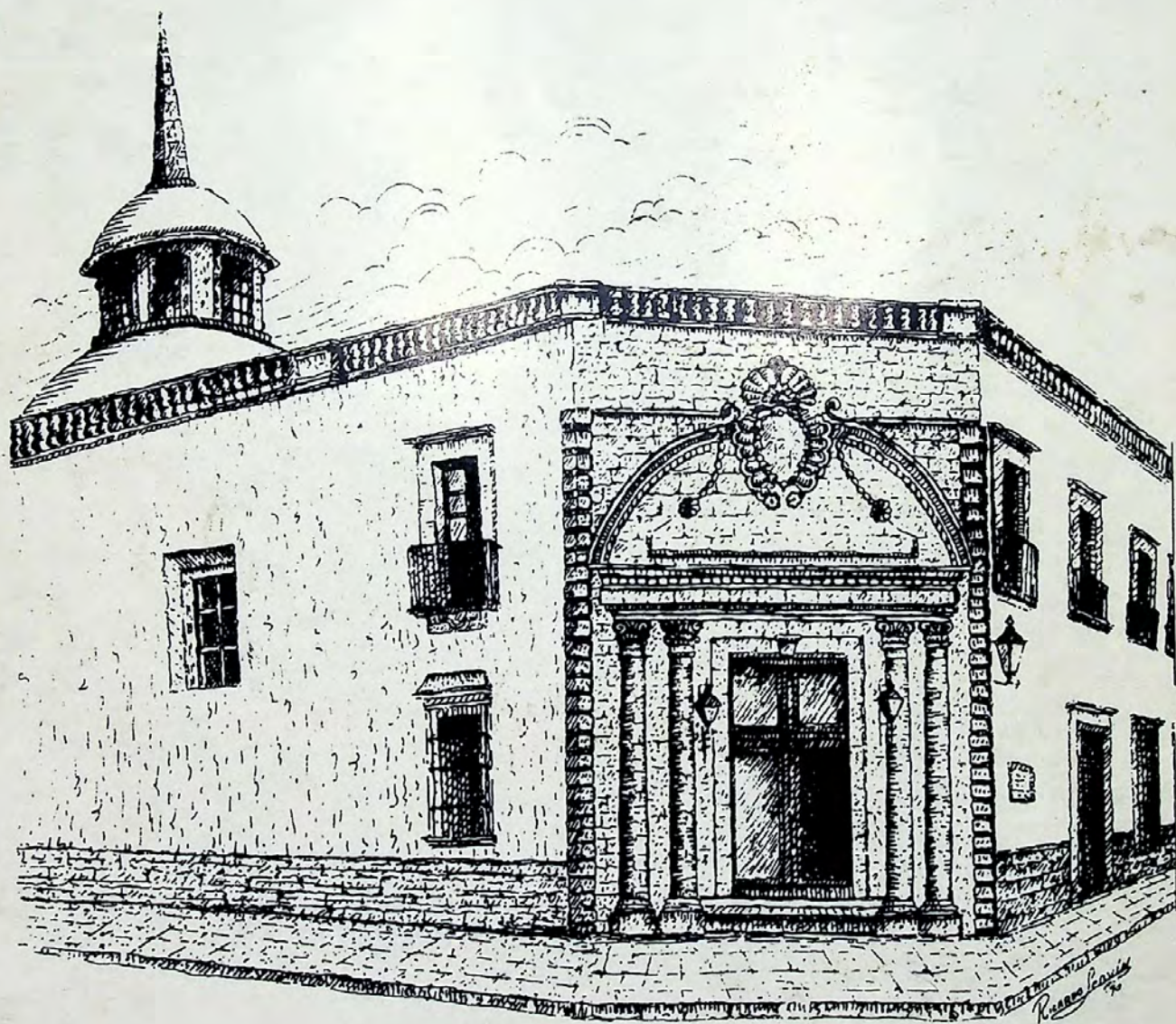


BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO



AÑO 2

NUMERO 7

1992

I N D I C E

EDITORIAL	5
Por: Luis Olvera Montaña	
ENTREVISTA A BENJAMIN LOPEZ FRIAS	7
Por: Luis Olvera Montaña	
LA FORMACION DEL PROFESORADO (Ultima Parte)	12
Por: Dr. José Ambrosio Ochoa	
ANTONIO LOPEZ MANCERA.	
UNA VIDA DEDICADA AL ESPECTACULO	17
Por: Enrique Villa Ramírez	
LA ARQUEOLOGIA EN MEXICO	20
Por: Gustavo Díaz Hernández	
SALMOS APOCRIFOS	22
Por: Dr. José Rafael Blengio Pinto	
COLECCIONABLES:	
DOS OLEOS DEL MTRO. JOSE GUILHERMO VAZQUEZ	29
LA DANZA ES LA MAS ALTA	
EXPRESION DEL ESPIRITU	33
Por: Blanca Marroquín de Ruiz	
DE HUATEQUES, HUAPANGOS Y SONES JAROCHOS	37
Por: Jorge Díaz Mora	
EL DESARROLLO PROFESIONAL	
DE LOS ARTISTAS PLASTICOS EN LOS ESTADOS	40
Por: Jorge Humberto Martínez Marín	
...Y ASI FUE COMO TODO COMENZO (Continuación)	43
Por: Patricia Rubio y Sánchez	
DON ROBERTO ESCOTO,	
PINTOR POR VOCACION Y POR TRADICION	47
Por: Yolomatzin	
EN ESCENA, LA BODA OTOMI	50
Por: Roberto Servín Muñoz	
EBANOTICIAS	52
Por: Patricia Rubio y Sánchez	

DIRECTORIO

ING. JESUS PEREZ HERMOSILLO
RECTOR

LIC. CARLOS MENDEZ CAMACHO
SECRETARIO ACADEMICO

ING. SALVADOR GUZMAN RODRIGUEZ
SECRETARIO DE EXTENSION UNIVERSITARIA

DR. SALVADOR RUELAS CANDELAS
SECRETARIO DE FINANZAS

JUAN HUGO POZAS SANCHEZ
DIRECTOR DE PUBLICACIONES

PROFR. LUIS OLVERA MONTAÑO
DIRECTOR DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

COMISION EDITORIAL

PATRICIA RUBIO Y SANCHEZ
PRESIDENTE DE LA COMISION

ARTURO PEREZ Y PEREZ
FOTOGRAFIA

JORGE H. MARTINEZ MARIN
APOYO GRAFICO

EDITORIAL

"LA GRANDEZA DE UN HUMILDE ESCULTOR"

BENJAMIN LOPEZ FRIAS... "el Maestro Benja", como sus alumnos lo llaman cuando rodean su mesa de trabajo en el taller de escultura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y contemplan, con respetuosa admiración, cómo la gubia del artista transforma un burdo tronco de madera en el rostro de sublime inocencia de un Niño Jesús o en la expresión del dolor sobrehumano de Dios hecho hombre y Crucifijo.

Porque Don Benjamín es escultor de Arte Sacro. Sus imágenes de Santos Cristos, Sagradas Vírgenes y Santos —más de 150 obras— se encuentran en templos, capillas y colecciones privadas en California, EE.UU., en diversos Estados de la República Mexicana y especialmente de los municipios de Querétaro.

Hombre sencillo, chapado a la antigua, de noble corazón y gran sensibilidad, salpica su ingeniosa plática con chascarrillos y anécdotas de sus andanzas, mientras sus manos trabajan en una media talla o con exquisita sensibilidad conducen el trazo del alumno en el manejo de la gubia o atemperan el golpe del martillo para la conformación de la imagen corpórea.

Sin embargo, el reconocimiento social no llega para el escultor de imágenes religiosas; su trabajo se convierte en un Cristo o en una Virgen que motivarán la fe del creyente con atribuciones milagrosas o que cautivarán por su belleza celestial. Nadie se acuerda del artista que, con divina inspiración, plasmara su propia sensibilidad y espiritualidad en la imagen venerada.

Pero el artista existe. En la soledad de su taller o rodeado por sus alumnos, la grandeza de un humilde escultor continúa —con sencillez y emotividad— creando las imágenes que servirán al hombre de enlace con su Dios.

Profr. Luis Olvera Montaño
Director de la Escuela de Bellas Artes, UAQ

ENTREVISTA AL MTRO. BENJAMIN LOPEZ FRIAS

Por: Luis Olvera Montaña

Hoy es jueves 2 de abril de 1992. La presencia de Benja en la escuela se constituye en un ejemplo de entrega y amor al trabajo, pues aún cuando su precario estado de salud le pide reposo, lo temerario de su espíritu le exige lo contrario. Es Benja un hombre sencillo, alegre, ocurrente, locuaz, conservador y cristalino; nunca pierde la oportunidad de bromear o de citar un refrán popular... todo con la intención de arrancarle al interlocutor -por lo menos- una sonrisa. Es por todo esto que decidí dejar esta entrevista tal como quedó grabada aquella tarde, sin retoques y sin correcciones, porque esto me permitirá el placer de conservar la frescura de la palabra de Benja para obsequiarla a los lectores de nuestra Revista.

L.O.M. ¿En qué año nació usted, maestro?

B.L.F. Nací... el 20 de mayo de 1928.

L.O.M. 20 de mayo de 1928... toda una larga vida que ha caminado con el siglo, como ha caminado nuestra nación casi desde los inicios de la Revolución. ¿Le tocó?

B.L.F. Casi con el Siglo... No me dí cuenta de la "revolufia"; yo oía platicar a mi papá, porque él anduvo en Celaya y en quién sabe qué partes y nos contaba de la Revolución.

L.O.M. ¿Su papá era también artista?

B.L.F. No, él era campesino.

L.O.M. ¿Cómo se llamaba su papá?

B.L.F. Lamberto López Romero.

L.O.M. ¿Y su mamá?

B.L.F. María Frías Peñaflor.

L.O.M. ¿Desde cuándo vive usted en El Pueblito?

B.L.F. Pues casi toda mi vida. He salido por temporadas a trabajar fuera haciendo restauraciones... a Jalpan, a Ezequiel Montes, bueno todo el Estado de Querétaro, menos Peñamiller.

L.O.M. Y toda su familia vive en El Pueblito?

B.L.F. Casi toda. Tengo un hijo que se me fue para el norte; hace días habló por teléfono y dijo que se iba para Ohio. Yo creo que ese andariego ya no regresa.

L.O.M. ¿A qué edad se casó?

B.L.F. Fue en el '51, así que tenía yo 23 años.

L.O.M. ¿Y cuántos hijos tuvo?

B.L.F. Nueve; son los nueve que viven, porque se malograron tres. Hubieran sido doce en total.

L.O.M. ¿Y el menor, qué edad tiene?

B.L.F.... 'Ora verá... pues ya hasta se casó...

L.O.M. ¿Y cuántos nietos tiene ya?

B.L.F. ¡Uy, pues ya van 15!

L.O.M. ¡Quince! ¿Y todos sus hijos hicieron carrera?

B.L.F. Pues mire, la mayor es comerciante, la segunda es enfermera, otro tiene un taller donde compone carrocerías, otra es maestra, otra es secretaria y así... sólo me salió medio calabaza el que anda de andariego por el norte.

L.O.M. ¿Y usted dónde empezó a practicar el arte de la escultura?

B.L.F. Yo empecé con el Mtro. Cornelio Arellano, discípulo del Mtro Braulio.

L.O.M. ¿En qué ciudad?

B.L.F. En El Pueblito; eso fue como por 1940 ó 41... como por el mes de agosto. Ya no recuerdo, porque al poco tiempo fueron las Fiestas Patrias... sí ha de haber sido por el mes de agosto de 1941.

L.O.M. En ese tiempo se manejaba el "aprendiz"; o sea, que el alumno entraba con el maestro al taller y trabajaba en todas las labores que se le encomendaban.

B.L.F. Sí, como hay un dicho: "El aprendiz es para menear la cola", bueno, la cola o pegadura; así que yo entré ahí a cortar la madera, a ensamblar, a habilitar todo eso. Duré ahí con el Maestro hasta 1947 ó 48 y

ya después me fuí por 'ái de andariego y como por 1953 entré con el Mtro. Braulio, acá en Felipe Luna No. 29, aquí en Querétaro.



El pequeño aprendiz de escultor Benjamín López Frías.

L.O.M. ¿Con el Mtro. Braulio?

B.L.F. Braulio Rodríguez, papá del Mtro. Jesús Rodríguez de la Vega.

L.O.M. ¿Usted manejó todo el tiempo la escultura, o también hizo incursiones en el dibujo o en la pintura?

B.L.F. Bueno, en todo el tiempo estuve trabajando la escultura religiosa. Ya después me metí de "Coliche" con él. Estaban el Mtro. Jesús, el Mtro Agustín Rivera, el Sr. Escoto, que creo ahora es fotógrafo y otros que ahora no recuerdo. Ahí nos metíamos al Museo Regional a dibujar y ya luego entre el '57 y el '58 nos fuimos a Bellas Artes a Dibujo Inicial con el Mtro. Salvador Galván Patiño. Fuimos compañeros del Mtro. Braulio y discípulos de él.

L.O.M. Esas fueron las incursiones en el dibujo, pero ¿también trabajó en la pintura?

B.L.F. Algo, pero más bien me dediqué a la escultura, porque para la pintura no tuve aptitud ni facilidad. He hecho algunos cuadros, pero casi no.

L.O.M. Usted, ya cuando estaba en Bellas Artes en el '58, tenía 30 años de edad, aproximadamente; ya necesitaba usted de qué sobrevivir. ¿Trabajó en alguna otra actividad que no fuera la artística?

B.L.F. Pues sí, trabajé en otras cosas. Anduve de peón de albañil, en la Escuela de Las Américas que está por La Cruz, de dependiente con el Sr. ... se me fue el apellido..., de camionero, de trillero, en fin. Pero nunca me olvidé del arte porque me llamaba la atención.

L.O.M. Nunca abandonó al arte, la talla en madera, todo el proceso de la

escultura religiosa... entonces se le llamaba "el santero"; este proceso lleva por lo general lo que se llama "el revestimiento" que es la vestidura que no suele ser del mismo material.

B.L.F. Se les llamaba "santeros" o "imageneros"; es la media talla... así se llama. La talla directa es la que se hace directamente sobre la madera y a la que se viste de género.

L.O.M. ¿La vestimenta de género, la hace por lo regular otra persona?

B.L.F. Sí. Hay personas que se dedican a eso, por ejemplo, las madrecitas capuchinas que casi por lo regular se dedican a vestir imágenes.

L.O.M. En el proceso de una escultura, vamos a suponer que le pedían a usted un San Antonio, ¿quién le daba la idea de cómo lo quería?... porque hay San Antonios en infinidad de formas. ¿Quién era el encargado de indicarle las características?

B.L.F. Bueno, el mismo interesado. Algunas veces querían una copia de tal o cual imagen; o si no, la dejaban a su gusto de uno. "Quiero un San Antonio con el niño dormidito" o "con el niño despierto"... en fin, le daban a uno la idea y lo dejaban al gusto de uno.

L.O.M. Sin embargo, hay imágenes que no cambian, por ejemplo, como la Virgen de Guadalupe o la Purísima Concepción... casi siempre tienen la misma expresión, la misma edad, la misma posición de las manos, etc. ¿Qué pasa cuando le encargan imágenes de santos poco conocidos?

Una Santa Eduvigis o un San Ciro, por ejemplo.

B.L.F. Cuando hice la imagen de Santa Adelaida para el Gobernador Camacho Guzmán, me basé en una revista que me dieron de "Vidas Ejemplares"; la estuve leyendo y sobre eso hice un bosquejo a pluma que le llevaron al Sr. Gobernador a su Rancho, que antes creo que se llamaba "Lagunillas". Así es como lo van llevando a uno de la mano para realizar el trabajo.

L.O.M. Cuéntenos de otras imágenes que recuerde haber hecho.

B.L.F. Hice una Santa Cecilia para una dama del edificio de música y un alto relieve que está aquí en el Asilo de Ancianos de la Divina Providencia que fue encargado por la Madre Victorina. En la Basílica de Guadalupe en México, D. F. estuve trabajando en la restauración de los ángeles de un misterio que son muy antiguos y también tengo una Divina Providencia en Ciudad de Hidalgo, Michoacán... eso fue trabajo del maestro con quien yo trabajaba; desgraciadamente a mí no me utilizaban más que para tallar la madera, pues ya el acabado y la policromía lo hacían los demás muchachos. Tengo imágenes también en Zacatecas, en Durango, allá por la Misión de los tarahumaras, en El Paso, en San Pedro y San José California... Está también la de la Parroquia de Cristo Rey —esa que es enorme y que hice en el año de 1968 aquí en Querétaro— otras que están en la Plaza de Toros, en el Templo de la Cruz, en El Pueblito... me es imposible recordar todos los lugares en donde ha quedado mi trabajo.

L.O.M. ¿Nunca ha incursionado en otros estilos, aparte del religioso?

B.L.F. No, nunca me ha tocado hacer imágenes de la escultura profana, pues no he tenido oportunidad. Creo que la única vez que lo hice fue cuando participé en la elaboración de los relieves del Auditorio Esperanza Cabrera como ayudante del Mtro. Agustín Rivera.

L.O.M. Se puede decir, entonces, que desde que comenzó a ser imagenero usted a vivido de ese trabajo.

B.L.F. Pues sí, pero claro que al principio fue muy difícil porque allá por 1948 ó 49 hice una Purísima que me hizo favor de vender el Sr. de aquí de la Librería del Sagrado Corazón y resulta que al principio —el día que le llevé la imagen— me dijo: "Oiga, sabe que francamente no quiero yo exponer su imagen aquí en el aparador porque tengo miedo de que me la vayan a conocer." Yo le dije que la imagen no era robada, sino que yo la había hecho. El me preguntó que con quién había aprendido y yo le dije que con el Mtro. Braulio y me contestó: "Bueno, a él sí lo conozco, pero perdóneme que a usted no... a ver —le ordenó a uno de sus empleados— pon esto por allá donde no estorbe." Y ¿qué cree? Que la pusieron en el baño... siempre se siente feo eso. Ya después el Sr. Canónigo Don Ezequiel de la Isla me ayudó mucho, porque cuando conoció mi trabajo me tuvo confianza y de ahí en adelante me fui haciendo poco a poco de crédito. Pero mientras... que si déjeme su domicilio y yo busco, que si dése una vueltecita dentro de ocho días y nos arre-

glamos... por eso andaba yo de peón de albañil y de mozo dependiente de José Zamudio, que tenía su tienda en la esquina de Juárez y 16 de Septiembre.

L.O.M. Hablando en números redondos, más o menos, ¿qué número de obras cree usted que haya hecho en su vida?

B.L.F. Ahorita, si mal no recuerdo, llevo como 150 en la lista que he estado haciendo.

L.O.M. ¿Y son todas tallas en madera, o hay alguna en piedra?

B.L.F. En piedra no tengo más que estudios y cositas así; pero de encargos, no tengo nada.

L.O.M. ¿Cuál es la imagen que más ha representado para usted?

B.L.F. Pues los Santos Cristos. Desde un principio de gustó mucho esa imagen porque para mí tiene mucho qué hacer en cuanto a la expresión de la muerte y del dolor. Me llena mucho.



El Taller del Maestro Benja.

Continuará...

LA FORMACION DEL PROFESORADO (Ultima Parte)

Por: Dr. José Ambrosio Ochoa

IV. PENSAMIENTO Y LENGUAJE

Cada vez más y más son los autores que, de una u otra forma, incluyen en sus propios puntos de vista las tesis vigotskianas. Sin embargo, en numerosas ocasiones, las discusiones remiten al papel del lenguaje privado o egocéntrico, contraponiéndolo a Piaget, en relación a la regulación de la conducta humana, y olvidando los aspectos fundamentales de las tesis de Vigotsky. Como señala Wertsch: "Vigotsky, profundamente influenciado al inicio de sus trabajos por la psicofisiología pavloviana, cambió progresivamente de orientación para interesarse por las significaciones de los sistemas de signos que han evolucionado históricamente. Hacia el final de su vida, la noción de mediación semiótica se convirtió en el elemento central de su teoría psicológica del cual derivan todos los otros aspectos." (Wertsch, 1985, pág. 50). Justamente, más allá de las controversias concretas, el nudo gordiano que vincula "Pensamiento y Lenguaje" es el hecho central de la mediación de los signos en las transformaciones de los procesos mentales.

Abreviando su concepción, creemos que las relaciones que Vigotsky postula entre lenguaje (o mejor, habla) y pensamiento se apoyan en dos postulados básicos. El primero, basándolo en la obra de Marx y Engels, manifiesta que la interacción entre dos procesos naturales produce una función psicológica superior. El segundo, tomando las ideas de Pierre Janet, afirma que el contenido de la

conciencia humana consiste en relaciones interpersonales interiorizadas.

Marx y Engels consideran que la práctica es una de las fuentes del conocimiento humano. En el proceso de transformación de la naturaleza, las personas empleamos herramientas dirigidas hacia los objetos, con el fin de modificarlos. Ahora bien, el resultado de esta actividad no es únicamente la transformación del objeto, sino también la obtención de un "plus": el conocimiento de alguna de las propiedades del objeto. No obstante, los humanos no sólo empleamos herramientas dirigidas hacia los objetos; por el contrario, usamos un sinnúmero de artificios que tienen como objetivo el control y planificación de la conducta individual. Así, nos cambiamos un anillo de dedo, o hacemos un nudo en el pañuelo para "amplificar" nuestra memoria.

Por tanto, si la interacción material produce conocimiento, tal y como señalan Marx y Engels, por qué no considerar que la interacción entre dos procesos naturales produce una función psicológica superior. Este es el punto de vista de Vigotsky. En relación al ejemplo propuesto, nuestro autor afirma que "el vínculo intermedio (nudo en el pañuelo) no es simplemente un método para aumentar la operación ya existente, ni un mero vínculo adicional en una cadena estímulo-respuesta. Debido a que este estímulo auxiliar posee la función específica de invertir la acción, puede transferir la operación

psicológica a formas superiores y cualitativamente nuevas y permitir a los seres humanos, mediante la ayuda de estímulos extrínsecos, el control de su conducta desde afuera. El uso de los signos conduce a los individuos a una estructura específica de conducta que surge del desarrollo biológico culturalmente establecido." (Vigotsky, 1979, pág. 70).

De esta forma, Vigotsky enfatiza la similitud funcional entre las herramientas materiales y las herramientas psicológicas. Ambas tienen un papel mediador, pero las segundas se distinguen de las primeras en que están dirigidas hacia el interior y no modifican el objeto de la operación psicológica. Esta similitud entre herramienta y signo se encuentra en el segundo postulado básico de Vigotsky. En primer lugar, cabe señalar que ambas construcciones (herramienta y signo) son artificiales y, por tanto, su carácter es social, implicando que el dominio progresivo de la conducta individual reside en la incorporación a la cultura, en el sentido del aprendizaje del uso de los sistemas de símbolos y signos, culturalmente establecidos a lo largo de cientos de miles de años de evolución sociohistórica de la especie humana, entre los cuales el más importante es el lenguaje. En segundo lugar, Vigotsky encuentra en sus investigaciones que los adultos emplean continuamente herramientas psicológicas pero emancipadas de sus formas externas. Es decir, el signo externo de un escolar requiere, para solucionar una tarea determinada,

que se transforme en signo interno en el adulto en relación a la misma tarea. Por lo tanto, el proceso de interiorización de los sistemas de símbolos y signos adquiere una enorme importancia. La respuesta de Vigotsky es clara. Si los procesos psicológicos están mediados por los signos y éstos tienen un carácter social, en las relaciones interpsicológicas dominamos su uso, posibilitando así en uso individual tras la interiorización en el plano intrapsicológico. En definitiva, que el contenido de la conciencia humana, tal y como había postulado Janet, consiste en relaciones interpersonales interiorizadas.

El estudio propuesto por Vigotsky sobre las relaciones entre pensamiento y lenguaje se inscribe en este marco de referencia. Sus tesis se resumen en su concepción del pensamiento verbal, visto como una totalidad compleja, sometida a leyes propias y cualitativamente distintas tanto del pensamiento como del habla (o lenguaje).

Vigotsky, obsesionado por encontrar unidades de análisis de los procesos psicológicos que retuvieran en forma simple las propiedades del conjunto, utiliza el significado de la palabra como unidad del pensamiento verbal. Esta elección se apoya en su concepción sobre el lenguaje. Al igual que Sapir, Vigotsky considera que el lenguaje humano se ha construido para regular y controlar los intercambios comunicativos; pero a diferencia de otros sistemas el material que emplea para cumplir sus objetivos es simbólico, implicando, por tanto, un

nivel de generalización o de reflejo de la realidad. Así, función comunicativa y función representativa del lenguaje se entrelazan en forma de habla para poder cumplir su función original (la comunicación) que debe obligatoriamente comportar un nivel de generalización de la realidad y, consecuentemente, representarla. Si no fuera así, la comunicación mediante el lenguaje sería imposible, al no compartir los miembros de una determinada comunidad lingüística las mismas referencias en su habla. Por eso, el significado de la palabra conserva las características del pensamiento verbal, al ser tanto un fenómeno de lenguaje como de pensamiento. "Una palabra sin significado es un sonido vacío; el significado es, por tanto, un criterio de la "palabra" y su componente indispensable... Pero, desde el punto de vista de la psicología, el significado de cada palabra es una generalización o un concepto... Sin embargo, esto no implica que el significado pertenezca formalmente a dos esferas diferentes de la vida psíquica. El significado de la palabra es un fenómeno del pensamiento mientras esté encarnado en el lenguaje, y del habla sólo en tanto está relacionado con el pensamiento o iluminado por él. Es un fenómeno del pensamiento verbal, o del lenguaje significativo, una unión de palabra y pensamiento." (Vigotsky, 1973, págs. 160-161).

A estas ideas se añade una nueva; la formación genética del pensamiento verbal. Vigotsky considera que pensamiento y lenguaje presentan

raíces ontogenéticamente distintas. Ambos se originan en la transacción, pero el primero es producto de la interacción material, de la interacción con los objetos, mientras que el lenguaje es un producto de la interacción social, de la interacción con el otro. El pensamiento verbal parece, justamente, como la intersección entre ambas líneas de desarrollo. El significado de la palabra evoluciona en manos del niño a medida que va dominando el lenguaje y, en consecuencia, se modifica su modo de generalizar la realidad, así como la relación entre pensamiento y habla.

Vigotsky cree que el pensamiento no se expresa simplemente en palabras, sino que existe a través de ellas. Este planteamiento implica el estudio de diferentes planos que van desde el lenguaje externo hasta el motivo que sugiere un pensamiento. De lo externo a lo interno, Vigotsky distingue en primer lugar un plano semántico, correspondiente al aspecto interno del habla. Inicialmente, los niños y las niñas hacen corresponder el aspecto interno del habla con su aspecto externo, pero poco a poco, gracias a que comparten la misma referencia objetiva en contextos de interacción con los adultos, los diferencia, permitiendo con ello que el pensamiento verbal se eleve de las generalizaciones primitivas a los conceptos más abstractos. El siguiente plano es el lenguaje interiorizado o habla interna. Vigotsky considera a éste como una formación específica que se rige por unas leyes propias.

Vigotsky hipotetiza que el lenguaje privado o egocéntrico precede en el tiempo al lenguaje interior, siendo su naturaleza y estructura semejantes. Dado a que el lenguaje egocéntrico tiene una forma externa, su estudio aporta a Vigotsky los datos necesarios para conocer el lenguaje interior. En primer lugar, Vigotsky postula que el lenguaje egocéntrico y el lenguaje interior cumplen la misma función. En sus palabras: "El lenguaje egocéntrico sirve de ayuda a la orientación mental y a la comprensión consciente; ayuda a superar dificultades; es el lenguaje para uno mismo, relacionado íntima y últimamente con el pensamiento del niño... El lenguaje egocéntrico se desarrolla a lo largo de una curva que se eleva, y no a lo largo de una que declina; está sujeto a una evolución, no a una involución" (Vigotsky, 1973, pág. 175).

Para Vigotsky, el lenguaje egocéntrico es una forma de transición entre el lenguaje social y el lenguaje para uno mismo, de forma que el niño lo emplea como una función autoreguladora en contextos potencialmente comunicativos. Sus características son estas: naturaleza predicativa, condensación de elementos y predominio del significado. Estos tres apartados sintetizan la naturaleza del habla interior. Vigotsky considera que la función del habla interna es la inversa del habla externa. Mientras que esta última es habla para los demás, el habla interior es habla para uno mismo, funcionando ambas según las reglas del diálogo,

pero a diferencia del habla externa, el habla interna no debe explicitar el tema, ya que está compartida en la acción y en la conciencia del propio sujeto. Por tanto, el habla interior está constituida por comentarios (o predicados) sobre algo que ya se conoce, que ya está dado. A su vez, está cargada de significados, los cuales están dominados por el contexto de actuación del sujeto, y se eliminan gran parte de elementos, de forma que podemos obtener una comunicación prácticamente silenciosa de los pensamientos más complicados." (Vigotsky, 1973, pág. 188).

El último plano del pensamiento verbal es el propio pensamiento. Su fluir no es idéntico, ni se corresponde con un despliegue simultáneo del lenguaje, al no estar formado como éste por unidades. Empleando el símil de Vigotsky, podemos decir que el pensamiento se puede comparar a una nube que arroja una lluvia de palabras. Por último, Vigotsky señala que detrás de cada pensamiento existe una tendencia afectivo-volitiva (una motivación) que es la que lo origina.

Tal y como hemos visto, las relaciones entre pensamiento y lenguaje, según Vigotsky, son profundamente complejas: "...un pensamiento nace a través de las palabras. Una palabra sin pensamiento es una cosa muerta, y un pensamiento desprovisto de palabras permanece en la sombra. La conexión entre ellos, sin embargo, no es constante. Surge en el curso del desarrollo y evoluciona por sí misma." (Vigotsky, 1973, pág. 196).

Entre pensamiento y habla existen distintas mediaciones, siendo decisiva el habla interna que tiene su origen en la diferenciación entre el lenguaje para uno mismo y el lenguaje para los otros, de forma que participa tanto de la fase en que un pensamiento se encarna en un significado como de aquella en que es transmitido a nuevos significados que pueden combinarse sintácticamente.

Sin dejar de atreverse, el pensamiento de Vigotsky lo podríamos resumir a nuestra manera: El pensamiento surge a través de algún conflicto del sujeto originado en su actividad precedente, de forma que su resolución comporta relevar de la situación aquello que es nuevo. La focalización del sujeto sobre lo nuevo deviene en un acto de significación de dicho aspecto de la situación. Es decir, lo nuevo adquiere una significación y consecuentemente puede ser nombrado. La palabra que encarna dicha significación media entre el pensamiento y la aparición del habla interiorizada. Esta, entendida como un diálogo idiosincrático con uno mismo, resuelve un nuevo conflicto: el que surge entre la comparación entre el significado invocado en la palabra interiorizada (sentido) y su significación objetiva. Así, lo nuevo una vez "nombrado" pasa a ser viejo, a estar ya dado para el sujeto y por tanto es susceptible de nuevas diferenciaciones. El sentido, visto como

un significado "deformado", se libera de sus constricciones contextuales, al descubrir el sujeto nuevas estructuras y combinaciones de significados. A su vez, estas combinaciones alteran los significados estáticos, permitiéndoles expresar el pensamiento vivo. El resultado es que el contenido acumulado en la palabra que invocaba lo nuevo se despliega en numerosos predicados que gravitan en torno a ella. De esta forma se objetiviza el significado permitiendo al sujeto operar en el plano de la estructura semántica del lenguaje. Desde el punto de vista genético, esta mediación del habla interior es realizada inicialmente por el lenguaje egocéntrico o habla privada.

Desgraciadamente, la muerte prematura de Vigotsky cortó de raíz el desarrollo de estas formulaciones. Sin embargo, como señalamos al inicio de este trabajo, su obra se ha convertido en la actualidad en un marco de referencia básico para estudiar y comprender la formación y el funcionamiento de los procesos psicológicos superiores.

Esperamos haber cumplido el objetivo propuesto para este artículo y estamos seguros de que nuevas aportaciones ampliarán y matizarán las ideas vigotskianas. Y lo más importante para ustedes y nosotros es el haber podido dialogar en torno a una preocupación apremiante para el acto educativo y que es la FORMACION DEL PROFESORADO.

ANTONIO LOPEZ MANCERA, UNA VIDA DEDICADA AL ESPECTACULO

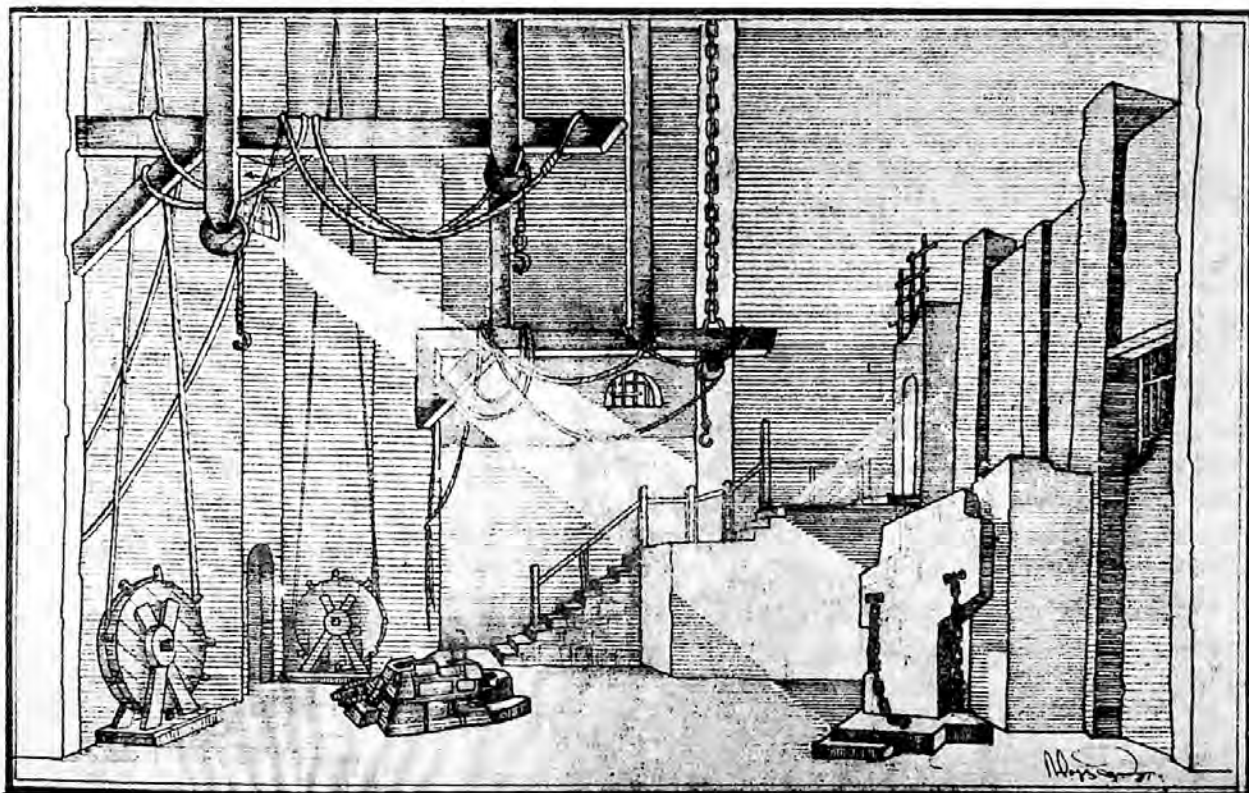
Por: Enrique Villa Ramírez

Dueño de una fuerte personalidad que se esconde en un trato fino y mesurado, pero que deja ver claramente en sus trabajos de escenografía y vestuario que ha realizado a lo largo de muchos años para teatro, ópera, danza y ballet; un mago, un hombre poseedor de una brillante y fecunda imaginación, pero también dueño de un oficio, producto de una larga caminata a través de múltiples escenarios.

El Centro Cultural "Casa del Faldón" tuvo el honor de exponer en la Ciudad de Querétaro un buen número de las láminas de sus trabajos: Diseños de Escenografía, vestuarios, constructivos y fotografías de sus montajes.

Con objeto de que el público lector conozca algo más de tan notable personalidad, me dirigí a su casa para llevar a cabo una entrevista a la que el Maestro López Mancera accedió, no sin cierto pudor y timidez, pues es un hombre que no es afecto a hablar de sí mismo.

Su casona, ubicada en uno de los barrios con más historia en México —Coyoacán— es una casa que tiene su propia historia, además de un gran significado dentro de la vida cultural de nuestro país, pues perteneció a otro "grande" de la cultura: Salvador Novo. Pasé a su pequeño solarium, (que es a la vez su lugar de trabajo) a un costado de la biblioteca, donde se



Diseño para "Fidello" de Beethoven, realizado por Antonio López Mancera.

realizó la entrevista que a continuación transcribo. Sólo me permití omitir para su publicación, las preguntas que le formulé y dejar que la entrevista corriera como si fuera una remembranza del propio López Mancera.

"Nací el 6 de marzo de 1924 y soy del signo de Piscis. Desde muy joven me gustaba pintar y en 1946 tomé mis primeras clases formales de pintura.

Mi primer trabajo profesional lo realicé al lado del Maestro Julio Prieto en el montaje de la obra "Danza Macabra".

En 1949 realicé "La Madrugada del Panadero" de Rodolfo Halfter en Bellas Artes y en 1950 trabajé en la producción de "Rosalba y Los Llaveros" de Emilio Carballido; para entonces ya era Director de Producción Teatral de Bellas Artes. Fue el Maestro Carlos Chávez, que a su vez fuera Director del Instituto, el que me designó para este cargo.

Con Salvador Novo (primo de él) no sólo me une el parentesco, sino que mi propia vocación teatral hizo que me identificara más y más con él; cierto es que Salvador me recomendó en un principio con el Maestro Julio Prieto, con quien llegué a Bellas Artes como su asistente; por ello, cuando el Maestro Prieto dejó el Instituto ya tenía yo méritos propios que me valieron la posibilidad de sucederlo. Mi relación con Salvador siempre fue muy buena, de tal manera que todas

las obras que montó en "La Capilla" yo se las realicé; trabajar con Salvador siempre fue para mí un gran gusto por el afecto y respeto que aún le guardo.

No voy a mencionar las producciones en las que he participado porque sería muy largo; sin embargo, tendrán la oportunidad de conocer de cerca algo de mi trabajo en la exposición. Los primeros trabajos de ópera que realicé me dieron la oportunidad de tener bajo mi responsabilidad la creación de espectáculos internacionales... recuerdo la producción que realicé para "La Traviata" que cantó María Callas aquí en Bellas Artes... fue un acontecimiento musical en México.

Una de las actividades que recuerdo con orgullo fue cuando se creó el Festival Cervantino. En una ocasión fuimos invitados a una función a San Carlos Salvador Novo, Dolores del Río y yo, entre otras personas. Ahí se encontraba Rodolfo Echeverría, hermano de Don Luis, y platicando con él se comprometió a plantearle la idea del Festival a su hermano. Al poco tiempo Don Luis Echeverría creaba el Festival Cervantino, del cual, en sus inicios yo era el Director Técnico y Dolores del Río la Presidenta del Patronato.

Cuando reasumí la Dirección del Festival Cervantino, durante la Administración del Lic. de la Madrid, se le realizó el homenaje que tanto se merecía Dolores; desafortunadamente ella no pudo estar presente por

encontrarse ya muy enferma. Es por ello que quiero aprovechar este espacio para rendirle otro homenaje a tan valiosa mujer que tanto hizo en pro del Festival Cervantino.

Otras de las acciones que realicé fue la de regresar el espíritu original del Festival y era que éste fuera, no sólo patrocinado por el Gobierno de México, sino que los países aquí representados sufragaran los gastos de sus compañías o artistas, hasta tocar suelo mexicano; aquí, entre algunas dependencias del Gobierno Federal, el Patronato y el Gobierno del Estado de Guanajuato sufragaríamos los gastos de ellos. De esta manera se plasmaba un acto solidario de carácter internacional.

Como dice Felipe Segura, también he realizado producciones por el solo gusto de trabajar con personas que se inician o bien que no tienen recursos, pero sí talento; esto me ha procurado grandes satisfacciones y profundas amistades.

Sí, he intervenido en la formación de algunas gentes del medio: Humberto Figueroa, Félida Medina, Mariano León, Leonardo Peláez, Alejandro Luna, Mercedes de la Cruz, Luis de Tavira, Héctor Téllez, entre otros.

También he trabajado con personalidades como Pepe Solé, Nellie Happee, Emilio Carballido, Amalia Hernández, Ana Mérida, Guillermina Bravo, Carlos Díaz Dupont y muchos otros más.

Trabajé en "Los Signos del Zodíaco" y diseñé "Los Argonautas" de Sergio Magaña y muchos años después hice la última puesta en escena de "Moctezuma II". He trabajado con Adré Moreau, Ricardo Wagner y con el Maestro Seki Sano, distintos estilos y distintos montajes.

Recuerdo con cariño a Luz Alba a quien le hiciera la realización de "Ángeles y Payasos"; por ella conocí a la querida Tamara Garina, actriz quien fuera bailarina en otra época en la compañía de Ana Pavlova.

Actualmente sigo trabajando y produciendo, aunque mi salud a veces mi impide hacer lo que quisiera; pero no dejaré de crear mientras viva".

La obra de Antonio López Mancera ha trascendido ya. Esta Exposición-Homenaje fue una oportunidad de conocer, para algunos, su trabajo creador y para otros, recordar algunos grandes momentos del espectáculo en México.

LA ARQUEOLOGIA EN MEXICO, LA PIRAMIDE DEL PUEBLITO, QUERETARO

Por: Gustavo Díaz Hernández *

*Pasan las civilizaciones, pero
en los hombres queda siempre la
gloria de que otros hombres
hayan luchado para elegirlos.*
ANÓNIMO.

*Come, come, tienes pan;
Bebe, bebe, tienes agua;
Ese día, el polvo cubre la tierra;
Ese día se alza una nube;
Ese día se yergue una montaña;
Ese día, un hombre
[fuerte se adueña de la tierra;
Ese día, las casas caen en ruinas;
Ese día, se destruye la hoja tierna;
Ese día, se cierran los ojos moribundos;
Ese día, hay tres signos sobre el árbol
Ese día, ahí esperan tres generaciones;
Ese día, se alza el estandarte de la guerra;
Y ellos se dispersan, muy lejos en la selva*
SEPTIMA PROFECIA DEL CHILAM BALAM.

Voy camino al Pueblito a bordo de este taxibús; en mi pensamiento sólo hay una idea fija: conocer por fin la Pirámide del Pueblito. Desde aquella vez, cuando en casa Ana María Crespo, una arqueóloga amiga de la familia, mencionó dentro de aquella plática lejana la existencia de dicha edificación, a mis pocos años de vida se despertó en mí la inquietud de poder ir a visitarla, dado que debido a nuestra imposibilidad económica para ir a las grandes ciudades de piedra del Sureste mexicano, me pareció fascinante la sola idea de poder ir a ese lugar. Desde entonces, de cualquier punto en alto de la ciudad, alzaba yo la vista en su búsqueda y siempre estaba ahí, como un mudo testigo del entonces glorioso paso tolteca por nuestro Estado... Pero ahora, cerca de ocho años después, mi

meta es esa, la zona arqueológica del "Cerrito", como es conocida en libros y documentos. A medida que me acerco, la posibilidad de poder llegar hasta ella se va abriendo cada vez más.

Al fin, termina la ruta del taxibús. Me encuentro frente al Templo de Nuestra Señora del Pueblito, pero mi meta no es esa; así que, sin atreverme a preguntar, tomo el rumbo que me parece el correcto... la estructura debería estar ante mis ojos, pero las casas y demás construcciones del poblado me impiden ver más allá de donde están ellas. Entonces, empecé a desconfiar del rumbo tomado, pero aún con eso decido continuar por el mismo camino. Al llegar a la orilla del pueblo, ya no hay calles por donde avanzar, así que tomo una vereda que está ante mí. A mi alrededor sólo veo árboles y milpas... pero al llegar a un claro, al alzar la vista, allí estaba: me pareció grandísima, aunque aún nos separaba cierta distancia... me pareció recia, pero desolada y descuidada.

Entonces, eché a correr hacia ella. Todo parecía ahora tan sencillo: subiría por su escalinata, daría mil vueltas en derredor suyo, la contemplaría... pero al llegar casi a sus pies, dí con una gran cerca de alambre que impedía el paso a la pirámide. Comencé a rodearla... debía haber una entrada...

Al fin dí con ella. Sólo había una puerta del mismo material que "protegía" la zona y una caseta des-

* Grupo 2, segundo semestre, Escuela Preparatoria, UAQ, Plantel Sur, Querétaro, Qro., noviembre de 1991.

cuidada en donde estaba el encargado, quien me pidió que me anotara en el libro de visitantes al lugar; me dió algunas indicaciones y me dispuse a entrar. Al estar al pie de la pirámide, me dí cuenta de la razón del nombre que recibía entre los lugareños de "Cerrito Pelón", ya que daba la impresión de que eso era en realidad. Desde la base de la estructura era visible el lamentable descuido en que se encuentra; aún no se ha hecho nada por restaurarla. No había escalinata... se había perdido bajo las sucesivas cubiertas de tierra en la que crecen esos bajos matorrales típicos de los lugares semidesérticos.

Me dispuse luego a buscar la vereda que, según instrucciones del encargado debía estar por ahí y misma que permite el ascenso a la parte superior del edificio. Al fin encontré una, pero se perdió entre la maleza reinante por doquier y entre uno que otro mezquite... decidí escalarla directamente; me urgía saber qué era en realidad lo que coronaba la estructura... de ahí se dominaba gran parte del paisaje reinante alrededor y pude observar a un lado y ver nuestra cada vez más grande Ciudad de Querétaro y, en contraste, a lo lejos se veía el desolado cerro del Cimatario. Me dediqué a recorrer el lugar... sólo había grandes muros que se alzaban con gran dificultad hacia el cielo... el techo, porque me imagino que debió haber tenido uno, a juzgar por los escombros que yacían en el suelo. Tomé

una piedra y me senté, cansado en parte por el corto viaje, y en parte desanimado, desilusionado por el mal estado del lugar, porque se estaba perdiendo este legado ancestral. Me pregunté: "¿Acaso no habrá presupuesto o personal para la restauración del lugar? ¿No pensarán que una cerca no es suficiente para la seguridad de la pirámide?" Así, una y mil preguntas se agolpaban en mi mente.

Miré a mi alrededor el bello paisaje una vez más y volví mi vista hacia mis pies... la pirámide cubierta de maleza me hizo pensar en el tesoro cultural que se perdía no sólo en el tiempo, sino ahora bajo toda esa hierba y todos esos nopales y mezquites. Tal vez ahí está nuestro pasado esperando a ser descubierto por nosotros, que somos quienes debemos preservar ese pasado con el fin de demostrar cómo es que con trabajo y dedicación —y sin menoscabo por el medio ambiente— el hombre puede salir adelante. Al fin decido volver sobre mis pasos; las horas han pasado y el encargado ya no está. Ya de bajada descubrí la vereda que asegura la rápida y tranquila llegada del visitante; la recorrí y partí en silencio de ese lugar.

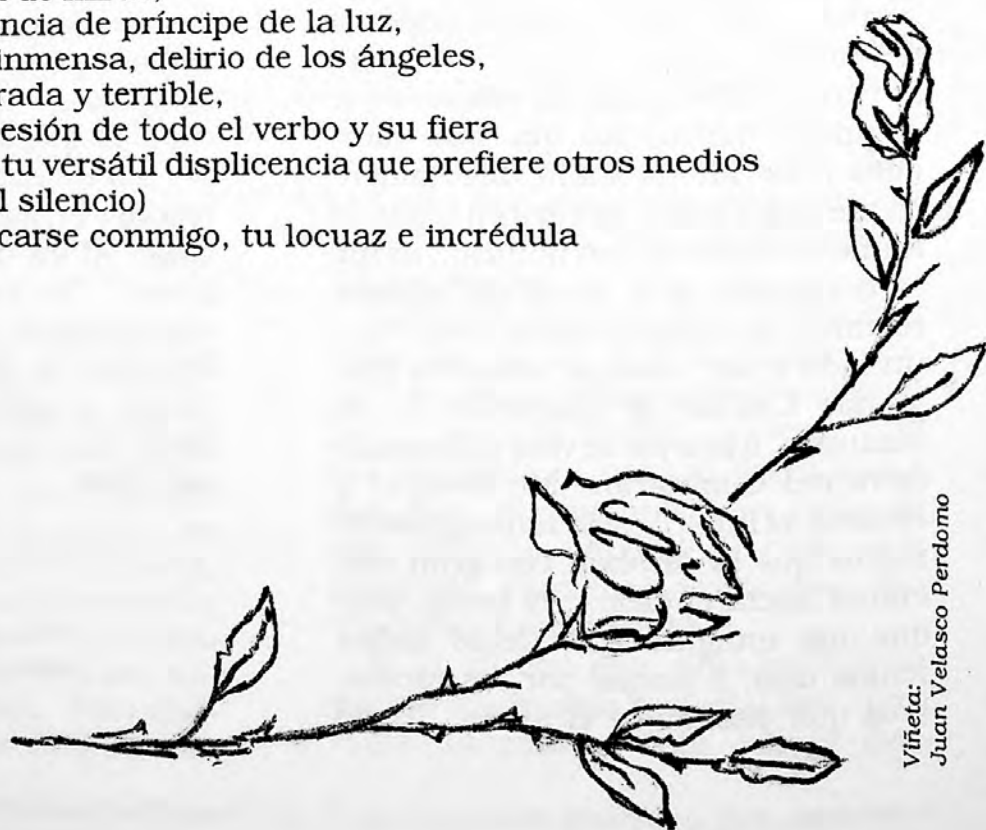
*Valor y confianza en el porvenir,
hallan los pueblos en la grandeza
de su pasado.*
INSCRIPCIÓN MODERNA

SALMOS APOCRIFOS

Por: José Rafael Blengio Pinto

SALMO I

Señor, que no se extinga mi pasión por hablarte
 Frente al rosal nocturno de mi voz, se alza tu silencio
 (y en él, tal vez Tú mismo)
 en una suerte de doble monólogo:
 el mío, sentido y expresado
 el Tuyo, intuído e inmanente.
 Quizá sea una forma, la más amarga y ambiciosa de
 diálogo,
 en la que tengo que creer que sí me oyes
 pero que tu voz es el silencio, como si él fuese
 connatural a la soberbia majestad del poderoso
 que detentase la palabra y su muda contraparte,
 y que, detrás de la cerrazón de este juego alucinado,
 están Tus divinas e inauditas razones,
 Tu excelsitud de miras,
 Tu magnificencia de príncipe de la luz,
 Tu potestad inmensa, delirio de los ángeles,
 Tu fuerza cifrada y terrible,
 Tu plena posesión de todo el verbo y su fiera
 resonancia y tu versátil displicencia que prefiere otros medios
 (el milagro, el silencio)
 para comunicarse conmigo, tu locuaz e incrédula
 creatura.

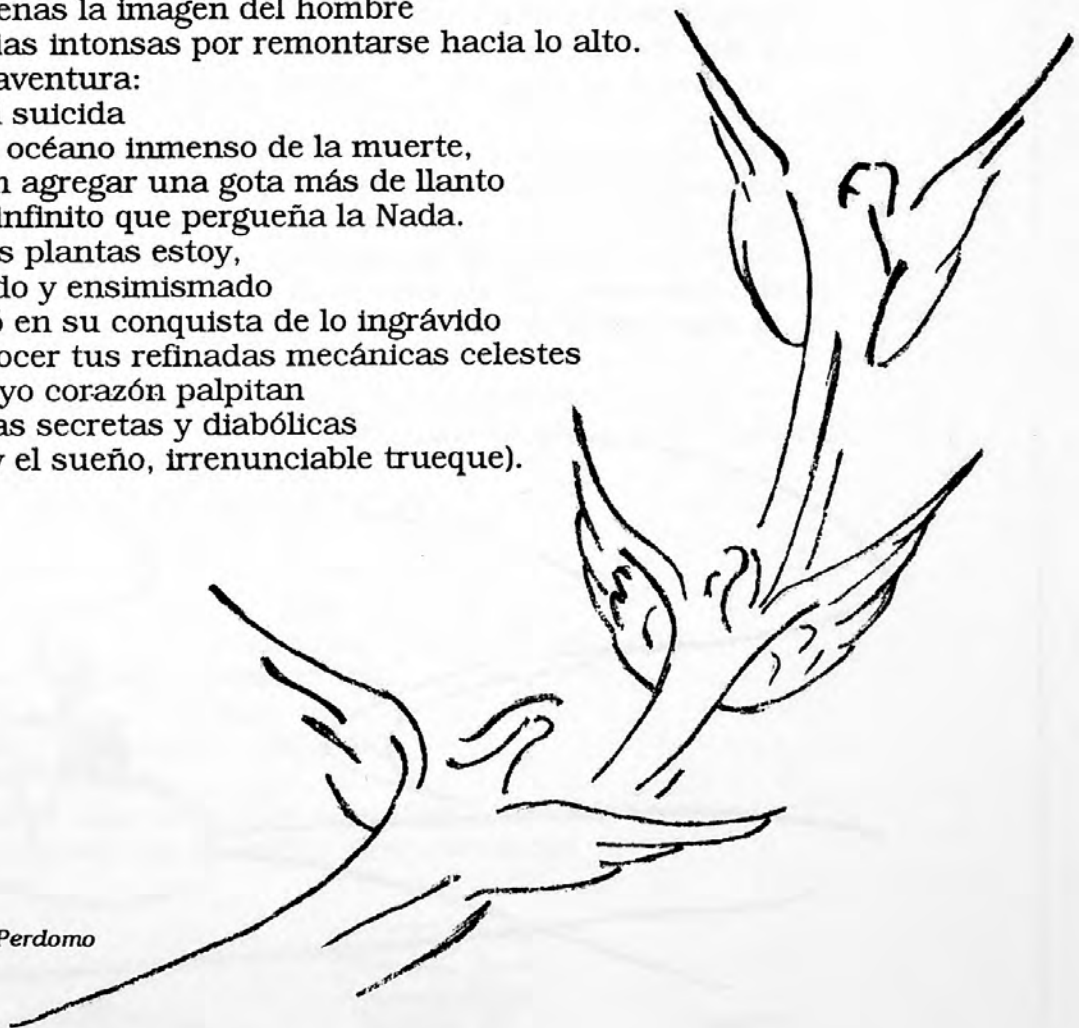


Viñeta:
 Juan Velasco Perdomo

SALMO II

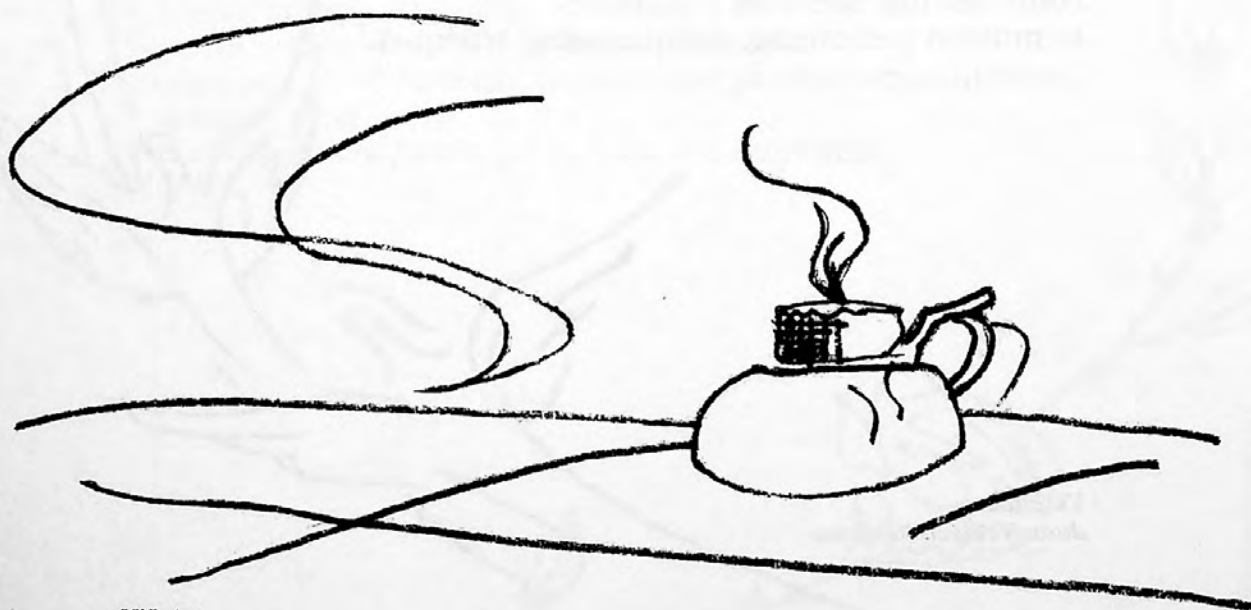
Señor, no soy ni seré tu apóstol.
Alguna vez, secretamente, pensé suplantarte
en el coro de angélicas presencias,
en esa gran corte de bípedos plumíferos
que son apenas la imagen del hombre
en sus ansias intensas por remontarse hacia lo alto.
Temeraria aventura:
fue como el suicida
que ante el océano inmenso de la muerte,
no vacila en agregar una gota más de llanto
a ese vaso infinito que perguenea la Nada.
Señor, a tus plantas estoy,
Icaro abatido y ensimismado
que fracasó en su conquista de lo ingrávito
por desconocer tus refinadas mecánicas celestes
(pero en cuyo corazón palpitan
como ascuas secretas y diabólicas
la música y el sueño, irrenunciable trueque).

Vñeta:
Juan Velasco Perdomo



SALMO III

Toda la Naturaleza, los cielos con estrellas,
los mismos hombres pusilánimes,
las bestias, las serviles imitaciones del Todo y
y la Nada
pregonan tu presencia.
Y, sin embargo (perro ladrador,
yo, que te increpo durante el día, con esta cólera
inútil),
hay noches en que al subir las escaleras rumbo al sueño
mi corazón palpita desbocado
ante la probabilidad intuída
de que, repentinamente, desde la obscuridad apabullante
me coloques, distraídamente,
la mano sobre el hombro...



*Viñeta:
Juan Velasco Perdomo*

SALMO DE BIENAVENTURANZA

Bienaventurados los que instalaron el reino de Dios aquí en la Tierra, porque disfrutaron muchas veces del cielo.

Bienaventurados los que empeñaron su corazón desde niños en obras de amor, porque pasarán las generaciones; pero la semilla que ellos plantaron no se perderá y se renovará incesantemente.

Bienaventurados los que expiaron en este mundo sus posibles culpas por medio del dolor, porque con la frente en alto podrán sentar a su mesa lo mismo al pobre que al rico; al mendigo que al poderoso; al justo que al pecador.

Bienaventurados los que, conocedores de la miseria humana, dieron antes de que se les pidiera, e hicieron así a la caridad más dulce y al agradecimiento más duradero.

Bienaventurados los que aplacaron las exigencias de su alma y se volcaron en sus semejantes y fueron agua para el sediento, alimento para el hambriento, luz para el ignorante, mano para el claudicante y paz para el moribundo, pues al darse se multiplicaron y cumplieron en propia carne el mandato del Padre.

Bienaventurados los que cruzaron por este mundo con la mirada puesta en el prójimo porque conocieron, amaron y sirvieron a Dios en persona, y la bienaventuranza habitará en ellos eternamente.



SALMO VI

Si en este instante me recogieses en tu seno, Señor,
que sea con una gota de poesía entre los labios.
Entraré así en el reino cinerario de la nada
con una astilla de luz en el aliento.

Unos se acogerán a tu infinita misericordia,
implorando un perdón inasible,
como si fueses el encargado de justificar tu obra
aún después de la muerte.
Otros apelarán a tu cuota de clemencia
y se convertirán en el pájaro, la niña o el dócil junco
que abrumados por su pequeñez
apenas si aciertan a levantar la frente
bajo la andanada tibia de la lluvia veraniega.

Yo sólo te pido, delicado hacedor del Verbo,
que me concedas tener, en mi alma temblorosa,
como débil linternilla que resiste a los vientos encontrados
algo que me sostenga en la pétrea eternidad que nos espera,
la poesía de un alto y claro nombre, el Tuyo.



Viñeta:
Juan Velasco Perdomo

SALMO VII

Quisiera hacer un trato contigo, Dios sereno,
Dios de los claros días y del granero lleno,
de neblinas azules y del sencillo pienso
que daba yo a las bestias en mis años primeros.

Quiero que me permitas cantarte en mis estrofas
a cambio de librar de su ingénito encierro
a mi entendimiento.

¡Déjame el alma libre, el corazón al vuelo!
¡Que utilice en mis salmos, el más preclaro verbo
y que al hablarte lo haga, con la sencilla parla
de las gentes del pueblo!

Así nos comprenderemos, ¡Oh, Dios de los ejércitos!
Sólo así, legionario de voces y cumplidos convenios,
comulgaremos juntos; con el pan de los sueños.



Viñeta:
Juan Velasco Perdomo

**COLECCIONABLES:
DOS ESCULTURAS DE JUAN VELASCO PERDOMO**



Pájaro de fuego
Bronce, 54 X 49 X 28 cms, 1991

**COLECCIONABLES:
DOS ESCULTURAS DE JUAN VELASCO PERDOMO**



Ulama I
Bronze, 40 X 24 X 21 cms, 1990

"LA DANZA ES LA MAS ALTA EXPRESION DEL ESPIRITU" EL BALLET RUSSO EN EL SIGLO XVIII

Por: Blanca Marroquín de Ruiz



La historia del ballet ruso es de particular importancia, pues con la desaparición de los grandes bailarines del período del Ballet Romántico, la popularidad del ballet disminuyó enormemente; sin aquellas grandes figuras ¿qué quedaba?; los principios de Noverre se olvidaron por completo. El Ballet fue rescatado de esta lamentable caída por los rusos, quienes artísticamente invadieron París en 1909.

La danza rusa recibió su primer gran ímpetu en los tiempos de Pedro El Grande (1672-1725).

El arte teatral del ballet se derivó del baile de sociedad; los pasos originalmente interpretados por placer se convirtieron en la base del Ballet Clásico.

En Rusia, el ballet siguió esta misma evolución; Pedro El Grande condujo al arte de su país por nuevos caminos. Siendo un hombre muy ilustrado, tuvo visión suficiente para dar a sus ideas carácter internacional y tomar lo mejor del extranjero, hasta que quedara firmemente arraigado en su propio país.

La Emperatriz Ana (1693-1740) fundó la Academia que sobrevive hasta nuestros días, con un plan de estudios diferente, siendo un francés el que la dirigió: Landé.

Con Catalina La Grande, se llevaron a cabo grandes evoluciones. La geografía del país contribuyó en cierto modo. Los nobles eran dueños de vastas propiedades y de gran número de siervos para trabajarlas; tan vastas y remotas eran éstas, que era necesario para los nobles proveer algún confort y diversiones. A la emperatriz le gustaba el ballet y sus cortesanos no se opusieron en manera alguna a sus gustos. Enseñaron a sus siervos y formaron lo que podría llamarse "compañías privadas de ballet"; esto quiere decir que esta manifestación artística llegó a ser parte del pueblo. El campesino es, por naturaleza, un ser realista y el ballet ruso, aún en sus fases románticas, ha tenido siempre —comparativamente hablando—

estrecha relación con la realidad.

De los tiempos de Catalina en adelante, la historia del ballet ruso consiste en la gradual absorción de conocimientos extranjeros por los bailarines rusos, hasta que llegaron a formar un arte autóctono que transformó al ballet ruso en una fuerza creativa de gran calidad artística, capaz de producir su propio Noverre, su propio Blasis, o cualquier otro.

El desarrollo del ballet en Rusia es, sin duda uno de los capítulos más brillantes de la historia de la danza, pues además de estar lleno de figuras relevantes y personalidades geniales, posee características diferentes y originales. En sus dos grandes épocas —durante los Zares y después de la Revolución de 1917— el ballet ha contado con el apoyo permanente e ilimitado del Estado y se ha identificado plenamente con el alma y el temperamento rusos.

Importado de Francia e Italia en el Siglo XVIII, al ballet adquirió pronto nacionalidad rusa. A diferencia de países como Inglaterra, España, Austria o Portugal, donde el ballet se difundió gracias a los artistas extranjeros que los visitaban, en Rusia se establecieron desde el principio, escuelas que ya tenían dos siglos y medio produciendo generación tras generación de bailarines y coreógrafos rusos.

Por otra parte, además de los temas clásicos que trataba el ballet europeo, los rusos se preocupaban siempre por reflejar en su arte la literatura, las leyendas y la vida cultural y cotidiana de su país. Y el interés por el teatro y la enseñanza del arte dramático des-

de los primeros tiempos ha producido, sin cesar, bailarines y coreógrafos-actores que han llenado de contenido dramático sus creaciones y creado conciencia de que el ballet debe ser algo más profundo que la simple exhibición técnica y acrobática en la que en ocasiones ha degenerado este arte en occidente.

La historia del ballet ruso se inicia en el Siglo XVIII cuando, bajo los primeros zares de la dinastía Romanof, se hicieron los primeros tímidos intentos de producir espectáculos similares al ballet de corte francés. Era la época del "Rey Sol", Luis XIV, y sus brillantes fiestas en Versalles y en París que todas las cortes europeas se esforzaban por emular. A principios del Siglo XVIII el zar Pedro El Grande (1689-1725) pugnó por impulsar a su país al progreso, lo que lo llevó a reorganizarlo y "occidentalizarlo", reformando la vida rusa en todos sus niveles. Así, entre otras cosas, Pedro El Grande introdujo en su corte los bailes de salón como el minueto y la contradanza.

Con París como ejemplo, el danzar y el adquirir actitudes y "maneras" cortesanas y elegantes condujeron pronto a la enseñanza de la danza, primero a la aristocracia y después a los futuros profesionales.

Bajo las zarinas sucesoras de Pedro El Grande —Anna Ivanova (1730-40), Elizaveta Petrovna (1741-62) y Catalina II "La Grande" (1762-96)— el ballet franco-italiano fue transplantado a Rusia y quedó establecido como un arte nacional que, desde sus inicios, produjo figuras de importancia.

Jean-Baptiste Lande, que venía de enseñar en la corte de Estocolmo, se estableció en San Petersburgo (antes Leningrado) hacia 1734 como maestro del Cuerpo de Cadetes de la Corte y en 1738 fundó, con el patrocinio de Anna Ivanova, la primera escuela de ballet para profesionales. De esta suerte, en unos cuantos años Rusia tuvo su primera generación de bailarines. Otros maestros llegaron también, como Antonio Rinaldi "Fossano" quien estuvo repetidas veces en San Petersburgo entre 1737 y 1752 montando espectáculos para la corte imperial. Ya en esa época, al lado de artistas italianos y franceses, encontramos los nombres de bailarines formados en la escuela rusa: Andrei Nesterov, Afanasi Toporkov, Avdotia Timofeyeva y Axinya Sergueyeva.

A Catalina la Grande correspondió poner a su capital a la altura de las primeras del mundo en materia de cultura y no escatimó para ello ningún esfuerzo. En el ballet estaba dispuesta a tener a los mejores maestros de su época. Así llegó a su corte en 1758 Franz Hilverding, el iniciador vienés del ballet de acción. Durante su estancia, Hilverding no sólo repuso sus ballets vieneses, sino que creó espectáculos como "El Asilo de la Virtud" en los que utilizó temas rusos. También se ocupó de la enseñanza y formó al primer bailarín ruso de renombre: Timofei Boublikov.

Cuando Hilverding en 1764 abandonó Rusia por motivos de salud, Catalina contrató los servicios de Gaspare Angiolini, el genial italiano creador del ballet de acción. Angiolini trabajó en Rusia en tres ocasiones:



Acuarela anónima mostrando un *pas de trois* tirolés representado en Londres en 1810.

1766-72, 1776-78 y 1783-86. Con él, el ballet de San Petersburgo se puso a la altura del de Viena o París. Entre las obras que creó en Rusia, destaca "El Prejuicio Vencido", obra que además de representar un acontecimiento de actualidad (tratado en forma alegórica) y de glorificar de paso a la zarina, tenía un carácter didáctico. En su afán por educar y civilizar a su pueblo, Catalina acababa de ofrecer un ejemplo que, en esa época rayaba en el heroísmo. ¡Se había sometido, junto con su favorito Gregory Orlov, a la vacuna contra la viruela! El ballet celebraba su recuperación y el ejemplo que había dado a su Pueblo.

Angiolini abandonó definitivamente Rusia en 1786, pero sus sucesores, Giuseppe Canziani y Charles le Picq, siguieron dando renombre al ballet ruso. Es menester hacer notar que las enseñanzas de Angiolini y Canziani formaron a Ivan Ivanovich Valberkh (1766-1819), el primer coreógrafo y maestro ruso de renombre. Valberkh reorganizó las escuelas de San Petersburgo y Moscú, elevando el nivel de la enseñanza; impulsó a los talentos rusos que empezaban a surgir y creó ballets con temas nacionales. Entre su producción destacan las obras de contenido patriótico que concibió a raíz de la invasión de Rusia y de las guerras napoleónicas (1812-15).



Lydia Lokopova en el punto cumbre de su carrera con los Ballets Russes de Diaghilev, alrededor de 1910.

DE HUATEQUES, HUAPANGOS Y SONES JAROCHOS

Por: Jorge Díaz Mora

Lo que los españoles llamaban "fandango", los indígenas lo bautizaron como "huapango" que viene del náhuatl *cuautli* que significa árbol o madera y pan, que significa encima o sobre (encima de la madera).

Por su rasgo característico de bailarlo sobre una tarima, "huapango" o "son huasteco" le llaman en el Norte del Estado de Veracruz, dentro del área huasteca. En Sotavento, el área sureña de Veracruz hasta la región de Los Tuxtlas, se le conoce, además como "fandango", "baile de tarima" o "baile de son". Al respecto, resulta ilógico englobar en un sólo género con la designación de "huapango" en un baile y canto en el que intervienen tonadillas, fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, zapateados, jarabes, sones, versos, encadenados unos a otras derivaciones; es decir, toda una generación de especies y tipos líricos, coreográficos y declamatorios de los Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX que sucesivamente han llegado desde varios lugares a la costa de Veracruz, donde han enraizado, florecido y fructificado.

El nombre de "son" o "sones" jarocho surgió a fines del Siglo XVIII; antes de esa época se le llamaba "son" a la música y "canto" a la copla, coplilla o letrilla. Luego se hizo costumbre el fundir todo en una sola designación, que es la que usamos ahora. La música generalmente se componía de estribillos y mudanzas —o sea los cambios musicales que originan los cambios de los pasos del baile—.

El "son" viene a ser un género lírico coreográfico de raigambre española; principia siempre con un trozo instrumental, sigue el canto en diversas formas estróficas o de simples coplas alternando muchas veces con estribillos y con la parte instrumental en la cual se bailan y ejecutan múltiples mudanzas o se zapatea y se realizan floreos, escobillados y cepillados y sus combinaciones.

También se le llama "son" al conjunto musical que ejecutará la música; el grupo suele estar formado por un arpa de 37 cuerdas diatónicas, una jarana o guitarra jabalina de cinco pares de cuerdas, el requinto y la tarima que es el instrumento de percusión. A veces se acompaña también de violín en el Sur y en la Huasteca Norte del Estado; en el sur se "pica" y en el Norte lo tocan con la "vara". El uso del pandero queda restringido a la época navideña. Se les llama "soneros", tanto a los que portan los instrumentos musicales, como a quienes los tocan.

LA BAMBA

En las crónicas del Coliseo de la Ciudad de México de 1915, se menciona a *La Bamba* como uno de los sones representados y en boga, en el que se hacía gala de virtuosismo al amarrar y luego desamarrar la banda o ceñidor del bailarín usando sólo los pies. *La Bamba* es el son de parejas reputado como el más característico dentro del mosaico de sones jarocho y es, sin duda, el más conocido y po-

pular, así como uno de los pocos que han rebasado los límites de nuestras fronteras nacionales. Se ha querido ubicar el nacimiento de *La Bamba* tras el ataque del filibustero Lorencillo al Puerto de Veracruz en 1683; este acontecimiento posiblemente dió lugar al nacimiento de algunas estrofas. Sin embargo, por sus estribillos se advierte que *La Bamba* es la fiesta grande campirana de los jarocho. *La Bamba* guarda un misterio en su nombre; hasta el día de hoy, nadie ha podido sugerir una etimología aceptable. Lo que sí es seguro, es que el nombre no se refiere al burato que los jarocho anudan y desanudan en su baile, tal como se ha llegado a sugerir. Lo más probable, es que sea la corrupción de algún vocablo afrocubano proveniente de los esclavos que habitaron la región a partir del Siglo XVI.

EL PALOMO Y LA PALOMA

Se sorprenden a las parejas en pleno idilio, con expresiones de ternura, escarceos y arrumacos. Así es como este son, con sus estribillos y su baile, celebran como en ningún otro lado la cándida unión de la pareja de enamorados palomos. Ella, con sus amplias enaguas a manera de alas para envolver al compañero; él, asediándola para plantarle un beso en la mejilla, sin lograrlo. Ambos simulan, al sonar la copla adecuada, irse de bodas. En un acto de sumisión, ella hace como si se echara en el nido y al cabo se inclina hacia su compañero, girando en alto una pierna al tiempo que gira y deja traslucir su

triunfo en la posesión; luego termina la danza con el "dá la vuelta y vámonos".

COLAS

Pero si con *El Palomo* y *La Paloma* culminan los amores cándidos, también surge de la picardía costena otro son que viene a trastocar lo que tan bellamente se encaminaba. En este son, el estribillo señala a un personaje: Nicolás... o familiarmente llamado *Colás*, quien es objeto de interés en la voluntad de dos damas, Marcelina y Margarita, que no hacen sino consentirlo, en tanto que ellas son mujeres o esposas de un cuarto miembro del juego: Don Simón. Este doble adúltero es también doblemente burlado, mientras que *Colás* pasará por amante y amado de cada una de ellas y de las dos a la vez. El baile sobre la tarima indica claramente la circunstancia, pues un solo hombre (Nicolás) danzará con dos mujeres por compañeras representando indudablemente al bienamado de la letrilla.

HUATEQUE

Es el baile, propiamente dicho en términos populares. Sus estribillos revelan el sentido colectivo de la danza. El nombre viene del náhuatl y significa "baile" o "fiesta". Procede del Norte del Estado de Veracruz y arraigó en Sotavento; es de los más vistosos por su danza y se escucha supliendo a otros que van cayendo en el olvido.

LA GUACAMAYA

Ave colorida de recio pico y fuertes

alas, que admite el cautiverio sólo cuando se las cortan aún cuando no por ello dejan de triturar todo lo que esté a su alcance. Se equipara con la mujer atractiva, pero sujeta al amante en tanto que reciba la fruta apetecida del amor carnal, pues está dispuesta a irse volando para saciarlo a donde lo halle. El hombre también se equipara con esta ave en cuanto que está a su disposición marcharse siempre en pos de la aventura y en persecución del placer.

EL CASCABEL

La coincidencia de estribillos del cascabel remiten a este son a la playa. Compara al corazón humano con un cascabel falso en la medida que con él juegue su prenda amada, libre a la eventualidad de los amores sin compromiso. Es uno de los más antiguos sones jarocho. Una pieza antecesora del mismo nombre se cita como ejemplo musical del género de bailes teatrales del Siglo XVII que circulaban por España.

En las letras de El Cascabel hemos encontrado evocaciones marineras y playeras, lo cual nos hace pensar en las playeras andaluzas del Siglo XVI que hemos visto y derivados del canto flamenco al igual que las seguidillas aquellas, quizás aún su más remoto antecedente.

EL ZAPATEADO VERACRUZANO

Y viene el son grande y viril del zapateado jarocho. Todo ha sido preparado por los sones anteriores para la culminación maravillosa de la fiesta y aquí están las cataratas de estribillos de alegre y bronco zapateado; de de-

purado cepilleo; de malabarismo con los pies en el taconeado de acompasado ritmo al acelerado momento emotivo de la fiesta. Es el son grande de So-tavento, alegre como el que más, decidido y decidor. El zapateado se fuga en unos bellos pasos del aguanieves que semeja un despeñarse del agua en una sonora cascada de música de zapateado y de canto amoroso de las famosas décimas relatadas en glosa, como la mejor aportación de la vida y la experiencia de vivirla.



Violín y dos jaranas de cuatro cuerdas, también llamadas requintos o moscos, según la región.

Luego de leer esta colaboración, no pude evitar el pensar en por qué, teniendo México una riqueza musical extraordinaria, nuestros jóvenes—inclusive los universitarios—de hoy han permitido ser arrastrados por el enajenante ruido extranjero con el que los atiborran hasta el punto de rechazar, por pura imitación, todo lo mexicano. ¿Será nuestro sistema educativo lo que está fallando?... ¿o tal vez sea que nosotros, los padres de familia, tampoco aceptamos ni conocemos a México?

EL DESARROLLO PROFESIONAL DE LOS ARTISTAS PLASTICOS EN LOS ESTADOS

Por: Jorge H. Martínez Marín

En este siglo, la producción en México en cuanto a Artes Visuales no deja espacio sin continuidad. Etapa originada con el lenguaje de la hoja volante, documento gráfico que se confirma con la expresión de José Guadalupe Posada.

En adelante, la provincia mexicana genera calidad y cantidad de productores y de productos de las Artes Visuales. La idea de "provincia" en México es fundamental por sus recursos culturales, para la construcción de nuestra historia cotidiana.

Desde el inicio del Siglo, la producción de Artes Visuales de los Estados ha satisfecho en su mayoría necesidades concretas, inherentes a la cultura de las regiones varias y su tipo de desarrollo socio-económico específico. Con motivo de la centralización, producto de la Revolución Mexicana, y por contar la geografía nacional con amplias referencias culturales, la producción tendió a un proceso de interiorización con dos vertientes:

1. Interiorización como resultado de la necesidad de rescatar la cultura original.
2. Interiorización por personalizar la capacidad creativa con la búsqueda del reconocimiento nacional a sus artistas sobresalientes.

El rescate de la cultura original es a su vez respuesta forzada ante el distanciamiento, en ocasiones brutal, con respecto al tipo de desarrollo que

experimentó la capital de la República.

El carácter significativo de obra artística como el del Muralismo, expresión cualitativa del quehacer cultural de México postrevolucionario, encuentra el diálogo nacional, así como el reconocimiento fuera del país, al mostrar la Cultura Nacional, sus orígenes, sus regiones y transformaciones, como contenido de la obra, no sin singulares logros formales.

Los Estados, las regiones varias y sus complejas culturas son así asimiladas en la producción artística del Siglo XX para el logro histórico indudable de nuestra pretensión de presencia universal.

Sin embargo, el interés de difusión y promoción de la producción de Artes Visuales en los Estados se definió desde la Capital; es decir, a partir del centralismo, como promotor privilegiado hasta nuestros días, de la Cultura.

Hoy la actividad cultural de la Provincia mexicana es tan importante como en su pasado inmediato. Lo es, en mucho, por ser campo fértil para el cultivo de personalidades y así mismo por ser lugar, encuentro, de un quehacer cultural que la metrópoli, en forma rápida y eficiente, debe conocer. Pero en especial, la actividad cultural en los Estados es importante si consideramos que en el contexto dominante de producción de arte (Artes Visuales) con destino financiero, el arte, su manifestación histórica en

los Estados, ha trascendido más allá de la categoría de archivo, o bien de capital, al interior del museo convencional.

A la provincia no es factible ni deseable seguirla promoviendo en la cultura como resguardo del pasado. Así mismo, la expresión cultural de la Nación es mucho más que la realizada en la sola Capital. Toda ella genera y satisface necesidades de vivencia estética. La reproducción de esta experiencia vital genera a su vez objetos visuales que no se justifican sólo para la promoción turística o la especulación financiera, sino a partir de su realización, resultado de una actividad propicia al desarrollo cultural.

El trabajo para la transformación de las condiciones reales de producción y promoción del arte debiera realizarse en los Estados a partir de los intereses de la sociedad. Las transformaciones actuales incidirán inevitablemente en la política cultural.

La definición del interés común depende, así mismo y en gran medida, de la participación y capacidad de organización de los propios profesionales. Esta tarea se plantea como especialmente importante a partir de los ochentas. En principio, la inestabilidad económica y más recientemente el terremoto de 1985 han propiciado una movilización social que ha encontrado en los Estados la posibilidad de desarrollo, tolerancia y diálogo para la organización. Cul-

turas que con su hospitalidad expresan sensibilidad y raciocinio; es decir, sustento cultural. A su tiempo, fue en el Valle de México en donde se creció y prosperó con el trabajo de sus originales y quienes, provenientes de los Estados, allá radicaron.

Si bien el Estado tiene la tarea de apoyar a los profesionales para el logro de la descentralización y desarrollo equitativo de la Nación; si bien en los Estados existen las instancias culturales dedicadas expresamente, y no sin acierto, a la promoción de la actividad profesional artística, es también cierto que es preciso considerar que la sociedad en su conjunto debe proponer el proyecto de desarrollo cultural que no sólo posibilite la promoción y producción a los artistas plásticos en los Estados, sino que, y en principio, defina el interés específico de cada región en la búsqueda de un objeto de arte que sea expresión de la capacidad de la sociedad de origen, para reconocerse en la transformación artística de la materia.

Se requiere urgentemente de un Proyecto Cultural de desarrollo que fomente la producción profesional de las Artes Visuales y que apoye en forma expresa las manifestaciones culturales varias; que promuevan la palabra en la lucha por la digna y equitativa continuidad de la Cultura.

La integración de los Estados a un proyecto nacional de producción, depende en gran medida de la

capacidad de la sociedad para reconocer el importante papel que en nuestra vida tendrán las Artes Visuales en un futuro próximo.

El buen éxito de los proyectos de modernización, incluido el de la participación democrática, posibilitará la discusión en torno al tipo de productor visual que sea afín a nuestros valores nacionales y a nuestra cosmovisión.

La posible consideración crítica de los intereses de producción artística profesional en los Estados, pudiese considerar tres aspectos fundamentales:

1. El Estado, la región, el contexto socioeconómico.
2. A los artistas y productores originales de los Estados y las necesidades de difusión regional y nacional de su obra, así como los apoyos para el desarrollo de su trabajo.
3. A los no originarios pero radicados en los Estados y las necesidades de difusión regional de su obra, así como los apoyos para el desarrollo de su trabajo.

El interés común deriva ya en la organización para el conocimiento de aspectos como el de los derechos autorales. La posibilidad de defensa de intereses económicos, conllevará a

consideraciones relativas, a la promoción del producto artístico y en consecuencia a la práctica de la crítica constructiva.

La delimitación de los aspectos legales de la producción es consecuencia de la urgencia por responder a las presiones económicas que resultan de la crisis. La organización e interrelación de los productores de Artes Visuales deben conferirle a estas instancias el carácter de gremio profesional interdisciplinario.

En la medida en que el desarrollo se diversifique, los artistas plásticos encontraremos en lo futuro posibilidades mejores para el ejercicio de la profesión en la Provincia.

Junto a la necesidad de organización de los propios productores para lograrlo, es importante —como ya quedó señalado— la participación de las instancias oficiales afines a la promoción de la cultura. La propia ampliación de foros de promoción y difusión de las Artes, con la construcción de escuelas, institutos de artes y oficios, centros de investigación, galerías y museos, premios y becas son instancias cuya continuidad es responsabilidad de todos los interesados en crear las condiciones (porque así lo exige ya la sociedad) para el mejor desarrollo de la actividad artística en México. ...

LMARIN

Y ASÍ FUE COMO TODO COMENZO (Continuación)

Por: Patricia Rubio y Sánchez

La biblioteca que el Gobernador Federico Montes Alanís fundó en el año de 1916 en el Templo de San José de Gracia había sido también clausurada, aunque poco después se reabrió; esta vez para engalanar al Salón Oval con altos y viejos estantes, colmados de libros, que fueron adosados a los históricos muros. Al centro se colocaron toscas mesas con las sillas necesarias, con lo que quedó nuevamente funcionando la concurrida biblioteca a la que se le dió el nombre de "Próspero Cristóbal Vega" en homenaje al impulsor de la educación superior en Querétaro.

En 1938 el entonces Gobernador, el Gral. Ramón Rodríguez Familiar, puso en servicio el Mercado Escobedo con lo que el entorno de "La Academia" cambió considerablemente. Nada digno de ser mencionado ocurrió después, ya que estando Querétaro bajo la guía del siguiente Gobernador, Don Noradino Rubio, el arte y la cultura no experimentaron impulso alguno. Fue hasta que accedió a la gubernatura el Lic. Don Agapito Pozo Balbás que las actividades culturales fueron reiniciadas en nuestra Ciu-

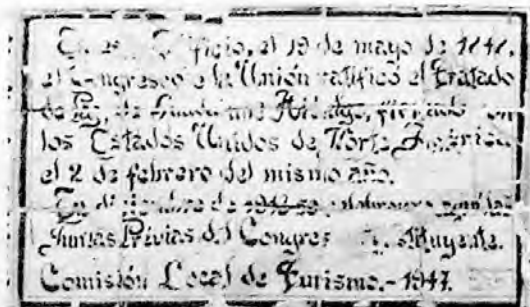
dad. El venerable Salón Oval fue destinado a ser el escenario de diversas manifestaciones artísticas y culturales en virtud de que el Teatro de la República estaba prácticamente inservible.

Por alguna desconocida e injustificable razón, el centenario de la indigna agresión de los Estados Unidos contra México —misma que se cumplió durante el sexenio del Lic. Agapito Pozo— no fue conmemorada, sino simplemente con una placa alusiva que se instaló hacia el Poniente de "La Academia" y que reza:

En este edificio el 19 de mayo de 1848 el Congreso de la Unión ratificó el Tratado de Paz de Guadalupe Hidalgo firmado con los Estados Unidos de Norteamérica el 2 de febrero del mismo año.

En diciembre de 1916 se celebraron aquí las Juntas Previas del Congreso Constituyente.

Comisión Local de Turismo - 1947,
Margarito Guerra 20, Pte. 305,
Puebla, Pue.



Poco tiempo después, por fortuna, el edificio de "La Academia" volvió a cumplir con los fines para los cuales había sido inicialmente establecido: el de la educación primaria. La escuela primaria que alcanzó gran renombre en Querétaro y que se albergó en este edificio (pues se trataba de una institución trashumante por carecer de instalaciones propias) se llamó "República Argentina"; cientos de niños estudiaron en esa escuela en la que imperaba, regía, corregía y premiaba a sus muchos alumnos la famosa Maestra Conchita Estrada, prócer de la enseñanza primaria en Querétaro.

Así pasaron los últimos años de la década de los cuarenta y se inició la de los cincuenta, período determinante para la consolidación de la educación superior en Querétaro, pues fue entonces cuando el Director del Colegio Civil, Lic. Juan Alvarez T., y el Secretario, Lic. Alberto Macedo Rivas, publicaron la convocatoria para la creación del escudo y lema de la Universidad de Querétaro. A pesar de que el anuncio fue recibido con escepticismo y severas críticas, se procedió a verificar el concurso y obtuvieron los respectivos premios por el lema; Don Pablo Cabrera Pedroza y por el escudo, el Lic. Bernabé Ballesteros. Con la muerte de quien había iniciado los trabajos para lograr la transformación del Colegio Civil en Universidad de Querétaro, el proyecto se mantuvo estático; pero la semilla

ya había sido sembrada en la mente de muchos queretanos... y ya hasta se hablaba de una Facultad de Bellas Artes.

El sábado 23 de septiembre de 1950, se publicó en el periódico "El Diario de Querétaro" la siguiente editorial:

"Ahora que se estudia cuidadosamente nos permitimos sugerir que sea incluido el programa de estudios que debe seguir la futura Universidad de Querétaro, la Facultad de Bellas Artes, comprendiendo las siguientes ramas: música, pintura y escultura.

Querétaro tiene una soberbia tradición en lo tocante a cada una de estas ramas comprendidas entre las bellas Artes, pues tanto músicos como pintores y escultores queretanos han brillado en diversas épocas, no sólo en el ambiente provinciano, sino con fama nacional.

Por lo que se refiere a la música, bástenos citar a tres maestros, cuyas composiciones musicales han sido aplaudidas por propios y extraños, ellos son, el Padre Velázquez, D. Agustín González y el Sr. Mansionario D. Cirilo Conejo Roldán. Los maravillosos cánticos que compuso el inolvidable P. Velázquez son actualmente entonados en toda América Latina, principalmente sus famosos "misterios" que tienen una calidad melódica verdaderamente admirable. Don Agustín

González produjo composiciones magníficas, entre las que se halla el maravilloso Himno a Santa Cecilia, digno de la inspiración de cualquier músico universal. Entre las composiciones más famosas del ilustre Mansionario D. Cirilo Conejo Roldán se halla el Himno del Seminario de Querétaro, que puede competir airoosamente con los mejores himnos de la música universal.

Por lo que ve a la pintura tenemos a Wilfrido Soto, gran ejecutante de bellísimas acuarelas y óleos, a José Antonio Rodríguez, gran dibujante a pluma y acuarelista de primer orden, a Lauro Carrillo, retratista muy reputado y a Abelardo Avila, cuyos grabados en madera han merecido el aplauso internacional.

En escultura tenemos a los famosos Tres Marianos, entre los que se destacó Mariano Arce, cuyas obras son celebradas en toda la República, por la originalidad de su concepción y la maestría en la realización.

Como apuntamos arriba, Querétaro tiene una gran tradición artística, la cual no debe quedar rota, pues los queretanos han dado pruebas sobradas de que son perfectamente aptos para emprender los estudios artísticos. Un pueblo no puede cambiar de la noche a la mañana, Querétaro, siempre ha sido en gran parte un pueblo de

soñadores y de artistas, en verdad muchos de nuestros conterráneos carecen de espíritu práctico; pero en cambio han demostrado su poder para la creación artística, que al fin de cuentas viene repercutiendo en engrandecimiento de nuestra Patria Chica, hasta en el terreno económico si se quiere.

Es necesario no despreciar el estudio de las Bellas Artes, ya que éstas cultivan profundamente el espíritu. Querétaro vale actualmente ante los ojos de la nación, no por sus factorías, no por su agricultura, no por su minería; Querétaro vale por sus grandes monumentos artísticos que son la admiración del turismo nacional e internacional." (sic.)

Pero cuando finalmente se logró el convertir el Colegio Civil en Universidad —esto fue el día 24 de febrero de 1951— la anhelada "Facultad de Bellas Artes" no quedó establecida... cosas del destino. Sin embargo, dos años después, se decidió continuar la tradición musical iniciada por los indios cantores de San Francisco y la Rosa en su Convento de Santa Rosa de Viterbo, la Escuela de Música Sacra y el Conservatorio Libre de Música J. Guadalupe Velázquez. En 1953, pues, se estableció en el edificio de "La Academia" una escuela de música, sin desplazar totalmente la escuela primaria "República de Argentina" y

el acontecimiento se conmemoró con la develación de la siguiente placa:

Universidad de Querétaro. Escuela de Música Inaugurada por el C. Gobernador del Estado Octavio S. Mondragón siendo Rector el C. Fernando Díaz R. 1953.

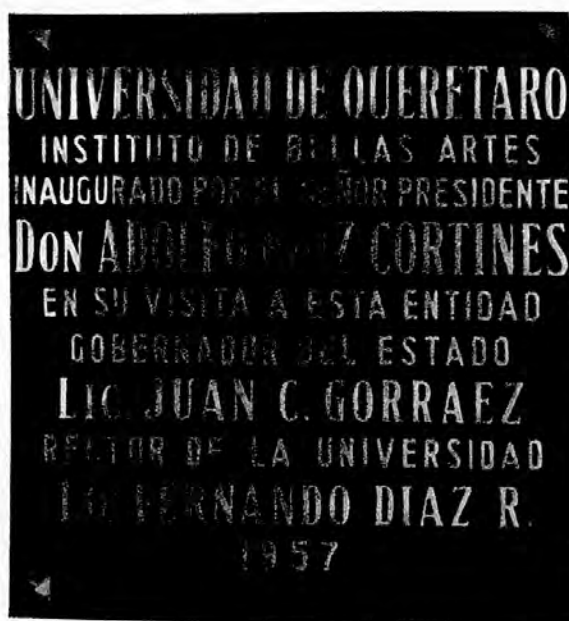
Para aquel entonces, y gracias a los esfuerzos del insigne Maestro Don Germán Patiño y varios de sus discípulos, el edificio contaba con una galería de Arte con cuadros de los pintores Lauro Carrillo, Wilfrido Soto, Agustín Villagrán, Rodolfo Lozada, José Julio Rodríguez, Abelardo Avila, los hermanos José, Jesús y Ramón Rodríguez y Lorenzo Barajas.

Sin embargo, no era solamente eso lo que planeaba la Universidad; de hecho el proyecto era mucho más ambicioso, pues incluía Arquitectura, Pintura, Escultura, Música y Litera-

tura. Una de las primeras necesidades fue la del espacio, por lo que se tomó la determinación de reubicar en otro sitio a la escuela "República de Argentina" y adaptar el de "La Academia" para cumplir eficientemente con el cometido universitario. Los cursos, formalmente, no iniciaron sino hasta 1957, año en el que el entonces Presidente de la República, Don Adolfo Ruiz Cortínez, encabezó el acto inaugural develando una placa:

Universidad de Querétaro. Instituto de Bellas Artes. Inaugurado por el Señor Presidente Don Adolfo Ruiz Cortínez en visita oficial a esta entidad. Gobernador Lic. Juan C. Gorraez. Rector de la Universidad Lic. Fernando Díaz Ramírez. 1957.

Continuará...



DON ROBERTO ESCOTO PINTOR POR VOCACION Y POR TRADICION

Por: Yolomatzin

Lo conocía desde hace tiempo a través de sus pinturas y de sus fotografías, pero no fue sino hasta hace apenas unos pocos meses que tuve el placer y el honor de conocer a tan rico personaje a través de uno de sus muchos hijos, mi entrañable amigo Hugo. Le pedí a Don Roberto que me permitiera hacerle una entrevista en su estudio fotográfico, misma a la que accedió de manera amabilísima. Pero lo ameno de su charla —y mi poca experiencia como periodista— me arrastró en el tiempo... hice a un lado mi libreta de anotaciones, encendí la grabadora y me senté cómodamente ante él y mi amigo y, mientras tomábamos un refresco, y nos dijo...

"Desde muy chiquito comencé con esto de la pintura; nunca tuve mucha facilidad, pero como veía yo a mi papá dibujar ojos, manos, narices... cosas así, pues se me antojaba imitarlo. Mi papá pintaba mal, porque no tenía escuela; era aficionado. Luego, ya de una manera más formal, por ahí de 1945 más o menos me convertí en alumnos de Don Germán Patiño; en aquél entonces, el Maestro Patiño era Director del Museo y reunió a un grupo de personas aficionadas a la pintura, acondicionó un local allá en el Museo y dirigió los pasos de quienes nos entregábamos por la tarde al placer de la pintura... personas como el Sr. Lozada, el Dr. Maciel, Agustín Rivera, el Profesor Tavera, la Maestra Lozada, la Sra. Luján, Elenita de la Isla, Conchita Flores, Pedro Mendoza, Guillermo Urbiola, Jesús Aguila... al-

gunos de ellos ya pasaron a mejor vida.

Al principio, cuando Bellas Artes empezaba, nos asignaron ahí un cuarto, que era el salón 12 y que ahora ya no es de pintura; estaba en la parte de arriba del edificio y ahí era donde trabajábamos. Pero no sé qué problemas que se presentaron en La Academia, nos corrieron; fue así que nos refugiamos en el Museo... ahí estaba el Club Fotográfico y ahí se formó también el Círculo Queretano de Artes Plásticas. Fue precisamente ese Círculo el que posteriormente se regresó a La Academia, a Bellas Artes, pues... no me acuerdo si ya era parte de la Universidad o no... El caso era que nuestro maestro era Agustín Rivera, que ya había regresado de la Academia de San Carlos, en la Ciudad de México; nos asesoraban Don Pablito Cabrera, el Maestro Tavera, el Maestro Galván y el Dr. Maciel en cuestiones técnicas, pues conocían mucho. Agustín siempre fue muy bueno para esto. Se hacía dibujo de figura humana, de naturalezas muertas y los domingos —esto desde que estábamos con el Maestro Patiño— nos salíamos a pintar al campo. Por lo regular, nos acompañaba en nuestros paseos Don Jesús Rodríguez de la Vega; él no pintaba, pero era muy entusiasta y daba clases de dibujo en La Academia.

El Maestro Patiño, aún cuando ya no daba clases en el edificio de La Academia, sí fue uno de los prin-

cipales fundadores de Bellas Artes además de ser el conservador del Arte en Querétaro porque a raíz de la Revolución, se intentaron los acostumbrados saqueos; el Maestro Patiño tuvo el valor civil de enfrentarse con los generalazos de aquel entonces y evitar así el saqueo. Muchas de las pinturas que estaban en La Academia fueron trasladadas al Museo para su protección de la rapiña. No sé si habrá usted visto esa colección de pinturas de Villalpando que están ahora en el Museo de Arte... es una pena que las hayan llevado para allá, porque eso era patrimonio del Museo Regional, mismo que nació por los esfuerzos y la entrega del Maestro Patiño. Cuando visité por primera vez el Museo de Arte, me pidieron que registrara mi opinión en un libro y ahí escribí que qué bueno que ya se había muerto el Maestro Patiño, porque si viviera, se hubiera muerto del coraje, de la tristeza de ver su obra hecha pedazos. El escasísimo sueldo que percibía el Maestro Patiño, junto con las aportaciones de algunos particulares, fueron los elementos con los que se fundó el Museo Regional... y mire usted en lo que paró tanto sacrificio.

Pero bueno... el caso es que el Círculo Queretano de Artes Plásticas desapareció con el tiempo. Solíamos tener juntas periódicas de información; una vez, y durante una de las acostumbradas pláticas un arquitecto que venía de la Ciudad de México

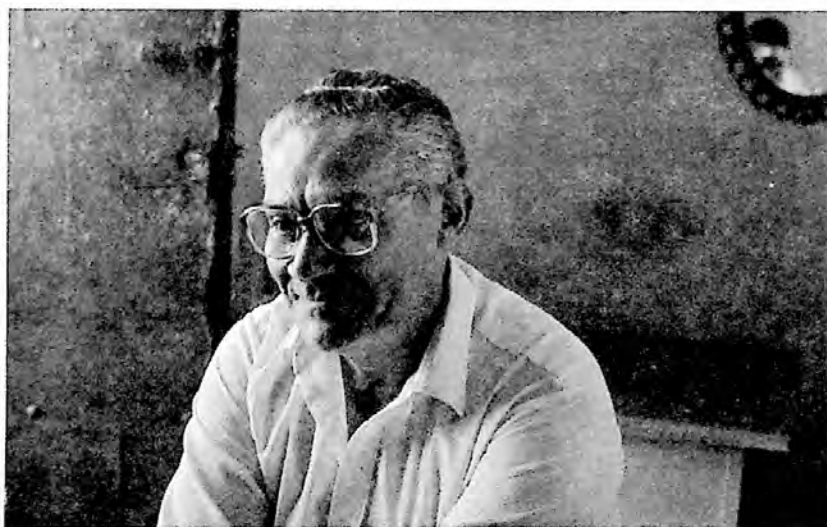
por parte de Comunicaciones para darnos una conferencia, aseguraba que en el arte no había reglas. Eso propició una discusión, porque nosotros habíamos aprendido a base de reglas que de ninguna manera podían ser quebrantadas... máxime que había sido el Maestro Patiño quien nos inculcara esos principios. El Maestro Patiño, por no herir susceptibilidades, le dió por su lado al arquitecto en un intento de superar el problema, pero el Ing. Mariné intervino y le dijo al arquitecto que esa discusión no versaba acerca de la eterna pugna entre la ingeniería y la arquitectura, sino acerca de un problema estético y le dijo: "Tengo entendido que usted intervino en la construcción del Estadio Universitario y precisamente con esa obra en la que usted participó, le voy a demostrar que las reglas son parte del arte"... a renglón seguido, fue al pizarrón y con el trazo de ciertas proporciones estéticas el Ing. Mariné demostró lo que pretendía. Desde aquel día, comenzaron las divisiones... creo que esa fue la última vez que nos reunimos en junta en el Círculo y, como coincidió con la enfermedad del Maestro Patiño y faltó su fuerza, el grupo comenzó a diluirse.

A partir de aquello la actividad de los pintores queretanos quedó sujeta a cada creador en lo personal, con las lógicas limitaciones que ello implica... como lo es, por ejemplo, la falta de un lugar para exponer la obra. Las personas que manejan las galerías tienen

sus ideas y seguramente sus razones... cada cabeza es un mundo... En alguna ocasión pretendimos exponer en la Galería Libertad, pero por envidias, pleitos o vaya usted a saber por qué, nunca nos la facilitaron. ¿Quién más que nosotros, que éramos los pintores queretanos que estábamos trabajando, tenía más derecho? El caso es que jamás nos los permitieron... a menos que pagáramos por exhibir y limitáramos el número de obras a sólo unas cuantas, mismas que serían seleccionadas por una especie de jurado conforme a los temas que ellos desearan. Dígame usted quién va a tener la capacidad moral de calificar nuestras obras, siendo que en esa galería se exhiben cosas de muy dudosa calidad, sobre

todo las que proceden de pintores extranjeros que viven en San Miguel de Allende y que en atención a no sé qué tipo de compromisos se les permite la exposición. Así que si ahora expongo, lo hago o en la calle, o en una galería particular... ya no quiero tener nada qué ver con las galerías oficiales."

Salí de ahí con un espíritu enriquecido y fortalecido. El testimonio de amor, trabajo y entrega de Don Roberto a la pintura es ejemplar. Mucha gente, ante menores obstáculos, se deja vencer. Don Roberto sigue pintando... y seguirá pintando.



Don Roberto Escoto

EN ESCENA, "LA BODA HÑÑÑHO" (LA BODA OTOMI)

Por Roberto Servín Muñoz

Aunque esta obra teatral pretende ser costumbrista, no es sino el reencuentro con el cosmos indígena; con ese tiempo sin prisa, con ese tiempo que no existe. Es la nostalgia de un tiempo que no es éste —el presente— que nos acosa, nos sujeta, nos esclaviza, nos oprime.

Es la suavidad de nuestro indígena, la movilidad de su andar, de su trato, de su hablar; es la suavidad en su más pura esencia.

Es el amor callado, el amor profundo, el amor que surge de muy dentro de uno mismo sin aspavientos, gritos ni desmayos. Es la mirada furtiva, la emoción ahogada, la sonrisa tímida que se esconde tras el rebozo o el sombrero. Es la caricia lejana; la que no se realiza, pero que se siente... es murmullo al oído...

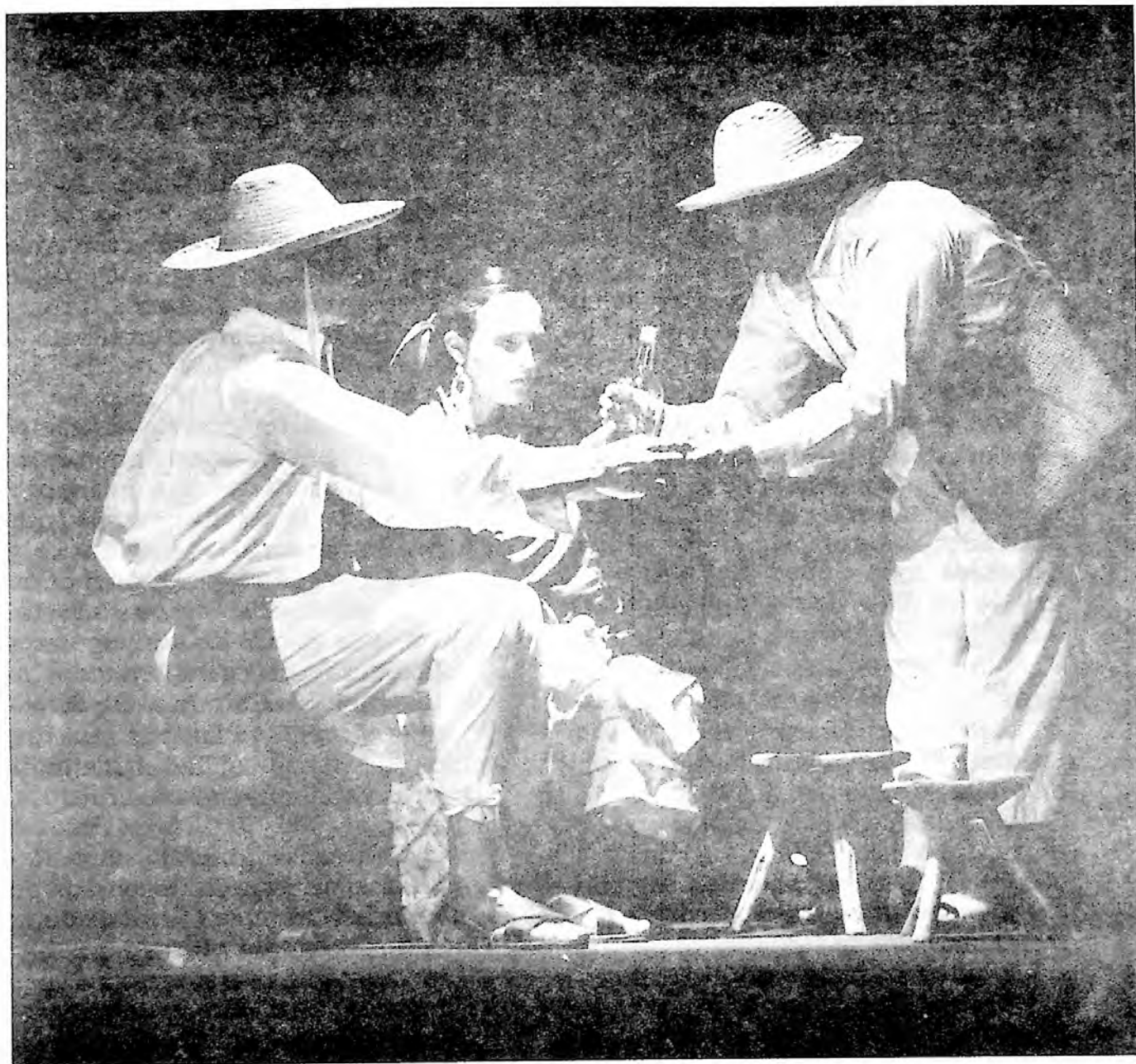
Es el rito perdido en los tiempos. Es el cumplimiento con el mandato de nuestros ancestros. Es la expresión de un sentido de la vida, de un concepto del ser, de una idea, de un orden, de una convicción.

Los personajes que surgen mágicamente del pasado nos permiten experimentar todas estas sensaciones y bien vale asistir a su representación escénica.

Con una iluminación sugestiva, un vestuario cuidado y respetuoso de la costumbre por ser el resultado de una continua y laboriosa investigación que sobre el traje indígena ha desarrollado durante muchos años la Maestra Aurora Zúñiga. Con una dicción clara e intencionada y con una actuación más que aceptable.

Una obra cuya investigación se hizo con amor, cuya dramatización se hizo con amor, cuyo estudio y dirección se hizo con amor... amor a nuestros indígenas y a su manera de ver el cosmos; amor a su amor.

Todo esto dio como resultado un momento delicioso, un reencuentro con lo que hemos dejado de ser, un reencuentro con nosotros mismos.



Escena del Pedimento de la obra teatral "La boda hñãñho", de Patricia Rubio.
Fotografía de José Antonio Hernández González, alumno del 5o. semestre del Diplomado en Fotografía de la Escuela de Bellas Artes de la UAQ. Usó película blanco y negro ASA 400 forzada a 1,600 y luz de tungsteno.

EBANOTICIAS

Por: Patricia Rubio y Sánchez

El Maestro Juan Velasco Perdomo expuso su obra escultórica en el Instituto Tecnológico de Querétaro y en el Club Campestre durante los pasados meses de marzo y abril. Además, se inauguró en el Mausoleo de los Hombres Ilustres de nuestro Querétaro el pasado 15 de mayo su escultura del Gral. Arteaga; esto como parte de los eventos con los que se conmemoró el triunfo de la República. Por si eso fuera poco, el Dr. Bartolomé Font Obrador, Presidente de la Sección Juniperiana en Palma de Mallorca le hizo llegar al Maestro Velasco un escrito de felicitación por el excelente trabajo en la creación de la maqueta de la fachada de la Misión de Jalpan, Gro. Actualmente expuesta en los pabellones de la ciudad de Vaticano y de las Islas Baleares en la Expo Sevilla 92.

Finalmente, Juan Velasco fue invitado a exponer su obra escultórica en la reciente reunión del Consejo de Interacción que tuvo su sede en esta Ciudad el pasado mes de mayo.

Con muy buen éxito han seguido presentándose en el Mesón de los Cómicos de la legua las obras "La Zapatera Prodigiosa" de Federico García Lorca, "La Mudanza" de Elena Garro y "La Boda Otomí" de Patricia Rubio, además de la presentación de un recital poético por

parte de Mary Paz Pondal. Por cierto que "La Boda Otomí" acaba de ser nominada por la Asociación Mexicana de críticos de Teatro, A.C. para obtener el premio "Don Francisco Monterde" por el mejor trabajo de investigación creativa de 1992.

El Profr. José Guadalupe Nieves informó igualmente que los Cómicos de la Legua participaron en la Séptima Muestra Internacional de Teatro que se realizó en la Universidad de las Américas en el Estado de Puebla.

El Área de Música sigue promoviendo el Arte con sus programas de "Universitarios en Concierto" y de "Trovadores Universitarios" que se presentan todos los viernes y los domingos, respectivamente, en el Auditorio Esperanza Cabrera. Por otra parte, las ya populares Romanza Queretana, la Ronda Estudiantil y la Estudiantina Femenina siguen poniendo la muestra en cuestión de calidad en distintos foros populares.

La Compañía universitaria de Repertorio cerró ya la temporada de la obra "Manga de Clavo" de Juan Tovar, obra que estuvo representándose ante nutrido público en el histórico Teatro de la República. Vaya para Rodolfo Obregón, director de la CUR, una calurosa

felicitación por tan buen trabajo escénico.

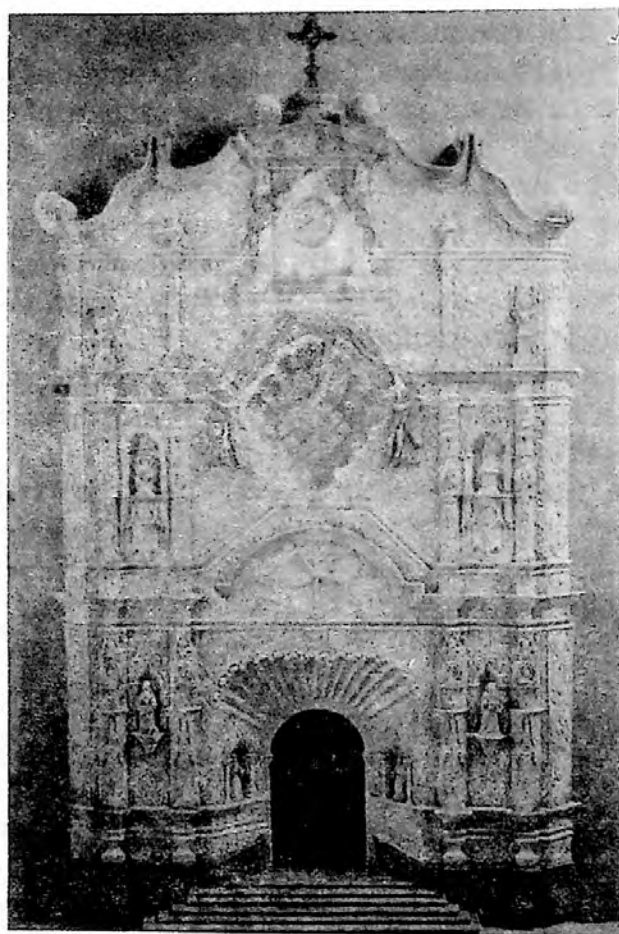
- El Museo de Arte de Querétaro se engalanó con la exposición pictórica del Maestro Jorge Martínez Marín, misma que el pasado 8 de abril fue inaugurada. La colección que el Mtro. Martínez Marín expuso en esta ocasión se titula "Luz de Lona Negra".
- La premiación del concurso de pintura que la FEUQ y la Dirección de Difusión Cultural de la Secretaría de Extensión Universitaria organizaron se llevó a cabo el día 6 de mayo de 1992 a las 19.00 horas en las instalaciones de la misma Secretaría. El jurado estuvo formado por los reconocidos maestros Santiago Carbonell, José Roberto González García y Jorge Humberto Martínez Marín. Los triunfadores del mencionado concurso fueron: Armando Hernández, recibiendo el primer lugar, y Francisco Morales Lira y Arturo García Riestra el segundo y el tercer lugar, respectivamente. José Antonio Velázquez Rodríguez recibió mención honorífica. Aún cuando se manifestó que la calidad de la exposición fue pobre, es motivo de orgullo para la Escuela de Bellas Artes el haber sido altamente competitiva, pues los galardonados son todos alumnos de nuestra Escuela. Ojalá y esto sirva de

estímulo a los estudiantes de nuestra Universidad para que en el futuro próximo participen de estos esfuerzos.

- Una bella y rica exposición de fotografía de nuestro compañero Arturo Pérez y Pérez, colaborador de nuestra Revista, fue inaugurada con muy buen éxito el pasado 14 de mayo en el Centro Cultural "Casa del Faldón".
- Sinceros parabienes al compañero docente de nuestra Escuela el Dr. José Rafael Blengio Pinto, por la reciente publicación de su libro de poesía "Declinación de Mundo". Esta obra fue presentada el pasado viernes 29 de mayo en las instalaciones del SUPAUQ ante la presencia de diversos invitados entre los que destacó el señor Rector, Ing. Jesús Pérez Hermosillo.
- El Grupo Universitario de Productores de Artes Visuales fue invitado por la Universidad Nicolaíta de Michoacán para realizar una exposición, misma que se llevó a cabo del 25 al 31 de mayo. Una vez que la obra regrese a Querétaro, será llevada al Tecnológico de Querétaro, en respuesta a la invitación hecha por las autoridades de esa institución educativa.
- El Ing. Jesús Pérez Hermosillo inauguró el pasado 9 de junio una

nueva área destinada a Artes Visuales, así como el laboratorio de Fotografía y la restauración de las aulas destinadas a la enseñanza del Ballet. Fue verdaderamente agradable el contar en este evento con la presencia no sólo de los maestros y alumnos de este plantel, sino también con la de

padres de familia y amigos de diversas escuelas, quienes quedaron gratamente sorprendidos ante la creatividad de la que los alumnos de Artes Visuales hicieron muestra en la exposición de fin de cursos, misma que fue instalada en las aulas recién inauguradas.



MAQUETA DE LA FACHADA DE LA
MISIÓN DE JALPAN, GRO.
Juan Velasco Perdomo

