

artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de Querétaro



artelugio

índice

editorial	3
en pesar por la danza	4
antonio arvizu	
teatro del cuerpo	6
mirtha l. urbina	
de los poetas malditos a mallarmé	9
jorge juanes	
los límites de la razón: carlos ávila	1 2
armando arias	
las transformaciones de alberto castro leñero	1 6
kayané narinián	
una voz que entristece al cantar	1 8
julieta lópez	
santidades	2 0
gabriel horner	
arnold schoenberg	2 2
mauricio beltrán	
radio universidad	2 3
agenda	2 4

Universidad Autónoma de Querétaro

M. en C. Dolores Cabrera Muñoz
Rectora

Mtro. J. Merced Esparza García
Secretario Académico

Rest. Roberto González García
Director de Comunicación y
Difusión Cultural

ARTELUGIO

Rest. Roberto González García
Director

Teresa Bordons Gangas
Ma. Teresa García Besné
Coordinación Editorial

José Antonio Arvizu Valencia
Roberto González García
Gabriel Horner García
Kayané Narinián Valenzuela
Alejandro Ortiz Bullegoyri
Mirtha L. Urbina Villagómez
Antonio Vilanova de Allende
Comisión Editorial

Studio Gráfico S.A. de C.V.
Diseño y Edición

Armando Arias López
Mauricio Beltrán Miranda
Jorge Juanes López
Julieta López Vázquez
Colaboradores

Artelugio revista
bimestral editada por la
Dirección de
Comunicación y Difusión
Cultural de la
Universidad Autónoma
de Querétaro. Los textos
aquí publicados son
responsabilidad del
autor.

Información,
colaboraciones y
correspondencia,
dirigirlas a la Comisión
Editorial de la Revista
Artelugio, 16 de
Septiembre No. 57 Ote.,
Centro Histórico, C.P.
76000. Teléfonos y Fax
2 12 51 82 y
2 24 08 98
artelugi@sunserver.uaq

editorial

ARTELUGIO quiere ser una herramienta capaz en su versatilidad de brindar elementos de juicio para acceder por múltiples caminos a los lenguajes heterogéneos del arte.

ARTELUGIO nace con vocación universitaria para contribuir a la difusión del quehacer artístico en Querétaro y propiciar la reflexión sobre las artes en sus diversas manifestaciones.

ARTELUGIO asume como compromiso el respeto a la pluralidad, respaldada por la consistencia crítica y abre sus páginas para pensar el arte, como una propuesta retadora y deleitosa de pensarnos a nosotros mismos.

roberto
gonzález

Se ha resistido a especular, a pesar de su habitual espejo, y en deshecha de indagar sobre sí, habida cuenta del Narciso latente, la danza sobrevive a pesar del solipsismo tan celoso y poco afable que la confina.

Si hemos de creer en la honestidad del artista, no por ello se ha de requerir menos discernimiento que deleite (terpsis).⁵

No se trata de intelectualizar a la danza, sino de entablar la correspondencia, que se quiere íntima, entre esa plástica dinámica⁶ y la conmoción del pensamiento.

Tampoco es el caso de adoctrinar la expectación del neófito, pero sí de reconvenir al culto cuerpo que se permitiera bailar sin la lucidez del espíritu y, al mismo tiempo, impedir que la danza siga representando ese tópico, que provoca el subterfugio de una tos al sabio esteta, que quiere justificar el sutil ninguneo de esta su hueria erudición.⁷

Bailar es algo que se puede emprender no sin los móviles recónditos del alma, oriundos, pese a todo, de los pliegues que va hilando, en su urdimbre, nuestro perceptivo entendimiento;

DANZA

concibiendo, conceptuando, la imagen coreológica, saltatoria o dislocada que nos deja de plantar, siquiera unos instantes, en resignada situación respecto al suelo.



No podría, una revista que se precie de versar sobre las artes, prescindir de revisar las estéticas sobre la danza, lo cual significa también, aunque fuera con el pensamiento, de vez en cuando, visitar el propio cuerpo y su mudanza.

Sobre la danza quedan tantos pendientes que no sería arriesgado convenir en que, de anudar su desarrollo, se estaría alboreando una refrescante interpretación de la cultura, que nos haría críticos revisionistas de un montón de prejuicios históricos respecto al devenir del arte y a sus regias manifestaciones.

Adveniat Areitus

En pesar por la danza se han erguido sus dilectos bailadores y no menos también un pequeño coro de pensadores.⁸

Cuando la danza mueve a pensar queda transido el acto recíproco capaz de poner en pie y andanza al liberado intelectual (el más probable lector de estas líneas que celebran el primer número de *Artelugio*) vivo y despierto, para no quedarse esclerótico en la letra, y abriéndose paso, deplorando y explorando, empezar por la danza un remedio hacia las artes.

antonio
arvizu

Requiescant
C. Ocampo (1954-2001)
C. Ávila (1963-2001)

NOTAS

1 Langer, Susanne K. *Los problemas del arte*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1966.

2 Considerese que desde una perspectiva histórica de la filosofía no existe un autor que le dedique un texto al problema estético de la danza, y que el único que podría valer para tales fines la constituye el *Sobre la Danza* de Luciano de Samosata (c. 163 d.C.), a reserva de que este autor no es incluido consistentemente por los historiadores del pensamiento filosófico. Sobre el texto, valiosísimo para contextualizar esta polémica, ver *Obras*, vol III, Ed. Gredos, Madrid, 1990.

3 Desde el acunamiento del término *Estética* por parte de Baumgarten en su texto de 1750, no existe sino desdeñ por el estudio del arte dancístico; en los tratados explícitos de filosofía sobre el arte ni Kant, ni Hegel -sólo por mencionar a los más vastos estudiosos de la materia- incluyen a la danza en las Bellas Artes (a pesar de lo sacorrido de la noción). Una interesante excepción la constituye el pequeño diálogo de H. Von Kleist-dramaturgo, no filósofo- *Sobre el Teatro de Marionetas* (1810). Ver *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología de Javier Arnaldo. Ed. Tecnos, Madrid, 1987.

4 Por ejemplo, las infundadas interpretaciones sobre las tesis aristotélicas que mencionan a la danza, en el texto del muy respetable André Levinson (1887-1993), *La idea de la danza* (1927). Ver artículo en *Equis. Cultura y Sociedad* No. 34 (febrero 2001) México. www.revistaequis.com

5 *Terpsis* (gr. ΤΕΡΨΙΛ) Deleite, placer, goce. Genera el nombre *Terpsicore* (ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ) que es la musa de la danza y el canto. *Choreia* (gr. ΧΟΡΕΙΑ) Baile, danza, movimiento circular.

6 El concepto lo tomamos de la escuela fundada en México por Hypólito Zúñiga en 1931 cuyo cometido nos parece de lo más propositivo y acertado, no obstante su malograda trayectoria en el proyecto cultural de la nación por entonces. Ver Tortajada, Margarita. *Danza y Poder*. INBA, México, 1995.

7 Revisense los débiles argumentos de Galvano della Volpe (1895-1968) en su *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966 en la que dedica una página (la 210) a la danza, para escribir que es un "arte menor no desprovisto, sin duda, de fuerza catártica a su manera", la indulgencia de esta línea no sólo resulta enojosa sino sospechosa de ignorancia o palmaria limitación.

8 Por ejemplo Isadora Duncan refiriéndose a Nietzsche como "el primer filósofo bailarín" Duncan, Isadora. *Mi vida*. C.G.E., México, 1970 o Paul Valéry prologando una presentación de Antonia Mercé "La Argentina", en su conferencia de 1936 *Filosofía de la danza*. Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Ed. Visor, Madrid, 1990.

TEATRO *del* CUERPO

mirtha l. urbina

Octavio Paz, en *Teatro de signos*, señalaba que "El valor de un cuadro, un poema o cualquiera otra creación de arte se mide por los signos que nos revela o por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra, agrega, es una máquina de significar".¹ En este sentido, podemos considerar que una obra es un entramado de signos. Al interior del arte, cuando el llamado "teatro del cuerpo" se centra sobre la corporalidad o aborda al cuerpo en situación de representación lo hace precisamente como lugar de significación. La corporalidad se convierte así en un discurso y el teatro del cuerpo en una determinada narrativa o, como lo concibe Barba en *dramaturgia del actor*.

Es necesario tener en cuenta que el cuerpo no es un residuo extrahistórico, invariable y mudo, sino codificable y decodificable, “un signo más entre los signos” como cualquier objeto histórico, y sujeto asimismo a la dinámica de la historia. De ahí que podamos explicarnos la existencia de una serie diversa de modos o formas de concebir la corporalidad.

Desde la racionalidad instrumental, la modernidad puritana y universalista construye un nuevo orden en torno al cuerpo, resituándolo y modificando la política corporal previa, caminando desde el cuerpo espectacular y visible hasta su marginación y desrealización cartesiana. Las políticas penales en torno al cuerpo resultan paradigmáticas para entender este proceso: del cuerpo doliente o mortificado y el arte de la tortura para cobrar el tributo de dolor mediante el castigo ejemplar propias de la premodernidad, pero a partir del siglo XVII se pasa a la medición técnica y especializada del alma y la disciplina interior. Esto no es sino el paso de una política corporal a otra y para algunos es aquí donde emerge la separación de lo privado y lo público. El sujeto moderno así formado, controlado desde su *self*, paralizado por la autocensura, las culpas, autocastigos, autoagresiones, luchas y angustias interiores, erosionado por la pérdida de su propio cuerpo o, en todo caso, por su carácter suplementario, queda desdoblado: “el cuerpo era demasiado tosco para sentir al máximo nuestras penas y alegrías. Por lo tanto, lo descartamos como basura: lo dejamos bajo nosotros para marchar hacia adelante, un simulacro jadeante, librado a sus medios, sujeto a influencias que nuestro instinto habría rehusado en tiempos normales”². O, como señala Barker: “desheredado y separado, el cuerpo se traduce como una cosa desarraigada que causa locura y escándalo; y, luego, en su aspecto objeto, se lo obliga a servir”³. El cuerpo se convierte en objeto de dominio para la práctica discursiva u objeto de narración. Es decir, se le somete no sólo a la exclusión sino también a la textualización, en donde uno de los servicios que brinda es convertirse en objeto de sujeción o dominio de una narrativa epistémica.

La crisis de esta racionalidad o *ethos* universalista (primero del cristianismo católico y después del capitalismo puritano), cuyo fin podemos localizar en la primera guerra mundial, no sólo implicó el quiebre de una confianza en las posibilidades de desarrollo humano y de la idea de progreso, sino

una revisión de la misma de la que no sale muy bien librada al desmantelarse su incapacidad para incorporar la alteridad incondicionalmente a su proyecto civilizatorio; ante esta incapacidad de incorporar al Otro, la burguesía, a través del naturalismo observa a las clases subalternas como objeto de contemplación y análisis, es decir, “una clase que vigila a otra clase”⁴.

El contranaturalismo no dejará de buscar al otro, un otro no sólo interior sino también ubicado “por fuera”. La vuelta sobre las propuestas teatrales orientales se da principalmente por la búsqueda de otras narrativas alternativas acerca de la corporeidad frente a su desrealización en Occidente y a un interés por regresar a las fuentes, al mito y al rito frente a los estragos de la racionalidad técnico instrumental que impactan violentamente otra parte importante de la construcción de la vida que no necesariamente tienen que ver con la acumulación capitalista. Ahí encontrarán la dramatización en torno a las leyendas populares y mitos históricos, las danzas rituales de los templos, las danzas populares, budistas japonesas, chinas, hindús, balinesas, etc.

Desde la antropología teatral o del estudio del comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en situación de representación, Eugenio Barba reconoce que estas dos tradiciones: la de Oriente y Occidente, en realidad son muchos “orientes y occidentes” (teatro japonés Noh, Kabuki, y Bunraku; danza drama hindú Kathakali, Commedia dell'arte, pantomima, danzas mesoamericanas, andinas y africanas, etc.).

Estos “orientes”, portadores de grandes tradiciones conservadas en la pureza de su estilo, abrieron a un Occidente “prisionero de su arbitrio” el umbral hacia una autorreflexión y un sincretismo con otros códigos de acción y de representación y con otras narrativas alternativas. De la pretensión “naturalista” prevaleciente en Occidente que centraba la corporeidad en la cotidianeidad, Oriente abre las posibilidades de pensar la situación del cuerpo en las representaciones desde lo extracotidiano, es decir, desde la “información” (dar forma) del cuerpo. El actor como una construcción de Meyerhold no está lejano del hombre danza del Kathakali, el *natyadharni*,

cuyo comportamiento no se rige por los patrones de lo cotidiano sino, por el contrario, por una serie de técnicas para la ruptura de los automatismos cotidianos en la dramatización, en donde, como señala Barba, lo que se requiere, a diferencia de lo señalado por Stanislavski, es de una psicotecnia que opere no en la psique o los sentimientos internos del actor sino en lo físico.

El acercamiento del antinaturalismo occidental con estas otras tradiciones, abonó elementos muy importantes para propuestas como las de Artaud, Piscator, Brecht, Grotowski y el mismo Eugenio Barba. La biomecánica y el taylorismo de Meyerhold como racionalización extrema del movimiento en el escenario y la traducción de emociones a la expresión corporal; el *gestus* de Brecht como conjunto de actitudes del actor; el sistema mimo de Decroix; el actor como atleta de las emociones y del cuerpo en el teatro de la crueldad o de la sugestión de Artaud; la santidad del actor y el teatro de las fuentes de Grotowski; la segunda colonización del cuerpo a través del entrenamiento de Barba, etc., apuntan a la construcción de esta nueva corporeidad, a una ruptura en la dramatización con el uso social del cuerpo y a una reconceptualización global del teatro. Todo esto significó hasta los años 60 un teatro de vanguardia por oposición al teatro oficial, sin embargo Eugenio Barba proclama el surgimiento del tercer teatro, un teatro de las periferias, marcando de esta manera el fin de las vanguardias teatrales.

La línea de desarrollo desde entonces abre lo que Weber llamó el advenimiento de una nueva religiosidad, que pueda cubrir las oquedades de la gran jaula de hierro y aliviar la grave fragmentación social e individual. Esta religiosidad hoy no es sino el new age. Esta parecería satisfacer las necesidades de los individuos no sólo en las sociedades racionalizadas del mundo moderno sino de aquellas en las que esta racionalización convive con lo premoderno, brindando un soporte individual frente a los problemas de la vida cotidiana, no satisfechos por la religiosidad cristiana católica. El acento puesto por el new age en la corporeidad (a la luz de la importancia concedida a los regímenes de salud dietética y alimenticia, a las técnicas de meditación y yoga, a los rituales ceremoniales místicos que pretenden la restauración con la naturaleza, etc., cuyo contenido sucumbe a intereses de mercado) apunta al surgimiento de una nueva política del

cuerpo que no deja de hacernos sentir su influencia en el teatro del cuerpo.

Esto parece tener como consecuencia un alejamiento del compromiso social que las vanguardias tenían muy claro y está de acuerdo con las características del new age que son un abigarrado y descontextualizado eclecticismo informativo que curiosamente lleva a la desmemoria, al vaciamiento, al olvido y al adelgazamiento progresivo de los sujetos. Para decirlo con una metáfora contemporánea: sufrimos una mayor información nutricional aunada a un culto automodelizante al cuerpo que sin embargo nos ha llevado al alzheimer, la anorexia y la bulimia. El mercado ha logrado vender como proyecto un paquete de deseos inflados y multiplicados con un boleto anexo de viaje hacia la negación, de un sujeto no deseante de sí, de su historia y sus necesidades, como metáfora social de un proceso de autonegación y una necesidad imperiosa de adelgazamiento progresivo de los sujetos sociales hasta una posible aniquilación. En todo caso, en esto último no parecería sino reflejarse la propia modernidad en su dinámica intrínseca, basada en lo que parece ser una tensión entre pulsiones destructivas y constructivas, reconocimiento en el que sigue presente la tragedia faústica del desarrollo moderno. El epos moderno, encierra la miseria y la grandeza de su propio contenido estético. En este contexto, sigue prevaleciendo la postura benjamiana para la que no queda sino pensar en las posibilidades de un arte que, reconociéndose inserto en este entramado complejo, y utilizando los recursos que éste mismo le ofrece, pueda remontarse desde la recuperación de un pasado oprimido y desde un reconocimiento de su identidad para caminar hacia el futuro. Frente a esta incursión del new age en el teatro del cuerpo y el vaciamiento que esto comporta para éste, resulta muy importante la recuperación de contenido crítico y de la experiencia, para profundizar en la incorporación de lo Otro en el proceso de lo Propio.

NOTAS

- 1 Octavio Paz, *Teatro de signos/Transparencias*, Selección y montaje Julian Ríos, Espiral, 1974.
- 2 T.E. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría*, en *Cuerpo y temblor*, Francis Barker, Per Abbat, 1984.
- 3 Barker, Francis, *Cuerpo y temblor*, (un ensayo sobre la sujeción), Per Abbat, 1984.
- 4 Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, Eunaudi Torino, 1962.

DE LOS P OETAS MALDITOS, A MALLARMÉ

jorge
juanes

*No me considero en
modo alguno culpable.
Por el contrario
estoy muy orgulloso
de haber escrito un libro
que sólo expresa
el horror y el terror al mal.*

BAUDELAIRE

Distanciados de un público que los rechaza por haber violado el orden imperante -y sumisamente aceptado-, los poetas malditos forjan una escritura que ya no aspira a fundar la eternidad o a construir la conciencia de clase de los oprimidos, sino a proponer otro mundo, aquí, ahora, en este instante, el mundo de los suicidados por la sociedad desatado en el interior de un territorio habitado por el espíritu de lo gregario. Poetas expulsados de la polis que escriben para los hombres libres, de escritor solitario a lector solitario; y que a pesar de ser repudiados por los bienaventurados terminan convertidos en mitos. Tenía que ser: la poesía deja de lado el simulacro del cisne blanco, le canta en cambio a la prostituta barata y aprende a cohabitar con nubes que escupen fango. La pureza pervertida, el sueño insatisfecho, la belleza inalcanzable, la fealdad que se atreve a decir su nombre, lo de arriba y lo de abajo, el ansia de acumulación y el desperdicio mercantil. Todo está permitido; Mefistófeles ha entrado en escena y resulta calumnioso acusarlo de querer poseer el alma de los irredentos. Pues lo demoniaco - señoras, señores- es inocente. La rebeldía de los malditos no es, ni muchísimo menos, un mero atentado contra Dios, aunque se trata, sí, de un delito, perpetrado contra la exclusión y la traición a la savia vital, habrá que infectar entonces a las almas bellas.

DE LOS POETAS MALDITOS A MALLARMÉ

Baudelaire, Rimbaud, Verlaine: poetas que le hacen confesar a la modernidad catastrófica el estadio último de su vesania, allí mismo, donde se anudan en una sola figura paranoica el Poder, la Gramática, el Dinero y la Voluntad de dominio. "La vida está ausente", escribía el autor de *Una temporada en el infierno*, y lo está. Rimbaud es "el autor" de una escritura descontrolada. El poeta nace el 20 de octubre de 1854 en Charleville y muere, en la ciudad de Marsella, el 10 de noviembre de 1891, a los treinta y siete años de edad. Cumplidos los dieciséis -asfixiado por la atmósfera conservadora y paralizante de su pueblo natal en donde todo está consagrado a mantener lo establecido; agobiado encima por una madre avara y castrante- huye por primera vez a París. Huirá por el resto de su vida. Santo y demonio, Rimbaud se dedica a la poesía en un periodo comprendido aproximadamente entre 1870 y 1875. Periodo breve, fulgurante, atravesado por el desamor y por frecuentes arrebatos pasionales; momento en que el poeta declara abierta la era del desarreglo absoluto. Disentir, recomenzar, desistir, cancelar; las metamorfosis pueden ser innumerables. Tras abandonar la poesía se convirtió en lo peor de lo peor: dedicase al comercio de esclavos, ofrenda culto al envilecimiento, finalmente desiste: "Me callaré".

Ansia de absoluto, tal es la palabra. Rimbaud repudia a los ciudadanos respetables; comienza ajustando cuentas con la Francia eterna: "He heredado de mis antepasados galos, el ojo azul claro, la frente estrecha y la torpeza de la lucha [...] Los galos eran los desolladores de animales, los quemadores de hierba más ineptos de su tiempo". Padece en carne propia la opresión cristiana -"Soy esclavo de mi bautismo"- y se da a la blasfemia: "¡Cristo!, oh, Cristo, eterno ladrón de energías". No obstante, le pesa la muerte de Dios. La luz de la

ciencia le tiene sin cuidado. En cuanto a Europa la ve enferma de muerte y a punto de ser poblada por una raza inferior, filisteas: "La raza inferior lo ha cubierto todo". "¡Desapareced, Europa, Asia, América!" De allí la sentencia terrible: "¡El hombre ha representado todos los papeles! ¡El hombre ha concluido!" El poeta prosigue el viaje y su poesía brota como un vómito explosivo. Lo paranormal, lo desconocido; también el llanto: "He llorado demasiado". Y mientras escribe, bajo la inspiración de "noches sin fondo", lo invade la excentricidad.

Te digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, apura en él todos los venenos y se queda con su quintaesencia: Tortura inefable en la que se necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, y por la que se convierte en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito- ¡y el sabio Supremo!- Pues así alcanza lo desconocido. Puesto que ha cultivado su alma, ya enriquecida, más que nadie. Llega a lo desconocido, y aunque, enloquecido, acabará perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡ya las habría visto! Que revienta en su salto por las cosas inauditas e innominables...

Pero hay otras formas de transgredir: pienso en una especie de pasión serena que estriba en canalizar el cuestionamiento de la sociedad administrada en nombre de las exigencias estrictas del lenguaje, del lenguaje poético. Pasión rigurosa, ajena por completo a cualquier tipo de representación y a cualquier causa ajena a la escritura. Sólo esto: atenerse al dictado del lenguaje, no comprometerlo con lo que dice ni con quien lo dice, dejarlo ser, sin someterlo a la comunicación, radicalizando incluso



la "incomunicación", llanamente la escritura como tal. Mallarmé puso la muestra: "Juro que no hay palabra no me haya costado varias horas de búsqueda, y que la primera palabra, la que reviste la primera idea, además de que tiende, de por sí, al efecto general del poema, sirve también para preparar la última". Autosuficiencia de la escritura y varias muertes en el camino: Dios o el Anticristo; el Yo o el sujeto de dominio; el egocentrismo logocéntrico y la promesa escatológica; el mensaje y la representación. Poemas, simplemente poemas que se encierran en sí mismos y nunca concluyen. Tal es el ABC expuesto por Mallarmé: prescindir de la ganga, componer sobre los acentos, escuchar sonidos y silencios, forjar constelaciones con palabras atenuadas a su querencia.

Los espacios en blanco del papel, quizás, el espacio del abismo. Punto, raya y una condición insoslayable: que la escritura deje de pertenecerle al hombre. Que sea el lenguaje, y no el hombre, quien lleve la batuta. En consecuencia habrá que abatir la dura carga impuesta al lenguaje al quererlo convertir en vehículo presto a saturar todo cuerpo, lugar o cosa, con mensajes aleccionadores. Ni expresar. Ni servir. Ni exaltar. Ni el arco y la lira. Ni siquiera denunciar. Ni profecía. Ni tempestad. Ni angustia. Ni exorcismo de la angustia. Ni ecuación. Ni mística. Ni vulgaridad. Ni el Ángel. Ni canto a un dios mineral. Ni muerte sin fin. Ni idolatría alguna. Ni belleza. Ni lo sublime. Ni contenido. Ni sentido. Ni monótono inventario del mundo. Ni destino. Ni proyecto. Ni descubrir. Ni encubrir. Ni lo personal. Ni lo impersonal. Ni origen. Ni futuro. Ni transparencia. Ni fondo. Ni superficie. Ni determinada forma narrativa. Ni gramática. Ni reyes. Ni esclavos. Ni consciente o inconsciente. Ni verdad o falsedad. Ni lo auténtico. Ni lo

inauténtico. Ni construir. Ni destruir. Ni el cero. Ni la nada. Ni delirio. Ni depresión. Ni significante. Ni temporadas en el infierno. Ni flores del mal. Ni oscuridad. Ni hermetismo. Ni piedra de sol. Ni brillo de luna... Llanamente poesía pura. Escritura que produce el *libro*, o si se prefiere, la escritura que produce la propia escritura; *libro* que no ha cesado nunca de escribirse y que nunca podrá ser escrito por completo; el fragmento, lo fragmentario.

Stéphane Mallarmé

armando
arias

Los límites de la razón

Entrevista a

Carlos Ávila (1953-2001)



foto: Armando Arias

El Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, el Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino y el semanario *El Observador* ofrecieron en las salas del Museo de la Ciudad la pasada primavera el Diplomado en filosofía Siglo XX, *Asignaturas Pendientes*.

El objetivo de dicho diplomado era, comprender mejor nuestro tiempo mediante la reflexión crítica y filosófica, además de desarrollar actitudes personales de búsqueda de la verdad.

El módulo final sobre un estudio del problema de la postmodernidad sería impartido por el filósofo Carlos Ávila, y lo tituló *Los Límites de la Razón*. Pasaría revista a nueve personajes egregios del pensamiento del siglo XX, que permiten cuestionar las nociones tradicionales de razón y de racionalidad forjada desde los siglos XVII y XVIII. La siguiente entrevista fue realizada en Querétaro el 18 de mayo. Lamentablemente, Carlos Ávila falleció poco después, antes de concluir su seminario.

Para el maestro Carlos Ávila, fue digno de encomio el hecho que todo un diplomado, en torno al discurrir moderno, cierre con el tema de la filosofía. "Para algunos, la filosofía es un empeño intelectual herido de muerte. Paul Valéry decía que el filósofo implicaba la gran paradoja de ser experto en lo universal. Celebro que haya una inquietud por rastrear el concepto de la postmodernidad cerrando el diplomado con el tema de la filosofía, tras haber vindicado el concepto político, el concepto económico, el concepto religioso: el infinito problema moral de la postmodernidad.

Cerrar con un discurrir estrictamente filosófico me es muy caro, es muy notable que haya una inquietud respecto a esto"

Para esta entrevista, el maestro Carlos Ávila desplegó el instrumental teórico que emplearía durante el módulo final del diplomado Siglo XX, *Asignaturas Pendientes*:

El enfoque que me permití darle al módulo *Límites de la Razón*, es el tono que dio en 1903 el filósofo francés Henri Bergson, a la vindicación del conocimiento intuitivo, con lo que hace un cuestionamiento radical al concepto de razón, mantenido desde el siglo XVIII.

De Edmund Husserl, el concepto capital que me gustaría abordar es el de *Intuición* o conocimiento intuitivo. Esto significa recuperar el aliento de la metafísica desde un tono de

simpatía intelectual con Bergson. Después, manejo a Edmund Husserl, quien nos permitirá en un segundo tono, hablar del cuestionamiento de la racionalidad a partir de la idea de fenomenología. Una idea muy precisa, muy clara, sería pensar que al describir la apariencia puedo llegar a la esencia, lo que los antiguos griegos y medievales planteaban como descrédito de los sentidos. Husserl lo retoma, aunque no desde un enfoque pragmático sino creando un método en donde, si logro describir lo esencial, lo realmente notable, puedo llegar al meollo de los objetos. En esto consistiría el segundo aliento de la crítica a la noción de la racionalidad.

El tercer autor que manejaríamos sería Max Scheler, discípulo directo de Edmund Husserl. Scheler es creador de la Teoría de los Valores, que es una concretización muy precisa de la articulación emotiva de Henri Bergson con la articulación esencialista de Edmund Husserl, obteniendo una buena síntesis.

De ahí saltamos al tono existencialista de Martin Heidegger, en dos alientos. En principio, la posibilidad de hacer un discurso sobre el Ser pero estudiando lo humano: lo ontológico. También abordo algo de la estética de Heidegger, la idea de la extrema exaltación de la poesía y de la obra de arte como dos modos importantes de la verdad, no sólo de la belleza (categoría estética), sino dos encuentros importantes con la verdad que se revelan en la obra de arte.

Siguiendo con el tono existencial, obvio es decirlo, abordamos el tono desgarrado, minucioso, acerbo, agrio de Jean Paul Sartre. Nos permite colocarnos en un complemento de la idea existencialista de Heidegger, pero desde una visión más acerba, más oscura. Su presencia en el 68 francés nos permite pensar en lo contestatario como una vuelta de tuerca a la noción tradicional de vínculo intersubjetivo: El infierno son los demás. Por su compromiso extremadamente político es un buen representante de lo que sería un intelectual comprometido políticamente; si se me permite decir, ya no en las alturas de la academia o de la metafísica, sino que desciende al compromiso social preciso.

El planteamiento de Ludwig Wittgenstein iniciaría un cuestionamiento radical, minucioso, de un prejuicio inveterado en Occidente, de establecer el vínculo entre pensamiento, lenguaje y realidad. Es decir, sólo pensamos con palabras y

el ámbito egregio de la palabra es la escritura y el lenguaje verbal. El tratamiento que emprende Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, permite cuestionar esta idea que es herencia griega-latina: pensamos con palabras y el lenguaje es el vehículo preciso para dar cuenta de lo real.

Experiencias como lo místico implican una suerte de llevar hasta los últimos límites la posibilidad del verbo, de la palabra y, frase notable, rigurosa y sensata, última frase del *Tractatus Logico-Philosophicus*: "de lo que no se puede hablar, es mejor guardar silencio". Los grandes problemas de la filosofía occidental solamente han sido palabras, no han sido ni verdaderas ni falsas. Este tono de depuramiento lingüístico de nuevo me lleva al tono general del módulo: pensar los límites de la razón, en este caso la razón lingüística.

Hans Georg Gadamer es un pensador discípulo de Martin Heidegger y buen representante de lo que conocemos como hermenéutica. La hermenéutica también es un cuestionamiento a lo que conocemos tradicionalmente como razón, porque la hermeneusis es interpretación y notable, lúcido, Gadamer dirá: "El encuentro de un sujeto hermeneuta y un objeto de análisis implica un vínculo de prejuicio". El concepto prejuicio no en su acepción peyorativa, sino en sentido de memoria personal, cultural y colectiva: Yo sólo puedo acercarme a temas específicos y hacer interpretación o hermeneusis si reconozco que me acerco preñado de prejuicios. El tema también está preñado de prejuicios en esta articulación lúcida, yo diría amorosa de un concepto que tanto se ha vituperado como la noción de prejuicio, único modo en que puedo acercarme a un conocimiento. También es una vuelta de tuerca a la razón.

Jurgen Habermas es un personaje formado en la Escuela de Frankfurt en el tono neomarxista y que a la postre crea su propio esquema, su propio modo de pensamiento. Habermas dirá que el modo en que debemos cuestionar la noción de razón tiene que ver con unir dos asuntos que han estado desarticulados en el transcurso de la historia: praxis y teoría. Deben unirse en sentido personal. En un maravilloso texto de los años sesenta habla de que el único modo en que teoría y praxis se unen es en la autorreflexión: cuando me pienso a mí mismo, esto es un conocimiento obviamente teórico, especulativo, pero no se queda en la

Los límites de la razón

especulación, sino que se convierte en acción, en actividad.

Complemento esta idea con un texto del principio de los ochenta del propio Jürgen Habermas, en donde aplica este vínculo a lo social entre teoría y praxis. Él habla de una teoría de la acción comunicativa, capaz de permitir esta autorreflexión, pero no solamente en el individuo, en la persona, sino en la sociedad. Crear los medios necesarios para que una sociedad sepa qué alcances tiene, ser crítica de sí misma, un tono político sí, pero teórico a la vez.

Karl Popper es uno de los más grandes filósofos de la ciencia en el siglo XX, aunque es mucho más que eso, es un crítico del historicismo, un crítico de la noción tradicional del ámbito deductivo. Popper es sin duda un personaje comprometido: la sociedad abierta y sus enemigos, temas como noción de ciencia a partir no sólo de la comprobación de una hipótesis, sino de su refutación. El personaje filosófico es permanente, es un *fluir* perpetuo, yo diría que es un buen representante de un neo racionalismo o neo tradicionalismo, muy lúcido y notable.

Cerraré con la referencia a Jacques Derrida, filósofo contemporáneo en lengua francesa, quien pondrá el dedo en la llaga. Nos dirá que el grave error de Occidente es sostener que sólo pensamos con palabras y que el modo egregio de la palabra es la escritura. No hay tal.

Podemos pensar de manera antilogocéntrica. El logocentrismo sería pensar el mundo a través del lenguaje, teniendo el lenguaje como gran reducto a la escritura. Aquí Jacques Derrida plantea: "Hay modos alternativos del pensamiento", y en cierta manera crea una noción que es difícil de traducir: la noción es *Différence*, diferencia en francés, aunque hay un giro lingüístico gramatológico. Derrida lo escribe de una manera distinta, aunque suena igual, apela a la idea de que siempre pensamos a partir de dos conceptos, los cuales distinguimos y diferimos uno respecto del otro, trátase de dios, hombre, materia, espíritu, verdad o falsedad. Nos ofrece un nuevo concepto de razón a través de *différences* (no hay manera de traducir).

Concluiría planteando que este módulo respecto al estudio a los límites de la razón en occidente

nos permite acercarnos a distintos tonos de pensadores occidentales que ponen en entredicho la idea clara y distinta, surgida en la modernidad, respecto a que el mundo es razón, el mundo es crítica, el mundo puede ser interpretado de manera puntual y precisa a través del pensamiento discursivo. Cada quien a su manera propondrá un aliento distinto en esta crítica y el propósito.

El objetivo de este módulo es establecer una suerte de recorrido histórico. Inicio con el francés Bergson y su introducción a la metafísica al inicio del siglo XX y cierro con un texto moderadamente reciente de Jacques Derrida, también francés, y como un cuestionamiento de la razón.

Respecto a los tonos filosóficos surgidos en México, yo me permito distinguir al filósofo *strictu sensu* y al pensador. En la introducción de nuestro curso se plantea una bellísima reflexión de Octavio Paz, que si bien no fue filósofo, sí fue pensador notabilísimo respecto a la crítica de la modernidad. Paz me permite pensar, al menos de manera esquemática, que el gran fermento de la modernidad estaría deslindado en tres vertientes: la consolidación de la crítica hacia finales de los siglos XVII y XVIII; segunda, la exaltación romántica del XIX y la crisis de la modernidad para los siglos XX y XXI. No son compartimentos estancos, de cambio de siglo a cambio de paradigma, en sentido estricto, pero al inicio habría que recordar cómo Paz se jactaba de ser de los primeros en plantear el tema de la postmodernidad en lengua española, y postmodernidad en sentido de concepto relativo de lo que se entiende por modernidad y qué implica ir más allá de ella: transmodernidad, metamodernidad, postmodernidad, que finalmente son etiquetas. Lo que resultaría de gran monta en este sentido, es que Paz reconocería que algo sucedió en el siglo XX, que no es idéntico al romanticismo del XIX ni al criticismo del XVIII.

La filosofía, que para algunos sería un empeño antiguo, un empeño pasado de moda, es desde otro tono, lo que permite tener un centro, un pilar conceptual que arroja luz a los distintos fenómenos políticos, económicos, morales, religiosos, artísticos, de tal manera que si volvemos a la filosofía encontraremos intuiciones que son disquisiciones tan bellas como lúcidas. Paul Valéry se preguntaba ¿Qué es un filósofo y qué lo distingue de un artista? En el fondo el filósofo es aquel que logra hacer del pensamiento una obra de arte. Llevar el pensamiento a niveles de exquisitez intelectual y estética.

Galería Universitaria  Arte Contemporáneo

patio barroco
16 de septiembre 57
centro histórico
querétaro



Verme
1999
Oleo sobre tela
200 x 100 cm.



foto: Jesús Sánchez U.

Figura doble
2000
Oleo sobre tela
200 x 100 cm.

Alberto Castro Leñero es un creador ocupado en pensar la pintura, teorizar sobre ella, conceptualizarla, pero resolverla libre de teorías, con el ojo, con la impronta de un espátulazo o la violenta pincelada puesta en el lugar exacto.

Santiago Espinosa de los Monteros.

Sujeta a los
vaivenes del arte
contemporáneo, la materia
es modelo que desafía los
límites de lo pictórico,
aspirando a la mágica
transfiguración en
escultura. Este
desdoblamiento y su nueva
asimilación al espacio de
la pintura establecen el
tránsito circular y la
sorprendente mutación de
lo visual a lo táctil.

Es en la
exploración de la figura
humana donde Alberto
Castro Leñero invierte gran
parte de su potencial
expresivo; ésta ha sido una
preocupación recurrente
en su obra plástica. Sin
embargo, la presencia
física de sus figuras no se
circunscribe a la mera
descripción corpórea, sino
que establece la tensión
entre la dimensión
espiritual y su destino
terreno: fin y principio de
su existencia.

Transformaciones son
también aquellas que, en
la obra de Alberto Castro
Leñero, oscilan entre el
mundo de la figuración y el
ámbito de lo abstracto.

La exposición
titulada *Transformaciones*
de Alberto Castro Leñero,
pintor contemporáneo
perteneciente a una familia
de notable tradición
plástica, está compuesta
de 24 obras; incluye
pintura, en su mayoría
óleos o acrílicos sobre tela,
y tres piezas escultóricas,
así como un políptico
formado por veinte cuadros
realizados en acrílico y óleo
sobre tela. Su permanencia
en el Museo de la Ciudad,
de Querétaro, será del 10
de agosto al 9 septiembre.

Condenado a la
inefable mutación de todo
lo que es orgánico, el
cuerpo se transforma, se
reconstruye, se corrompe y
vuelve renovado,
aferrándose a la vida.
Inverso al proceso de
metamorfosis de la
mariposa, un ángel se
materializa, adopta la
condición femenina y se
hunde en un estado
larvario para anidar entre
las raíces: espacio de una
nueva génesis.

kayané
narinián

Las de Transformaciones de Alberto Castro Leñero

música música música música música música música música música



Antes que intentar describir a Real de Catorce como un grupo que hace blues, vale la pena asumir su propia descripción : "...Somos hijos descarriados. Somos hijos buenos y tristes. Moldeados por una resaca de sesentayochos, Beatles y terremotos sin posibilidad de lazar estrellas o dejarnos mojar por chisguetes de luz invernal..."

UNA VOZ QUE ENTRISTECE AL CANTAR

julieta
lopez



Me parece que Real de Catorce es para no tomarse demasiado en serio, para disfrutarse en vivo, para dejarse acariciar por la voz de José Cruz y procurar oírlo por la noche. Más allá de su quehacer musical, de su trayectoria de varias décadas fieles a un estilo y un sonido que los identifica, quienes alguna vez hemos oído el Real quedamos atrapados entre el blues y una oleada de sensaciones. Creo que la mejor definición de la música

que hace Real de Catorce la dan ellos mismos en El Halcón: "...en el sopor de una canción, marian los sueños como visión..." Un encuentro con Real de Catorce, difícilmente puede escapar de la intimidad, no produce un enardecimiento colectivo, ni una colección de gritos desforados, es más bien un vínculo especial entre el grupo y cada uno de los espectadores. El quehacer del Real, no acapara la atención de un público

estandarizado, sino más bien cumple con una función personal para cada uno de sus espectadores; este vínculo queda permanentemente protegido al amparo de la sencillez, de la falta de espectacularidad y de los profundos recovecos de donde llega a escurrirse el blues. Las historias de Real se filtran de la noche, de las calles y de sensaciones de soledad, de ausencias de grandes y muy urbanos amores, quizá no hay que oír a Real para sentir, pero nunca se puede oír sin sentir.

Cuando la luz se vuelve tenue, la música empieza a desfilarse y a invadir; las palabras se vuelven intensas y la voz que acaricia... La presencia de Real no es impactante, el único derroche es la cercanía con la realidad, tan personal y tan onírica como cada quien decide inventar.

Real de Catorce, siempre es una aventura, es tener amores desconocidos, beber de la luna, reírse de la vida y lo que es peor, de la muerte. Aparecen en el escenario: son los amigos de parrandas, de risas y tragedias, los amigos temerarios que apagan las velas, los muchachos solitarios vecinos del mundo, aquellos pioneros del dolor, de la necesidad, golfos navegando en los labios de la noche. Vivir a Real en vivo, es dejarse invadir en la melancolía, acompañar silbando el intenso sentimiento de vida, para después dejar que las sensaciones se pierdan en la noche.

verse aún sin un interés meramente histórico.

Viaje en Italia

(Rossellini, 1953) es quizá el caso menos espectacular en cuanto a la intromisión divina en la vida de las protagonistas de estas historias, pero es también el más sutil, el más cotidiano. Esta película es ampliamente reconocida como el inicio del cine moderno (Rivette escribió que a su estreno "todas las películas envejecieron 10 años de golpe") Viaje en Italia narra la historia de la crisis de un matrimonio inglés de visita en Nápoles. Se trata de un proceso de humanización por contacto con la realidad exterior. Catherine, la protagonista, descubre algo insoportable en los vestigios de una

Mouchette (Bresson, 1967) es uno de los filmes más dolorosos del más radical de los cineastas religiosos de Occidente, Robert Bresson. Con un estilo único, depurado al máximo, en el que no cabe la actuación (Bresson no trabajaba con actores, propios para el teatro, no para la escritura cinematográfica), Bresson nos presenta el retrato de Mouchette, una niña al cuidado de su madre enferma, de su hermano de brazos y un padre alcohólico, cuyas circunstancias la orillan al suicidio. El radicalismo de la propuesta de Bresson es estremecedor: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y entonces ser libre? San Ambrosio lo expuso de

Yo te saludo, María (Godard, 1986) junto con *Prenom Carmen* forma el díptico godardiano sobre el mito de la mujer en nuestra civilización (Carmen sería el prototipo de la mujer que dice no, mientras la Virgen María sería el de la aceptación). Se trata de un ensayo sobre el misterio de la Inmaculada Concepción y a partir de ese dogma, una revaloración del cuerpo ("¿Es el alma que tiene un cuerpo?" pregunta María a su ginecólogo. "No contesta éste- es el cuerpo que tiene un alma") Godard retrata un universo imbuido de sacralidad. El misterio de la Concepción de Cristo se presenta paralelamente al misterio de la creación. El tratamiento de la naturaleza en el discurso de

vivo. Von Trier nos presenta el amor carnal como única posibilidad de expresión del amor a Dios ("No puedo amar la palabra dice Bess en uno de las líneas más reveladoras del filme- "necesito amar a alguien que pueda tocar, que pueda abrazar") El método utilizado es similar al de Dreyer, von Trier sigue el itinerario de su heroína extrayendo los movimientos de su alma con una cámara extremadamente móvil siempre pendiente de las afecciones de su rostro (VonTrier le pidió a la actriz, Emily Watson, que su personaje estuviera a medio camino entre la Juana de Arco de Dreyer y la Gelsomina de *La calle* de Federico Fellini).

No sería muy exagerado afirmar que estas cinco películas constituyen un estudio del rostro de sus protagonistas y la constatación de la presencia del espíritu a través del mismo. André Bazin, a propósito de Dreyer, describió la cualidad de su técnica en lo que podría ser un buen epígrafe para este ciclo: "recrearse en las cualidades más carnales del rostro que, en la medida en que él mismo no actúa, es la huella privilegiada del ser, el trazo más legible del alma; nada en el rostro escapa a la dignidad del signo".

Santidades

civilización que, a diferencia de la nuestra, mostraba un sentido de la eternidad. La manera en que este proceso se hace sensible al espectador es la confrontación directa con las vivencias de la protagonista a través de una depurada técnica cinematográfica, plena de momentos muertos, con una anécdota reducida al mínimo.

esta manera "Si podemos irnos, déjenos morir, e incluso si se nos deniega el irnos, déjenos morir. Porque Dios no se ofende con esta idea cuando es el único remedio". Mouchette tiene la grandeza trágica de una Pasión. Bresson logra hacer sensible al espectador la Gracia como única redención en un mundo sórdido e inhumano.

Godard es casi panteísta.

Rompiendo las olas

(Lars von Trier, 1999) establece las estaciones de otra Pasión. Bess, joven ingenua que habla directamente con Dios, está dispuesta a sacrificar su vida para salvar a su marido que ha quedado paralítico a causa de un accidente y le pide que se acueste con otros hombres para relatarle sus experiencias y mantenerlo

A lo largo de la historia de la música han surgido compositores extraordinarios a los que llamamos los grandes maestros. De entre ellos, y sólo en raras ocasiones, ha existido alguno poseedor de una visión superior, ajena a sus contemporáneos, y que le ha permitido encontrar nuevos e intransitados caminos para su arte. Muy posiblemente el músico revolucionario más importante del siglo XX fue Arnold Schoenberg, a quien podemos responsabilizar tanto de culminar el desarrollo de un sistema musical de más de 300 años de existencia, como de iniciar otro totalmente nuevo.

Schoenberg nació en Viena el 13 de septiembre de 1874. A los ocho años comenzó a estudiar el violín, y poco tiempo después escribió sus primeras obras. Salvo las lecciones de contrapunto que recibiera de su amigo Alexander von Zemlinsky, la educación musical de Schoenberg fue totalmente autodidacta. Sin embargo, él ejerció una constante y fructífera actividad pedagógica que sólo terminó al cumplir los 70 años de edad. Fue precisamente en colaboración con dos de sus discípulos más talentosos, Alban Berg y Anton Webern, que Schoenberg condujo el sistema tonal hasta sus últimas consecuencias, abriendo así lo que él consideraba como el único camino lógico para la nueva música: el dodecafonismo.

Fue en 1923, con sus *Cinco Piezas para Piano*, Op. 23, cuando el nuevo sistema musical propuesto por

Schoenberg quedó completamente consolidado. En el dodecafonismo, o sistema de doce sonidos, las doce notas de la escala del temperamento igual se ordenan en una forma particular creando una serie que servirá como base para la composición de una pieza. Schoenberg no llegó a esta idea en forma inmediata. Su música tuvo que pasar por un largo proceso en el que "estiraba" cada vez más las posibilidades de la tonalidad, primero a partir de un romanticismo post-wagneriano y luego a través de un estilo expresionista-atonal, para así llegar al punto crítico que estaba buscando.

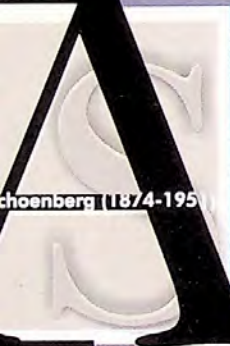
Además de ser un hombre visionario, Schoenberg poseía un espíritu tenaz y temerario, y sabía muy bien que la humanidad no podría asimilar de inmediato sus nuevas propuestas estéticas e incluso reaccionaría en contra de ellas. Desde el año 1900, en que presentó al público sus primeras canciones, se iniciaron los escándalos y las críticas que lo acompañarían durante toda su vida. Aún así, hubo quienes desde un principio reconocieron en Schoenberg un talento fuera de serie y presentían que el desarrollo de la música podría estar en sus manos. Este fue el caso de Mahler, quien se convirtió en un importante partidario de su música. Otros grandes pensadores de su tiempo también mostraron simpatía por las ideas de Schoenberg y lo apoyaron incondicionalmente. Entre ellos están el filósofo y sociólogo Theodor Adorno,

quien manifestó que la música de Schoenberg representaba la modernidad verdaderamente relevante, en contraposición a la estética neoclásica de Stravinsky; y el escritor Thomas Mann, quien moldeó al personaje principal de su novela *Dr. Faustus* a partir de la figura de Schoenberg.

Si bien la técnica musical creada por Schoenberg no fue la única innovación en la música del siglo XX, sí fue la más importante. Sus ideas tuvieron una gran significación en la escena contemporánea y su influencia resultó inevitable tanto para los músicos que simpatizaron con él como para sus principales detractores. El caso más fascinante es el del otro gran revolucionario musical del siglo XX, Igor Stravinsky, quien a pesar de haber criticado constantemente el sistema dodecafónico, justo después de la muerte de Schoenberg comenzó a experimentar con esta técnica y a incorporarla a su propio lenguaje musical.

La música de Schoenberg en realidad no abrió un camino, sino muchos; pues las vanguardias musicales que han surgido desde entonces no hubieran sido posibles sin las consecuencias de sus ideas.

Arnold Schoenberg murió el 13 de julio de 1951 en la ciudad de Los Ángeles, California. A 50 años de su muerte recordamos a este músico genial, precursor de una de las revoluciones artísticas más trascendentales en la historia de la humanidad.



Schoenberg (1874-1951)

mauricio de la trán

HORA	lunes	martes	miércoles	jueves	viernes	sábado	domingo
6:00	ALBORADA música mexicana prod. elia acosta salazar						
7:00	REVISTA UNIVERSITARIA información, análisis, entrevista, cultura, toros					ESPACIO INFANTIL MUSICA POPULAR MEXICANA prod. jorge díaz mora	
8:00	producción: julieta lópez vázquez conducción: luis alberto fernández garcía y brenda cárdenas					ECOS DE LA ANTIGÜEDAD. HISTORIA raúl rodríguez l.	SERIES DE LA BBC DE LONDRES
9:00	A MICROFONO ABIERTO. revista radiofónica producción: ezequiel martínez a. conducción: adolfo díaz piñeiro, jesús méndez, elisa ames y edmundo gonzález llaca					UNIVERSO SONORO rock pop vicente lópez v.	MANANTIAL DE SONIDO música (div. géneros) gonzalo borja
10:00			REFLEXIONES. temas varios zoila montes	CHARLA ENTRE AMIGAS temas varios celia maya	MUSICA		
11:00	MATINATTA						
12:00	DIAS UNIVERSITARIOS medio siglo de música, medio siglo de historia eduardo silva, ricardo chapa y vicente lópez v.					ORIENTACIÓN JURIDICA facultad derecho	ROCANTO ITALIANO
13:00	UNA VENTANA AL MUNDO. entrevistas, ciencia y tecnología lorena cruz				TOROS LOS VIERNESTODOS LOS VIERNES	DESDE EL ESCENARIO DEL ROCK	LA EDAD DE ORO josé siurob
14:00	CONVERGENCIA UNIVERSITARIA	NOTICIERO OBRERO CTM	CARTELERA UNIVERSITARIA	UNIVERSITARIO HONORARIO		ITINERARIOS DE ITALIA	MUNDO DE LOS INSTRUMENTOS
15:00	ESPECIES Y MUSAS música clásica					CAPRICCIO música clásica alejandro ledesma	
16:00	EXPRESION UNIVERSITARIA						HOY EN ITALIA
	UAQ	RADIO LINCE	LA PAYOLA	INTERFERENCIA	UNIVERSO TEC		
	ESTRENANDO CUERPO	SIDA	CAUSA JOVEN	CONECTAR música pop actual		DE VIVA VOZ información cultural martha vargas	
17:00	LOS PERIODISTAS	NOTICARIO DE LA CIENCIA	BACHILLER SIGLO XXI	LA VOZ DEL SUPUAQ	SON DE CUENTA	REVISTA ESCENICA teatro carlo magna	ESPAÑA EN SU FOLKLORE
	ROCKOMORFOSIS luis y nacho	HUMO EN EL AGUA pepe andrade	BEATLES ricardo chapa	PAGINAS DEL PASADO lalo silva	PROBADA DE MIEL	TROVA CON karla verastegui	
18:00	O P U S 8 9 . 5 prod. v. lópez v.					DIACRONIA música mex. siglo xx steuag/ radiouaq	SPIRITOS O MUSICA CLASICA
19:00	AL FINAL DE LA JORNADA	CINEMA	CINEMA	CINEMA	CINEMA	FIESTA DEL TANGO Y LA CANCION alfredo garcia vargas	BRAZIL, UNA POLICROMIA CULTURAL isabel favila
20:00		MUSICA Y CULTURA ITALIANA area de italiano fac. lenguas uaq	BOULEVARD BLUS raul ram	LA MAGIA DE LA CANCION FRANCESA reinaldo salinas	HABITOS NOCTURNOS pepe andrade		
21:00	JAZZ	JAZZ	JAZZ	JAZZ	EN VIVO CONCIERTO ORQUESTA FILARMONICA DE QRO.	JAZZMANIA	JAZZ
22:00	HOY POR LA NOCHE alejandro ledesma	HOY POR LA NOCHE alejandro ledesma	LA OTRA PAGINA francisco gonzalez	ROCK SIN FRONTERAS la vanguardia en rock		ROCK 89.5 josé luis kobayashi	JUEGOS DE SHANGAI horacio hamerlingo la hora nacional

PROGRAMACION DE RADIO UAQ

agenda

agenda

agenda

agenda



[c a r t e l e r a e v e n t o s]

dirección de comunicación y difusión cultural uaq

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

10 de agosto, 12.00 hrs. - 31 de agosto. Lunes a viernes 8.00 a 20.00 hrs. sábados 8.00 a 14.00 hrs.

Vestíbulo de la Biblioteca Central, Centro Universitario.

EXPOSICIÓN "PERFILES EN BARRO Y PAPEL"

Enrique Rosquillas.
17 de agosto, 20.00 horas - 9 de septiembre. Lunes a domingo 10.00 a 14.00 y 16.00 a 20.00 horas

Galería Universitaria Arte Contemporáneo, 16 de Septiembre No. 57 Ote. Centro

CICLO DE CINE "SANTIDADES"

La pasión de Juana de Arco 1927, Dir. Carl Theodor Dreyer

20 de agosto Biblioteca Central, Centro Universitario

27 de agosto Teatro de Cámara, 16 de Septiembre 57 ote. Centro

Viaje en Italia 1953, Dir. Roberto Rossellini

21 de agosto Biblioteca Central

28 de agosto Teatro de Cámara

Mouchette 1967, Dir. Robert Bresson

22 de agosto/ Biblioteca Central

29 de agosto Teatro de Cámara

Yo te saludo María 1986, Dir. Jean-Luc Godard

23 de agosto Biblioteca Central

30 de agosto Teatro de Cámara.

Rompiendo las olas, 1999, Dir. Lars Von Trier
24 de agosto Biblioteca Central
31 de agosto Teatro de Cámara
20.00 horas.

CONFERENCIA "SANTIDADES", Gabriel Horner
31 de agosto 18.00 hrs. Teatro de Cámara, 16 de Septiembre 57, Centro.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO "MITOS MEXICANOS" de Enrique Florescano, a cargo de Francisco Meyer.

24 de agosto, 19.00 hrs. Aula Magna, Edificio Centro, 16 de Septiembre 57 Ote.

Coordinación de Difusión Artística y Cultural, Tel : 2-12-51-82 y Fax 2-24-08-98.

museo regional de querétaro

EXPOSICIÓN PICTÓRICA "QUERÉTARO Y ALGO MÁS", Juan Manuel de Alba Padilla, agosto, en horario del museo.
Sala de Virreinato.

EXPOSICIÓN DE ESCULTURA "EL CERRITO, SANTUARIO PREHISPÁNICO"
agosto/septiembre en horario del museo.
Sala Profundis

PIEZA DEL MES : ENTIERRO INFANTIL, procedente de El Cerrito
agosto/diciembre en horario de museo.
Vestíbulo.

CINE CLUB
Todos los martes 20.30 hrs.

PROGRAMA DE RADIO DEL CENTRO INAH "TODAS LAS VOCES"
Cultura y entretenimiento, entrevistas, información

información acerca de investigaciones recientes, noticias, cartelera de eventos y más. Sábados 13.30 horas.
1150 de am Radio Querétaro.

Museo Regional, Corregidora No. 3, Centro, Tel: 2.12-20-31 y 2-12-48-88
Martes a Domingo 10.00 a 19.00 hrs.

museo de la ciudad

EXPOSICIÓN PICTÓRICA "ARTE CHICANO" Gil Rocha y Hector Hernández
3 de agosto - 29 de septiembre, en horario del museo.

EXPOSICIÓN PICTÓRICA "TRANSFORMACIONES" Alberto Castro Leñero
10 de agosto - 29 de septiembre, en horario del museo
Sala Principal.

EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA "ENCUADRE ESCENA SITIO" Artistas de Quevec 1980-2000
14 de septiembre/20.00 hrs. - 2 de diciembre

Museo de la Ciudad, Guerrero 27 Nte. Centro Tel: 2-24-37-56
Martes a domingo 11.00 a 19.00 hrs.

museo de arte de querétaro

EXPOSICIÓN PICTÓRICA de Victor Cauduro
23 de agosto/20.30 hrs. - 17 de septiembre, en horario del museo.

EXPOSICIÓN PICTÓRICA de Eugenio Perez del Toro
21 de septiembre/20.30 hrs. - 29 de octubre, en

horario del museo.

Museo de Arte de Querétaro, Allende 13 Sur,
Centro Tel: 2-12-35-23
Martes a domingo 10.00 a 18.00 hrs.

galería quinto elemento

EXPOSICIÓN "QUINTO ELEMENTO", Colectiva
3 de agosto - 30 de septiembre.
16 de Septiembre No. 92 Centro.

coneculta

IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DEL CUERPO
27 de agosto - 7 de septiembre varios horarios.
Mayores informes en Venustiano Carranza No. 5
Centro Tel: 2-24-05-70

escuela de laudería

RECITAL Samuel Maynes violinista mexicano.
20 de septiembre/20.00 hrs. Entrada libre
Patio de la Escuela.

mutis. compañía teatral

PUESTA EN ESCENA "LA MUERTE Y LA DONCELLA" de Ariel Dorfman, Director José Luis Alvarez
agosto/septiembre, jueves, viernes y sábados 20.30 hrs.
La Cartelera Allende No. 27 Nte. Tel. 2-24-35-88.