

BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO



AÑO 2

NUMERO 5

II TRIMESTRE 1991

F O L I A S

LA ACTUALIDAD ARTISTICA

EN UN PROGRAMA RADIOFONICO DE LA
ESGUELA DE BELLAS ARTES DE LA U.A.Q

PRODUCCION: ANTONIO CRUZ SOLIS.



ESCUCHELO TODOS LOS SABADOS A LAS 17
HORAS, POR RADIO UNIVERSIDAD.

INDICE

FORO DE NUESTROS LECTORES	7
EDITORIAL	9
EL AMOR PERENNE MONUMENTO	
<i>José Rafael Blengio Pinto</i>	11
MANUEL M. PONCE SU VIDA Y SU OBRA PARA LA GUITARRA	
<i>Corazón Otero.</i>	13
LA FORMACION DEL PROFESORADO. VIGOTSKI	
<i>José Ambrosio Ochoa</i>	17
ALDABON (tinta)	
<i>Ricardo Servín Rivera</i>	25
EL RENACIMIENTO Y LA POSICION SOCIAL DEL ARTISTA	
<i>Kayané Narinian</i>	29
EL DIARIO FICTICIO DE CONSTANZE MOZART 1777-1791	
<i>Ulrike Fischer (traducción de Irma Ma. cetina Quiñones).</i>	31
AMANECE (partitura de J. Gpe. Velázquez)	
<i>Transcripción para piano de Gabriel Juárez León.</i>	35
4 OLEOS	
<i>Eduardo Epardo Ibarra</i>	39
ENSAYO DE LUZ Y PAJAROS	
<i>Arturo Santana.</i>	47
HOMBRE (tinta)	
<i>Ricardo Servín Rivera.</i>	49
MIGUEL HERNANDEZ: DE PASTORCILLO A FIGURA CUMBRE DE LA POESIA ESPAÑOLA.	
<i>José G. López Sánchez</i>	53
HISTORIA DE LA DANZA	
<i>Jorge Díaz Mora.</i>	55
¿QUE ONDA? (2 colaboraciones de Radio-UAQ)	57
- A SEIS AÑOS DE HABER NACIDO MANANTIAL DE SONIDO	
(entrevista a Gonzalo Borja Tamayo)	
<i>Eduardo M. Silva</i>	
- PAGINAS DEL PASADO	
<i>Eduardo Miguel Silva Ortiz</i>	
EL SOLFEO, TALON DE AQUILES DE LA EDUCACION MUSICAL (1a. parte)	
<i>Juan Alfonso Juárez.</i>	61
PIANOFORTE DUO (entrevista)	
<i>Antonio Cruz Solís.</i>	63
¿QUE ES DISEÑO?	
<i>Pablo Sánchez Rivera.</i>	71
DESNUDO (tinta)	
<i>Ricardo Servín Rivera.</i>	73
VIII CERTAMEN UNIVERSITARIO DE LITERATURA 1991 (trabajos premiados)	77
- EL HENRIQUISMO: HISTORIA CANCELADA (1952-1954) (ensayo).	
<i>Francisco Javier Estrada.</i>	
- BELLEZA NO ES ESTA FLOR (poesia)	
<i>Ramón de Llano Ibañez.</i>	
- LA OTRA REALIDAD (cuento)	
<i>Karla Moreno Chacón.</i>	
...Y ASI FUE COMO TODO COMENZO	
<i>Patricia Rubio y S.</i>	85
EBANOTICIAS	
<i>Antonio Cruz Solís.</i>	87
TIENTOS	
<i>Antonio Cruz Solís.</i>	93

DIRECTORIO

Ing. Jesús Pérez Hermosillo
Rector

Dr. Alejandro E. Obregón Alvarez
Secretario Académico

Dr. Salvador Ruelas Candelas
Secretario de Finanzas

L.A.E. Jorge León Hernández
Secretario Administrativo

C.P. Raúl Iturralde Olvera
Secretario Particular del Rector

C.P. Héctor Cadena Montana
Secretario de Contraloría

L.C.G. Eduardo Vallejo Sánchez
Director de Comunicación Universitaria

Profr. Luis Olvera Montaña
Director de la Escuela de Bellas Artes

COMISION EDITORIAL

Profr. Antonio Cruz Solís
Coordinador General

Tec. Profr. José Luis Martínez
Coord. de Servicios Audiovisuales

Profra. Patricia Rubio Sánchez
Revisión y Corrección

Profr. Jorge Humberto Martínez Marín
Apoyo Gráfico

FORO DE NUESTROS LECTORES



Maestro Juan Helguera

México, DF. Feb 28-1991

Estimado amigo:

Muchas gracias por la revista y por el comentario. Pronto recibirá usted mi colaboración. Mientras tanto, un cordial saludo.

MAESTRO JUAN HELGUERA.

CURSO DE ARMONÍA

POR

GUILLERMO NORIEGA

PROFESOR TITULAR DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

*Portada del texto del
Maestro Guillermo Noriega*

ESCUELA DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO
CENTRO UNIVERSITARIO.
QUERETARO, QRO.

Estimado director:

Recibí las revistas que me enviaste y que he leído con gran interés. Me complace sobremanera que se hagan publicaciones de esta naturaleza, sobre todo considerando las dificultades (internas y externas) que es necesario vencer para realizar un proyecto como éste. ¡Ojalá y puedan continuar!

Saludos cordiales y afectuosos de

GUILLERMO NORIEGA

México, D.F. a 2 de abril de 1991.

ESCUELA DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

Estimado director:

Recibí los números 1-2 y 3 de su revista BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO, y me parecieron muy interesantes y un gran esfuerzo de parte de ustedes, los felicito y les doy las gracias.

Le estoy adjuntando un artículo sobre la vida del compositor mexicano Manuel M. Ponce y su relación con la guitarra en particular. No sé si sea adecuado a su revista, por favor hágamelo saber. Si está de acuerdo, después le podría enviar algunos otros sobre otros compositores.

EDITORIAL

LA LICENCIATURA EN ARTES VISUALES EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE LA U.A.Q.

Como en lo relativo a otros objetos de conocimiento, en materia de educación artística, la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de su Escuela de Bellas Artes, es real alternativa para adecuar el conocimiento a la satisfacción de las necesidades de nuestro tiempo.

El proyecto de Licenciatura en Artes Visuales, es respuesta a la demanda social, de estudios congruentes con la transformación que la propia sociedad requiere, para la construcción de su historia.

Considerar la necesidad de formar profesionales en el extenso campo de las artes visuales contemporáneas significa apoyar, desde la Universidad, la presencia cultural de la sociedad. Mas dicha presencia no es concebible sin la propia superación académica y claridad de objetivos en nuestra Alma Mater.

La Licenciatura en Artes Visuales, enmarcada en el proceso de profesionalización de los estudios de Arte de la Escuela de Bellas Artes, es consecuencia de la importante experiencia de 38 años de actividad educativa en y para Querétaro. A la educación artística informal que le caracterizase, se suman ya planes de estudio profesionales, diseñados y realizados a partir de recursos propios y adecuados a las necesidades de una realidad distinta; en este caso, la necesidad de incorporar al estudio de las Artes Visuales el conocimiento producto del desarrollo industrial, el estudio de objetos y conceptos derivados de las artes visuales aplicadas y la de difundir y promover las Artes Visuales y la Cultura, como contrapeso a la promoción masiva de consumo pasivo y deshumanizado, de arte no diferenciado.

EL AMOR PERENNE MONUMENTO

José Rafael Blengio Pinto



Desde mi Ventana
Oleo de Alfredo Serrano (Col. A.C.S.)

De cantera los arcos, las fuentes, los frontones de templos y casas; de cantera las columnas repartidas pródigamente en patios y portales; de cantera los altares, las nervaduras, las fachadas que se suceden una tras otra en suntuosa escenografía de piedra, encaje y pavana; de cantera rosa los basamentos, poyos, volutas, torres, capillas y campanarios; del color de la cantera el cielo otoñal en que las lejanas nubes se tiñen en ramalazos bifrontes de rosa y azul, casi en competencia con la ciudad y su manto de talladas lajas, cielo de inefable transparencia en el que sobre el lomo del viento terrenal llegan desde los cuatro puntos cardinales, aparecen y desaparecen por el tajo de la cañada, miles de pajarillos que en sus arebescos hacen del horizonte un delirio de plumas. De cantera mi costillar inmenso, música helada, roca que se levantó como ave por los aires, a la erguida al sol, voz que resuena a coro con la de mis hermanas de la comunidad en un himno titánico acompasado por la armonía.

Soy hijo de un ideal caballeresco, concebido en tiempos en que la llama pura del anhelo ardía en las miradas y el deseo no buscaba el cansino admiage de la carne para florecer; en que la sumisión alegre a la dueña resguardaba en suntuosos ginecos redimida del cansancio y del vasallaje, en que bastaba la fe en Dios y en los hombres para mover montañas, hollar eriales y construir un mundo nuc-

vo de signo venturoso, en que el oro era el regio malacate que hacía marchar los días y las voluntades, como cangilones de una noria. Pero todavía el ávido becerro no apercollaba tan ciegamente los albedríos ni despabilaba tanto la usura de los poderosos. Mi gestación fue lenta, llena de lunas y soles, de frios y bochornos, de afanes y guarismos, porque las cadenas del tiempo son iguales para colibríes y para grandes arcos.

Por la llama del amor yo encarné un día, y en mi existencia metió su mano el sueño, resuello vago de la música del mundo, y un río de ópalos surcó lustro a lustro mi abierto espinazo.

Cantera de la memoria, en mí se han quedado cientos de natividades. La belleza a veces no es concebible tan cerca de los hombres; pero en Querétaro desde las últimas lluvias, ella se posesiona del aire, del cielo y de los campos y se muestra, doncella espléndida, en sus rondas por las estaciones. A su paso el aire se adelgaza y la luz saca de su paleta colores para pintar el firmamento e inventar retablos dorados por los que transitan el éxtasis y la melancolía. Por la ventana el anochecer cruza como un fraile con hábito pardo y se detiene frente a nosotros, casi espectralmente, mientras entonan su canto exultante el agua y las campanas, y para solemne y pausada la procesión de carros alegóricos tirados por bueyes en la que revive la llegada del Divino Infante (qué fuerza en su inermidad, qué humanidad tan celeste!) a este mundo, para devorarnos en el incendio de su amor a toda criatura, El, la más alta de todas.

Y cada año, desde que nací hace dos centurias y media, cuando siento en mi espalda el jugueteo de esa chiquilla que agita sus cascabeles de cristal dentro de ruidosa estudiantina que inunda la ciudad con su tañer de rabeles, guitarras y mandolinas; colegiala que se prodiga en el cuenco de fuentes y regadíos, recuerdo que soy fruto del amor, y su voz, la mía y la de todos se confunden con el alma de la cantera en un villancico eterno que resuena infatigable en los corazones: Gloria a Dios en las alturas y Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.

MANUEL M. PONCE

su vida y su obra para la guitarra

Corazón Otero

CORAZON OTERO

Guitarrista mexicana, alumna de los maestros Mario Beltrán del Río y Manuel López Ramos. Ha participado en cursos con Leo Brouwer, John Williams y Abel Carlevaro. Su admiración por el compositor Manuel M. Ponce la ha llevado a convertirse en su biógrafa.



Manuel M. Ponce

En la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, en México, nació Manuel, decimosegundo hijo de Felipe Ponce y María de Jesús Cuellar, el 8 de diciembre de 1882.

Su hermana Josefina le impartió sus primeras lecciones de piano y solfeo a la edad de 4 años y el alumno precoz compuso su primera obra al cumplir los 5.

A los 10 años Ponce ingresó al coro infantil del

Templo de San Diego en Aguascalientes. A los 13 figuraba ya como organista ayudante del mismo Templo y a los 15 obtuvo el codiciado puesto de organista titular.

Buscando horizontes más amplios, decidió emigrar a la capital, donde el pianista español Vicente Mañás le impartió clases de piano y el maestro Gabrielli le enseñó armonía. Más tarde ingresó al Conservatorio Nacional.

Ponce tenía obsesión por la música y en cualquier momento dejaba toda actividad para ponerse a componer. A los 19 años tocaba ya con orgullo una gran cantidad de propias composiciones.

A los 22 años Ponce decidió partir a Europa, para lo que se vio forzado a vender su piano. Se instaló en la ciudad de Bolonia, en Italia, y se inscribió en el Liceo Rossini, ahí estudió composición con Luigi Torelli y con Dall'Olio quien fuera alumno de Puccini.

Más tarde Ponce fue a Alemania para perfeccionarse al Piano en el Conservatorio Stern de Berlín en la clase de Martin Krause. Poco antes de su regreso a México tuvo la satisfacción de tocar en la Sala Beethoven de Berlín con un éxito extraordinario.

Al terminar el año de 1912, Ponce viajó en ferrocarril a Aguascalientes a visitar a su familia; la noche estrellada lo inspiró a componer "Estrellita", cuya letra es también de su propia inspiración.

En 1913 dictó su primera conferencia sobre la "Música y la Canción Mexicana" que causó verdadero revuelo entre los intelectuales.

En marzo de 1915 Ponce salió un exilio voluntario rumbo a la isla de Cuba para radicar en la Habana; ahí se nutrió de música sensual sincopada. Dos años después, recibió el nombramiento como profesor del Conservatorio Nacional de México y regresó a su país.

El 3 de Septiembre de 1917, contrajo matrimonio con la cantante Clema Maurel.

Nombraron a Ponce director de la Orquesta Sinfónica Nacional lo cual despertó su ambición por las grandes formas musicales.

En 1923 el guitarrista español Andrés Segovia viajó a México por primera vez, conoció a Ponce quien escribió en un artículo: "Oír las notas de la

guitarra tocada por Andrés Segovia es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro que el gran artista español sabe crear". Andrés Segovia le pidió a Ponce que le compusiera una pieza para guitarra y él escribió su primera obra para este instrumento: La "Sonata Mexicana".

El talento de Manuel M. Ponce no sólo es nuevo, es innovador. Todo lo que pasa por su inspiración, toma aspecto personal. Como los seres que tienen mucho que decirse a sí mismos, es un poco retraído, un poco silencioso, un poco solitario. A los 43 años, siendo Ponce ya todo un maestro, decidió revisar y ampliar su técnica con su esposa Clema en París, y es ahí donde afirmó su gran amistad con Andrés Segovia.

Ponce llegó a conocer tan bien la guitarra, que, sin tocarla compuso para ella con gran facilidad y copiosamente; opinaba que "la guitarra es un instrumento exquisito, con un mundo singular, sensitivo, delicado y misterioso".

Ponce formó la edición de la "Gaceta Musical", la primera revista musical en castellano que se publicó en Francia.

Se inscribió en la Escuela Normal de París en la clase de composición que impartía el maestro Paul Dukas.

Andrés Segovia le escribió a Ponce desde Thorens, Suiza en julio de 1928.

"Querido Manuel: Estoy en plena revisión de tus obras: la "Sonata III" está lista; toda ella resulta muy bella, vuelvo a darte las gracias de todo corazón. He puesto en dedos el "Preludio en Si menor", desde el principio, me pareció una de las obras más bellas que has hecho, y lo toco con verdadero entusiasmo. También he dejado en limpio el "Andante"; lo toco todo el día con una sonoridad desmaterializada. Tu sabes que la guitarra se presta al pianísimo como ningún otro instrumento y ese "Andante" parece que así lo has soñado. Un abrazo fraternal, Andrés".

Ponce viajó a Barcelona donde ganó el concurso de composición con su obra "Miniaturas", escrita para cuarteto de cuerdas. Andrés Segovia le escribió a Ponce desde Ginebra en 1928.

"... Me alegra enormemente tu éxito en Barcelona.

En Tokio se ha aplaudido mucho tu "Sonata Romántica", en Shangai gustó el "Tema Variado". La "Sarabanda" y la "Gavota" de la "Suite Clásica" las toqué como bis y han producido gran entusiasmo. Quiero que hagas unas variaciones brillantes sobre el tema de la "Folía de España", esto te lo pido de rodillas pues ya sabes que esta petición mía es antigua y remonta a tus primeros días de estancia en París. ¿Te acuerdas?. Han pasado 3 ó 4 años; no te niegues a complacerme, y pídemme en cambio cualquier sacrificio excepto el que renuncie a ellas. Andres".

Ponce compuso las "Variaciones sobre la Folía de España". Es esta una de sus obras más importantes para la guitarra.

Ponce continuó sus clases de composición con Paul Dukas, donde convivió con el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos y el compositor español Joaquín Rodrigo, entre otros. Andrés Segovia le escribió a Ponce desde Ginebra el 20 de octubre de 1929:

"Querido Manuel: Las tres variaciones que acaban de llegarme son admirables; me tienes emocionado: de una musicalidad delicada y honda. El preludio ya lo tengo estudiado. Estoy entusiasmadísimo con la obra; es ésta una Chacona de la guitarra, Eres un gran músico, querido Manuel. Recibe un abrazo fraternal, Andrés".

Ponce compuso su "Sonata para guitarra y clavecín"; la combinación de estos dos instrumentos es un hallazgo de Ponce ya que su sonido produce un efecto lleno de riquezas tímbricas.

En el mes de julio de 1932 Ponce terminó su curso con Paul Dukas, quien declaró: "Las composiciones de Manuel Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace largo tiempo no pueden ser ya calificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulo en otorgarle una calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal".

Ponce regresó a México y viajó con Andrés Segovia en barco. Clema permaneció en París.

En mayo de ese mismo año nombraron a Ponce "Director del Conservatorio Nacional de Música".

En 1933 Ponce interpretó magistralmente su con-

cierto para piano; las medallas condecoraciones, y diplomas le empezaron a llegar en abundancia.

A principios de 1934, Clema regresó a México, después de haber ofrecido con gran éxito un concierto en París cantando piezas de Ponce.

En 1940 Ponce sufrió una recaída por su enfermedad de uremia. Segovia viajó a México y se hospedó, como siempre, en la casa de Ponce; ahí cuidó de él junto con Clema. Segovia tocó el concierto y por Andrés Segovia, Ponce, a pesar de su enfermedad, se animó a seguir componiendo el que empezara en París.

Andrés Segovia partió para Uruguay donde radicaba en ese momento; de ahí le escribió a Ponce en Octubre de 1940: "¡Eureka!, la sorpresa ha sido un verdadero estallido de alegría; me he puesto en seguida a descifrar tu diminuta escritura y te felicito de corazón. Lo he estudiado y aprendido en el espacio de pocas horas. Y es un encanto. ¡Si ésta no es tu mejor obra no sé qué otra será; estoy loco con lo trabajado hasta ahora. Tengo deseo vivísimo de tocarlo del todo y aguardo la continuación. Te remitiré algún dinero para que los gastos de los envíos por avión no graviten sobre el humilde presupuesto tuyo, Andrés".

A principios de 1941, Ponce terminó de componer el "Concierto del Sur", se lo envió a Segovia y partió para Montevideo, donde lo homenajearon y dirigió sus obras sinfónicas "Chapultepec" y "Poema Elegíaco", así como su Concierto para piano y el de guitarra interpretado por Andrés Segovia. Toda su música fue acogida con entusiasmo por el público uruguayo. Ponce regresó a México pleno de satisfacción.

El presidente de la República Mexicana, licenciado Miguel Alemán, le otorgó el "Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947".

Era la primera vez que un músico lo obtenía.

Después de constantes altibajos en la enfermedad tan penosa que lo aquejaba desde años atrás, Ponce agravó considerablemente. Y compuso su última obra para guitarra: "Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón".

El 24 de abril de 1948, murió a los 66 años de edad uno de los más grandes compositores que haya dado México.

Andrés Segovia escribió a Clema: Nueva York, mayo de 1948.

"Mi queridísima Clema: estaba aguardando a que tu dolor se suavice un poco para escribirte esta carta, No necesito decirte la pena que tendré toda mi vida, de que Manuel me haya precedido en el tránsito a la eternidad. Manuel era para mí el Amigo, el Maestro y el Hermano ideal. No tenerlo en este mundo como apoyo espiritual, como confidente y como guía es profundamente doloroso para mí. Andrés".



Corazón Otero y John Williams

LA FORMACION DEL PROFESORADO (Vygotski)

José Ambrosio Ochoa



Foto A.C.S.

I.- INTRODUCCION

La obra de un psicólogo soviético poco y mal conocido por estos lugares es la figura de LEV SEMYNOVICH VYGOTSKI. La idea de este artículo es poder dar a conocer, desde mis limitaciones, su concepción acerca de lo que él llama la "ZONA DE DESARROLLO POTENCIAL", ya que me parece importante reflexionar sobre sus ideas para generar nuevas perspectivas para la FORMACION DEL PROFESORADO, problemática que he venido confrontando desde hace algunos años con la intención de encontrar alternativas innovadoras al respecto. La empresa no ha sido "fácil", pero considero que este tipo de acciones pueden dar pauta para cristalizar mis inquietudes.

Su efímero estar con nosotros ha sido uno de los elementos que no posibilitaron terminar su obra y

redondear sus ideas, ya que muere a la edad de 38 años; pero aún así, pienso es una espléndida sinfonía incabada que en palabras de Toulmin (1978) es inédita, extensa, compleja y siempre subyugante.

Hace más de medio siglo que Vygotski dejó de blandear su pluma y recrear su vida pensando en los problemas de los demás como forma de solucionar el suyo.

El artículo está estructurado en cuatro partes. La primera donde esbozó sus ideas educativas resaltando los rasgos esenciales de su pensamiento y, en especial, su entronque con los problemas "actuales" y su inesperada y fecunda modernidad. En la segunda, destacaré las líneas de Investigación psicológicas que construyó, centrándome en su concepción del desarrollo del individuo a través de la interacción social. La tercera, desde un punto de vista sociocultural en la que las aportaciones conceptuales de Vygotsky tienden a fracturar algunas teorías del Desarrollo; y la última, donde abordaremos su trabajo sobre el "Pensamiento y Lenguaje".

Antes que nada, quiero agradecer a la Escuela de Bellas Artes por su interés en que participe en su revista, que a mi juicio es una de las más cotizadas en la Universidad, y así mismo al Mtro. Antonio Cruz Solís por su paciencia y comprensión, ya que no es de ninguna manera "fácil" producir algo de interés para sus lectores. Pero aquí estoy nuevamente con la mejor intención de que estas líneas puedan agradar y, más que ello, puedan servir de documento de trabajo para las cátedras que se imparten en la Universidad y como instrumento para la reflexión que, tanta falta me hace en busca de mi propia autonomía intelectual.

II.- UNA IDEA EDUCATIVA

A pesar de no contar con textos explícitos sobre este tema, intentar sintetizar o simplificar las ideas educativas de Vygotski en escasas líneas y con la consabida subjetividad de la lectura de ellas, puede resultar frustrante a quien lo haga y a quien lo lea.

En una perspectiva tradicional, ya sea educativa o Psicológica, el desarrollo es un proceso psicobiológico que sigue sus propias leyes y su propio ritmo y la educación, un proceso sociocultural que atiende a las suyas, aunque debe contar con las marcas por el

desarrollo como condicionante o como marco. Las conceptualizaciones sobre los estadios evolutivos han afianzado entre los educadores esta creencia general. Podríamos decir que se considera el desarrollo como un proceso programado y la educación como un proceso por programar.

De esta manera se entiende que el desarrollo no se puede alterar pero sí la educación y las tesis ambientalistas, detractoras de la inteligencia y de las capacidades que ven en la educación el campo para esta lucha social por el primero de los derechos: el de llegar a ser en el sentido más generoso de la palabra.

La concepción de Vygotski va a develar el papel que la actividad externa desempeña en la construcción de la mente humana y a establecer un parentesco más estrecho entre desarrollo y educación: "el aprendizaje escolar orienta y estimula los procesos internos de desarrollo... el proceso de desarrollo no coincide con el de aprendizaje; el proceso de desarrollo sigue al de aprendizaje, que crea el área de desarrollo potencial" (1)

Siguiendo a Vygotsky, el desarrollo humano atiende y satisface, dentro de las posibilidades de su dotación genética originaria, los requerimientos de experiencia del organismo. Estas experiencias están diseñadas informal y formalmente por los contextos estables de actividad humana. Atender con la propia conducta a esos contextos de actividad provocará por tanto el propio desarrollo. Ante esto me pregunto: ¿Mediante qué procesos y mecanismos sucede esto?

Vygotski destaca dos aspectos esenciales y específicos de la conducta humana que explican estos procesos: La actividad instrumental y la Interacción Social.

En primer lugar, la conducta humana no es simple conducta: es una reacción biológica a una situación. El hombre recurre, desde que es hombre, a los instrumentos u objetos ajenos a ella para extender su capacidad de acción. Vygotski distingue dos tipos de instrumentos básicos: los útiles físicos y los signos.

Mediante los instrumentos, el sujeto genera un contexto intermedio entre la realidad y su acción que le permite objetivar ésta y considerarla como un objeto, despegándose del entorno y pasando de un esquema de reacción estímulo-respuesta a un esquema de mediación en el que el sujeto puede lograr el control de la conexión establecida.

Este mundo intermedio cobra con la cultura una rea-

lidad objetiva y se impone al niño desde que nace: el "homo faber" ha creado un entorno de instrumentos que rodean al niño y en el que éste inscribe sus primeras acciones. El niño llega al dominio de ese mundo y del papel de sus instrumentos físicos semióticos, gracias a otro gran proceso humano: la interacción o la acción compartida y regulada instrumentalmente, mediante objetos o signos. Los adultos o iguales que rodean al niño, a través de la interacción, explicitan el orden implícito ya existente en el entorno humano y develan la adecuación entre los objetos y las acciones que le son propias, entre instrumentos físicos e instrumentos sémióticos: organizan el mundo para el niño a través de una organización manifiesta de su propio contexto y actividades y sobre todo, de las actividades conjuntas con el niño.

El niño adquiere así capacidades en su actuación externa compartida de atención, memoria o formación de conceptos, que luego será capaz de ejercitar él solo con el apoyo de los instrumentos externos y más tarde, sirviéndose de instrumentos puramente psicológicos.

Esas capacidades ya interiorizadas son el núcleo de desarrollo real afianzado del niño. Pero si rodeamos al niño con un contexto en el que estén presentes los instrumentos físicos y sémióticos adecuados, el niño será capaz de ir algo más lejos de lo que le permitiría en su núcleo o área de desarrollo potencial.

La importancia de este concepto es clave en la aplicación educativa de Vygotski. Como lo es también en el papel directivo de la conducta que desempeña el lenguaje y que luego desarrollará Luria: "Un mecanismo esencial de los procesos reconstructivos que tienen lugar en el curso del desarrollo del niño es la creación y uso de un determinado número de estímulos artificiales que desempeñan un papel auxiliar, que permite a los humanos dominar su propia conducta, primero por medios externos y más tarde mediante operaciones internas mucho más complejas" (2)

Aunque Vygotski concibe sus ideas en el primer tercio de siglo, sus implicaciones van más allá del momento actual. El papel central que él otorga a los instrumentos en el desarrollo, no ya de la cultura y la sociedad, sino del propio modelo humano, sí era manifiesto para él en 1930; para medio siglo después a evidenciarse con abrumadora claridad. Decía Vygotski (mucho antes que McLuhan, quien hizo reflexionar sobre ello a occidente en los dora-

dos setentas): "si cambiáramos los instrumentos de pensamiento que utiliza el niño, su mente tendría una estructura radicalmente distinta" (3). De hecho, en el progreso técnico y la dinámica económica cambia hoy este instrumento a cada generación escolar y varias veces en la vida de un individuo.

Pero el avance tecnológico no se ha concentrado sólo en el desarrollo de instrumentos físicos, sino en el de instrumentos sémicos y de sistemas complejos de interacción entre ambos. De hecho. La propia interacción se ha incorporado al repertorio instrumental a través de la computadora y puede interactuarse con este instrumento sobre una tarea con un alto componente, tanto físico como semiológico.

Siempre se han podido construir o diseñar zonas de desarrollo potencial (ZDP) específicas para cada niño y para cada momento de desarrollo y quizá en ello esté el genio intuitivo de muchísimos maestros notables.

La Psicología de Vygotski ha permitido el análisis preciso de los factores que entran en juego. Desde el estudio y afinación de los procesos de orientación y atención innatos, ante los acontecimientos de su entorno (Zaporozhets, 1960), el niño llega gradualmente a estructurar su conducta como actividad humana, en que la ésta pasa a ser "conducta con sentido" para el sujeto. La educación funcional de Claparède (1986) por una parte, y los desarrollos actuales de estructuración jerárquica del conocimiento social por la otra (Nelson, 1977; Schank y Abelson, 1977), abordan el mismo objetivo global: explicar la adquisición y organización de conocimientos alrededor de estructuras de acción cotidiana "con sentido".

El gran atractivo de las ideas de Vygotski, en esa capacidad de integrar de partida la acción y el significado, los instrumentos del conocimiento y los de la acción, la actividad individual y social.

Probablemente, el diseño de las zonas de desarrollo potencial del niño sea el principal desafío educativo de hoy, a mi modo de ver. Ello implica un conocimiento profundo de los instrumentos físicos y sémicos susceptibles de ser utilizados rentablemente por el niño, y un conocimiento igualmente profundo de la jerarquía de acciones-actividades. Son también igualmente precisos el conocimiento de los contextos y grupos interactivos y de las peculiaridades de la actividad según el tamaño del

grupo, el conocimiento de los solapamientos entre los distintos instrumentos físicos y sémicos, de modo que se pueda establecer una jerarquía escalonada de "etapas de interiorización" (A.N. Galperín, 1978) y el conocimiento preciso de la zona de desarrollo que debe interactuar con él, sin olvidar que la ZDP debe implicar y ser válida tanto para el niño como para el adulto, aunque ello se deba a distintas razones, a distintas lecturas de la actividad.

Resulta muy difícil no hacer sino una lista de las cosas que deberíamos explicar y quizá el intento sólo sirva para no hacer tampoco la lista. Por eso, aunque no citemos sino unas pocas de las aplicaciones concretas de Vygotski a la educación, parece oportuno acabar este apartado que nos hemos propuesto refiriéndonos a ellas. Vygotski no tuvo muy buen éxito en su intensa vocación de aplicación educativa de sus tesis psicológicas. Quizá cometió el error de usar demasiado la palabra paidología y eso le hizo víctima indirecta del ataque de la pedagogía oficial (Krupskaia, Makarenko) a los "paidólogos", un grupo profesional muy significativo de la época de la post-revolución en la escuela rusa. Quizá como sugiere Bruner, el entusiasmo por su investigación con Luria en Uzbekistán se exteriorizó con palabras que no resultaron gratas a la tesis de las capacidades generales del proletariado. El hecho es que la educación primaria va a quedar, en buena parte, al margen de las ideas de Vygotski, si no es a través de la influencia indirecta de Leontiev. Por el contrario, su discípulo Zaporozhets va a influir decisivamente en la educación preescolar soviética y sensiblemente en la educación informal a través de los padres. La educación preescolar se va a centrar en el juego y, el conocimiento social y en el lenguaje (Elkonin, 1980). La percepción, la atención y el desarrollo lógico (Zaporozhets, Venger 1967) en la educación musical y artística (Teplov, Leontiev, 1981).

Con cierta posterioridad, (Zankov 1977) demuestra avances significativos en los resultados de todo ciclo de primaria con un programa experimental Vygotskiano que se generaliza en miles de escuelas. Por otra parte, levantada en 1956 la censura tácita sobre la obra de Vygotski e iniciada la publicación fragmentaria de su obra (conservada por su hija Vygostkaya) Zaporozhets, Leontiev, Luria principalmente, su influencia en la investigación educativa crece aceleradamente y se recupera el in-



Foto A.C.S.

terés inicial en occidente y en otras partes del globo terráqueo que había.

despertado en vida. Hoy la aplicación de muchas de las ideas de Vygotski por parte de la psicología que podríamos llamar cultural americana (Bruner, Cole, Wertsch, Scribner, Olson etc.) y el surgimiento de grupos significativos de investigación en Europa, muy ligados a las corrientes de la Psicología cognitiva más actual, permite esperar una etapa aplicada fructífera de la tesis de Vygotski tras este ostracismo histórico.

Quizá, desde mi punto de vista, el desarrollo más extenso de las ideas de Vygotski en la educación se está dando en el área del lenguaje, donde sus ideas están más difundidas y probablemente también más desarrolladas y precisadas. Sin embargo, en los más de los cincuenta años transcurridos desde "Pensamiento y Lenguaje", los hechos han puesto énfasis en nuestra cultura en el desarrollo de nuevos sistemas semiológicos y de lo que se podría llamar, en una línea instrumental de Vygotski, "Tecnologías de pensamiento", específicas en el campo de los instrumentos físicos y sus extensiones internas.

Esto último se perfila como un camino privilegiado para unir el pensamiento de las disciplinas llamadas "duras" (las ciencias) y de las llamadas "blandas" (las letras): Porque antes de dominarlas a nivel mental, a todas ellas podemos cogerlas en la calle y con las manos, si hemos de creer en Vygotski. El propio Vygotski denomina a su método de investigación y acción "método instrumental" subrayando así su preocupación central por los instrumentos (y no sólo al lenguaje como uno de ellos) como factor decisivo en el proceso de construcción de la mente humana. La apli-

cación educativa sería desde esta perspectiva un tanto limitada y probablemente alejada de los planteamientos del psicólogo ruso, si se circunscribiera sólo al área del lenguaje.

Desde luego no es, pues, una simple "aplicación" de las ideas de Vygotski lo que hace falta en una educación, sino un previo espacio de reflexión y análisis sobre el discurso de la escuela, el aula, la práctica docente, el proceso enseñanza aprendizaje, la relación poder-educación y la ideología, entre otros temas, que permitan un acercamiento a la realidad educativa-escolarizada.

III. LA CONCEPCION DE DESARROLLO

Para iniciar la concepción de desarrollo en VYGOTSKY, me parece necesario apuntar, que sus ideas son poco conocidas en nuestro medio; a pecado de equivocarme puedo decir que está empezando a pasar lo mismo que con la obra de PIAGET al final de los sesentas y comienzo de los setentas.

¿Por qué esta reconsideración de los escritos Vygotskianos? ¿Por qué volver a examinar unos textos que fueron escritos hace medio siglo?. Y ya puesto a lanzar preguntas, por qué se le está prestando atención a un autor marxista en países básicamente capitalistas, donde las líneas de pensamiento del marxismo son escasamente cultivadas por los psicólogos y, en general, por los científicos sociales?

Intentando responder a esta serie de cuestionamientos y no de manera directa, digo que gran parte de todo este maremágnum se finca, entre otras razones, en su concepción renovadora y enormemente integradora del desarrollo del individuo. Por supuesto, hay también numerosas razones, sobre todo de índole social y política, que explican por qué la obra de Vygotski ha sido postergada durante tanto tiempo; pero lo sorprendente es que al releer su obra no se advierte un interés desde el punto de vista histórico, sino que sus ideas resultan enormemente actuales y bastante útiles para entender la psicología actual. Como se ha señalado repetidamente (por ejemplo, Riviere, 1985) parece como si la teoría y la investigación psicológica hubieran ido en la dirección señalada por Vygotski hace unos cincuenta años.

Precisamente, exponer de manera resumida los aspectos esenciales de esa dirección es el objetivo cen-

tral de este artículo. Por tanto, dejaremos de lado otras cuestiones aún cuando se encuentren íntimamente ligadas a la concepción vigotskiana de desarrollo. Nos referimos a las fascinantes aportaciones de Vygotski al estudio del lenguaje, a las numerosas implicaciones educativas de su obra e incluso a la problemática histórico científica que le tocó vivir.

Como es sabido, uno de los méritos más señalados de Vygotski ha sido el de intentar, y haber conseguido en buena medida, elaborar una psicología basada en las ideas marxistas. Esta era un empeño harto difícil y un tanto paradójico. Difícil porque si bien Marx, Engels y Lenin habían escrito extensamente sobre los fenómenos sociales y culturales, sus ideas sobre el comportamiento humano, tal como lo estudia la psicología, eran más bien escasas y sólo era posible encontrarlas en sus obras de una manera implícita y, desde luego, sin desarrollar. Buena prueba de que era un intento difícil es que, tanto antes como después de Vygotski, en la Unión Soviética han abundado los psicólogos que utilizaban el "método de las citas" que consiste en exponer las investigaciones junto a las citas de algunos clásicos del marxismo, desde Engels hasta Breznev, aunque la relación de citas y el contenido específico del trabajo sólo sea remoto y de escasa utilidad.

Por el contrario, Vygotski, como veremos a continuación, se dedicó a tomar las posiciones marxistas como punto de partida para reinterpretar y reelaborar los problemas que tenía planteados la psicología de su tiempo, que no son en realidad muy distintos a los actuales. No obstante, anteriormente decíamos que este empeño de Vygotski era un tanto paradójico. Con ello queríamos indicar que algunas posiciones marxistas no dejaban mucho lugar para una ciencia como la psicología. Veamos, por ejemplo, una de las más conocidas citas de Marx: "El modo de producción de la vida material determina los procesos sociales, políticos y espirituales. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino por el contrario, es su ser social lo que determina su conciencia". Como puede verse, ésta es una posición bastante sociologista de la naturaleza humana y no es extraño que muchos autores, soviéticos o no, sólo hayan considerado, a partir de ella, dos opciones: o bien la conciencia humana es un puro reflejo de las condiciones sociales en que vive el individuo, o bien no tiene sentido estudiar los procesos de génesis de la conciencia (objeto de estudio que la psicología

occidental tardaría en recuperar más de treinta años) porque quedarían diluísos entre los procesos sociales.

Ante esta disyuntiva, e incorporando otros elementos teóricos del marxismo, Vygotski supo producir una interpretación sumamente novedosa de la cuestión. En primer lugar, realizó una distinción de enorme importancia en su concepción del desarrollo. Nos referimos a la idea de que el desarrollo psicológico está determinado por dos tipos claramente diferentes de influencias sociales, ambas igualmente importantes. Por un lado, las influencias sociales en el amplio sentido de la palabra, tal y como han sido admitidas por otras corrientes psicológicas, como el conductismo por ejemplo. Es decir, la determinación que ejercen aspectos como la clase social, la estimulación cultural y ambiental, etc. y por otro lado, la que hace la posición de Vygotski bastante más atractiva, la influencia social en el sentido de las relaciones que el individuo mantiene con sus semejantes, prácticamente desde el nacimiento.

Como ejemplo del lugar que ocupa el primer tipo de influencias sociales en la teoría de Vygotski suele citarse la conocida investigación que inspiró y organizó, aunque su temprana muerte le impidiera verla concluida (Luria, 1976). A comienzos de los años treinta algunas zonas de la Unión Soviética, como Uzbekistán, estaban experimentando un intenso proceso de cambio debido a los programas de alfabetización y educación técnica y política que la revolución había desencadenado. Allí podían encontrarse individuos adultos en grados muy diferentes de adquisición de conocimientos y nivel cultural. De hecho, existían personas que habían adquirido un nivel medio de educación; sin embargo y como puede imaginarse, todos pertenecían a la misma cultura y se habían desarrollado en el mismo ambiente. Concretamente en Uzbekistán predomina la cultura islámica. El conjunto de pruebas que Luria y otros colaboradores presentaron a los diferentes grupos de individuos tenían que ver con una amplia gama de temas psicológicos. Es decir, versaban sobre procesos perceptivos de clasificación, educación e inferencias, razonamiento y solución de problemas.

Los resultados encontrados por el equipo de Vygotski son fácilmente imaginables a la luz de la psicología de nuestros días, pero no se olvide que esta investigación se llevó a cabo al comienzo de los años treinta. Las conclusiones de este trabajo indicaban

que todos los aspectos citados estaban enormemente influidos por el grado de experiencia educativa y social que tenían los individuos. Así, por ejemplo, las personas analfabetas eran incapaces de clasificar un conjunto de objetos de varias maneras, siguiendo criterios abstractos. Es decir, sus clasificaciones estaban completamente ligadas al uso cotidiano que realizaban dichos objetos. De la misma manera, también les era imposible realizar un razonamiento basándose únicamente en la forma de las premisas, prescindiendo del contenido. Quizás el lector ya se haya percatado de que dicha investigación suponía, si se nos permite la expresión, una crítica al estado de las operaciones formales de Piaget, incluso antes de que fuera formulado por la Escuela de Ginebra. Y se puede ir todavía más allá, porque en nuestra opinión, la posición de Vygotski lo permite de manera legítima. De hecho, al mantener que el desarrollo psicológico se encuentra íntimamente ligado a las experiencias educativas y culturales, Vygotski no sólo estaba rechazando la idea, un tanto innatista, de que existen estadios o características comunes para todos los individuos, al margen del medio social en el que viven sino también estaba siendo precursor de una idea que recogerá la psicología evolutiva de nuestros días. A saber: la concepción de que el desarrollo psicológico no se encuentra totalmente acabado al llegar al fin de la adolescencia o a la juventud sino que dura toda la vida, ya que a lo largo de ella, en cualquier etapa, el individuo se puede encontrar con experiencias que modifiquen sus adquisiciones anteriores.

a).- INTERACCION SOCIAL Y DESARROLLO

Como hemos mencionado anteriormente, Vygotski consideró la influencia de los aspectos sociales sobre el desarrollo del individuo en una doble vertiente. La que corresponde a la interacción social es de una enorme importancia en su teoría y ha llegado a ser, sin lugar a dudas, una de sus mayores aportaciones a la psicología de nuestros días, a juzgar por la enorme cantidad de investigaciones que sobre este tema se están produciendo en la actualidad.

Quizá lo mejor para resumir la posición Vygotskiana sea echar mano de una de sus citas más conocidas; "En el desarrollo cultural del niño, toda función aparece dos veces: primero a nivel social y más tarde a nivel individual; primero entre personas (interpersonal) y después en el interior del propio niño

(intrapsicológica). Esto puede aplicarse igualmente a la atención voluntaria, a la memoria lógica y la formación de los conceptos. Todas las funciones superiores se originan como relaciones entre seres humanos" (Vygotski, 1978;p.94). Por tanto, como puede verse, Vygotski va más allá de mantener que la interacción social juega un papel de gran importancia en el desarrollo cognitivo e integral del individuo, cosa a que la teoría de Piaget tardaría un buen tiempo en dedicar la debida atención, puesto que afirma que todo proceso cognitivo posee una génesis social. Un ejemplo que utiliza el propio Vygotski resulta bastante revelador: Me refiero a sus observaciones sobre el acto de señalar en los niños pequeños. Parece difícil encontrar palabras adecuadas que suyas: "Llamamos internalización a la reconstrucción interna de una operación externa. Un buen ejemplo de este proceso podríamos hallarlo en el desarrollo del gesto de señalar. Al principio, este ademán no es más que un intento fallido de alcanzar algo... Cuando acude la madre en ayuda del pequeño y se da cuenta de que su movimiento está indicando algo, la situación cambia radicalmente. El hecho de señalar se convierte en un gesto para los demás. El fracasado intento del niño engendra una reacción, no del objeto que desea, sino de otra persona... Únicamente más tarde, cuando el niño es capaz de relacionar su fallido movimiento de agarrar con la situación objetiva como un todo, comienza a interpretar dicho movimiento como acto de señalar" (Vygotski, 1978:p92-23).

Es difícil resumir en pocas palabras las consecuencias que ha tenido y debería tener, para la psicología y la educación esta consideración de la interacción social, no sólo como motor de desarrollo sino como premisa desde dónde reconsiderar la evolución del individuo a lo largo de su vida, sobre todo en la infancia. Nos conformamos con invitar al lector a que reflexione, como lo están haciendo hoy en día numerosos investigadores, acerca de cómo cualquier adquisición cognitiva se ha visto procedida de una adquisición social y sobre las enormes posibilidades de intervención educativa eficaz que proporciona esta perspectiva. Perspectiva que enlaza, de manera natural, con otro concepto central en la obra de Vygotski. Es decir la llamada Zona de Desarrollo Potencial. Dicha zona "no es otra cosa que la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema y el nivel de desarrollo potencial, determina-

do a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con un compañero; más como puede verse, este concepto supone la consideración del desarrollo cognitivo del individuo enormemente más dinámica que la mantenida por la teoría de Piaget como por otras posiciones. Para justificar esta afirmación, reflexionemos brevemente sobre la primera de ellas por ser la más conocida en los ámbitos educativos. Resulta obvio que la obra de Piaget, en su conjunto ha soportado una especie de radiografía bastante exacta del desarrollo cognitivo del individuo a lo largo de su infancia y su adolescencia. O lo que es el mismo, nos permite conocer con bastante exactitud lo que un alumno de determinada edad puede o no conocer según su edad. Ahora bien, esto es así siempre y cuando consideremos al individuo al margen de su entorno social, ya que de esta manera han sido obtenidos los datos de la teoría piagetiana; es decir, mediante entrevistas individuales, a solas con el experimentador y mediante la comparación de niños de edades diferentes. Por decirlo de una manera rápida, la teoría de Piaget nos ofrece una información bastante precisa sobre lo que los alumnos conocen pero no se acerca a lo que los alumnos podrían conocer.

Desde la escuela de Ginebra se podría argumentar que lo que se "podría conocer" sería siempre con la ayuda de alguien. Pero ¿Acaso no es así como aprendemos o al menos comenzamos a aprender, casi todas las cosas?. Y no hablemos de la institución escolar, en la que se supone permanecemos para que los dos agentes que antes apreciaban en la cita de Vygotski, el profesor y el compañero, nos comuniquen sus saberes.

b).- INTERACCION COOPERATIVA

Para abordar este tema parece importante hacer algunas consideraciones acerca de los aspectos de mayor relación entre Piaget y Vygotski y que supone también una diferencia importante entre ambas teorías. Nos referimos a la concepción vygotskiana del aprendizaje. Como es sabido, desde el punto de vista de la Escuela de Ginebra, el aprendizaje está en función del desarrollo cognitivo del alumno, que a su vez está determinado por una secuencia invariante de estadios, que son los mismos para todos los sujetos de la misma cultura. De esta manera, lo que el alumnado puede aprender está determinado por unas

constantes biológicas y culturales. Por tanto, los límites precisos del aprendizaje se encuentran marcados por el desarrollo. Por otra parte, en la posición de Vygotski, no es que el aprendizaje pueda modificar sin límites la capacidad del sujeto, como venían a mantener las posiciones conductistas, sino que puede estudiar el desarrollo y, de hecho lo hace, siempre y cuando se produzcan una serie de condiciones favorables para ello. Sabemos que el tema es más bien sutil; prefiero una vez más, utilizar las palabras del propio Vygotski: "El rasgo esencial de nuestra hipótesis es la noción de que los procesos evolutivos no coinciden con los procesos de aprendizaje. Por el contrario, el proceso evolutivo va a remolque del proceso de aprendizaje... he postulado que lo que crea la zona de desarrollo potencial es un rasgo esencial del aprendizaje; es decir, que el aprendizaje despierta una serie de procesos evolutivos internos capaces de operar sólo cuando el niño está en interacción con las personas de su entorno y en cooperación con algún semejante" (Vygotski, 1978, p.p. 138-139).

No quisiéramos acabar estas líneas sin mencionar que nos parece de singular importancia mencionar la recuperación de la obra de Vygotski erstá suponiendo para los estudios psicológicos y educativos una flexibilización de posturas y un enriquecimiento considerable, así como una fuente de hipótesis enormemente ricas y llenas de optimismo acerca de las posibilidades del ser humano cuando su entorno social es estimulante. Sin embargo, como han señalado autores que conocen a fondo la obra Vygotskiana (Wertsch, 1986) sería un error pensar que las teorías del autor que nos ocupa deben tomarse como planteamientos dogmáticos y fuente de verdad inalterable.

En primer lugar porque, como es sabido Vygotski produjo su obra en condiciones difíciles que favorecieron su falta de sistematización y, por otro lado, su temprana muerte y las complicadas condiciones de continuidad en que se vieron envueltos sus discípulos entorpecieron sobremanera la posibilidad de realizar estudios empíricos sistemáticos que definieran con mayor precisión sus sugerentes hipótesis. Parece bastante más sensato considerar la obra Vygotskiana como un punto de partida refrescante para seguir construyendo nuestro conocimiento sobre el desarrollo y el aprendizaje.

CONTINUARÁ...

ALDABON

(Tinta China)

Ricardo Servín Rivera



EL RENACIMIENTO Y LA POSICION SOCIAL DEL ARTISTA

Kayane Narinian



LA ESCUELA DE ATENAS. De Rafael Sanzio.

Es uno de los cuadros más significativos del Renacimiento porque retoma un tema clásico griego: La Academia y sus grandes filósofos. En esta pintura se representan, al centro de la escena, a Platón y Aristóteles quienes dividen el cuadro y establecen un orden pictórico en el que se sitúan de un lado los personajes partidarios de la primacía de los sentimientos y del otro aquellos de la razón. Por otra parte los personajes de la escena representan simultáneamente a grandes filósofos griegos y a hombres del Renacimiento italiano, de tal modo que podemos identificar a Leonardo de Vinci, a Miguel Ángel y al propio pintor de este cuadro.

El surgimiento del llamado arte renacentista se da en el siglo XV y se desarrolla principalmente en Florencia, desde donde se extiende al resto de Italia y Europa. La pintura en esta época alcanza grandes manifestaciones y cuenta con excelentes creadores, entre los que se encuentran Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio, por mencionar sólo algunos.

En general, la pintura renacentista es la expresión de un conjunto de valores en cuyo centro está el hombre; es en este sentido que renacen los valores de la antigua Grecia, una cultura profundamente humanista. Es por ello que se

habla del Renacimiento como el despertar de la conciencia hacia los valores clásicos.

Sin embargo, es importante aclarar que las características propias del arte renacentista tienen su origen en un complejo proceso que viene desde los finales de la Edad Media. Podemos afirmar entonces que, si bien en el siglo XV muchas cosas alcanzaron su madurez y su pleno desarrollo, éstas se venían ya gestando desde el periodo gótico.

El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, y el sentido de fidelidad a la naturaleza en

el arte se empiezan a manifestar en el Gótico. Sin embargo en el Renacimiento el naturalismo cobra un nuevo carácter al sumársele un sentido científico; de este modo se desarrolla una profunda conciencia sobre fenómenos como los de la observación minuciosa y el análisis de la realidad en su relación con el proceso de creación artística.

La obra de arte se transforma y llega a convertirse en un serio estudio de la naturaleza. Las representaciones pictóricas dejaron de ser simbólicas -característica principal de la pintura medieval- y adquirieron valor por sí mismas, independientemente de su conexión con realidades supraterranales.

La pintura renacentista se caracteriza por orientarse hacia la representación del mundo sensible y por incorporar novedosos e importantes recursos técnicos en el arte pictórico. De hecho, en el desarrollo y la historia de la pintura, el Renacimiento es una etapa especialmente significativa por haberse conquistado entonces importantes recursos técnicos que hicieron posible un nuevo tipo de representación pictórica. En el aspecto técnico, el descubrimiento de la perspectiva es sin duda uno de los logros más importantes. Fijar un punto de fuga y conquistar así una tercera dimensión especial: la profundidad. Es necesario recordar aquí que hasta entonces las representaciones pictóricas eran bidimensionales, es decir, manejadas en un solo plano.

Por otra parte, el concepto del equilibrio jugó también un papel fundamental. A partir de él los diseños de las pinturas debían responder a determinado orden, cuidando los pesos de las figuras o motivos principales de aquellos que no lo eran. En el arte renacentista es especialmente importante el principio de la unidad y la aspiración de despertar una impresión unitaria, de conjunto; sobre todo en contraposición a la forma fundamental del arte gótico, cuyo principio consistía en el de la adición, en la suma de las partes dentro de una obra de arte. Así pues, si bien en el arte gótico el principio fundamental es el de expansión, en el arte renacentista se busca el de la concentración.

Y no sólo en las formas encontramos nuevas tendencias y estilos. Temáticamente el Renacimiento también marcó importantes cambios en la pintura. En los siglos anteriores se pintaban, por lo general, temas o motivos religiosos, las pinturas se caracterizaban por ser abstractas y simbólicas, excluyendo motivos naturalistas. Por el contrario, el tema principal de la pintura renacentista es El Hombre, se retoman valores del orden terrenal como el de la belleza del cuerpo humano y de la naturaleza en general.

Aún las representaciones de temas bíblicos adquirieron un carácter más cercano al hombre, se prefieren escenas con temas cotidianos y paisajes tranquilos. Cabe señalar aquí que el arte renacentista no era incrédulo, aunque en ocasiones sí era anticlerical. Se atacaba al clero pero se respetaba a la Iglesia como institución, y a medida que

disminuía la autoridad de ésta se sustituía por la de la Antigüedad Clásica.

En este sentido, y como consecuencia natural de la revalorización de la cultura griega, se explica la existencia de buen número de pinturas con temas tomados directamente de la mitología griega: "El nacimiento de Venus", "Venus y Marte", "La Primavera", etc.



EL NACIMIENTO DE VENUS. De Sandro Botticelli
En esta pintura se representa a la diosa del amor (Venus) flotando sobre el mar en una concha rosada, suavemente impulsada por los céfiros. En la playa, con un manto florido, está una de las Horas. El tema, tomado de la mitología griega, está tratado de acuerdo con los valores renacentistas de luz, equilibrio, orden y perspectiva.

El papel del artista en esta época también sufrió profundas transformaciones dado el nuevo contexto socioeconómico. Particularmente en Florencia la vida en la ciudad alcanzó su madurez, y con ella surgieron tanto los primeros gremios artesanales como las organizaciones mercantiles.

De esta manera, paralelamente al auge económico se desarrollaron las actividades artísticas, se abrieron talleres y academias de pintura, escultura, música y literatura. Si bien a comienzos del siglo XV los artistas eran considerados únicamente como artesanos superiores, su estado fue cambiando, el proceso de creación artística fue abandonado paulatinamente su carácter colectivo y el artista amplió sus límites de autonomía y adquirió una plena conciencia de su subjetividad. Por otra parte también encontramos cambios en la conformación del mercado artístico. La burguesía comienza, a mediados del siglo XV, a encargarse obras de arte de carácter secular con fines privados y aparecen en este periodo los coleccionistas y conocedores de arte.

En el Renacimiento, el producto artístico adquiere un nuevo carácter y otros estatus, y por otra parte el mercado artístico comienza a estar más determinado por la oferta que por la demanda, hecho altamente significativo para la historia del arte en general y particularmente significativo en cuanto al papel del artista en la sociedad.

EL DIARIO FICTICIO DE CONSTANZE MOZART (1777-1791)

Ulrike Fischer (Traducción Irma Ma. Cetina Quiñones)

IRMA MA. CETINA QUIÑONEZ

Tunkas, Yucatán. Maestría en Pedagogía
Universität Bielefeld, Alemania. Maestra de
Alemán de Tiempo completo, en la Escuela
Superior de música (INBA).



Mannheim Febrero de 1778.

Wolfgang nos invita con frecuencia. Se ha enamorado de mi hermana Moysia para quien escribe aria tras aria. Papá ha tenido una idea fabulosa; que hagamos una gira de conciertos. Wolfgang compone y toca el piano. Mi hermana y yo cantamos. Papá nos ha ayudado. Ensayamos estudios y escalas, mi garganta está ya lastimada. Es lógica es, de lucha, la mejor cantante.

Viena, fines de febrero de 1778.

Se acabaron los sueños ¿Qué clase de persona es ese Leopoldo Mozart? Wolfgang nos leyó la descarada carta de ese padre... "La idea de la gira con el Sr. Weber y sus hijas casi me hace perder el juicio, querido hijo: ¿Cómo pudiste convencerte aún cuando fuera por sus segundo tan absurdas y espantosas propuestas?... ¡Véte de inmediato a París!... Al an-

ciano Seicot sólo le interesa la fama y el dinero. Nuestra familia no es para él lo suficientemente aceptable. Por suerte Wolfgang piensa muy diferente de nosotros.

Mannheim, Marzo de 1778.

"Después de días sigue el padre", ha dicho siempre Wolfgang. Realmente se fue a París ese tocapianos... ese hijito de papá "Las alcobas femeninas requieren gente joven de gran talento para hacerlos ricos; predica papá Mozart a su hijo. ¿Lo haría Wolfgang?... Pobre Alogisia.

Mannheim, Octubre de 1780.

No he sido justa con Wolfgang. El es realmente un buen muchacho. En París se preocupó siempre por Alogisia, escribió arias y canciones para apoyarla en su carrera. También le escribió una carta de amor que la hizo sonrojarse... pero el tiempo fue muy largo para ella. Alogisia se ha casado con Joseph Long, un actor. Wolfgang se decepcionó profundamente. Su padre debe haberse alegrado.

Viena, Marzo de 1781.

¿No es esto suerte? Desde hace algún tiempo vivimos en Viena y Wolfgang estará pronto con nosotros. Se lo ha ordenado el arzobispo Colloredo de Salzburgo para quien trabaja desde hace algún tiempo. ¡Wolfgang vivirá en nuestra casa! A veces es tan ingenuo, tiene la cabeza llena de grillos. Reímos mucho y él nos divierte a todos. El se ha repuesto de la infelicidad de Alogisia. Ahora me corteja a mí y, a decir verdad, esto me agrada.

Viena, julio de 1781.

"Piojoso, mugriento..." debió haber insultado el arzobispo a mi Wolferl. El ha renunciado a su empleo con su Señoría, tan fresco como es él nadie antes se había atrevido. El maestro de ceremonias del Arzobispo lo corrió a patadas. Fue un gran escándalo pero finalmente él está libre y a mi lado. Está loco por mí y yo creo que le amo cada día más. Me gusta su música y sus bromas, aunque a veces sean un poco tontas. Haríamos una pareja muy alegre. El ha recibido un fabuloso encargo para el Teatro Nacional de la Corte: Belmonte y Constanze o el reloj de Serallo.

Viena, Septiembre de 1782.

Estoy embarazada... "Hombre y mujer son una carne", escribió Wolfgang a su padre. ¿Qué verdad! y siguió así la carta... Toda su belleza radica en dos pequeños ojos negros y una admirable madurez. No hace bromas pero tiene el suficiente sentido del juicio para poder cumplir sus deberes de esposa y madre... ¡Wolfgang, eso ya lo veremos!

Viena, Junio de 1783.

Desde ayer somos tres.

Wolfgang se ha portado muy tierno conmigo. Veló toda la noche y tocó el piano para calmarme. A las cuatro de la mañana mandó traer a mi madre y algo más tarde a la partera. Estaba muy nervioso. Y cómo se alegró del nacimiento de nuestro hijo Raimundo. Quiere que el bebé sólo tome agua en lugar de leche materna... ¡Estos hombres...!

Viena, Octubre de 1785.

Wolfgang trabaja en una nueva ópera "Las bodas de Figaro" basada en una obra teatral francesa que prohibió aquí nuestro Kaiser porque en ella se critican las prebendas de la nobleza. Wolfgang, ¿Qué diablo se te ha metido? Las intrigas en la corte empeoran, se ha desatado una lucha feroz entre alemanes e italianos. El Kaiser prefiere a los compositores italianos; gentes como Salieri tendrán el mundo. Desde hace poco Wolfgang frecuenta a los masones. ¿Qué sucederá allí? A las mujeres no se les permite asistir.

Viena, Enero de 1786

Si esto continúa así pronto perderá nuestro hijo Karde a su padre. Los dolores de cabeza y de estómago de Wolfgang no le dejen trabajar. El toma grandes cantidades de ajeno y duerme muy poco. A Karde y a mí casi nos ignora. Siempre hay alguien de visita y casi a diario llevan y traen el piano. A veces a un concierto, a veces a casa de los amigos. Sería bueno poder salir de Viena.

Praga, Enero de 1787.

Praga es maravillosa; aquí sí aprecian nuestra música. En cada esquina la gente silba y tararea melodías del "Figaro". Esta ciudad promete algo bueno. Parece que Wolfgang recibirá un encargo para una ópera. Lo que más me ha alegrado ha sido el cumplimiento de una joven quien me preguntó si el modelo para la simpática Susana, esposa de Figaro, había sido yo. Adoro las fiestas y las recepciones. En Viena me aburro en casa.

Viena, Junio de 1787.

Wolfgang, comprende!, ¿Cómo es posible que quieras componer un Divertimento Musical a raíz del deceso de tu padre? Lo encuentro falto de gusto, ¿Qué tipo de gente eres tú? Desconozco esos sentimientos tuyos. A veces charlas todo el día, te rodeas de mil amigos, estás relajado, otras veces callas, no se te puede hablar, te encierras en tí mismo. ¿Qué significa para tí? Cuando sales de viaje me escribes

cartas apasionadas; si estás en casa me cuentas tus aventuras con tus alumnos de piano... de ello habla toda la ciudad. A mí no se me sube la música a la cabeza. "Una pequeña serenata", Oh, Wolfgang.

Viena, diciembre de 1789.

La pequeña Ana María sólo vivió una hora. Es casi imposible sobrellevar el luto por mis cuatro hijos. Mis ojos se han secado de llorar, estoy inconsolable. Y Wolfgang ¿se dará cuenta de la realidad? El trabaja en "cosi fan tutti", la historia de dos mujeres a las que sus maridos piensan someter a una prueba de fidelidad.

Viena, Marzo de 1790.

Nos hemos separado. Con frecuencia vivíamos apartados en los últimos tiempos. ¿Qué sabe Wolfgang de mí, de mis preocupaciones y mis enfermedades? y, ¿qué se yo de él, de su soledad, de la "cierta soledad", como él la llama? El vive en su música; desde ahí puede introducirse en el alma de un ser humano, pero en la vida real ve lo que lo rodea como a través de un velo.

Viena, Septiembre de 1791.

Dentro de una semana se estrena la "La Filanta Maguea"... Wolfgang, tienes una idea de la belleza que has compuesto?, ¡Qué extraordinario y qué absoluto puede ser el amor! En tu música todo es armonioso, en ella hay un mundo en el que aún se puede vivir con pasión... Pero yo tengo contigo preocupaciones más reales que Papagena con su Papageno.

Viena, diciembre de 1791.

Hace dos semanas, el cinco de diciembre, a las cero horas con cincuenta y cinco minutos murió Wolfgang... "Estreptococos, fallas renales, hemorragia cerebral, dijeron los médicos. Nueve años vivimos juntos, ¿fueron felices?. No lo sé. Me sentí abandonada con tanta frecuencia aún a su lado. Pero si había alguien que me hacía reír, era él, hasta el final. Lenguas malicientes me culpan de su temprana muerte; me tachan de fría, yo que siempre viví angustiada. La casa no ha cambiado: papel pentagrama, partículas incompletas, plumas, todo en desorden; aún el piano se mantiene abierto. Preferiría marcharme y dejar todo, pero tengo que pensar en mis hijos Karl y Franz Xavier; él tiene apenas cinco meses. A pesar del enorme éxito de "La Flauta Mágica" y de la ópera "La Clemencia de Tito" escrita para Praga, Wolfgang me ha dejado deudas... muchas deudas.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE
QUERETARO

ESCUELA DE BELLAS ARTES

Presenta

UNIVERSITARIOS
EN CONCIERTO



TEMPORADA DE
PRIMAVERA 1991

Los viernes del 26 de abril al 21 de junio

homenaje a W. A. MOZART
en el bicentenario de su muerte

Auditorio "ESPERANZA CABRERA"
(Juárez e Independencia, Centro Cd. Qro.)

RECEPCION: 19:30 horas
CONCIERTO: 20:00 horas

Viernes 26 de abril de 1991

PIANO FORTE DUO
Mtra. Magdalena Noguera (México)
Mtro. Arturo Castro (Cuba)

MUSICA DE:

W. A. MOZART - CARLOS CHAVEZ
D. SHOSTAKOVICH - D. MILHAUD

Viernes 3 de mayo de 1991

CONCIERTO DE PIANO
Mtro. Vicente López Velarde (México)

MUSICA DE:

W. A. MOZART - LEONARD BERNSTEIN
FRANCIS PAULENC - VICENT D'INDY

Viernes 10 de mayo de 1991 (estreno)

CUARTETO DE CUERDAS Y FLAUTA

Violín I - Frank Morales (Cuba)
Violín II - Rafael Blengio (México)
Viola - Miguel Morales (Cuba)
Cello - F. Rolando Fernández (Cuba)
Flauta - Roxana Lara (México)

MUSICA DE:

W. A. MOZART - JOSEPH HAYDN
J. S. BACH - A. BORODIN

Viernes 17 de mayo de 1991

CONCIERTO DE PIANO
Mtra. Maricarmen Higuera (México)

MUSICA DE:

F. CHOPIN - W. A. MOZART

Viernes 24 de mayo de 1991

DUO CONCERTANTE - PIANO Y VIOLIN

Piano - Mtra. Maritza Hidalgo (Cuba)
Violin - Mtro. Frank Morales (Cuba)

MUSICA DE:

W. A. MOZART - L. V. BEETHOVEN
WEIMANSKY - I. CERVANTES

Viernes 31 de mayo de 1991

CONCIERTO DE CLAVECIN

Mtro. Gastón Lafourcade Valdenegro (Chile)

MUSICA DE:

Inglaterra (Edad de Oro - Epoca Isabelina)
Francia (Epoca de Luis XIV)
Alemania (J. S. Bach)

Viernes 7 de junio de 1991

CONCIERTO DE GUITARRA CLASICA

Mtro. Antonio Cruz Solís (México)
Mtro. Julio Gándara García (México)

MUSICA DE:

Renacimiento - Gaspar Sanz
Femamdp Sor - J. S. Bach - Albeniz
F. Tárrega - A. Lauro - A. Barrios

Viernes 14 de junio de 1991

DUO UNIVERSITARIO. PIANO Y CELLO

Piano - Mtra. Leticia de la Isla (México)
Cello - Mtro. Rogelio Hernández (México)

MUSICA DE:

HOFFMANN - MARCELLO - CORELLI
MOZART - PONCE - VILLANUEVA

Viernes 21 de junio de 1991

TRIO DE CAMARA - PIANO, CELLO, FLAUTA

Piano - Mtra. Marta García Renart (México)
Cello - F. Rolando Fernández (Cuba)
Flauta - Roxana Lara (México)

MUSICA DE:

MARCELLO - VIVALDI - MOZART - DOPPLER
BEETHOVEN - SAINT SAENS

AMANECE

José Guadalupe Velázquez (Transcripción para piano)

Gabriel Juárez León

J. Gpe. Velázquez

"Amanece"

— Transcrito para PIANO,
por G. Juárez L.

Querétaro, Qro. Mayo 1982

J. Epe. Velázquez
Transe. G. Juárez León

|| Amanaee ||

Allgro

poco rall.

poco pesado *a tempo* *pesante* *a tempo*

poco a poco ritardando (graz)

Andante



~~Quinto, Orq
13 Mayo 82
Quase?~~

GABRIEL JUAREZ LEON

CUATRO OLEOS DE EDUARDO EPARDO IBARRA

Pintor Queretano, Mtro. de tiempo completo en la EBA-UAQ



Escuela de Bellas Artes (Música)



La Llave (San Juan del Río, Qro.)



"La Muralla" Paisaje



Atotonilco, Gto.

ENSAYO DE LUZ Y PAJAROS

Arturo Santana



Foto A.C.S.

I

Los tordos pulsan el aire
afinando sus cuerdas
en tono azul
abismándose en el primer
movimiento de la urbe
del Cimatario a la Cañada
punteando
un sol en los arcos
ensayan acordes de luz
como una fuga en el cielo pautado
son las notas negras
de la armonía de alas
en la ciudad.

II

Doblando como una historia en vilo
la luz se busca

se procura sobre sí misma
antes del alba que cae de los hilos
presagios
y el ánimo negro
de los tordos

se impone como vino
gota a gota del curso listón memoria
que le embriaga el fondo claro del corazón
repetida como un escándalo mudo
la luz se abisma

se abandona en sus augurios de fe
para que la lengua sepa su sal
cuando la nombre

se viene encima de su tesón
temblando de pura e invadida de un incierto
ropaje

como sitiando sus velos
como cercando sus pájaros

desde un viejo campanario
que San Francisco vigila.

III

Es una fuente de altos vuelos
esta luz cuyas aguas guían
aleteando
depuras el ojo de las piedras
son aguas de distancias y dulces heridas
que unos labios apenas
bajo el quicio de San Agustín
aguas de sentencias vivas
cruzando
el atrio dormido
desde la víspera negra
de los tordos.

IV

Asombra de azul la luz que pasa
meciéndose en la araucaria
de rama en rama su celo de virgen
sorprendida en idilio
con un amanecer
asombra de tanto azul su lámpara
extendida sobre el sueño de una
cantera
besada por el viento
a media luz
y en la vigilia negra de los tordos.

V

Yo la oí
descifrándome vivo
en el parto de una ciudad
sitiada por un crepúsculo
la oí
bajando el atardecer de un otoño
de júbilo por los andadores
festiva la oí pasar
meciéndose en el columpio de tordos

con un manto de bugambilias
sobre sus hombros de espuma

la oí
cruzando el río de palomas
de las seis y media
sobre el follaje de las campanas
y en un horizonte de ópalos
toda misterio
perdiéndose en la distancia.

VI

Los tordos llegan como si nada
llegan como la duda
de antiguos presentimientos
que nadie lee
no en balde
se vierten
las horas de su reposo
en la boca de un cielo tranquilo
y nada parece más vivo
que su memoria de sábanas
y por si fuera
poco del mal
se retira la luz
con el revuelo
de sus primeras
parvadas.

VII

Cuando la luz resuelva partir
el aire del sitio más angosto
de mi casa
yo sé que elegirá
un ocaso de invierno
en la distancia más azul
desde Querétaro
entonces
los cerrojos de mis puertas
cuando su ausencia despliegue
las sombras
bajo los tumbos
de los tordos
negros.

HOMBRE

(Tinta)

Ricardo Servín Rivera



MIGUEL HERNANDEZ

De Pastorcillo a figura cumbre de la Poesía Española

José G. López Sánchez

Chihuahua, Chih., 1952. Egresado de periodismo y Comunicación Colectiva de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Trabajó en la redacción del periódico, "El Sol del Valle de México" de O.E.M.

Ha sido reportero y redactor en el Departamento de Prensa (U.A.Q.), Actualmente coordina "La Gaceta de la Universidad Autónoma de Querétaro.

A raíz de que Joan Manuel Serrat, el prestigioso cantautor catalán, pusiera música a varios de los poemas de Miguel Hernández, la obra del último empezó a ser más conocida en nuestra América Latina. De hecho para muchos resultó el primer acercamiento a la obra y sensibilidad del bardo alicantino, que de pastorcillo de cabras pasó a convertirse en uno de los mejores poetas hispanos del presente siglo.

Hernández, si la muerte no hubiera truncado su carrera, hubiera cumplido 80 años el 30 de octubre de 1990, y seguramente hubiera seguido creando rimas sobre la vida, la muerte, el amor, la libertad, las guerras y hasta de las cárceles.

De niño, Hernández asistió a un colegio de jesuitas en su natal Orihuela (provincia de Alicante), donde los mentores lo alentaban a continuar estudios superiores; pero su padre se opuso, ya que no podría darle una educación a ese nivel a su otro hijo (Recuérdese que Miguel era hijo de campesinos).

Ramón Sijé, su entrañable amigo, fue una poderosa influencia en la afición poética-literaria de Miguel Hernández, ya que aquél le facilitaba muchos libros, sobre todo de los clásicos españoles. Es decir, Góngora, Quevedo, Lope de Vega y otros. Ya adentrado en el mundo de la

literatura, su interés por la poesía iría en aumento, y se dedicó a escribir sus propios versos, y pronto empezó a ser conocido como poeta en su pueblecito.

La futura compañera del poeta, Josefina Manresa, en ese entonces trabajaba en un taller de costura, y en una ocasión apareció en la revista "Estampa" un artículo sobre Miguel Hernández y el cual fue la "Comidilla" de las trabajadoras; algunas de ellas cuando veían acercarse a Miguel decían: "viene el poético de la calle arriba".

Josefina Manresa fue una de sus principales fuentes de inspiración, desde su noviazgo y hasta sus últimos años cuando pasó por diversas cárceles del país. En sus últimos poemas dejaba traslucir no sólo el profundo amor por su compañera y dolor por la separación de sus seres queridos, sino también su nostalgia por la libertad.

El alicantino tenía la certidumbre de que debía salir de su pueblo si es que quería avanzar en la poesía, y tener contacto con otras personas dedicadas a ella. Así que marchó a Madrid ilusionado pero no tuvo fortuna alguna y debió regresar a su poblado. Sin embargo, porfió y su primer libro "Perito en Lunas" lo publicó Ediciones Sudeste de Murcia.

No iba a dejarse derrotar fácilmente y emprendió de nuevo el camino a la capital española, y en esta ocasión la fortuna le mostró otra cara. El editor de la revista "Cruz y Raya" le publica un auto sacramental, y ya entonces empieza a relacionarse con otros poetas destacados: García Lorca, Aleixandre, Rafael Alberti y con el chileno Pablo Neruda.

Poco después Manuel Altolaguirre le edita su segundo libro de poemas "El rayo que no cesa",

y ya para ese entonces ha descollado en el medio poético, y se le considera como prominente integrante de la Generación del 36.

Intempestivamente se presenta ese torbellino que fue la Guerra Civil Española, suceso que marcaría su obra profundamente y que daría un vuelco a la vida del ex-pastorcillo. Miguel se incorpora al ejército para luchar por la República Española, y forma parte del Quinto Regimiento que defendió la capital española.

En plena conflagración, en 1937, se casa con Josefina Manresa, y tiene una brevísima luna de miel, ya que debe reincorporarse a las filas. En ese mismo año nace el primer hijo de la pareja pero fallece al poco tiempo, y en enero de 1939 viene al mundo su segundo hijo.

Precisamente a uno de sus dos pequeños le dedicó ese conmovedor poema llamado "Nanas de la cebolla", y que escribió después de enterarse que el infante sólo comía pan y cebolla.

*"... Tu risa me hace libre
me pone alas,
soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boca que vuela
Corazón que en tus labios relampaguea"*

Después de finalizada la guerra el poeta es aprehendido, y allí se inicia su peregrinar por diversas cárceles españolas (las de Rosal de la Frontera, Orihuela, Madrid, Palencia, Ocaña y Alicante). En un principio fue condenado a muerte pero se le conmutó la pena por 30 años de prisión. Incluso se le ofreció el indulto, a cambio del silencio, pero Miguel Hernández rechazó la propuesta.

En una ocasión el alicantino manifestó: "si no me sacan de aquí, me muero", y con estas palabras bien pudiera definirse el padecimiento del poeta: Lejos de su familia y enclaustrado, él que tanto amaba la libertad, el campo.

El bardo alicantino muere en prisión el 25 de marzo de 1942 afectado por la tuberculosis, y acordándose de su vida, de su Josefina.

Por cierto que después del fallecimiento de Miguel, su esposa recibió el ofrecimiento de apoyos económicos para la educación de su hijo y una pensión, ahora a cambio de que no se difundiesen sus poemas sobre la guerra; pero siendo compañera de quien fue, también contestó con un "no".

HISTORIA DE LA DANZA

Jorge Díaz Mora

Desde los tiempos más remotos, los indígenas practicaron la música y el baile dándoles a éstos expresiones gran importancia, principalmente como acto ritual para adorar a sus Dioses.

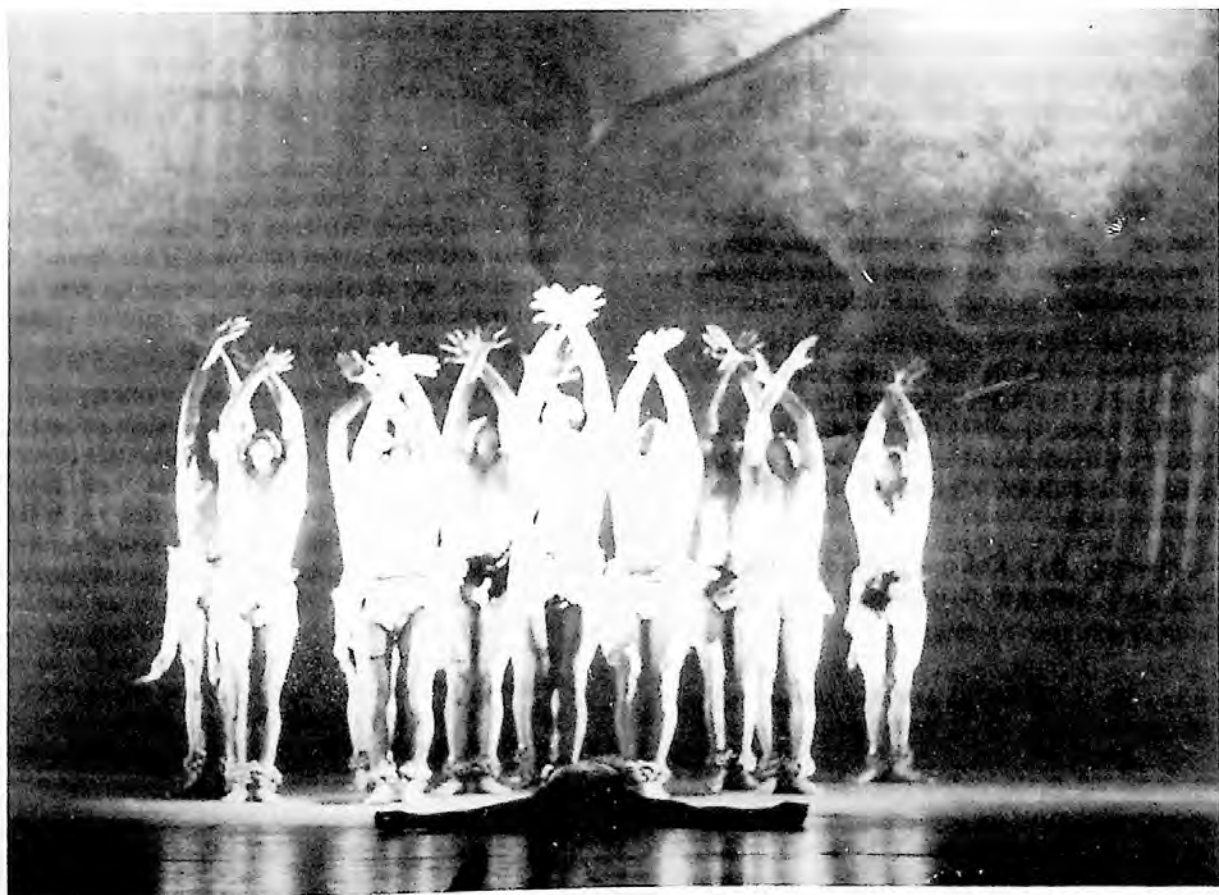
Las fuentes indígenas no marcan las secuencias y evoluciones, con una que otra excepción, por lo que nos apoyamos en la referencias de los primeros misioneros.

A las danzas se les atribuía gran importancia con sentido de plegarias y actos mágicos. No pudiéndole señalar un estilo único para toda la danza mesoamericana, sí se pueden diferenciar 5 estilos: Olmeca, Teotihuacano, Maya, Totonaco y Nahuatl Azteca; éstos desarrollaron todos los tipos de danza, como las primitivas danzas de carácter mágico empleadas en ritos, curaciones, adivinaciones y maleficios; danzas guerreras que se llevaban a cabo en-

tre el estruendo de tambores y caracoles con efectos rítmicos y marciales. Las danzas populares que se escenificaban en calles y plazas públicas, los *Netoteliztli*, bailes de regocijo, auténticos festivales del pueblo que servían de distracción a nobles y plebeyos.

En la organización de los grupos de actores, músicos y danzantes, intervenía un director al que se le denominaba de diferente manera según la región, a quien el correspondía marcar el ritmo y cuidar la perfecta ejecución de los cantos y bailes, señalando los instrumentos que debían intervenir a cada ocasión. Daba instrucciones a los cantantes y señalaban los pasos y posiciones en el momento en el que tenían que ejecutarlos.

La enseñanza de la música, del canto y de la danza fueron oral e imitativa y en forma colectiva.



En cuestión de danza, la variedad, frecuencia y fastuosidad, así como complejidad de ritmos y precisión matemáticas, eran el resultado de un rigor muy firme, puesto que se imponían castigos por falta de cuidado o por no tener el grado de conocimiento necesario.

En lo que refiere a la música, según algunos investigadores, existió una música sencilla al alcance del pueblo y una más elaborada que sólo practicaban los de mayor conocimiento musical. La música existió casi siempre como acompañamiento a la danza, para acentuar y llevar el ritmo, por lo que predominó el instrumento de percusión, sobre el de viento. Desgraciadamente, de la música producida por diversos instrumentos no existen registros de anotación.

En todas las ciudades habían junto a los templos unas casas grandes que se llamaban "Cuicacalli" donde residían los maestros que enseñaban a bailar y a cantar (casa del canto). Los conocimientos que se adquirían allí eran motivo de distinción.

A la llegada de los Españoles, en la música y la danza las expresiones mantenían raíces indígenas, dejando ver las influencias de las nuevas ideas y conceptos artísticos, filosóficos y morales.

Con respecto a la música y la danza, la introducción de la guitarra y otros instrumentos de cuerda fueron rápidamente adoptados por los indígenas y se desarrollaron la danza y la música mestizas.

Con la referencia de que la música popular Española es una mezcla de razas e influencias culturales de Gitanos, Hindúes, Arabes, Mahometano, Africanos o Moros, que invadieron España en la Edad Media y permanecieron en ella 800 años, es de señalar que al Folklore Mexicano se le han heredado esas influencias.

En el tiempo de la Colonia, la danza no fue prohibida, pero conservó elementos del paganismo y

aunque prevalecieron los ritmos, los ejecutantes poco a poco, fueron olvidando el significado de sus movimientos, al mismo tiempo que los evangelizadores fueron introduciendo, a través de la danza y de la música, ritmos propios de sus lugares de origen.

En 1527 se fundó la primera escuela de música para indígenas en Taxco por Fray Pedro de Gante, donde se enseñaba tanto la ejecución como la construcción de varios instrumentos de cuerda.

Durante el Virreinato, los Criollos aprendían las novedades venidas de la Península, que más tarde eran copiadas por el pueblo, imprimiéndoles su propio estilo.

En el Siglo XVI fueron introducidos en México negros procedentes de Africa y Antillas, que se adaptaron al cristianismo Mexicano. La influencia de éstos se siente hasta en la mejor sociedad virreinal. El tango (etíope), los danzones, sones, rumba etc., con las naturales modificaciones, se introdujeron en México a través de las Islas del Caribe, de donde llegaban la mayor parte de los negros y mulatos.

A partir de la Independencia, cuando la prohibición se levantó, se extendieron los bailes y canciones de influencia Africana y Caribeña en sones y huapangos (que habían sido prohibidos durante el virreinato, por decir cosas desfavorables para éstos) por toda la República. La marimba de probable origen africano fue introducida por Chiapas.

Cuando apareció el "son", que era y son repeticiones de temas musicales y que consistían en cantos y bailes populares en donde se presentaban la sensibilidad mestiza y que generalmente el son es picaresco, que se adoptó y se diversificó según las regiones que lo practicaron, surgiendo de el Jarabe, el Huapango o la jarana, entre otros particulares de cada zona del país.

¿QUE ONDA? (2 colaboraciones de Radio-UAQ)

Eduardo M. Silva

I.- A seis años de haber nacido MANANTIAL DE SONIDO (entrevista a Gonzalo Borja Tamayo*)



Jorge Lara Ovando
(Coordinador de Radio-UAQ)

Quizá la amistad que me une a Gonzalo Borja, permite preguntar cómo es que, dadas condiciones tan especiales, de modo ininterrumpido, cada semana, en vivo, transmite por Radio Universidad Autónoma de Querétaro, un programa de sesenta minutos del que no recibe dinero alguno, cuyo material es de su propiedad, por el que sacrifica parte de la mañana del domingo, que en general dedica (y en realidad así es) a su familia, y al que su pensamiento, durante la semana, absorbe como parte de sus preocupaciones, por prepararlo con calidad con el fin de evitar cualquier especulación; lo más conveniente es escuchar respuesta del propio actor. A continuación, compartimos con ustedes parte de la plática sostenida con Gonzalo:

¿Qué te motiva para realizar cada semana MANANTIAL DE SONIDO?

Me gusta. Aún hay emoción, aún llama el mi-

crófono a estar ante nuevos retos y en fracciones de segundo tener que improvisar sin alambrear, o como humano buscar una salida y reconocerlo y todo esto creyendo que comparte algo con aquel que esté al otro lado.

Hablamos de 310 programas a la fecha; muchos, por cierto. ¿Qué te significan?

Son seis años de un placer, una disciplina. A querer o no son parte de uno.

¿Alguna vez, quizá por cansancio, has pensado en dejarlos de producir? ¿Tienes algún plazo fijo u objetivo último a alcanzar?

Después del 4o. año lo he pensado más de una vez; pero luego vienen 2 ó 3 llamadas de lo más alentadoras y te olvidas un rato. Creo que recurriré a tener grabado uno que otro programa. No hay plazos, es un placer que se comparte y durará mientras sea mayor el gusto que el sacrificio.

El estereotipo del empresario es ligado a la frase "time is money" (taim is moni, para que se comprenda); ¿Cómo entender entonces que exista uno capaz de ocupar tantos minutos en producir un programa radiofónico del que sólo hay erogaciones, al tener que autofinanciarse el material a transmitir?

Sin tratar de autoalabarse, pero a tí que produces radio, te puedo recordar que esos minutos habría que multiplicarlos por cinco para aproximar al tiempo total dedicado. En nuestro país, si algo sobra son carencias y lo que menos vale es cruzarse de brazos y destilar amargura. Si alguien conociera las penurias de las estaciones universitarias, se asombraría; pero más bien es porque no conoce su país. Es claro que el que se sienta parte de una colectividad tiene que dar algo y por supuesto también exigir en su momento.

¿Por qué MANANTIAL DE SONIDO? ¿En qué o en quién te inspiraste? ¿Cuál es la línea que lo conforma?

El nombre obedeció a algo que sonara original, de nuestra lengua y que tuviera algún sentido con la actividad. La línea se conforma por la música que más han escuchado los que han si-

do jóvenes del 55 en adelante. Esto no es limitante, pero te da una idea de un marco aproximado.

Y bueno, ¿Cómo llegaste a Radio? ¿Cómo o por qué te nace la idea o el deseo de realizar el programa?

Como en todo lo que deseas, no viene solito; tenía un texto que pensé valía la pena para radio. Nunca se me pidió y tuve que abordar a un productor de radio. Le gustó, me invitó a leerlo en vivo y en los comentarios extras me tragaba el micrófono. Me imagino que no decía demasiadas incoherencias para ser nuevo, ya que a la semana me invitaron a iniciar un programa.

¿Cuál es la rubrica del programa? ¿Por qué esa en particular?

Es una pieza de Pat Methay que me agradaba mucho cuando inicié y escogí ese pedazo en particular porque siento que es bello, pero no tiene época y por lo mismo no me encasilla en algún tipo de música exclusivamente.

¿Cuáles son los programas que más te han gustado? ¿Cuál es tu género preferido (musical, desde luego) y quién tu intérprete favorito?

El gusto por algún programa muchas veces ha sido por un detalle. Al momento recuerdo uno relacionado con música española en el que la imaginación salvó a Federico García Lorca; lo trajo a México y por supuesto a Querétaro. La serie que hicimos tú y yo sobre Rolling Stones me agradó, alguno de Patxi Andion, en fin, hay muchos. Sin hacer un listado me gusta Elvis, Beatles, Stones, Moody Blues, Yardbirds, Crosby, Stills, Nash y Young, Locos del Ritmo, Botellita de Jerez, Maldita Vecindad, los Hispanos Sabina, Patxi Andion y Víctor Manuel, los actuales John Cougar, Bruce Springsteen, Sting, Dire Straits, U2 y estoy seguro que me omito a muchísimos otros.

Algunos piensan que es aburrido escucharte hablar del contexto social que envuelve a una pieza en el espacio y en el tiempo; otros creen que esa es la característica que hace diferente e interesante el programa. ¿Qué opinas al respecto?

Yo trato de hacerlo buscando llegar a aquellos a los que el contexto les dice algo; me imagino que para aquellos que sólo esperan música, tengo un poco o nada que ofrecerles, menos aún

porque casi nunca pongo algo que está en boga. Creo que con aquellos que nos agreden en la calle con su ruidazo en el auto o aquellos hogares donde el radio, o la TV están encendidos, "Toquen lo que toquen", yo no tengo ningún contacto. Para mí, los humanos contemporáneos estamos muy solos y además del placer de la música yo quiero poner mi granito para romper barreras de la soledad.

¿Qué géneros musicales caben en tu espacio? ¿Cuál es la Central? ¿Por qué?

Predomina el Rock, pero en esa palabra cabe ya una muy amplia variedad: balada, punk, reggae, blues, Cyntnm and blues, gospel, etc. Evito el "Heavy Metal" ya que no me causa placer y no entiendo el mérito de tocar a mayor velocidad y volumen y autoequitándose de malos o satánicos. Te decía que el rock es predominante pero no exclusivo; me gusta mucho hacer referencias y comparaciones con otros tipos de música, desde ranchera, danzón, boleros hasta clásica.

¿Qué te dicen en tu casa? ¿Tu familia te apoya o te reprocha? ¿Tú mismo, cómo te juzgas por ocupar de este modo las mañanas del domingo?

En casa se echaron las cartas muy claras desde el principio y se sabía que se llevaba algo de mi tiempo y hasta del presupuesto. Hubo apoyo y lo hay. En las mañanas del domingo de vez en vez pesa alguna desvelada; por lo demás, todavía hay emoción como cuando vas a una fiesta que te agrada. Algunas veces cuando salen muy bien las cosas y hay llamadas que lo confirman, al dejar la cabina y volver a la calle se siente una soledad como aquella de los novios en la boda, que son eje de la fiesta y el barullo pero un rato más tarde serán sólo la unión de sus soledades.

El tiempo se agota, como suele suceder con todo aquello que tiene principio y fin, con todo lo finito. Por más que sea posible agregar, queda siempre un juicio imponderable; el de los escuchas. Sintonicen éste (y todos, cual comercial) Domingo Radio Universidad (580 KHZ; 89.5 MHZ), comparen con lo dicho en esta entrevista y... ustedes tienen la última palabra.

RECUADRO DE OPINIONES DEL PUBLICO (TELEFONO)

- "¡Por favor! tenemos muchos que grabamos las canciones de este programa, pero si metes voz entre la canción..."
- "Su programa me gusta, me encanta y me repalotea".
- "Fui director de una Vocacional durante el movimiento del 68. Su programa me recordó esos días muy duros en mi puesto. Me gustó mucho su forma de conducirlo y relacionar lo que sucedía en otros lugares y en México. Además de la música era muy bonita y buenas letras. Se lo dice un hombre de 67 años. Felicidades". (Profesor Alfredo Serrano, ex-Director de la Casa de la Cultura. 1985).
- "¿Usted es el esposo de...? ¿Sí? Como que no me imaginaba que usted hiciera esto".
- "Su comentario de García Lorca valió la noche".
- "Yo soy de lo que no llaman pero sí lo escucho cada domingo".
- "Felicidades, me gusta que haga un programa que podemos disfrutar juntos mis hijos y yo".
- "Hijo ¿Qué es la música que tocas? No sé qué sea, pero como que sí me gusta". (Después de 4 años de escucharla).

*GONZALO BORJA TAMAYO

Querétaro, L.A.E. de profesión aficionado a música de "Rock" y al contexto social donde ésta se da (con reservas frente a lo que llaman "Heavy Metal"). No excluye gusto por casi todos los demás géneros musicales. Colaborador de Radio Universidad durante seis años produciendo "Manantial de Sonido" en vivo, todos los domingos de 10:00 a 11:00 de la mañana

II.- Páginas del Pasado (Eduardo M. Silva, Productor)

*Ingeniero en Electrónica, pedagogo investigador (CIIDET),
Locutor y productor de Radio U.A.Q.*

De repente, sin poder precisar cuándo, un buen día reparo en que mi experiencia y material discográfico son compatibles con aquellos que, a pesar de haber vivido también la época con las mismas posibilidades, han ocultado su conciencia histórica en el recuerdo, en la grata memoria de una época pasada.

Pero no sólo la mayoría del auditorio conserva la nostalgia; también pasa con los intérpretes. César Costa desea la versión original, disco de vinilo grueso, de su primer acetato; el grupo Los Twisters agradecen se les grabe en cassette todo su material; Juan Garza, del conjunto los Matemáticos busca...

Tal vez la causa de la falta de conciencia histórica

sea vivir el presente y sólo el presente como tiempo inalterable. Bastó prender la radio para escuchar las melodías de preferencia. Fue suficiente con meter la mano al estante para sacar un disco y regalarlo al cartero, a la admiradora, a quien corresponda. Pero el tiempo pasa y la época queda, casi sin notarse, escrita en las páginas del pasado, y en Radio Universidad, todos los jueves de 17:30 a 18:30 hay "Rock" en español de la década de los 60's; de alguna manera, el presente da una suerte de vigencia, de validez a la lectura de todas y cada una de las páginas del pasado. "Popotitos", "Chica Alborotada", "La Hiedra Venenosa" y demás títulos conocidos comparten estelares con melodías que para muchos jamás habían llegado a sus oídos. "La

Fiesta Magna", "Mantilla Española", "Ojitos Azules".

A veces la audiencia es sorprendida con curiosidades; escucha "¡Oh, solitario! con Los Panchos; se enteró que Pedro Vargas Luis Aguilar y Agustín Lara estelarizaron en el Cine "Los Chifladitos del Rock"; que Las Flans no llevan la marca más alta de canciones reiterativas porque en poco más de tres minutos repiten cincuenta veces "No controles", honor que corresponde a los Locos del Ritmo con su "Geraldine", grabación de finales de la década de los cincuenta que en poco más de un minuto repite ese nombre ciento veinte veces; que...

Quizá hacer un programa dedicado a la primera gran época del rock mexicano sea una manera de rescatar esa conciencia histórica, de compartir una experiencia y su material generado con adultos que alguna vez enunciaron la búsqueda de su personalidad a través de un breve canto: "Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado, yo lo único que quiero es bailar rock and roll y que me dejen vacilar sin ton ni son".

Aquellos jóvenes señalados como perdidos dege-

nerados son los adultos de hoy, tan respetables como los de antes y, con seguridad, como los de después. Son punta de lanza para estrechar distancias largamente abiertas por abismos generacionales. El rock de antaño es lenguaje común al rock de hoy. Padres e hijos comparten "La Plaga", "Vete con ella" y "La Chica ye-ye". Gran parte del auditorio de Radio Universidad, páginas del pasado, rock en español, aún existía en esta tierra cuando Paul McCartney anunciaba en abril de 1970, la oficial separación de The Beatles.

Varias son las llamadas que llegan a cabina a través del 16-34-81 expresando que el programa es grabado por ellos, por los radioescuchas de cualquier edad, cada jueves. Algunas veces son cartas las que aportan opiniones y cassettes. Otras ocasiones aparecen comentarios en medios masivos de comunicación. Para bien o para mal, cada uno de estos documentos conforman una nueva y actual etapa histórica de un rock revitalizado con base en una mayor conciencia, evolución que tiene como semilla aquel viejo "Rock And Roll" en español que agradece, desde hace más de treinta años, en lo que vale su atención.

EL SOLFEO

Talón de Aquiles de la Educación Musical (primera parte)

* Juan Alfonso Juárez

Comentarios sobre la publicación del Curso de Entrenamiento Auditivo Básico de Luis A. Estrada.



Desde hace algunos años hemos venido padeciendo la ausencia de una educación musical sólida, acorde a nuestras necesidades y aspiraciones.

Es de sobra conocido el estancamiento y el bajo nivel de la educación musical en uno de los aspectos fundamentales: el solfeo. A pesar de los avances que se han hecho en otros países en materia pedagógica musical, partiendo de criterios novedosos basados en los avances de la Psicología Educativa y a pesar de que se han escrito numerosos tratados teóricos sobre la educación musical y que también se han publicado numerosos manuales de entrenamiento auditivo y lectura musical, en nuestro país, y en particular en nuestra ciudad, las escuelas de música siguen aferradas a criterios y a métodos decimonónicos que, si bien en otras épocas y circunstancias distintas de las nuestras fueron operativos e incluso llegaron a formar algunos músicos destacados, hoy resultan inoperantes. Para muestra bastan dos ejemplos:

La escasez de ejecutantes de alto nivel. Lo más grave es el déficit de profesores de música verdaderamente capacitados. Es dentro de este panorama que en el año de 1984 aparece publicado dentro

del programa de texto universitario de la UNAM, el curso de entrenamiento auditivo básico del profesor Luis Alfonso Estrada.

No es frecuente en nuestro país la publicación de este tipo de materiales didácticos. Dejemos la palabra del profesor Estrada sobre la publicación de su libro:

"La introducción del entrenamiento auditivo en nuestro país resulta un hecho novedoso puesto que se ha seguido una línea de educación auditiva a través del solfeo, herencia de nuestras raíces latinas. El entrenamiento auditivo surge históricamente en los países del norte de Europa y en los Estados Unidos a finales de los años cuarenta, empleándose con éxito bajo diferentes metodologías. Se ha descartado la idea de traducir algunos de estos métodos porque la experiencia demostró que los problemas que plantea la formación inicial del estudiante en México son diferentes a los de otros países. En efecto, en otros sistemas educativos nacionales la práctica musical está incluida y fomentada desde los primeros niveles de la enseñanza, lo que aquí no sucede".

Un aspecto importante es que este libro está diseñado más como un cuaderno de trabajo dirigido a "Principiantes que quieran ordenar sistemáticamente su educación auditiva bajo la dirección autodidacta. Este método comprende esencialmente técnicas de lectura a primera vista, ejercicios y ejemplos musicales, así como ejercicios de audición y dictados siempre ligados a un lenguaje musical en particular, ya sea modal, tonal o atonal".

El libro contiene también una guía metodológica muy precisa para el uso adecuado del material y para darnos una idea de su contenido. A continuación reproducimos una descripción de las diferentes secciones del libro:

INTERVALOS A UNA VOZ. II

Esta sección está graduada en tres niveles:

- 1.- Ejercicios de 2as. Mayores y menores.
- 2.- Intervalos a una voz en estructuras melódicas modales
- 3.- Escalas modales completas
Intervalos a una voz en contextos melódicos atonales

INTERVALOS A DOS VOCES. 12

Ejercicios de intervalos simultáneos aislados: 8as. 5as. y 4as. secuencias de dos intervalos simultáneos

TONALIDAD MAYORA A UNA VOZ. TM1

Esta sección está graduada en cuatro niveles

- 1.- Primeros tres grados de la escala mayor
- 2.- Primeros cinco grados de la escala mayor
- 3.- Siete grados. La escala mayor completa
- 4.- Ejercicios de entonación de arpeggios mayores y menores y melodías con alteraciones extrañas a la tonalidad.

TONALIDAD MAYORA A DOS VOCES TM2

- 1.- Ejercicios basados en el contrapunto escolástico a dos voces de primera especie.
- 2.- Ejercicios basados en el acompañamiento popular

TONALIDAD MAYORA CUATRO VOCES TM4

Acordes y enlaces armónicos.

TONALIDAD MENOR A UNA VOZ TM1

- 1.- Primeros tres grados de la escala menor
- 2.- Primeros cinco grados de la escala menor
- 3.- Siete grados. La escala menor armónica completa

El libro incluye un apéndice donde están las respuestas a los ejercicios escritos y los dictados a realizar, contiene numerosos ejemplos musicales para lectura a primera vista o para utilizarse como dictados.

Hay que señalar uno de los principales méritos de este libro: es el orden estrictamente progresivo de los ejercicios de cada una de sus secciones, tanto en sus aspectos cualitativos como cuantitativos.

Así mismo establece en la guía metodológica un sistema de estudio tendiente a relacionar las dife-

rentes secciones y los diferentes niveles entre sí, de manera progresiva.

Este libro es básico en el sentido de que su contenido es el mínimo deseable para iniciarse una carrera musical. Una vez estudiado sería necesario continuar con otros métodos de entrenamiento auditivo que podrían ser los de la bibliografía que aparecen al final del libro (Que reproducimos al final del presente artículo).

Para concluir no queda más que decir que la finalidad de este artículo es la de motivar a los maestros de música de los distintos niveles de nuestro sistema educativo y principalmente a aquellos que se desempeñan como docentes en las escuelas profesionales de música a ampliar sus conocimientos en materia de entrenamiento auditivo y pedagogía musical.

Querétaro, Marzo de 1991.

BIBLIOGRAFIA

- MACKAMUL, ROLAND
LECRBUCH DER GEHORBILDUNG. VOL I Y II
BARENREITER VERLAG, KASSEL, 1978
- EDLUND, LARS
A) MODUS VETUS
B) MODUS NOVUS
AB NORDISKA MUSIKFORLAGET, EDITION
WILHELM HASEN, STOCKOLM, 1976
- MARTENOT, MAURICE
METODO DE SOLFEO, FORMACION Y DESARROLLO MUSICAL.
RICORDI AMERICANA, BUENOS AIRES, 1970
- MENDOZA, VICENTE T.
A) LA CANCION MEXICANA. FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 1982
B) LIRICA INFANTIL MEXICANA. FONDO DE CULTURA ECONOMICA, 1980.

* QUERETANO, ALUMNO DE CARRERA DE TECNICO EJECUTANTE INSTRUMENTISTA DE LA EBA-UAQ Y PROFESOR DE GUITARRA DE LA MISMA.

PIANOFORTE DUO

(Entrevista a Magdalena Noguerras y Arturo Castro, pianistas)

Antonio Cruz Solís



Foto A.C.S.

- Magdalena, ¿cómo nace en tí esa inquietud por estudiar el piano? Es decir, sabemos que comienzas desde muy joven y que tu interés a ido creciendo hasta que ahora eres una pianista profesional.
- ★ Desde muy niña empecé a estudiar el piano; a los 5 años me metieron a clases, más bien por el gusto que tenía mi papá de que estudiáramos algo relacionado con el arte. Mi papá es un músico aficionado y mi mamá fue bailarina de ballet clásico; entonces, había algo ya de antecedentes de arte en la familia y poco a poco me fui dando cuenta de que eso era parte importante de mi vida y de que era lo que más me gustaba. Después llegó un momento en el que tuve que decidir si llevarlo como carrera o simplemente como un pasatiempo; decidí hacerlo seriamente.
- ¿De tus papás, qué nos puedes decir?
- ★ Mi mamá nació en Pachuca y vivió casi toda su vida en la Ciudad de México. Mi papá es puertorriqueño, pero podemos decir que ya es mexicano, puesto que tiene 40 años viviendo en el país.
- Sabemos que en tu familia hay otros antecedentes artísticos, como es el caso de tus hermanos.
- ★ Como te decía, nos trataron de inculcar el arte y que cada quién buscara lo que más le gustaba. Mi hermana mayor, María del Mar, es bailarina clásica: siguió los pasos de mi mamá. Mis hermanos, Mauricio y Francisco, tocan la guitarra y la flauta. Mi hermana Josefina, aparte de su carrera profesional; esta dedicada al teatro. Juan es el más joven de todos, estudió una carrera profesional; o sea que todos hacen arte, ya como pasatiempo o como carrera.
- ¿En dónde naciste?
- ★ En la ciudad de México, pero mi familia está aquí desde hace 11 ó 12 años; de modo que mis dos hijos, Arturo e Iván son queretanos.
- ¿Porqué decidieron tus papás venir a Querétaro?
- ★ Una de las principales razones era de que el medio en el que nos estábamos desarrollando no era muy propicio; sobre todo para mis hermanos hombres, quienes tenían amistades no muy buenas. Mis padres querían que cambiaran de tajo ese ambiente y buscaran nuevas amistades. Por otra parte mi papá quería experimentar el trabajo fuera del Seguro Social y trabajar en forma particular. La historia que hay en el Distrito Federal fue otra de las muchas razones que se fueron sumando para tomar la decisión, casi 10 años más tarde, de salir de ahí. Estuvimos dos años separados: mi mamá en México con las mujeres y mi papá en Querétaro con los hombres; pero poco a poco nos fuimos reuniendo durante un período muy difícil; ahora ya estamos todos juntos.
- ¿Tu papá, en el ámbito de la medicina, qué especialidad tiene?
- ★ Es traumatólogo, médico cirujano y ortopedista.
- Arturo Castro Lluria. Háblanos un poquito de cómo surge tu inquietud por la música; tenemos entendido que tú naciste en Cuba.
- ☆ Nací en Matanzas, Cuba, y en mi casa ni ha habido músicos ni ese amor por la música la ofan, pero nada de que hubiera un músico, o de que alguno de mis padres le gustara tocar determinado instrumento. En mi casa había un piano que me había regalado mi abuela, me lo heredó y de chiquito empecé como todos los niños, acercándome a él y apretándole las teclas, porque me llamaba la atención. Como yo era muy gordo y muy prieto de piel, entonces mi mamá me decía: "Te pareces a Bola de Nieve". El mote se me quedó así y a los 5 años me metie-

ron al Conservatorio en razón de mi inquietud por el famoso piano, pero sin saber si realmente tenía yo talento o no. Todo esto ocurrió en Matanzas. Resultó que me vieron talento y me pidieron que no lo dejara; lo dejé de todas formas por situaciones familiares y luego nos mudamos. Salimos de Cuba en 1968 y aquí en México poco a poco fui encontrando algún maestro particular, hasta que caí con el profesor Rafael Pliego, en Toluca; él fue el que me inculcó, o más bien con el que decidí realmente hacer la carrera de piano. No la hice con él, sino que me ayudó a ingresar al Conservatorio Nacional de Música para hacer la carrera de pianista.

- ¿Cuántos hermanos tienes?.
- ☆ Somos dos 2 mujeres y dos hombres. Mi hermana, la mayor, tocaba muy bonito el piano, pero lo dejó cuando se casó. Mi otra hermana y mi hermano tocan muy bien la guitarra; de hecho, los cuatro salimos con mucha facilidad para música y somos afinados, cosa que no son ni mi papá ni mi mamá; tal vez lo heredamos de la abuela o de la bisabuela, que era pianista. Los cuatro tocamos instrumento, pero nadie funciona, más que yo.
- ¿Con quién estudiaste en el Conservatorio Nacional de Música?
- ☆ Yo entré al Conservatorio cuando estaba de director el Maestro Víctor Urbán que, de hecho, fue el que me dio la oportunidad de ingresar porque cuando lo intenté, ya no habían inscripciones, pues era ya julio. Entré directamente con la maestra Ana María Báez a tomar clases de piano; ella comenzaba entonces en la docencia, pues recién se había graduado en el Conservatorio y le ofrecieron una plaza como profesora. María había estudiado los últimos años de su carrera con Ma. Teresa Rodríguez. Cuando yo llegué al séptimo año de piano, me dijo que era el pase de nivel importante, y me sugirió: "Arturo, véte con María Teresa, yo voy a hablar con ella". Así se hizo y pasé a tomar clase con ella
- Ustedes me comentaron que se habían conocido en la clase de coro, ¿Con quién tomaban esa clase?.
- ☆ Con Alberto Alba. Un gran director, bajo cuya

dirección el Coro del Conservatorio Nacional de Música floreció hasta su máxima expresión.

- Parece que últimamente había él creado un nuevo coro de estudiantes ahí en el Conservatorio, pero lo tuvo que dejar por alguna cuestión de orden administrativo.
- ☆ Hay miles de problemas; él ha hecho varios intentos pero está un poco decepcionado de tanto problema que surge en el Conservatorio.
- Entonces ustedes se conocen en México, entablan una relación amistosa como compañeros de clase, ¿Posteriormente vienen a radicar aquí en Querétaro los dos, o viene uno primero?.
- ☆ Nos conocimos en México, pero antes de terminar mis estudios estuve un tiempo aquí y allá porque yo quería vivir en Querétaro, pero también quería seguir estudiando piano en el Conservatorio; así que venía aquí entre semana y los viernes me iba a México, tomaba mis clases y luego volvía. Fue hasta que regresamos de Cuba, hace cinco años, que decidimos vivir aquí.
- ¿En qué año se fueron a Cuba?.
- ☆ En el 84. Nos dieron una beca.
- ¿Quién se las dio?.
- ☆ El gobierno Cubano. No había en ese momento becas para Cuba por parte de México así que la pedimos directamente a Cuba por medios de contactos que teníamos. A los 6 meses nos fuimos; fue una cosa bastante precipitada, porque no pensábamos salir para ese semestre y nos avisaron con 15 días de anticipación. Estábamos en Cuba de vacaciones cuando nos avisaron y nos tuvimos que regresar a México para quitar el departamento, vender el carro, decidir y avisar a nuestros maestros que ya no seguiríamos en el Conservatorio, avisar también a nuestros alumnos -que ya teníamos bastantes- que no podríamos ya darles clase; en fin, cambiar toda nuestra vida. Otra de las cosas que tuve que hacer fue la de dejar el puesto que tenía yo en la compañía de Cristina Ortega.
- ¿Trabajaste con Cristina Ortega como pianista o como cantante?.
- ☆ Como cantante.
- ¿También cantas?.

☆ Bastante feo. Trabajé con ella porque, a través del coro del Conservatorio, pidieron un cantante para ir a Guadalajara a hacer la "Viuda Alegre" y, como se requería de mucha gente en escena nos invitaron a trabajar con ella a varios integrantes del grupo. Ahí me salió la oportunidad de cantar y permanecí en la compañía seis años. Esta fue la parte más agradable de mi vida, porque la farándula me encanta. Trabajamos muchísimo y pude conocer toda la República gracias a Cristina Ortega. A ella le gustaba que la gente fuera alta, ya que ella lo es, y requería que sus coros tuvieran más estatura que ella para que pudiéramos ser los diszque galanes; éramos cuatro cantantes, una bailarina, un pianista un bajista y un tenor: un total de ocho elementos.

• ¿Recuerdas los nombres de quienes participaban?

☆ Sí cómo no: Librado Anderson, Alfonso Orozco, Josefina Flores Botello... Librado y Cristina gustaban mucho y se les invitaba frecuentemente a cantar.

• ¿Influyó Librado en tí para que vinieras a vivir a Querétaro.

☆ Para nada. Es más: yo lo criticaba por vivir aquí en Querétaro. Le decía: "¿Cómo es posible que tú con esa voz estés metido ahí?". Lo criticaba de la misma manera que él ahora me critica a mí... siempre espera la oportunidad de la misma de regañarme: "Estás desperdiciándote. ¿Que haces allá, no teniendo qué comer mientras que aquí en México hay trabajos esporádicos, pero nunca faltan". Al grado de que yo llegué a decirle: "Jamás me voy a ir a vivir a ese pueblo".

• Entonces, cuando ustedes se van a Cuba ¿Dejas todo eso?

☆ Lo dejamos todo. Tuve que tomar decisiones. Incluso yo estaba ya por terminar en el Conservatorio, pues me faltaba un año, y pensaba seriamente en dedicarme a la farándula y dejar el piano. Por suerte fue una cosa del destino que en ese momento llegara la beca para Cuba que era estrictamente para estudiar piano y ya no hice nada de lo otro; de lo contrario, quién sabe dónde estaría yo ahorita. En Cuba, entramos a un Instituto donde se estudia sólo durante cinco

años pero a nivel superior; esto equivale -guardando las distancias- al Instituto Tchaikovsky de Moscú, donde el nivel es de licenciatura. Nosotros estuvimos ahí durante dos años.

★ Pero no nos permitían estudiar nada más piano, sino que había que llevar otras materias, incluso Filosofía y Ruso; teníamos que llevar el mismo programa que los demás estudiantes, pues no podían hacer una excepción sólo porque veníamos de México. Fue muy bueno ser alumnos regulares como los demás, porque aprendimos muchas cosas que aquí en México nunca podríamos haber aprendido.

• ¿De cuál maestro se acuerdan más de su estancia en Cuba?

★ De varios. De los mejores maestros que tuvimos los de piano: Teresita Junco, Frank Fernández, la maestra Fernández Brito, y otros de materias teóricas, pero directamente relacionadas con el piano; recuerdo especialmente a Jorge Luis Herrero, que nos daba clase de Historia del Pianismo, una de las materias más bonitas que teníamos.

• ¿En qué año regresan ustedes a México?

☆ En el 86, y llegamos directamente a Querétaro.

• ¿Vienen invitados ya a colaborar con la Universidad?

★ Durante nuestra estancia en Cuba, estuvimos aquí de vacaciones y tuvimos la oportunidad de dar un recital en Bellas Artes y otro en el Museo Regional; entre las personas que nos escucharon estaba el Profesor Adalberto Martínez Arias, entonces Director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, y que fue quien nos ofreció hacer todo lo que estuviera de su parte para incluirnos dentro de la planta de maestros de la Escuela. Eso fue para nosotros muy importante y halagador, pues ese sería el primer trabajo formal que tendríamos. El hecho de trabajar en una Universidad era algo muy bueno para nosotros, así que ese fue el principal motivo que tuvimos para venir a vivir a Querétaro.

• Cuando ustedes ingresaron a la EBA-UAQ. ¿qué materias impartían?

☆ Piano, los dos; Magdalena daba, además, Historia de la Música y yo Solfeo.

• ¿En esa época fué cuando surgió la inquietud de implementar el programa de Universidad en Concierto.

☆ Así es; sucedió un año después, ya cuando llegaron los maestros Rafael Blengio, Vicente López-Varde y Gastón Lafourcade.

• ¿Ustedes tuvieron qué ver con el arribo a Querétaro de esas personas?

★ No; directamente no. Nosotros fuimos con lo que se comenzó el curso propedéutico, la preparación de los alumnos que después entraron a la Licenciatura, a todo el proceso -digamos- de renovación de Bellas Artes, en cuanto a lo que eran las academias y los talleres que había antes. Ahora es ya una escuela con sus licenciaturas y sus carreras, por lo que podemos decir que nosotros arrancamos con todo ese movimiento al que se fueron incorporando varios de los maestros actuales. Se trajeron por la necesidad que había, precisamente, de completar todas las materias que hacían falta para el propedéutico y después para la licenciatura.

• ¿Cómo empieza, cómo es que surge el "Piano Forte Duo"?

☆ Surgió la idea en Cuba, mientras estudiábamos en una clase de Conjuntos de Cámara. Decidimos tomar la clase juntos y ahí fue donde nació esta idea de formar un dueto, tomando en cuenta que hay muchísima literatura para dos pianos y para cuatro manos... Ahora que estuvimos en Europa nos dimos cuenta de la cantidad de cosas escritas que hay; sobre todo de este Siglo. Ha habido un como resurgir de la música para dos pianos por la poca facilidad de viajar como conjunto completo. En el siglo pasado se hacían reducciones para dos pianos de diversos cuartetos, sextetos, etc; pero eso hay tantas transcripciones de sinfonías de Beethoven, de Mozart, de muchas grandes obras de grandes maestros que se redujeron a cuatro manos -ni siquiera a dos pianos- por la dificultad que había para viajar. Ya con los aviones, los barcos rápidos, etc., la cuestión cambió. De los músicos que en México ejecutan bajo la modalidad de cuatro manos, están la maestra Serrato y el maestro Salvador, dúo famosísimo. De ellos

nos nace la idea de tocar a dúo porque los admirábamos muchísimo, y no nos perdiáramos sus conciertos porque eran un banquete para los oídos. Este matrimonio estuvo tocando durante 25 años; ahora lo conforman la maestra Serrato y su hijo, quien luego de terminar su carrera de economista, se dedicó de lleno a la música.

• Sin embargo, hay muy pocos dúos.

☆ Sí. Ellos eran los únicos muy buenos. Hubo otros dúos por ahí: uno de Monterrey que dijeron que era bastante bueno, pero que yo nunca oí; y otro, por cierto muy malo. Entonces, se reforzó la idea: "Bueno, dijimos, si no hay dúos vamos a trabajar como tal para hacer así una carrera".



• Sabemos que acaban de regresar de Italia, don-

de asistieron a un concurso, representando a la Universidad Autónoma de Querétaro.

- ★ Nosotros siempre habíamos tenido la inquietud de participar en un concurso de ejecución a dos pianos, pero no teníamos conocimiento de ninguno hasta que llegó a Querétaro la maestra Maritza Hidalgo. Ella trabajaba en Cuba en el Ministerio de Cultura y a ellos les llegaba toda la información de todos los países del mundo acerca de los concursos, no solamente de piano, sino de todo tipo. Comentando con ella, nos dijo que tenía todos esos papeles, porque era la encargada de tramitarlos. Entonces nos hizo favor de facilitarnos las convocatorias y el concurso que estaba más cerca era éste, que se llevó a cabo en Mayo. Vimos que cumplíamos con los requisitos de edad y de programa y que sólo nos restaba montar una obra. Decidimos inscribirnos.

- Cuáles eran esos requisitos?.

- ★ Eran, entre otros, no pasar de 36 años, tocar cinco piezas obligatorias designadas por ellos con duración aproximada de 10 minutos, llenar el resto del tiempo con obras de nuestra elección y cubrir los \$100.00 U.S. Dlls. del costo de inscripción -lo cual es poco-. Posteriormente recibimos de Italia la aceptación, diciendo que les parecía bien nuestro programa, que todo estaba en orden y que nos esperaban para el concurso. A partir de entonces, empezamos a prepararnos desde el punto de vista musical para estar lo mejor que se pudiera y empezamos a buscar apoyo por parte de varias instituciones y del Gobierno. La Universidad nos apoyó y, más que nunca, nos sentimos parte de ella porque podíamos representarla ante todo el mundo. Ya no eran solamente México o Querétaro, sino nuestra Universidad.

- ☆ En realidad, no sabían qué cosa era "Querétaro"; esto muestra un poco la incultura de la gente. Es agradable saber que ahora ya se conoce por allá el nombre de nuestra Ciudad.

- ★ Sí, y que se viera que también aquí hay actividad musical, que muchas veces no logramos obtener el nivel de ellos, pero que de todas maneras se está trabajando, se está luchando, se está buscando mejorar cada vez.

- Me gustaría que nos hablaran de sus experien-

cias ya dentro del concurso. ¿Cómo vieron a los participantes y su nivel de ejecución?.

- ☆ El nivel nos sorprendió. Nosotros hemos estado estudiando en Cuba y el nivel es muy alto; pero ya en un concurso es de perfección, porque el jurado así lo exige. Todos son tan buenos, que tiene que buscar de alguna manera la forma de eliminar y hacer una elección; debe ser difícil eliminar de entre tanto talento. La mayoría de los concursantes son muchachos que desde muy jovencitos están asistiendo a este tipo de eventos. Hay concursos hasta para niños. De hecho, en éste habían tres categorías: para jovencitos de hasta 16 años, para jóvenes hasta de 21 y la otra -en la que entrábamos nosotros. Al ver los antecedentes de los participantes, nos dimos cuenta de que ellos ya traían terceros, cuartos, quintos y sextos premios internacionales de otros concursos importantes. Ellos ya traían una ventaja tremenda, por su experiencia. Pero a pesar de que al principio ese nivel nos asustó mucho, estuvimos trabajando infatigablemente para hacer el mejor papel, dentro de lo posible. El resultado fue que pudimos compararnos con ellos y pudimos tocar; los comentarios eran buenos y algunas personas pensaron que nosotros íbamos a estar entre los tres finalistas porque les gustó lo que oyeron. Eso fue mucho más importante que un premio.

- ★ Desde que fuimos, teníamos la mentalidad de que no íbamos a traer ningún premio, ya que teníamos los pies sobre la tierra y sabíamos hasta dónde llegaban nuestras posibilidades. Lo más importante era la experiencia de ir y competir, el ir y tocar, el ir y estar al lado de esa gente, de poder oírlos, la y la oportunidad de estar ahí representando a tu país.

- ☆ Sí, que se supiera allá que en Querétaro se hace música; porque México rara vez va a un concurso internacional.

- ★ Eso era lo más importante y no el hecho de traer un premio. Si uno se fija, el premio no era ni siquiera bueno, porque si lo decimos en pesos mexicanos, eran sólo nueve millones de pesos, cantidad que no cubrían ni el viaje.

- ¿Ustedes fueron los únicos participantes de América?.

- ☆ Sí; de América no había nadie. Concursaron 37

países, pero ninguno de América. Un muchacho brasileño quedó entre los cinco primeros lugares de la clasificación de solistas, pero vivía en Alemania desde muchos años atrás. Ni siquiera Estados Unidos, que generalmente manda muchos concursantes, estuvo representado.

- ¿Piensan volver a participar en otros concursos?.
- ★ Tenemos pensado asistir a otro que también está próximo; pero ahí sí exigen el que sea un dúo establecido de un par de años por lo menos.
- ☆ Sí, ellos se reservan el derecho de admisión de acuerdo al currículum, y con lo que a ellos les interesa que entre al concurso. Es un poquito más difícil, pero nosotros no pararemos de hacer todo lo posible. El concurso se llevará a cabo también, en Italia, este noviembre. El problema de nosotros es que todos los cursos internacionales tienen límite de edad y yo ya voy a llegar al momento en que ya no me acepte en ninguno; yo ya tengo 33 años y el límite suelen ser los 32. Pienso que éste va a ser quizás el segundo y último, por lo que queremos aprovechar esta oportunidad. Al principio decíamos: "¿Qué necesidad tenemos de estar pasando por estos sustos". Pero luego nos motivó mucho el resultado. En esa presión lo que hace a uno crecer artísticamente; esa presión de estar ahí en competencia. Pienso que la gente nos veía como amigos; nos gusta tocar aquí en Querétaro porque sabemos que la gente nos apoya para conocernos... Como que hay más comunicación entre pianistas y público. En cambio allá, nadie nos conocía y el hecho de tocar ante pianistas de nombre internacional como parte de un concurso y en representación de un país como cualquiera de ellos, pues era una cosa muy importante. Ahí nos valorarían no por conocernos, sino puramente como artistas, como pianistas, como músicos. Eso vale mucho. Ya después del concurso estuvimos de visita en Roma, luego en Florencia y en Valencia. Lo que más nos gustó de Italia, aparte de Sicilia -que es un lugar muy bonito-, fue la gente porque es muy amable y muy parecida a nosotros; quieren mucho a México. Al norte de Italia la gente no es así, es un poco más seca y no tan amables co-

mo piensa la gente. La ciudad que más nos gustó por tanto arte, por tanta música buena, fue Florencia. Es una ciudad bellísima, con arte en cada esquina; hay un museo importante en cada pequeña iglesita y las hay por todos lados. Hay pinturas de los grandes y famosos pintores. Ahí asistimos a dos conciertos fantásticos. Es un nivel excepcional el de esos jóvenes. La culminación fue en Salzburgo al haber asistido al Festival Internacional que están realizando durante todo el año con motivo del aniversario de Mozart. Luego fuimos a París y, aunque ya estábamos un poco cansados, asistimos a conciertos en la sala Pleyel. Uno disfruta mucho de todo aquello porque realmente se nota el nivel del desarrollo musical y artístico que por allá tienen... pero a la vez pudimos darnos cuenta de las ventajas que tenemos de vivir en América Latina.

- ★ Valora uno mucho el lugar donde vive. Sobre todo el vivir en México, con todo lo que tenemos y con todo el ambiente que hay para los jóvenes y la cultura.
- ☆ Yo soy americanista. Soy latino por todos lados y me encanta vivir en un continente que es joven. Europa se siente cansado en muchos aspectos; los jóvenes ya están distorsionados con tantas cosas, que ya no tienen motivaciones. Solamente la gente que se dedica al arte está motivada.
- ★ Y por lo mismo, hay mucha depravación y mucha droga. En México no tenemos eso y mucho menos en Querétaro. El ambiente es sano y los niños pueden vivir en forma diferente de lo que viven allá. Aquí es limpio, nos encontramos allá con que algunas ciudades de Italia y Francia, nos deprimieron por la porquería que hay en la calle y en el "metro". Uno ha idealizado mucho a Europa porque, como yo comentaba con algunos alumnos, desde que nacemos estamos oyendo que el Coliseo de Roma, que la Torre Eiffel, que los Museos, que todas las cosas lindas de Europa, y cuando llega uno allá, se encuentra con que no era tan de color de rosa como uno se lo había imaginado, sino que nos encontramos con una suciedad real.
- ¿Cuáles son sus planes a futuro?.
- ☆ Ahora que hay un poco más de calma en esta

época de vacaciones de la Universidad, -como principalmente trabajamos con ella- pues siempre en las vacaciones de julio y agosto se puede decir que la actividad está casi muerta. Pero como de todos modos buscamos nuestra motivación propia en el concurso en noviembre -estamos hablando de cinco meses- pues estamos ya trabajando con ello.

- ★ Ese receso universitario nos sirve para prepararnos para el concurso y para otros futuros concursos.
- ☆ Estando allá salió una conexión, y nos pidieron un concierto en Nueva York para noviembre. Puede ser que se dé o que no, pero ojalá y sí se haga por que eso sería muy importante para nuestra carrera, puesto que Nueva York es una ciudad muy cosmopolita y, por ello, importante. Después del concurso, estaremos lo mejor preparados posible. O sea que los planes inmediatos se reducen a trabajar intensamente para el concurso en Italia y para el concierto en Nueva York.

- ★ Pensamos que aunque no tengamos la oportunidad de ir a concursos, nunca debemos perder la motivación; no debemos sentarnos y decir: "Bueno como ya no tengo concursos, ya no tengo clases, no tengo quién me presione, no tengo maestro que me esté picando las costillas, pues ya no estudio". Al contrario. El trabajo y el esfuerzo por salir adelante nos obligan a seguir superándonos y a no perder nunca las ganas de continuar en la medida de nuestras posibilidades... porque también uno debe de saber hasta dónde puede uno llegar. Esto nos ha servido para querer abordar y profundizar en una cantidad de música que deberemos estudiar con mucha energía, aunque no vayamos a ningún concurso. Lo que importa es que nunca se terminen las ganas de salir adelante.

¿QUE ES DISEÑO?

Pablo Sánchez Ibarra

(México, D.F. 1961 Licenciado en Diseño Gráfico, Coordinador del área de Diseño EBA-U.A.Q.).

En los últimos años, el Diseño ha adquirido auge a nivel mundial; pero a pesar de la importancia que dicha especialidad ha logrado, existe una concepción todavía dispersa sobre la definición que pudiera englobar, de una manera completa y clara este concepto.

Los teóricos (entendiéndose por éstos, a todos aquellos que siendo diseñadores o no se han dedicado a la investigación y al análisis, en pro de la obtención de nuevas teorías para el Diseño), definen esta profesión como un proceso de prefiguración que se compone de dos aspectos: uno funcional y otro estético del caso en cuestión, en base a los fenómenos socioeconómicos y culturales que se han presentado a través del tiempo, creándose en este proceso, dos grandes posiciones:

Una, Los que se inclinan a considerar al Diseño como una actividad artística, y otra los que tratan en base al método científico de cubrir necesidades de uso en forma integral (conceptual y formal) para lograr en el Diseño la característica de ciencia.



Lo anterior plantea una situación ambigua, e inclinarse a un extremo u otro es encerrarse en aspectos sentimentales únicamente.

Por lo tanto, se considera que el camino a seguir para lograr una definición lo más clara y objetiva posible es, en primer término, comprender el porqué existe tal divorcio de la teoría con la práctica en el Diseño.

ALGUNAS DEFINICIONES DE DISEÑO

En un análisis de esta magnitud, se hace necesario contemplar la definición etimológica, ya que nos sirve para evaluar la evolución que dicho concepto ha tenido con el correr del tiempo:

DISEÑO, (del latín "Designare"; de Dis, proposición inseparable que indica negación, contrariedad o separación; y "Signare", señalar -verbo transitivo. Traza, delineación, dibujo de alguna cosa; Descripción o bosquejo de alguna cosa con palabras. (Enciclopedia Sopena ver. Academ. 1952).

"Durante los años 1950 a 1960, en muchos países industrializados comenzaron a publicarse los primeros escritos sobre métodos de Diseño. Antes de esa época, se entendía por diseño la labor que los arquitectos, ingenieros y diseñadores llevaban a cabo con objeto de producir los dibujos necesarios tanto para los clientes como para los fabricantes".

Christopher Jones, con esta observación, nos demuestra que el Diseño sufre su primera evolución por la necesidad de modificar este proceso por la inconformidad generalizada con los métodos tradicionales, para reducirla a un método estándar que pueda ser válido para todas las situaciones.

Esto adquiere una lógica con la siguiente definición:

DISEÑO. Denominación genérica con la que se acostumbra a conocer el trabajo de proyección de los objetos de uso cotidiano, teniendo básicamente en cuenta los materiales usados y su función; así las formas resultantes responden, en un principio, a los fines que deben cumplir, y no a condicionamientos estéticos abstractos.

El Diseño se diferencia de la Artesanía, de las Artes aplicadas, etc... en el hecho de que prescinde de la primacía de los componentes "artísticos".

Al Diseño que incumple estas características, pendientes del adorno más que de la función, se le suele llamar "Styling". (Lexis 22, Bellas Artes 1980).

"Styling", término cuya aplicación es similar al término "moda", utilizando por la publicidad, tratándose de una deformidad que el diseño conlleva.

Para evitar estas distorsiones, es imprescindible considerar en qué se basa la función del objeto y cómo se determina su forma, llevándonos estos planteamientos a la concepción de la esencia.

Lo anterior no es nada fácil de lograr, como se muestra en estas dos definiciones en las que un sistema ideológico es capaz de alterar la esencia del Diseño:

"Diseño: es la elaboración de una decisión, de cara a la incertidumbre, con grandes penalizaciones para el error". (Asimow, 1962).

"Diseño: es la realización de un complejo acto de fe". (Jones, 1966 a).

Después de este esquema global y de una recopilación de definiciones, es el momento de retomar las que, a mi criterio, corresponden a los argumentos que fundamentarían la posible definición de Diseño:

"Diseño Técnico"; es la utilización de principios científicos, información técnica e imaginación en la definición de una estructura mecánica, máquina o sistema que realice funciones específicas con el máximo de economía y eficiencia. (Fielden, 1963).

Si bien esta definición nos aclara que está enfocada al Diseño Técnico, contempla la importancia de un proceso lógico y objetivo que debe existir para resolver un problema de Diseño, para lograr la función específica del objeto y, así, su eficiencia.

"Diseño sería una actividad que diera lugar a una profesión ilimitada y cuya especificidad consistiera

en prefigurar lo que otros y en distintos momentos van a llevar a efecto. (Ramón Vargas S.).

"Actividad que diera lugar a una profesión ilimitada", una propuesta muy interesante, ya que a muchos teóricos se les olvida mencionar "profesión" en sus definiciones, concepto que le otorga al Diseño una posición social que a fin de cuentas ¿en función de qué nace el Diseño como necesidad?

¿Es el Diseño un arte, o una ciencia exacta?

El punto de vista que se mantendrá aquí consiste en no confundir el Diseño con el Arte, o una ciencia es una actividad híbrida que depende para su ejecución con buen éxito, de una correcta combinación de las dos, y es más improbable su éxito si lo asociamos exclusivamente a una de estas especialidades. La diferencia fundamental estriba en la consideración del "tiempo". Artistas y científicos actúan en el mundo físico "presente" (tanto si es real o simbólico) mientras que los matemáticos operan sobre relaciones abstractas, independientes del "Tiempo Histórico". Por otro lado los diseñadores ineludiblemente están limitados al tratar como real lo que sólo existe en un "futuro" imaginado y al tener que especificar caminos mediante los cuales los objetos "previstos" pueden llegar a existir.

La mayoría de los métodos de Diseño están interesados, en mayor o menor grado, en la exteriorización del pensamiento de diseño y, por lo tanto, basados en presupuestos racionales más que místicos.

Se supone que el proceso de Diseño es totalmente explicable, incluso aunque el diseñador sea incapaz de dar razones convincentes para todas las decisiones que toma.

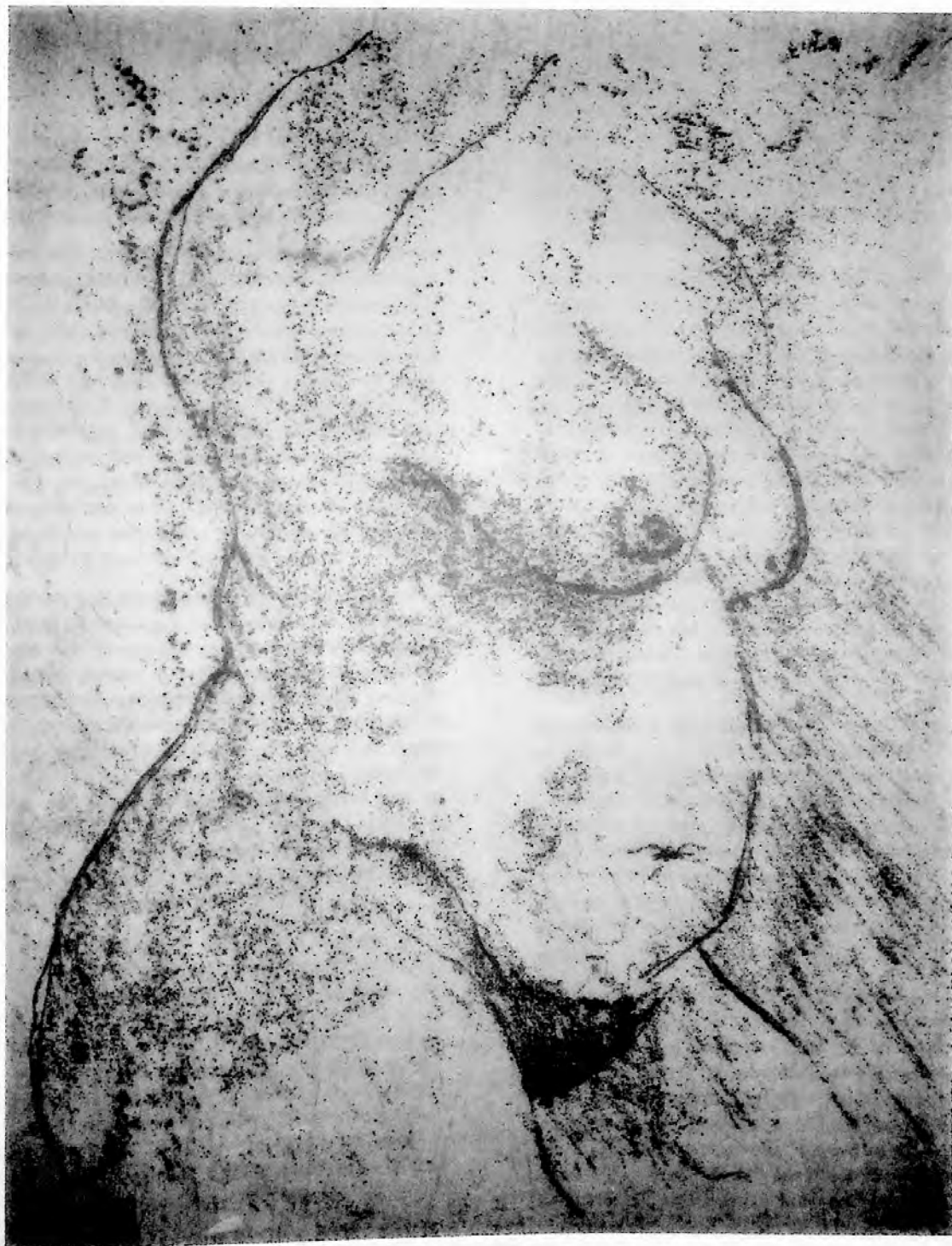
Por todo lo anteriormente expuesto, concluyo:

"DISEÑO, es una profesión que se fundamenta en un proceso sistematizado de una actividad creativa, cuyo fin es el de prefigurar satisfactores".

DESNUDO

(Tinta)

Ricardo Servín Rivera



VIII CERTAMEN UNIVERSITARIO DE LITERATURA 1991

(Trabajos Premiados)

EL HENRIQUISMO: HISTORIA CANCELADA (1952-1954)* (Ensayo)

Francisco Javier Estrada

La lucha por la democracia en México ha sido ardua y difícil; tildados de ilusos, o de románticos en el mejor de los casos, sus promotores han tenido que enfrentarse a los mayores obstáculos.

Por intentar construir una democracia pura, sin restricciones, Don Francisco I. Madero emprendió en 1910 una revolución, para luego caer víctima de la felonía y la traición. Posteriormente vendría la sangrienta competencia por el poder entre los diversos caudillos. Carranza imponiendo a Bonillas; Obregón inclinando la balanza en favor de Calles; Serrano y Gómez sacrificados por el obstinado afán reeleccionista, así que las sospechas de imposición han sido en nuestro país una constante historia fatal, al grado que se ha acabado por asumir, casi como un hecho inevitable, el alejamiento creciente del pueblo en los procesos electorales.

Yo pienso que, al margen de las apreciaciones faccionales, la verdadera lucha dentro de la Revolución se dio -y se sigue dando- entre dos grandes corrientes. Porque la verdad es que la llamada familia revolucionaria quedó escindida ya a partir de 1924, en dos importantes vertientes políticas, al parecer irreconciliables. La de aquellos como Obregón, Calles, Cárdenas y Alemán principalmente, que pensaban que lo fundamental para la estabilidad del sistema era el control político, y otra, la de quienes propugnaban el ideal democrático, el pluralismo real, como la mejor justificación posible del movimiento armado.

Esta lucha pues, fue la que de una manera u otra dió origen a la rebeldía de la huertista, primero y al movimiento vasconcelista después; también, por supuesto, a la campaña almazanista de 1940. y no es otra razón, en síntesis, la que incluso ahora mismo define la pugna entre la vieja y la nueva política; es decir, entre quienes empeñados en la promoción de sus pequeños intereses creados mistifican la idea del partido único, cooptador, monolítico, y quienes creemos que ha sonado en México, al fin, la hora de las rectificaciones del sistema.

Una de las últimas, auténticas cruzadas democráticas en México la abanderó, hace ya casi 40 años,

Miguel Henríquez Guzmán, y con él un grupo de aguerridos políticos, revolucionarios con amplia ejecutoria como César Martino, Raúl Castellano, Francisco Martínez de la Vega, Graciano Sánchez, Francisco J. Mújica, etc., quienes creían que los miembros de un partido no pueden ni deben estar supeditados a la voluntad de un solo hombre, y menos al mito de la "línea desde arriba", que solo esconde cobardías y la anulación de la sana discusión, positiva y libre.

Miguel Henríquez lo puso todo en juego: Vida, integridad física, un formidable imperio económico construido por sus familiares a base de tesón y de trabajo, tiempo, peligros, la tranquilidad de su familia, su honor y el paso de su nombre a la historia... le reprocharon al general, desde luego, haberse separado del rumbo de la política oficial, tanto como le reprocharon el no haber tomado el poder por la fuerza. Lo único cierto fue su interés auténtico en servir a México; por él y no otra cosa fue que decidió ponerse al frente de las masas que rechazaban la labor del alemanismo, y por eso, también, fue que se rehusó a ensangrentar inútilmente al país cayendo en el peligroso juego de la violencia, una tentación por lo demás, y dadas las condiciones nacionales e internacionales del momento, sin posibilidad alguna de éxito.

La evocación del henriquismo, en fin, no es solamente un ejercicio de memoria histórica. Porque, al margen de lo que pueda revelarnos y la correcta ubicación de los hombres y de los hechos, hablar de una de las jornadas más intensas de los últimos años, implica necesariamente ahondar en un debate que en 1990 se antoja vital: ¿puede o no el régimen encarar el reto de la apertura desde adentro? ¿son revolución y modernidad, dos conceptos atangónicos?

No dudamos, por otro lado tampoco, que la evocación del henriquismo en las actuales condiciones pudiera doler a muchos. Le dolerá sin duda a los opositores falsos, oportunistas, esos que se escudan en el amparo de una contradictoria idolatría, y también a aquellos que, desde el mismo régimen, se empeñan en mantener una tendencia contraria al clamor nacional. No por nada sus recuerdos traen implícita la reflexión sobre muchos personajes considerados "intocables" en nuestra historia oficial y al mismo tiempo una crítica al sistema, a esa

concepción arcaica del sistema, a la subcultura del fraude, a la tradición del "carro completo", a las desviaciones doctrinales; en suma a esa vieja política, que llegó a su clímax en 1952 y que por más de treinta años indujo a la confusión del curso revolucionario.

He de recibirles - y aquí si quiero ser muy claro, que hablo al margen de mi filiación partidista - que cuando comencé a interesarme por el episodio henriquista muchas fueron las interrogantes que se me presentaron, que son las mismas que luego de algunos años de reflexión y de labor de investigación, trataré de aportar para intentar una respuesta.

Muchos han sido ciertamente, los autores que han pretendido hacer la crónica de aquella jornada. Pocos, empero, han logrado pasar de lo meramente anecdótico a lo trascendental del movimiento. (Excepción de la regla, dicho sea de paso, lo constituye felizmente el ensayo del maestro Semo). De ahí la importancia de este tipo de eventos, muestra elocuente del grado de concientización que impera en nuestra universidad y que de alguna manera, contribuye a forjar la conciencia histórica de nuestra nación.

Pero volviendo a nuestro tema, la verdad es que no es del todo culpa de los estudiosos la conspiración del silencio que ha envuelto la evocación del henriquismo. Ello obedece a dos razones fundamentales: primero, que el gobierno, silenció todo lo que pudo, y deformó, lo sucedido en aquel tiempo. Y segundo, que los henriquistas, el general Henriquez en lo personal, siempre se rehusó a escribir sus memorias y hablar de su versión de los hechos.

De todo lo anterior resulta que mientras para algunos el henriquismo fue un fenómeno de oposición de izquierda, para otros no pasó de ser mera aventura caudillista, mientras que otros más, incluso, han llegado a definirlo como un intento derechista. No faltando por supuesto quien diga que es difícil definir al henriquismo como una corriente sólida y bien constituida.

La realidad, no obstante, es otra muy distinta. Y ya estamos en tiempo de abrirle paso a la discusión y encontrar la verdad histórica que merecemos conocer los mexicanos.

Ese fue al menos el criterio que me guió a sugerir a mi hijo Francisco para que escribiera un libro y

que afortunadamente secundaron muchos de los sobrevivientes del henriquismo que antes se habían negado a hablar publicamente, y que fue lo que me permitió, casi 40 años después del inicio de la campaña, reconstruir muchos de aquellos hechos desconocidos y dar respuesta a no pocas de las interrogantes que con el tiempo quedaron en el aire:

Uno: ¿Cuáles eran los meritos del general Henriquez, cuál su papel en la revolución, que le permitieron aspirar a la presidencia de la República?

Dos: ¿Qué tan profunda fue su relación con el ex-presidente Lázaro Cárdenas y hasta que grado fue esa amistad la que influyó en su decisión de lanzarse a la aventura de 1951?

Tres: ¿Ganó realmente el general Henriquez la presidencia en 1952 y fue víctima de un fraude electoral?

Y cuatro: ¿Cuál es la aportación histórica del henriquismo, cuál fue su programa, que de él podemos rescatar, qué de él vale la pena reflexionar y es importante en nuestros días?

Por eso es fundamental clarificar bien nuestro pasado, los conceptos a manejar en esta época de cambios acelerados y así, al abordar el tema del henriquismo, despojarnos de pasiones y partidismos y con rigor histórico, analizar los hechos, los hombres y su trascendencia permanente.

Pues, de todas las medidas que se requieren para llevar en serio y a fondo la modernización y el cambio integral de la mentalidad en este país, tal vez lo más importante sean las medidas que se tomen para poner a la verdad en su lugar dentro de la historia, esta versión "de los vencedores" a que estamos acostumbrados.

Las mentiras respecto de la historia son esenciales en un régimen cerrado, monolítico y autoritario. Al carecer de una base verdadera para su legitimación política el estado rígido inventa y reinventa un pasado para justificar su existencia, o cuando menos lo mistifica y sataniza a sus oponentes.

Orwell lo expresó con efectos devastadores en su novela "1984"; su héroe Winston Smith, se ocupaba de hacer desaparecer los hechos "no convenientes" de los registros del pasado y ponerlos en el agujero de la memoria, para ser quemados.

Los nazis hicieron lo más que pudieron para crear

la imagen colosal del Reich de los mil años y para borrar las huellas de su barbarie al sobrevenir la derrota. Actualmente, los apologistas de la Alemania de Hitler dedican buena parte de su esfuerzo a "revisar" la historia e insistir en que no hubo tal holocausto. En sentido inverso, destacan los empeños de Mijail Gorbachov, por limpiar la historia de la Unión Soviética, ejemplo que se secunda en casi todo el bloque oriental.

A fin de cuentas, un estado que empieza a enfrentarse a la verdad demuestra que se está alejando de la intolerancia, y con ese mismo ánimo y con la confianza, también, de que México vive una nueva etapa, es que hoy intentamos hacer un balance, lo más desprejuiciado posible, y seguir los pasos de un episodio deformado, ignorado, "no conveniente", borrado simplemente de las páginas de nuestra historia reciente. Porque es a eso justamente a lo que se ha intentado reducir el henriquismo a un conjunto de mitos, falsedades y chismografía irrelevante. Desde aquella versión que nos habla de origen extranjero del General Henríquez, hasta su "dudosa" participación en la "decena trágica", la acusación es de haber sido el asesino de Saturnino Cedillo, etc., y los rumores de que vendió el movimiento popular a cambio de contratos y concesiones millonarias del gobierno.

El hecho es que podríamos hablar mucho de esa parte anecdótica del henriquismo, que su acta de nacimiento se encuentra en lo que hoy es Piedras Negras, Coahuila; que formó parte de la escolta de Don Francisco I. Madero y que sus enemigos llegaron al extremo de falsificar una fotografía para hacerlo aparecer como huertista; también, claro, de su amistad cercana, de treinta años, con Lázaro Cárdenas; y sobre todo, podríamos hablar del hecho de que el hombre de empresa de la familia lo era su hermano Jorge, el mismo que, lejos de ganar con la campaña, perdió contratos de concesiones, y hasta sufrió el embargo de sus bienes durante la etapa final de la contienda, por temor a que fueran usados en el alzamiento popular.

En fin, yo creo que aquí estamos a algo más que hablar de detalles intrascendentes. Vamos a evaluar un capítulo interesantísimo y poco entendido, y a ubicarlo en su correcta dimensión histórica para ver qué nos puede aportar en nuestros días.

¿Que por qué se convirtió Henríquez Guzmán en

el abanderado del cambio para los grupos progresistas del país y el candidato de los cardenistas a la presidencia de la República? José Muñoz Cota lo explica así:

"El General Henríquez reconciliaba los términos de militar y ciudadano civil. Como militar era un varón de antecedentes revolucionarios, soldado que ganó su ascenso grado a grado en hechos de campaña, como ciudadano, fue un caballero sin tacha, hombre culto, deportista, educado y profundamente humanista y que, como jefe de zona marcó su paso por las entidades federativas, dejando alguna obra con su aportación y ayuda".

"Era liberal, partidario de la libertad, demócrata sincero, más bien un demócrata constitucionalista".

"Varón con intachable honradez, enemigo de la corrupción y propenso a los métodos persuasivos, sin abandonar por ello la mano firme y enérgica".

"En resumen -concluye Muñoz Cota-: Miguel Henríquez Guzmán era un cardenista probado, el primero, y contaba con el respaldo de la familia cardenista".

Corrían entonces los días del gobierno de Miguel Alemán Valdez, cuando numerosos políticos advertían el riesgo, fomentado por los principales colaboradores del presidente, de un retroceso en las conquistas de la revolución.

Mucha de obra heredada por el cardenismo se encontraba al garete y, lo que es más, frecuentemente se amenazaba con la idea de entronizar eternamente las ideas del grupo en el poder.

Cárdenas había sido el decidido propulsor de la política de masas del estado mexicano revolucionario. A él se debía el impulso del ejido, el amplio desarrollo sindical; había conducido con habilidad y dignidad las relaciones de México con el resto del mundo y había hecho de la revolución un proceso permanente de cambios y definiciones comprometidas con el pueblo.

Con Miguel Alemán, en cambio, y su irrefrenable proyecto desarrollista, habían aparecido el mañoso amparo agrario y el "charrismo", que cortaba la libertad de los sindicatos; se había señalado a los funcionarios el fácil camino del enriquecimiento ilegal a base de trafiques; se había establecido la imposición de favoritos e incondicionales en los

puestos de elección; se hablaba incluso de convenios "secretos" lesivos para la soberanía del país, y por si fuera poco, se coqueteaba ya con la idea de la reelección. La filosofía alemanista, en fin, bien puede resumirse en una frase festiva del veracruzano: "yo quisiera -dijo una ocasión- que todos los mexicanos tuvieran un cadillac, un boleto para los toros y un habano". Cárdenas hubiera querido mucho más; le preocupaba grandemente la situación de los sectores desamparados, olvidados por la revolución. "Nada puede hacerse en este país -repetía incansable- sin una verdadera pasión por la suerte de los obreros y de los campesinos".

Es pues en ese tiempo, precisamente, cuando se gesta en la mente del ex-presidente y de un grupo connotado de seguidores suyos, la idea de organizar un partido independiente que cumpliera con la función, con la finalidad para la cual había sido proyectado originalmente el partido oficial: ser un celoso vigilante de la acción gubernamental, denunciando los olvidos y desviaciones con respecto a la doctrina revolucionaria y a los mandatos de la constitución, pero que éste había acabado por desvirtuar, convirtiéndose, simplemente, en un instrumento de adulación e imposición incondicional de la voluntad del presidente en turno. Don Lázaro había pensado en realidad, en primera instancia, que era el P.R.I. el que debía reformarse; pero ante la imposibilidad de conseguirlo, optó por reunir a sus allegados más consistentes ideológicamente hablando e, imbuyéndolos de la idea de retomar el camino de la revolución, adoptar una posición ofensiva. No significaba esto, desde luego, que los henriquistas descansaran en la influencia política de Cárdenas, y menos que se pretendiera erigirlo en "gran elector" o en el *factotum* de su propio éxito. Pero el hecho es que la pretendida abstención política, el "no compromiso" henriquista del ex-presidente son falacias que -visto objetivamente- se caen por su propio peso.

¿Pruebas? existen las versiones de cuando menos José Muñoz Cota y el general Richkarday, que permiten fundamentalmente que César Martino, Luis Alamillo Flores, y el propio Francisco J. Mújica, fueron dirigidos como tantos otros cardenistas hacia el general Henríquez. También existen los textos originales en campaña, corregidos, con puño y letra de Don Lázaro. Además era hecho conocido la presencia, diariamente desde que inició el movi-

miento, de un ayudante de Cárdenas, el capitán Honorato Gutiérrez, en el domicilio de Henríquez, y por su fuera poco la participación destacada de la propia doña Amalia y de Cuauhtémoc, así como de varios miembros de la familia Cárdenas, en los actos públicos del henriquismo.

Estos son los hechos que vale la pena consignar para entender hasta qué grado privaba entre el candidato de la oposición y el ex-presidente una real y sólida amistad; amistad fincada fundamentalmente en la lealtad y en la afinidad ideológica, pero que de ningún modo implicaba que Henríquez pensara llegar al poder gracias a las gestiones de su amigo.

Es cierto también que en su momento, el henriquismo representó una opción legítima de la corriente social de la revolución y en ese entonces la oposición enarboló el cardenismo; sí ciertamente como la bandera de la reivindicación popular; pero más que eso, como el camino más seguro para recuperar y retomar, para volver a los sustentos originales del movimiento revolucionario.

No se trataba, pues, nada más de reclamar la vuelta al cardenismo, eso es muy simplista. Se trataba sobre todo, de corregir los errores y desviaciones en que habían incurrido los gobiernos de la pos-revolución, romper los mitos y tabúes que tenían entrapado el proceso y reinterpretar la doctrina revolucionaria, apegándose lo más posible al espíritu de la constitución de 1917.

Fue así como surgió la federación de partidos del pueblo mexicano -nombre por cierto sugerido por el general Cárdenas-, y así también como Miguel Henríquez aceptó a instancias de él su nominación presidencial, iniciando, a partir del mes de julio de 1951, una campaña por el país, plagada de obstáculos, de amenazas y represiones, en un clima de franca intolerancia alentada por el gobierno de aquella época.

Porque son muchos los hechos que nos pintan la terribilísima situación en que vivía la oposición por esos años, baste mencionar el caso de Nayarit, donde las autoridades estatales pusieron en práctica toda clase de medidas para presionar al pueblo; se dio la orden de cerrar hoteles, restaurantes y gasolineras; fueron suspendidos todos los servicios públicos y hasta se llegó al extremo, con tal de impedir la lle-

gada de los henriquistas, de levantar cercos de piedras y abrir zanjas en las carreteras.

Lo mismo pasó en Colima, lugar en que se encarceló a todo aquel que se descubriera repartiendo o fijando propaganda; y el colmo se dio al paso de la comitiva opositora hacia Mexicali, a donde fueron emplazadas ametralladoras en todos los caminos de entrada a la ciudad. Al final de la campaña, ésta había cobrado ya innumerables vidas; eran muchos los casos de militantes presos, y el ambiente intimidatorio seguiría manteniéndose, amenazante, incluso mucho tiempo después de las votaciones.

Sumamente difícil resulta a estas alturas saber a ciencia cierta quién fue el legítimo ganador de la jornada electoral del 52, por lo amañado de los procedimientos y lo turbio de los resultados. Lo que sí podemos decir es que sobran las pruebas que documentan el fraude cometido en contra de la candidatura de Henríquez Guzmán y lo cierto es que no creo que pueda haber político o estudioso serio que hoy pueda dilucidar, con toda claridad, el triunfo de Adolfo Ruiz Cortínez. Al margen de todo lo anterior, la verdad es que no puede decirse que la semilla dejada por el henriquismo haya fracasado. No puede ni debe afirmarse que haya fracasado un partido político, y con él una corriente ideológica, que hizo de la democracia una mística y su razón de ser, y que previno en muchos aspectos, visionariamente, los problemas que debía de resolver la nación, para poder acceder a mejores y más justos estadios de progreso.

Basta una mirada al programa de gobierno de la F.P.P. para percatarnos de lo adelantado de sus propuestas: Reglamentación en la ley electoral la desaparición del Partido Oficial, nacionalización de la Industria Eléctrica, la creación del I.S.S.T.E., y del sistema de seguridad social para las fuerzas armadas; la municipalización del D.F., y hasta el manejo racional de nuestra deuda exterior, son algunas de las aportaciones -algunas ya realizadas, otras en proyecto de hacerse todavía y muchas más a estas alturas reclamamos en verdad inaplazables- de aquella campaña política.

Porque la federación de partidos del pueblo no fue un partido concebido con carácter transitorio, tampoco fue personalista y menos meramente "electo-

tero". Nada más falso, que esa amañada concepción de nuestra historia.

Lo que buscaban los henriquistas -y lo que hicieron desde 1944- era la consolidación, precisamente, de un partido independiente, orgánico y permanente, sólido y bien definido; no solamente para participar en las elecciones de 1952, y llevar a un hombre hacia el poder, sino para luchar por un programa claro.

No olvidemos que la F.P.P. no se diluyó como otros partidos opositores anteriores, sino que le fue cancelado su registro por un decreto gubernamental, cosa que no pasó con el partido de Vasconcelos ni con el de Almazán ni con el de Padilla.

Es cierto que no los ayudaron, a los henriquistas, ni las circunstancias, ni su idealismo en la cerrazón, ni tampoco la cultura política que mantenía el país como consecuencia del predominio de la familia revolucionaria.

Y por último una reflexión que considero importante, pues siguiendo con lo anterior, podemos decir que la experiencia vivida por el henriquismo es la prueba más palpable de que la intransigencia, en política, equivale al suicidio.

Insisto en que en aquella época el estado mexicano atravesaba por una etapa feliz de franca unanimidad y pocos apreciaban o siquiera conocían el significado de la palabra concertación, en un medio, característico de la peor práctica política, donde privaba el caciquismo, el fraude, el dedazo y todos esos vicios que hoy mismo estamos empeñados en dejar atrás.

Eran, ni más ni menos, los buenos tiempos del avasallador "Carro completo", la versión oficialista del "todo o nada", si bien por otro lado, tampoco debemos perder de vista la posición intransigente que prevaleció entre algunos henriquistas utópicos, que se negaron a aceptar negociaciones de ninguna especie sin el reconocimiento de su triunfo presidencial; hechos estos, en fin que retardaron en gran medida el desarrollo democrático que en 1952 pudo haber tenido un importante punto de arranque.

La verdad es que, en ese jaleo entre opositores radicales y moderados, inclusive en una ocasión José Muñoz Cota, uno de los principales defensores de la línea del diálogo, le advirtió públicamente al general Henríquez: "por que si el pueblo, ahora

entusiasmado hasta el sacrificio de sus vidas, no encuentra la solución de sus aspiraciones revolucionarias en esta ocasión, a la sombra de su candidatura, este pueblo perderá la esperanza y caerá en el laberinto de la indiferencia política y la derrota prematura antes de iniciar la lucha. La historia política parara los relojes y durante 50 años, lo menos, todo estará parado en la República Mexicana".

¿Por qué Henriquez Guzmán no escucho a quienes lo conminaron a aceptar los triunfos en el congreso y posiciones en el mismo gabinete como se le llegó a ofrecer en más de una ocasión? En primer lugar hay que insistir en que las condiciones del sistema político en aquellos años eran otras y lo impelían más a reforzar los mecanismos de control. Ahí están como prueba las varias entrevistas que sostuvo el Ex-candidato de la F.P.P. con el presidente Ruiz Cortínez en busca de un acuerdo, y aún el proyecto de adhesión de la oposición con el gobierno, que se quedó en el papel por la tremenda persecución desatada en contra de los henriquistas. Por otro lado, otra razón la hallamos en que en el seno de la F.P.P. había un grupo numeroso que defendía la idea de que si el fraude se consumaba negando el acceso a la presidencia de Henriquez, el mejor camino era declarar esputias las elecciones y a las autoridades de ellas emanadas; recurso empero, que ante la imposibilidad real de demostrar su fuerza, colocó a la oposición en un callejón sin salida, sumida en la importancia política a la hora en que el aparato gubernamental decretó la definitiva proscripción del grupo disidente.

Por eso es que ahora conviene no perder de vista las lecciones del pasado. La derrota de Henriquez Guzmán, como la de Almazán años atrás, bien pu-

dieron haber sido derrotas tajantes para el avance democrático del país si tanto el régimen como la oposición hubieran demostrado su oportuna disposición al diálogo.

Y eso es lo importante del actual momento. Meditar que, si la democracia sólo vendra como consecuencia del acuerdo y los puntos en común a que lleguen las tendencias antagónicas. Pues el poder no lo cede nadie, y menos lo regala, hay que ganarlo llanamente, y para ganarlo, no existen más que dos caminos: el diálogo y la concertación que son las vías que hoy asume una sociedad civil demandante pero madura y civilizada o sencillamente la violencia que hace años superamos y que repudia el pueblo en su gran mayoría.

Porque mientras las reticencias y las resistencias continúan, el abstencionismo, la indiferencia política, siguen creciendo peligrosamente. Y el problema de la participación política fuera de control, acaba por poner en riesgo la viabilidad misma del estado democrático.

Ese es el problema real, de fondo y ése el verdadero peligro.

Que el egoísmo y la ceguera de unos cuantos no nos cierre los caminos y vuelva a retardar por años la oportunidad de depuración política y adelanto democrático que hoy tenemos en nuestras manos.

Decidamos pues, todos, para el bien de México.

* FRANCISCO JAVIER ESTRADA REYES

PRIMER LUGAR DEL VIII CERTAMEN UNIVERSITARIO DE ENSAYO. 1991
ESCUELA PREPARATORIA NORTE, U.A.Q.

BELLEZA NO ES ESTA FLOR* (Poesía)

Ramón del Llano Ibañez

Este eco de pasos entre la noche
este caminar perdido entre sombras amargas
esta herida tan callada
este grito
esta daga
esta boca mordiendo su rabia
este amor que arde, sangra
esta vida
esta muerte
esta llaga.

Llega la muerte con demasiados años
con el silencio largamente esperado
luz rasgada
La vejez
como si quedara roto un vaso de oro
como si la tierra se tragara un árbol o un río
La vejez
uno sabe que las palabras son mudas
que las palabras quedan agarradas a nada
fruto descorazonado, lento, petrificado, sol.

De noche en noche
animal herido
bien vale la pena
gritar entre calles desoladas
gruñirle a esa luna
y preguntarle a graznidos
¿Cuánta tierra nos guarda la tierra?

¿Para qué las mentadas
los manifiestos y los epitafios?
¿Para qué los interminables discursos
la declaración de principios
o los poemas exactos?
¿Para qué tanta palabra
si los días pasan como perros sonámbulos?

Diré he muerto bastante
una lágrima corta estos ojos

un mar angulle esta voz
un tiempo araña este rostro
una tierra ennegrece el corazón
diré belleza no es esta flor.

* PRIMER LUGAR DEL VIII CERTAMEN
UNIVERSITARIO DE POESÍA. 1991
CEIA-UAQ

LA OTRA REALIDAD* (Cuento)

Karla Moreno Chacón

María estaba cansada. Había caminado durante más de una hora, pero al fin dio con la dirección. Eran alrededor de las nueve. La reunión pronto daría inicio.

Miró al viejo edificio y subió la escalinata. No importaba el cansancio. Lo más importante era su próximo encuentro con la otra realidad.

Al fin, tocó a una puerta sucia y vio que era ruidosa. Tras ella apareció un cansado rostro de enigmática sonrisa. María entró. El lugar era amplio, pero no tanto como sus deseos de conocer lo que pocos conocían.

"La edificación del ser, parte de las profundidades de su espíritu" oyó un día decir a su abuela. La infantil mente se impresionó entonces. Pero era hasta ahora cuando se decidía a comprobarlo. Una reunión esotérica. ¡Cuánto interés y cuánta curiosidad sentía! y ahí estaba. En una umbría estancia. Entre unas cuantas personas. Entre desconocidos.

Y pasó un señor al frente. Y habló. Y dijo muchas cosas. Pero María no comprendió todo. Había frases completas que oía sin digerir. Su nerviosismo la distraía. Las palabras eran ofuscadas por su inquietud. Sólo percibía frases deshiladas.

No parecían tener sentido. Pero el organizador seguía hablando, hablando.

Entre tanta palabrería algo captó: que había que meditar, que introvertirse hasta llegar al fondo de sí mismo. Porque ahí, en el fondo, se encontraba el tesoro oculto. La verdad. La propia verdad.

El silencio y el ayuno eran esenciales. Era neces-

rio que el espíritu dominase al cuerpo de tal manera que ese autodomínio físico llevara al autodomínio mental y espiritual. María había comprendido algo de lo tratado en la primera sesión.

El sol volvía a salir. Movía sus rayos candentes en torno a su memoria. María recordó que esa noche, una vez más...

Que había siempre que buscar en el fondo. En la esencia y no en la forma. Que el logro de la superación espiritual consistía en una actitud interior. Ver más allá. Ir más allá. Buscar más allá de lo aparente.

A excepción de lo que alguna vez oyó decir a su abuela, María nunca antes había siquiera pensado en lo que significaba el vivir normalmente ¿normalmente? como ella lo hacía.

Que el hombre debe traspasar sus debilidades, sus ataduras mentales, espirituales. Su forma mecánica de vivir. Dejar de ser una máquina. Convertirse en un ser libre.

No había pensado antes en su esclavitud. Esclava del hábito. Esclava de sus ideas. Esclava del mundo exterior, Esclava de...

María durmió esa noche bajo un cielo distinto. Bajo un cielo despejado. Un cielo como el que pocos poseían.

Ella estaba abajo y el cielo arriba. Y era así. Lo que estaba abajo era tal y como lo que estaba arriba. Uno y otro. Ahí había libertad.

La tercera sesión se acercaba. El edificio le resultaba cada vez más familiar. ¿No era acaso aquél que conocía de toda la vida?. Así le pareció al llegar la tercera velada.

Esta noche continúa la plática. Ahora es una dama quien dirige la sesión. Ella habla mucho también. Pero sus palabras son un tanto confusas. La verdad del hombre dentro de sí mismo. El origen divino del humano, al cual debe regresar después de... ese día. El último.

Pero para lograrlo se requiere de una previa preparación. Trabajo interior para regresar al Todo, del que todo proviene.

María durmió buscando dentro de sí su verdad única y personal. Y su ciclo era libre. Y su sueño transparente.

Volvió a ver al sol.

Ahora hablaría, hablará otro experto en la materia. De cambios drásticos de pensamientos. Del don de vivir la libertad. De limpiar el espíritu. De vivir el hoy y el mañana como un continuo presente. Sin división de tiempo.

María quiere, querrá cambiar. Dominar sus pensamientos. Controlar cada acción. Vivir en un eterno presente. Limpiar su interior.

El sol regresará. Siempre regresa. Como María.

Una vez más. La última. El edificio, la escalinata, la gente. Todo igual. Todos iguales. Todos menos ella. Menos María.

Sentía el cambio. Su superación espiritual. Era como el despertar de un largo, pesado sueño.

El trabajo sobre sí mismo. El trabajo metódico, continuo. La liberación de toda clase de ataduras. Ser libre de cualquier dependencia material. El espíritu libre de ser él mismo. La mente abierta y siempre en vela. Eso se dijo. Eso entendió.

Y aquella noche, María se sumió en un sueño suave, dulce. Tenía el sueño sobre sí y era igualmente libre. Su cuerpo descansaba. Su mente velaba. Su espíritu sólo ansiaba libertad.

El sol salió. Movié sus rayos en torno a María; seguía soñando. Y entonces el sol decidió permanecer junto a ella. Junto a María.

* KARLA MORENO CHACON.
PRIMER LUGAR DEL VIII CERTAMEN
UNIVERSITARIO DE CUENTO 1991
ESCUELA DE IDIOMAS, U.A.Q.

... Y ASI FUE COMO TODO COMENZO

(Síntesis del libro del Lic. José Guadalupe Ramírez Álvarez)

Patricia Rubio S.

Entonces, luego de la triste experiencia de haber perdido la mitad del territorio patrio, los mexicanos, lejos de confrontar la nueva situación, continuaron peleando entre sí. No estaba ya del todo finiquitado el asunto del Tratado de Guadalupe cuando el General Mariano Paredes Arrillaga iniciaba ya una nueva revuelta que -según él- era en defensa de la Independencia Nacional. Buscó entonces el apoyo del Gobernador de Querétaro, Francisco de Paula Meza, quien el 26 de junio de 1848 le dió a Paredes una magnífica lección de honor mediante un escrito que comenzaba así: "Faltaría a los sagrados juramentos que he prestado y sería traidor a mis propias convicciones si adoptase el plan que VE proclamó en la Ciudad de Guajuato y que oficiosamente me dirige con nota de 17 del corriente... invitándome para que lo secunde".

Pese a tal revuelta, Querétaro reanunció su labor de educación y fue entonces cuando se fundó la Sociedad Promovedora de la Instrucción. De inmediato se creó una escuela para adultos, la primera de Querétaro, en el local de la Fábrica de Tabacos de San Fernando, ubicada al norte de la Calzada de Belem (hoy Ezequiel Montes). En su discurso inaugural, el presidente de la Sociedad mencionó a la Escuela Gratuita como antecedente de esta nueva institución educativa que en poco tiempo mucho bien logró.

Mientras esto se hacía, estalló un conflicto grave entre la Legislatura y el Gobernador por el caso de los jesuitas y su intervención en la educación. Contra los deseos del Gobernador, la Legislatura aprobó un decreto el 19 de septiembre de 1848 en el que se ordenaba lo siguiente:

Artículo I. Se reestablece en el Estado el Instituto de la Compañía de Jesús en toda su plenitud y bajo las garantías de propiedad, seguridad y libertad que explica el artículo 8 de la Constitución.

Artículo 2.- El gobierno entregará con las seguridades legales los colegios de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier y los bienes y derechos que les son anexos al instituto de que habla el artículo anterior para que los dirija y administre a sus reglas.

Artículo 3.- El gobierno del Estado será patrono de los colegios, y a virtud del patronato sólo tiene derecho a protegerlos haciendo efectivas las garantías que expresa el Artículo I.

Este decreto provocó una dramática división de los queretanos. Quien encabezada la lista de adversarios de los jesuitas era el muy católico Gobernador Francisco de Paula Mesa, quien habiendo recibido el escrito de la Legislatura para su aprobación, decidió desobedecer y se concretó a hacerle algunas observaciones y devolverlo a la Cámara. Decidieron entonces formarle causa al Gobernador por su desacato y fue necesario elegir a un gobernante que sustituyera a de Paula, acción que se llevó a cabo en el Salón Oval de La Academia el 22 de noviembre de 1849.

El fuego fue avivado por el discurso que se pronunció el día de la distribución de premios de la escuela de La Academia. Dicho discurso, literalmente, hermanaba la educación con la religión; esto de tal manera que el preceptor principal de la Escuela de la Academia, por exigencia del Orden Tercero, tenía la obligación de llevar a los niños al templo de San Francisco cada domingo para "rezar la corona". En los periódicos de la época, se comenzó a cuestionar el que se le obligara al preceptor a esta actividad, aduciendo que debía dejarse descansar el domingo.

Todas esas pugnas "religioso-educativas" ocasionaron que las tareas de La Escuela y la Academia fueran un tanto irregulares, aunque nunca dejaron de rendir algunos frutos.

Fue en el edificio que nos ocupa que se reunió el Constituyente de 1856-1857 y que nos legó la Constitución Política de la República Mexicana promulgada el 5 de febrero de 1857. El día 12 de febrero, y en el mismo sitio, fue electo como Gobernador de Querétaro el General-Coronel José María Arteaga.

Como resultado de la Constitución del 57, el Venerable Orden Tercero perdió tanto la Escuela como La Academia, haciéndose cargo de ambas el Gobierno del Estado, bajo las mejores perspectivas... pero sobrevino entonces la Guerra de Tres Años y, como el gobierno era eminentemente conservador,

ambas instituciones educativas volvieron a quedar bajo el cuidado de los religiosos. Cuando la vida política del Estado volvió a su cauce, el General Arteaga dió un impulso inusitado a la formación estética de los alumnos. En esta época, el entorno del edificio cambió, pues se destruyeron la Fuente del Serafín y el muro norte de esta calle, así como el del poniente de la calle de Cinco Señores. La huerta del Convento de San Francisco quedó convertida en escombros, por lo que el pueblo comenzó a llamar a aquel lugar la "Plaza de los Escombros".

El período de un auge que ya comenzaba a notarse fue, lamentablemente, muy breve, ya que en seguida vino la intervención francesa. El 18 de noviembre de 1863 los franceses establecieron un gobierno militarista que protegía a los conservadores; pasaron, por esta razón, años malos para el desenvolvimiento de la Escuela y la Academia que se debatían en cambios y sobresaltos, bajo el cuidado -otra vez- del Venerable Orden Tercero.

A partir de la caída de Maximiliano y el consecuente reestablecimiento de la República, el entonces Gobernador de Querétaro, Coronel Julio María Cervantes, reconstruyó a Querétaro y volvió a tomar al cuidado del Gobierno a las dos instituciones educativas que nos ocupan, en forma definitiva.

Fue en 1876 y por órdenes del General Antonio Gayón que el edificio sufrió su primera modificación. El General consideró que la Escuela y La Academia tenían un edificio inadecuado y se propuso restaurarlo, disponiendo que se tirara el graderío que desde su construcción se conservaba, dejando al Salón Oval su piso completamente parejo.

De ahí, vinieron varios años de monotonía y sin grandes progresos; sin embargo, la educación era liberal y positivista... tanto, que en 1880 Don Luciano Frías y Soto estableció en el edificio un Conservatorio de Música.

Justo reconocimiento a la labor realizada por el General José María Arteaga fue la determinación de colocar en el muro poniente exterior del edificio una placa de mármol cuyo texto rezaba:

EN MEMORIA DEL PATRIOTA GOBERNADOR JOSE MARIA ARTEAGA, PROTECTOR DE LA INSTRUCCION POPULAR.

QUERETARO, OCTUBRE 21 DE 1888.

En 1882 en la Plaza de los Escombros se construyó un mercado con el nombre de Pedro Escobedo, con lo que nuevamente varió el entorno del edificio. Ya en plenitud de liberalismo, se consideró indebido que el medallón que ornaba el frontón del pórtico continuara ostentando el emblema franciscano y por ello fue tallado, sin dejar ni la más mínima huella.

A finales del siglo XIX, el joven Germán Patiño ante el Gobernador de Querétaro expuso el proyecto de presentar una exposición de obras de arte, para lo que no había mejor sitio que el edificio de La Academia, en donde aún se enseñaba dibujo. Habiéndose obtenido un buen éxito con la exposición, Don Germán propuso establecer en forma una escuela de Bellas Artes.

Continuará...

EBATONICIAS

Antonio Cruz Solís



LLEGARON 2 CUBANOS MAS

El pasado día 12 de Marzo del año en curso, hicieron su arribo a nuestra ciudad los músicos Roxana Lara (flautista mexicana), Rolando Fernández (cellista cubano) y Miguel Morales (violista cubano), quienes formarán parte del Cuarteto de Cuerdas de la U.A.Q., al lado del maestro José Rafael Blengio Pinto (violonista mexicano).

APROBADA LA LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

En sesión ordinaria del H. Consejo Universitario del día 17 de abril de 1991, se aprobó, previo estudio del Area de Humanidades de nuestra Alma Mater, la Licenciatura en Artes Visuales con especialidad en: Diseño Gráfico o Artes Plásticas o Educación en ambas ramas. Con esta, suman dos las disciplinas que ofrecen título de Licenciatura, a saber; Licenciatura en Educación Musical y la antes mencionada.

UNIVERSITARIOS EN CONCIERTO

Con una exposición litográfica de W. A. Mozart y la inauguración del módulo de la Librería Univer-

sitaria de Bellas Artes, dió inicio la Segunda Temporada de Universitarios en concierto. El Piano-forte Duo, fueron los encargados de iniciar esta segunda temporada en la cual participaron además: Vicente López-Velarde (piano), Cuarteto de Cuerdas de la U.A.Q. (debut), Duo Concertante (violín y piano), Gastón Lafourcade (clavecín), Antonio Cruz y Julio Gandara (guitarra), Duo Universitario (cello y piano), Trio de Camara (cello, flauta y piano).





FALLECIO EL MAESTRO NESTOR OLVERA MONTAÑO

El pasado día 15 de mayo, dejó de existir el maestro Néstor Olvera Montaño, compañero de la Escuela de Bellas Artes y hermano de los Profrs. Luis y Aurelio Olvera. Nuestras más sinceras condolencias a sus familiares. En la foto aparece Néstor unos cuantos días antes de morir (26-IV-91).

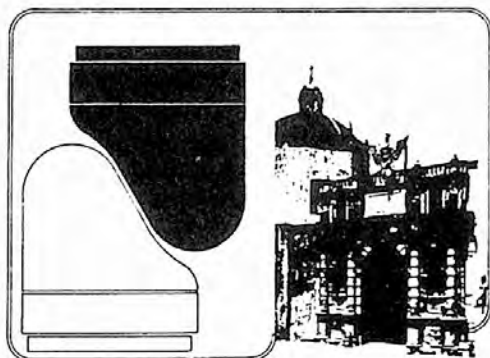


PIANOFORTE DUO EN ITALIA

Magdalena Nogueras y Arturo Castro, integrantes del Pianoforte Duo, viajaron en el mes de mayo a la ciudad de Marsala, Italia para tomar parte en el VII CONCURSO PIANISTICO INTERNAZIONALE, del cual regresaron satisfechos por su actuación, amén de que fueron los únicos pianistas de América.



"CITTÀ DI MARSALA"



**VII CONCORSO INTERNAZIONALE
GIOVANI PIANISTI**

VII CONCOURS INTERNATIONAL
DES JEUNES PIANISTES

VII INTERNATIONAL COMPETITION
FOR YOUNG PIANISTS

28 aprile - 2 maggio 1991

**VII CONCORSO PIANISTICO
INTERNAZIONALE**

VII CONCOURS INTERNATIONAL
DE PIANO

VII INTERNATIONAL COMPETITION
FOR PIANISTS

**SEZIONE SOLISTI
SEZIONE DUE PIANOFORTI**

3 - 12 maggio 1991



**TERESA GARDUÑO RIVERA, REINA DE
LA EBA-UAQ**

En un ambiente de gran camaradería, fue electa la Reina de la Escuela de Bellas Artes. Ma. Teresa Garduño Rivera, guapa joven de 18 años, estudiante del primer semestre de la carrera de Diseño en Artes Visuales, Felicidades!.





SUPAUAQ Y AUTORIDADES UNIVERSITARIAS COEDITAN LIBRO

Con poemas del escritor campechano José Rafael Blengio, en breve aparecerá un libro que coeditan el Sindicato Unico del Personal Académico y las Autoridades de la Universidad Autónoma de Querétaro. *Declinación de Mundo*, es el título del texto con el que el SUPAUAQ da inicio a la actividad que considera de gran importancia la editorial.

LOM ELECTO PARA EL PERIODO 91-94, EN LA EBA-UAQ

El maestro Luis Olvera Montaña, fue electo por el H. Consejo Universitario, para dirigir durante el periodo 1991-1994, a la Escuela de Bellas Artes, toda vez que concluyó el interinato en el que sustituyó al Profr. Adalberto Martínez Arias quien pasó a ocupar la Dirección de Extensión Universitaria.

AVE DE LAS CENIZAS



Exposición de:
Jorge Martínez Marín

CUARTETO Y CORREDOR

El Cuarteto de Cuerdas de la UAQ se presentó en la inauguración del Corredor Cultural del Centro. Con este evento se daba inicio a una serie de actividades programadas por las Instituciones de Educación Superior agrupadas en esta región. (ver contraportada de la REBA).

RETRASADO DE 3 MESES

Aunque con un "poco" de retraso, de solamente 3 meses, apareció por fin el cuarto número de la revista Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro. Aparecen, sin embargo, varias fallas de impresión que podríamos calificar como normales. Mejoro en sus aspectos organizativos, no así en sus tiempos de captura-impresión. Esperamos mejores resultados en las próximas entregas.

CURSOS, BECAS, INTERCAMBIOS...

La Coordinación de Difusión de la EBA-UAQ, re-

cibe permanentemente las convocatorias e información de cursos, becas, intercambios, concursos, etc., que nos es imposible publicar en su oportunidad. Si te interesa alguno de estos tópicos, asiste a la EBA-CU, edificio de Artes Plásticas y Danza o llama al teléfono 16-90-22, con gusto te atenderemos.

OJO INVESTIGADORES: Continuamos trabajando nuestro Banco de Datos de Arte. Solamente ha solicitado un servicio un estudiante del ITESMQ. Tal pareciera que no hay estudiantes de arte en la UAQ. ¿Serán solo alumnos?

MARTINEZ MARIN EN LA SIQUEIROS

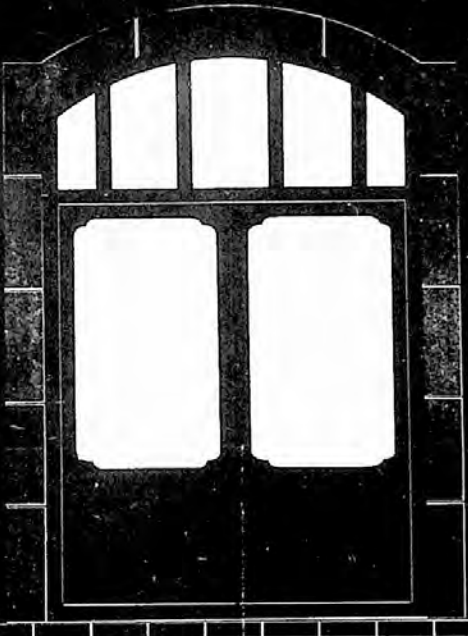
Del 20 de junio al 13 de julio, permanecerá la exposición de Jorge Humberto Martínez Marín en El Museo de Arte Público "David Alfaro Siqueiros", en la ciudad de México.



TIENTOS

Antonio Solís

LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO Y LA SECRETARÍA DE CULTURA Y BIENESTAR SOCIAL CONVOCAN AL



III PREMIO NACIONAL DE POESIA
Paula de Allende

CONVOCATORIA
BASES

1. Podrán participar todos los poetas de habla hispana residentes en la América Mexicana.
2. Los poemarios deberán tener un límite de 100 versos y estar dirigidos al Departamento de Publicaciones, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Universidad Autónoma de Querétaro, Qro., 76000, México.
3. Los poemas se aceptarán hasta el 31 de julio de 1991.
4. Los poemarios deberán estar firmados por el autor y, por separado, en un sobre cerrado, en blanco y sin identificación del autor, de dirección y teléfono.
5. El jurado evaluará y seleccionará los poemas.
6. Los poemarios seleccionados serán publicados en la revista "Tientos".
7. Los poemas seleccionados serán publicados en la revista "Tientos".
8. El jurado seleccionará los poemas que serán publicados en la revista "Tientos".
9. Los poemas seleccionados serán publicados en la revista "Tientos".
10. Los poemas seleccionados serán publicados en la revista "Tientos".
11. Los poemas seleccionados serán publicados en la revista "Tientos".

300 BUHOS 6 AÑOS DE TRABAJO DOS PREMIOS NACIONALES

La semana que acaba de transcurrir, este suplemento cultural se vio doblemente honrado. Recibió el Primer Premio Nacional de Periodismo del Club de Periodistas A.C., y el Premio Nacional de Periodismo por Divulgación Cultural que concede el gobierno de la República. Hoy, con estos dos galardones, llegamos al número 300. Son prácticamente seis años de intenso trabajo en un esfuerzo por contribuir al desarrollo cultural del país y por fomentar las letras nacionales. Es así mismo un esfuerzo dedicado de modo principal a los lectores. A todos ellos, y a la comunidad intelectual y artís-

tica que nos ha apoyado, gracias, mil gracias. Nos han orientado y concedido un camino correcto. EL BUHO.

(Excelsior, 9-VI-91).

NOVENTA AÑOS CON GARBO

Homenaje al desaparecido Rodolfo Halfiter

"Noventa años ¡Con Garbo!, es una manera jocosa de recordar a Rodolfo Halfiter, con una frase que a él le gustaba y utilizaba como instrucción para los ejecutantes de algunas de sus composiciones". Planteó Angel Cosmos.

(Elda Maceda. El Universal, 6-VI-91).

MURIO EL PIANISTA WILHELM KEMPF Herederero directo de Beethoven

El pianista y compositor alemán Wilhelm Kempff, de 95 años, falleció hoy en Positano, pequeño pueblo italiano de la costa amalfitana, donde vivía hacia más de veinte años y donde instituyó la "fundación Orfeo" para el perfeccionamiento de jóvenes pianistas...

(Efe, Roma, 24 de mayo. La Jornada, 25-V-91).

MURIO A LOS 88 AÑOS CLAUDIO ARRAU, EL PIANISTA MAS GRANDE DEL SIGLO XX

Falleció en los Alpes de Austria donde ofrecería un concierto después de tres años de inactividad artística. Se negó a dar conciertos en su patria mientras duró la dictadura pinochetista.

Viajó a Muerzzuschlag, a cien kilómetros de Viena, para ser operado de una oclusión intestinal. El médico encargado explicó que su corazón ya no respondió.

(Afp. Ap, Ansa, y Efe, Viena 9 de Junio. La Jornada, 10-VI-91).

SE SUICIDO EL CELEBRE NOVELISTA POLACO JERZY KOSINSKI; TENIA 57 AÑOS

El célebre novelista polaco Jerzy Kosinski, cuyas descarnadas novelas sobre los horrores del holocausto conmovieron a millones de lectores en todo el mundo, fue encontrado muerto, en la bañera de su casa, con una bolsa de plástico sobre la cabeza.

(Agencias, Nueva York, 3 de mayo. La Jornada, 4-V-91).

HOMENAJE A NELLIE CAMPOBELLO PARA CONOCER SU PARADERO

En 1984 la PGJ cerró el caso sin esclarecer.

Un homenaje nacional a Nellie Campobello -de quien se desconoce su paradero desde 1983- que incluya la localización del lugar donde se encuentra y su estado de salud... propuso el investigador chihuahuense Jesús Vargas Valdez.

(Raquel Peguero. La Jornada, 27-V-91).

DOS NUEVAS PUBLICACIONES DEL CENIDI

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza acaba de publicar, sin darlos a conocer oficialmente, dos nuevos titu-

los dentro de su serie "Investigación y Documentación de las Artes, segunda época".

Dichos libros son Danza, Cultura y Clases Sociales de Amparo Sevilla y la Danza Mexicana en los Sesenta de Lin Durán.

(Oscar Flores. El Universal, 26-V-91).

RESCINDIERON EL CONTRATO A NUREYEV

El ente Lírico Arena de Verona decidió rescindir el contrato al legendario bailarín soviético Rudolf Nureyev, después de que éste propinara una fuerte patada a otro bailarín durante unos ensayos y de que se despidiera de público con gesto que la dirección considera "vulgar".

(Verona, Italia, 7 de Junio. Efe. Fernando Linares. El Universal 8-VI-91).

BREVES

ENTRE MALA Y DESASTROSA, LA EDUCACION EN LAS UNIVERSIDADES

Ruy Pérez Tamayo, jefe de la subdirección de medicina experimental de la UNAM.

(Eduardo Chimely. Excelsior. 2-VI-91).

COMUNICADORES MAL PREPARADOS EN LA UNAM; NO HALLAN EMPLEO

Guillermina Bacna, catedrática de esa dependencia.

(Georgina Saldierna. La Jornada 13-V-91).

FUERON ASIGNADOS PRESUPUESTOS A ORGANOS DE DIRECCION DE LA UNAM

Más de 4 mil millones de pesos en 1991.

(Georgina Saldierna. La Jornada 15-V-91).

6 MIL MILLONES DE PESOS COSTARA EL FESTIVAL DE LA CIUDAD DE MEXICO

Habrà una "fuerte presencia de España". El evento ya cuenta con autonomía institucional: Camacho Solís.

(Raquel Pequero y Raul Llanos. La Jornada, 14-V-91).

EL CANTANTE DE OPERA EN MEXICO SE MUERE DE HAMBRE

Es ridículo que a un cantante le paguen \$150,000 pesos por actuación... Leonardo Villedo.

(Patricia Velázquez. El Universal. 11-V-91).

ASEGURAN QUE BEETHOVEN ERA NEGRO

Revista afrocaribeña PRIDE en su último número publicado en Londres. (Londres, 13 de Junio. Efe. El Universal, 14-VI-91).

SI FUERA PALOMEADO EN EL PRI, ACEPTARIA: CUEVAS

(Angelica Abelleyra. La Jornada 9-V-91).



C • O • N • V • O • C • A • T • O • R • I • A

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Escuela Superior de Música, con motivo de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart convocan al

CONCURSO NACIONAL DE PIANO AÑO MOZART 1991

que se realizará del 25 al 29 de noviembre en la SALA ANGELICA MORALES de la ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA.

Podrán participar los pianistas mexicanos y extranjeros residentes en México que no hayan cumplido treinta años de edad al iniciarse el concurso.

El concurso constará de tres pruebas: Eliminatoria, semifinal y final, para las cuales los participantes deberán preparar el siguiente repertorio:

Eliminatoria:

1. Un preludio y fuga de los libros I y II de la Clave Bien Temperado de J. S. Bach.
2. Dos estudios, uno de ellos del opus 10 o del opus 25 de F. Chopin y el segundo de otro compositor.
3. El Rondo en re mayor K. V. 485 como obra obligatoria para todos los concursantes.

Semifinal:

1. Una sonata de Mozart o un tema con variaciones.*
2. Una obra importante romántica o del siglo XX.
3. Una obra mexicana.

Final:

Un concierto para piano y orquesta de W. A. Mozart a elección del concursante.

El jurado estará integrado por músicos de reconocido prestigio y su fallo será inapelable.

Los premios serán los siguientes:

1. Un primer premio de 10'000,000 de pesos y diploma.
2. Un segundo premio de 5'000,000 de pesos y diploma.
3. Un tercer premio de 3'000,000 de pesos y diploma.

La ceremonia de premiación del Concurso Nacional de Piano tendrá lugar el 5 de diciembre de 1991.

La fecha límite de inscripción será el 13 de septiembre de 1991.

Informes e inscripciones: Dirigirse al Comité Coordinador del Concurso Nacional de Piano. Los documentos serán recibidos por el Lic. Ernesto Gallardo en el Departamento de Difusión Cultural de la Escuela Superior de Música, Fernández Leal No. 31, Coyoacán, D.F. Tels. 658-10-96 y 658-17-32. El horario de recepción de documentos es de lunes a viernes de 11 a 14 hrs. y de 17 a 19 hrs.

* Consultar las aclaraciones al repertorio en el reglamento del concurso.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



in id est laborum et
tempor cum soluta r
at facit possit om
i quid et aut offic
l moria non recusa
eferis dolorib as
ne ad am non possi
ergat. Nos amice e
factor tum non lea

CULTURA Y SOCIEDAD

CORREDOR CULTURAL DEL CENTRO
ANUIES • EVENTO REGIONAL



SUBSECRETARIA DE EDUCACION SUPERIOR E INVESTIGACION CIENTIFICA

Dr. Luis Eugenio Todd Pérez

UNIVERSIDAD AUTONOMA CHAPINGO

Ing. Carlos Orozco Alam

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE GUERRERO

Dr. Marcial Rodríguez Saldaña

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE HIDALGO

Lic. Juan Manuel Menes Ibarra

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Dr. Gustavo A. Chapela Castañeda

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-UNIDAD AZCAPOTZALCO

Mtra. Sylvia B. Ortega Salazar

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-UNIDAD IZTAPALAPA

Dr. Julio Rubio Oca

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-UNIDAD XOCHIMILCO

Dr. Avedis Aznavurian

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Dr. José Sarukhán

UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL ESTADO DE MEXICO

M.C. Efrén Rojas Dávila

UNIVERSIDAD AUTONOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Dr. Alejandro M. Montalvo Pérez

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

Prof. Mariano Díaz Gutiérrez

INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL

C.P. Oscar Javier Joffre Velázquez

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA

Lic. José Doger Corte

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

Ing. Jesús Pérez Hermosillo

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE TLAXCALA

C.P. Héctor Vázquez Galicia

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Dr. Salvador Valencia Carmona