo que comentaba antes; en la ciudad de México existen grupos y si yo no pertenezco a determinado grupo pues es casi imposible que yo exponga en determinado museo.

-¿Consideras que las relaciones públicas son importantes?

Yo creo que son importantísimas, fundamentales en la carrera de artista. El 50% son las relaciones y el 50% el trabajo. De hecho recuerdo una plática con Felipe Ehrenberg hace tiempo; yo trabajaba en Bellas Artes, era curador de un museo y una vez trabajando con él en una de sus exposiciones le comenté que yo era artista, que yo también pintaba y me dijo: ¿y qué estás haciendo aquí?, Yo le dije... por el dinero... Y entonces me dio todo el curso clásico que él da que es de administración de artistas. Ya lo tiene casi institucionalizado, lo da en todas partes pero a mí me lo dio en una hora, platicando, y esa fue mi ventaja. Me dijo, mira, un artista debe tener el 70% de su tiempo dedicado a trabajar en el taller y el 30% dedicado a promoción, a atender sus necesidades diarias de ser humano, a la cuestión económica, etc. Y al final me dijo: ¿Sabes qué?, yo te reto a que renuncies a tu trabajo en

este lugar y a que te conviertas en artista, a que demuestres qué tan bueno eres. Y sí, me llegó hasta dentro y a los pocos meses renuncié. Esto fue en el 88 u 89. Indudablemente me di cuenta de que uno puede hacerlo. Fue un tiempo en que tuve que ir poco a poco, pero se fue dando y ahora ya es otra cosa.

Es importante recordar que si hasta ahora he hablado de promoción, de trabajo, hay que hablar también de calidad. Si uno no tiene calidad pero tiene relaciones, se mueve entre gente que puede promoverlo, puede llegar a ser alguien importante; pero si uno no tiene esas puertas abiertas hay que abrirlas, y entonces es fundamental la calidad, y también la autocrítica. Hay que pensar: bueno, ¿estoy listo para ir a pedir una exposición a ese museo?. Yo sé que podría ir pero sé que en estos momentos todavía no tengo el reconocimiento, la edad, la obra para estar en ese museo. Claro que uno sabe que puede encontrar la manera de llegar a él, pero también sabe que existen museos a otro nivel en los que puede exponer sin problema. Hay que estar muy consciente de eso, porque si no a veces el resultado es negativo, uno sale mal. Si el lugar es muy bueno pero tu calidad no es suficientemente estable...

-¿Cómo mides tu calidad, Rubén?, ¿te comparas con otros artistas?

Sí, claro. Cuando uno va a un museo, cuando tiene oportunidad de ir a lugares como Nueva York o París, uno mentalmente compara la obra de otros ar-

Y veo tus ojos, acrílico y pastel sobre amate, 60 x 40 cm.

tistas y la de uno, y entonces
plensa; me falta mucha madu-
rez o tiempo de trabajo, o falta
concepto, o maestría en la
mano. Esto pasa también entre
los mismos compañeros, pue-
den ser condiscípulos o maes-
tros porque a veces uno puede
estar en el nivel de los maestros,
de hecho a mí me ha tocado un
poco esa suerte, de haber sido
compañero de premios con al-
gunos maestros, que me invita-

ran a participar en sus expo-
siciones, eso a mí me ha
ayudado mucho para poder
ir más allá. Aquí entonces
debe funcionar la crítica y la
autocrítica; no pecar de fal-
sa modestia ni tampoco de
pretencioso, tener un equili-
brio, saber dónde está uno,
en qué nivel está en compa-
ración con mucha gente, y
sobre todo saber que hay
que seguir esforzándose más.





Leónidas, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

-¿Tú te sientes cerca de algunos pintores contemporáneos?, ¿Sientes que perteneces a alguna escuela, a alguna corriente en México?

Hay una corriente que llaman la de los neomexicanistas que se podría decir que está terminando y con ella me podría identificar un poquito. Dentro de ella estarían artistas jóvenes. Pero yo sí quiero marcar una diferencia; muchos de ellos adoptan esta manera porque se hizo en un tiempo moda y luego Raquel Tibol y Teresa del Conde lo apoyaron. Entonces por moda nada más tomaban los símbolos nacionales, la Virgen, la bandera, el nopal, la serpiente, el peso... y los transformaban; no había un desarrollo ni una investigación detrás. En mi obra fue un desarrollo. Yo empecé en lo prehispánico y se fue dando la evolución; no fue nada más

porque dije: ahora está de moda lo mexicanista, pues entonces tomo la bandera, el águila y la serpiente, les pongo pintura, un libro volando y ya.

Yo me enmarco, sí podríamos decir, en el neoexpresionismo mexicanista. Ahora se está retomando el tema religioso. Se utilizan muchos símbolos no necesariamente de la religión católica. También en mí esto se ha dado como un proceso que se fue decantando y se ha manifestado ahorita. Y ahora sí que no voy a renunciar a ello, si me dicen que estoy sigulendo una moda no me importa porque me costó mucho llegar aquí.

-¿Esta corriente neorreligiosa se está dando entre los mismos jóvenes o rebasa las ge-

Cuando uno está en la obscuridad hay tantas formas que se sugieren que tú puedes crear un mundo, un mundo propio o con referencias del exterior. A veces uso color... Es como los abismos, en el fondo del mar, donde todo es obscuridad y existen esos peces con luz propia, con colores fosforescentes maravillosos. Debe ser el toque de color justo, ni más ni menos..

R. Maya

neraciones?. ¿se está dando como una moda más o subyace en ella un pensamiento específico?

Yo creo que rebasa generaciones, aunque quizás principalmente se pueda ver entre los jóvenes. Y lo que es importante, yo pienso y siempre lo he dicho, que tiene ver con la cuestión del fin del milenio. A nosotros, los seres humanos como parte de la Tierra nos afectan los movimientos astrológicos y en este caso nos llevan hacia lo espiritual, más que hacia lo estrictamente religioso. En mi caso particular, mi experiencia desde niño con la Iglesia influye en lo que estoy haciendo ahorita, pero sí diría que hay que verlo dentro de este contexto que acabo de señalar.

-¿Y tú crees que esta inquietud se está dando a nivel Internacional con igual fuerza o es algo particularmente mexicano?

Yo creo que en México se ve con mayor fuerza porque la cuestión religiosa está especialmente arraigada en nuestros países, en Latinoamérica. Pero pienso que en la obra de pintores de otros países se ven también los temas religiosos, espirituales. Como mexicano, cuando uno habla de lo religioso se piensa en lo católico, pero no es así necesariamente.

-¿Cuál ha sido a grandes rasgos tu proceso temático?

Empecé con pintura metafísica; luego fui abstracto, completamente abstracto, y después me fui yendo más a la neofiguración y ahora ya básicamente soy figurativo. En cuanto al tema, al principio fueron más bien cuestiones personales, todas esas cosas que trae uno dentro. Después ya fue lo prehispánico, y a partir de que lo tomé como motivo fue como escalera en la que fui avanzando por escalones; esos escalones son temas, conceptos dentro de la cultura prehispánica, específicamente de la cultura náhuatl que es la que tengo yo más cerca.

-¿Los títulos que les das a tus exposiciones, qué referencias tienen?

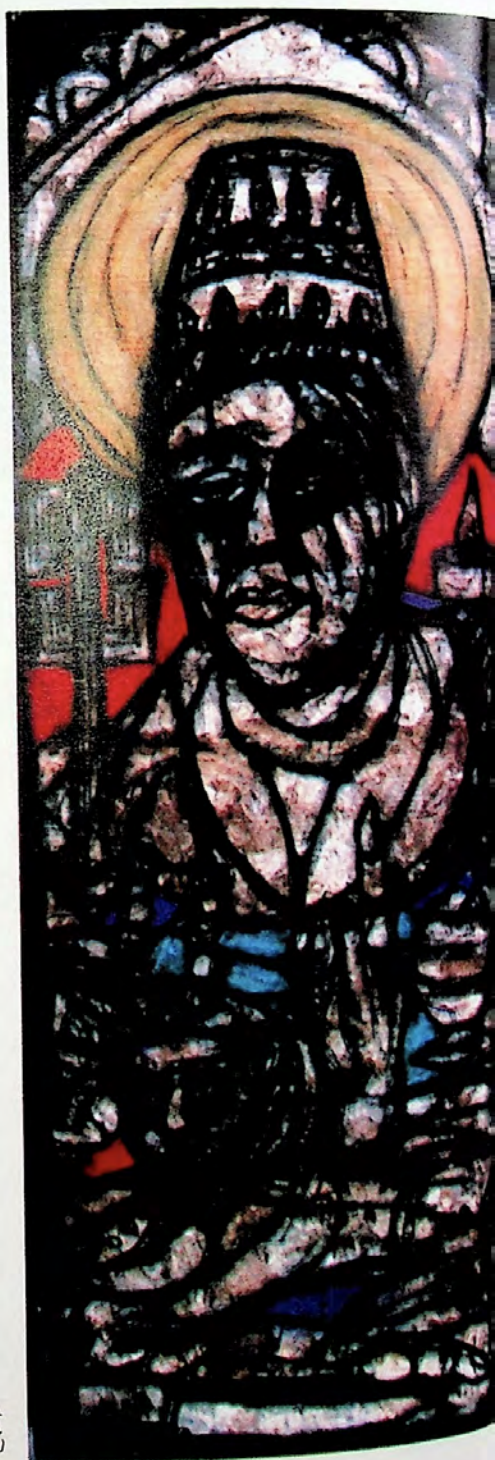
Al principio, muchos de ellos eran conceptos prehispánicos, referidos al arte o a los sentimientos humanos. Después empecé a hacer composiciones de letras y principios de palabras náhuatl, por ejemplo Huimilmayatl: la tierra de Rubén Maya.

En otros casos, los títulos son la combinación de las iniciales de los nombres de mujeres importantes en mi vida que resultaban en sonidos cercanos a lo prehispánico. Siempre buscaba un subtítulo que tuviese que ver con el

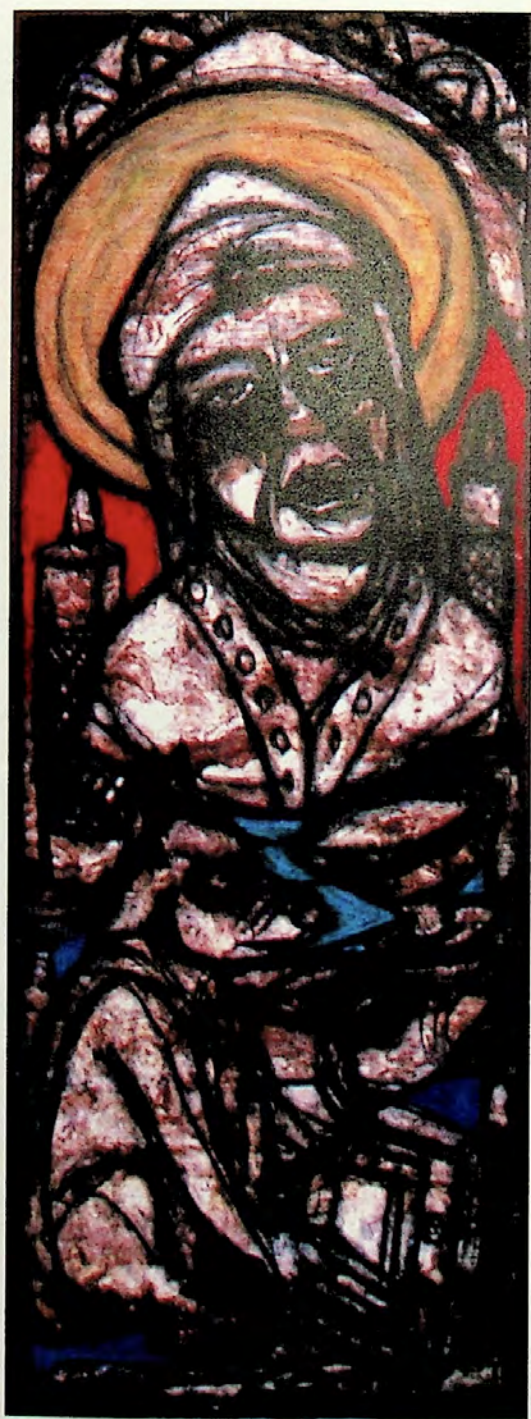
concepto de composición prehispánico, por ejemplo, «lugar de fuego negro» o «piel de niebla». Siempre son conceptos muy buscados de acuerdo a la intención de la muestra, del tema de cada exposición.

-En la actualidad, ya con una sólida trayectoria artística avalada por premios y exposiciones, tú estás estudiando una Maestría en Artes Plásticas en la escuela de San Carlos de la UNAM. ¿Podrías explicarnos cómo entiendes tú el papel de la educación académica en la formación de un artista?

Bueno, antes hablaba de la necesidad de tratar siempre de ir más allá. Esto tiene que ver con la necesidad de actualizar conceptos teóricos y conocimientos prácticos. Las técnicas siguen avanzando, se utilizan de otra manera, nuevos maestros pueden enriquecerle a uno con nuevas posibilidades para llegar a aquello que uno está tratando de hacer. Yo decidí estudiar una Maestría en el momento en que sentí que necesitaba reestructurar ciertos conceptos, porque más que lo práctico es lo conceptual, la necesidad de actualizar conceptos teóricos. También el título es importante. Aunque a veces dice uno, ¿un



Ascensión Primera.
pastel y acrílico sobre amatl.
120 x 120 cm. (tríplico)



pintor para que necesita un título? -ésta es una cuestión muy personal- puedo ver a compañeros que nunca se recibieron y darme cuenta de la importancia de este asunto. Si uno es siempre autodidacta o empírico, hay cosas que irá aprendiendo con el tiempo, con la práctica, pero a veces esos pasos que a uno le pueden costar años, en una academia te los pueden dar en seis meses. Por eso creo que la formación académica es importante, porque facilita la apertura de visión y hace que uno pueda ver más pronto cuál es su camino. Ahorra mucho tiempo y propicia el que los conceptos aterricen y no se vayan en la divagación. Conozco muchos autodidactas, y esto en provincia se da más, que están ocupados en cuestiones que se dieron ya hace muchísimos años. Es, por ejemplo, la idea de la bohemia. Claro, esto tiene que ver con la manera de vivir de uno, pero esa idea de que todo llega por las musas, de que es necesario ese sufrimiento permanente del artista bohemio, en mi opinión, ya está pasada. Un pintor tiene que tener responsabilidades y no escudarse en la visión de la bohemia y decir yo soy artista y entonces, perdonenme, pero pertenezco a una clase especial. Evidentemente hay una diferencia entre un artista y una persona «común», pero esto es la apertura de su sensibilidad. Esa sensibilidad la puede manipular a su manera y expresar su propia visión del mundo y de las

cosas. Pero no puedo creermelo diferente nada más porque digo que soy artista, tomarlo esto como pretexto. El artista se ve en su trabajo: no en la ropa, ni en el pelo, ni en determinada actitud.

-Volviendo un poco a algo que tú has comentado sobre la situación del artista en provincia, los primeros pasos de tu formación artística se dan ya en la capital: ¿tú ves claro que tu trayectoria hubiera sido diferente de haber permanecido en Querétaro?

Indudablemente. Está comprobado que el contexto es una influencia innegable y de haberme quedado en Querétaro incluso hasta es posible que yo no hubiera escogido la carrera del arte. Claro que éste es mi caso y puede haber un artista en provincia que busque maneras dentro del mismo medio de provincias de sobresalir y luego o al mismo tiempo incorporarse al medio de las



Mí Orta. 1996. pastel sobre papel. 270 x 150cm

grandes urbes. Para mí fue importante estar en un lugar en donde pude llegar a tener cierta visión para luego regresar y comparar las dos perspectivas. En definitiva sí influye, pero no es, y esto lo subrayo, coartante, depende de cada persona. También depende de los medios y las personas que puedan proporcionar una retroalimentación al artista, por ejemplo a través de la escuela. Es importante contar con la opinión de muchas personas, no sólo de maestros y artistas de fuera, de los grandes centros, sino de personas dentro del medio de la provincia. Esto ayuda a visualizar la propia situación y aquí entra esta cuestión de la auto-crítica a la que me refería antes.

Quería comentar algo que me parece muy importante en este aspecto. Si uno es maestro en una escuela de arte, lo que no debería darse es esa actitud de «guardar secretos» por celos profesionales. Esto es muy común en las escuelas de arte, son los llamados «secreteros», los que no quieren revelarles todo al alumno por miedo de que éste lo supere. Creo que en provincia hay mucho de esto. Sería bueno promover una distinta actitud; qué mejor que ese discípulo que tú formaste pueda llegar a dar cosas interesantes. Finalmente el beneficiado es el arte. Habría que tratar de modificar esta manera de ver las cosas porque si no se crea un círculo vicioso en que las cosas no evolucionan sino que se estancan. Hay que ser conscientes de la necesidad de impartir cursos de actualización en beneficio de los propios maestros y de los estudiantes a los que están educando. Esto es

Independientemente de si se trata de un maestro de trayectoria reconocida o no, pues es importante para saber que uno está en el lugar que le corresponde y no sentirse tambaleante sin saber qué tierra pisa.

-EBA AUREA, como su nombre indica, toma como motivo de presentación el concepto de la proporción áurea. ¿Cuál es tu opinión personal y tu experiencia acerca de la utilización de este concepto en las artes plásticas?

Yo creo que la sección áurea es historia. La divina proporción, el .618, es el lugar más equilibrado del plano y en su momento fue el instrumento para lograr grandes cosas. Las redes y retículas derivadas de ella como base para componer un cuadro fueron muy importantes, pero actualmente, al menos que se utilicen de una manera conceptual en un cuadro, en una instalación, en un performance o en una investigación, creo que ya no sirven. Es decir, ya no se vale que un maestro quiera que el alumno encaje su composición en ese tipo de estructuras. Se puede hacer, pero es obsoleto. Cuando uno compone un cuadro se busca un equilibrio, pero es algo más intuitivo y dado por una educación compositiva previa. Creo que es válido si se toma como concepto de investigación y se le da un giro que pueda llevar a nuevas aportaciones.

-Una última pregunta: ¿cómo

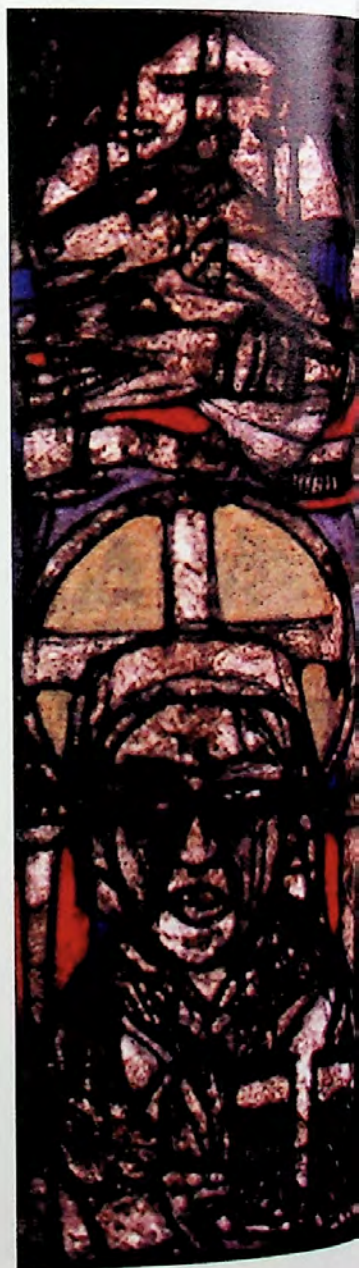
ves tú la situación de las artes plásticas en la actualidad en general y la situación de México con respecto a otros países?

Yo cuando hablo de la situación de las artes plásticas en México en relación con otros países, siempre digo que hay un alto grado de calidad en este país. México realmente compite a nivel calidad con cualquiera de las grandes capitales del mundo del arte, Nueva York, París, Londres... Si uno sale y ve lo nuevo que se está haciendo en otros países, esto se ve. Yo creo que la calidad se acrecienta en momentos difíciles, el artista aprovecha su sensibilidad para ver más cosas en esos momentos de transición. El país está viviendo un momento muy difícil y el artista tiene que ver cómo sigue siendo artista sin desviarse de su camino para obtener fondos económicos. Esto hace que uno se esfuerce y tenga que ir más allá. Creo que en otros países está ocurriendo lo mismo; los problemas bélicos, económicos, políticos hacen que se generen círculos o movimientos de concientización del artista y que se refleje en la obra. Ese pesar, ese sentir se refleja quieras o no en la obra. Yo siempre he dicho que el arte funciona por ósmosis. Tú estás viviendo tu entorno y sea cual sea entra por ósmosis, se va transformando en el cerebro, en las manos, en el corazón y cuando sale, sale ya decantado, formado en cómo tú sientes eso que está ahí afuera.

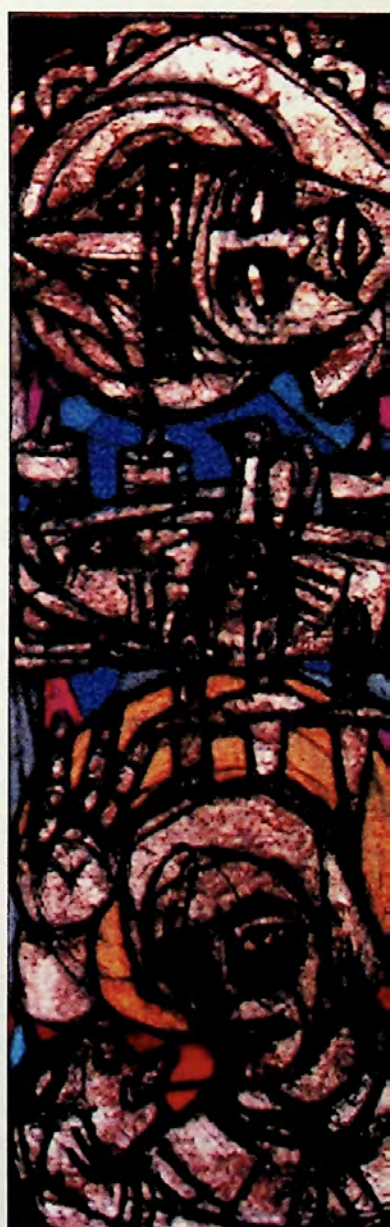
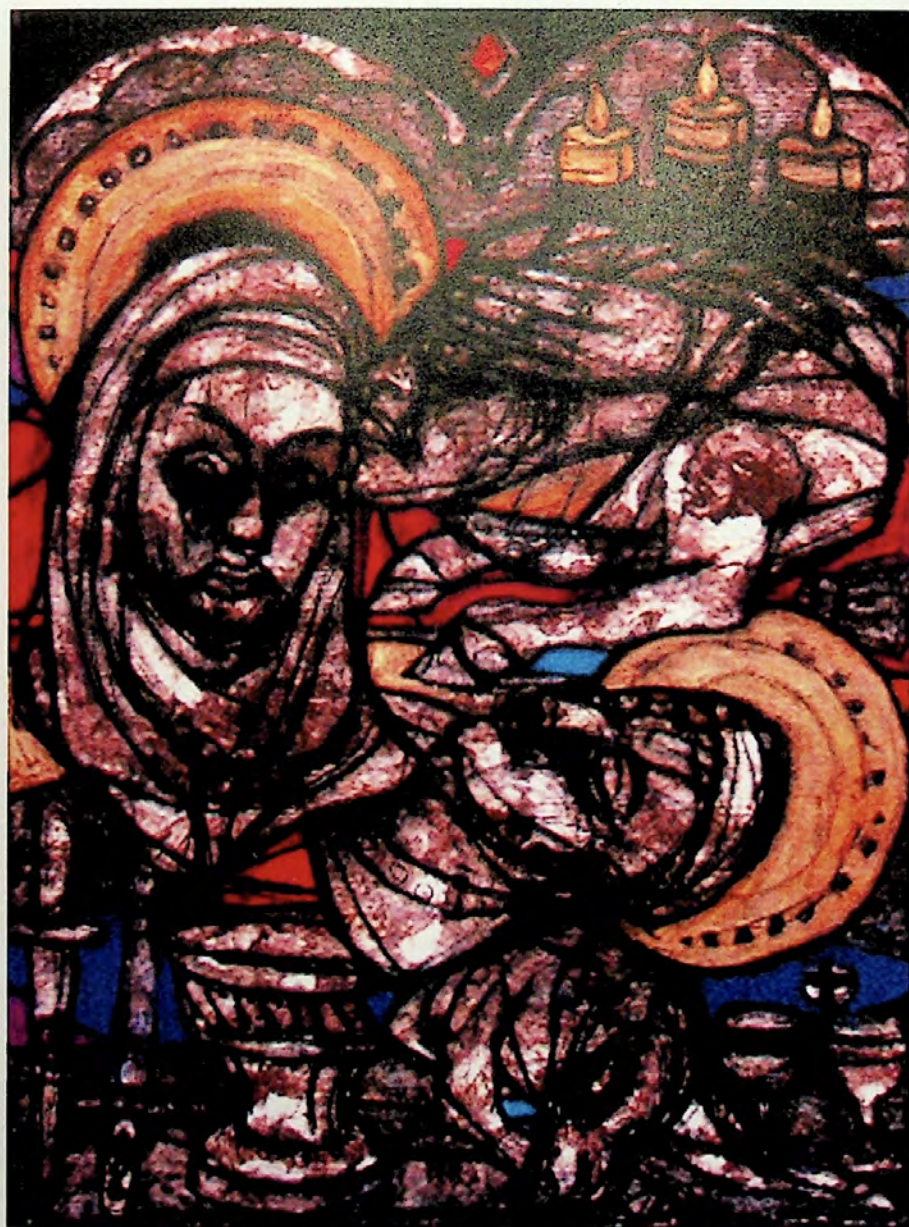
- Yo quería preguntarte tu opinión acerca de esta idea de que estamos viviendo una crisis de creatividad, pero creo que ya has contestado afirmando todo lo contrario. De alguna

manera tu visión es que la crisis económica, política, social precisamente genera un movimiento positivo en las artes.

Sí, claro. Este es mi punto de vista, pero puede ser que haya artistas a quienes sí les afecte y no puedan producir, que la situación llegue tanto a su sensibilidad que los inmovilice. Dicen por ahí que ya se dio todo. Yo creo que sí se puede dar más. A lo mejor esto es eso; a lo mejor este hueco, esa ausencia está diciendo algo. Si no hubiera existido ese lleno no se podría dar esta ausencia. No puedes definir algo si no tienes un elemento de comparación. Como yo lo veo a nivel expresivo, no hay crisis.



Mito y Consecuencia, pastel sobre amate, 60 x 40 cm. (tríplico)



Áurea medida, a-léthia y contemporaneidad

Jorge H. Martínez Marín

A-léthia será, pues, desvelamiento. La verdad filosófica es siempre impúdica ya que va sin velos y anda desnuda.

Octavi Fullat

Jorge Martínez Marín es pintor y académico de la Escuela de Bellas Artes

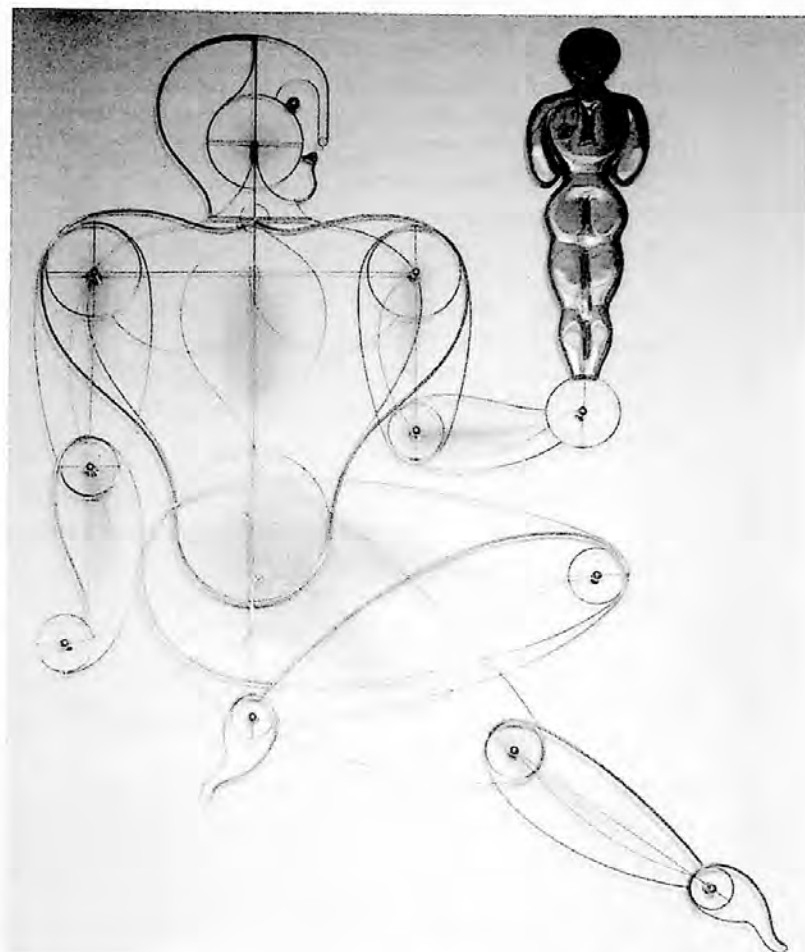
Entre otros aspectos de interés para el artista, el seccionamiento áureo se puede considerar a partir de sus antecedentes históricos, como racionalidad geométrica y como método compositivo. Pretendemos aquí reflexionar sobre el seccionamiento áureo, llamar la atención acerca de su importancia como parte del proceso creativo y poner de relieve el carácter dinámico que resulta de la aplicación del factor áureo en la composición del arte contemporáneo.

En la cultura de Occidente, entendido el término cultura como *la parte del ambiente hecha por el hombre* (Herskovits, 29), se ha depositado el sedimento de pensamientos plurales, de los pensamientos del ser adjunto, del pensamiento de otras culturas. En su libro *Aurea Mesura*, Santos Balmori consigna:

"Ya Pitágoras a su regreso de Egipto llevaba a Grecia el triángulo básico de los grandes constructores del valle del Nilo, el triángulo rectángulo con 3 y 4 como catetos y su consiguiente 5 como hipotenusa que le hizo formular su famoso teorema. Ya hablaba del *pentágono regular* como forma geométrica plena de divinas proporciones, y Platón veía en ella el Número sagrado, clave de la creación"

En el Partenón de la vieja, orgullosa y bella Atenas se

muestra la concreción de lo bello que surge de la pretensión de la comunicación con las deidades y que es impulsado al tránsito por lo humano. En la preocupación por ordenar desde lo mensurable los griegos posibilitan, a partir de lo que algunos juzgan como el frío lenguaje academicista del seccionamiento áureo, lenguajes indeterminados, voces que alcanzan al otro —nosotros— para expresarse como nuevas, voces antiguas como suma de vivencias.



Oskar Schlemmer, Cobre, Latón y Níquel, Figura en Níquel plateado y Zinc, 1930.

El factor .618 o factor áureo implica (ya en el terreno de percepción de la forma) la alternancia de las partes: la menor es a la mayor como la mayor es al total, y en consecuencia da forma a una cosmovisión y al ordenamiento de la experiencia social que se muestra en la pretensión de dominio de las ciencias y las artes. Este dominio, basado en la observación de la naturaleza, aspira con los griegos a ser servicio de los mortales a las deidades y hoy alcanza a la cultura mecanicista que orienta nuestra realidad histórica.

El seccionamiento áureo genera como consecuencia que un elemento posibilite a otro y que en su complementarse surja el equilibrio y la unidad. Así, el factor áureo proporciona una solución a problemas de espacios humanos y propicia un método para su construcción. Para el arte contemporáneo esta concepción que señala partes proporcionales lleva implícito el carácter dinámico: los alcances matemáticos de la sección

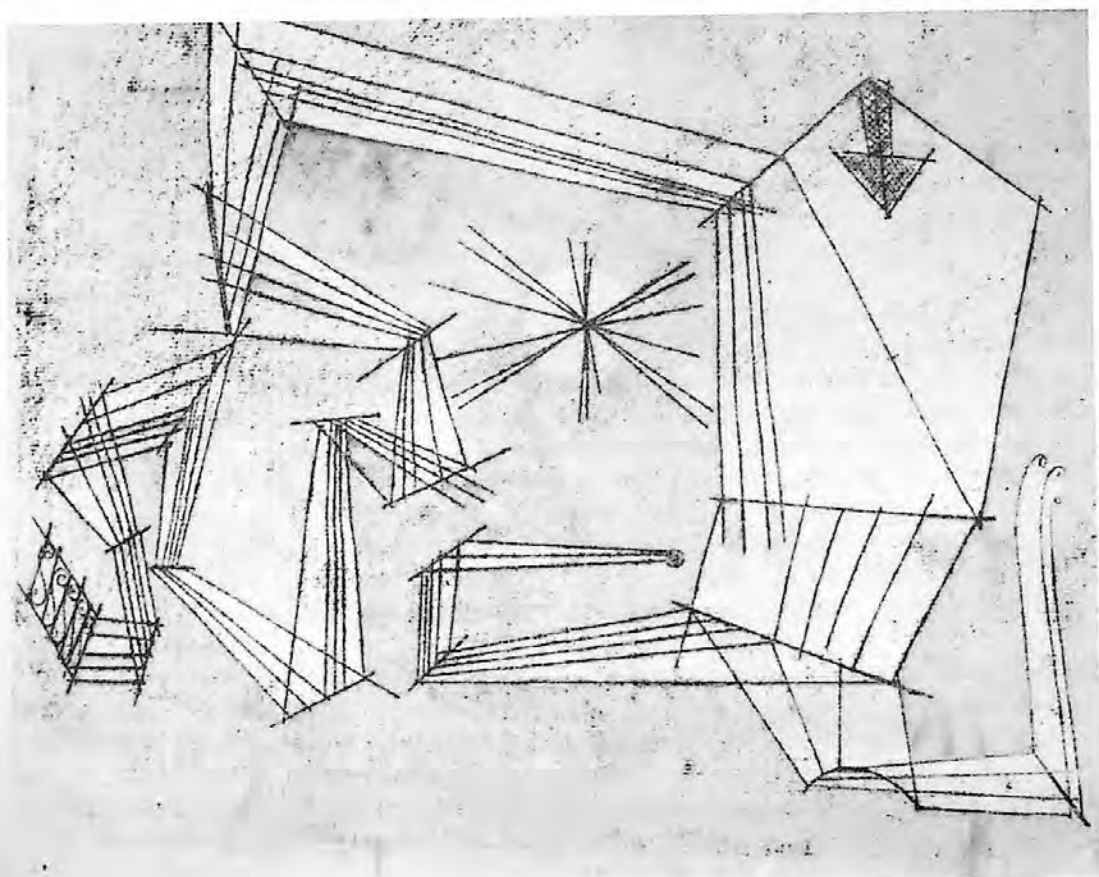
Pues si bien es verdad que el "arte" no puede ser enseñado en su esencia, no por eso podrá ser obra de la ignorancia o de la casualidad.

Santos Balmori

de oro pueden desarrollarse en la misma medida que las matemáticas puras. El factor .618 posibilita el esclarecimiento mediante el trazado de un mapa ni absoluto ni cerrado, sino abierto a nuevos descubrimientos. La aplicación del factor áureo en la producción de arte contemporáneo se ha de ver como una práctica dinámica y abierta a las necesidades del hombre actual de modo que se pueda reconocer en ella.

La utilización del número de oro se manifiesta en la plástica y los diseños contemporáneos y se concretiza, no siempre de manera reflexiva, en la pintura, la escultura, el diseño editorial e industrial y en otras manifestaciones artísticas.

La sección de oro no sólo forma parte del pasado de la historia del arte, sino que es en sí misma todavía hoy posibilidad de acción en la pretensión de conocer. Para la producción actual de arte, en especial para las artes visuales, el factor áureo es *a-léthia* ("verdad"), según lo define Octavi Fullat, pues proporciona un método que junto con la imaginación creadora propicia el *des-velamiento* de la realidad. Con respecto al espa-



Paul Klee, *Contenedor de Estrellas*, Acuarela, Tinta y Pluma, 1922.

cio bi y tridimensional es *a-léthia* en la medida en que sirve para aclarar, para dejar ver, para revelar.

El sistema de retículas que resulta de la aplicación del factor áureo y que van dirigidas a ordenar un número determinado de elementos en el espacio, no se traduce en una práctica que obstaculice la visión o condicione la creación, sino que, por el contrario, es con esta retícula que el creador en artes visuales pretende esclarecer, dejar ver en lo relacionado con la construcción, la ubicación, la forma, el color y en especial la espacialidad. La aplicación de la sección de oro no es sinónimo de certeza sino que conlleva ese grado de indeterminación común a otros aspectos de la producción en arte.

El *des-velamiento* propiciado por la utilización del factor áureo es actividad que no aspira a plasmar la totalidad de la experiencia; en su actividad de quitar los velos que cubren la existencia humana, la *a-léthia* se manifiesta como acción ante la incógnita. *Des-velar* en las artes es esencialmente incidir en nuestro espacio vital, individual y colectivo, mediante la transformación de los materiales en las artes visuales; a través de la transformación del espacio con el lenguaje y las actitudes en el arte dramático; invocación del espacio con las danzas de nuestros cuerpos; con el oír la existencia de nuestras múltiples voces, por medio del canto y otros juegos luminosos en el espacio de nuestras vidas.

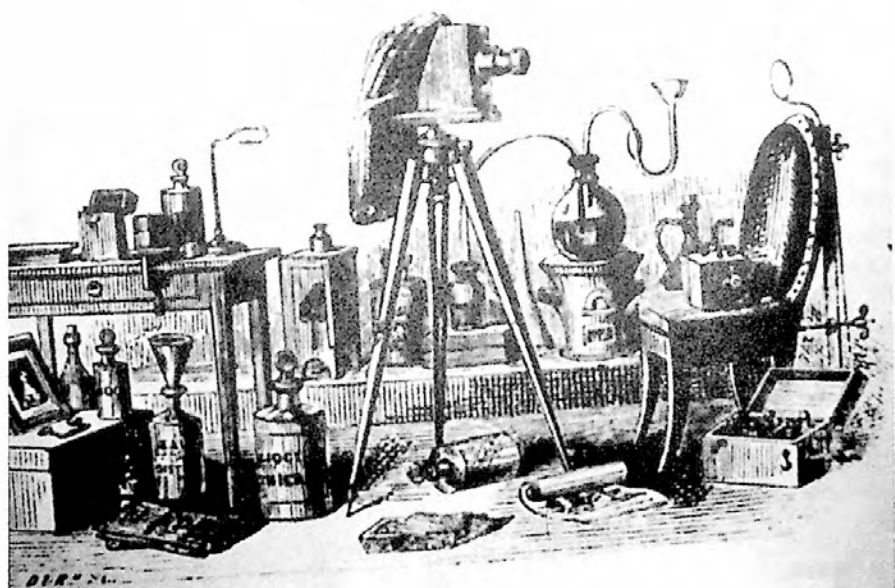
Al *des-velar* surgen los encantos que se posan en el ser de las personas, les toman los rostros y los corazones. En el *des-velar* se da el espejo de nuestras circunstancias, a sabiendas de que en la búsqueda del absoluto nos dejamos engañar y con ellos nos aprendemos, nos señalamos, nos desnudamos. En la experiencia de las artes se muestra un como festivo rostro de nosotros mismos. La *a-léthia* en la sección de oro necesita de los sueños y de la vigilia, de la intención de encuentro con la vivencia significativa.

Bibliografía:

Balmori, Santos.
Aurea Mesura. La composición en las artes plásticas.
UNAM: México, 1986.
2 ed.

Fullat, Octavi.
Paideia, filosofías de la educación.
Paidós: Buenos Aires, 1979

Henskovits, Melville J.
El hombre y sus obras.
FCE: México, 1987.
1ª ed. 1948



Cámara y equipo de laboratorio de principios de siglo

Imaginería, alquimia y fotografía

Fábulas sobre la aprehensión de imágenes.

Juan Carlos Romo

Juan Carlos Romo
es fotógrafo y académico
en la Escuela de Bellas Artes

*Aprender la luz, es dar
rienda suelta a los sueños, es
liberar los sentidos, es
recuperar la conciencia de
los objetos.*

J.C. Romo

El origen del dibujo solar y sus posibilidades tienen, según lo anota el maestro y fotógrafo Carlos Jurado en su libro *El Arte de la Aprehensión de las imágenes y el unicornio*, dos vertientes de estudio por las cuales accedemos a entender el lenguaje y el medio de la fotografía. Ambas historias valen la pena de ser contadas, pues en un mundo donde cada día nos sorprendemos menos, bien vale la pena hacer un alto y recordar aquellos momentos en que nuestra mente infantil se maravillaba con todo lo que nos rodeaba. Una de esas versiones es formal y, como suele ser la historia en la gran mayoría de los casos, plétorica de datos y fechas, hombres y nombres, lugares y aportaciones y desafortunadamente inconclusa, parcial y hasta tendenciosa.

Afortunadamente existe otra visión de cómo es que sucedieron las cosas y es de esta parte de la historia de la que hoy nos ocuparemos. Es una dimensión de la realidad imaginaria donde las posibilidades de obtener una imagen "fotográfica", en fechas anteriores a 1822, eran algo más que una romántica quimera plasmada en un cristal iridiscente de Androstián.

El camino se inicia en una estrecha vereda de la

inquietud humana, donde la magia dio paso a la alquimia, que con una buena dotación de misticismo y sentido práctico, lograría desarrollarse en el ámbito científico que generaría la Química tal como hoy la conocemos.

Pese a la diversidad de escritos, desarrollados básicamente en Europa en un período muy amplio de tiempo, los estudios serios sobre la alquimia y su lenguaje siguen siendo sólo tierra fértil para filósofos, místicos y teólogos. Las intrincadas relaciones entre estas ramas del quehacer humano se hacen más visibles al acercarnos al maestro Jurado y su libro.

II

En la primera de estas historias el maestro Jurado habla acerca del trabajo sencillo, callado, de los alquimistas y magos de las cortes europeas de los siglos IV al XII y de cómo estos hombres sentarían las bases de lo que hoy resulta común y cotidiano: el acto de fotografiar.

Se reconoce la paternidad absoluta de la cámara oscura al filósofo griego Aristóteles, quien la describe así: "Se hace pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. En la pared opuesta al agujero, se formará la imagen de lo que se encuentre enfrente" (Jurado, 10). Así mismo habría que señalar que la historia sólo registra la descripción del mismo fenómeno-objeto en pocas ocasiones, como el caso del árabe

Alhazern o Alhakem y por supuesto el genio de Leonardo Da Vinci, quien hace la descripción más completa de la cámara y además le da una utilidad práctica, al emplearla para realizar dibujos de objetos.

Para abordar con toda calma el obturador romántico de la historia, hay que comenzar hablando de un animal fabuloso con figura de caballo y con un cuerno en el medio de la frente, el unicornio. Jurado narra que en 1913 se celebró en Budapest un Congreso Internacional de Zoología en el que el representante de Rumania, el Dr. Landescu, fue entrevistado por Jonas Spaulding, corresponsal de la revista norteamericana *Golden Bird*. En dicha entrevista —cuyo texto íntegro se encuentra en el libro del maestro Carlos Jurado— y durante una charla al margen del evento científico, ambos conversaron sobre la posibilidad de que este animal hubiese existido y de las razones de que el registro fósil no lo contemple debido al origen cartilaginoso de la original protuberancia que caracteriza al unicornio. No olvidemos a este mítico ser, pues nos será de utilidad para comprender un poco más la narración que aquí nos ocupa.

III

Glirando sobre las manecillas de un reloj viajemos ahora al siglo IV, cuando se registra que magos y alquimistas investigaban los fenómenos donde la luz y las imágenes se encontraban.

Zozimo el Panoplita fue quien escribió el primer tratado de Alquimia y aunque al igual que todos los dedicados a esta rama de la *Química primigenia* estaba primordialmente interesado en la piedra filosofal, también hizo estudios de los fenómenos luminícos.

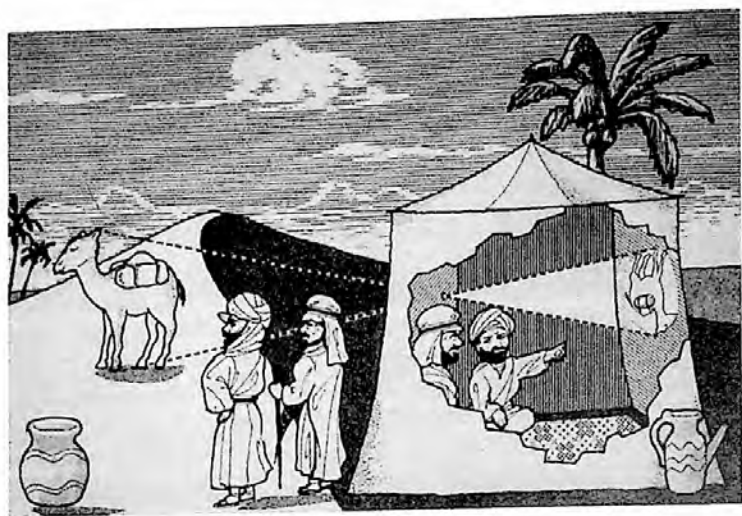
Más adelante se señala al Mago Merlín de la corte del Rey Arturo como el *vencedor de los sajones* en un libro titulado *Magicians and Light*, que es una compilación de los logros relacionados con la luz de Magos hechiceros. Se cuenta que Merlín era lo que hoy llamaríamos un fotógrafo avezado en el manejo de materiales y en la obtención de imágenes. Otro personaje que es citado en esta historia es la hermana del Rey, Fata Morgana, quien también se inclinaba por la hechicería y la *fotografía* a grado tal que robándole secretos al Mago Merlín, logró obtener imágenes en cajas mágicas perforadas con el cuerno de un unicornio. Merlín al verse descubierto le pidió a Parsifal —uno de los caballeros de la mesa redonda— que le proporcionara cuernos de unicornio lo cual desató una cacería que acabó con los ejemplares que se encontraban en el reino. Esta creencia perduraría hasta el siglo XI y no fue la única pues Tzung Ching Punq, alquimista chino del siglo VI,

también habla de la utilización del cuerno de unicornio para perforar cajas mágicas. Se dice también que buena parte de los escritos relacionados con el tema se perdieron en la biblioteca de Alejandría.

Sorprendentemente hay un pequeño papiro, escrito en el siglo VI por un médico y alquimista de origen árabe y de nombre Abdel-Kamir que dice: "Cuando la plata es fundida, quedan en el fondo del recipiente unas partículas pequeñas de color plomizo. Si estas partículas se toman y se mezclan con resina animal, se obtendrá una solución espesa que deberá ser vaciada en un recipiente donde la luz no pe-

Cámara oscura de principios del siglo IX





Alhazen y la cámara oscura

netre; luego en la más completa obscuridad, una plancha metálica podrá ser impregnada de dicha solución quedando lista para registrar los contornos de cualquier objeto que sobre ella se coloque cuando se exponga (la plancha) a los rayos del sol" (Jurado, 21).

Después de Abd-el-Kamir se pierde el hilo de la historia por un lapso aproximado de 500 años y no sería sino hasta el siglo XI con el alquimista Adojuhr que se recuperarían los escritos donde se hace referencia a la mágica aprehensión de imágenes. En una de sus citas se lee claramente ... "Se toma un cuerno de unicornio, se aguza finamente la punta, y con él se practica un pequeño orificio sobre cualquier superficie resplandeciente. Por este orificio podrán hacerse pasar, comprimiendo su esencia, toda clase de perso-

nas, objetos y lugares, mismos que deberán ser guardados cuidadosamente en una caja de cartón donde permanecerán por la eternidad, para ser sacados cuando alguien los necesite" (Jurado, 22).

Como última referencia quiero señalar una semejanza que tal vez no sea más que eso, pero que aun así permite en los valles de la luna donde la imaginación florece, que se eche mano del lenguaje fabuloso para invitarnos a soñar.

¿No te suenan familiares Adojuhr y Jurado?

Si es así, bienaventurada la fábula fotográfica.

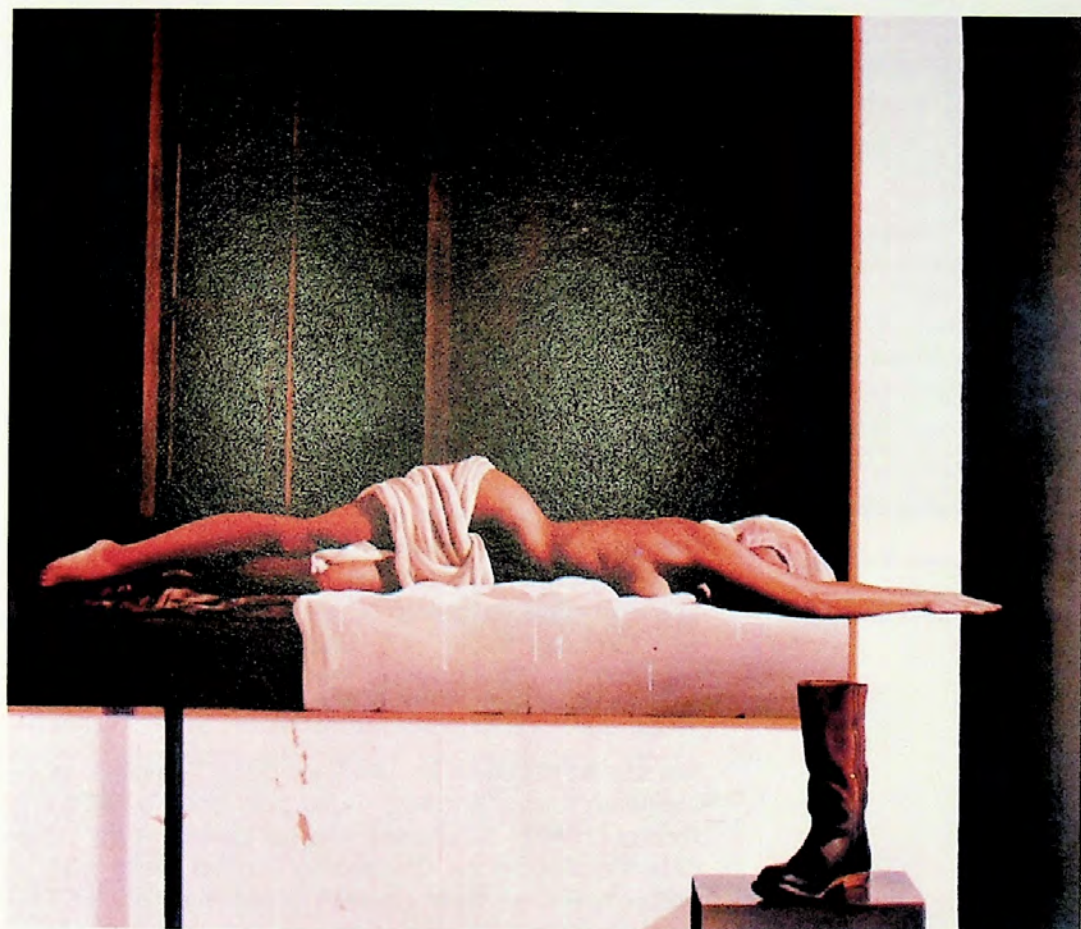
Bibliografía

Jurado, Carlos.
El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio (dos pequeñas historias acerca de la cámara fotográfica).
UNAM: México, D.F., 1974.

García-Pelayo y Gross, Ramón.
Pequeño Larousse Ilustrado.
Larousse: México, D.F., 1994.

P. Crociani, Mauricio.
Estudios históricos en el lenguaje de la química.
UNAM: México, D.F., 1988.

SANTIAGO CARBONELL



Mujer acostada, óleo sobre tela, 1992.

EN BUENOS AIRES

praxis
arte internacional

Arenales 1311, Buenos Aires,
Argentina

Arquímides 175 Colonia Polanco
C.P.11570 México, D.F.

Tel. 254 88 13. Fax 255 56 90

BUENOS AIRES - NEW YORK - SANTIAGO - SAO PAULO - BRASILIA

Edvard Munch, intenso espectáculo de la vida

María Teresa García Besné

María Teresa García Besné
tiene a su cargo la *Galería
Universitaria Arte
Contemporáneo* y la
Galería de la Imagen en la
Escuela de Bellas Artes.

Los inquietantes abismos del alma son la síntesis de la obra de Edvard Munch. Pintor de personajes que se antojan trascender el instante de su creación, dueños de una fisonomía tan viva que aún respiran adoptando el hechizo de un pasado intemporal. Es así como Munch ha hecho de su tiempo y espacio el tiempo y el espacio en el que ahora estamos. En su abundante trabajo esto no es más que un elemento del universo que él creó y cuando hacemos un recorrido entre estas imágenes plasmadas con la sensualidad y la destreza con que están representadas, involuntariamente buscamos la mano que con infalible instinto no sólo dio persistencia, sino que también "tocó" el momento efímero en que el sentimiento estalla en un silencio, una mueca, una agonía o un grito.

Nacido en Noruega en 1863, en poco tiempo se convierte en fuerza artística de su país con *La Niña Enferma* (1886). Más adelante sus periodos de creación fructifican en Christiania (ahora Oslo) con el naturalismo, en París con el impresionismo y en Berlín con el simbolismo, en el que encuentra el camino para su nuevo lenguaje formal, "un expresionismo avant la lettre", según Octavio Paz, un lenguaje que se adhiere a él definitivamente provocando que su obra mantenga una continuidad estilística que en primera instancia nos podría parecer recurrente. Sin embargo, su pintura, cualquiera que sea el momento de evolución que se analice, constituye siempre una realidad nueva que no se limita a golpearnos con una fuerte impresión, sino que nos conmueve cambiando nuestro modo afectivo de interpretar al mundo.

En Munch se aúnan las influencias tanto de Gauguin como de Van Gogh; al asumir sus propuestas, las adoptó y las transformó dando a su trabajo esa "sustancia elemental" que se despliega en su pintura;

Todavía me recuerdo recostado en el piso cuando tenía siete años, dibujando gente ciega con un pedazo de carboncillo... pinturas de gran formato. Recuerdo todo el placer que tuve en el trabajo y como sentí más energía en mi mano que cuando dibujé en la parte de atrás del recetario de mi padre.

E. Munch.

André Breton no se equivoca al decir: "Munch supo ejemplarmente, utilizar la lección de Gauguin en un sentido muy distinto al del Fauvismo... Fiel al espíritu de las grandes interrogaciones sobre el destino humano que marcan las obras de Gauguin y de Van Gogh, nos precipitó en el espectáculo de la vida en todo lo que éste ofrece de locura y perdición".

El movimiento expresionista, del cual Munch es considerado precursor, tuvo importantes seguidores entre los que se cuentan los integrantes de "Die Brücke", y pintores como Schiele, Kokoschka y Berckman, que encuentran en esta tendencia el medio adecuado para interpretar su tiempo; la tragedia de la primera guerra mundial hace latir una profunda desesperación que se plasma en los lienzos como un himno a la miseria, la angustia y la soledad.



Edvard Munch, *Madonna*, Óleo sobre tela, 91 X 70.5 Cm., 1895.

De la extensa obra de Munch, la *Madonna* no deja de fascinarnos por su hechizante ambigüedad, su eterna lucha consigo misma; no duerme ni está despierta, no se reclina ni se levanta, no revela ni concilia. Es movimiento y unidad, extensión y profundidad y, más que todo, es un símbolo de vida y muerte que se yergue majestuoso y lleno de fuerza ante nosotros. Octavio Paz encuentra en la *Madonna*: "La conjunción de todos los poderes naturales, es tierra y es agua, es hierba y es playa, la luna y una bahía pero sobre todo un tigre. Es uno de los dientes de la rueda cósmica. La contradicción universal -vida y muerte- encarna en la lucha entre los sexos y en esa batalla la eterna vencedora es la mujer. Dadora de vida y muerte, mata para vivir y vive para matar".

Edvard Munch es presencia que afirma realidades; volcó toda su pasión en la pintura, dejando algo de su tiempo y de su alma; sus lienzos son expresión auténtica de un espíritu sensible y vehemente que supo transmitir con gran fuerza emotiva los conflictos del ser humano, proclamando los lugares más recónditos del alma, la grandeza, la debilidad... Todas las máscaras se desprenden revelando la verdad del hombre, del hombre solo en un mundo agitado y complejo, del hombre en su esencia material y social, del hombre en "El friso de la vida".

BIBLIOGRAFÍA

Octavio Paz
"La dama y el esqueleto: Edvard Munch".
Los privilegios de la vista. Icmol.
FCE: México, 1993.

Galería de la Imagen

PRIMER ESPACIO EN QUERÉTARO
DESTINADO A LA FOTOGRAFÍA

EXPOSICIONES

ENCUENTROS

TALLERES

ESCUELA DE BELLAS ARTES, CENTRO UNIVERSITARIO
AVE. HIDALGO PTE. S/N. CENTRO UNIVERSITARIO
QUERÉTARO, QRO. C.P. 76010
TEL/FAX 16 90 22

Luis Buñuel: un surrealista real

Hazael Castilla Canales

*No será el miedo a la
locura lo que nos obligue
a bajar la bandera de la
imaginación*

André Breton.

Un ojo cortado por una navaja de rasurar; varias personas quedan atrapadas en la sala de una casa sin motivo; unos pordioseros celebran La Última Cena; en una partida de póker varios monjes apuestan estampitas de santos y escapularios; un campesino dispara a matar a su hijo por no dejarlo liar un cigarro; desde



Man Ray, Buñuel en París, 1929

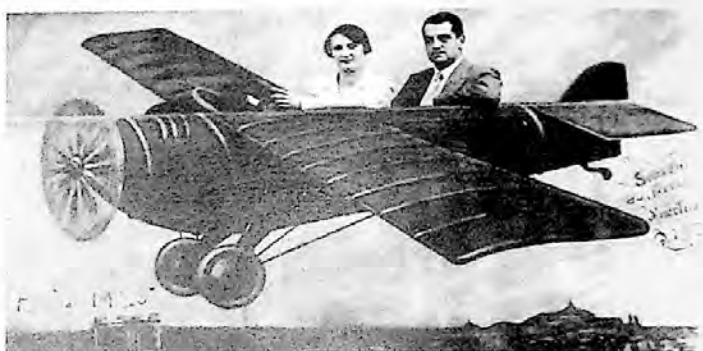
Hazael Castilla es
Director del Departamento
de Comunicación y
Humanidades del
ITESM Campus Querétaro.

lo alto de un edificio, un francotirador dispara y mata a varios transeúntes; una sirvienta envuelta en llamas sale de la cocina durante la fiesta que ofrecen sus patrones; desde la ventana de una casa, arrojan una jirafa, un obispo, un pino encendido y un arado; dos peregrinos en la ruta de Santiago encuentran personajes de diferentes épocas de la historia como si viajaran en el tiempo; un hombre tira de unas cuerdas a las que están amarrados dos monjes y un piano, sobre el cual se encuentran dos burros en estado de descomposición. Éstas son algunas imágenes que aparecen en las películas de Buñuel, las cuales han despertado, en espectadores y críticos, la necesidad de hacer interpretaciones, de explicar su sentido traduciéndolas a un lenguaje diferente al cinematográfico y refiriéndolas a situaciones psicológicas, sociales y políticas concretas.

Sin embargo, existe otra forma de disfrutar estas obras: leerlas como imágenes surrealistas. Sólo bajo esta perspectiva podemos captar su sentido, al hacernos partícipes del proceso de creación artística. Pero introducirse al surrealismo tiene un riesgo, que ya planteaba André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista*:

"El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones" (Breton, 56).

Hecha esta advertencia entremos en materia.



Buñuel con Jeanne Rucar en París, 1925

El surrealismo y el cine.



Con Miroslava, en la filmación de *Ensayo de un crimen*, 1955

Desde una perspectiva histórica se puede decir que el surrealismo, como movimiento artístico, es algo acabado. Sin embargo sus aportaciones abrieron nuevas rutas, no sólo a la forma de producción y consumo del arte, sino también al conocimiento de la realidad y es, en este aspecto, que encontramos una relación muy cercana con el cine.

En el *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton declara su desacuerdo con las formas de conocimiento y producción aceptadas: "[...] la actitud realista, inspirada en el positivismo, [...] me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerar-la resultado de la medio-



En la filmación de *La Vía Láctea*

cridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia" (Breton, 20).

Esto lo lleva a ubicar la naturaleza del surrealismo: "[...] el sueño de los períodos en que el hombre duerme no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia" (Breton, 26), para más adelante aproximarse a una definición: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar" (Breton, 30).

De acuerdo a lo anterior, entenderemos el surrealismo como una forma de expresión que crea una nueva visión del mundo, al incorporar la experiencia onírica como real y tan válida como la vigilia. Esto significa que el mundo de los sueños, con su peculiar tiempo y espacio, permite acceder a una dimensión de nuestra existencia que sería imposible por otras rutas, como el conocimiento científico o el arte figurativo.

Esta forma de entender el surrealismo lo emparenta con algunas concepciones del cine, como la de Edgar Morin: "Ya hemos indicado las analogías que emparentan el cine con el sueño: las estructuras del film son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño; la sesión de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relajación confortable, pasividad e impotencia física)" (Morin, 176).

Esta concepción del cine nos lleva a entenderlo como un medio que permite acceder a otra forma de conocimiento, ya que su forma de producción no es un mero registro automático y fiel de la realidad, ni su consumo es igual a la forma en que percibimos comúnmente el mundo. Su naturaleza implica una fragmentación (filmación de planos separados) y reconstrucción (edición para dar un sentido particular) del mundo para presentar otro, en el que el tiempo y el espacio se viven de forma diferente.

Desde esta óptica, me permitiré afirmar que el cine resulta la forma de expresión más adecuada del surrealismo. Con esto no pretendo des-



Un perro Andaluz, secuencia actuada por Buñuel



Con Gabriel Figueroa en la Iluminación de la Joven, 1960

calificar otras formas artísticas (existen obras literarias y plásticas muy representativas), sin embargo tienen algunas limitaciones. Por ejemplo, la literatura -incluyendo la poesía- está restringida por la linealidad de la escritura y la pintura carece de movimiento. En cambio el cine posee características que lo convierten en un instrumento casi mágico. ¿De qué otra forma podemos ser partícipes de los recuerdos, sueños y emociones de otras personas? ¿Qué otro medio nos permite recorrer una vida en sólo dos horas? Sólo el cine mediante el manejo de sus propios elementos

expresivos: la iluminación, la edición, el diseño de escenarios, la creación de personajes, etc.

La imagen surrealista.

Una de las aportaciones fundamentales de Breton a la comprensión del arte es su conceptualización de la imagen surrealista. Para ello se remite a Pierre Reverdy quien dice: "La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá" (Breton, 38).

Pero la realidad poética sólo se materializa en la obra artística, la cual puede ser creada de diferentes formas. Por ejemplo, el expresionismo busca plasmar los estados interiores del ser humano mediante ciertas formas expresivas (colores estridentes, líneas oblicuas, etc.), en las que se supone que el lector conoce las relaciones entre las formas y las sensacio-

nes. Pero el surrealismo busca descubrir nuevas relaciones que permitan conocer un mundo totalmente desconocido. A diferencia de otras formas poéticas, en que las realidades comparadas o relacionadas tienen un punto de contacto, el surrealismo plantea que "(...) de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce" (Breton, 1974).

Producir *la luz, la chispa* que ilumina lo que permanece oculto a nuestra percepción de la realidad, es la función del artista surrealista. Por esta razón, las imágenes de Buñuel pueden juzgarse, en una primera apreciación, como ininteligibles. Pero éste es el juicio de quienes insisten en que el cine registra *la realidad* (como si existiera), de quienes se guían por doctrinas que refuerzan su forma limitada de relacionarse con el mundo. Hay que recordar que el surrealismo es un ejercicio de la libertad con un objetivo subversivo: acabar con la idea impuesta de una realidad única y verdadera. Ya lo dice Octavio Paz:

"El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta. (...) El surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. (...) Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto" (Paz, 138-139).

Aquí es donde radica la maestría y autenticidad surrealista de Buñuel: la creación como una práctica de libertad. Hay que recordar que él nunca se propuso ser surrealista. Se unió al grupo después de realizar su primera película-

Buñuel disfrazado de monja con Jeanne Buñuel, su hermana Georgette Rucar y Juan Vicens, París 1925



la, *El Perro Andaluz* (1929) y él mismo se separó cuando empezaron a actuar en contra de lo que predicaban: "En muchas cosas yo era más intransigente que ellos. Creo en la intransigencia" declara Buñuel (de la Colina, 39).

Por esta razón el espíritu surrealista prevalece a lo largo de su obra. Nunca defiende ideas ni dogmas, su único propósito es crear imágenes poéticas, que liberen al espectador de una visión única de la realidad. Y tal vez, sea la causa por la que producen incomodidad en algunos espectadores. En una ocasión, después de ver *El Perro Andaluz* en una clase, pregunté a mis alumnos qué les había parecido. A pesar de ser un grupo de jóvenes de finales del siglo XX, opinaron que les parecía inmoral e irreverente. Por supuesto no supieron explicar por qué. Pero al preguntarles si serían capaces de contar todos sus sueños en público, más de uno se ruborizó y de inmediato dijeron que no. Es aquí donde ubico el poder subversivo de la imagen surrealista: hace ver, lo que no se quiere ver; mostrar, lo que se quiere ocultar.

Algunos de los procedimientos que utiliza Buñuel para crear las imágenes surrealistas o para lograr la aparición de lo insólito son los siguientes:

1. Presentar situaciones insólitas en un contexto de normalidad o cotidianeidad. En *El Fantasma de la Libertad* (1974), en una noche de insomnio, pasan por el cuarto de un hombre animales y un cartero que le entrega una carta. En *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1973), los invitados a una cena se encuentran de repente en un escenario de teatro. Una decente ama de casa ejerce la prostitución por las tardes en *Bella de Día* (1966).

2. Desplazar objetos y personajes de su ámbito ordinario. Para hablar sobre los convencionalismos sociales, en una elegante reunión social, los invitados defecan en compañía y se ocultan para comer (*El Fantasma de la Libertad*). En esta misma película, escapularios y estampas religiosas funcionan como fichas en una partida de póker. Una mujer cose una tela desgarrada y ensangrentada en el aparador de una tienda en *Ese Oscuro Objeto del Deseo* (1977). La Virgen María disuade a Jesús de afeitarse la barba en *La Vía Láctea* (1968).

3. Dejar historias a medio contar para seguirlas con un personaje incidental. Tanto *El Fantasma de la Libertad* (1974) como *La Vía Láctea* (1968) están



Carlos Saura, Buñuel en Toledo, 1962

estructuradas de esta forma. En *El Perro Andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930) la estructura onírica produce un efecto similar.

Estos son algunos de los procedimientos más notorios en la creación de las imágenes de Buñuel. Pero conviene señalar otras características de su obra que refuerzan el carácter subversivo de la misma. Una es el humor, que devela el absurdo del mundo, que nos pone frente a frente con la arbitrariedad de nuestro comportamiento social. Ahí tenemos la cena frustrada porque los anfitriones se esconden para hacer el amor, en *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1973), y el hombre que le da de bofetadas a la madre de su amada en *La Edad de Oro* (1930). La otra, su anticristianismo, entendido como su rechazo a ver el mundo como un conjunto de cosas buenas y malas (Paz, 138) y en esto, *Viridiana* (1961) y *Los Olvidados* son de los mejores ejemplos.

Como podemos ver, el cine es un medio propicio para la creación poética. Sus propios recursos expresivos lo llevan a este tipo de creación, y si alguien lo ha comprendido así, es Luis Buñuel. Acerquémonos a su obra con la disposición a vernos de una forma diferente y a descubrir el lado oculto de nuestra realidad (ése que no queremos ver). El único riesgo es no poder abandonarlo cuando nos plazca.

Para concluir quisiera citar a Breton:

"El surrealismo es el rayo invisible que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. Deja ya de temblar, cuerpo. Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte"(70).

Bibliografía

Breton, André.
Manifiestos del Surrealismo.
Ediciones Guadarrama:
Madrid, 1974

De la Colina, José y
Tornós Pérez Turrent.
*Luis Buñuel. Prohibido
asomarse al Interior*.
Joaquín Mortiz/
Planeta: México, 1986

Morin, Edgar.
*El cine o el hombre
Imaginario*. Seix
Barral: Barcelona, 1972

Poz, Octavio.
Las Peras del Olmo.
Seix Barral: Barcelo-
na, 1978



m ú s i c a

Lo racional y lo irracional:

La estructura en evolución en

Time and Motion Study I de Brian Ferneyhough

Ignacio Baca Lobera

Ignacio Baca Lobera
es compositor y académico
de la Escuela de Bellas Artes

La divina proporción, también llamada serie de Fibonacci¹ o proporción áurea, ha estado presente de diversas maneras en la música europea, principalmente en el siglo XX. Al reducir los elementos musicales y su desarrollo a números, los compositores se han servido de la proporción que representan los números 1, 2, 3, 5, 8, etc. para crear una estructura musical original. Los *Klavierstücke* para piano de Karlheinz Stockhausen y *Metástasis* para orquesta de Iannis Xenakis son ejemplos de este tipo de estructuración. Anteriormente se sabe de su uso en algunas obras de Bela Bartók y de Claude Debussy.

Estructura, Estructura Musical y Proporción

La necesidad de estructurar el discurso musical después de la crisis de la tonalidad a comienzos del siglo XX en Europa ha llevado a muchos compositores a un continuo replanteamiento de la técnica de composición: politonalidad, serialismo, modalidad, polimodalidad, dodecafonismo, aplicaciones de teorías matemáticas, etc. son algunos de los principios de organización que han servido de fundamentación a estructuras musicales post-tonales.

Durante la década de los cincuenta, los compositores seriales se sirvieron de sistemas y técnicas que de alguna manera estaban influenciados por el pensamiento estructuralista. Si aceptamos que la obra musical como tal debe tener una estructura, enton-

ces el desarrollo de una técnica de composición original (meta que compartieron los artistas europeos desde Beethoven hasta Stockhausen) implica la invención de ésta. La estructura musical² y sus reglas evolucionan dentro de una obra y de un estilo y de hecho el estilo es la manifestación externa de esta estructura y sus reglas.

El serialismo, y su lado radical llamado *serialismo integral*, se desarrolló gracias a los experimentos de Messiaen y las técnicas de Schoenberg, Berg y sobre todo Webern. En este tipo de serialismo todos los parámetros estaban sujetos a una serie: alturas, intensidad, ritmo, etc.

Time and Motion Study I para clarinete bajo de Brian Ferneyhough (1971-77) representa un eslabón reciente dentro de la música que utiliza la divina proporción en conjunción con técnicas derivadas del serialismo integral. Comentar hasta qué punto esta pieza presenta novedades dentro de la estructura musical en su relación con la divina proporción, y cómo esta estructura evoluciona dentro de sus propias reglas, es la intención de este artículo.

Cabe mencionar como dato biográfico que el inglés Brian Ferneyhough nació en 1943 en Coventry. Su obra se caracteriza por la densidad de eventos musicales que exploran los límites de la percepción y de la ejecución instrumental. A este estilo también se le llama *Nueva Complejidad*.

Time and Motion Study I: análisis

Existen pocas obras solistas para el clarinete bajo en la música del siglo XX, dado que el instrumento por su constitución no se adapta fácilmente a las técnicas de la música contemporánea. La articulación exacta de cuartos y octavos de tono, la posibilidad de variación tímbrica sistemática, *glissandi*, además del dominio de la respiración que implica la emisión continua de sonido serían algunas de las características de la ejecución que los compositores contemporáneos esperan de los instrumentos de viento. Estas dificultades son uno de los aspectos estructurales que Ferneyhough explora en esta obra; además, se pueden mencionar como dificultades adicionales la creación de varios niveles de articulación rítmica, dinámica, y de tesitura.

Time and Motion Study I está dividida en cuatro secciones: La primera se compone de dos *objetos*. El término *objeto* implica una percepción del material musical que lo convierte en un ícono; en otras palabras, debe ser reconocible dentro de un contexto musical, y se espera que el oyente y el intérprete lo identifiquen como tal. Ferneyhough caracteriza el material musical según esta percepción en ícono, gesto y figura (Boros).

El primer *objeto* está compuesto por patrones rítmicos repetidos, casi en trémolo, donde los cambios de acentos, matices, tamaño del *objeto* y el material interválico están controlados por números de Fibonacci.

Furioso (quasi 'moto perpetuo')
 A. ca. 60

Bass Clarinet

pp sempre

sub. marc. in *p*

sub. marc. in *mp*

sub. marc. in *mf*

sfx

< sffz

piu sffz

sfx

marc. in *mf*

marc. in *mp*

marc. in *p*

sfx

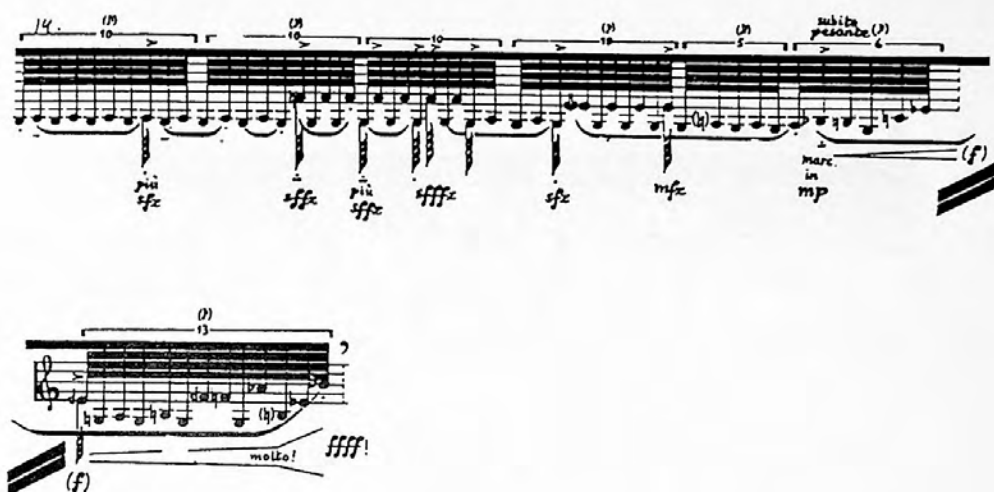
mfz

marc. in *p*

marc. in mp

mfz

poco sfx



La serie de Fibonacci típica es 1,2,3,5,8,13, etc. Sin embargo Ferneyhough deriva otra serie numérica a partir de una suma diferente que produce una proporción similar:

1,2,3,4 y 7 (11, 18, etc)

Los cuales, como se demostrará, están presentes en cada aspecto de la estructura de *Time and Motion Study I*.

Objeto 1-----

Bass Clarinet

notas 17 10 6 3 2

Acentos 11 7 4 3

a b

[illegible]

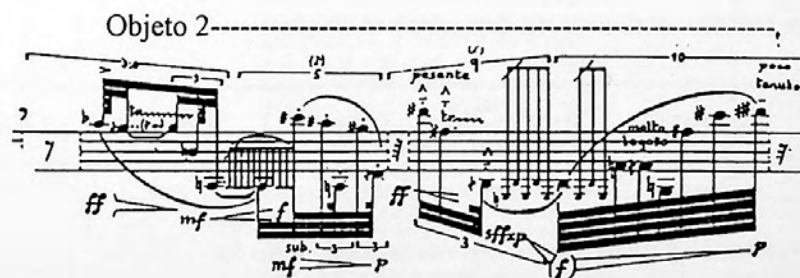
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The melody is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is divided into four measures, each containing a different number of notes: 12, 13, 12, and 11. A box labeled 'd' is placed above the third measure. The score is written in a style that suggests it is a transcription of a handwritten manuscript.

The musical score for 'L'Espresso' by Debussy, piano part, features a complex rhythmic structure. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *ppp*, and *sfz*. There are also articulations like *acc.* (accents) and *subito pesante* (suddenly heavy). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall mood is contemplative and expressive.

Lo que nos da:

	Número de alturas	Acentos
A.	17 10 6 3 2 1 (7) (4) (3) (1) (1)	11 7 4 3 (0) (4) (3) (1) (0)
B.	16 9 5 2 1 (7) (4) (3) (1)	17 10 6 3 2 (7) (4) (3) (1)
C.	2 5 6 10 17 (3) (1) (4) (7)	3 4 7 11 18 (1) (3) (4) (7)
D.	18 11 7 4 3 (7) (4) (3) (1)	19 12 8 5 4 (7) (4) (3) (1)
E.	2 3 6 11 12 (1) (3) (5) (1)	3 4 7 12 (13) (1) (3) (5) (1)

El segundo *objeto* también está construido sobre números similares:



En el tamaño de las secciones también se encuentran los mismos números:

Tamaño de las secciones del primer objeto:

Objeto 1	objeto 2	objeto 1	2	1	2	1	2	1	2		
escala de 19 notas	6 o.n.	12 o.n.	3	8	10	5	2	4	17	1	9

Las transformaciones de los objetos se pueden resumir así:

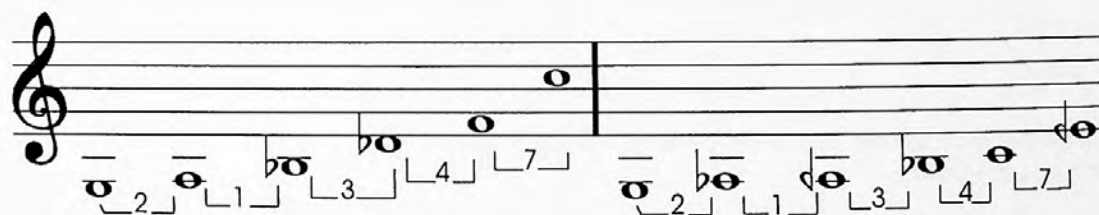
El objeto 1 cambia: (7) (4) (3) (1) (3)
 El objeto 2 cambia: (3) (7) (8) (15) (8)

Variaciones a la serie que se encontraron en el tamaño de las secciones:

$(-1) = 19, 12, 8, 5, 4, 1$
 $(+1) = 6, 3, 10, 2$

Intervalos: (los números representan semitonos)

Objeto 1:



La forma se podría definir de la siguiente manera:

Objeto 1 - Objeto 2 - Objeto libre - Objeto 1 - Objeto 2 - Objeto libre

Lo que claramente produce una forma orgánica en la que las secciones y los objetos siempre son diferentes al repetirse.

El principio de construcción de *Time and Motion Study I* es la conjunción de las aplicaciones de la divina proporción a la estructuración de varios parámetros. La altura, ritmo, matices, tamaño de las secciones, etc., están articulados de acuerdo a la serie de Fibonacci como se demostró en el análisis. Esta aplicación produce *objetos* sonoros similares; el primer *objeto* se presenta de varias maneras, pero es el mismo ya que está construido con las mismas reglas. También es de notar que Ferneyhough introduce varios *objetos* compuestos libremente, con la intención de enriquecer la estructura. Cuando una estructura funciona durante períodos largos, es necesario para este compositor introducir elementos que permitan a la estructura desarrollarse al funcionar con leyes de regulación cada vez más complejas.

¹ Leonardo de Pisa, hijo de Bonaccio, llamado "Filius Bonacci" o "Fibonacci". La serie numérica fue descubierta por él alrededor de 1202.

² Para ejemplificar la noción de estructura, se puede citar la definición de Piaget: "podemos decir que una estructura es un sistema de transformaciones y que es diferente a una colección de elementos y sus propiedades. Las transformaciones implican que existen reglas: la estructura es preservada y enriquecida gracias a la intención de esas reglas de transformación y que nunca da resultados que son ajenos a ese sistema o que emplee elementos ajenos a éste. En pocas palabras, la noción de estructura está implícita en estas tres ideas: transformación, auto-regulación y unidad".

Bibliografía

Boros, James. "Shattering the Vessels of Received Wisdom". An Interview with Brian Ferneyhough. *Perspectives of New Music*. Summer 1992 No. 28 volume 22.

Ferneyhough, Brian. *Time and Motion Study I*. Peters Edition Ltd. London, 1977.

Gebuhr, Ann. *Structuralism in Music*. Ph. D. Dissertation. Indiana University: Indiana, 1983.

Piaget, Jean. *Structuralism*. Basic Books, Inc.: New York, 1970.

Swain, Joseph P. *Limits of Musical Structure*. Ph. D. Dissertation. Harvard University: Cambridge, 1983.

Xenakis, Iannis. *Formalized Music*. University of Indiana Press: Bloomington, 1968.

LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
EL H. AYUNTAMIENTO DE QUERÉTARO
Y EL PATRONATO DE LA FILARMÓNICA DE QUERÉTARO

a través de la
ESCUELA DE BELLAS ARTES

convocan al

DIPLOMADO EN
DIRECCIÓN ORQUESTAL

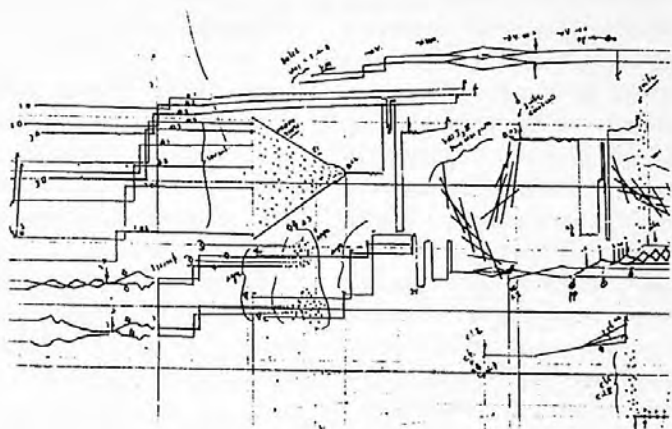
Impartido por el Mtro. Sergio Cárdenas
Director artístico y general de la Filarmónica de Querétaro

- duración: ciento cincuenta horas
- fechas: *módulo I* septiembre-noviembre 1995
módulo II febrero-junio 1996
- inicio: 23 de septiembre de 1995
- lugar: Escuela de Bellas Artes, Centro
Juárez no. 9, centro histórico
- horario: sábado de 10:00 a 15:00 hrs.
- requisitos: estudios en armonía
contrapunto y
análisis musical
- ser proficiente en algún
instrumento
- aprobar el examen de
selección al inicio del curso
- costo: N\$2000.00 (en dos pagos)
- cupos limitado

IGNACIO BACA LOBERA

E n t r e v i s t a

José Rafael Blengio



Baca Lobera, *Mapamundi*, Gráfica, 1993

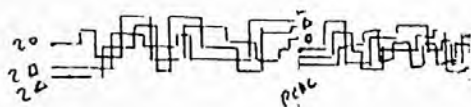
José Rafael Blengio es compositor, crítico musical y académico de la Escuela de Bellas Artes.

Ignacio Baca Lobera (1957) docente de la Escuela de Bellas Artes de la UAQ y compositor en residencia de la Filarmónica de Querétaro, en término de tres meses escasos estrenó dos obras sinfónicas de inobjetable relieve que reflejan la búsqueda de un lenguaje personal por parte del autor y dentro de una labor profesional sostenida, el manejo dúctil e imaginativo del lenguaje musical contemporáneo. De la primera obra *Mapamundi* (1993), el compositor comentó en su estreno el 17 de febrero del presente año por parte de la Filarmónica que: "es un gran fresco sonoro a manera de un mapa en el tiempo, con sus sustratos y cordilleras." Es la pri-

mera obra de un tríptico cuya segunda composición es *Tierra incógnita*, estrenada el 14 de mayo presente en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes en México, D.F., por la Filarmónica de Querétaro bajo la batuta de su titular el maestro Sergio Cárdenas. De esta pieza el maestro Baca Lobera señala: "como su antecesora *Mapamundi*, *Tierra incógnita* explota el cinetismo, el microtonalismo (en menor grado), la superposición de texturas densas y la creación de planos rítmicos que evolucionan a diferentes velocidades".

En un breve paréntesis de su

cátedra en la EBA-UAQ el autor nos concedió una breve pero reveladora entrevista en que hizo comentarios de sus quehaceres como creador y docente: *Esta entrevista busca ser testimonial. Me gustaría que abundara un poco más sobre Mapamundi. Por ejemplo, qué le pareció la ejecución de la Filarmónica de Querétaro y la impresión que tuvo al respecto. También, si usted lo desea, agregar otros puntos a lo que señaló de la concepción la estructura de la obra. Me pareció una obra valiosa porque explora una serie de mundos que el compositor plasma con fidelidad a sus ideas. Quizá lo que importen son los fines y no tanto los medios, y en este caso creo que acertó usted. Y consiguió lo que se proponía, la obra de arte que vive por sí misma.*



Bacca Lobera, *Mapamundi*, Gráfica, 1993

La ejecución de *Mapamundi* en términos generales fue muy exitosa, lograda, a pesar de que los integrantes de la orquesta no son expertos en música contemporánea. Señalaré ejemplos: la pieza incluye cuartos de tono; es rítmicamente difícil, pero a pesar de ello, salió bien. En términos generales quedé bastante contento con la ejecución. Me hubiera gustado que esa versión hubiese sido un poco más agresiva, pero es muy duro para un músico de orquesta estar sometido a una tensión de interpretación de 20 minutos.

¿Le hubiese gustado que se hicieran más ensayos?

Sí, para sacar algunos detalles más, pero la orquesta lo hizo bastante bien, y el maestro Cárdenas sacó la pieza en cinco ensayos, lo que me parece bastante notable.

Después de oír lo que puso Ud. en la partitura: ¿Cómo ve ahora Mapamundi?

Hacía mucho que no escribía una pieza orquestal. He escrito unas cuatro piezas de este tipo. Las dos primeras las escribí hace muchos años y las descarté. Siempre quise hacer música orquestal, tarea que me atrae mucho, pero entonces no sabía "pensar orquestalmente". Mis dos primeras piezas tienen un defecto, que son música de cámara amplificadas de la manera más simple. Sólo cuando estuve en contacto con mi último maestro, Joji Yuasa, un excelente orquestador, pude pensar más orquestalmente en términos de "sonido de orquesta", en oposición a sonido de "cámara".

El día de hoy comentaba con mis alumnos que para ser un buen orquestador se necesita un fino sentido del color y un equilibrio entre lo cualitativo y lo cuantitativo. No suena igual la orquesta en manos de Respighi, que de Stravinski, a pesar de ser ambos excelentes orquestadores. También importan mucho los ingredientes, es decir, la plantilla orquestal, el número y tipo de instrumentos al servicio de una idea.

El manejo de los instrumentos es muy sencillo. Va uno superpo-

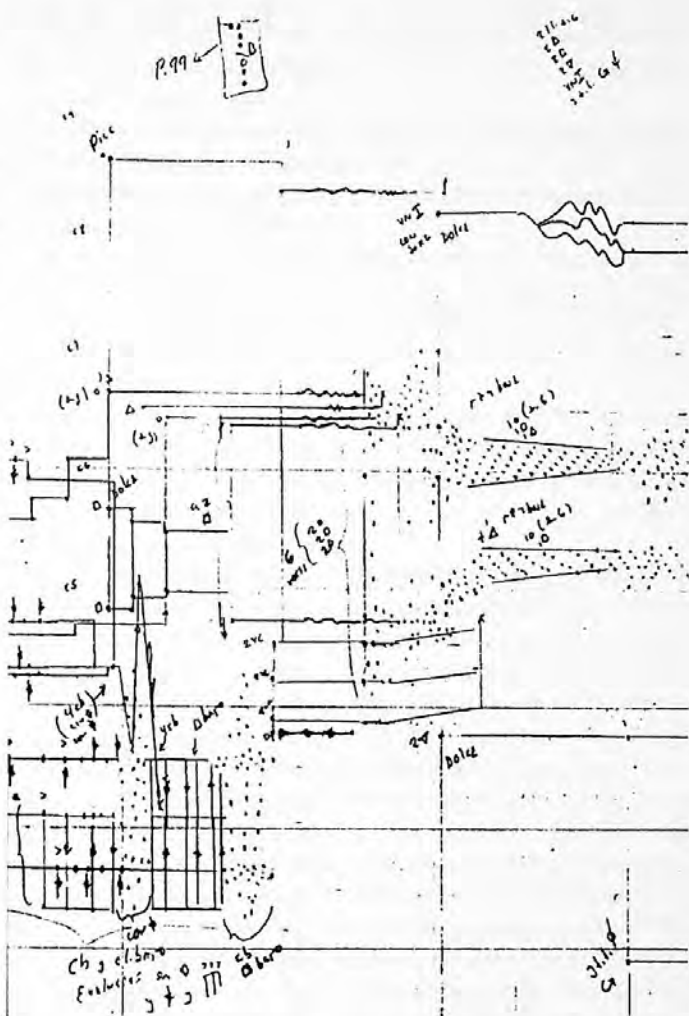
niendo cosas, planos sonoros y se pueden doblar (repetir las mismas notas o a octavas, dos o más instrumentos) cosas muy específicas. Esto crea un efecto tremendo, es decir, tiene unas pocas notas que se van doblando en "familias" y ello facilita mucho las cosas. Por ejemplo, la forma en que uno va de los oboes a las flautas, que parecen estar cerca tímbricamente, pero que no lo están tanto. Obviamente está más cerca el clarinete de la flauta. La tarea del compositor (y orquestador) es crear similitudes y diferencias. Volviendo a su pregunta de cómo veo ahora la pieza. Desde hace muchos años quise escribir mi primera pieza orquestal y puse en *Mapamundi* muchas de las cosas que siempre quise hacer. También hay cosas que no volveré hacer. *Tierra incógnita* se parece un poco a *Mapamundi*, pero entre ellas hay dos años de diferencia.

En estos dos años ¿su estilo cambió radicalmente o cuando menos sus medios expresivos se modificaron?

En realidad yo traté de cambiar, pues pasaron muchas cosas. En la música de cámara cambié un poco y en ella he abandonado cosas que ya no me gustan. Sin embargo, en las piezas de orquesta quería seguir en esa línea. Son parientes cercanas y decidí seguir usando algunas cosas en ambas

¿La ejecución de *Mapamundi* influyó en usted durante la composición de *Tierra incógnita*? Desde luego. Me gustaron mucho algunas cosas en términos de notación y timbres que acababa de oír.

A eso me refería. El compositor puede poner en la partitura



Boca Lobera, *Mapamundi*, Gráfica, 1993

algo que a su juicio es lo que él quiere. Sin embargo, cuando lo oye ejecutado, quisiera cambiar algunas cosas. La ejecución es una experiencia viva y rebasa la fría objetividad de una partitura. ¿Qué experiencias gratas o no gratas le dejó la interpretación de *Tierra incógnita*?

Como aspecto anecdótico puedo decir que se estrenó en el Foro de Música Nueva, y el am-

blente era muy pesado. Prácticamente no hablé con nadie y nadie conmigo, no sentí la respuesta que se produjo en el Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez en que la gente se me acercaba con más espontaneidad.

Sin embargo, usted en su fuera interno probó y contraprobó lo que había puesto en la partitura.

Es muy positivo escuchar una pieza casi inmediatamente después de haberla compuesto. Es una buena experiencia.

Desde el punto de vista estructural: ¿Tierra Incógnita tiene algún elemento musical propio o nuevo?

En primer lugar en *Tierra Incógnita* la orquesta está dividida en dos grupos, en tanto que en *Mapamundi* había una división de tres. Para que funcione esa división el escenario tiene que ser muy grande. Por desgracia, el escenario del Teatro de las Artes era más bien pequeño y no se notó esa división. Otro aspecto por destacar es que utilicé menos medios que en *Mapamundi*. Traté de meter más silencio y en términos de la narrativa de la pieza, traté de que fuera un poco más en contra de lo que he hecho.

¿Un poco más de experimentación?

Para mí lo es. Estoy haciendo cosas que van en contra de mi tendencia natural formalmente. En lugar de poner esto después de esto como lo he hecho antes, mejor romper un poco con la tendencia natural.

¿Un poco más aleatorio o más

lúdico en su organización interna?

Sí, de su organización formal.

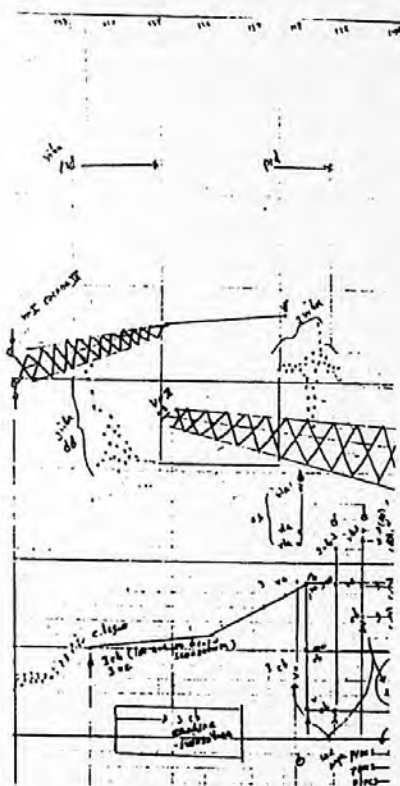
¿Dejar un poco más las cosas al influjo de la inspiración, o del azar?

Mi tendencia natural sería seguir una línea predeterminada. Trato de romper con esa línea deliberadamente, en un punto en que se haga lo contrario de lo que se ha hecho. En el fondo es una actitud bastante racional.

En el programa de mano, al hablar el propio Manuel Enríquez de su Sonatina para orquesta, decía que él era un hombre más bien intuitivo y que a la hora de componer no se sujetaba a reglas, y buscaba que la obra fuese "tomando cuerpo" por sí sola. Es lo que hace tres siglos se consideraba como "invención" o "fantasía", es decir, tomar

unas cuantas notas y jugar con ellas hasta el infinito. Manuel trataba de no seguir cartabones, sino que su obra fluyera.

Es un elemento muy importante en mucha gente que compone. Se necesita un equilibrio entre intuición y estructura, que es el secreto de los buenos compositores. Incorporar fantasía y una estructura bastante original. Ello



Boca Lobera, Mapamundi, Gráfica, 1993

es difícil de lograr. He querido ser intuitivo, pues así creo ser. En la Universidad de California siempre me sorprendía ver a compañeros que echaban "rollos" sobre estructuras y reglas y que tenían toda la pieza planeada, por ejemplo, para 20 minutos. Sólo se sentaban a escribirla, como quien pinta por "números".

Conozco el caso de un chico que ese era su procedimiento, pero tenía razones válidas para hacerlo. Se llamaba Wolfgang Amadeus Mozart y tenía en la cabeza todo perfectamente planeado. Nada más que tenía un ingrediente poco común: genio y sus resultados justificaban plenamente su método. La creación o la invención parten muchas veces del enfrentamiento del compositor con sus propios medios y limitaciones. Según el dicho de que la obra de arte es 95% transpiración y 5% inspiración, hay que ganar a pulso cada obra. El compositor cada vez que trabaja tiene que poner en juego lo mejor de sí mismo.

Debe tener y tiene que funcionarle su estructura, su vida propia, su sustrato.

Pasando al tema de su labor como docente he visto que usted ha puesto a todo el mundo a hacer fugas, scherzos, suites, etc., y me parece saludable, pues echando a perder se aprende.

En la Escuela Nacional de Música había una tendencia fuerte a hacer sólo cosas perfectas. A veces los maestros le daban "vueltas" al alumno y no soltaban sus secretos.

Tal vez lo importante sea sembrar inquietudes.

No tiene nada de malo equivocarse, rectificar, aprender de la experiencia.

Las nuevas generaciones tienen una ventaja, pues cuentan con un "banco de datos" acumulado durante siglos, al que pueden recurrir y hallar cosas útiles. Redescubrir la tradición como Stravinski y Pergolesi, por ejemplo. Retornar al pasado para saber la forma en que un genio resolvió el problema.

Estoy de acuerdo con eso. No hay que tenerle miedo a la tradición. Más que tenerle respeto, hay que retomarla y aprovechar lo que pueda darnos. Copiar, pero no plagiar.

¿Tiene usted en preparación alguna otra obra?

Sí, estoy haciendo una obra para la Camerata. Espero que sea diferente. Serán tres piezas como mínimo. Sé exactamente cómo será una de ellas. Pocos elementos y mucho silencio.

¿No andará por ahí la sombra de John Cage?

No, está la de Luigi Nono.

No podrá usted quejarse de las "sombras prestigiosas" que lo amparan.

No le temo a la influencia bien asimilada ni a la referencia. ¿Quién no influye a quién?. Tradición y creatividad se dan la mano. De hecho siempre se han dado la mano.



artes
escénicas

Descentralización de la educación teatral en México

Una experiencia de formación informal

Rodolfo Obregón

Rodolfo Obregón es Director de la Compañía Universitaria de Repertorio y académico de la Escuela de Bellas Artes

Nuestro país padece desde tiempos remotos un centralismo radical. Como en el resto de sus actividades, los ejemplos de la producción artística realizada fuera del Distrito Federal que logran traspasar las fronteras de la localidad se cuentan con los dedos.

Quienes realizamos nuestro trabajo creativo lejos de la megalópolis nos encontramos al centro de un círculo vicioso que resulta muy difícil de romper: no existe una actividad teatral profesional porque no existen las instancias de formación necesarias y no existen estas instancias porque no existe una actividad profesional.

La excepción a esta regla la constituyó, hace ya casi quince años, la experiencia de la Universidad Veracruzana que logró articular una escuela teatral para la formación de actores, una actividad profesional que desbordaba con mucho las necesidades de la localidad, y una serie de publicaciones entre las que se encontraba la revista *Tramoya*, y, en general, un movimiento artístico y cultural de gran repercusión en la vida del país.

El reconocimiento de la crisis económica de México y el abandono del proyecto cultural del Estado sin una estructura de participación democrática que lo sustituyera, dieron al traste con un proyecto que a estas alturas se añora como símbolo de un tiempo mejor.

De entonces a la fecha, la ausencia de profesionales del teatro -ya no digamos pedagogos- en el interior del país ha imposibilitado cualquier intento de enseñanza formal, universitaria. Las oportunidades formativas del ochenta por ciento de la población de un gran país se reducen a cursillos y talleres de una semana de duración que pueden ser un detonador importante para creadores con una formación cumplida pero que poco pueden aportar a quien requiere de un entrenamiento sistemático y una metodología de trabajo.

La imposibilidad de una enseñanza universitaria, que en mi opinión resulta insustituible, nos ha llevado a la búsqueda de ciertos paliativos que dieron pie entre agosto y diciembre de 1994, al Centro Regional de Formación y Producción Teatral, propuesto por la Compañía Universitaria de Repertorio y realizado con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las

Artes, el Consejo Estatal y la Universidad Autónoma de Querétaro.

En este Centro se reunieron sesenta teatrístas de once estados del centro de México con algunos de los principales creadores y pedagogos teatrales del país. La idea fundamental del proyecto era la creación de un teatro con conciencia del oficio -en el sentido medieval de la enseñanza gremial-, que rompiera con el eterno punto de arranque del teatro regional y sirviera como plataforma artesanal para un posible despegue artístico; que combinara la práctica artística con la fermentación educativa, que sirviera para sistematizar la experiencia adquirida hasta entonces y como confrontación de la actividad empírica con la metodología de trabajo de creadores de amplia trayectoria en el teatro mexicano.

Para cumplir tales objetivos, todos los participantes de este Centro fueron seleccionados por su actividad previa y su aspira

ción a la profesionalización de un trabajo que se llevará a cabo en sus respectivas ciudades, evitando así la descapitalización del movimiento teatral regional, resultado inevitable cuando los aspirantes a teatrístas deciden ir a la Ciudad de México a estudiar y son atrapados por el espejismo deslumbrante del basílico metropolitano.

El modelo propuesto, en consecuencia, consistió en la articulación de una serie de talleres periódicos, con continuidad programática, que se combinaron con el desarrollo y supervisión de los proyectos individuales o grupales de los participantes, a los cuales se brindó apoyo metodológico, de discusión e, incluso, económico. Los talleres fueron impartidos en las áreas de actuación, dirección y diseño de producción e incluían la integración de las tres disciplinas en un seminario común sobre temas que reforzaran o ejemplificaran los contenidos programáticos de cada una de las áreas.

La aspiración de los organizadores era lograr en una etapa pos-

terior la combinación de un sistema de enseñanza inicial (de trabajo permanente) con la vocación del Centro como lugar de reunión, discusión y apoyo para el movimiento de teatro regional del centro de México. Desgraciadamente, una vez más los cambios sexenales han dado fin a un proyecto que obtuvo magníficos resultados y la política estatal ha ratificado su convicción de que todo debe comenzar de nuevo.

A fin de cuentas, esta experiencia informal de formación fue asumida como una etapa de transición y sobrevivencia de la enseñanza del teatro en el interior del país en espera de tiempos mejores, y sus objetivos y resultados coinciden perfectamente con el planteamiento que hiciera el catedrático español Ricard Salvat durante el Primer Congreso Iberoamericano de Pedagogía Teatral realizado en octubre pasado en Cádiz: "Se trata de mejorar la calidad del teatro, para que la enseñanza académica se vuelva imprescindible".



GALERÍA UNIVERSITARIA

A R T E C O N T E M P O R Á N E O

P I N T U R A

E S C U L T U R A

G R Á F I C A

D I B U J O

E N S A M B L A J E

I N S T A L A C I Ó N

PATIO BARROCO 16 DE SEPTIEMBRE N° 63, CENTRO HISTÓRICO
QUERÉTARO, QRO. C.P 76000, TEL/FAX 91 (42) 16 90 22

investigación

¿Qué son los estudios culturales?

Una aproximación a la situación de la crítica literaria

Teresa Bordons

Culture is neither an autonomous nor an externally determined field, but a site of social differences and struggles. ¹

Richard Johnson

Teresa Bordons es Investigadora en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios y académica en la Escuela de Bellas Artes

El objetivo de este artículo es, en principio, muy concreto: exponer brevemente lo que ha sido durante los últimos tres años el tema de mi trabajo de investigación que llegó finalmente a materializarse en una tesis de doctorado en literatura española titulada *Género sexual, literatura e historia: España de finales de siglo a la II República*. Pero lejos de pretender reproducir aquí simplemente un resumen de tal trabajo, mi intención es plantear su justificación en relación con la situación actual de la crítica literaria y la crítica de los fenómenos culturales en general.

Afirmar hoy en día que cualquier reflexión relacionada con temas culturales debería tocar de alguna manera el debate sobre la postmodernidad no supone enunciar ninguna novedad; aho-

ra sabemos que la tal postmodernidad se encuentra en marcha desde los años 60 y que las condiciones económicas, sociales y políticas en que se desarrolla van a cumplir este año, junto con el final de la Segunda Guerra Mundial, su cincuenta aniversario ². Un poco más reciente es el debate intelectual generado en las diferentes disciplinas del conocimiento en torno al tal concepto de postmodernidad (y su imprescindible pareja, la modernidad), y más reciente aún la incorporación "popular" de tal término en las discusiones de la "generalidad de los cultos". Debo aclarar que en mi tesis doctoral, mencionada al comienzo como punto de partida de estas páginas, no se hace mención alguna a la postmodernidad (sí a la mo-

deridad) ni a ningún debate acerca de ella, pero si algo me ha motivado a escribir este artículo y si de alguna manera pleno que el tema de aquel trabajo puede ser de interés en otra sociedad y otra cultura, es el afán de situar las consideraciones teóricas de aquella tesis en un marco más amplio. Confío en que las siguientes reflexiones aclaren este punto.

En las últimas décadas las discusiones en el campo de la crítica literaria han estado dominadas por un tema, el postestructuralismo; el concepto de obra literaria dejaba paso al concepto de texto y prescindiendo de referencias históricas y autobiográficas que en otros momentos ayudaban a interpretar los "mensajes" escritos, la crítica postestructuralista se centró en analizar los mecanismos de la escritura como objeto autónomo, suspendiendo todo referente y tomando las palabras como objeto de su estudio. Se decreta la "muerte del autor"³ y se demuestra mediante la *deconstrucción* del texto (Jacques Derrida) que la materialidad del signo lingüístico en sus juegos de oposiciones y retardaciones es la única realidad a la que se puede tener acceso; aquél que busque la vinculación con referentes externos al texto será acusado de *historicista*, aquél que quiera encontrar significados (mensajes) será acusado de *esencialista*. Se desecha un modelo de "profundidad", es decir, una lectura hermenéutica en busca de claves que revelen lo oculto en el texto, y se produce una "deshistorización" de la escritura, fenómenos ambos que Frederic Jameson relaciona con la cultura de la postmoder-

nidad.

El crítico Terry Eagleton relaciona el postestructuralismo —cuyas premisas se han expuesto aquí de una manera muy simple— con una mezcla de desilusión y euforia que los acontecimientos de 1968 provocan en ciertos medios intelectuales: "Unable to break the structures of state power, post-structuralism found it possible instead to subvert the structure of language"⁴. En este mismo caldo de cultivo, sin embargo, se van a desarrollar otras tendencias de la crítica literaria firmemente arraigadas no sólo en la creencia del carácter social e histórico de los productos literarios (culturales en general), sino en el papel activo que tales productos juegan en las transformaciones sociales. En este contexto se va a realizar una revisión de las premisas de la crítica literaria marxista, que da lugar a una revalorización de los fenómenos culturales. Según Lawrence Grossberg y Cary Nelson, "even as late as 1975, collections on Marxism and culture were limited to a predictable group of writers and interpretative frameworks. Across a wide range of disciplines, culture was explained in terms of structures of power and rarely questioned. Culture itself was always viewed as secondary and often epiphenomenal"⁵.

La crítica literaria denominada postmarxista va a complejizar el funcionamiento de los fenómenos culturales dentro del esquema tradicional de base y superestructura y va a considerar el campo de la cultura como el espacio donde se expresan y se enfrentan las diferencias y las luchas sociales; "a site of social differences and struggles" según

las palabras de Richard Johnson que encabezan estas páginas. Y la vinculación no es absoluto casual: los editores en 1988 de *Marxism and the Interpretation of Culture*, Grossberg y Nelson, serán editores en 1992 de una colección de artículos críticos titulada *Cultural Studies*; qué son los *estudios culturales* es lo que se proponía esclarecer Johnson. Es difícil y arriesgado —como lo fue el querer sintetizar el postestructuralismo y el postmarxismo— pretender dar una definición de lo que se entiende, sobre todo en los ámbitos académicos de Inglaterra y Estados Unidos, por *estudios culturales*, sobre todo cuando se está desarrollando todavía una polémica sobre su significado y validez. En muy pocas palabras se podría decir que esta tendencia supone una respuesta a la "despolitización" y la "deshistorización" del postestructuralismo y un replanteamiento del papel que puedan cumplir los críticos de la cultura en esa fase del *capitalismo tardío* que Jameson identifica con la cultura del postmodernismo. La postura de los que practican los *estudios culturales* no es anti-postmodernista: de hecho algunos rasgos que pueden identificar la cultura postmoderna, como la desaparición de la oposición entre "alta cultura" y "cultura de masas" también caracteriza los intereses de muchos *estudios culturales*. Lo mismo podría decirse acerca de lo que se ha dado en llamar el sujeto "descentrado" — inherente a la actitud "antimetafísica" del postestructuralismo— que supone la crítica de la concepción del sujeto como ente autónomo, coherente, centrado. En el centro de los planteamientos de

muchos *estudios culturales* se sitúan los conceptos de género sexual, clase y raza como factores que en determinadas circunstancias llevan al sujeto a ocupar diferentes "posiciones" de sujeto. En el contexto cultural y político del postmoder-



Erhard Grossmann, *Estudio Nocturno*, 1969.

nismo y en el debate entre lo que se ha venido vislumbrando como una oposición entre un postmodernismo "light" según el cual "todo se vale", y un postmodernismo crítico de su propia coyuntura cultural y económica, los defensores de los *estudios culturales* optan por un compromiso político y social entendido de la siguiente manera:

"Cultural studies is concerned with describing and intervening in the ways "texts" and "discourses" (i.e. cultural practices) are produced within, inserted into, and operate in the everyday of human beings and social formations, so as to produce, struggle against, and perhaps transform the existing structures of power"⁶.

Los *estudios culturales* parten,

pues, de una concepción material y dinámica de la cultura, término que engloba —como prácticas culturales— un campo de actividades mucho más amplio del que ha ocupado hasta muy recientemente a los críticos que ejercen su labor desde puestos universitarios. En la disciplina literaria esta apertura de horizontes supone la revisión de los índices de textos canónicos en las historias de las literaturas nacionales y una nueva

perspectiva ante las manifestaciones "subliterarias", "populares" o "marginales". Pero querer definir el campo de la crítica literaria desde la nueva óptica de los *estudios culturales* también supone abrir sus perspectivas a otras disciplinas, ya que esta tendencia postula una consideración eminentemente interdisciplinaria de su objeto de estudio.

II

The cultural conceptions of male and female as two complementary yet mutually exclusive categories into which all human beings are placed constitute within each culture a gender system, a symbolic system or system of meanings, that correlates sex to cultural contents according to social values and hierarchies. Although the meanings vary within each culture, a sex-gender system is always intimately interconnected with political and economic factors in each society.⁷

Teresa de Lauretis

El carácter dinámico de las manifestaciones culturales que buscan poner de relieve los trabajos en *estudios culturales* reside principalmente en su capacidad productiva, es decir, en su doble capacidad de ser al mismo tiempo productos y agentes en las transformaciones sociales. Tomando en cuenta esta premisa teórica mi trabajo de investigación doctoral, que comenzó siendo un estudio de las representaciones fe-



Marcel Vertès, *La Vagabunda*.



Penagos, Acurela y Gouche (cartón, 44 X 30 cm., 1924).

meninas en la literatura española de finales del siglo XIX, fue adquiriendo poco a poco tintes más complejos al irse poniendo de relieve una intrincada red de significados culturales en la cual las representaciones de género sexual funcionaban simultáneamente como resultado de los procesos de transformación o resistencia al cambio social y como elementos activos en la reartici-

culación de esos mismos procesos.

En el caso concreto y específico del período que transcurre en España desde el derrumbe final de su pasado "imperial" a la proclamación de la II República en 1931, el análisis de diferentes imágenes de lo femenino plasmadas por escritores y escritoras en sus textos resultó en una doble conclusión. Por una parte, se puede llegar a la afirmación nada sorprendente de que el conflictivo proceso de "modernización" de la sociedad española tiene su paralelo en las contradictorias representaciones de lo femenino en sus manifestaciones culturales, pero también se advierte que estas mismas representaciones juegan un papel importante en la elaboración y re-elaboración de los diferentes discursos políticos. Partiendo de

la premisa de que los géneros sexuales son una construcción cultural resultante de atribuir ciertos significados a los sexos biológicos, y teniendo en cuenta la afirmación de Teresa de Lauretis que encabeza este apartado, según la cual los sistemas de género sexual (sex-gender systems) están íntimamente vinculados a las circunstancias y los discursos económicos y políticos de cada sociedad, se llega a la conclusión de que las representaciones de lo femenino en la literatura de un determinado momento histórico no sólo son el resultado ("reflejo") de una determinada ideología sexual y social sino que cumplen una función activa en los juegos de reestructuración social.

La lectura de abundante material literario —tanto de la considerada "alta literatura" como de la "literatura popular"— producido en España entre las dos fechas simbólicas de 1850 y 1931 puso de relieve la existencia de una serie de imágenes de la femineidad que podrían sintetizarse en las figuras del *ángel del hogar*, la *mujer fatal*, la *mujer nueva* y la *mujer moderna*. Si en un principio tales imágenes pudieran interpretarse como resultados en orden cronológico de una evolución social y política que culminará en la "modernidad", lo cierto es que al vincular los discursos literarios con discursos médicos, políticos, económicos y religiosos las imágenes resultantes son mucho más complejas ya que se cargan y se vacían de

significado atendiendo a circunstancias coyunturales. Para irme aproximando a las conclusiones concretas del trabajo diré que el resultado de la Investigación puso de manifiesto el papel fundamental que cumplía la construcción de una determinada imagen de lo femenino en los intentos de elaborar un proyecto político propio por parte de la burguesía progresista española.

Desde la restauración de la monarquía borbónica en 1875 hasta la salida del rey Alfonso XIII del país en 1931, en España se va consolidando como bloque de poder hegemónico el grupo resultante de la alianza de los intereses de la vieja aristocracia de la sangre y de la alta burguesía empresarial y financiera que asume los valores y la visión del mundo de la aristocracia. Sin participación en esta repartición del poder, el grupo de la burguesía progresista —representado en gran parte por una clase media intelectual que presiona al poder desde organizaciones como el Ateneo madrileño

(1835), la Institución Libre de Enseñanza (1876), la Residencia de Estudiantes (1910), la revista *España* (1915-1924), y el Instituto Escuela (1919)— se esforzará por articular un proyecto político propio que le permita acceder al poder. Punto fundamental de este proyecto es delinear una identidad propia que la diferencie, por una parte, del grupo hegemónico, y por otra parte, de los grupos subordinados que cada vez con más fuerza van dejando sentir su amenaza, y este intento de definición de una identidad social y política se manifiesta en gran medida en los intentos de definir un ideal de lo femenino que la represente. La siguiente afirmación de Cora Kaplan acerca de la novela inglesa del XIX tiene perfecta validez para la España de finales del siglo XIX y principios del XX:

"Stories of seduction and betrayal, of orphaned, impoverished heroines of uncertain class origin, provided a narrative structure through which the instabilities of class and gender categories were both stabilized and undermined. Across the body and mind of "woman" as sign, through her multiple representations, bourgeois anxiety about identity is traced and retraced"⁸.

Mientras el varón, por su papel en las relaciones de producción, queda irremediablemente inserto en una posición de clase, la representación de la mujer, considerada más bien como género (Mujer) que como indivi-



Gyula Hinczo, *Madre con Niña y Paloma*, 1959.

duo, se presta a ser depositaria de diferentes discursos políticos, sobre todo en aquellas circunstancias en que pierde directa vinculación con una figura masculina (huérfana, viuda, soltera, etc) y queda en una situación de indeterminación social. En estas circunstancias su ambigua adscripción a una clase social la convierte en metáfora ideal para encarnar diferentes idearios políticos. En este aspecto es concretamente el enjuiciamiento del comportamiento sexual femenino, metáfora en la mayoría de los casos de su clase social, el que permite un amplio juego de posibilidades que son explotadas desde diferentes ángulos políticos.

Llegados a este punto quizá sea conveniente presentar algún ejemplo. En la novela *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández la protagonista es huérfana de una familia bienvenida a menos y se convierte, primero, en modelo de alta costura y, después, en prostituta de alto nivel. A través de sus relaciones con un importante industrial y de sus visitas a las minas de carbón asturianas va adquiriendo una fuerte concienciación social. Se establece en el texto una analogía entre su explotación sexual como mujer y la explotación laboral de los trabajadores. Al entablarse una relación entre la protagonista y un intelectual preocupado por la causa obrera, es a través de la mujer que el escritor puede salvar la distancia de clase que lo separa de las clases subordinadas con las que busca establecer una causa común. En el caso de la novela de José María Carretero, *La Venus bolchevique* (1934), la prota-

gonista es una rusa que tras el disfraz de diseñadora de modas ha llegado a España a soliviantar a los trabajadores; establece relaciones con un aristócrata español que no posee más que su apellido de rancio abuelo y una novia angelical, hija de un poderoso empresario vasco. La rendición sexual de la protagonista a los encantos del aristócrata debilita los manejos políticos de la bolchevique y pone fin al peligro que las huelgas de los mineros suponen para la alta burguesía de los negocios. El matrimonio final entre el aristócrata y la hija del industrial (representación del *ángel del hogar* más tradicional) supone el refuerzo del bloque de poder hegemónico frente a las amenazas de los conflictos sociales.

La cooptación de las imágenes femeninas se revela de manera más explícita y rotunda en los discursos más tradicionalistas, y más aun en el caso de autores como Carretero dedicados a la literatura de masas. Es mucho más problemática y sutil en el caso de los discursos de la burguesía progresista; si, por una parte, intenta modelar una imagen de feminidad que la represente y le dé coherencia, por otra, sus mismas condiciones ideológicas, en oposición a la élite gobernante y en ambigüas relaciones de simpatía con la causa de los trabajadores, le impi-



Colette. Serie de tarjetas postales. 1969.

den llegar a definir esa representación de lo femenino que sea una representación de clase. Muy significativamente el modelo de mujer que mejor encarna este proyecto político burgués progresista se encuentra en una novela titulada *Desencanto* (1907) de Jacinto Octavio Picón. La protagonista reúne en un difícil equilibrio las características que la pueden identificar con el discurso de este grupo social pero su historia es la de un desencanto pues no puede encontrar el esposo idóneo. El matrimonio imposible, una vez lograda la novia ideal, apunta hacia la propia debilidad o inexistencia como tal grupo coherente de la burguesía progresista.

Como muy bien expone Grossberg ("The Circulation", 416), uno de los planteamientos iniciales de los *estudios culturales* supone el reconocimiento de la especificidad de cada momento histórico en cada sociedad y por lo tanto esto implica que de una determinada investigación no se pueden sacar conclusiones generales válidas para otra cultura o para otras circunstancias. Así pues, como señalé en un principio, el interés que la brevísima presentación de mi propio trabajo pueda tener viene dado por los planteamientos teóricos en que se inserta y que he intentado exponer en este artículo.

Como comentario final sólo queda llamar la atención acerca de la utilidad de considerar el análisis de la construcción del género sexual en cualquier estudio cultural—considerando el término cultura en su acepción más

amplia—ya que las concepciones de lo masculino y lo femenino forman parte de una red de discursos sociales que a su vez están conformados atendiendo a discursos de clase, económicos, políticos, religiosos, raciales, etc. Como expone Joan W. Scott, puesto que a lo largo de la historia las diferencias entre los géneros sexuales han funcionado como un marco de referencias "objetivas", en cuanto a su supuesto origen biológico, las concepciones de los géneros sexuales han servido para estructurar la organización simbólica de la vida social. En otras palabras, el supuesto carácter científico y objetivo de las diferencias entre los géneros sexuales ha cumplido un importante papel como instrumento de legitimación de determinados discursos políticos, económicos, sociales, raciales, etc.⁹.

Una vez considerados en todo su valor los muchísimos estudios que a lo largo de las últimas décadas se han ocupado de rescatar del olvido la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la vida social, y después de reconocer que tales trabajos volcados a reconocer y problematizar la existencia de la voz de las mujeres en todos ámbitos siguen siendo necesarios e indispensables, mi propuesta es la necesidad de articular tal actitud reivindicativa dentro del marco sumante complejo de los *estudios culturales* que he procurado definir sucintamente en estas páginas.

⁹ "La cultura no es ni un campo autónomo ni un campo determinado por factores externos, sino un espacio de diferencias y luchas sociales". (En las notas se incluye mi traducción al español de todas las citas en inglés).



Mikiós Varga, *Entrando en el Agua*.

² "the basic new technological prerequisites of the new 'long wave' of capitalism's third stage (here called 'late capitalism') were available by the end of World War II, which also had the effect of reorganizing international relations, de-colonizing the colonies, and laying the groundwork the emergence of a new economic world system. Culturally, however, the precondition is to be found (...) in the enormous social and psychological transformations of the 1960s, which swept so much of tradition away on the level of mentalités. Thus the economic preparation of postmodernism or late capitalism began in the 1950s..." (Jameson, XXI)

"Los nuevos prerequisites básicos de la tecnología en la 'nueva y 'larga ola' del tercer estadio del capitalismo (aquí denominado 'capitalismo tardío') estaban vigentes hacia el final de la II guerra mundial, que también tuvo el efecto de reorganizar las relaciones internacionales, descolonizar las colonias y preparar el terreno para el surgimiento de un nuevo sistema económico mundial. En el aspecto cultural, sin embargo, las condiciones previas se encuentran (...) en las grandes transformaciones sociales y psicológicas de los años 60 que arrasan con gran parte de la tradición al nivel de las mentalités. Así pues, la preparación en el campo económico para

el postmodernismo o el capitalismo tardío empezó en los 50'.

³ "For Barthes, the author's text is a network of unconscious quotations spoken by language itself with the author's identity but a holographic phantom generated by the movement of his pen. With the death of the author comes the liberation of the reader, who no longer needs to treat the text theologically as having only one secret. Meaning is thus infinitely pluralized, secularized". (Latimer, 42)

⁴ Para Barthes, el texto del autor es una red de citas inconscientes en las que el lenguaje habla por sí mismo bajo la identidad del autor, pero siendo éste como un fantasma holográfico generado por el movimiento de su pluma. Con la muerte del autor viene la liberación del lector, el cual ya no necesita enfrentarse al texto de manera teológica como si éste tuviera solamente un secreto. El significado se hace pues infinitamente plural, se seculariza".

⁴ "Ante la incapacidad de romper las estructuras de poder del estado, el postestructuralismo se siente en cambio capaz de subvertir la estructura del lenguaje". (142)

⁵ "Hasta una fecha tan tardía como 1975 las colecciones de artículos críticos acerca del marxismo y la cultura se limitaban a tratar de un grupo predecible de autores y a manejar unos marcos interpretativos igualmente predecibles. Dentro de una amplia gama de disciplinas, la cultura se explicaba en términos de estructuras de poder y raramente se cuestionaba este planteamiento. La propia cultura se consideraba como algo secundario y a menudo como epifenómeno". (2)

⁶ "Los estudios culturales se ocupan de describir y de intervenir en la manera mediante la cual los 'textos' y 'discursos' (es decir, las prácticas culturales) se producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, se insertan en ella y funcionan dentro de ella, para de este

modo reproducir, enfrentarse y quizás transformar las existentes estructuras de poder". (415).

⁷ "La concepción cultural de lo masculino y lo femenino en términos de dos categorías complementarias y mutuamente excluyentes dentro de las cuales se inscriben todos los seres humanos constituye en cada cultura un sistema de género sexual, un sistema simbólico o un sistema de significados; este sistema hace corresponder el sexo a ciertos contenidos culturales de acuerdo a valores sociales y jerarquizaciones. Aunque los significados varían en cada cultura, un sistema de género sexual está siempre íntimamente interconectado con las circunstancias políticas y económicas de cada sociedad". (5)

⁸ "Las historias de seducción y traición, de heroínas huérfanas y empobrecidas de dudoso origen social, proporcionaban una estructura narrativa a través de la cual se otorgaba estabilidad y al mismo tiempo se cuestionaban las inestabilidades de las categorías de clase y género sexual. Valléndose del cuerpo y la mente de la "mujer" como signo, a través de sus múltiples representaciones, se traza la ansiedad de la burguesía acerca de su propia identidad". (170)

⁹ Un ejemplo podría ser la articulación del discurso antisemita en la Alemania nazi en el que aparecen vinculados conceptos de género sexual, raza, religión y clase. Ver Mosse.

R. Kiss Lenke, *Jovencitas Leyendo*.



De Lauretis, Teresa.
Technologies of Gender.
Indiana University Press:
Bloomington, 1987.

Eagleton, Terry.
Literary Theory. An Introduction.
University of Minnesota Press:
Minneapolis, 1983.

Grossberg, Lawrence.
"The Circulation of Cultural Studies". CSMC (Critical Studies in Mass Communications).
Diciembre 1989.

Jameson, Frederic.
Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism.
Verso: London, 1991.

Johnson, Richard. "What is Cultural Studies anyway?". *Social Text* 6:1 (1978).

Latimer, Dan.
Contemporary Critical Theory.
Harcourt Brace Jovanovich Publishers:
San Diego, 1989.

Mosse, George.
Nationalism and Sexuality Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe.
Howard Fertig: New York, 1985.

Nelson, Cary y Lawrence Grossberg, eds.
Marxism and the Interpretation of Culture.
University of Illinois Press:
Urbana, 1988.

Scott, Joan W.
Gender and the Politics of History.
Columbia University Press:
New York, 1988.

Programa de estímulos a proyectos culturales regionales de las Huastecas

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a partir del Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas, otorgó una serie de estímulos para realizar proyectos que favorezcan la integración y la cultura Huasteca. La Escuela de Bellas Artes se vio favorecida al recibir dos estímulos para la Mtra Aurora Zuñiga y la Mtra. Márgara Dehaene Rosique.

A la maestra Aurora Zuñiga le ha sido concedido apoyo para llevar a cabo su trabajo titulado *La difusión y promoción del huapango arribeño y huasteco en instituciones de educación básica y comunidades a través de medios audiovisuales y escritos.*

El huapango ha sido durante mucho tiempo agente de cohesión entre los habitantes de la Sierra Gorda queretana y constituye un modo de expresión de la vida comunitaria. En las actuales circunstancias, sin embargo, el huapango se ve afectado, como tantas otras manifestaciones de la cultura popular, por el consumo masivo de cultura comercial difundida por los medios de comunicación.

El proyecto de la maestra Aurora Zuñiga se propone la realización de un video documental con fines educativos que contrarreste el alejamiento, sobre todo, de las nuevas generaciones de esta manifestación original todavía viva en la sierra queretana.

La Mtra Mária Dehaene Rosique, presentó el proyecto *Magia y Misterio de las Huastecas - una mirada fotográfica*.

El proyecto consiste en realizar un portafolio fotográfico en blanco y negro de los sitios, refugios y santuarios naturales que representen la riqueza del paisaje huasteco.

Se pretende favorecer la conciencia de identidad Huasteca de los habitantes de los cinco estados: Querétaro, Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas y Veracruz; además de permitir a otras personas percatarse de la riqueza natural de esta región única.

La ejecución del proyecto implica realizar una serie de viajes a los cinco estados, durante un año, para una vez realizado el portafolio, organizar una exposición itinerante y, más adelante, producir una serie de publicaciones para preservar y difundir la cultura Huasteca.

Dehaene. Sello, plata sobre gelatina 11"x14"



paso a paso



Conservación y restauración

Regina Trespalacios

**Regina Trespalacios Quijano
es restauradora y
académica en la Escuela
de Bellas Artes**

La conservación es una operación de naturaleza técnica que tiende a prolongar al máximo la vida de la obra, con una intervención quirúrgica mínima, la restauración.

El tratamiento de un objeto de museo es una operación de naturaleza técnica, en la que hay que encontrar también la manera de restituir a la obra su aspecto original; cada tratamiento constituye un caso particular en el que el respeto al creador de la obra es lo primordial, teniendo para ello como base una buena documentación en cuanto a Informes, historia y fotografía se refiere.

Por el creciente interés en la conservación de objetos de museo, se ha reconocido la necesidad de considerar la creación de escuelas de Investigación y conservación en el campo de la preservación del patrimonio cultural de todas las naciones.

La Universidad Autónoma de Querétaro en su Escuela de Bellas Artes, ha tomado la responsabilidad que le corresponde en la conservación de los bienes culturales de nuestro país, implementando para ello una carrera técnica de conservación

y restauración de pintura de caballete, en la que los estudiantes y egresados se han dedicado a encontrar solución a diversos deterioros que sufre el patrimonio de la nación a través del tiempo.

Recomendaciones para conservar en buen estado la pintura de caballete al óleo

- Eliminar constantemente el polvo con una franela suave y seca, sin golpear, sólo frotando suavemente; el polvo atrae el desarrollo de microorganismos y el ataque por insectos.

- Por ningún motivo realizar otro tipo de limpieza mecánica ni química, este proceso debe practicarlo un restaurador; las limpiezas no profesionales pueden provocar daños graves e irreversibles a la capa pictórica.

- Tener una buena ventilación en la cara anterior y posterior de la obra; esto se consigue poniendo unos pequeños taquetes de madera al reverso y en la parte inferior del cuadro, para que al colgarlo de la pared, quede paralelo a ella; así también se evitará la concentración de polvo en la zona baja del bastidor.

- No colocar vidrios pegados a la capa pictórica, pues puede haber adherencia con éste y se puede

crear un microclima que favorece el desarrollo de microorganismos y acelera su deterioro.

- No someter la obra a calor intenso ni a sol directo, evitando así decoloración y craqueladuras prematuras.

- La iluminación artificial debe ser indirecta y no estar muy próxima a la obra; pueden utilizarse lámparas con filtros para evitar altas concentraciones de luces especiales nocivas, como los rayos infrarrojos y ultravioletas, que son dañinas para la obra pues la decoloran y resecan.

- Las condiciones ideales de conservación, en museos y colecciones, se obtienen a una temperatura de 20° C y entre 50% y 70% de humedad, por lo que se recomienda mantener la obra particular en condiciones similares.

- Si el barniz se nota reseco, se debe solicitar a un especialista la aplicación de uno nuevo; el barniz es la capa de protección de la obra y es conveniente mantenerlo en buen estado.

- Cualquier otro daño causado en cada una de sus partes constitutivas debe ser atendido por un especialista.

FILARMÓNICA DE QUERÉTARO

Director Artístico y General
S E R G I O C Á R D E N A S

Temporada de Conciertos septiembre-diciembre

Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez
Teatro de la República
Querétaro, Qro.

Sala Nezahualcóyotl, C.C.U.
México D.F.

S E P T I E M B R E

viernes 1		Concierto Especial del IX Aniversario
Auditorio J.O.D	20:30 hrs.	BEETHOVENIADA
		Solista: Román REVUELTAS violín
		Director: Sergio CÁRDENAS
viernes 8		LÓPEZ VELARDE, VIVALDI, TOUSSAINT, SCHUMANN
Teatro de la República	20:30 hrs.	Solista: Jaime MÁRQUEZ, guitarra
		Director Huésped: Antonio TORNERO
jueves 14		HOMENAJE A MANUEL ESPERÓN,
Auditorio J.O.D		Compositor - arreglista
domingo 17		mismo programa del jueves 14
Sala Nezahualcóyotl	12:00 hrs.	
viernes 22		MENDELSSOHN, PROKOFIEV, CHAIKOVSKI
Auditorio J.O.D	20:30 hrs.	Solista: Rasma LIELMANE, violín
		Director Huésped: Luis S. SALOMA
viernes 29		CHAIKOVSKI, ZYMAN, DVORAK
Auditorio J.O.D	20:30 hrs.	Solista: Nina HOELZ, flauta (Alemania)
		Director Huésped: Fernando LUNA GUARNEROS

O C T U B R E

viernes 20
Auditorio J. O.D. 20:30 hrs. ENRÍQUEZ, ORFF
Solistas: Conchita JULIÁN, soprano. Adriana DIAZ DE LEÓN, mezzosoprano. Ricardo BERNAL, tenor.
Arturo BARRERA, barítono
Coro Infantil de la E.B.A. U.A.Q. Coro de la E.B.A. U.A.Q.
Director: Sergio CÁRDENAS

domingo 22
Sala Nezahualcóyotl 18:00 hrs. mismo programa del viernes 20

viernes 27
Teatro de la República 20:30 hrs. MUSSORGSKI, MOZART, CARRILLO
Solista: John LAZOS, flauta
Director Huésped: Jesús MEDINA

N O V I E M B R E

viernes 10
Auditorio J.O.D. 20:30 hrs. BRAHMS, MÉNDEZ, SCHUBERT
Solistas: Juan Manuel ARPERO, trompeta
Director: Sergio CÁRDENAS

viernes 17
Auditorio J.O.D. 20:30 hrs. SCHOSTAKOVICH, SAINT-SAËNS, SCHUMANN

viernes 24
Auditorio J.O.D. 20:30 hrs. HAENDEL Oratorio "Mesías"
Solistas: Conchita JULIÁN, soprano
Adriana DIAZ DE LEÓN, mezzosoprano
Flavio BECERRA, tenor. Jesús SUASTE, barítono
Coro Oratorio de la A.M.E.N.
Director: Sergio CÁRDENAS

domingo 26
Sala Nezahualcóyotl 18:00hrs. mismo programa del 24

D I C I E M B R E

viernes 1º
REVUELTAS, WOLPE, ROSZA, DOLE
Solista: Horacio FRANCO, flauta de pico
Director Huésped: Terence FRAZOR (U.S.A.)

domingo 10
Auditorio J.O.D. 12:00 hrs. Música de Gabilondo Soler, "CRI, CRI"

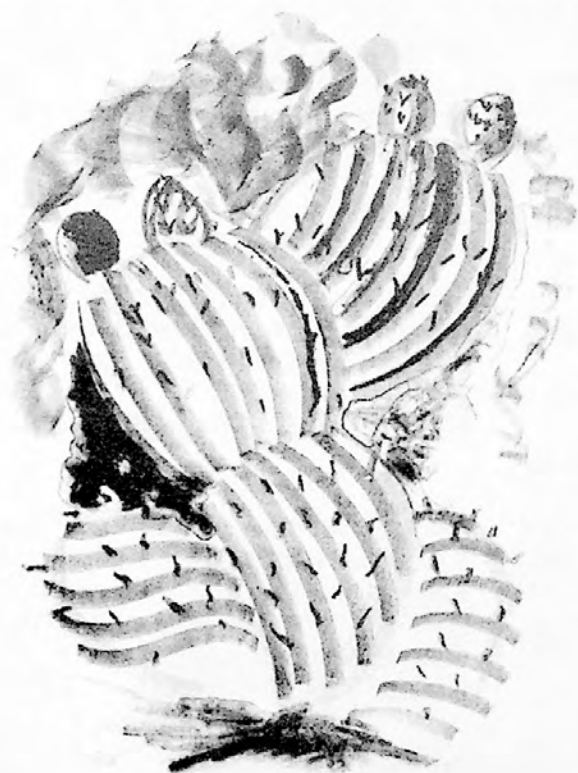
viernes 15
Auditorio J.O.D. 20:30 hrs. BIZET, BEETHOVEN, MUSSORGSKI-Ravel
Solista: Fernando GARCÍA TORRES, piano
Director Huésped: Luis Fernando LUNA GUARNEROS



GALERÍA UNIVERSITARIA

A R T E C O N T E M P O R Á N E O

JORGE IBARRA



TALLER DE GRÁFICA CONTEMPORÁNEA

PATIO BARROCO 16 DE SEPTIEMBRE N° 63, CENTRO HISTÓRICO
QUERÉTARO, QRO. C.P 76000, TEL/FAX 91 (42) 16 90 22

