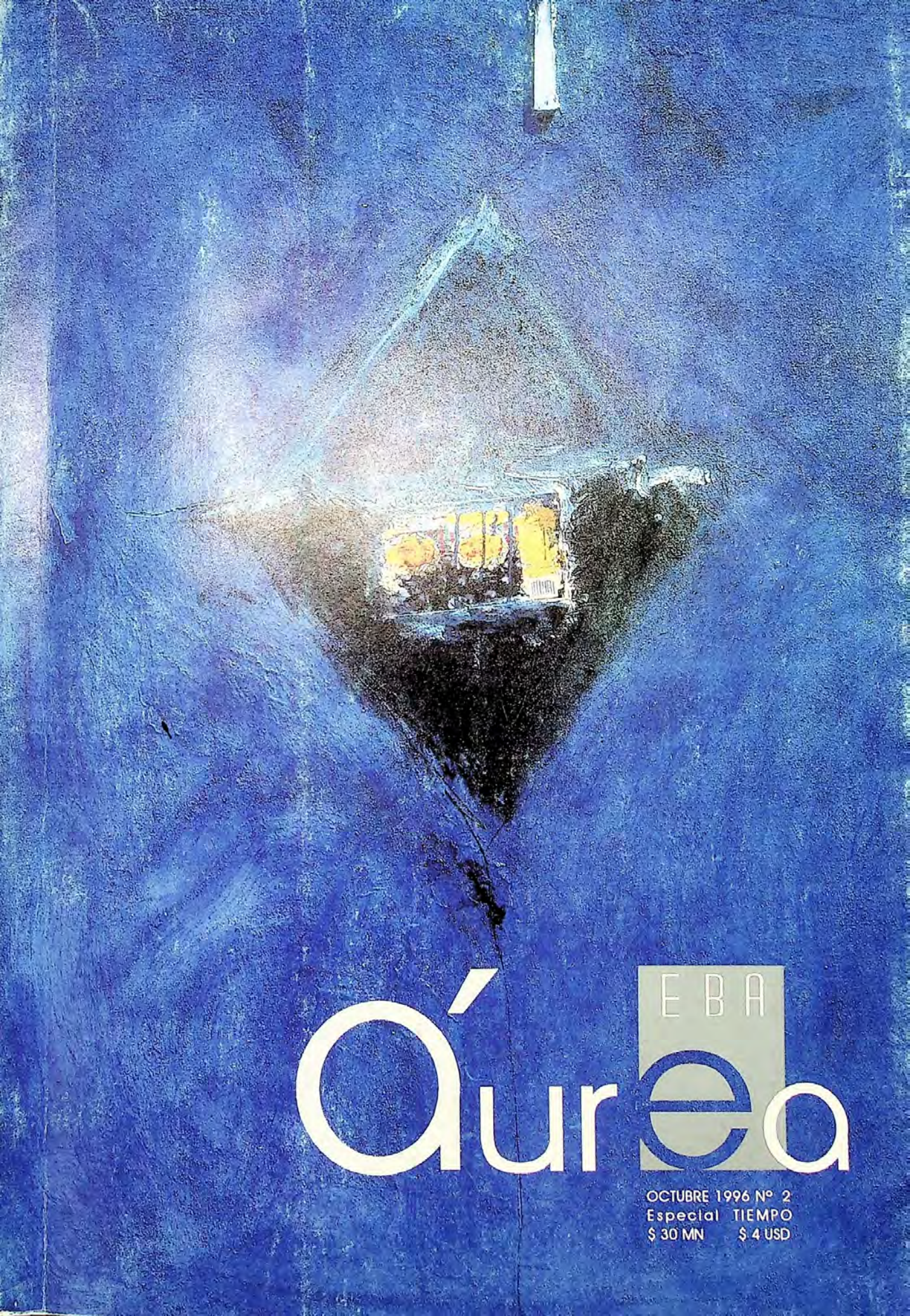




Órrea

EBA

OCTUBRE 1996 Nº 2
Especial TIEMPO
\$ 30 MN \$ 4 USD

índice

- 7 Sergio Quesada Aldana
La cultura del tiempo
- 15 Margarita Magdaleno
Marcas de sombra y relojes de sol
- 21 Antulio Sánchez
Tiempo virtual
- 40 Fernando Gou Emmert
Tiempo de cine
- 43 Raúl Hernández Valdés
El Yi Ching y el espíritu del tiempo
- 55 John Page
Viejos los cerros...
- 57 Gabriel Figueroa
Tiempo de fotografía *portafolio*
- 61 Teresa Bordons
La escritura autobiográfica, escritura del tiempo
- 66 Margarita Magdaleno
Abuelo y recuerdos del sol
- 68 Teresa Bordons Mária Dehaene
Jordi Boldó *entrevista / portafolio*
- 78 Giancarlo Pulido
Sin puerta a tu mundo
- 79 Cristina Fuentes
Modos de vida en los tiempos de hoy: identidades juveniles
- 91 Juan Carlos Romo
El recuerdo de los juglares
- 96 Rainer Maria Rilke
Traducción: Sergio Cárdenas
- 100 Karlheinz Stockhausen
Estructura y experiencia del tiempo
Traducción: Ignacio Baca Lobera
- 120 Regina Trespalacios
Restauración: transmisión de la obra de arte hacia el futuro
- 126 José Rafael Blengio
Tiempo y destiempo, raíces en el cielo

directorio

Rector

M. en I. José Alfredo Zepeda Garrido

Secretario Académico

M. en C. Salvador Lecona Uribe

Director de Comunicación Universitaria

Lic. Jorge Lara Ovando

Director Escuela de Bellas Artes

Lic. José Roberto González García

Coordinación Editorial EBA

M. en C. Marga Dehaene Rosique

EBA Áurea

Coordinación y Diseño

Marga Dehaene Rosique

Edición

Teresa Bordons

Asistentes Coordinación Editorial

Alexandra Gómez

Rita Hernández

Luis Alfredo López

Asistentes a la producción

Lizette Ale

Giselle Jiménez

Adriana Loyola

Reproducción fotográfica

Arturo Pérez

Comite Editorial

Ignacio Baca Lobera

Teresa Bordons

Fernando Johns

Rodolfo Obregón

Arturo Pérez

Giancarlo Pulido

Juan Carlos Romo

Regina Trespacios

Eduardo Vallejo

Consejo Asesor

Patricia Arriaga

Jordi Boldó

Guillermina Bravo

Santiago Carbonell

Sergio Cárdenas

Hazael Castilla

Gabriel Figueroa

Raúl Hernández

Jorge Lara

Margarita Magdaleno

Manuel Naredo

Sergio Quesada

EBA Áurea es una revista editada por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores. Coordinación Editorial. Escuela de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. Av. Hidalgo pte. s/n, Centro Universitario. 76010 Querétaro, Qro. Tel / fax 16 90 22. e-mail: <ebauaq@mail.intermex.com.mx>

Editorial

El impulso humano que produjo los trazos en las cuevas de Altamira es el mismo que mueve la mano del artista contemporáneo hoy; el arte ha sido siempre y sigue siendo un receptor del eco del tiempo.

Si tomamos entre las manos una caracola, al acercarla a nuestro oído lo que descubrimos no es otra cosa que el sonido del tiempo; recibimos en ese eco el registro de miles de años de vida, de miles de años de cultura, tal vez el eco de aquel primer sonido del Big-Bang...

El registro del tiempo que atesora la caracola habita también las artes. En realidad, poco o nada significan las marcas que el hombre pretende establecer en el tiempo; no somos diferentes, nada nos hará diferentes, ni siquiera un milenio más. Somos el mismo acierto y error de hace treinta mil años.

Dejemos la soberbia al pensar que llegaremos a ser como dioses; al tiempo que un hombre pintaba el bisonte sobre la pared de la cueva, otro reventaba el cráneo de su enemigo. En este instante se detonan bombas nucleares, al tiempo que un artista obedece a aquel mismo eco impulso creador proyectándolo hacia el mañana.

La reflexión en torno al tiempo, la cultura y las artes es el motivo que ha reunido en este número especial de **EBA Áurea** colaboraciones procedentes de diferentes disciplinas; desde los primeros intentos del hombre por medir el tiempo y así organizar su realidad, hasta las más recientes tecnologías de la realidad virtual, pasando por la poesía, la pintura, la fotografía, la música... Reflexiones en nuestro tiempo en un espacio que espera seguir siendo fuente de discusión intelectual, de análisis y de pensamiento.

Roberto González García
Director Escuela de Bellas Artes

ESCUELA DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

ARTES VISUALES

Licenciatura en Artes Visuales
especialidad:
Diseño Gráfico
Artes Plásticas
Docencia en Artes Plásticas

MÚSICA

Licenciatura en Música
especialidad:
Composición
Instrumento
Educación Musical

Técnico Ejecutante Instrumentista

TEATRO

Carrera Técnico Superior en Actuación

Compañía Universitaria de Repertorio CUR

DANZA - BALLET

Ballet Clásico
Compañía Universitaria "Ballet Clásico de Querétaro"

Danza Folklórica
Compañía de Danza Universitaria

Taller de Danza Contemporánea

RESTAURACIÓN

Técnico en Restauración de Pintura de Caballete

La cultura del tiempo

Sergio Quesada Aldana

*Sabia virtud de conocer el tiempo... como
dice el refrán, dar tiempo al tiempo...*

T tiempo: "Concepto elemental que designa la medida del devenir o suceder de los acontecimientos" (Enciclopedia Hispánica); sin embargo, existe una enorme variedad de definiciones del concepto *tiempo*, conforme busquemos en las diversas enciclopedias existentes en el mundo. No obstante lo anterior, en las ciencias sociales el estudio de dicho término se puede considerar como una simple "categoría social" o medida abstracta, en donde cada conglomerado, institución y grupo social demarca espacios temporales dentro del cual funciona.

En este mismo sentido, es importante mencionar que el "manejo del tiempo" es diferente en cada sociedad y épocas iniciales del Homo Sapiens. Con esto no necesariamente me estoy refiriendo y remitiendo en forma exclusiva a los espacios temporales y su uso entre los primeros hombres, desde su evolución bípeda, allá por el período cuaternario, sino a épocas mucho más recientes. No obstante, es relevante destacar que desde estas primeras etapas históricas el hombre dedicó su tiempo a la búsqueda de sustento a través de la recolección y la caza, así como a su supervivencia en la protección contra el medio físico, animales depredadores e incluso contra otros humanos en la disputa por la posesión, territorialidad y deli-

Sergio Quesada Aldana es
antropólogo, jefe de la División de
Posgrado y Secretario Académico
de la Facultad de Filosofía de la
Universidad Autónoma de
Querétaro.

mitación del terreno. De igual forma, resulta obvio pensar que también desde esas épocas, se dedicó un espacio del tiempo al descanso, a la recreación y al esparcimiento.

Ahora bien, si el tiempo ha sido siempre dividido en espacios regulados de acuerdo a las necesidades de cada sociedad, la socialización del mismo, comienza a tener un énfasis especial a partir de la sedentarización del ser humano, principalmente a través de la agricultura. El surgimiento del fenómeno agrícola propicia otro tipo de sociedad, que en el caso de la historia de Mesoamérica se denominó como las "sociedades teocráticas", las cuales, como su nombre lo indica, eran regidas por sacerdotes-gobernantes durante el horizonte o período Clásico (aproximadamente del 100 a. c. al 900 d. c.). Durante esa época, la división social del trabajo se hace más específica, dedicándose a labores concretas o particulares (pero con fines sociales, no necesariamente individuales) cada miembro de la sociedad y de la familia; consagrando por su consecuencia un tiempo determinado socialmente a la realización de dichas labores.

El manejo del tiempo durante los períodos Clásicos de Mesoamérica fue determinante en el funcionamiento de la sociedad prehispánica. El famoso calen-

dario mesoamericano (que muchos años después terminó siendo denominado como Calendario Azteca o Piedra del Sol), fue el producto de la observación minuciosa y durante siglos, de los astros, de la duración de los días y noches, de los fenómenos naturales que se repiten estacionalmente, etc., por parte de los sacerdotes teotihuacanos, mayas, zapotecas, mixtecas, etc. en quienes recaía la responsabilidad de diseñar los ciclos agrícolas. Fue tal el trabajo que dichos sacerdotes realizaron en la elaboración del calendario en cuestión, que hasta la fecha sigue siendo el más preciso del mundo, incluyendo el nuestro (contemporáneo) que se basa en el sistema gregoriano. Entre las culturas mesoamericanas, son las Mayas, sin duda, quienes sobresalen en su celo por el manejo del tiempo. Eric Thompson nos señala:

"No other people in history has taken such an absorbing interest in time as did the Maya, and no other culture has ever developed a philosophy in embracing such an unusual subject [...] For the Maya time was all consuming interest. Every stella and altar was erected to mark the passage of time and was dedicated at the end of a period [...] Among the Maya the days themselves were divine, and still are in remote villages of the highlands of



Lizette Ale, ruedas del tiempo maya, tinta.



Guatemala in which the old Maya calendar still survives[...] The Maya had no knowledge of handling fractions and they had no decimal system. Moreover, they did not use leap years, but made marginal calculations to take care of the discrepancies between counts of solar years and of their vague years of 365 days”¹.

No obstante lo anterior, si bien los mayas fueron obsesivos observadores del tiempo, los otros grupos étnicos de Mesoamérica no se quedaron atrás. Esto se refleja en múltiples escenas de la historia prehispánica de México. Tal es el caso de los rituales periódicos o calendáricos, en donde lo mismo se celebraba sacrificando seres humanos; o bien se llevaban a cabo fiestas en donde se conmemoraba el tiempo solar a través del denominado Juego de Pelota.

La primera celebración se practicaba con el fin de que el resto de la población fuera beneficiada por sus dioses permitiéndoles la vida misma, por medio de una buena agricultura, una buena salud, una buena batalla, un buen clima, etc.; y la segunda como representación de los eclipses, y por lo tanto, como ruego a los dioses de seguir teniendo la energía solar, y con ella el poder regenerador del tiempo de vida.

A pesar de lo descrito, el he-

cho de que la sociedad prehispánica estuviera compuesta por cerradas estructuras sociales, donde la sociedad hegemónica estaba integrada por un grupo dominante o de poder, a base de sacerdotes-gobernantes, limitó sobremedida la divulgación de los conocimientos de éstos. Pues hay que aclarar de paso, que dichos conocimientos eran de hecho un privilegio privativo de los sacerdotes. Esto determinó que la masa o el pueblo en general se mantuvieran en la ignorancia de dichos conocimientos.

Derivado de lo anterior, una vez que el mesoamericano, en su lucha cotidiana por sobrevivir e imponerse a la naturaleza a través de una ecología cultural, comenzó a transformar a ésta, ya sea cortando la maleza y el bosque; desviando el curso de los ríos; desecando lagos; haciendo desniveles, plataformas, terrazas, bancales, etc. donde antes había montañas, o en las laderas de éstas; tanto por motivos agrícolas como por razones de ingeniería para fundar y desarrollar sus ciudades y los caminos que unían a éstas, y otro sin fin de cosas.

El resultado de todo esto, sin duda influyó en el cambio de las condiciones atmosféricas, y éstas influye-

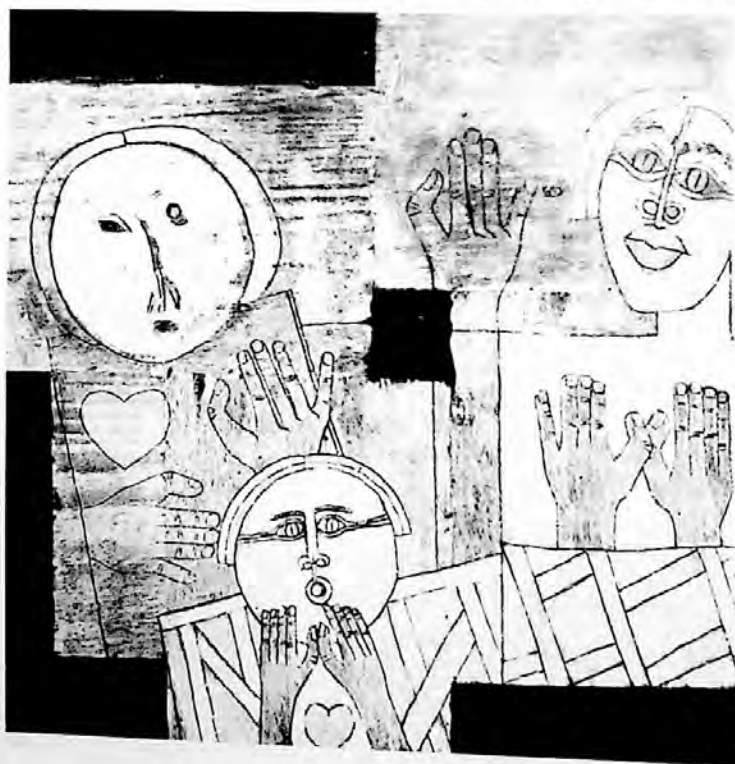
ron a su vez en las condiciones climatológicas, afectando en mucho los resultados en las cosechas agrícolas, ya sea por exceso o carencia de lluvias; granizo, viento, plagas, etc. La consecuencia de esto fue interpretada como un factor divino: el tiempo estaba fallando. Y como los sacerdotes eran los encargados tanto de ser mediadores entre los dioses y el pueblo; como de diseñar y dirigir la agricultura, el fracaso de las cosechas fue interpretado como castigo divino en donde los sacerdotes estaban ineludiblemente fallando...

Con lo anterior se motivó una crisis moral, económica, política y social (superior a la que estamos viviendo actualmente,

aunque similar en sus valores...) cuyo resultado culminó con el abandono de las grandes metrópolis y centros religiosos. En dicho fenómeno muchos de los sacerdotes fueron marginados, agredidos, asesinados e incluso en algunos casos sacrificados a los dioses. Los que lograron huir se refugiaron en las selvas, montañas o sitios recónditos, francamente aislados de las nuevas civilizaciones, pereciendo eventualmente y perdiéndose para siempre: su filosofía, su sabiduría, sus conocimientos del tiempo, su forma de medirlo y entenderlo. Pues si bien Thompson señala que aún perdura el conocimiento de dicho calendario, este conocimiento es parcial, relativo y limitado. Es decir, muy lejos del antiguo conocimiento del tiempo y su medición calendárica ejercidos por los antiguos sacerdotes.

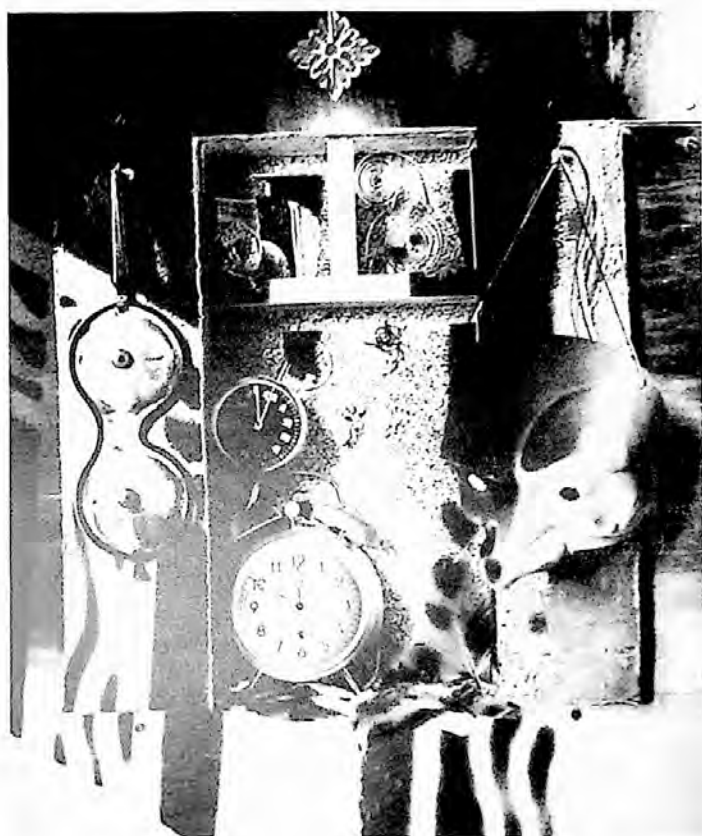
En el caso de nuestro país, el pensamiento mexicano, como es bien sabido, no sólo se compone de raíces indígenas, sino también del pensamiento del mundo europeo. Dentro de este mundo es importante destacar algunos aspectos del pensamiento filosófico del viejo mundo. Se dice que Aristóteles solía afirmar sobre el tiempo lo siguiente: "Cuan-

Fernando Ramos Prida, *Tres y el Tiempo*, acrílico/tela, 1980.



do no me lo preguntan, lo sé; pero cuando me lo preguntan no lo sé". Por otro lado, se tiene nociones de que ya los pensadores presocráticos manifestaron la enorme relación existente entre los conceptos movimiento y tiempo, siendo la interpretación del "ser" como parte inherente al tiempo mismo de "la realidad". En este mismo sentido, se conoce las posiciones encontradas entre Parménides y Heráclito, donde el primero manifestó como meras ilusiones al devenir y al cambio en contraposición con lo que él consideraba la "realidad del Ser inmutable". En contraposición, Heráclito señaló que nada se mantiene estático, siendo el cambio la razón fundamental de lo existente. No fue sino hasta Platón, que finalmente se definió la noción del tiempo a través de una secuencia o relación de ideas y formas esenciales; por lo tanto, de acuerdo a este pensador, el tiempo sería una imagen cambiante de la eternidad inmutable y simultánea que contiene y trasciende lo meramente temporal (West).

Aristóteles, dentro de su concepción de la teoría del conocimiento, consideró al tiempo como una "medida de movimiento". Para este filósofo el tiempo se relacionaba con el estudio de la eternidad y el alma, resultando sólo comprensibles desde la subjetividad



David Gaz, infografía, 1994.

humana. Para Newton, el tiempo absoluto verdadero y matemático, por sí mismo y por su propia naturaleza fluye uniformemente sin relación alguna con el exterior y se le llama también duración. A este pensador se opusieron Leibnitz, Kant y el mismo Hegel. El primero señaló que el tiempo no puede ser entendido como entidad independiente, dado que está formado por productos que se derivan de relaciones entre ellos y supone un orden universal de sucesiones. Kant por su parte, lo declaró como principio inminente de la sensibilidad; mientras que Hegel lo manifestó como una

idea del espíritu absoluto y temporal, es decir como realidad intelectual más que como factor empírico. No fue sino hasta la manifestación de la Teoría de la Relatividad cuando se reafirmó la idea del tiempo absoluto, a través del principio "espacio-tiempo" los cuales a pesar de ser distinguibles entre ellos son inseparables en la realidad humana (Hirschfeld).

Sin embargo, en nuestro mundo contemporáneo y cotidiano, el tiempo más que objeto de estudio en términos de nociones filosóficas, es resultado o síntesis de una praxis cultural. Con esto me estoy refiriendo a que en cada cultura en particular, existe una forma concreta de mostrar una conducta en referencia al tiempo; esta acción corresponde a una forma de pensar y actuar en la cultura correspondiente.

En este sentido, normalmente los mexicanos somos más dados a mostrar y compartir nuestro tiempo con nuestros amigos y nuestros colegas fuera de formalismos u horarios; somos más flexibles con nuestro tiempo; no hacemos alarde de que no tenemos tiempo para nada, excepto para el trabajo (aunque hay por supuesto sus excepciones); podemos tomarnos un café con un amigo, especialmente si no lo hemos visto recientemente, en fin...

En la cultura norteamericana, en cambio, el manejo del tiempo es radicalmente diferente al modelo del mexicano. Para comenzar, un estadounidense ve en el tiempo un recurso casi religioso, no obstante que fuera ateo...; difícilmente un americano (por lo menos en un campus universitario) practica una detallada o pausada charla en el pasillo o banqueta universitaria..., ahí las charlas son productos de una cita previa; de igual forma, uno difícilmente interrumpe a un profesor o colega universitario en su oficina sin mediar una cita, pues esto puede causar la interrupción del "valioso tiempo del intelectual"; y si bien uno no se anticipa a manifestar un pronto adiós, el abordado se encargará con franqueza de recordar que está muy ocupado... Las pláticas informales prolongadas entre los norteamericanos, se dan por lo tanto sólo generalmente en fiestas, durante comidas planeadas y sobre todo durante el *lunch* (almuerzo-comida).

Los tiempos de los *lunches* son formidables en términos de la cultura del norte porque ahí se arregla el mundo, se aclaran dudas de clase, se chismorrean, se hacen conferencias (*brown bags*) mientras se come un sandwich, fruta o lo que sea, al tiempo que se escucha al conferencista (esto en México sería una falta de respeto pero ahí

*En un principio sufrimos la
pérdida de la manecilla de las
horas; sólo transcurría el ser
alrededor del mundo.*

José Luis Sierra

es sólo normal); durante el *lunch* también se programan citas de amor o ya de pérdida de amistad, se diseñan proyectos de investigación, etc. Los que no logran quedar con alguien para comer juntos durante el mentado *lunch*, pueden sentirse muy solos al resignarse a comer rodeados de gente y solitarios..., generalmente deciden irse a algún jardín o parque público, pero eso sí, nadie se pierde el *lunch*...

Todo lo anterior se enunció con el simple propósito de manifestar, a manera de ejemplo, como intentan los americanos mostrar culturalmente que siempre están ocupados; que su tiempo es lo más valioso y que no están dispuestos a per-

derlo; o a manifestar que están libres aunque de hecho lo estén... Sin embargo, aceptar lo anterior, podría significar que son flojos, inútiles o tal vez inutilizados, y eso difícilmente se admite en esa cultura. La realidad es que en muchas ocasiones los profesores americanos se refugian en sus cubículos a leer el periódico o desempeñar alguna otra actividad ajena a la que pretenden estar haciendo. Y si la presión de los estudiantes es constante, entonces se van a caminar por el campus; acuden a una biblioteca, preferiblemente la central (donde por lo general los profesores tienen cubículos privados sin acceso para

Laure Simmons, *Cocina*, fotografía tipo C, 1977.



los estudiantes); o en ocasiones visitan algún bar con el fin de pasar un momento con algún colega o estudiante, etc. Pero en definitiva no son o están tan ocupados como ellos manifiestan estar.

Eso sí, cuando estos profesores vienen a México, nosotros los atendemos en cualquier momento; y si estamos ocupados, suspendemos o posponemos temporalmente nuestro trabajo, para atenderlos y dedicarles toda nuestra atención y tiempo, no obstante que ellos en su tierra, sólo nos concedan como gran favor y muy a fuerza, algunos minutos, para después disculparse de no poderlos dar, justamente más de su valioso tiempo...

Hay que aclarar aquí que no somos malagradecidos con las atenciones recibidas por esos colegas americanos en sus casas y país, las cuales han sido múltiples e innumerables, sólo estamos enfatizando la cultura del tiempo de trabajo del intelectual americano, nada más. Para finalizar debemos señalar que la cultura del manejo del

tiempo no sólo se distingue entre profesores americanos y profesores mexicanos, sino en cada estamento social y regional del ser humano. Así por ejemplo, en nuestro México, es factible detectar con mucha facilidad como nuestros compatriotas *chilangos*, cuando vienen a la provincia de vacaciones, no obstante estar supuestamente de descanso no dejan de mirar el reloj con una frecuencia mayor a los provincianos. Diera la impresión de que están nerviosos, pues apenas llegan a un lugar y ya están pensando en ir a otro.

Cuando manejan, la situación empeora, se vuelven prepotentes y agresivos, olvidándose los límites de velocidad; aunque quizá no sea olvido, sino desconocimiento de que éstos existen o qué cosa son... No obstante esto ellos son felices viviendo con el "tiempo en un hilo".

Finalmente, el tiempo se reduce en la cultura a una simple interpretación en la forma de vivir, aunque ésta nos lleve en ocasiones a la muerte.

en sí mismos, y todavía lo son en las vías remotas en los Altos de Guatemala en donde el antiguo calendario Maya todavía sobrevive. [...] Los Mayas no manejaron las fracciones y no tuvieron el sistema decimal. No obstante que ellos no usaron años bisiestos, hicieron cálculos marginales para remediar las discrepancias entre las cuentas de los años solares y sus vagos años de 365 días". (pp.162-163 y 169) (Traducción de S.Q.A.).

Yo seré pasado cuando la puerta de la casa se cierra tras de mí. Esto no es necesariamente una tragedia, es una pobre cotidianidad.

José Luis Sierra

Notas

1. "Ningún otro pueblo en la historia le ha dado un interés tan absorbente en tiempo al tiempo como el dedicado por los Mayas, y ninguna otra cultura ha desarrollado jamás una filosofía con tanta importancia a tan inusual sujeto. [...] Para los mayas el tiempo fue un interés que comprendía todo. Cada estela y altar fue erigido para indicar el paso del tiempo y fue dedicado al final de un período dado. [...] Entre los Mayas los días fueron divinos

Bibliografía

- Enciclopedia Hispánica*. Vol.II, 1994. 421
- Thompson, Eric. *The Rise and Fall of Maya Civilization*. University of Oklahoma Press: Oklahoma, 1977.
- West, Thomas. *Plato's Apology of Socrates*. Cornell University Press: Cornell, 1979.
- Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Porrúa: México, 1967.
- Hirschfeld, Charles and Edgar Knoebel. *Classics of Western Thought*. Hartcourt Brace Jovanovich, 1980.

Marcas de sombra y relojes de sol

Margarita Magdaleno

Desde que el mundo es mundo, los días han transcurrido minuto a minuto a través de sus noches y sus días; pero no pudieron ser medidos ni contados sino hasta muchos años después de que el hombre pobló la tierra.

Los hombres, al mirarse unos a otros percibieron que había cambios tanto en su conducta como en su imagen conforme más lunas y más soles se asomaban por el cielo, igual que pasaba con la tierra que producía frutos y después se cansaba y parecía otra.

Pero este fenómeno era repetitivo y surgió la necesidad de saber cada cuándo sucedía eso. Había llegado el momento de contar el tiempo.

Y fue hasta muchos, muchos años después que esta medición del tiempo encontró una forma metodológica para expresarse.

El historiador griego Herodoto, registrado alrededor del año 430 A.C. describe la invención del reloj de sol a los babilonios. Probablemente no fue un solo lugar donde dicho reloj se generó, porque se sabe mucho más de los relojes egipcios, uno de los cuales es muy familiar con los londinenses. Este es el de la aguja de Cleopatra en el canal Victoria del Támesis, el cual fue uno de los dos calendarios monumentales, que en el año 1500 A.C. estaba erigido fuera de un templo de Heliópolis, un centro dedicado al sol y a la enseñanza en el delta del Nilo. En 1870 fue remolcado atravesando los mares gracias a un patrocinio individual después de haberse ido en su tránsito del Nilo con un gran riesgo de hundirse en la bahía de Biscaya, de acuerdo a un reporte de aquella época. El otro obelisco de Heliópolis está ahora en el Central Park de Nueva York.

Margarita Magdaleno es
arquitecta y directora del Museo
de Arte de Querétaro.

Otro gran obelisco, originalmente puesto en la ciudad de Tibas (ahora Luxor, en Egipto), fue ubicado en el oeste por los egiptólogos y ahora se encuentra en la Plaza Vendôme en París.

Hace tiempo los egiptólogos exploraron las antiguas ciudades egipcias y de sus investigaciones se desprende que los emperadores romanos rescataron cerca de 20 obeliscos egipcios guardados que estaban destinados a adornar las plazas romanas, algunos siguen en pie. Plinio habló de un obelisco de 30 metros de altura construido por un rey de Roma, en una colina fuera del centro para marcar el lugar donde los magistrados y los soldados juraron. Cuando la República Romana se estableció en el año 510 A.C. el obelisco fue movido al Campo de Marte, donde hasta ahora permanece. De acuerdo con Plinio, en un principio tenía un pavimento de cobre sobre el cual se mostraba el cambio de las horas. Una manzana de oro fue colocada en el punto más alto del obelisco para que en ella se marcara la sombra. El obelisco también fue utilizado por los romanos para experimentos astronómicos.

Para que un obelisco pueda marcar las horas, debe marcarse un semicírculo alrededor de la base y dividirlo en 12 partes iguales. Los egipcios inician su período del día completo has-

ta la media noche, más abajo (en el mapa) ocurre a diferentes tiempos. Si ellos hubieran iniciado su conteo de horas más abajo, como los musulmanes, su obelisco - reloj de sol habría necesitado escalas móviles. Para determinar la ubicación

Obelisco. Plaza de la Concordia, París.

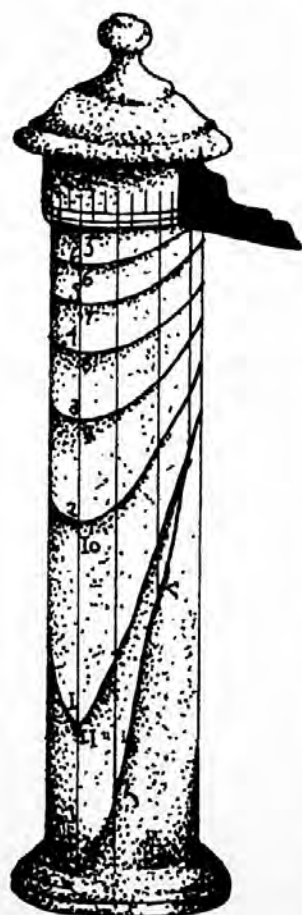


de su reloj, los antiguos musulmanes usaron un manojo de hilos blancos y negros mezclados. Las horas de luz empiezan cuando los hilos pueden distinguirse cada uno de los otros.

Los egipcios fueron más allá de su tiempo en identificar el día y la noche como parte del mismo fenómeno. Muchos países los miden separadamente; Japón continuó haciéndolo hasta el S. XIX. En el lenguaje inglés no se han tenido ambigüedades en lo referente a los períodos de día y noche. Se tiene que decir "24 horas" porque "día" puede significar las 24 horas o sólo el tiempo de luz de día.

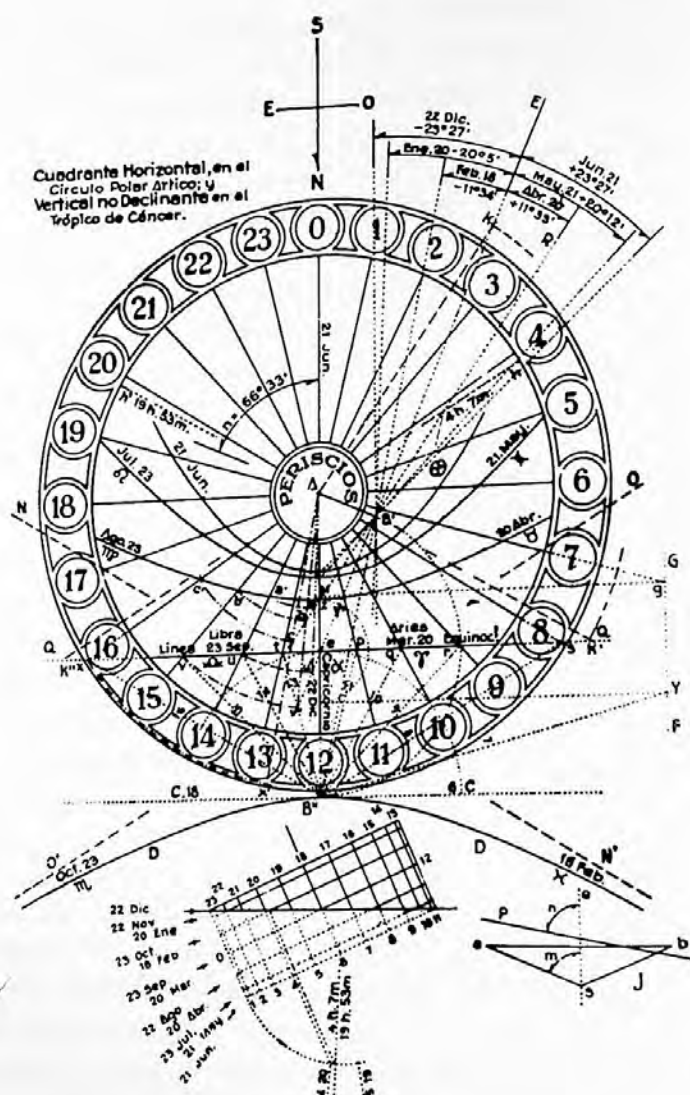
Una observación hecha por los egipcios fue que la sombra de un obelisco cuando es la más corta siempre está apuntando hacia la misma dirección, sin importar la estación del año. Esta dirección es la que ahora nosotros llamamos "meridiano", una línea que junta el norte y al sur. Estuvo en el centro de la escala de las horas alrededor del obelisco, marcó el medio día, o las 6 horas en la escala de los egipcios. Los arquitectos la usaron para alinear edificios, particularmente los templos hacia el norte y hacia el sur. Las iglesias cristianas también se alinean en esta forma, pero de este a oeste.

Giselle Jiménez, reloj de sol vertical, tinta.



El día en que la sombra era la más larga a medio día, se estaba entrando al solsticio de invierno: 21 de diciembre. El día en el que la sombra era la más corta era el solsticio de verano: 21 de junio. Entre esos dos días del año, se erigieron debidamente al este y al oeste los equinoccios de primavera y otoño el 21 de marzo y 23 de septiembre respectivamente (usados en el actual calendario), mismos en los que los días y las noches son iguales. Tuvieron una gran importancia en los antiguos rituales, especialmente el de primavera, y la organización de muchos monumentos prehistóricos sugerían que los tres monolitos fueron contruídos en forma de V, uno de cuyos brazos apunta al sol de la mitad del verano y el otro al de la mitad del invierno. La línea bisectriz de la V apunta al sol del equinoccio de verano.

Algunas excavaciones en Egipto han destapado otras sombras de reloj inusuales, comprendidas en paredes y escalones volados. La sombra de la pared cae atravesando los escalones y el número de escalones en sombra indica el tiempo. En el Segundo Libro de los Reyes del Antiguo Testamento hay una referencia de esos relojes: "Y Ezequiel dijo a Isaías: ¿Cuál debe ser el signo con el que el Señor me curará y con el que yo deberé ir



Miguel Bertrán de Quintana, *Fijación de la meridiana, del estilete y de la línea equinoccial.*

a la casa del Señor el tercer día? E Isaías dijo: Deberá ser el signo que viene del Señor para ti, eso que el Señor hará para ti y ha tenido que decir: ¿debe la sombra ir adelantada diez escalones o retrasada diez escalones? Y Ezequiel contestó: es una cosa luminosa que hará que la sombra decline diez escalones abajo, por lo que había bajado en el reloj de Ahaz".

También existieron en el mundo antiguo unos pequeñísimos relojes de sol, el primero de los cuales fue conocido en Egipto. Un fragmento del original se encuentra en el Museo de Neues Berlín, y sugiere que fue como una T con el tope inclinado. En uso, el reloj de sol fue colocado con una barra en cruz alineada hacia el Este en la mañana y al Oeste en la tarde. La sombra de la barra

cruzada cae atravesada al contrario acortándose a medio día y alargándose mucho después, mostrando las horas en una escala. Desde Egipto, los relojes de sol fueron introducidos a Grecia y de allí a Roma, convirtiéndose en algo común para ambas comunidades. El más antiguo reloj griego registrado es el de Anaxímedes en el año 546 A.C. y el más antiguo de Roma parece que fue ubicado cerca del templo de Quirino alrededor del año 290 A.C.

Conforme la civilización se fue desarrollando, para medir el tiempo se empezó a utilizar un poste vertical como marcador de las horas. Si la altura de la sombra sola es tomada en cuenta, tienen que usarse diferentes escalas a diferentes horas del año. Si sólo el ángulo es medido, la altura de las horas cambia como si el sol barriera un arco en el cielo con la cercanía del verano. Varios ingeniosos caminos fueron trazados para mejorar. Marco Vitruvio Polio, escribió en el año 25 A.C. y describió 13 variedades de relojes de sol en su texto *De Arquitectura*.

Un tipo de reloj de sol romano muy exacto del cual aún existe un ejemplo está basado en una concavidad hemisférica en el borde de un bloque de piedra. Del centro de esta concavidad, hay una protuberancia como un obelisco en miniatura apoyado en una olla. 20 divisiones verticales marcan las horas temporales del día romano, el cual se cuenta desde abajo. Como el invierno se transforma en verano, el sol roza en lo más alto del



Adriana Loyola, reloj de sol de bolillo, tinta.



Adriana Loyola, *reloj de sol metálico*, tinta.

cielo y la sombra más corta se mueve dentro de la olla. Una línea central indica los equinoccios.

Los árabes hablaron acerca del arte de medición de los griegos y los romanos y a su vez introdujeron otra indicación con propósitos religiosos. Se marcó en un reloj de sol, con un compás, la dirección a la Meca, lo cual indicaría no sólo la hora de rezar sino hacia dónde hacerlo también. Un reloj de sol horizontal árabe del S. XIV D.C. encontrado en Cartago, tenía marcada la hora de la quinta oración y la dirección de la Meca. Estas indicaciones se encontraron sólo en relojes horizontales. Los verticales siempre se hacían a manera de columnas, montados siempre a los lados de los edificios. Un simple reloj vertical tenía una línea horizontal con una varilla que proyecta, desde el centro, la hora del medio día.

Muchos ejemplos de estos relojes existen en Gran Bretaña en los accesos de antiguas iglesias que pueden reconocerse por las varias líneas radiales grabadas en la piedra caliza de la pared sur o en algún pilar de la entrada.

En fin, los relojes de sol tienen una historia diez veces más larga que los mecánicos, tan enriquecidos y con tan alto grado de perfección que se ha hablado de ellos en los últimos cuatro siglos y no ha sido posible desplazarlos en su totalidad.

Tiempo Virtual

Antulio Sánchez

Antulio Sánchez es periodista,
editor de la revista *Topodrilo* de la
UAM-Iztapalapa y autor del libro
Mundos Virtuales de próxima
aparición.

Tiempos y diferencias

Cuando uno se refiere al tiempo en realidad opta por hablar de una cuestión inmaterial, de algo ausente de percepción; relacionar el tiempo, pensar en él, es navegar por los senderos de lo no visible, lo impalpable, lo insustancial; es pensar en una figura que no puede ser distinguida por el oído ni saboreada por la lengua ni sentida por el olfato ni asida por las manos o por cualquier otra parte del cuerpo. Comentar sobre el tiempo es, en cierta forma, plegarse al campo de la fe, en la medida en que para entender o comprender su existencia, hay que creer en la presencia de lo no perceptible, y esto se da incluso a pesar de que uno sea «capaz» de demostrar con los instrumentos que se poseen y están a la mano de cualquiera (el reloj o hasta el mismo físico) cómo opera. El tiempo es una interrogación que hoy día trae de cabeza al ser humano, para todo lo requiere e invoca, y parece que hasta sus actividades más íntimas y de alto gozo, hacer el amor o satisfacer el paladar en el rito culinario, por ejemplo, están signadas por él. El tiempo, para avanzar un poco más en este terreno, no sería algo que existe, sino una característica de que las cosas se «re-forman», de la manera en que los objetos cambian, la naturaleza se altera o camina. De acuerdo a ello, y con base en los mismos patrones que la física de hoy plantea, se le adjudica la presencia a algo cuando es capaz de ser medido, y como esto sucede con el tiempo se indica que él existe.

Pero a pesar de que el tiempo pueda ser computado, lo evidente es que éste no es de ninguna manera absoluto; no es una realidad física que fluya como medio independiente de las cosas, de las acciones del universo que se despliega de manera regular en todas partes a la vez. El tiempo, pues, sólo se define si se relaciona con fenómenos concretos como la rotación o

traslación de la tierra. Siguiendo a Albert Einstein, el ritmo de funcionamiento de un reloj, eléctrico o mecánico, depende de su ubicación: el que está instalado en un plano de mayor velocidad como en un avión en desplazamiento, difiere del que tiene un movimiento menor en la tierra: el reloj que está en el avión y en una mayor velocidad, se retardará con respecto al que marcha de manera más lenta en el suelo. Lo que indica tal situación es la «apariencia» de diversos tiempos, o mejor dicho de esta lectura se extrae la idea de la concurrencia o modalidades temporales.

Después de lo expresado, no debería extrañar que desde el tiempo del físico, pasando por el del poeta, hasta llegar al del místico, el factor temporal sea un aspecto vivido de manera distinta. Reafirma esta expresión no unívoca del tiempo, el que cada cultura tiene semejantes maneras de relacionarse con él. Pero a pesar de ello, lo innegable es que hoy día domina en la cultura occidental la impresión de que el tiempo mana, viaja de atrás hacia adelante, de la traza de grados de tiempo (pasado, presente y futuro), que cuando algo se da no es posible que vuelva a acontecer; se olvida que la naturaleza (y esto aun con la intervención del hombre en la misma y el consecuente trastocamiento de los períodos naturales)

posee un ciclo de retorno; se sostiene una idea de irreversibilidad (que en el caso de las culturas primitivas, y hasta las de hoy día en Oriente, está desterrada); en síntesis, pues, quienes han crecido bajo los preceptos occidentales ven al tiempo



David Gaz, infografía, 1995.

caminar con un ritmo similar para todos. En el periodo comprendido entre 1905, fecha en que se da a conocer la «teoría especial de la relatividad» de Albert Einstein (Dosssey), hasta fines de los años veinte, los físicos proporcionaron un juicio diferente de lo real, en el cual se abandonaba la referencia de un mundo exterior separado del ser humano (algo muy *ad hoc* con las ideas de Newton o Descartes

—que tenía un concepto de relojería para ilustrar el transcurrir del universo, las colectividades y el mismo ser humano—), para proponer otro de carácter íntimo, enlazado a las emociones de los sentidos humanos. Otra variante de esta teoría, la denominada de la «relatividad restringida» (Serrano), sostiene lo siguiente: el sentir consciente que tenemos de la sucesión de los acontecimientos en el tiempo depende no tanto de los sucesos externos en sí mismos, como de las impresiones producidas en nuestros sentidos¹.

Que el tiempo fluya desde nuestra perspectiva de manera rápida o lenta, de acuerdo a las actividades que uno desarrolla, no modifica tampoco que sí discurra un tiempo físico; pero este andar, a pesar de las singularidades y emotividades de los individuos, plantea de hecho dos maneras o estados del tiempo: físico y psicológico (a su vez contempla el social, histórico, etcétera).

En el caso del segundo, la medida parte de una lógica cronométrica, pero tal aspecto en ocasiones ha derivado en ciertas disciplinas como la historia, fundamentada en una perspectiva historicista², en una disposición basada en el progreso, en un tiempo lineal que considera a todo mañana mejor que el ayer, una carrera en donde sólo se privilegia a lo *nuevo por lo*

nuevo (Vattimo).

A nivel individual esta noción lleva a establecer tiempos opuestos para los sentidos; oído, gusto, olfato, vista y tacto, tienen cada uno su correspondiente tiempo, aunque el predominante será el visual, al cual volveré más adelante.

Si bien se hace necesario que las disciplinas sociales que traban relación con lo histórico reflexionen en intervalos lineales de temporalidad para conservar una memoria, para registrar la presencia de la brevedad humana singular e histórica en la escala cósmica, como aspectos para proponer una vida menos pesada a los seres humanos; también es verdad que su crónica del tiempo se ha instalado en todos los rincones del planeta y de la realidad humana, impidiendo visualizar otras vías de relacionarse con lo temporal (Paz, Attali), y de sacudirse la imagen de que el tiempo es sólo el de los objetivos, las recompensas y de que su representación única corre a cargo de una tasa de medición de la eficiencia y la productividad; conquistar tiempo (haciendo ejercicio para escapar del estrés) para producir más, para engrosar los bolsillos de dinero y ganar en ciertas provisiones para alentar una vida dispuesta a coleccionar tiempo para prolongar la vida. En este aspecto, la tecnología viene a reforzar tal tendencia.

Tiempos social y lineal

Otras contribuciones han demostrado que es difícil apoyar en los tiempos actuales la idea de tiempo lineal. Está el caso de las indagaciones del químico y premio Nobel Ilya Prigogine, el cual ha concluido que en los sistemas propios de su disciplina el tiempo es función de su organización, siendo esta gestión del sentido del sistema un aspecto procedente en gran medida del observador que las define. Es decir, aquí se diseña una relación de tiempos entre cosa observada y observador, que cae en el terreno de lo virtual: una operación donde tampoco se debe caer en la tentación de mencionar que cada uno ve lo que desea ver, aunque tampoco soslayo esto³.

Este comportamiento de los sistemas, de acuerdo a la teoría de las estructuras disipativas, ha dado paso a importantes reflexiones para entender el tiempo social: un francés estudioso de la psicología, Moscovici, ha derivado de la propuesta sistémica de Prigogine que en el sistema social convienen un abanico de tiempos: el social está conformado por un sinnúmero de temporalidades locales; de acuerdo al tiempo en que están inscritos los colectivos perciben los sucesos, los cuales se desdoblan de manera contraria; son los mismos acontecimientos los que en rea-

lidad establecen distinguir el tiempo público (siempre generado por los diferentes grupos que tratan de disputarse el reconocimiento de su diferencia, y por ende de su momento histórico).

La tesis de Kant en el sentido de que el tiempo existe sólo en el interior del ser humano, como un fluir de las experiencias, es ampliada por Moscovici, al indicar que el tiempo se da sólo en lo profundo de las colectividades, de forma particular en las minorías, quienes las descargan en el horizonte del tiempo general; tales acciones derivan en una dinámica de equilibrio, de perfección del sistema global, de reconocimiento y de un mayor grado de complejidad del sistema. Es la distinta temperatura de proyectos y prácticas sociales, de conferir perspectivas proyectivas, lo que hace avanzar a una sociedad.

Se comprende que si alguien me dice *cómo es*, puedo inferir de qué manera entiende y se relaciona con el tiempo. Las fantasías, sueños, ilusiones, interacciones con la naturaleza y los humanos, están en concordancia con la manera de manejar el tiempo (Dossey); pero el tiempo lineal es el que mutila estas cuestiones, y es hoy reversible con las mismas técnicas comunicativas de punta. Para diversos autores (Ellul,

Heidegger, Henri) un tiempo lineal (consustancial a la diversidad tecnológica) no permite poner mucha atención e interrelación con las diversas texturas de lo temporal y fantasear con él.

En el caso de la tecnología, ella genera, o mejor dicho, es una estructura dual que, por un lado, consiente en entender lo temporal, pero, por otro, es una implementación para dominar lo que de cierta manera explica, para originar estrategias y acortar lapsos en el campo de lo lineal temporal.

Con sus prácticas y sus perfeccionamientos, la técnica es una conformación particular de relacionarse, de comprender la exterioridad humana. A lo largo de esta historia, remontada hasta la antigüedad con la famosa idea de progreso (Nisbet), se percibe una paulatina, aunque hoy día hiperveloz, domesticación de la velocidad*, de pulimento del tiempo calculador.

Las técnicas comunicativas de punta del presente (sobre todo las virtuales —la realidad virtual y otras— a la cual dedicaré las siguientes líneas en estas páginas), no cabe la menor duda de que son parte de estas estrategias de un tiempo lineal y del perfeccionamiento e incremento de la productividad, pero son mucho más que esto. Con las



Eric Dinyer, infografía, 1995.

técnicas virtuales se entra a un escenario más complejo de compresión y «uso» del tiempo el cual trataré de exponer. Antes de pasar a enlistar las características de los mundos o técnicas virtuales, asentaré (aunque esto debe ser motivo de una reflexión más amplia, y que por razones de espacio dejo para otro momento) que interrogarse por el tiempo es preguntarse por el qué genera tal técnica: cada artefacto comunicativo difunde y provoca una interacción diversa con los bienes culturales, pero los virtuales son distintos a los precedentes en su aspecto operativo.

La técnica virtual

Difundidas al por mayor por diferentes medios, las técnicas virtuales constituyen una de las tecnologías de punta más interesantes que empieza a poblar el campo de la comunicación; sus características rebasan el terreno de lo inmersivo, de la realidad virtual (RV), que es la figura tradicional en que se ha ubicado y hecho difusión de dicha técnica (Woolley). Por eso no es necesario (y no porque las ambientaciones se encuentren desarrolladas al por mayor) contar con casco o visores, guantes táctiles o ópticos, soportes materiales y lógicos de inmersión estilo Silicon graphics... para efectuar el periplo virtual.

Hoy se ha pasado de los procesos o los tiempos de visualización propios de la fotografía, el dibujo, la pintura... de la representación convencional, a auténticas fases de virtualización, en las cuales se simulan o emulan objetos, operaciones, personas, etcétera, que están «inmersos» en un espacio denominado *ciberespacio* (zona intangible que se encuentra más allá de la pantalla del monitor) en una selva de partículas captables en signos, *bits* o imágenes.

En los tiempos que corren, los procesos de virtualización se conforman por un conjunto de

procedimientos que van desde las técnicas de representación en 2D, 3D o 4D, pasando por los *browsers*⁵ de hipertexto o hipermedia propios de Internet, hasta llegar a la televisión interactiva convertida en terminal informativa y conectada a una computadora y con salida a la red planetaria Internet⁶.

De manera machacona, y en ocasiones perversa, la virtualidad ha sido propalada por los medios electrónicos de comunicación como algo característico de inmersión, y no cabe duda de que hacia tal estatuto relacional se encaminan los perfeccionamientos virtuales, pero tal capacidad está presente en otros terrenos.

Para ejemplificar, defino como procedimiento virtual a lo circulado a lo largo de una sesión de navegación en Internet⁷, o lo que marcha cuando se corre un programa de inmersión, porque es algo simulado, y porque hasta hace poco era de sentido mayoritario (todavía lo es) partir de que si algo poseía estatuto de conocimiento (expresado en bienes teóricos o estéticos diversos) era obligatorio, si se deseaba hacerlo llegar a otros, manipularlo, confeccionarlo en materia, imprimirlo; en caso de no poder efectuar tales maniobras debía transmitirse por vía del lenguaje oral (aunque claro está, siempre con el riesgo de que en cada tras-

misión perdiera el sentido original provisto por el emisor) (Quéau). Esta mecánica, pues, requería de un lapso para manipular la materia; además, si se deseaba darla a conocer en otras partes del mundo (como aún hoy se hace con los libros), había que embarcarlo y, también, embarcarse (no sólo por la cosa económica, sino de igual manera por los engorrosos trámites) en procesos aduaneros que alcanzaban hasta meses para llevarlo a cabo⁸. Hoy esto no es necesario, a través de la red Internet en su versión de correo electrónico, pueden mandarse los documentos (imágenes en sus dos modalidades, texto y sonidos) sin problema alguno, en una cantidad de tiempo ridícula (o más bien limitados en su presteza por las características de la información y el cableado telefónico).

De lo dicho, no se colige aún la diferencia cualitativa o la inmaterialidad de las técnicas virtuales, y para aclararlo diré que lo virtual se define en función de su capacidad de simulación, de su practicidad de despliegue por un sinfín de rincones del planeta, y por la ductibilidad de interacción planteada por quienes navegan en las informaciones y se interrelacionan con los soportes materiales y lógicos. Por eso lo virtual en el campo histórico-lineal, es el arribo de una nueva manera de entender (y en-

tendernos), de interaccionar con el entorno y con los seres humanos, de concebir y crear, de enseñar y transferir, de crear riqueza y generar negocios; en fin, es una nueva reconfiguración social, política y estética. Lo virtual es el tiempo de la interacción hombre-máquina más acabada y conocida por el ser humano hasta el momento.

Pero hacer referencia a algo inmaterial, no es indicar ausencia de medición; todo lo que se encuentra detrás de un monitor encendido es sujeto de cuantificación; es de alguna manera materia, en la medida que está conformado por pequeñas partículas no capaces de ser atrapadas por la vista pero sí por poderosos aparatos medidores de lo micro. Además, si uno se encuentra frente a una comunidad electrónica o virtual es claro que quienes intervienen en ella son (aunque no sepamos de modo claro su género) entes de carne y hueso.

¿Entonces, por qué insisto en denominar virtual e inmaterial a algo que está conformado por «sustancia»? Por ser un estatuto diferente, porque «los mundos virtuales están realizados por adiciones simbólicas provenientes y separadas de otro cosmos, contrario al que se contacta en la vida diaria fuera de la red (...) a pesar de que lo virtual germine en la misma estructura cerebral, se manifies-

te por la confección y el tratamiento elaborado de los signos, no se soslaya que si bien no sustituye, sí representa una experiencia más "compleja" de conocimiento y comunicación.

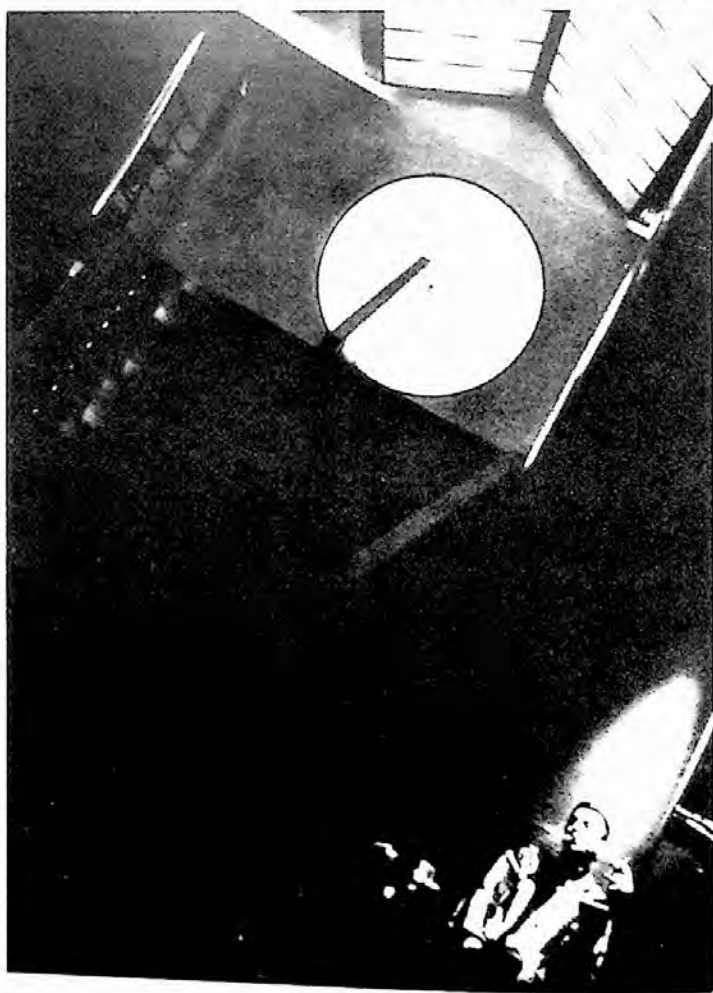
Es por presentar un nuevo estatuto [y tiempo] epistemológico, por fracturar los decimonónicos medios de transmisión de la información, por generar una nueva vía estética, por redefinir los aspectos de comunicación e interacción entre los seres humanos, que opto por denominar a esta técnica (...) descrita como virtual.

Además, como cada tecnología pone en marcha nuevos imaginarios, y la misma creatividad tiende a canalizarse por vectores diferentes, por eso he elegido designarlas como virtuales» (Sánchez: 1995).

En la vida regular, más parecida a la economía (por sus características inflacionarias) que la metafísica, la palabra virtual ha conseguido la condición de evaluar el carácter de diversos fenómenos diarios. Esto produce una confusión entre lo *real* y lo *virtual*. La exposición material de la técnica acaba por engendrar un género de *ciberrealidad*, por otra parte se da una intervención inmaterial de lo virtual en lo real, escondido en juicios y «reproducciones» del universo *ciber*, volviéndose un problema *ciberreal*.

La *ciberrealidad* y lo *ciberreal* se unen y fortalecen de modo recíproco, aunque su naturaleza es distinta: la *ciberrealidad* es el tiempo de la realidad del *ciberspacio*; lo *ciberreal* es el de la virtualización y la desmaterialización del mundo real. En poco tiempo la técnica material de lo virtual será parte del diario accionar, cuando abandone el *ghetto* de los especialistas e irrumpa en la vida cotidiana. Lo *ciberreal* es el tiempo de la revocación del espacio tradicional, abroga, aunque sea en aspecto virtual, los esta-

Stewart Charles Cohen, plata sobre gelatina, 1995.



dos nación y levanta una jurisdicción donde el derecho y el Estado no existen; es el tiempo del descubrimiento de metaespacios, *ciberterritorios*, conformados por signos que circulan de manera incontrolable.

Lo virtual, pues, es el arribo a un nuevo tiempo donde se da paso a una interacción dúctil entre el hombre y la máquina, y entre los mismos individuos; es la erección de lo inmaterial en herramienta de prontitud en las comunicaciones; de creación de bienes estéticos efímeros y líquidos, de obras multidireccionales; el tiempo virtual se significa por ser un conjunto de técnicas, procedimientos y prácticas de orden simulativo que están encaminadas a dejar fluir una interacción entre lo representado y los navegadores (las personas que establecen las búsquedas en los documentos: textos, imágenes fijas y en movimiento, sonidos...); son una suma de modos para que el hombre interaccione de manera distinta con los objetos y entre los mismos individuos.

La simulación da paso al desarrollo de una representación que posibilita moverse a través de carpetas, páginas e índices; en el mundo de significados electrónicos (ideas, costumbres de vida, emociones...) representados en la pantalla y los servidores. Lo virtual en este senti-

do parece ser una cuestión exclusiva de nuestro tiempo, pero en ella concurren hábitos conectados en el confín de siglos pasados, y denotan cómo este mundo de la simulación conforma una textura híbrida de temporalidades.

Perspectiva(s) y tiempo virtual

Con el descubrimiento de la perspectiva por parte de Brunelleschi en el siglo XV (1420), surge la modernidad. Esta *costruzione legitima*, según designaba el mismo Brunelleschi a su creación, es resultante de la demanda de exactitud del terreno científico, y después de inventada alcanzó el rango de paradigma (Ballesteros). Es propio de la perspectiva dar paso a un proceso de geometrización en el campo estético, en donde lenta pero constantemente se va abriendo camino al imperio de lo visual (de lo icónico), del cual proceden las técnicas virtuales, en detrimento de lo oral, y que hoy día ha arrinconado a lo escrito al campo de lo excéntrico.

Si bien es claro que la perspectiva de la dimensión se fundamentaba en un discurso científico, en el fondo fue bien recibida por la Iglesia, ya que las imágenes pasaban a convertirse en una colosal fuente para llevar a cabo su propaganda⁹ y

proselitismo comunicativo, para acceder de una manera más fácil al corazón mental de los creyentes¹⁰.

Pero para otras civilizaciones, el bien icónico formaba parte de su reserva cultural, era un constituyente importante de su imaginario (y todavía apreciable en sus descendientes) por ejemplo, en las culturas precolombinas lo icónico ocupó un papel primordial¹¹; por ello, las instituciones catequizadoras y dominadoras como la Corona y la Iglesia, encontraron en el manejo de los íconos a un aliado poderoso.

Si bien es cierto que la relación con las imágenes ha tenido cultivo destacado en otras culturas, y potenciado por el ya señalado Renacimiento, no cabe duda de que la sociedad de hoy es más icónica que cualquiera de las que le han antecedido; los emblemas corren sin freno alguno como auténticos afluentes por los cuatro costados de la vida diaria; televisión, cine, carteles, video, comics, pintura, performance, danza, teatro, RV, son talantes de esta rutina. Desde hace algunas décadas, pero hoy más evidente, el imaginario ya no opera a partir de enunciados transmitidos en modalidad verbal o por vía de la escritura, sino por la hemorragia de estampas que fluyen en diversos medios y *media*. Pero la diferencia de las

técnicas virtuales en relación con el tiempo, es ser bastante más dinámica y revolucionaria que las expresiones icónicas anteriores. La mayoría de ellas tienen una vía unilateral de manejar el tiempo; si bien en algunas la linealidad es revocada a través de metáforas, es claro que sólo se da prerrogativa al tiempo que alimenta un sentido, el de la vista, que se ha convertido en una preferencia negativa para relacionarse con la naturaleza, y de forma particular con los bienes estéticos.

Cuando Leonardo da Vinci indicaba (y en esto siguiendo a Aristóteles) que el más digno de los sentidos era el ojo, mientras criticaba al oído o el gusto, establecía de acuerdo a la perspectiva el medio (y el tiempo) para captar con precisión los objetos; y era consecuente con una tendencia de ponderación de un tiempo que se imponía en la estética, pero con profundas consecuencias en otras áreas de este terreno vinculado a otros sentidos, hasta el grado de convertir su apreciación en caricaturas¹².

Tiempos y sentidos

Desde la antigüedad el hombre ha soñado con franquear el marco del cuadro, penetrarlo y vivir dentro de él las más alucinantes aventuras. En Oriente desde la antigüedad era co-



Francois Robet, *transferencia de imagen*, 1995.

mún abandonar la imaginación frente a un lienzo y penetrar en él, tal como lo capta de manera destacada el filme *Sueños* de Kurosawa. Pero con la RV el traspaso del paño, de la pantalla, para alimentar (y retroalimentar) la imaginación, no sólo se logra con la vista, sino de manera multisensorial (tacto, oído, vista y, en el futuro, el olfato de manera más regular): las escenas desatan sonidos, se atrapan objetos o sienten a los personajes. Si bien el cine aún goza con ofrecer imágenes muy fieles, hasta más reales que los objetos representados, es muy pobre respecto a RV, capaz de tolerar una interacción entre lo representado y algunos sentidos. Por eso el tiempo virtual inmersivo no es nada más el de la contemplación, sino el de la ilusión, la interacción, el sueño, la fantasía; *verbigracia* las leyes físicas se trastocan y las personas tienen la oportunidad de atravesar las paredes, de volar y alcanzar velocidades sorprenden-

tes; cosas desmesuradamente grandes son levantadas con suma facilidad; es así como el espejismo de un mundo que está más allá de la superficie de la pantalla es concebido y vivido. Pero la paradoja del tiempo virtual, es que a pesar de que uno siente estar dentro de la escena, en realidad lo que viaja en el *ciberspacio* es una simulación, un simulacro de uno mismo, es un reflejo metamorfoseado y derivado del cálculo; lo virtual es el tiempo de la clonación electrónica, y preludio de la biológica.

Ya Panofsky ha indicado que la incorporación de la perspectiva (al lado de la indagación de la linealidad en el dibujo), no sólo implica la primacía de la imagen, sino que esto va a reducir lo temporal a lo instantáneo, a ponderar un espacio infinito adecuado a un tiempo¹³. El monopolio de la vista como único medio de conocimiento es eslabón de un proceso de racionalización que impone un tiempo de análisis que sacudirá el terreno de lo real, en donde nada queda oculto a la mirada; la misma perspectiva de lo sagrado es barrida por la vista capaz de ver, gracias a la misma perspectiva y la representación, «todo».

Las técnicas virtuales son engranes de la cadena del tiempo de las máquinas¹⁴; por ello la computadora es resultante de

esa búsqueda de la perfección, de la idea de instaurar un tiempo único al que en el fondo le interesa la precisión, el ahorro del tiempo y la domesticación de la velocidad¹⁵.

Pero una paradoja sucede con los mundos virtuales: siendo artilugios del cálculo¹⁶, eso no les impide abrirse al ilusionismo intertemporal: es una experiencia de *refiguración temporal*¹⁷, para potenciar y condensar una conducta multisensorial de vaivenes por distintos pasillos (tiempo, objetos y naturaleza), trastocando la idea occidental de linealidad: el tiempo avanza a diferentes puntos (pasado, presente y futuro); se torna en una técnica que con el solo hecho de ponerse en marcha, de usarse, da vía a una crítica de su matriz ideológica, a la concepción evolucionista y darwinista del tiempo. En este sentido los mundos virtuales (sobre todo los de inmersión) se parecen demasiado a los del discernimiento psicodélico; al igual que las drogas, generan la factibilidad de vivir tiempos simultáneos; alteran el sistema nervioso de los seres humanos, y la participación de algunos de los sentidos en la inmersión hace que el navegante viaje fuera de sí, del tiempo lineal impuesto por la dinámica diaria, y detenga la rutina de experimentar lo temporal y los estados mentales habituales¹⁸.

Tampoco se pasa por alto, que el «sentido» virtual fractura la idea de los tiempos privado y público en sus usuarios; quien se involucra demasiado en los ambientes virtuales, termina por separarse de manera paulatina de la vida social¹⁹. Pero algo destaca en los mundos virtuales en general, su capacidad para conjuntar los tiempos de los subsistemas racionales (científico, social-político, estético) con sus contrarios, al interior descollan reunidos o separados. Es por esto que lo virtual parece aproximarse a lo que Borges designa con el término del *aleph*, el sitio en el cual están sin riesgo de equivoco alguno, todos los lugares del planeta, que son mirados desde cualquier flanco.

Límites y alcances

Por el momento, al igual que en el cine y el video (a pesar de que sean testimoniales y den cuenta de ciertas prácticas comunitarias donde se reconocen los espectadores), quien flaquea al tiempo virtual inmersivo se involucra en una sensación onírica, fantástica y temporal prestada, del otro, de aquél (o aquéllos) que diseñan las ambientaciones; por lo pronto aún está vedado para los navegadores o exploradores, término usado por algunos, la creación de sus propias fantasías temporales. Pero a pesar de

esta limitación, en algunos viajes pasa algo similar al entendimiento temporal de los infantes: el sentido de lo eterno, lo intemporal, de sensaciones que no son *pérdida de tiempo*. Esta es la cosa contradictoria y extraordinaria: en un mundo occidentalizado en el cual es ya imposible imaginar una reversibilidad (salvo de manera sólo virtual), en pensar retornar al tiempo pretecnológico, sólo queda sacar provecho de la misma máquina virtual que puede, a pesar de ser cálculo e instrumento de eficientización del tiempo y productividad, dar entrada a figuraciones temporales distintas y potenciar la imaginación de los seres humanos.

No debe pensarse en ella como panacea absoluta, ámbito único de liberación (o de enajenación), pero sí ubicarla en la perspectiva de que es parte de una tradición difícil de revertir que se impone de manera mayoritaria para todos los rincones del planeta, pero para no alimentar su uso y presencia unilateral es necesario acordarla de perífrasis estéticas y públicas. Como ha dicho Vattimo, una de las características de la modernidad es que dentro de la masificación, sobre todo la generada por la técnica (y esto sucederá con las técnicas virtuales que se extenderán al mismo nivel que los medios de comunicación electrónica, en particular la televisión), se

producen una serie de procesos, de reorganizaciones imaginarias no previsibles por sus ideadores, variable en gran medida dada por los artistas, pero no patrimonio de ellos como indudables exponentes de tal esfera difunden. Como se sabe, no es necesario que una tecnología cognitiva sea de uso mayoritario, para ser clasificada de dominante,²⁰ ya que durante buen tiempo no fue obstáculo que la escritura no fuera comprendida o empleada por la mayoría de los habitantes de diversos países, para que constituyera la fuerza motora del imaginario, y de los terrenos religioso, científico y estético. Es por eso mismo que las técnicas virtuales (ubicadas en el ámbito de lo computacional) demandan una intervención desprejuicada y abierta, para deliberar sobre una prótesis que ya modifica el accionar diario de los hombres de fin de siglo.

Hoy cuando ya no existe la imagen de una ciencia complicada con fórmulas (leyes), afirmadas en emblemas infalibles, de descripciones de verdades últimas subyacentes, establecidas en un procedimiento general (Fabbri), varios temen que la RV ocupe este lugar y se constituya en un afluente unilateral, unívoco, e intransigente. Se olvida que toda práctica de tipo comunicativo (y la RV es la más dúctil de hoy) hace empleo de los discursos

culturales locales para transformarlos, aunque en esta operación haga uso (en ocasiones sin saberlo) de la cultura científica y de los contextos políticos y culturales ajenos. Hoy día sigue dándose a nivel general un equívoco, similar al que opera en la idea del tiempo lineal: presuponer que la ciencia descifra la interrogación de lo real; pero los modelos científicos físicos (Prigogine: 1988) han renunciado a toda intención de atrapar la realidad, limitándose a facilitar la mejor explicación del universo que llegan a representar o imaginar, que por cierto reposa en las persuasiones (tal como opera en algunos campos místicos de Oriente) de los sentidos.

Por eso, pues, la búsqueda de la realidad resulta tan obsoleta en la ciencia actual, pertenece a un momento que concluyó con el arribo de la actual centuria. La realidad se parece a lo virtual en su liquidez y evanescencia; dependiendo del lugar en que uno se ubique, así se verá; es indiscutible que la realidad es un «elemento» inaccesible, pero es conocida a través de la interacción de los sentidos y las vivencias. Por ello existen voces que condenan a la RV porque piensan que ella empieza a imponer de manera avasalladora un tiempo: reducir el conocimiento a la sensación, y todo lo que se dice

que es realidad a impresión. Pero como he dicho, querer (a fuerza sólo de poseer un tiempo totalizador y ajeno a las singularidades) *descubrir la realidad absoluta* es perverso e ingenioso. Suponiendo que la RV sea un instrumento para conocer la «realidad» (partiendo de que en teoría pudiera ser representada), ésta nunca será igual para todos, no es universal, en la medida que las subjetividades de los navegadores, su cultura (comprendiendo su competencia), determinan la relación y los términos de la interacción.

Es un lenguaje que siendo universal es, de la misma manera, un idioma que empezará (o mejor dicho ya ha empezado), no sé en cuánto y por cuánto tiempo, a ser local: circunscrito al discernimiento individual-cultural; el tiempo de uso

Hiroshi Nonami, transferencia de imagen.



general no elimina, y los usos lo demuestran, los discursos locales, los contenidos que desfilan en el vector. Con la RV se trata de simular, de representar y no de construir; ya que la construcción, para que opere, demanda que los propios usuarios no dependan de los constructores, de los diseñadores de mundos estéticos; esto aún está cancelado pero al paso que este mundo informacional camina, llegará.

La RV es pues, una disciplina que corrobora cómo la técnica se impone; aunque desde otro ángulo se ubica en el campo de lo *performativo*, de las invenciones que los mismos usuarios les dan. Esto se constata por doquiera, inclusive en la misma práctica de la ciencia, y por ello no es factible en este tiempo virtual (sobre todo en el mundo de la macrorred donde todo parece un gran pueblo en donde la «colaboración» entre los individuos entre sí es lo distintivo) seguir operando en los terrenos de las humanidades y las ciencias sociales con base en concepciones de una física propia del siglo XVII, pensar que la tecnología es perversa por sí misma. La RV como máquina

generadora de imágenes, es indicativa de que las figuraciones no sólo están para poner en escena, para remitir a un referente, y significar un tiempo, construir un sentido y comunicarlo, sino también para expresar la emoción y provocarla. Pero como he mencionado, cuando el tiempo virtual es un cosmos icónico (aunque también económico) en el cual se viaja de acuerdo a los sueños inventados por los otros, se plantea en el mismo nivel que la única manera de defenderse de las posibles efectos y arbitrariedades ocasionadas por los viajes virtuales, una ética del proveedor y diseñador de ambientes virtuales; este tiempo aún no se ve arribar, pero es urgente reflexionar y trazar las coordenadas para alcanzarlo. Sólo de esta forma, se puede pensar que la virtualidad sea un instrumento para comprender mejor la realidad familiar, proveedora de una actitud de vida, procreadora de potencialidades humanas, vehículo para la vida, recuperadora de las maneras locales de ser, expansora de la conciencia, generadora de una nueva pedagogía, productora del bien público y eslabón pensante.

Notas

1. De esto se deriva que, por ejemplo, en el campo estético exista una nefasta tradición: en el caso particular de la música, a pesar de haberse desarrollado con las sonoridades

concretas y contemporáneas espacios que rompían con la estructura lineal de la música clásica, han terminado por sucumbir a un exclusivo tiempo de exposición, en el

Bibliografía

Adame, Miguel Ángel. "Estasis y realidad virtual". *Topodrilo*. UAM-Iztapalapa, México. n.º. 40-41. Enero-febrero 1996.

Attali, J., Castoriadis, C., et al. *El mito del desarrollo*. Kairós: Barcelona, 1979.

Attali, Jacques. *Historias del Tiempo*. FCE: México, 1985.

Ballesteros, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Tecnos: Madrid, 1989.

cual se privilegia el patrón racional. Casos de expresiones como el minimalismo (Philip Glass, Terry Riley, Wim Mertens, Horacio Vagione, John Adams), o la *world music*, que retoman a recuperar un tiempo parecido al nodal de la música de la India, y gozan de una preferencia considerable en los cultores de la música de conservatorio, ejemplifican esta crisis en la manera de entender el tiempo. Estas experiencias han podido lograr, también, con el video, el *performance* o expresiones multimedia, fracturar y trastocar la linealidad temporal de orden común. Véase al respecto Antulio Sánchez. *Vanguardia musical y posmoderna*.

2. Tanto liberalismo como marxismo serán dos grandes líneas historicistas basadas y fundamentadas en una concepción lineal, en la cual destaca la idea de progreso. Véase Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Este es parte del epicentro de los grandes debates de la posmodernidad.

Sin embargo, en el caso del marxismo la cuestión es un poco más compleja, en la medida que por un lado tal doctrina es historicista en cuanto plantea que cada aporte técnico es parte del progreso y es reforzador de las fuerzas productivas, y por ende de la lucha de clases; pero por otro, Marx también anuncia la muerte de la historia al proponer que el advenimiento del comunismo signa la dictadura del proletariado y por ende se acaba la lucha de clases, el motor de la historia.

3. Bruno Latour y Steve Woolgar han destacado que la ciencia y sus resultados son una apuesta de tiempos, de opiniones mayoritarias en el seno de una comunidad científica que respaldan unas investigaciones en detrimento de otras; la objetividad queda reducida al tiempo de los acuerdos y de las corrientes dominantes.

4. Al urbanista Paul Virilio corresponde una de las aproximaciones más interesantes sobre las estrategias entre tiempo, velocidad, técnica y poder. Domesticar la velocidad es una apuesta de tiempo y, por ende, de poder. Véase *L'horizon négatif. Vitesse y politique*.

5. La tecnología *www*, W3 o Web (World Wide Web, traducible como teleraña alrededor del mundo) es la que está logrando grandes alcances. El primer prototipo *www* nació en noviembre de 1990 en el CERN de Ginebra, donde se efectuaba el primer Browser (programa que interroga documentos hipertextuales distribuidos en forma física en la red explotando la tecnología web) en línea, y fue presentado de manera oficial el 17 de mayo de 1991 con el nombre de *www*.

Así nació la idea de navegación. Véase Ed Krol. *Conéctate al mundo de Internet*, este texto es consultable en el Web. Levi Reiss y Joseph Radin. *Navegue en Internet*.

6. La conexión con la esfera virtual por vía de la madre de todas las redes, Internet, es bastante económica, además de un equipo (computadora AT 386, modem con velocidad entre 1200 y 9600, una línea telefónica) es necesario tener un proveedor del servicio, que es particular, o bien suministrado por la dependencia donde se labora.

7. Hago mía la propuesta de la artista alemana Fleischmann, en el sentido de que el espacio virtual «Es una cosa más amplia, pero no realística. No se trata de un modelo físico; para mí se identifica sobre todo con la idea de red, que lo atraviesa. Está ligado a la posibilidad de fluctuar, moverse de manera libre, no circunscrito en la categoría normal». Véase Stefania Garassini. «La tecnología? lo la odio». A esto es necesario agregar que la misma modelización y los ejercicios 3D, están a la orden del día en Internet con el uso del VRML (Virtual Reality Language Markup).

8. Existe una gran deficiencia en las editoriales que por escasa visión o por estar administradas por personal que no tiene familiaridad alguna con estas nuevas prótesis, pierden la oportunidad de lograr increíbles ahorros. Por ejemplo, las editoriales españolas no tienen por qué despachar los libros vía marítima o aérea, basta con que envíen una copia del texto a través del ciberespacio, a su filial en México, para que se imprima aquí un número de ejemplares. El tiempo de envío se ahorra, incluso los textos podrían salir al mismo tiempo en ambos países; la disminución en el costo de la edición bien podría repercutir en precios más bajos para el lector. Además, su eficacia va más allá de esto al lograr una penetración en diversas partes del mundo y generar la venta electrónica.

9. No es una mera extravagancia mencionar tal sentido, ya que el término se hace explícito por parte de la Iglesia Católica en el siglo XVI, en la *Congregatio de propaganda fide* (1597) cuando ya se contaba con armas publicitarias más adecuadas para llevar a cabo su campaña de presencia en la sociedad como el avance en la perspectiva. Por otro lado, no deja de ser extraño en nuestra época que los actos de propaganda electoral, o de campaña, por parte de los representantes de los partidos políticos, tengan un alto sentido teológico, una actitud propositiva que trasciende el marco comunicacional. Véase Jean-Marc Ferry, Dominique Wolton, et al.

10. Este proceso no estuvo ausente de conflictos: de hecho la disputa entre iconoclastas y filoiconistas fue dura y perdieron las propuestas de los primeros, que no deseaban que lo «sagrado» fuera representado en imágenes. Véase J.J. Goux. *Les iconoclastes*.

11. Carmen Gómez siguiendo a Serge

Benjamin, Woolley. *Virtual Worlds*. Black Well: Oxford-Cambridge, 1992.

Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Taurus: Madrid, 1991.

Dossey, Larry. *Tiempo, espacio y medicina*. Kairós: Barcelona, 1986.

Einstein, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad*. Sarpe: Madrid, 1983.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Taurus: Madrid, 1979.

Ellul, Jacques. *Los nuevos poseídos*. Monte Avila: Venezuela, 1978.

Fabbri, Paolo. *Táctica de los signos*. Gedisa: Barcelona, 1995.

Ferry, Jean-Marc, Dominique Wolton, et al. *Espacio público*. Gedisa: Barcelona, 1992.

Garassini, Stefania. *La tecnología? lo la odio*. Virtual. Milán. n.º 2. Octubre 1995.

Gómez Mont, Carmen. *Arte, tecnología y sociedad. Un campo inexplorado de la comunicación*. Telos. Madrid. n.º 42. Junio-agosto 1995.

Goux, J.J. *Les iconoclastes*. Seuil: París, 1973.

Griffiths, Mark. *Nettles anonymous*. Virtual. n.º. 26. Milán. Diciembre 1995.

Heidegger, Martin. *La cuestión de la técnica. Espacios*. UAP: Puebla, 1983.

Henri, Michel. *La barbarie*. Grasset: París, 1987.

Kant, Immanuel. *Filosofía de la historia*. FCE: México, 1979.

Krol, Ed. *Conéctate al mundo de Internet*. Mc Graw-Hill, México, 1994. (Este texto es consultable en Internet)

Latour, Bruno y Steve Woolgar. *La vida en el laboratorio*. Alianza Universidad: Madrid, 1995.

Leary, Timothy. «I germi degli anni sessanta». *Antología cyberpunk*. Shake: Milán, 1990.

Lévy, Pierre. *La machine univers*. La Découverte: París, 1987.

—. *Les technologies de l'intelligence*. La Découverte: París, 1990.

Gruzinski, indica que previo a la colonización de la región de la otrora Tenochtitlan, ya existía una larga tradición de cultivo de la imagen como canal de comunicación. Desde los códices, pasando por los artesanías, hasta llegar a la arquitectura prehispánica, existen muestras que testimonian esta devoción de nuestros antecesores por la materia icónica. Véase Carmen Gómez Mont. «Arte, tecnología y sociedad».

12. Para dar un botón de muestra, volveré al caso de la música donde tal situación ha repercutido de manera negativa: en cualquier parte se «atiende» a la música, pero en la mayoría de estos lugares donde está presente, la plática y la conversación no dejan de fluir: las personas se enfrentan al «cuerpo» sonoro de manera extraña (como algo lejano, difícil, como una cuestión escuchable pero de la cual dan cuenta perfecta sólo los eruditos o los doctos); pero esto más que indicar la existencia de un desinterés declarado, es resultado de una tendencia cultural que ha privilegiado sólo el tiempo de lo visual sobre cualquier otro tiempo y medio de apreciación. Nunca como hoy día en la historia de la humanidad, el hombre había estado ante un caudal tal de tendencias, géneros, sonidos... pero es la época en que es más difícil (salvo para los melómanos declarados o los propios de ese campo estético en turno) ver a una persona acercarse a una pieza para escucharla como lo hace un lector ante una película o un libro. Los juicios de Pierre Bourdieu sobre la mecánica en que se da la recepción del bien musical, establecen una crítica al poder que poseen los críticos de música, quienes explotan esa posibilidad de la cual carecen sus afines (precisamente porque en lo sonoro no existe referencia textual o gráfica alguna). Véase Pierre Bourdieu. *La distinción*.

Con el advenimiento de la música tridimensional, de las experiencias musicales inmersivas, la música no sólo llega a ser palpada y coloreada, sino convertida en imágenes específicas. Esto sin duda alguna, modifica de manera sustancial la relación del oyente con la «materia» sonora; pero aquí ya no se habla de música, sino de otra cuestión de orden interactivo que es más discurso icónico. Véase Antulio Sánchez. *La realidad virtual...* En el entendido de que a lo largo de este texto se ubica a la simulación como la piedra angular de lo virtual, es evidente que desde mediados de siglo la humanidad ha estado sumergida en el consumo virtual de la música a través de los acetatos y hoy día con los CD en sus diferentes formatos o versiones.

13. Al respecto, el libro de Tomas Maldonado, *Lo real y lo virtual*, es interesante por establecer cómo la RV es parte de un largo transcurso de cultivación de la imagen, de la depuración de la perspectiva; en este camino



Charlie Eitel, *Eitel Time*, plata sobre gelatina

están la pintura, la fotografía, el video, la televisión, etcétera; en tal sentido, la RV no sería más que resultado lógico de este conjunto de procedimientos que a lo largo de la historia (sobre todo a partir del XV) han ido depurando las imágenes.

14. El tiempo de las máquinas se desarrolla como una técnica para cuantificar el tiempo y administrar el usufructo de la energía, y adquiere un profundo sentido cuando aparecen los relojes; a partir de esto se desatará una fiebre de invenciones en donde máquina y tiempo caminarán de la mano. Sobre esto véase Jacques Attali. *Historias del tiempo*.

15. Véase Paul Virilio. *L'art du moteur*. La computadora va logrando efectuar lo que Alaing Turing ideó en su texto «Acerca de los números computables», una máquina pa-

Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Gedisa: Barcelona, 1994.

Moscovici, Serge. *Psychologie des minorités actives*. Presse Universitaire de France: París, 1979.

Nisbet, Robert. *Historias de la idea de progreso*. Gedisa: Barcelona, 1981.

Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimiento en el arte occidental*. Alianza: Madrid, 1981.

Paolo, Fabbri. *Tácticas de los signos*. Gedisa: Barcelona, 1995.

recida a una de escribir con una estructura inteligente, una «tabla de comportamiento», que le permite saber qué hacer; es la ideación de un instrumento capaz de calcular cualquier número computable. Véase Pierre Lévy. *La machine univers*.

16. Si el paso de la representación en perspectiva del espacio tridimensional tuvo de protagonistas destacados a los matemáticos, los artistas y los arquitectos, hoy día esta cooperación para lograr un perfeccionamiento del cálculo en el campo de lo virtual, tiene de actores a los computólogos, los matemáticos y los artistas. Modificación sustancial porque en el pasado, la matriz referencial estaba en la ciencia, hoy lo está en la misma tecnología. Véase Paolo Fabbri, *Táctica de los signos*; Pierre Lévy. *Les technologies de l'intelligence*.

17. Paul Ricoeur ha dicho en su obra extraordinaria, *Temps y récits*, que tal término implica una potencia de la revelación cuando se aplica a la acción y el sufrimiento reales; yo opto por usarlo como el acto de volver a representar en la pantalla o en el ciberespacio lo que se ha experimentado, sea esto subjetivo u objetivo.

18. Los viajes con ciertas drogas como los hongos, el peyote o el LSD, son los que generan esta sensación de salir fuera de sí (*ex-táticas*), en los cuales se puede uno encontrar en situación de planta, integrante de la fauna o campo de lo icónico.

Pero parte de ese compendio sensitivo generado por las drogas, puede vivirse a través de la ruta meditativa o mística. Véase Mircea Eliade *Imágenes y símbolos* y Miguel

Ángel Adame. «*Extasis y realidad virtual*». Sobre la relación entre lo virtual y las drogas véanse Howard Rheingold. *La realidad virtual*; Tomas Maldonado. *Lo real y lo virtual*; David Sheff. *Le realita virtuali di Timothy Leary* y Timothy Leary. «*I germi degli anni sessanta*».

19. Acerca de este punto no estoy del todo seguro qué sucederá. Algunos estudios (Mark Griffiths. *Netties anonymous, Virtual*, núm 26, Milán, diciembre de 1995) indican que entre los jóvenes hay quienes se pasan hasta 18 horas frente a la terminal, en particular en los MUD's (Multi-User Dungeon) y algunas de las cuestiones que evidencian estos estudios son una tendencia a aumentar el tiempo dedicado a la navegación, reducción de actividades importantes de carácter social y persistencia en la actividad; aunque se han revelado aspectos nocivos por su uso como paros cardíacos y suicidios producto del estrés por pasar demasiado tiempo en la red.

No obstante, tampoco se soslayan las bondades públicas y ecológicas que los servicios virtuales ofrecen: la intervención pública se da con mayor información, ausencia de peligro en investigaciones del alto riesgo, la toma de decisiones se nutre con muchos canales informativos y se fractura la verticalidad entre receptores y emisores de informaciones.

20. Siguiendo a Pierre Lévy (*La machine...*), la escritura en el Renacimiento no fue sólo el medio por el cual circularon y construyeron los proyectos de sociedad, de hombre; sino que también afectó a los humanos en su manera de relacionarse entre sí y con la naturaleza.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral: México, 1981.

Prigogine, Ilya. *La nueva alianza*. Alianza Universidad: Madrid, 1990.

Prigogine, Ilya e Isabel Stengers. *Entre le temps et l'éternité*. Flammarion: París, 1988.

Quéau, Philippe (suit). *Entrevista*. Revista electrónica *Les Humains Associés*. 7. <http://www.ina.fr-cp-HumainsAssociés>.

Reiss, Levy y Joseph Radin. *Navegue en Internet. Mosaico*. Mc Graw-Hill: México, 1995.

Rheingold, Howard. *La realidad virtual*. Gedisa: Barcelona, 1994.

Ricoeur, Paul. *Temps et récits*. Seuil: París, 1983.

Sánchez, Antulio. *La realidad virtual y sus contextos*. La Jornada-Centro Nacional de las Artes. En prensa.

—. *Vanguardia musical y posmoderna*. Mimeo: México, 1994.

Serrano, Jorge A. *El pensamiento de Albert Einstein*. Edico: México, 1980.

Sheff, David. «*Le realita virtuali di Timothy Leary*». *Antologia ciberpunk*. Shake: Milán, 1990.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Hermenéutica y nihilismo en la sociedad posmoderna*. Gedisa: Barcelona, 1986.

—. *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990.

Virilio, Paul. *L'art du moteur*. Galilée: París, 1993.

—. *L'horizon négatif*. Galilée: París, 1984.

—. *Vitesse et politique*. Galilée: París, 1972.

Weber, Max. *El político y el científico*. Alianza: Madrid, 1972.

—. *Ética de la interpretación*. Paidós: Barcelona, 1991.

—. *L'âge des foules*. Fayard: París, 1981.

Galería de la Imagen

UN ESPACIO EN QUERÉTARO
DESTINADO A LA FOTOGRAFÍA

ESTUDIANTES DE LA E.B.A.
mayo 1995 y mayo 1996

ARTURO PÉREZ Y PÉREZ
agosto 1995

MAURICIO DE LA VEGA
agosto 1995

GABRIEL FIGUEROA FLORES
noviembre 1995

PAULINE STEVENS
enero 1996

JUAN CARLOS ROMO
febrero 1996

SILVANA AGOSTONI
marzo 1996

FRANCISCO URQUIZA
agosto 1996

ESTUDIANTES DE LA E.B.A.
Performance, septiembre 1996

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

Tiempo de cine

Fernando Gou Emmert

Fernando Gou Emmert es cineasta.

El cine es, entre otras muchas cosas, un gran manipulador del tiempo, tanto en el origen mismo del invento, como en la ontología de su lenguaje. Dije "invento" pero quizá fue una adivinación, una necesidad sentida desde épocas ancestrales de capturar, suspender, inmovilizar y retener el tiempo, ese fluido constante, que es dimensión y vehículo para transitar la vida y que se escapa y se merma en los caminos a la memoria. Desde la óptica de la física la cinematografía es un simple truco que engaña al sentido de la vista. La inercia de la visión es un fenómeno que se describe como la capacidad de nuestra retina de guardar la imagen de un objeto por una fracción de segundo después de su desaparición. Diez y seis imágenes por segundo permitirían que diez y seis momentos diferentes y continuos restablecieran el movimiento, la recreación de la vida que había pasado ante nuestros ojos. La vida quedaba atrapada en las imágenes cinematográficas y éstas podían romper la barrera de la memoria subjetiva y tener el testimonio del momento pasado, del ayer, de todos los ayeres. Así fue en el principio, había nacido el cine y sus mil definiciones: "El ojo de la verdad", "Máquina de la fantasía", "La fábrica de los sueños". Pocos han reconocido en su inquietud de descripción suficiente, que el cine nace y está bajo el signo de Chronos, que lúdicamente comprime o dilata los momentos: la "cámara lenta" que quiere hacer poesía y la "cámara rápida" que, generalmente pretende hacer reír. Los balbuceos se convierten en lenguaje y se acepta que el cine no es capaz de capturar la vida pues con el encuadre fracciona, elige y discrimina los "momentos" de la vida; luego, la reinventa. Aquí aparece la gramática del lenguaje cinematográfico y la estructura temporal-manipulación del tiempo y ritmo- y con ella, las películas. Ya no se toman vistas y se reproducen a tiempo real. Un día o varios años toman forma del presente, pasado y futuro



Georges Méliès, El viaje a la luna, 1902.

con todas sus posibles combinaciones de orden. El tiempo concede todas las licencias y el montaje fractura y destroza las dimensiones: las distancias no existen; y el tiempo se vuelve capricho y vértigo, la ubicuidad abandona su divinidad y su reino es el cine: muchas cosas suceden en muchas partes, y si se quiere, en el mismo tiempo y éste avanza, retrocede o se vuelve frenesí.

El hombre para hacer del tiempo una dimensión mensurable, tomó sus unidades presentadas a los ciclos que nuestro planeta desarrolla orbitalmente en derredor del sol y en su giro diario frente a él. Aunque algunos remisos prefirieron los ciclos de la luna, quizá por ser más misteriosa, quizá por ser mujer.

La ciencia de nuestro siglo no pone en duda las unidades convencionales que han sido útiles para tener las referencias necesarias para expresar conceptos como la velocidad o algo tan simple como la fecha. A la cinematografía no le preocupan las preguntas de los filósofos o de los físicos sobre los misterios del tiempo.

Son materia dominada. El cine altera la velocidad, fecha o recrea las fechas. En cualquiera que sea el continente -película, cinta magnética, disco y lo que esté por inventarse- esta técnica y este arte generaron una nueva forma de historia, con la imagen y la voz de los hechos con testimonios, que pueden ser analizados y evaluados con mayor riqueza. Las ficciones elaboran diversas verdades de los hechos pasados y anticipan sus versiones del futuro. La fotografía se anima y toma la palabra y el color y la profundidad. Y así, nuestros muertos y otros muertos, reviven y nos regalan la ilusión de la inmortalidad; nos avivan el recuerdo, auxilian a la memoria y nos aportan la arrogancia de un pensamiento blasfemo: la muerte ha perdido una batalla.

El cine la ha debilitado. Nuestro ego -ese vampiro que llevamos dentro- goza con la posibilidad de alguna vez, por lo menos virtualmente regresar cuando nuestro tiempo acabe. Sí, exactamente, como el cine, una de las pocas originalidades del Siglo XX.

Benjamin Christensen "La hechicería a través de los siglos, 1921.



El Yi Ching y el espíritu del tiempo

Raúl Hernández Valdés

*Pero el pensamiento es esclavo de
la vida y la vida se deja engañar
por el tiempo, y el tiempo, que
cuida del mundo todo, debe
detenerse.*

Shakespeare

Raúl Hernández Valdés es
arquitecto, pintor y profesor-
investigador de la División de
Ciencias y Artes para el Diseño,
UAM-Xochimilco.

El Yi Ching, o Libro de las Mutaciones, es una de las mayores contribuciones del Oriente a la cultura espiritual de la humanidad. No sólo es un libro de sabiduría sino que es también uno de los sistemas mánticos más complejos y profundos que se hayan producido. Una de sus cualidades más impactantes es la de ser una entidad generadora de imágenes del Espíritu del Tiempo, un manantial de formas polisémicas que tienen en su esencia un poder multiplicador de significaciones *ad infinitum*. Este poder reside, primeramente, en la naturaleza arquetípica que estas formas tienen desde su propia gestación y en su carácter de signos emanados de la realidad fundamental y, posteriormente, en la evolución de estas formas hasta la condición de símbolos, y luego de alegorías, sintetizadores de las condiciones más complejas de la existencia colectiva y universal en todas sus alternativas, y más aún, de todas las variables de la propia existencia personal, íntima y subjetiva.

El libro de los cambios señala siempre una vuelta al origen, en el momento en que la consulta supone un *impasse*, un punto crítico que apunta a una situación terminal. Su respuesta revela siempre una estación en la dinámica evolutiva del tiempo que no tiene final, pero que está contenido en un eterno presente.

La gestación de los signos comienza con la pulsación binaria del Yang y del Yin, componentes elementales cuya expresión gráfica son una línea continua y una línea segmentada. Su integración como imágenes significativas se manifiesta en los 64 hexagramas, arquetipos y reactivos de todas las situaciones posibles del tiempo y del espacio. A cada tiempo corresponde un espacio, condición también binaria para la expresión de todo símbolo y de toda alegoría. Cada circunstancia está contenida en una matriz entre los ejes del tiempo y del espacio, y solamente entre estas dos constantes pueden configurarse las imágenes con su tendencia natural a instalarse en el plano de la realidad concreta y objetiva; aquí se define su trayectoria hacia la conformación de la cultura. Es por los medios de la cultura, con sus flujos, influencias y penetraciones, como se manifiesta el Espíritu del Tiempo; y es por sus expresiones localizadas, geográficas, étnicas, como se manifiesta el espíritu del lugar: *el Genius Loci*.

Los pares de opuestos complementarios irrumpen también en este plano: la cultura espiritual y la cultura material constituyen la trama y la urdimbre de las expresiones de conocimiento. Yang y Yin tienen su analogía en todas las manifestaciones humanas, en los

efectos de los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro. Razón y sensibilidad, los dos modos de aprehender el mundo se materializan ahora en la cultura científica y la cultura estética. El dominio de la ciencia y sus aplicaciones técnicas es patente en el proyecto civilizatorio occidental, pero la potencia estética impregna de modo intencional o subrepticio, prácticamente todos los productos de la cultura.

A la cultura estética corresponden las facturas de la poética, artísticas, artesanales o de diseño, en cuanto a las artes visuales se refiere; la música, la literatura, y todas las otras llamadas Bellas Artes; pero también los hechos de la prosaica, es decir las expresiones sensibles cotidianas como la gestualidad colectiva de la idiosincrasia, la política, la fiesta y el duelo popular, la cocina, la vestimenta, la oralidad y la mitología.

Ahora bien, el artista plástico, el diseñador y el artesano construyen, cada uno a su manera la cultura visual, y por esta vía construyen también la cultura espiritual. Ellos, como el arcano 1 del Tarot, el mago, son también operadores de formas y contribuyen para que la realidad se manifieste perceptiblemente, para que lo invisible se exponga ante los sentidos, para que lo potencial se exprese y

El Yi Ching es uno de los oráculos más antiguos y más apreciados en el mundo. La versión que se conoce actualmente se remonta a tres mil años, e incluso en ese entonces era ya vieja pues se basaba en oráculos más antiguos.

Esta versión ha permanecido intacta a través de los siglos puesto que los sabios de cada época lo han considerado siempre como una fuente importante de profunda sabiduría y una guía válida en la búsqueda de orientación espiritual.

Su faceta mágico-oculta ha fascinado a varias de las mentes más importantes del mundo. Desde

Confucio, piedra nodal de la sociedad china tradicional, hasta C.G. Jung.

actúe en los diferentes ámbitos de la conciencia. Pero el operador de las formas asume verdaderamente el oficio del mago cuando orienta su trabajo para establecer contacto y recibir el influjo de la superconciencia y ésta le revela la estructura y las condiciones del Tiempo. Para este propósito la cultura estética rebasa con mucho a la cultura científica. Las categorías estéticas son la sustancia del configurador, del mago, del artista: la belleza y el horror, lo dramático y lo cómico, lo novedoso y lo típico, lo trivial y lo sublime, sugieren más sobre la experiencia trascendental que las cantidades y las abstracciones. Ya Octavio Paz señala que la Geometría no substituye a los mitos. Los amplios rangos entre los pares y opuestos de la estética contienen infinitas variables expresivas del plano de lo profano y del plano de lo sagrado. Estos son los elementos que posibilitan la manifestación de los ritos y proporcionan recursos para la aproximación religiosa en todas las culturas.

Como lo demuestran las iconografías religiosas, la presencia de la obra de arte ofrece una secuencia de reactivos que pueden propiciar estados superiores de conciencia. Los límites de la imagen pueden ser la guía que conduzca a la conciencia hasta las cimas de la contemplación. Los signos, los sím-

bolos y las alegorías sugeridos por un sistema mántico como el Yi Ching especifican las funciones de la imaginación; ésta se vuelve intérprete y vehiculadora de los contenidos más altos de la superconciencia y encuentra en ello su razón de ser. Las imágenes mentales son semillas que, fecundadas por el influjo superconciente, tienden a materializar las más nobles realidades y, según Jung, contribuyen a consolidar el proceso de individuación. La imaginación es el poder que transforma, decanta y sublima la energía del deseo y lo conduce al orden de la forma material. El papel de la imaginación es fundamental para que el mundo del espíritu quede incorporado en la carne. De otra manera, la imaginación sin propósito ni cauce, perdida en los laberínticos espacios de la mente, es, verdaderamente "la loca de la casa".

En este contexto expongo mi preocupación por conocer la estructura del Tiempo, la imagen del instante, de cada momento clave en que se tocan el exterior objetivo y la realidad subjetiva más íntima, en que confluyen macrocosmos y microcosmos. Por medio del Yi Ching, arquetipo, imagen y valor se remiten recíprocamente más allá de todo formalismo de toda pretensión artística. Actualmente creo firmemente que la única práctica artística

El Yi Ching está formado por 64 figuras de seis líneas cada una llamadas hexagramas, formadas por todas las combinaciones posibles de seis líneas divididas o continuas. Todos los fenómenos son el resultado de las acciones recíprocas entre las fuerzas yang, creativas, positivas y las fuerzas yin, negativas, receptoras; la línea yang continua y la línea yin discontinua forman el hexagrama. De esta manera el conjunto de los 64 hexagramas representa todos los estados de cambio y de flujo de energía que se operan en el universo; el texto del Yi Ching al describir estos cambios, se aplica a los problemas de la humanidad.

que tiene valor final es el arte de revelar la estructura del tiempo actual, del aquí y el ahora, el arte de estar presente en el mundo.

El poder del ritual del Yi Ching es también el de fijar el tiempo para desconstruirlo en momentos; las varas o las monedas, al caer, pueden exponer instantáneas de la dinámica del cambio, de la continua sucesión de presentes de que está hecha la duración.

Con el propósito de ilustrar estas reflexiones, presento siete experiencias operativas de mi serie pictórica *Momentos configurados*:

I

Sobre las condiciones de un tiempo específico que requiere el consenso de muchas opiniones, el libro señala:

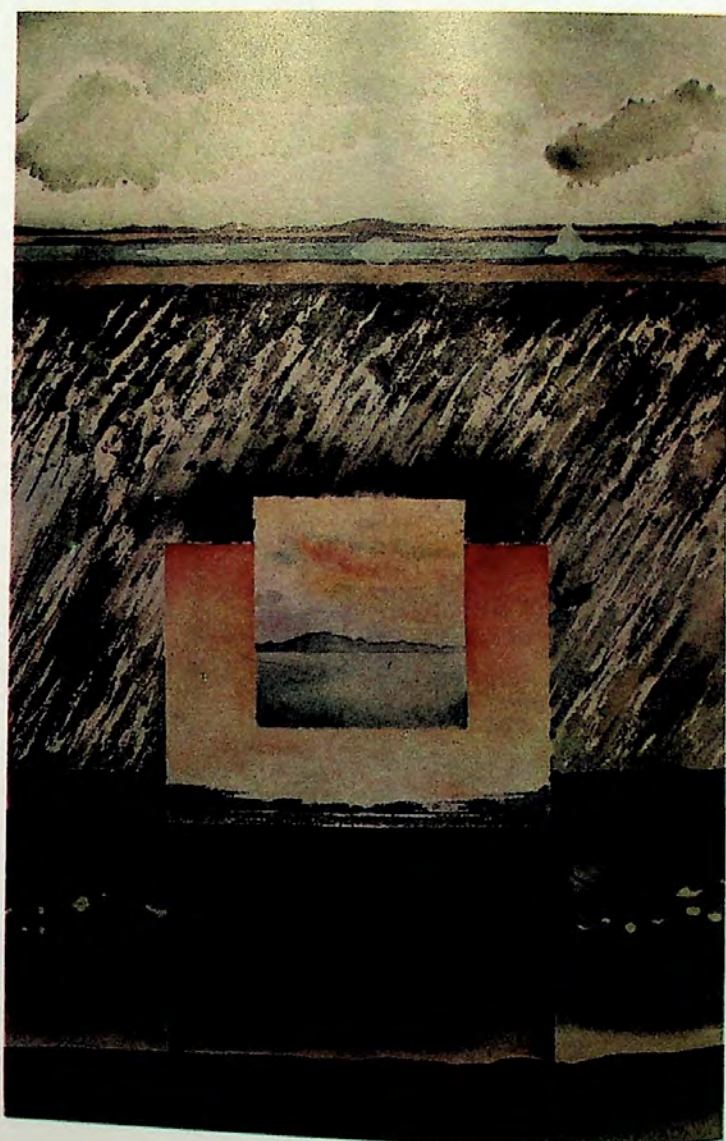
“Sobre la tierra, el agua confluye cómo y dónde puede, juntándose, por ejemplo en el mar, donde se reúnen todos los ríos. Es este un símbolo que sugiere la solidaridad y sus leyes”.

Para semejante solidaridad, es preciso que exista un centro en torno al cual pueden congregarse los demás.

“Las aguas confluyen por sí solas porque las mismas leyes rigen el agua en todas sus partes”.

Todo vuelve al mismo sitio, al mismo tiempo. La memoria permite comprender como todo se renueva. A un atardecer le sucede un nuevo amanecer. Lo disperso se resuelve en el tiempo de la unión.

Raúl Hernández, *Momentos configurados I*, mixta.



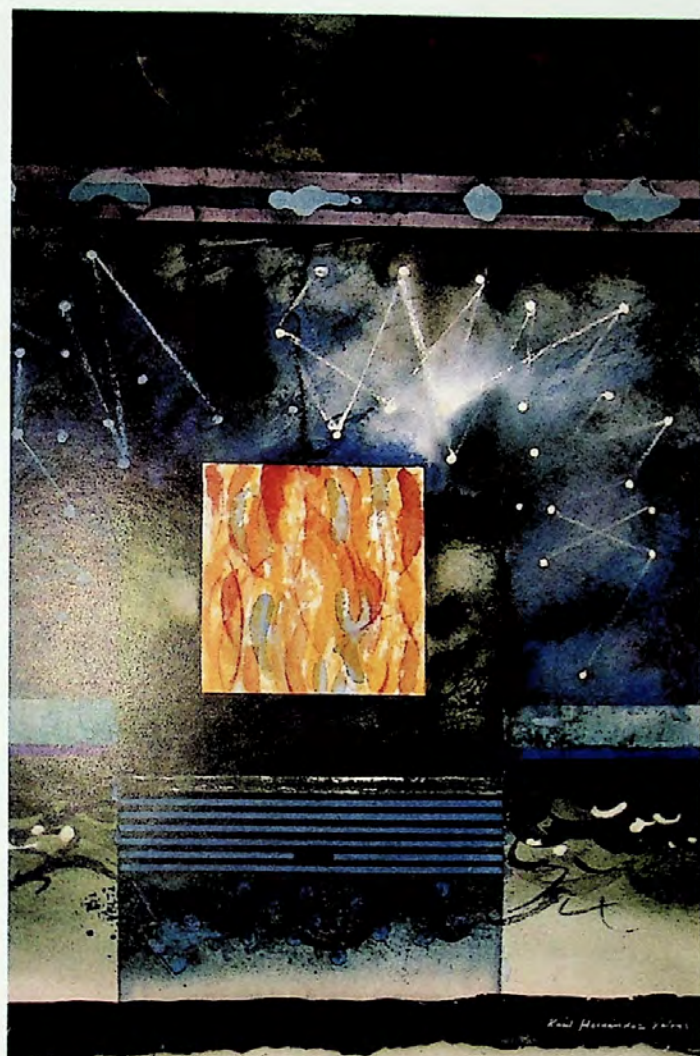
II

Tres líneas mutantes transforman el hexagrama anterior en el hexagrama 13, Comunidad con los Hombres.

En lo exterior el cielo, la fuerza; en lo interior la llama, la claridad. El fuego llamea hacia el cielo: la idea de comunidad. La real comunidad con los hombres ha de llevarse a cabo sobre la base de una participación cósmica. Por esto el colibrí que lleva el signo de Venus en las alas.

“Así como los cuerpos luminosos del cielo sirven para la partición y estructuración del tiempo..... todas las cosas que realmente forman conjuntos han de estar orgánicamente estructuradas.....”

La comunidad requiere de una estructurada diversificación si es que ha de conducir al orden.



Raúl Hernández, Momentos configurados II, mixta.

“El fuego posee la misma índole que el fuego cuya altura llamea” y es la fuente generadora de todos los movimientos. El cielo por el hecho de recibir el fuego se torna más claro aún.

Así como sobre la tierra hay agua: la imagen de solidaridad, así el fuego solar calienta y hermana a todos los hombres, el hogar congrega a los padres y los hijos y recibe a los amigos; la llama del corazón arde en la confraternidad.

III

Ante una pregunta relativa al rigor, el Yi Ching, responde con el hexagrama siete, El Ejército, el tiempo de la aprehensión. La tierra sobre el agua, la obediencia sobre el peligro, conduce a la idea del ejército, la masa que requiere organización.

Simboliza el agua subterránea que va juntándose en el interior de la tierra.

La potencia generadora contenida. "El agua subterránea permanece invisible en medio de la tierra. Así también el poder guerrero del pueblo se oculta invisible en sus multitudes".

El pez en el agua subterránea simboliza el poder de vida latente del tiempo contenido.

Cada campesino cuando amenaza el peligro se convierte en soldado y al término de la guerra retorna a su puesto junto al arado. Ejército significa masa. Perseverancia significa disciplina. Quien es capaz de lograr disciplina mediante las masas, ése podrá conquistar el dominio del mundo.



Raúl Hernández, *Momentos configurados III*, mixta.

La masa está aquí representada por la tierra con una infinidad de líneas blandas. El peligro por la presencia de Mictlantecutli o de Tezcatlipoca Rojo, con su sustancia de corazones y pedernales, pulsante y latente en el centro de la tierra.

La amplitud de la magnanimidad es atributo de la tierra, la que representa a las masas.

El agua simboliza la utilización al servicio de algo; sobre las potencias telúricas crece la prodigalidad: la frescura y la exuberancia de un jardín. Todo confluye hacia el agua.



IV

Raúl Hernández, *Momentos configurados IV*, mixta.

En su tiempo parece el hexagrama 40: La Liberación. Aquí el movimiento se abre paso y sale del peligro. La liberación ahora se inicia, y sus diversos estadios encuentran expresión en este signo, que se integra por los trigramas del trueno: lo súbito y el agua: lo abismal.

“Semejante a una lluvia liberadora que afloja y disuelve la tensión de la atmósfera hacien-

do estallar brotes y pimpollos, también un tiempo liberador de cargas oprimientes obtiene efectos liberadores y estimuladores que se manifiestan en la vida. Retornar al orden de la vida, no bien alcanzada la liberación, he ahí lo que aporta ventura. El noble mediante la claridad promueve la liberación, ... al igual que el agua, que limpia todas las cosas y quita la suciedad”.

Otra interpretación del mismo signo, pero desde los Comentarios, considera que Liberación significa distensión.

Enfocado desde el ángulo de la imagen, el trueno, la electricidad, ha penetrado a través de las nubes cargadas de lluvia. La tensión se ha calmado. Estalla la tormenta y toda la naturaleza respira liberada.

Cuando se liberan el cielo y la tierra se elevan el trueno y la lluvia, estallan las cáscaras de todos los frutos, hortalizas y árboles. El tiempo de liberación es grande en verdad.

Raúl Hernández, *Momentos configurados V*, mixta.





Raúl Hernández, *Momentos configurados VI*, mixta.

VI

Aproximándose noviembre, en vísperas del día de los muertos, aparece el hexagrama 16, El Entusiasmo, que se transforma a su vez en el 21. La Mordedura Tajante. Ambos conducen a la idea de La Ofrenda, porque "...los reyes antiguos hacían música para honrar los méritos, y la ofrendaban con magnificencia al Dios supremo invitando a sus antepasados a presenciarlo".

Diferentes planos secuenciales en movimiento regular ascendente, porque "los planos celestiales no se desvían de sus órbitas y todo el acontecer natural tiene lugar con toda regularidad. Ello significa la ascensión de lo terreno a lo divino. Donde el ángel canta en los cielos porque "la música tiene el poder de disolver las tensiones del corazón".

La mordedura tajante conduce

a la idea de la terminación y el nuevo comienzo: el arquetipo de la muerte. El signo suscita la nostalgia de los tiempos idos; de las transparencias y las nieblas del mar de mi niñez.

Ahora desde mi elaborada formación contemplo los paisajes inocentes de la isla de Todos Santos y los Viñedos de Santo Tomás. Sobre el negro féretro se celebra el rito de la vida trascendente y se ofrenda la comida sacrificial en forma de la eterna pareja regeneradora.

Cempoasúchil y sahumerios, como celebra el gusto popular, "porque el signo indica que sólo se imponen las leyes arraigadas en el sentir del pueblo".

Es tiempo de recogimiento, pero también es tiempo de sosegado entusiasmo. La ofrenda es una canción para Todos los Santos.

El último Hexagrama que presenta desborda las situaciones personales y responde a la pregunta sobre la condición del espíritu del Hombre Superior, de aquél al cual el Libro de las Mutaciones, para diferenciarlo del hombre común, se refiere como El Noble.

El texto responde con el hexagrama 55, La Plenitud, que se transforma, a su vez en el hexagrama 25, La Inocencia. La imagen intenta conjugar ambos significados.

Primeramente, en lo interno, lo adherente, la llama: claridad; en lo externo, lo suscitativo, el trueno: movimiento; ambos trigramas conjuntan la grandeza y la plenitud. El hexagrama representa la Alta Cultura. Comprende la culminación, aunque ésta es un estadio pasajero de la dinámica del Tiempo. El plano superior sugiere bosques, montes abruptos y stupas: signos fugitivos de la vieja India, la fuente de las escuelas orientales formadoras del espíritu.

El dictamen afirma que El habrá de ser como el sol a medio día, que alumbra y alegra todo lo que hay bajo el cielo. Pero su espíritu también es como el punto en el que el eclipse alcanza la totalidad, de ahí que al mediodía se perci-

ben hasta las pequeñas estrellas.

Posteriormente asienta: Cuando el trueno, la energía vital, vuelve a agitarse bajo el cielo durante la primavera, todo brota y crece y todas las criaturas reciben de la naturaleza creadora su inocencia infantil de la esencia primigenia. Así obran también los buenos gobernantes de los hombres: con la riqueza interior de su ser cuidan ellos de todo lo que vive, y de toda cultura, y realizan a su debido tiempo todo lo que es necesario para su cultivo.

Raúl Hernández, *Momentos configurados VII*, mixta.



Viejos los cerros...

John Page

Quienquiera que se acerque a la tradición china, pronto se percata de la preeminencia, aunque no la exclusividad, del concepto cíclico del tiempo. Eran evidentes los movimientos solar y lunar, los cuerpos celestiales, las estaciones, la marea; lluvia y sequía, frío y calor, plantar y cosechar, crecimiento, plenitud y mengua, de los que formaba parte y por los que era ineludiblemente afectado el ser humano.

Con muy pocas excepciones, la historiografía china se estructura sobre el ir y venir de las dinastías, asentando que el advenimiento de una nueva, era la obra de un gobernante ejemplar, capaz, benévolo y humanitario, que ponía fin al último gobernante nefasto, cruel, licencioso e inhumano de la dinastía anterior. Todas las dinastías comenzaban bien, fructificaban, llegaban a su plenitud, empezaban a decaer, se debilitaban, y acababan mal por corruptas y caóticas, o por incapaces de resistir presiones externas o internas. Sobra señalar que sus historias eran escritas durante la dinastía sucesora.

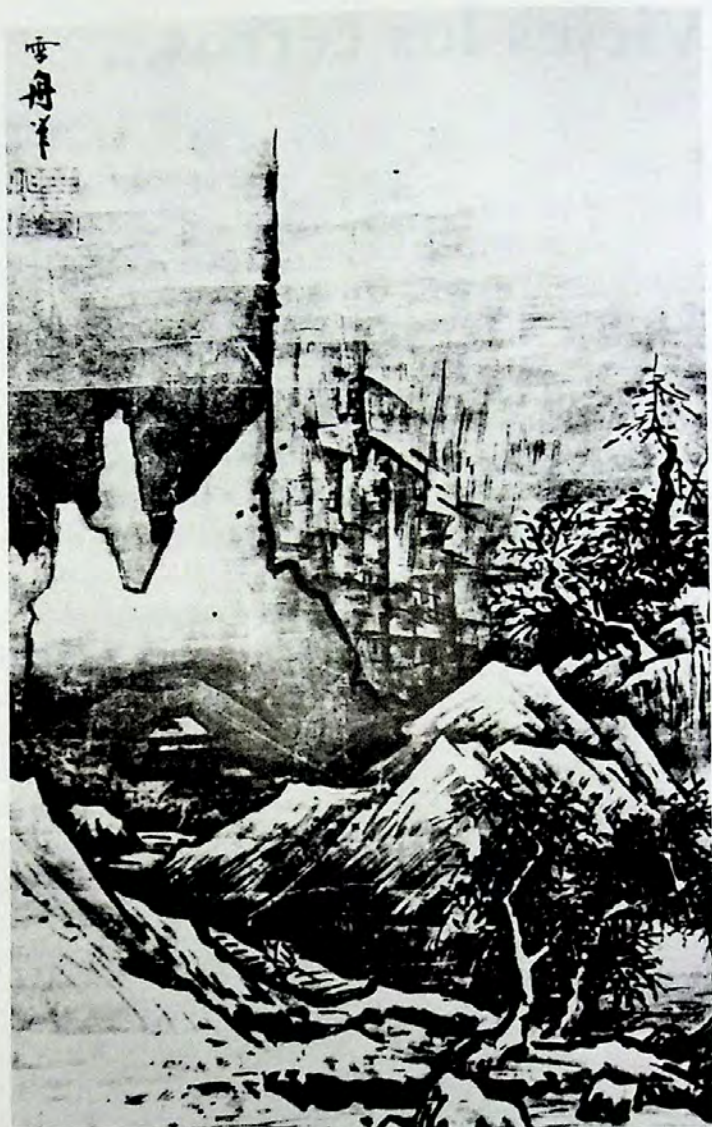
A partir del día, mes y año, los astrónomos de la alta antigüedad calcularon ciclos más amplios, de diecinueve, o setenta y seis años, y culminando en un Gran Ciclo marcado en su principio y fin por la conjunción universal del sol, la luna y todos los planetas después de 23, 639, 040 años normales.

En términos más manejables por el chino común, los años se calculaban en tres ciclos de sesenta años lunares, los meses por el ciclo lunar, y los días también por ciclos recurrentes de sesenta. Tanto los años como los días eran marcados por dos caracteres, combinados sucesivamente de una lista de diez tallos celestiales y otra de doce ramas horarias, sin que las series de años concordaran con las series de días. Además la designación del año volvía a comenzar desde uno a la accesión de un

John Page es escritor y profesor-investigador en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México.

nuevo emperador y, hasta la dinastía Ming, cada vez se combinaba el título halagador o esperanzado de un período de reinado por otro. No obstante se ha podido equiparar la cronología china con la universal con exactitud desde -841, gracias a registros chinos de los eclipses, y con menos precisión hasta -2, 852.

El *Yijing*, el clásico de los cambios, probablemente el más antiguo de los clásicos chinos, sostiene que "las cosas no pueden acabarse", por lo que de su penúltimo hexagrama, el 63, sigue el que "no acaba", *weiji*, el 64, y vuelve a comenzar otro ciclo. La inmutabilidad de las secuencias de transformación que constituían los ciclos naturales involucraban al ser humano igual que a todos los demás organismos vivientes. El libro de Zhuangzi, la expresión más trascendental del *Dao*, dice: "El universo y yo existimos juntos, y todas las cosas y yo somos una".



Seshú Tóyo, *Paisaje de invierno*, rollo de colgar, tinta sobre papel, siglo XV.

"El hombre puro de la antigüedad sabía no amar a la vida, ni odiar a la muerte. No gozaba del nacer ni resistía la muerte. Sin preocupación venía y sin preocupación partía, eso era todo. No olvidaba su comienzo ni buscaba su fin. Aceptaba - su cuerpo - con placer y, olvidando -vida y muerte-, volvía al estado natural".

"La vida y la muerte se deben al destino, y su constante sucesión como el día y la noche se deben a la naturaleza".

"Ver la vida como buena es una manera de ver la muerte como buena".



Wu Pin, *Saludo a la primavera*, (detalle) rollo manuable, tinta y colores sobre papel, 1600.

“Cuando murió la mujer de Zhuangzi, Huizi fue a condolerse con él. Encontró a Zhuangzi repantigado sobre la tierra, cantando y marcando el ritmo a golpes sobre una cubeta. Dijo: “Vivió contigo, crió a los niños, envejeció y ahora muere. No llorarla ya fue bastante, ahora cantas y golpeas la cubeta, ¿no te parece demasiado?”

“Te equivocas - respondió Zhuangzi. Cuando recién murió, ¿cómo crees que no la lloré como cualquiera? Pero me puse a pensar en sus comienzos, cuando todavía no nacía. Aún antes de que no naciera, en cuando no tenía forma. Y aún antes de que no tuviera forma, en cuando no tuviera vitalidad. En medio del desorden, la oscuridad y la confusión, se obró una transformación, y tuvo vitalidad. La vitalidad se transformó y tuvo forma, y con la transformación de esa forma, nació. Ahora ha ocurrido otra transformación y ha muerto. Esto se parece a la secuencia de las cuatro estaciones, primavera, verano, otoño e invierno. Ahora duermo en la inmensidad del universo. Si yo la siguiera sollozando y llorando, significaría que no entendería nada del destino. Por eso desistí”. (*Zhuangzi* 18, 6)

“Todo en el universo sale de sus orígenes, y todo en el universo vuelve a ellos”.

Tiempo de fotografía

Portafolio

Gabriel Figueroa

*La velocidad me permitió apreciar
tres planos: El más cercano era indis-
tinguible, el más lejano inamovible,
a media distancia, se ve claramente
el término medio entre los extremos;
Creo que a veces calculamos así
instante, momento y período.*



*Pensando en qué es el tiempo
y cómo representarlo, bajando
la Pirámide de Palenque encuentro
nuestro tiempo.*



Punto muerto. La historia de la Serpiente y de la lagartija es un encuentro en el tiempo, hablar de lo que sucedió es hablar del futuro. La serpiente se asusto y la lagartija se salvo!

un atado de años

20 Kinee	= 1 uinal ó 20 días
18 uinala	= 1 tun ó 360 días
20 Tunes	= 1 Katun ó 7,200 días
20 Katunes	= 1 bak-tun ó 144,000 días
20 bak-tunes	= 1 Pictun ó 2,880,000 días
20 pictunes	= 1 Calab-tun ó 57,600,000 días
20 Calab-tunes	= 1 Kinehiltun ó 1,152,000,000 días
20 Kinehiltunes	= 1 alautun ó 23,040,000,000 días

Valores numéricos de los nueve órdenes
de períodos de tiempo Mayas.



*En el tiempo se borra todo,
incluso su propio nombre
en la piedra*
Etela, Vernal



*Templo de la fecha crucial
Chichen Itza, México*



*Finalmente comprendo que el tiempo
 es una ilusión, que el reloj pintado
 marca siempre la misma hora
 y que es propia del que falleció.*



diplomado

ARTE CONTEMPORÁNEO

Origen y Últimas Tendencias

Impartido por

Jorge Juanes

30 de agosto - 30 de noviembre

ESCUELA DE **B**ELLAS **A**RTES

La escritura autobiográfica, escritura del tiempo

Teresa Bordons

*Toda vida, incluso a pesar de los
éxitos más brillantes, se sabe
tal vez íntimamente perdida*

Georges Gusdorf

Teresa Bordons es investigadora y académica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Jean- Jacques Rousseau comenzaba sus *Confesiones* (1778) afirmando: “He empezado una obra que no tiene precedente y cuya realización no tiene imitador posible. Propongo mostrar ante mis mortales amigos un nuevo hombre en toda la verdad de su naturaleza; y este hombre será yo mismo”. Así empezaba en Occidente, según algunos críticos, la historia de la autobiografía, o al menos la historia de la autobiografía en la forma que se correspondía al concepto del yo y del sujeto que ya estaba consolidado a finales del siglo XVIII y que estaba en proceso de formación desde el Renacimiento. La escritura autobiográfica sólo puede darse como tal en el momento en que el ser humano adquiere una conciencia de su individualidad y una determinada concepción de la historia y del tiempo. La visión medieval teocéntrica del mundo, las concepciones del tiempo y de la historia como ciclos cósmicos y el entendimiento de la propia identidad en función de las relaciones de parentesco o como la realización de papeles determinados heredados que se repiten no dejan lugar a que se considere la originalidad de una vida. Será la secularización que se da en el período renacentista y que acompaña a una visualización del tiempo histórico como progreso hacia el futuro la que marque el nacimiento de la espiritualidad moderna.

Es el convencimiento de que cada vida es única e irrepetible el que, unido al deseo de recuperar y fijar el tiempo perdido, lleva al ser humano a escribir su historia, a autorretratarse.

La consideración del género autobiográfico como la revelación de esa verdadera naturaleza de uno mismo que prometía Rousseau a sus lectores ha dejado paso, con el correr del tiempo y la transformación del pensamiento crítico sobre los procesos literarios, a posiciones más escépticas acerca de los conceptos de verdad, identidad y autoría. La teoría literaria adscrita a los presupuestos postestructuralistas ha hecho de la textualidad el centro y fin último de sus reflexiones y las teorías acerca

de la escritura autobiográfica han ido alejando cada vez más su interés del supuesto carácter de revelación de lo escrito para centrarse en los procesos de creación de un "yo textual" o de "las ficciones del yo". En otras palabras, el interés ha dejado de ser si Rousseau o cualquier otro autobiógrafo dice la verdad acerca de sí mismo para pasar a centrarse en los caminos por los cuales la escritura teje la ficción de un sujeto que se nombra en primera persona.

La cuestión de la identidad entre ese sujeto ficcional y un sujeto de carne y hueso autor del texto ya no es relevante para la crítica literaria postestructuralista: por medio de la escritura se ha creado un yo textual de carácter autónomo que es el único yo accesible al lector.

El yo autobiográfico se construye como una narración del tiempo; en ese fluir del pasado en el presente hacia el futuro se busca la coherencia de un sujeto constituido esencialmente de tiempo y anhelante de dar forma a ese presente inasible que antes de poder ser formulado ya ha dejado de ser para convertirse en pasado o porvenir. Es la memoria el instrumento que permite conectar



Van Gogh, Autorretrato con sombrero de paja.

Mira mi ejemplo. He acumulado tantos años de miserias que he perdido las ganas de reír, por mi propia culpa ¿será realmente mi culpa? Sin embargo tengo una gran necesidad de poder volver a reír de todo corazón.

Vincent Van Gogh

pasado y presente y construir una identidad coherente en la que se estructuran todas las versiones del yo que facilitan un proyecto de futuro.

El hilo narrativo que conecta el pasado y el presente a través de la memoria es el que posibilita la configuración de la identidad del yo y la realidad misma (Greene). La ficción del yo creada a lo largo de la cadena narrativa de la escritura autobiográfica es el resultado de las operaciones selectivas de la memoria; la memoria ordena las versiones del yo en el tiempo y da sentido a una identidad presente que si perdiera toda memoria quedaría vagando en un presente perpetuo propio de una personalidad desquiciada. Frederic Jameson se refiere a la esquizofrenia, al hablar de las características de la llamada postmodernidad, como al estado de perpetuo presente en que el individuo ha perdido, precisamente, ese hilo narrativo que lo enlaza con el pasado. Como si se tratara de significantes entre los cuales se han perdido las relaciones jerárquicas en el tiem-

Ante el espejo, París, biblioteca de las Artes decorativas, 1890.

Me he puesto furiosa ante el muro que se hace más denso entre mí misma y los otros. No quiero estar exilada, sola, alejada... Eso que no podemos ver dentro de nosotros, lo que no podemos montar dentro de nosotros, lo proyectamos fuera. Una gran parte de nuestra vida es un invento para evitar la confrontación con nuestro Yo más profundo.

Anaïs Nin





Joan Miró, Autorretrato.

*No sé quien solía decir en mi casa:
Vivir no es tan importante como
recordar. Lo espantoso era no
tener nada que recordar, dejando
detrás de sí una cinta sin señales.*

*Pero qué horrible es que los
recuerdos se precipiten sobre ti y te
obliguen a mirarlos y te muerdan y
se revuelquen sobre tus entrañas,
que es el lugar de la memoria.*

M^a Teresa León

po que constituyen el significado de una oración y por tanto se mostraran todos simultáneamente, fuera de la cadena sintáctica, así en esta interpretación de la esquizofrenia el individuo percibe simultáneamente todas las realidades, libres de la cadena narrativa que las ordena en el tiempo. Perder ese hilo narrativo entre pasado y presente es perder la conexión que da coherencia a la identidad del yo.

La autobiografía habla más del presente que del pasado del yo; habla de los modos en que el sujeto, en determinadas y diversas circunstancias, necesita afianzarse en su presente y, por tanto, echa los lazos a la memoria para que las debidas conexiones den como resultado esa imagen unitaria y coherente que busca dejar de sí el autobiógrafo del presente. Como afirma Gusdorf, áquel que escribe su autobiografía es "un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza por parecerse a su parecido".

Siguiendo las teorías de Jacques Lacan acerca de la experiencia de la temporalidad, la identidad individual y los procesos del len-

guaje, Jameson establece que el sentimiento de identidad depende del sentido de persistencia del "yo" a lo largo del tiempo. En el acto de la escritura autobiográfica se produce una interpretación de la experiencia pasada que permite al "yo narrador" autorrepresentarse como continuidad en el tiempo, construyéndose la ficción de un "yo narrador" coherente y unitario, resultado de la resolución de las discontinuidades en el tiempo; en el acto de escribir se crea el sujeto cuyo pasado se está narrando. La escritura autobiográfica recorre constantemente el camino de doble sentido entre el presente y el pasado y a través de la memoria ordena las múltiples versiones de un yo que sólo existe al contar su historia en el tiempo.

Jean Cocteau, fragmento de su diario.



Bibliografía

Greene, Gayle. "Feminist Fiction and the Uses of Memory". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. n° 21. 1991.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos: Barcelona, 1991.

Jameson, Frederic. "Posmodernismo y la sociedad de consumo". (1982). *La posmodernidad*. Kairós: México, 1988.

León, M^a Teresa. *Memoria de la melancolía*. Losada: Buenos Aires, 1970.

Nin, Anaïs. *Diario V (1947-1955)*. Bruguera: Barcelona, 1982.

Van Gogh, Vicent. *Tel qu'il se voyait*. Bayer: Allemagne, 1968.

Weintraub, Karl J. "Autobiografía y conciencia histórica". *La autobiografía y sus problemas teóricos*.

Abuelo y recuerdos de sol

Margarita Magdaleno

M

i abuelo fue un hombre sabio. Recuerdo con gran intensidad los paseos dominicales en los que palmo a palmo me mostraba la ciudad de México y yo lo aprendía mientras me sentía la princesa de sus cuentos. Todo giraba en torno al sol, a la hora, al instante preciso en el que tenían que suceder las cosas. Me enseñó a valorar el paso de los días; el aroma, sonido y color de la vida en cada estación del año.

Después de caminar, comíamos succulentamente en el *Bar de la Opera*, rodeados del *arte nuevo* (art nouveau) de cada objeto y cada suspiro de aquel espacio lleno de encanto en donde mi imaginación volaba en cada bombilla de las lámparas que yo miraba en el inmenso espejo de la barra, que a mí me parecía mágico.

A las 16:30 horas en punto salíamos rumbo al Palacio de Bellas Artes, para disfrutar del espectáculo más grande del mundo, como catalogaba él a la ópera. Lo mismo daba si el programa era *Carmen*, *Tosca*, *Los Payasos* o *Norma*, el caso era disfrutar de aquellas voces privilegiadas que siempre entraban, pero sobre todo acababan a tiempo. Su obsesión por atesorar el tiempo y compartirlo conmigo, la única mujer de treinta y dos nietos, quien era exactamente igual a su madre, le hizo enseñarme todo lo que él sabía acerca del tiempo.

Una vez me llevó al campo para recordar sus tiempos, y me dijo: "En el campo vivíamos al ritmo del sol y aprendíamos a leer la hora en uno de sus cuadrantes solares llenos de gracia y encanto, que en mi época siempre adornaban las casas. Se podían encontrar hechos de piedra; o hechos por uno mismo de una manera empírica aprovechando para ello el 21 de junio, justo cuando es el día más largo del año, cuando el sol está en solsticio. Se ponía una hoja de papel bien plano sobre el suelo, y luego se trazaba una circunferencia o un semicírculo; en el centro se le ponía verticalmente una vara de metal, muy recta que

Margarita Magdaleno es arquitecta
y directora del Museo de Arte del
Estado de Querétaro.

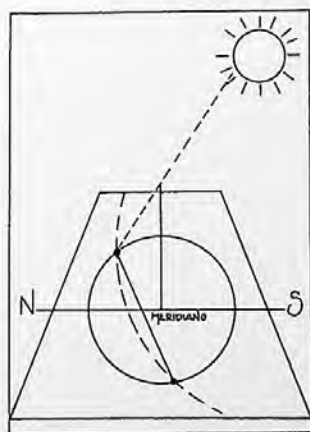
tuviera una altura, por lo menos igual al tamaño del radio". Mientras él me explicaba estas cosas, íbamos haciéndolo en la realidad y continuaba: "Teníamos que observar con mucho cuidado la progresión de la sombra y notar el instante en que llegara al círculo en la mañana, así como el momento en que salía de él en la tarde. Esos dos puntos eran los más importantes porque tenían que ser unidos por una recta. Se hacía un trazo que partía de la vara, de manera que cortara la otra línea exactamente por el centro; esto nos daba el meridiano, es decir -me aclaraba- la dirección de la sombra a medio día".

También aprendí a usar el transportador porque lo necesitaba en este proceso. "Con la ayuda de este instrumento de medición, que a ti seguramente ya te lo enseñaron en la escuela (lo cual no era probable pues yo acababa de ingresar a preescolar), vamos a dividir el círculo en radios de 15° en 15° . No es necesario dividir el círculo completo, porque durante la noche este reloj, que es el sol, lógicamente no funciona. Por lo tanto, nos basta con la mitad. Mira, este cuadrante que es un poco elemental, es preciso sobre todo para determinar la hora del Cenit. Esta hora es justo cuando el sol cae perpendicularmente sobre la faz de la tierra, cuando es el medio día, y un poco más aproximada para las otras horas".

Como estábamos en pleno campo, buscó un árbol para seguirme explicando: "El lugar adecuado para colocarlo debe ser un muro que dé al sur, aplanado con cemento blanco y arena cernida". "Abuelo -le pregunté- ¿Cuál es la arena cernida?" Y él me contestó: "La arena es igual la que sea, pero cernida, quiere decir que debes pasarla por una malla que funciona como la coladera por la que pasamos la harina cuando hacemos donas ¿te acuerdas? En esa malla o cernidor, deben quedar todos los granos que no son suficientemente finos y así la mezcla queda más pareja, más suave, más tersa". Y continuaba con su enseñanza: "Si quieres que tu reloj sea más preciso, la vara metálica debes inclinarla de acuerdo con la latitud del lugar". En ese momento, tampoco entendí lo que era latitud, ni me importó porque cuando volvimos a su casa en Coyoacán, dispusimos todo para hacer nuestro propio reloj.

La vara allí sigue, la arena cernida ha perdido su galanura de entonces, ha dejado ir cada uno de sus granos con la precisión del paso del tiempo, así como yo he perdido la práctica para hacer relojes de sol. No obstante, sigo agradeciendo al sol y a mi abuelo, haberme convertido en poseedora de la gran felicidad de disfrutar el tiempo.

Lizette Alc, ilustración.



Jordi Boldó

Entrevista / Portafolio

Teresa Bordons y
Márgara Dehaene

Teresa Bordons es investigadora y académica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro

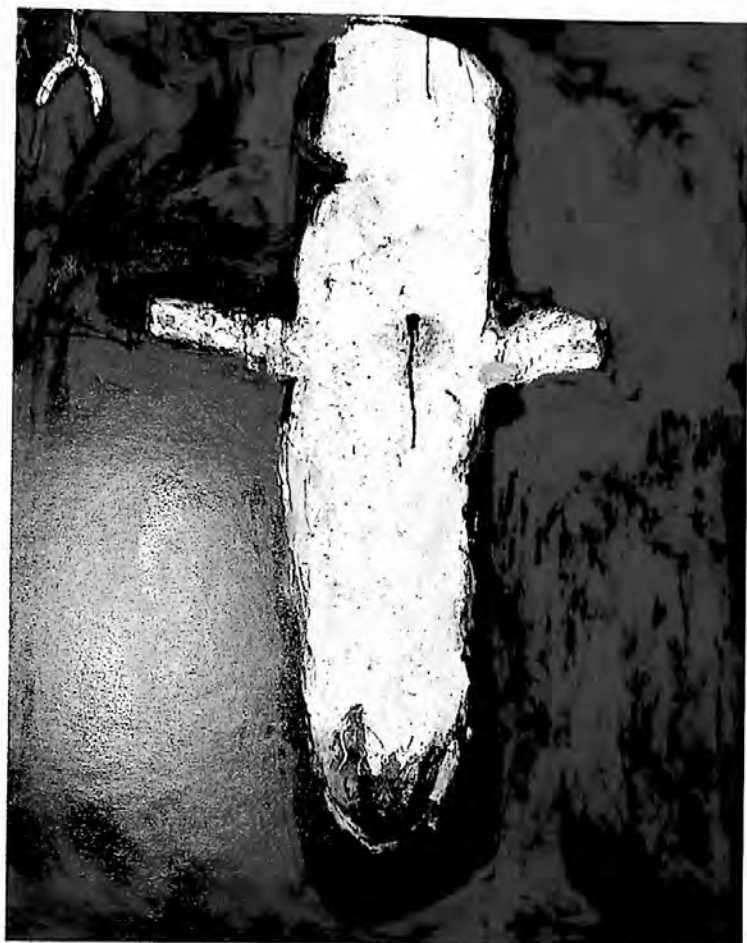
Márgara Dehaene es fotógrafa, investigadora y académica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Jordi Boldó, originario de Barcelona, se naturalizó mexicano en 1957. Desde su primera exposición individual en 1978, ha presentado su obra en múltiples galerías y museos nacionales e internacionales. Entre los premios y distinciones con que ha sido galardonado se cuentan el *Estímulo para creadores con trayectoria* (1994) del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, el *Estímulo del Programa de Fomento a Proyectos Culturales 1995* del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, el *Premio Nacional de Pintura* (1995) de la Fundación Alica de Nayarit y el *Primer Premio de la Primera Bienal Internacional Juguete Arte Objeto* (1995) en México, D.F. En el presente año ha realizado exposiciones en la *Galería del Teatro Doblado* del Consejo para la Cultura de León, León Guanajuato, en el *Centro Cultural El Nigromante*, INBA, en San Miguel de Allende y en la *Galería Universitaria Arte Contemporáneo* en Querétaro.

En el mes de mayo se presentó en la Galería Universitaria Arte Contemporáneo de la Universidad Autónoma de Querétaro una exposición de tu obra reciente. La Galería Universitaria se había inaugurado en febrero con una exposición de pintores figurativos y nos gustaría que nos comentaras algo acerca de la situación actual de la pintura abstracta frente a la pintura figurativa, sobre todo en el contexto mexicano.

Negar la validez de la pintura abstracta en estos tiempos, viene a ser tan absurdo como lo sería descalificar a la figuración. El prejuicio que se tiene por la abstracción -tal vez a causa de modas fomentadas por la crítica-, no es más que pura ignorancia, sobre todo después de la singular vitalidad que la pintura abstracta ha mostrado como opción creativa en este siglo.

En la serie negra de Goya, en los paisajes de Turner, o en la poética impresionista de Monet tenemos ya la presencia de la pintura abstracta. Las acuarelas de Kandinski son ya definiti-



Cuerpo II, mixta/tela, 192 X 152 cms, 1994.

vamente abstractas. A partir de este momento queda claro el valor de la abstracción. Los nombres de Mondrian, Delaunay y Malevich, de Klee o Hartung, de Staël o Wols, la fuerza del expresionismo o del abstraccionismo geométrico, y ni que decir de la pintura matérica o gestual dan cuenta de la vitalidad de este arte. México no es la excepción. En los años cincuenta, algunos pintores de la generación hoy denominada *Ruptura*, empezaron a desarrollar lenguajes que, si bien no eran nuevos, sí repercutían en todo el mundo teniendo como centro generador el polo de desarrollo estético de la ciudad de Nueva York. Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce o Enrique Echeverría, entre otros, nos hicieron mirar otro tipo de pintura, no realista, despojada de criterios nacionalistas y no comprometidas con los triunfos de la Revolución o con la estética de la pobreza indígena. A lo que voy, es a afirmar que la plástica mexicana actual, sea figurativa o no, se desarrolla en gran parte determinada por los artistas de la *Ruptura*, no sólo por la vigencia de

Cuerpo III, mixta/tela, 192 X 152 cms, 1994.



Cuerpo sin nombre, mixta/tela, 41 X 31 cms, 1994.



Cuerpo con lata, mixta/papel, 41 X 31 cms, 1994.



Paisaje I, mixta/tela, 64 X 69 cms, 1995.



éstos, sino también por la influencia que todavía ejercen en las nuevas generaciones.

En particular, el lenguaje abstracto -desde el geometrismo hasta el lirismo informalista- se manifiesta en México con singular creatividad. Por todas partes se ve arte abstracto. Aún hoy, un sinnúmero de pintores prefieren la abstracción a lo figurativo, aunque sea a contracorriente de la moda o de las nuevas propuestas por decirlo de otra manera. Este es mi caso.

Tradicionalmente se habla de la música, de la danza, del teatro, como de las artes del tiempo; en el caso de las artes visuales, y de la pintura en concreto, parecería que lo relevante es el espacio y no tanto el tiempo. ¿Qué se podría decir sobre la temporalidad de la plástica?

Un pintor no escapa de la angustia del tiempo. Vivir es devorar tiempo; es esperar. El pintor espera pintando. Reflexiona en lo suyo mientras trabaja, y con el tiempo espera atinar.

Tú diste tus primeros pasos en el campo de las artes visuales como diseñador: ¿cómo se dió en ti la evolución de la labor de diseñador a la creación de arte plástico?, ¿dónde radican las diferencias, si las hay, entre los dos procesos creativos?

A la primera pregunta contestaría que fui eligiendo sin darme cuenta, a la segunda, ahí les va un trabalenguas: para mí el diseño gráfico y la pintura son dos cosas distintas. Creo que hay diseñadores que pintan y pintores que diseñan. Pocos de los que pintan son pintores, y casi todos los que diseñan son diseñadores.

¿Cuál es tu experiencia vivencial en el proceso de pintar?
Le ha dado un sentido.

¿Jordi, cómo juzgas o cómo mides la calidad de tu propia obra?
Confrontando mi trabajo con el de los demás.



Anticuerpo, mixta/tela, 95 X 78 cms, 1995.

Hoy por hoy, en este país, en lo que se refiere al mundo del arte se dice que 'todo sucede en la Ciudad de México', ¿por qué vivir en provincia, por qué en Querétaro?

Yo no diría que todo. Diría que casi todo. Y vivo en Querétaro porque Querétaro me parece un lugar precioso.

Cuerpo con brocha, mixta/tela, 41 X 31 cms, 1994.





Cuerpo amarillo, mixta/papel, 41 X 31 cms, 1994.

Jordi Boldó responde al *Cuestionario Marcel Proust* que incluiremos a partir de este número en la revista.

¿Cuál es para ti el colmo de la infelicidad?

La imposibilidad de elegir.

¿Dónde te gustaría vivir?

Donde viva en el momento.

Muchas veces he creído que la felicidad está en otra parte, pero pensar así sólo me ha alejado de ella.

¿Cuál es tu ideal de felicidad en la tierra?

No creo en la felicidad. Ni en

la tierra, ni en el cielo.

¿Con qué faltas eres más indulgente?

Con las de ortografía, y poco.

¿Cuáles son tus héroes de novela preferidos?

Me gustan los héroes vulnerables. El primero que se me ocurre es Don Quijote. Su heroísmo es un heroísmo imposible. Sus aventuras siempre nos dejan la sensación de este-

En 1884, Marcel Proust, quien entonces tenía catorce años, respondió por primera vez al juego del cuestionario, muy de moda en esa época, aplicado por su camarada Antoniette Félix Faure. Proust lo contestó una segunda vez a la edad de veinte años, y fue gracias a él que este juego de sociedad se convirtió en el cuestionario Marcel Proust.

rilidad y absurdo. Los héroes que triunfan me parecen un poco ridículos, a veces pueden ser intolerables. Los únicos héroes que puedo querer de verdad, en la literatura, en el cine, o en la vida real, son los héroes vencidos, abandonados, desacreditados y hasta ridículos. Estamos acostumbrados a que los héroes de la vida real sean héroes de telenovela; deportistas, cantantes o artistas de cine o televisión, políticos y hasta empresarios exitosos. Es una lástima, pero hasta en el campo de la ficción, novelas o películas, por ejemplo, se ensalza a héroes como éstos. Es un fastidio.

¿Cuál es tu personaje histórico favorito?

En ese tono, me gusta Woody Allen.

¿Tus heroínas preferidas en la vida real?

Las mujeres vulnerables, que se enamoran y son capaces de locuras grandes.

¿Y tus heroínas en la ficción?

Ana Karenina, por ejemplo.

¿Tu pintor preferido?

Son muchos los que me gustan.

¿Tu músico preferido?

Me gusta casi toda la música y no tengo una marcada preferencia por ninguna. Me da más o menos lo mismo escuchar una u otra cosa. De los clásicos

prefiero a Mozart, pero de entre mis contemporáneos no sabría elegir a uno solo. He disfrutado mucho, entre otros -y algunos aún los escucho muchas veces-, a Dylan, Janis Joplin, Beatles, y Eric Clapton. En otro orden, me gustan Lucio Dalla, Cachao, Pablo Milanés, Camarón y Paco de Lucía. Lugar especialísimo tienen en mí Serrat y Joaquín Sabina. Recién descubrí a Charly García y me parece muy bueno. De lo que ahora se escucha por ahí, me llama mucho la atención Mano Negra. De México, me quedo con Chava Flores.

Cuerpo como hacha, mixta/tela, 81 X 62 cms, 1996.





Cuerpo con bala, mixta/tela, 41 X 31 cms, 1994.

¿Qué cualidad prefieres en un hombre?

La inteligencia.

¿Qué cualidad prefieres en una mujer?

La misma que en el hombre, pero además, que sea bonita.

¿La virtud que prefieres?

El valor.

¿Cuál es tu ocupación preferida?

Dar entrevistas, pagadas de preferencia.

¿Quién te gustaría ser?

Nadie que conozca, pero sí otro.

¿Cuál es la principal característica de tu personalidad?

No creo tener una característica subrayable. Más bien soy un maníaco depresivo desequilibrado. Afortunadamente para mí, mucho más cargado al lado maníaco que al depresivo.

¿Qué es lo que más aprecias en los amigos?

Que nos vemos poco.

¿Cuál es tu principal defecto?

La intolerancia.

Muchas veces me hace perder de vista la verdadera proporción de las cosas.

¿Cuál es tu sueño de felicidad?

Ya dije que no creo en la felicidad. Pero si quieren, sí puedo decir lo que me gusta mucho y me acerca a ella; me gustan las mujeres, viajar, comer bien y el fútbol. Así, en ese orden.

¿Cuál sería para ti la mayor desgracia?

No tener ninguna ilusión.

¿Qué querías ser?

Muchas cosas. Me gustaría tener muchas vidas, cada una distinta.

¿Tu color preferido?

Para vestirme, casi siempre, el azul; para pintar las paredes, casi siempre, el blanco...

¿La flor que más te gusta?

La de calabaza, en quesadillas.

¿Tu ave preferida?

Las aves no me gustan, pero si alguna tengo que elegir, que sea el pingüino.

¿Cuáles son tus autores preferidos en prosa?

Leo muy poco, para qué invento alguno y me hago el interesante.

¿Cuáles son tus poetas preferidos?

Te contesto lo mismo que en la pasada pregunta.

¿Tus héroes en la vida real?

Los anónimos, los que precisamente por serlo no puedo nombrar, pero que no me cabe duda, aparte de ser muchos,

han de ser mucho mejores, aunque sea por ser anónimos.

¿Tus heroínas de la Historia?

Tengo muy mala memoria para los nombres, pero que recuerde, Claudia Shiffer, Cindy Crawford y Naomi Campbell.

¿Cuáles son tus nombres favoritos?

Los nombres propios, nunca me han gustado los ajenos.

¿Qué es lo que más detestas?

La maldad, la mala intención.

¿Qué personajes históricos desprecias más?

Los políticos.

¿Qué acto militar admiras?

Ninguno.

¿Qué reforma admiras más?

La reforma de la realidad, que es, a fin de cuentas la más notable característica del hombre.

¿Qué don de la naturaleza te gustaría tener?

Bueno, alguno tengo y a veces lo disfruto mucho.

¿Cómo te gustaría morir?

En paz.

¿Cuál es el estado actual de tu espíritu?

En guerra.

¿Cuál es tu lema?

No tengo lema. A veces creo en algo, a veces, en todo lo contrario.

Sin puerta a tu mundo

Poesía

Giancarlo Pulido

Finjo un sueño, sin color y lejano,
ajeno a un mundo perpetuo
sin sonido y con aliento a gato,
asfixiante y sin vista al cielo,
donde resplandece,
mil almas calcinadas
llenas de goteras albinas, sin agua,
altamente doloroso, envuelto en penumbras,
rodeado, donde las piedras hablan con su sangre,
donde renace el anhelado dolor de tu parto
partiendo, en un sol dorado
envuelto de sombras y brazos cruzados
atados a nuestro cuerpo: propio, mundano y único.
Sellado a tu cama de naranjos
donde miman las nubes la muerte soñada
y no olvido que no existe puerta a tu mundo.
Y no finjo el marco de tu vicio,
la sombra de aquel beso tuyo.

Giancarlo Pulido es escenógrafo y
académico en la Escuela de Bellas Artes
de la Universidad Autónoma de
Querétaro.

Modos de vida en los tiempos de hoy: identidades juveniles

Cristina Fuentes

El grupo la escuchaba sentado en el suelo (el suelo fue el lugar preferido de aquellos años).

Sealtiel Alatríste

Cristina Fuentes es psicóloga social, profesora-investigadora del Departamento de Sociología de la UAM - Iztapalapa y coordinadora del proyecto "Jóvenes y Educación Ciudadana".

Existen personalidades epocales? ¿En nuestra región conviven diferentes tiempos juveniles? ¿Los jóvenes de la contemporaneidad se diferencian de manera sustancial de los de hace veinte años? ¿Las identidades juveniles se definen de manera diferente? Así lo creemos, pues la juventud hoy, como período de vida, ya no se caracteriza por el acontecimiento regular de ciertas vivencias y la consecución de procesos exclusivos a esta "etapa"; en dado caso se construyen nuevas apuestas que reclaman una mirada diferente de la que habitualmente se adoptaba para hacerlo, sus realidades son otras. Actualmente vemos como el abanico de las edades se amplía intercalándose en los nuevos períodos de vida, identidades que anteriormente no encontrábamos ubicadas en el llamado ciclo vital. En el tiempo de hoy requerimos reconocer a los individuos como actores, dado que los tiempos de la unicidad, de la normalización y del orden quedaron atrás, estamos en los tiempos de la diversidad multicultural, del reconocimiento de la diferencia, y de la hibridez, lo cual con razón genera conflicto, asumámoslo.

Las concepciones que han existido o que actualmente existen sobre los géneros sexuales (la mujer o el varón joven) han servido para estructurar la organización simbólica de la sociedad

(status quo) donde el supuesto carácter científico y objetivo de las diferencias entre los sexos (y las edades) ha funcionado como instrumento para la legitimación de determinados discursos políticos, económicos, sociales y raciales (Bordons) que se encuentran en estado de disputa (Carrera).

Es importante recordar que la juventud surge como categoría en los inicios de la transición de la vida rural a la vida urbana, para dar cuenta del surgimiento de un nuevo modo de vida. La velocidad con la que el tiempo transcurría en las ciudades, los nuevos centros poblacionales, era muy diferente, imprimiendo cierto ritmo a la aparición de modos de vida (Bollon) que modificaban comportamientos, ideas y valores, acompañados de la fundación de nuevos mitos; *¿la juventud* es un mito y lo que existe son nuevas identidades juveniles que se debaten en la arena de lo social?

Los cambios a los que el mundo de hoy se encuentra expuesto son múltiples y se presentan de manera vertiginosa por las características de la revolución informática y las economías de mercado, cuyas nuevas formas de producción y distribución tienen efectos globalizadores impensados en la cultura de masas. Estos impactan no sólo a los estilos de vida de manera

constante, digamos casi en el día a día, y generan verdaderos mestizajes de los comportamientos, sino también a las categorías de explicación de corte tradicional con las que contábamos para explicar lo que acontecía. De esta manera, estamos presenciando cambios paradigmáticos en las ciencias, una modificación en el campo de interés en relación a las preguntas y respuestas que se plantean, es más, que se necesitan plantear hoy en día, pues los tiempos y las prioridades son otros.

Así por ejemplo, dentro de las disciplinas sociales, para acercarnos a lo que está ocurriendo (nuevos sujetos, tomadores de decisiones), observamos una valoración de las metodologías de corte cualitativo que nos permiten acercarnos casi íntimamente, lo más posible, a estos cambios encarnados en nuevos sujetos, representaciones de lo masculino y de lo femenino que intervienen activamente, como anotábamos líneas arriba, en la arena de la reestructuración social (Bordons).

Así pues, necesitamos dotarnos de nuevos conceptos que puedan dar cuenta de lo que está ocurriendo.

Sin embargo, también estamos de acuerdo en que, en gran medida, el problema no obedece únicamente a un recambio

El tiempo de los padres es una futura definición del presente en el futuro de los hijos de sus hijos, o sea, el pasado.

José Luis Sierra

de modelos interpretativos, sino más bien a una carencia de corte ético-moral. Necesitamos de una *nueva sensibilidad* "que apunte hacia la potenciación de la estructura habitual del hombre contemporáneo y que apele a un incremento de las capacidades perceptivas de la persona" (Alejandro del Llano). Una sensibilidad técnico-interventiva en la investigación/acción, donde el tiempo (estudiado) se decante vitalmente en los hábitos cognoscitivos y prácticos que hacen a la persona, en este caso del joven, y sean todavía más creativos al hacerse cargo de su momento histórico. Pero ¿Cómo

son los jóvenes de ahora y por qué suponemos que eso es lo que requieren?

Otro sujeto circula: características del individualismo contemporáneo

Lipovetsky (1987) nos dice que la época del consumo masivo debe de ser pensada como el mayor instrumento de la instalación del individualismo contemporáneo; la época del consumo de masas ha precipitado el advenimiento de la segunda revolución individualista que ha tenido lugar a partir

Diana Gaytán, Rodrigo, Plata sobre gelatina.



de los años 50 y 60, caracterizada por cuatro rasgos específicos: la personalización, el culto al cuerpo, el culto hedonista, el culto psicológico, y el culto a la autonomía individual, privada.

La explosión de la producción de consumo ha traído como resultado una revolución de necesidades y por ende una revolución del individualismo. Lipovetsky observa que "la era del consumo ha prometido (a las democracias) una nueva orientación para la existencia; ese valor es el hedonismo, la legitimidad del placer, que en nuestras realidades se logra introducir de manera diferenciada y contradictoria por los efectos del neoliberalismo. La vida presente es el amor a sí mismo, la pasión por la autonomía individualista que precisamente define el nuevo individualismo postmoderno" (Lipovetsky, 1987). En efecto, por la multiplicación de opciones, cada individuo adquiere ventajas sobre sí mismo, destruyendo poco a poco el imperio de las costumbres y tradiciones.

Existen desafíos para abordar la identidad contemporánea y este autor nos da pistas al plantearnos el surgimiento de una cultura neoindividualista: imaginario idealista pero realista, formador de sujetos de derecho (de obligaciones y deberes), donde nos dice que, "sería un

error asimilar la expansión social de los derechos del individuo con la permisividad desahogada, con el desenfreno de los sentidos, con el sexo salvaje entregado a relaciones de fuerza. En realidad el neoindividualismo trabaja por un super control de las conductas" (Lipovetsky, 1993), dándonos varios ejemplos como el del joven varón que, expuesto a las nuevas instituciones socializadoras de esta modernización se va a ver obligado a dar prueba de mayor auto control al renunciar a todo un bloque de actitudes tradicionales "irrespetuosas", como las bromas subidas de tono o las familiaridades con las chicas en los lugares de trabajo, debido entre otras cosas a nuevos movimientos sociales, como el feminismo.

"Cuanto más se identifica la dinámica de los derechos individuales, más vacila la relación hombre-mujer en la era. Cuanto más vigor adquiere la demanda ética, más descreditadas se encuentran las formas tradicionales de socialización entre los sexos". (Lipovetsky, 1996)

Parece ser que en las nuevas formas de socialidad todo propósito "molesto" puede, en última instancia, ser calificado de acoso sexual. De lo anterior se desprende la siguiente pregunta: ¿Qué relación social, qué modo de cohabitación entre los sexos se perfila en el horizon-

te? Se señala que los dispositivos jurídicos de hiperprotección de lo femenino tendrán sin duda, el efecto de acentuar la lógica de autoabsorción narcista, la dificultad de los hombres para relacionarse con las mujeres, el abandono de los comportamientos de ligue, de las bromas eróticas, de las conversaciones "equívocas".

Igualmente la consagración social de la que se beneficia hoy en día la fidelidad, ilustra de otra manera el proceso autorizador individualista. "Sigue siendo cierto que el espíritu de la época ha cambiado: lo que era fustigado por la juventud rebelde ya no lo es, lo que era signo de inhibición o mentalidad propietaria se ha convertido en valor positivo; después del individualismo permisivo, he aquí un individualismo "correcto". La fidelidad se coloca en la actualidad de lado de la búsqueda intensiva de los afectos, no de la solemnidad de los juramentos." (Lipovsky, 1996)

Así los jóvenes que proclaman su adhesión a la fidelidad, a este "come back", reflejan más que un comportamiento adaptativo, una aspiración a esta nueva cultura neoindividualista.

Lipovsky afirma que lo que ha permitido la legitimidad social de la fidelidad es más el deseo de mayor seguridad y

estabilidad emocionales en sociedades cada vez más móviles, competitivas y sin puntos de referencia fijos, que el terror a la muerte, pues actualmente, las identidades sociales, políticas, familiares, sexuales, profesionales son flotantes, los grandes mitos científicos e ideológicos están caducos y el advenir amenazado; por eso hay que tomar decisiones importantes permanentemente acerca de todo ya que antes la tradición con menos rostros nos dictaba los quehaceres.

Hoy se desea una vida íntima al abrigo de las turbulencias del mundo, traduciéndose en el deseo de escapar a los efectos de proceso aislacionista de nuestra época. "Cuantas más posibilidades de elección hay, mayor es la atomización social; cuanto más autonomía subjetiva, más compleja, exigente, difícil se hace la comunicación entre los seres. Más que el sexo la obsesión del individuo narcista es el déficit relacional, la soledad, la incomprensión". (Lipovsky, 1996)

El mundo se mueve: ¿la generación X?

En torno al modelo de la juventud contemporánea nos preguntamos varias cuestiones: ¿Tienen una sexualidad apacible comparados con la generación de los 60? ¿Los jóvenes

Marguerite Duras ha muerto ... (se siente) el vacío repentino que dejan estas presencias imantadas que son, para algunos en los que me cuento, las que dieron carácter a las últimas cinco décadas que hemos vivido... (sus obras) resuenan como reflejos en la mente de toda una generación.

Alberto Ruy Sánchez



Abel Morales Monterinos, *sin título*, Plata sobre Gelatina.

de clase media urbana están más preocupados por su porvenir profesional que por consumos sexuales? ¿Ya no está pasada de moda la virginidad, la fidelidad o la continencia?

Lipovetsky reflexiona que la menor ansiedad sexualista no significa renuncia a uno mismo sino pasión más ansiosa del ego, exigencia de excelencia, reorientación de las ambiciones narcistas hacia la higiene de la vida y hacia la actividad pro-

fesional, preocupación de autocontrol, de equilibrio y de diversificación de las motivaciones existenciales.

La nueva castidad no tiene significación virtuosa, ya no es un deber dominado por la idea de respeto en sí de la persona humana, sino una autorregulación guiada por el amor y la religión del ego. Vicente Verdú nos dice en el prólogo al libro de Douglas Coupland, *Genera-*

ción X, "ésta es una novela por la que transpira la nueva juventud de la crisis. Los x suceden a los yuppies. Principios de los noventa, al compás de la recesión, sin sublevaciones esta generación ha dejado de pugnar por el éxito, la fama y el dinero. La coyuntura económica gobierna la tendencia, pero en su interior se ha gestado una cultura. Una suave cultura del desastre. El dirty look, el grunge, las ropas raídas, el menosprecio del porvenir y de la competitividad. Más les vale la amistad que el sexo, la templanza que la velocidad, las claves íntimas que el enclave social, un amanecer que un auto...

Recuerdan por su aire pacifista a los hippies de los sesenta pero las afinidades terminan enseguida. Son más complejos y sutiles, mejor provistos de aparato crítico para juzgar la contemporaneidad..." (Coup-land) ¿Existen en México los x? ¿Existen en estratos específicos como las Universidades, a quienes impacta el nuevo consumo cultural?

Este modelo de personalidad epocal es el que circula a través de los artefactos de la globalización, creándose nuevas tribus juveniles al toparse con culturas específicas. ¿Otras transformaciones como las de la familia, en las relaciones hombre-mujer, así como el es-

tatuto respectivo de los sexos y sus imágenes sociales, impactan también el rostro de estas nuevas generaciones? (Atlas-Dounfut)

Las generaciones y las relaciones entre los sexos ¿impactan en el significado de lo juvenil?

Hay problemas para definir la juventud como el proceso de vida que conocemos en los libros pues no logra instaurarse totalmente en nuestras realidades culturales sino como referente y en aproximaciones, sin saber delimitar con precisión el rango de edades que comprende. Tampoco se puede precisar cómo los jóvenes asumen los roles o papeles que les son asignados socialmente ni los procesos fisiológicos que se presentan específicamente en esta edad. Todo esto depende de su ubicación geográfica, cultural y social así como de su consumo cultural. En un solo sujeto conviven mandatos que obedecen a épocas remotas, transmitidos por las generaciones que les anteceden, y mandatos que obedecen a otras épocas que apenas empezamos a imaginar.

Se trata de identidades híbridas a las cuales se les presentan con énfasis demandas de comportamientos adaptativos. Así, te-

nemos un joven cuya trayectoria familiar lo inscribe dentro de ciertas pautas de relación con la pareja en base a la conformación del género al que se vio expuesto; por otra parte al tener una "jefa" inmediata, se ve enfrentado a demandas que ignoran esas pautas tradicionales y que en cambio pugnan por la igualdad en la relación hombre-mujer. Ciertamente habrá formas a través de las cuales se reinstale nuevamente la relación tradicional entre los roles, pero aun así se genera un conflicto y un nuevo híbrido, no hay que olvidarlo.

Digamos también que cada etapa de vida corresponde a un cierto estado de relaciones entre generaciones, con sus imbricaciones de separación, de poder, etc. Sociedades multigeneracionales como la nuestra conviven en relaciones respectivas modelando los trayectos de vida y generando transformaciones demográficas, sociológicas, psicológicas y simbólicas. Cuando nos referimos a las modificaciones de status entre los sexos observando el mundo del trabajo, aun si la discriminación sexual continúa, pueden ser observados progresos incontestables en pequeña escala, incluso a pesar del desempleo; el aumento de la actividad laboral femenina no puede ser de naturaleza coyuntural y es signo de una tendencia profundamente irrever-

sible en la instalación del trabajo profesional de las mujeres. O el acceso de las niñas a formaciones asignadas tradicionalmente al sexo masculino, que marcan diferencias sustantivas entre las generaciones.

Finalmente, los cambios significativos de la evolución de la familia también conciernen a las relaciones hombre-mujer así como a las relaciones entre generaciones; estos dos tipos de relación que se encuentran fuertemente ligados. Una mayor colaboración entre sexos induce a una mayor colaboración entre generaciones, al mismo tiempo que se incrementa la competencia entre otros hombres y mujeres de manera diferenciada; se observa cómo las relaciones igualitarias que más impactan a los jóvenes de hoy, sean éstos los que sean, (en el espacio de las telesecundarias de las zonas indígenas, por ejemplo), permiten a la vez más solidaridad (apoyo en las labores domésticas, etc.)... y más competencia.

Sexualidades juveniles, una propuesta para su investigación

En este apartado quiero retomar nuevamente acercamientos ya abordados en este espacio editorial sobre las nuevas aportaciones existentes en el estudio de la cultura para to-

*Yo deduzco que existe un cierto miedo
bacia esta sociedad multicultural, de
tan distintos orígenes*

Amy Tan

car el tema de la sexualidad juvenil, mejor dicho de su investigación¹. La Escuela de Antropología de los Estudios Culturales de Sexualidad de Berkeley, inscrita en una tradición crítica (postmarxista creo yo pues reconocen también el papel activo que juegan los productos culturales en las transformaciones sociales), logra nutrirse de propuestas elaboradas en diferentes campos, y hacer una síntesis interesante, hasta lograr una lectura caracterizada como postmoderna, crítica no "light", descentrando al "sujeto" o más bien des-construyéndolo en sus diversos rostros.

La conveniencia de esta línea en nuestras latitudes me ofrece una ventaja —al menos en cuanto al estudio de los comportamientos se refiere— por sus reflexiones en torno al estudio de lo diverso, legitimando de manera abierta su reconocimiento, largo tiempo silenciado, por la jaula de hierro de la razón occidental, como diría Weber.

La modernidad impulsa —bajo la intención de un mundo mejor— modelos, normas, derechos y obligaciones de un sujeto con mayúsculas, pretendiendo la igualdad para todos, pero a partir de la homegeneización de las formas de vida y de los significados que debemos atribuir a nuestros comportamientos.

No hay que olvidar que nuestras disciplinas científicas contribuían a estas transformaciones pero el pequeño efecto perverso de normalización ha sido infructuoso frente a nuestra diversidad y diferencia, al contar con sujetos colectivos llenos de historia y sobre todo activos desde nuestro ejercicio de resignificación. A lo anterior se suma el mundo de hoy donde paradójicamente la subjetividad no sólo se alimenta de nuestro pasado y presente, sino también se fabrica eficientemente (a la carta) con necesidades nuevas que permiten elaborar diariamente nuevos significados y/o percepciones de nuestras acciones, fantasías y sueños. Así pues nuestra subjetividad no sólo se encuentra armada de la razón moderna por lo que seguimos sin ser iguales y sí terriblemente diferentes.

O mejor dicho, somos iguales pero diversos, pues nuestra historia y circunstancia nos permite tener vivencias marcadas por nuestra condición de clase y cultura, organizadas en diferentes discursos, y es para dar cuenta de ello que retomo la propuesta de la escuela mencionada, en especial la postura de Janice M. Irvine, quien para estudiar la sexualidad de los jóvenes en diferentes contextos culturales rompe con la visión biologicista y homogénea de la adolescencia como un estadio

de vida único y característico del patrón de comportamientos del norteamericano blanco de clase media. Reta al modelo biomédico que privilegia la conducta individual, al sugerir que existen disparadores externos que van armando hasta las actividades fisiológicas de los individuos, proponiendo que la construcción de los tiempos para las edades es social y también política, diría yo.

Irvine parte de la teoría del construccionismo social que tiene una rica historia intelectual; emerge del interaccionismo social (escuela norteamericana de psicología social iniciada por George Mead en los 30), de la antropología simbólica y de las aportaciones del movimiento feminista y homosexual.

Su posición sostiene más que una perspectiva esencialista de la sexualidad como impulso innato o fuerza determinada biológicamente, que nuestros intereses sexuales, comportamientos, prácticas, y tal vez hasta nuestros deseos, se encuentren mediados por la cultura. Es la cultura local globalizada la que vincula la sexualidad con el significado que le otorgamos. El cómo vive, siente y elabora una persona su edad tiene que ver con su momento social, con los discursos existentes, los permisos y prohibiciones que su entorno le

marque, así como con las resoluciones o roles y papeles "actings" que ella logre estructurar.

La identidad se construye socialmente y nos encontramos con personalidades epocales; el joven que se es hoy es diferente (y tendría que serlo) al de hace diez años, aunque con elementos nuevos (desarrollo de "sí mismo") y otros muy arcaicos, y convive contradictoriamente en un mundo que le demanda y ofrece otros más (o menos, ¡Ojo!). Para lograr dar cuenta de esto, Irvine propone una revisión paralela del discurso de la sexualidad del propio joven-adolescente, de la historia social de los fenómenos y de los análisis culturales que nos permita reconocer la ambigüedad de las identidades, las paradojas de la cultura, la multiplicidad de las comunidades culturales existentes, así como de las complejidades del significado.

También propone tomar en cuenta cómo raza, clase, género y sexualidad se intersectan en la arena del cuerpo. Puesto que no hay una lección universal, esto es vivido de manera diferente por diversas culturas; más aún, en la forma en que un joven vive su cuerpo; su cuerpo depende de una composición construida por su etnia, por su sexo, por la definición de género que prevalezca (roles, construcción de lo femeni-

no y lo masculino, etc.), por su identidad sexual, por la edad, por los atributos físicos, por la clase socioeconómica a la que pertenece, por el acceso al capital cultural y por la reconstrucción de imaginarios epocales (como el erótico, o el ético). Según este interesante esquema, es así como -tomando todos estos elementos y más- podemos dar cuenta de las clases de conocimiento y el significado sobre el cuerpo existente en una época tan compleja como en la que actualmente vivimos. Dicha antropóloga presenta un esquema sociocultural a tomar en cuenta, que incluye nueve áreas focales para el estudio de la identidad sexual del joven adolescente contruidos a partir de donde emergen las diferencias culturales. Estas áreas son: relaciones de género existentes, identidad sexual, estrategias y comportamientos reproductivos, lenguaje sexual y discurso público, rol de la familia, propósito del sexo y papel del placer, conocimiento y significado del cuerpo y violencia sexual. Nosotros incluiríamos otros más, como el tipo de capital cultural disponible y el acceso a éste, así como al capital social existente y su distribución.

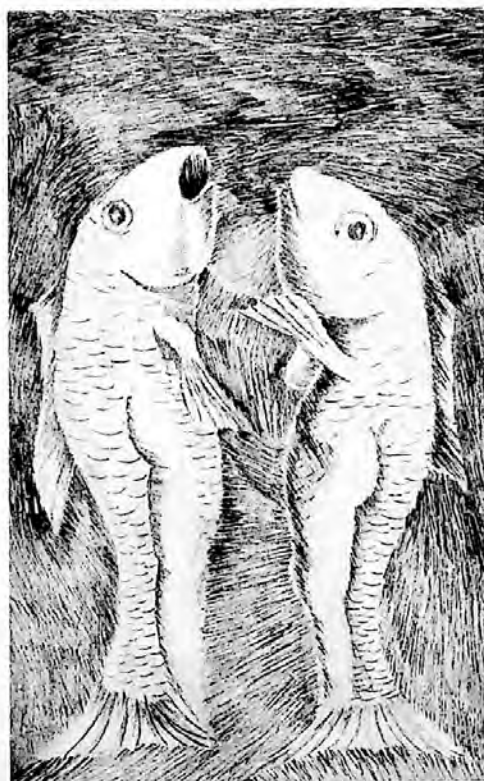
Finalmente debemos comprender el complejo "set" de significados que los jóvenes atribuyen a la sexualidad y a las formas en que sus experiencias

fueron marcadas por sus culturas, comunidades e identidades, pues no debemos en nuestras latitudes considerar únicamente egos, o "selves" sino también su relación con las estructuras colectivas existentes, mismas que funcionan como contenedoras del comportamiento individual, (síntesis entre el individualismo contemporáneo y el colectivismo ancestral).

Reflexiones finales: la identidad como proyecto ético

En conclusión, este artículo tiene como finalidad hacer un llamado a la razón para que sea

Juan José Torres, *Humanitas*, punta seca, 12 x 8 cm.



sensible y enaltezca la vida no sólo con la pretensión de controlarla prescribiéndola, sino de comprenderla, pues impidiendo poner las cosas en el contexto y fragmentando los problemas la existencia se transforma en irracional. Hay que hacer un llamado para que esa razón tome en cuenta la vida multicultural de los varones y de las mujeres jóvenes de hoy, revelando cómo muchos fenómenos que considerábamos inscritos en la naturaleza humana no son sino su obra: atribuciones de caracteres, funciones y roles en niños y niñas que acababan operando como profecías que se autocumplen y son consolidadas socialmente a través de las limitaciones impuestas a su afectividad, a su apareamiento, a su actividad profesional, a su integración social. Por ello corrijamos, cambiemos el rumbo de las inercias sociales y de las tendencias tan estrechas que amenazan el futuro. Los tiempos de hoy son de diversidad y de tolerancia. Son tiempos difíciles y de reconocimiento ya que necesitamos sumar y de ninguna manera restar salidas; necesitamos opciones que prometan futuros creativos y no repetitivos; seamos ambiciosos, no podemos

estar contentos con lo mismo... eso me recuerda el tiempo en el que transcurrieron las horas de paseo de los domingos, las fiestas y los amores de mi adolescencia... que los jóvenes de hoy luchen, tengan lo suyo y se diferencien construyéndolo; les toca.

Lo único que nosotros podemos hacer, considerando que el campo de las prácticas culturales es un espacio donde se enfrentan las diferencias y luchas sociales, es ir construyendo un horizonte reflexivo, amplio para el estudio e investigación de las identidades que pugne no sólo por comprender, sino también por reconocer su influencia sobre la forma en que vivimos, pensamos y actuamos; debemos reconocer los valores en los que nos encontramos inmersos y de los que no nos es fácil desprendernos y reelaborar nuevos y viejos escenarios de la cultura y de las tradiciones que requieren de una mejora o de una crítica a sus errores. La prioridad que se tiene que sopesar, dentro de un equilibrio precario, es que "la búsqueda de identidad es un proceso vinculado al sentido que se le da a la vida, que tendría que ser menos dramática y más humana". (Lara)

Nota

1. Véase el libro de Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (Eds). *Cultural Studies*.

Bibliografía

- Alariste, Sealtiel. "Viejas tierras". *El País*. México, 9 Marzo 1996.
- Atlas-Donfut, Claudine. *Génération et âge de la vie*. Presses Universitaires de France: París, 1991.
- Bollon, Patrice. *Rebelde de la máscara*. Seuil: París, 1990.
- Bordons, Teresa. "¿Qué son los estudios culturales? Una aproximación a la situación de la crítica literaria". *EBA Áurea*. EBA, UAQ. Querétaro. n° 1. Noviembre 1996.
- Carrera, L. y Cristina Fuentes. *Mujer joven y estilos de vida*. CONAPO: México, 1995.
- Coupland, Douglas. *Generación X*. Ed. B: Barcelona, 1993.
- Pigueroa J. G. y Cristina Fuentes. "Mujeres jóvenes y ética". *Topodril*. UAM-Iztapalapa. Mayo-junio 1995.
- García Candelini, Néstor. *Comunidades y ciudadanos*. Grijalbo: México, 1995.
- . *Culturas Híbridas*. Grijalbo y CNCA. 1989.
- Gergen, Kenneth J. *Ely saturo: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós: España, 1992.
- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson y Paula Treichler Eds. *Cultural Studies*. Routledge: Nueva York, 1992.
- Irvine, Janice M. "Cultural Differences and Adolescent Sexualities". *Sexual Cultures and the Construction of Adolescent Identities*. Temple University Press: Philadelphia, 1995.
- Lara, María Pía. "La democracia como proyecto de identidad ética". *Anthropos-UAM Iztapalapa*: Barcelona, 1992.
- Lipovetsky, Gilles. "Consumo, individualismo y sociedad postmoderna". Conferencia presentada en el Foro Internacional *El Consumo al fin del Milenio*. Procuraduría Federal del Consumidor. Mimeo, México, 20 de febrero de 1996.
- . *El crepúsculo del deber*. Anagrama: Barcelona, 1993.
- . *La era del vacío*. Anagrama: Barcelona, 1987.
- Llano, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. Espasa-Calpe: Madrid, 1988.
- Ruy Sánchez Alberto. "En la ausencia de Duras". *La Jornada*. 10 de marzo 1996.
- Tan, Amy. *El País*. Babelia. 9 Marzo 1996.
- Weber, Max. *Economía y sociedad*. PCE: México, 1983.

El recuerdo de los juglares

Juan Carlos Romo

El tiempo, esa dimensión donde se hace la historia, donde se siembra la memoria de imágenes, donde también el hombre como súbdito de Cronos crea y recrea escenas y lugares con máquinas que hacen recuerdos, es el tema que aquí abordaremos; iremos de la mano de estudiosos como Carlos Jurado y Raymundo Mier y tantos más que han dedicado parte de su temporal estancia entre nosotros a estudiar la “crónica de las desapariciones y los testimonios” (Mier, 15) en donde los pioneros son mucho más que eso y se convierten en juglares que nos narran las hazañas y desgracias de sus contemporáneos.

Juan Carlos Romo es fotógrafo y académico en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta nuestros días, para hacer posible la aparición de una imagen sobre placas de cobre, vidrio, peltre, papel, polímeros plásticos sobre cintas magnéticas, se necesitan dos cosas, a saber: la luz y el tiempo en que esa luz ha de llegar para grabar y registrar para la eternidad ese momento de la cotidianidad, que es por este solo hecho, rescatado del olvido por el fotógrafo. Consciente en esa fracción de segundo de su papel de juglar, nos narra con un poco de magia y una pizca de alquimia, lo que acontece en un abrir y cerrar de obturador ante sus atónitos ojos, permitiendo sorprendernos con el cómo hemos sido y pretender comprender por ende, el cómo somos.

He capturado la luz, he detenido su vuelo.

L. J. M. Daguerre

Es bien sabido que uno de los descubrimientos más importantes que ha hecho el género humano sobre las maravillas que la naturaleza oculta tras ligerísimos velos, ha llegado a nuestra retina debido a accidentes de distintas formas y tipos. Uno de ellos fue el realizado en el año 55 de nuestra era que dio lugar a la posibilidad de registrar de una manera fiel y expedita la realidad y el entorno para la posteridad, veamos:

“Un médico árabe de nombre Abd-el-Kamir hacía dibujos de plantas y frutos sobre su plancha metálica que había sido pre-

parada para ser expuesta al sol con sales de plata" (Jurado, 4).

El mismo fenómeno fue registrado por Johann Schultz a mediados del siglo XVIII, quien al dejar un frasco que contenía una solución de sales de plata cerca de una ventana que recibía de lleno la luz del sol de la mañana, encontró que el frasco se había ennegrecido; creyendo que estaba sucio, lo lavó y grande fue su sorpresa al ver que se desprendía la etiqueta y dejaba impreso en el interior de la botella el perfil de la misma. Este hallazgo daría pie a que la burguesía francesa, ávida de diversiones tras su llegada al poder después de haber depuesto la monarquía de Luis XVI, se dedicara a realizar perfiles de objetos sobre cuero que previamente había sido bañado en sales de plata en solución. Esta técnica de dibujo sin lápiz fue llamada "decoupe de Silhouette" (retrato silueta) y se perfeccionó hacia 1750. (Constituía una diversión recortar en papel de charol negro el perfil de los amigos).

En este instante de la historia no se conocía de algún método químico que permitiera que las imágenes fuesen permanentes y después de lograr el registro era menester guardarlas de la luz; sólo podían ser vistas a la luz de las velas por unos breves instantes y esto no impedía que



Recorte de Siluetas.

finalmente y tras varias sesiones de muestra, la imagen se esfumara tal como había llegado, cubierta de un mágico halo. Para 1796 Aleis Senefelder inventa en Alemania un proceso de impresión que hoy conocemos como litografía.

En 1802 los británicos Thomas Wedwood y Humphrey Davy, publican un libro llamado *Ensayo de un método para copiar cuadros sobre vidrio y para realizar perfiles por la acción de la luz sobre el nitrato de plata*, donde retomando los descubrimientos de El-Kamir y Schulze, explican el proceso para obtener imágenes con ese reactivo argéntico. Lo desafortunado de ese proceso es que tampoco lograron "fijar" las imágenes que obtuvieron. Sólo tres años años más tarde, en 1805, "Don Enrique Martínez, un aficionado a la química y la cohetería ensayaba con la cámara obscura y con una plancha de metal impregnada con cloruro de plata en algún lugar entre México y Guatemala" (Jurado, 56), aunque para des-

Somos observadores pasivos en un mundo en perpetuo movimiento. Nuestro único momento de creación es ese 1/125 de segundo que tarda el obturador en dispararse.

H. C. Bresson

gracia o fortuna de la fotografía, no se conocen documentos o imágenes que certifiquen este hecho y el único que arroja un poco de luz sobre el tiempo en que se realizaron estos experimentos es Carlos Jurado.

En el año 1819 John Herschel descubre que el hiposulfito de sodio hace permanentes las imágenes de los procesos en que la plata es afectada por la posibilidad actínica de la luz y con ello nace el fijador.

No sería sino hasta 1822 que en Francia un burgués nacido bajo la férrea formación militar, en el seno de una típica familia de la época y con inclinaciones por la química y el dibujo, cuyo nombre era Nicephore Niépce, lograra conjugar la descripción aristotélica de la cámara oscura, las sales sensibles de Wedwood y Davy y el agente fijador de Herschel para lograr lo que él llamó heliografía (del griego *helios* sol, *graphos* dibujo o escritura) y con ocho horas de exposición sobre una placa de peltre emulsionada con sales de plata, lograría el primer registro fotográfico. Esta primera imagen se conoce como "la mesa servida" y aquí vale la pena hacer un breve alto en el camino que aquí recorreremos y llevar una reflexión a la mesa.

La mayoría de los libros especializados señalan como autor

de "la mesa servida" al francés Niépce, el hombre que logró hacer permanente por vez primera una imagen en el mundo, pero la imagen no es la mesa sino una vista de la buhardilla de su estudio en Grass que fue tomada en 1826, cuatro años después: ¿acaso hay un error? Si así fuera, cómo explicar que en cuatro años no lograra otra imagen; quizás éstas no se conservan, o tal vez el tiempo no ha sido el suficiente para conocer todo el archivo de Niépce y quiénes son sus depositarios actuales.

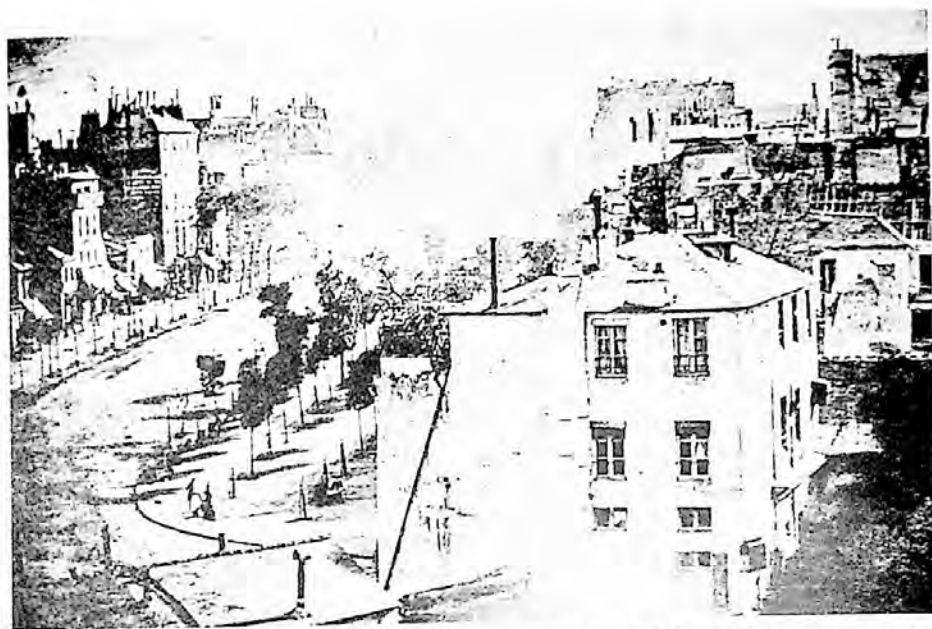
Recuperando la imagen de la buhardilla realizada en 1822, podríamos reflexionar acerca de ella partiendo del hecho de que a pesar de todo este tiempo, la imagen se conserva como un ícono, arrancado del retablo al que pertenecía para ser adorado como máxima prueba de la astuta necesidad de un hombre por registrar lo real de una manera "fiel e inolvidable". Pero esa manera "veraz"

*La luz activa la
inteligencia de los
hombres y éstos en su
afán por domesticarla y
lograr perpetuar los
perfiles de todo lo que
los rodea, desarrollan a
partir de elementos
naturales "tintas" con
los que el enigmático
fluir de la energía
guarde de los tiempos
todo lo que en este
mundo existe.*

Juan Carlos Romo

Niepce, Buhardilla, 1826.





J.M. Daguerre, *Le Boulevard du Temple*, Daguerrotypo, 1839.

de registrar la realidad, no fue tal; era una quimera producida en el interior del ojo de aquel visionario que haciendo gala de su astucia, nos engaña a todos, empezando por un comerciante de nombre Louis Jacques Mandé Daguerre, quien a su vez se deslumbró por el potencial comercial del proceso y no por sus alcances sociales, históricos o artísticos.

Así las cosas, él logra presentar al gobierno francés una versión modificada del proceso ideado por Niépce, al cual hace llamar posteriormente *Daguerrotypo*, que consistía en una placa metálica, pulida, que se platinaba y era expuesta a vapores de yodo, para hacerla sensible a la luz. La placa se preparaba, se exponía dentro de una cámara oscura por algunos minutos a pleno rayo del sol y posteriormente se revela-

ba con vapores de mercurio en una caja estanca. Este procedimiento tenía algunos bemoles, uno de ellos es que no se podía obtener copias, cada imagen era original.

Este proceso sería el que registraría por vez primera a un ser humano, en el Daguerrotypo de 1839, *Le Boulevard du Temple*. En esa imagen se aprecian dos "sombras", dos sugerencias de figura humana, la primera en pie observando como la segunda le lustra el calzado. El resto de la avenida aparece desolado, debido a que el tiempo de exposición era "tan largo" que sólo el que permanecía inmóvil aparecía en la foto; de ahí que aún en nuestros días se tenga la idea de que en la fotografía el que se mueve... no sale. Para 1833, en Inglaterra, William Henry Fox Talbot desarrolla el primer proceso

El tiempo y el espejo se parecen: un buen día no hay malos- la plata nos ilumina el rostro por el guiño que nos hacemos; otro, el buen mozo invade los extremos de los bombros o abre un boquete negro justo debajo de la boca. Entonces evitamos vernos tan seguido.

José Luis Sierra

fotográfico semejante a lo que hoy conocemos, pues al sensibilizar una hoja de papel y exponerlo a la luz, logra el primer sistema negativo-positivo que brindaba la posibilidad de obtener la cantidad de copias que se desearan, partiendo de un solo original.

A este proceso se le conoció como dibujo fotogénico y consistía en copiar por contacto hojas, flores, texto, etc. sobre papel bañado en cloruro de sodio (sal común) y sensibilizado con nitrato de plata; de esta sal se formaba al entrar en contacto con el papel, cloruro de plata. Se exponía a la luz del sol por algunas horas y la imagen que se obtenía se fijaba con yoduro de potasio.

En este mismo año, Mungo Ponton obtiene imagen sobre un papel sensibilizado con bicromato de potasio y a este procedimiento se le da el nombre de "sombrografía". El bicromato que no se afectaba por la luz solar se disolvía en agua que actuaba como revelador. La base de este proceso pigmentario era por supuesto papel como éste sobre el que hoy lees.

Al año siguiente Hippolyte Bayard produce negativos sobre papel emulsionado con yoduro de plata que se expo-

nía a la luz hasta ennegrecerlo totalmente. En septiembre de este año Talbot descubrió que tras una breve exposición se formaba en el papel sensibilizado una imagen visible que llamó *imagen latente* y que podía revelarse con galonitrato de plata.

Para el año 1888 Aníbal Goodwin inventa en los Estados Unidos la película con base de acetato de celulosa y el año siguiente, George Eastman la comercializa forjando el emporio más grande de la industria fotográfica que existe hasta nuestros días, *Kodak*.

De aquella visión de la mesa o la buhardilla en Grass, a la primer y fantasmagórica imagen de una persona aseando su calzado, el poder de las fotografías registrando escenarios europeos y posteriormente americanos está repleto de auténticos enamorados del trabajo fotográfico. Todos ellos aún entre nosotros gracias a la avidez con la que aprovecharon el tejido de la historia y guardaron con sus cámaras pedacitos de los acontecimientos de su tiempo, para deleite y sorpresa de los que ahora las recreamos en las modernas cavernas mágicas donde esos juglares nos narran su historia entre teas humeanes dentro de bombillas eléctricas, todo a un tiempo.

Bibliografía

Henández, Manuel de Jesús. "El origen de la fotografía en México". *Connotaciones*. n.º 1. Ediciones El Caballito: México, 1981.

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

Kneissler, Michael. "Tiempo de Pioneros (El nacimiento de la fotografía)". *Muy Interesante*. Número especial de fotografía y vídeo. n.º 7. 1993. 18-24.

Mier, Raymundo. "Fotografía y Desaparición". *Luna Córnea*. n.º 2. Primavera 1993. 15-21.

Técnicas de los grandes fotógrafos. Hermann Blume ediciones: Madrid, 1982.

"The Milestones". *150 Years of Photography*. *Life Magazine*, Fall 1989. 26-34.

"De pronto, se pudo eternizar un instante". *Life en español*. *La Fotografía*. 30 de Enero de 1967. 16-34.

Rainer Maria Rilke

Traducción de Sergio Cárdenas

En este pueblo se yergue la última casa
tan solitaria como la última casa del mundo.

La calle, que no puede ser detenida
por el pequeño pueblo,
se interna lenta en la noche.

El pequeño pueblo es sólo una transición
entre dos vastedades,
tembloroso y lleno de presentimientos,
un camino hacia las casas en lugar de un sendero.

Y quienes abandonan el pueblo, deambulan mucho
y quizá muchos mueren en el camino.

- o -

A veces alguien se alza al atardecer
y sale y camina y camina y camina y camina
porque en algún lugar del oriente
se yergue una iglesia.

Y sus hijos lo bendicen como a un muerto.

Y otro, que muere en su casa,
se queda morando dentro,
se queda en la mesa y la copa,
para que los hijos se dirijan en el mundo
hacia aquella iglesia que él olvidó.

- o -

Todos los que te buscan te cantan.
Y aquellos que te encuentran, te amarran
a la imagen y al gesto.

Pero yo te quiero contener
como la tierra te contiene;
con mi madurez
madura
tu Reino.

No quiero de ti ninguna vanagloria
que te corrobore.
Yo sé que el tiempo
se llama diferente
de ti.

No hagas maravillas a mi gusto.
Da la razón a tus leyes
que son visibles
de generación en generación¹

¿Qué vas a hacer, Dios, cuando me muera?
Yo soy tu tarro (¿y si me vuelvo añicos?)
Yo soy tu pócima (¿y si me pudro?)
Yo soy tu ropaje y tu creación,
conmigo pierdes tu razón de ser.

Sin mí no tienes casa
en la que te saluden palabras
íntimas y cálidas.
De tus pies fatigados
cae la sandalia de seda que soy yo.

Tu gran manto te abandona.

Tu mirada, que recibo cálida,
como con una almohada, en mi mejilla,
vendrá, me buscará por mucho tiempo
y depositará, a la puesta del sol,
piedras extrañas en el regazo.

¿Qué vas a hacer, Dios? Yo tiemblo.

- o -

Mi vida no es esta hora escarpada
en la que me ves presuroso.
Yo soy un árbol delante de mis trasfondos,
yo soy sólo una de mis muchas bocas
y soy aquella que se cierra más pronto.

Yo soy la calma entre los sonidos
que con dificultad se acostumbran uno al otro,
pues el sonido MUERTE quiere sobresalir. . .

pero en el intervalo oscuro
se reconcilian temblorosos los dos
. . . y la canción permanece hermosa

- o -

Tu primera palabra fue: LUZ;
entonces apareció el tiempo.
Después callaste por mucho tiempo.

Tu segunda palabra fue: HOMBRE
y tiemblo (nos oscurecemos aún con su sonido)
y seguido recuerdo tu faz.

Pero no quiero oír tu tercera.

Con frecuencia rezo en las noches:
Sé el mudo, que cuando crece
se queda en gestos y a quien
el espíritu impulsa en sueños
a escribir la pesada suma de su silencio
en las frentes y en las montañas.

Sé el refugio de la ira
que rechazó lo indecible.

Anocheció en el Paraíso:
Sé el vigilante con el cuerno
y uno cuento solo
que él lo sopló.

- o -

Lo veo sentado y reflexionando,
pero no va más allá de mí;
para él todo es interiores:
cielo, páramo y casa.

Sólo se le han perdido las canciones
que ya nunca más comienza;
de muchos miles de oídos
se las tragó el tiempo y el viento,
de los oídos de las puertas.

Y sin embargo: me sucede
como si yo cada canción
se la guardara en mi profundidad.

Él calla detrás de temblorosas barbas,
quisiera ganarse para sí mismo
desde sus melodías.
Entonces voy a sus rodillas. .

Y sus canciones pasan susurrando
de regreso a él.²

Oh, Señor, da a cada quien su
propia muerte, la muerte que
emana de esa vida en la que
encontró amor, sentido y miseria.

Pues sólo somos la cáscara y la hoja.
La gran muerte, que cada quien trae consigo,
ése es el fruto, alrededor del cual todo gira.³

Sergio Cárdenas es director artístico
y general de la Filarmónica de
Querétaro.

Poemas traducidos de:
Rilke Rainer Maria: *Das
Stunden Buch*. Insel Tas-
chenbuch 2, Insel Verlag
Frankfurt/M., 1972.

1. *El libro de la peregrina-
ción.*

2. *El libro de la vida
monástica.*

3. *El libro de la pobreza
y de la muerte.*

Estructura y experiencia del tiempo

Karlheinz Stockhausen

Traducción de Ignacio Baca Lobera

Karlheinz Stockhausen nació en 1928 en Mödrath, Alemania. Estudió en la Academia de Música de Colonia, además de estudiar musicología, filología y filosofía en la Universidad de Colonia.

*A comienzos de la década de los 50 estudió con Messiaen y se familiarizó con las teorías de Werner Meyer-Eppler sobre fonética y comunicación. También por esa época empezó a trabajar en música electrónica. Su actividad como compositor abarca más de cuatro décadas, siendo conocido por su originalidad y radicalismo; sus primeras obras están compuestas dentro del serialismo integral y las siguientes están basadas en estructuraciones más libres y originales, como las formas *Momento* y la música intuitiva. Desde hace 15 años Stockhausen se dedica a componer un ciclo de siete óperas: *Licht*.*

*Algunas de sus obras más conocidas son: *Momento* (1962-65), *Kreusspiel* (1952), *El Canto de los Adolescentes* (1955-56), *Hymnen* (1968), *Klavierstücke* (1952), *Zyklus* (1959).*

Ahora que los procesos fundamentales de la música serial son evidentes, las cuestiones más inmediatas que se plantean son las referentes a la organización musical. Una obra de Webern nos va a proporcionar un paradigma para analizar una de las cuestiones más urgentes: ¿existe una conexión orgánica entre la estructura y la experiencia del tiempo?

Nosotros por experiencia del tiempo (*experiential time*) entendemos lo siguiente: cuando escuchamos una pieza musical, los procesos de alteración se suceden a varias velocidades; en un momento tenemos más tiempo para captar una alteración, en otro momento, menos.

De esta manera, cualquier cosa que se repite inmediatamente, o que podemos recordar, es asimilada más rápidamente que aquélla que se modifica. Podemos decir que experimentamos el paso del tiempo en el intervalo entre las alteraciones: cuando nada ocurre o nada se altera, perdemos nuestra orientación temporal. De este modo, incluso la repetición de un evento es una alteración: algo sucede, después no sucede nada y luego otra vez sucede algo. Incluso dentro de un proceso mínimo experimentamos alteraciones; algo comienza y algo termina. Al intervalo entre ese comienzo y ese fin lo llamamos duración. Al intervalo entre los comienzos de dos procesos sucesivos lo llamamos intervalo de entrada. La percepción de una sola nota se basa en último término sólo en el hecho de que experimentamos fluctuaciones periódicas o aperiódicas de la

presión del aire. En toda percepción nos enfrentamos sólo con alteraciones variables que tienen una estructura particular. Experimentamos estas estructuras temporales cualitativamente a través de varios parámetros. Una repetición tiene el grado de alteración más pequeño, un evento completamente sorprendente tiene el grado mayor de alteración.

La manera de experimentar el tiempo también depende de la densidad de alteración: cuantos más eventos sorprendentes sucedan, más "rápido" pasa el tiempo; cuantas más repeticiones tengan lugar, más "lento" pasa el tiempo. Pero la sorpresa sólo se presenta en el caso de que ocurra algo inesperado, cuando, basándonos en los eventos previos, esperamos una sucesión particular de alteraciones, y nos encontramos con algo que es bastante diferente de lo esperado. En ese momento nos sorprendemos pues nuestros sentidos son extremadamente sensibles para captar una alteración inesperada. Pero también, después de poco tiempo una sucesión de contrastes se vuelve tan "aburrida" como la repetición constante: dejamos de esperar algo específico y ya no podemos resultar sorprendidos pues la impresión general de una sucesión de contrastes queda reducida a una sola información.

Así el mayor grado de información se da cuando en cada momento de un flujo musical el momento de sorpresa (en el sentido que hemos descrito) es mayor, cuando la música tiene constantemente "algo que decir". Esto significa que la manera en que experimentamos el tiempo está en un estado de flujo, alterándose constante e inesperadamente.

Hay que explicar una aparente paradoja: cuanto más grande es la densidad de alteraciones inesperadas, más tiempo necesitamos para asimilar eventos, y por lo tanto tenemos menos tiempo para reflexionar, lo cual resulta en que el tiempo "pasa" más rápido; cuanto más baja es la densidad efectiva de alteración, los sentidos necesitan menos tiempo para reaccionar y así se producen intervalos más grandes en los que experimentamos el paso del tiempo entre los procesos, de modo que el tiempo pasa más lentamente.

La experiencia del tiempo depende, pues, en primer lugar del tiempo medido (al determinar la velocidad de la unidad de medida más corta para los intervalos temporales de los procesos) y de la velocidad de procesos sucesivos: así podemos experimentar el tiempo lentamente cuando hay una sucesión de procesos rapidísimos que se modifican muy poco o nada (por ejemplo, los proce-

Ignacio Baca Lobera es compositor y académico de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Han pasado más de cuarenta años desde que los compositores de la música llamada de vanguardia se introdujeron en el dominio de las ciencias (teoría de la información, estadística, psicología en sus ramas de la percepción, etc) para proponer y explorar nuevas formas de estructuración, lo que tuvo grandes consecuencias en la música que se habrían de manifestar en los años siguientes. Hoy en día es bastante común que un compositor tenga conocimientos de psicoacústica, matemáticas (cadenas markovianas, algoritmos) y computación, además de solfeo, armonía, orquestación, etc. Es la opinión del traductor que aunque algunas teorías han "pasado de moda", ciertos principios acústicos y de las ciencias de la percepción no han perdido validez. Esta traducción de un artículo clásico (1955) de Stockhausen sobre la percepción del tiempo y su relación con la música puede verse como un tributo a este compositor unido al deseo de dar difusión en español a las ideas de uno de los compositores más importantes del siglo XX.

sos periódicos regulares) y, viceversa, podemos experimentar muy rápidamente el paso del tiempo en un tempo lento o en una sucesión lenta de procesos si hay un alto grado de alteración.

De esta manera, siempre es necesario para obtener un alto grado efectivo de alteración (y de sorpresa), que hayamos experimentado por algún tiempo una cierta lógica del flujo, pues así estamos en disposición de experimentar por adelantado, de esperar algo.

Si nos damos cuenta al final de una pieza (independientemente de la duración, de si se tocó rápido o lento y de si hubo muchas o pocas notas) de que perdimos el "sentido del tiempo", entonces, de hecho, hemos vivido la experiencia del tiempo más fuertemente. Así es como reaccionamos siempre a la música de Webern, y deberíamos intentar encontrar en la estructura alguna explicación para este hecho.

Veamos un sencillo ejemplo: la primera sección del segundo movimiento del cuarteto de cuerdas Op. 28.

Ejemplo 1

Gemächlich $\text{♩} = \text{ca } 58$

The musical score is presented in two systems, each with four staves representing the four parts of a string quartet. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 9. The tempo is indicated as 'Gemächlich' with a quarter note equal to approximately 58 beats per minute. The key signature has one flat. The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, and *f*, and articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco*. Measure 9 is marked 'poco rit.'.

10 tempo etwas fließender 11 12 poco rit. 13 14

arco pizz arco pizz arco

15 wieder gemächlich 16 17 18

pizz PP marcando pizz PP marcando

Ejemplo 2

Acordes de 4 notas

5 5 3 1 5

7 PP 1 5 P 6 PP 6 f 2 P 4 PP

poco rit. tempo etwas fließender poco rit. wieder gemächlich

Modo de ataque pizz

Notas en legato

Escuchamos una sucesión de 35 intervalos rítmicos iguales. La distancia entre el proceso individual de alteración permanece constante. Pero después del primer movimiento en el que los valores rítmicos son muy variados, no esperamos esta sucesión de valores iguales en el segundo, y las expectativas de una alteración de valores rítmicos continúa hasta el final de la sección, de tal manera que la experiencia del tiempo se acelera hasta más o menos la parte central de la pieza y después se retarda otra vez. La intensidad con la que esperamos un valor rítmico diferente crece y luego decrece.

Así, esta repetición constante de valores rítmicos iguales produce sorpresa dado lo que ha ocurrido antes. Con la continua repetición de todo el proceso el grado de sorpresa disminuye; sin embargo, la repetición ya actúa como una preparación para la estructura que sigue, repetición que no conocemos al escuchar por primera vez; tan pronto como conocemos mejor la pieza, nuestra expectativa cubre más y más cosas hasta que conocemos todo por adelantado y la única modificación que notamos reside en la interpretación; pero afortunadamente esto ocurre muy raramente ya que la memoria no puede retener cada detalle de una pieza. Todo el proceso que hemos descrito dura más o menos medio minuto y ninguna de las obras de Webern dura más en términos de la constancia de un parámetro (en este caso, duraciones e intervalos de entrada).

Cuando un parámetro es constante nuestra atención se dirige hacia otros procesos; después de 14 negras en pizzicato cambia a legato el primer violín. Dos negras después la viola lo sigue y así los grupos en legato se hacen más densos y para que no se atenúe el grado de sorpresa, disminuyen otra vez y regresan al pizzicato. Así el modo de ataque participa en el proceso de definición del tiempo.

Otro criterio importante para analizar la experiencia del tiempo es la densidad vertical. De 31 simultaneidades (sin contar la repetición) 23 son de 3 notas, 6 de 4 notas y al comienzo hay una nota sola y una diada.

Los 6 acordes de 4 notas están distribuidos de tal manera que en el contexto de los acordes de 3 notas alcanzan un alto grado de alteración: desde cada acorde de 4 notas hasta el siguiente los acordes de 3 notas están agrupados para formar intervalos supraordenados de experiencia del tiempo que se hacen regularmente

más cortos y luego más largos otra vez. Empezando en la barra de repetición, escuchamos intervalos temporales de negras

9 - 5 - 5 - 3 - 1 - 3 - 5

La barra de repetición nos da una segunda oportunidad para seguir el proceso de alteración: si la primera vez notamos más la alteración en ataque (pizzicato-legato) nuestra atención automáticamente se fija en la evidente alteración en la densidad de los acordes que está relacionada con la alteración de los ataques y viceversa.

Aquí ya es aparente que la densidad de alteración de la música no cambia en proporción directa a la densidad de lo experimentado. Por ejemplo, si los intervalos de tiempo entre las alteraciones permanecen constantes, el tiempo según lo experimentamos se vuelve progresivamente más lento; si la densidad temporal de alteración aumenta, experimentamos el flujo del tiempo de manera constante, y su tempo aumenta solamente cuando el grado de alteración aumenta en potencial.

Por consecuencia, si experimentamos el tiempo a velocidad constante cuando el grado de alteración permanece constante, la densidad temporal de alteración debe incrementarse; y viceversa, si la densidad de alteración permanece constante el grado de lo experimentado permanecerá igual, de tal manera que si sentimos que el tiempo se acelera, el grado de alteración debe aumentar. Estos dos casos se encuentran en el ejemplo musical que hemos escogido, ya que podemos ver que cuando los acordes aparecen en sucesión regular, Webern constantemente altera la experiencia del tiempo a través de una ordenación del proceso de alteración, como veremos. El intervalo temporal entre alteraciones equivalentes del mismo grado (yuxtaposición de acordes de tres y cuatro notas) decrece y luego aumenta rápidamente; por ejemplo, mientras el grado de alteración permanece constante, la densidad temporal aumenta y decrece otra vez.

El ataque legato tiene un mayor grado de alteración que los acordes de cuatro notas ya que es presentado después de 14 ataques en pizzicato, y el oyente presta menos atención al tipo de ataque, que hasta ese momento había permanecido constante; por otro lado, la yuxtaposición de acordes de tres y cuatro notas ha sido experimentada desde el comienzo como un incremento de alteración, por lo que la densidad de alteraciones yendo de pizzicato a

legato se incrementa más rápido para alcanzar el mismo nivel de información. El lapso de tiempo en negras es

3 - 2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 2

(aunque el último número es 5 cuando la repetición se lleva a cabo) y cuando se da por cinco veces el lapso de una negra entre las entradas de los pares de legatos, la densidad se convierte en constante por lo que el grado de alteración se incrementa en la dimensión vertical: más notas legato se escuchan simultáneamente con la serie:

2 - 4 - 3 - 2 / 2 - 3 - 2

forte > piano >

Así Webern permite que el grado de alteración se incremente mientras que la densidad de alteración permanece constante. Sentimos que el tiempo de toda la sección, tomando en cuenta los dos procesos ya descritos, se acelera dando un salto hasta el compás 14; y más aún, de ahí en adelante se vuelve más lento, ya que la densidad de alteración y el grado de alteración decrecen más rápido de lo que se incrementan.

En sí misma, ésta constituye una alteración que contrarresta la repetición de pizzicatos y la gran distancia entre los acordes de 4 notas. En la repetición que sigue, la curva de la experiencia del tiempo debe seguir un camino diferente: los grados de alteración son percibidos en procesos que previamente eran menos notorios; la memoria es un factor que disminuye notablemente la cantidad de información que se capta: el oyente trata de reconocer cosas y así el grado de sorpresa disminuye.

Pero en una estructura los grados de alteración y la densidad de alteración resultan del efecto del conjunto de componentes, como por ejemplo, los valores vectoriales en un campo multidimensional.

Después de investigar los intervalos de tiempo internos, o sea, el supra-orden de alteración de ataques y la densidad de los acordes, examinaremos esta pieza de Webern para ver en qué grado está determinado el modo en que experimentamos el tiempo por la estructuración de intensidades y la alteración armónica. Bástenos examinar los ejemplos 2 y 3.

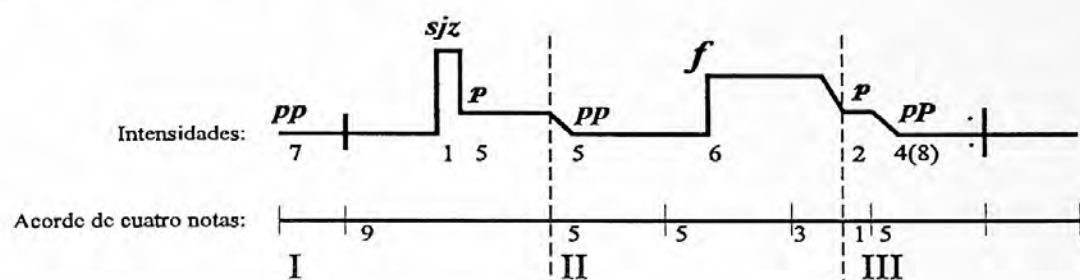
La alteración en intensidad divide las negras en grupos:

7 pp - 1sf - 5 p - 6pp - 6ff - 2p - 4 (8) pp

(la repetición convierte el grupo de 4 en un grupo de 8)

La superposición de los dos patrones de tiempo que resultan de los grupos de los acordes de 4 notas, y la alteración de intensidad deja claramente a la vista que los puntos de contacto dan una nueva división, en tres grupos, de la experiencia del tiempo:

Ejemplo 3



La agrupación de las intensidades está asociada directamente con la estructura armónica. Existen dos grupos simétricos armónicamente y en espejo, el primero es de 12 acordes (6+6), el segundo es de 16 (8+8); ambos tienen una mutua correspondencia de acordes con una estructura interválica similar, que se basa en un espejo vertical, pero transportada y con variaciones en los registros. Estos grupos están divididos por la introducción del ataque en legato en el punto exacto donde empieza el segundo grupo simétrico (ver ejemplo 2).

El centro del primer grupo simétrico está señalado por un Sforzato y después se da el unísono de dos instrumentos en la diada C-G en pizzicato y después G con arco que produce el grado más alto de alteración de la densidad vertical: diada y un acorde de cuatro notas en sucesión.

En el segundo grupo, la simetría en espejo se ha convertido en simetría simple: primero por la irregularidad de simetría de los tres pares centrales de acordes y segundo porque los acordes de cuatro notas se dan en la segunda mitad.

Las relaciones de grupo dentro de las simetrías se ponen en evidencia por el manejo de matices: la primera mitad del primer grupo en espejo está en *pp* (2+) 5 acordes; el primer acorde del par central está en *Sf*; los segundos cinco acordes están en *p*.

El siguiente *pp* de los seis acordes une a los dos grupos simétricos al dibujar el último acorde del primer grupo en el siguiente y muestra qué grado de correspondencia simétrica existe en los acor-

des del segundo grupo; en el contexto de matices suaves el F con alto grado de alteración (como el Sforzato del primer grupo) caracteriza al aumento de asimetría de correspondencia en los tres pares del centro; los acordes de cuatro notas están en P mientras que el último grupo simétricamente correspondiente está en PP.

El proceso es todavía más evidente a través del manejo de la alteración de *tempo*: en el primer grupo simétrico no hay alteración de *tempo*; en el momento en que el segundo grupo comienza hay un *poco rit*; en el grupo central "irregularmente simétrico" (*forte*), la indicación del tempo cambia a *etwas fließender* (bastante más fluido); en el primer acorde después del momento de máxima información armónica, que es al mismo tiempo el centro del segundo grupo simétrico, hay otra vez un *poco rit*.

Hasta este momento la regla establecida ha sido utilizar el mayor grado de alteración: ir de la densidad de acordes de diada a los acordes de cuatro notas, es decir, se sirve de la sorprendente simplicidad del intervalo de cuarta a un acorde de cuatro notas (al que le falta su complemento simétrico o semisimétrico en espejo); el grado más alto de alteración en la densidad horizontal (sucesión directa de dos acordes de cuatro notas) es seguido por *wieder gemächlich* (tempo 1, lento).

Experimentamos en sucesión inmediata el grado más alto de alteración y la densidad más alta de alteración simultáneamente con una aceleración y desaceleración del tempo y una marcada alteración de matices que se aplica no sólo al desplazamiento asimétrico y simétrico sino a la estructura de acordes.

Aquí otra vez, existe una correspondencia en el ataque legato, que junto con la dirección de los intervalos (ver ejemplo) da otras formas de alteración. Los primeros cinco acordes de la segunda simetría en espejo constituyen un grupo simétrico (al subir, legato pizzicato y al bajar, legato); entonces hay un grupo de seis cuya simetría es parecida al efecto de un telescopio; este grupo desplaza el centro de gravedad a la segunda mitad; y después hay un grupo de tres, relacionado con el primero, con únicamente arco legato al talón.

En el centro de los dos grupos de seis y el grupo de tres, el más alto grado de alteración en la superposición vertical de frases en legato coincide con los grupos de acordes de cuatro notas señaladas con X en el ejemplo 2. Estos últimos están diferenciados por el

rango interválico (los intervalos más grandes y más cercanos posibles) de las notas que contienen:

g#'' f'
c# b'
b ab'
Bb f#'

En resumen, los grupos armónicos simétricos dividen el flujo temporal en dos secciones (o, si incluimos la repetición, en 4 más un grupo asimétrico final) cuyo largo es (2+) 12 y 16 negras. Mientras que la primera simetría, cuyos matices acentúan sus dos mitades y su centro, es binaria y regular, la segunda (que es más larga) es con relación a la armonía, matices y alteraciones del tiempo, ternaria, y en su sección media, irregular, con una transferencia de peso hacia la segunda parte a través de dos acordes de 4 notas desfasados y la inserción de grupos simétricos en legato desiguales. La separación de las dos grandes simetrías, por la introducción del legato se hace indistinta por la unión del último acorde del primer grupo con el segundo grupo en PP.

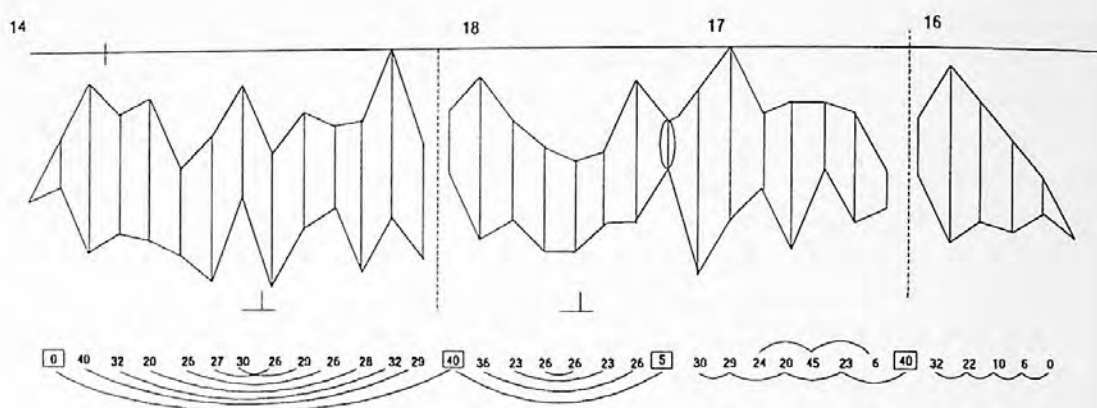
Cada vez que se da una desaceleración de la experiencia del tiempo a causa de un bajo nivel de alteración en un parámetro, o a través de una repetición, el grado de alteración en otro parámetro aumenta para, digamos, compensar: la repetición inmediata de una estructura de acordes en el centro del primer grupo simétrico está unida con un *sforzato*; cuando en la segunda mitad simétricamente correspondiente los acordes de la primera se repiten a la inversa y en espejo verticalmente el matiz se eleva a *piano*; el segundo grupo es en relación a la estructura simétrica, una repetición del primero, pero es más grande y ternario e irregular hacia la mitad, mientras que el centro, claramente marcado, ya no es el punto de balance, aunque es precisamente este grupo de acordes el que, en analogía al primer grupo simétrico, esperamos que esté más directamente interrelacionado. Finalmente las estructuras de partes simétricas producen una forma general asimétrica. La serie en la sucesión de intervalos entre los puntos más alto y bajos de los acordes depende de sus registros y su rango (ejemplo 4).

A través de la combinación de acordes (de registro) y de rango se pone en evidencia una división temporal de tres niveles:

(1+) 14 - 8 - 7 negras (con un grupo final de seis después de la repetición). En el primer grupo simétrico, los acordes de rango similar se corresponden unos con otros; el grupo central se carac-

teriza por un marcado cambio de registros, y esto es también cierto en el caso del pasaje de unión hacia el siguiente grupo simétrico y de este último al tercero (que es asimétrico).

Ejemplo 4



Las conexiones entre los grupos están marcadas claramente por el intervalo de séptima o por su mitad, la cuarta (10 y 5). Los grupos primero y segundo, como el tercero y el cuarto, se unen por un acorde en común, mientras que el segundo y el tercero están separados por el contraste interválico mayor (5 - 34).

El primer grupo coincide con el primer grupo simétrico armónico, el segundo y el tercero se corresponden con las dos mitades del segundo, las cuales, sin embargo, difieren una de otra pues la primera es simétrica mientras que la segunda es asimétrica (reduciendo progresivamente el rango interválico); por lo tanto, el segundo grupo tiene un grado más alto de alteración por causa de las dos simetrías precedentes.

Una característica típica es la constante alteración de la relación de rango (interválico): en el primer grupo esto produce dos correspondientes pares que se interrelacionan 27 - 20 - 26 - 21 y en el tercero una serie de dos niveles que disminuye:

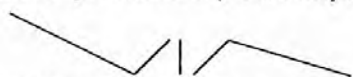
$$34 - 31 - 14 - 27 - 11 - 20 - 6 - 10$$

Después de la repetición, el grupo final muestra una mayor disminución en rango, lo que recuerda una coda. En la última mitad del segundo grupo (acorde octavo) los acordes en la simetría difie-

ren en un promedio de cuatro unidades (por ejemplo, una tercera mayor) de aquéllos de la primera mitad con los que se corresponden, esto en contraste con el primer grupo (catorce acordes) donde los pares simétricos están muy relacionados.

Aparte de esto, la *extensión promedio* de los acordes es diferente en los tres grupos, así como la manera en que su registro se altera.

Grupo 1: extensión que aumenta y disminuye alternativamente, registro:



Grupo 2: extensión que disminuye y aumenta otra vez, con un registro medio más estrecho



Grupo 3: extensión que disminuye alternativamente (ver arriba) tendiendo a ir de los registros más amplios a los medios



Grupo final: extensión que se reduce con un registro que desciende



Tomada como un todo, la organización de la extensión de acordes y de registros confirma la conformación dada a la experiencia del tiempo por los otros procesos de estructuración; pero si lo vemos de cerca veremos que dado su aumento de alteración, éste desplaza la relación simétrica de la segunda mitad aún más intensamente que hasta ese momento en la pieza.

La combinación de los instrumentos, y aún más la estructuración de alturas absolutas demuestra que la distribución general de las notas entre los registros (la relación entre el registro y la densidad) coloca a una gran mayoría de las notas en la octava c'' - b' y como a medida que los registros exteriores de la extensión total (tres octavas y una sexta mayor) se cubren, hay uniformemente menos notas. Las 106 notas se distribuyen de la siguiente manera:

c''' - b'''	2
c'' - b''	29
c' - b'	46
c - b	25
C - B	4

Se puede ver gracias al diagrama de registros (ejemplo 4) hasta qué punto, la densidad promedio de notas está en el curso de esta sección desplazada hacia el registro medio (con un movimiento constante por intervalos de segundas de las partes extremas).

Un proceso muy importante para la conformación del tiempo en la música de Webern es la fijación de cada nota en una octava determinada, y la alternancia de registros a varias velocidades; ésta es una de las más notables técnicas para modelar la experiencia del tiempo, pero en nuestro ejemplo sólo hay un pequeño esbozo de ella, porque sería incongruente con las intenciones armónicas. Por la misma razón las duraciones y los intervalos de entrada permanecen indeferenciados, aunque usualmente son compuestos con el grado de alteración más variado (a través de la fijación, omisión y la suma de grupos de un solo valor rítmico para ciertas partes) y con la mayor variedad de grados y densidades, que se combinan para producir una alteración más rápida o más lenta.

La repetición de notas se da sólo antes o después de los acordes de cuatro notas, y señala la dirección de la simetría: en el primer grupo el F#'' se repite después del primer acorde de cuatro notas y el D#'' antes del segundo; en el segundo grupo, dos notas se repiten después del primer acorde de cuatro notas E', D#, y antes del último F#' y F'' (como anticipación).

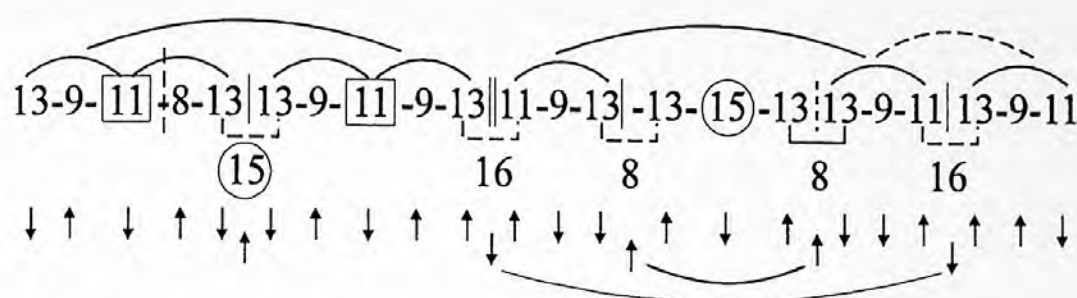
La dilación causada por estas repeticiones lleva nuestra atención hacia los acordes de cuatro notas; incluso, la repetición de notas agrega a cada acorde de cuatro notas el anterior o posterior acorde de tres notas, haciendo así un acorde compuesto de seis notas (2 x 3), o en la segunda sección sólo cinco, como para balancear la densidad que se está presentando. Como puntos de referencia, estas repeticiones de notas nos presentan una visión de las sutilezas y refinamientos de la técnica de composición de Webern (se podrían pensar como marcas de puntuación musicales).

Los *grupos horizontales* de intervalos en las partes instrumentales individuales siempre están divididas por un silencio de negra; existe un canon doble entre el primer violín y la viola, y entre el chelo y el segundo violín (la serie original y su transposición a la tercera superior, forma retrógrada y su inversión una quinta superior). En el primer violín la sucesión de grupos (en negras) es: 6 - 6 - 4 (2 en arco + 2 en pizzicato) - 8 (6 en arco + 2 en pizzicato) - 6 (4 en la repetición).

Los grupos difieren en el tipo y dirección de intervalos usados dentro de los grupos: novenas menores, séptimas mayores, sextas mayores, sextas menores y décimas menores; en las uniones entre los grupos hay: décimas menores, décimas mayores y sextas menores (ver ejemplo 1).

Los grupos están compuestos así:

Ejemplo 5



Aquí también encontramos una agrupación simétrica que se corresponde con todas las demás de la pieza. Pero en contraste a la distribución del primer grupo simétrico en espejo llevado a cabo por la armonía, los registros, etc., su centro está aquí desfasado una negra cerca del comienzo, y así las simetrías de los grupos de diferente origen están superpuestas un grado, como dos redes (lo que no podemos evitar relacionar con una foto de un objeto cuando se usa una exposición múltiple, de tal manera que sus contornos, desfasados un poco en una dirección, puedan ser vistos más de una vez). Los puntos de conexión de los grupos, hasta ahora clara y variadamente enfatizados, se vuelven indistintos.

El segundo grupo, que por la armonía y el registro tiene una simetría en espejo, tiene aquí una simetría de eje (centro: 15); la segunda nota del intervalo más grande (décima menor) cae en el primer acorde del par central armónico, la diada c'' - g' .

Así los segundos grupos simétricos otra vez se superponen a una distancia de negra. Los grupos interválicos de la viola, correspondiendo vertical y simétricamente con aquéllos del violín (en inversión de intervalos) deberían ser vistos de la misma manera.

En el chelo escuchamos esta sucesión de grupos:

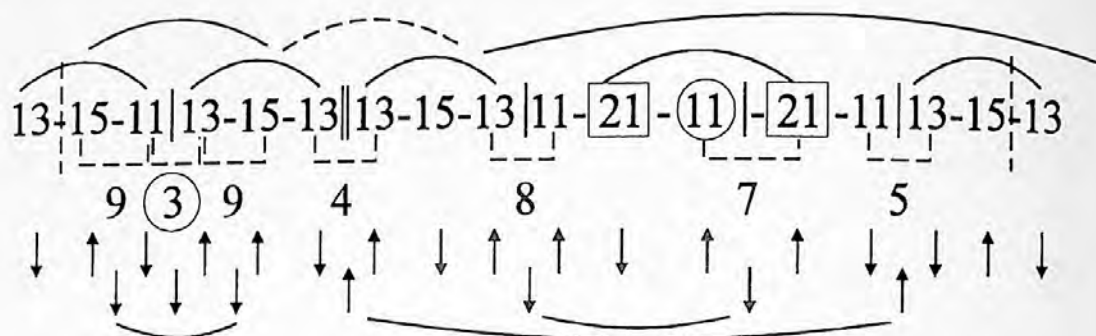
3 - 2 - 2 - 3 - 1 - 4 - 4

(2 en pizzicato + 2 en arco) - 3 (1 en pizzicato + 2 en arco) - 3 (4).

Dentro de los grupos los intervalos usados son novenas menores, décimas menores, séptimas mayores, trecenas mayores (octava más sexta mayor); la unión de intervalos entre los grupos son sextas mayores, terceras menores, terceras mayores, sextas menores y quintas.

Los intervalos y las direcciones de los mismos se relacionan así:

Ejemplo 6



El primer grupo simétrico de seis intervalos (que es irregular en su par central: 11 - 13) está abreviado en comparación con el primer grupo del violín primero (intervalos $10 = 5 + 5$) por la entrada en canon retrasada, en la que, sin embargo, la abreviación de la segunda mitad también funciona de esta manera. En el centro de este grupo (silencio de negra) está el Sforzato, que en el grupo armónico marca el primer acorde del par central; en el siguiente grupo de once intervalos ordenados en simetría axial (siendo centro del eje el once) los intervalos más grandes (trece-nas) están en el segundo acorde del par central de la segunda simetría armónica, y después están en los dos acordes de cuatro notas que desfazan el centro de gravedad.

Así, la superposición y la mutua fusión del segundo grupo simétrico horizontal (en intervalos y direcciones) y la correspondiente simetría de grupo armónico es más grande por una negra que la del primer grupo. El segundo violín sigue un curso parecido.

Así vemos cómo las simetrías de los más variados orígenes y formas, que existen simultáneamente y conforman el flujo de la experiencia del tiempo, deben confluir para poder cumplir su verdadera función: la de coincidir sólo aproximadamente y entonces introducir en la obra un grado variable de indistinción comparable con cualquier simetría que se da naturalmente.

Lo que es igual se convierte en algo sólo aproximadamente igual; las correspondencias sólo se corresponden aproximadamente. Así se introduce en nuestra experiencia del tiempo un factor duradero y efectivo de alteración que, en nuestras investigaciones, describimos en términos generales como un desideratum :

que se despierten nuestras expectativas a través de una lógica de procesos estructurales, la cual pueda ser experimentada en el momento, por adelantado y (como nuestros ejemplos ilustraron) aún más en retrospectiva (ya que lo que precedió se revela sólo a través de lo que sigue, como una inversión de la causalidad); una vez que nuestras expectativas se han alertado, estaremos en condiciones de asimilar la información, y así estamos provistos de unas "reglas" de audición: sólo entonces los desplazamientos y las alteraciones nos sorprenderán y nos darán información en el grado correspondiente.

A lo largo de este estrecho espacio entre demasiada correspondencia, demasiada repetición y demasiado "contraste" (es decir, muy poca lógica retrospectiva), a lo largo de este filo de navaja el compositor debe ser capaz de evolucionar; tiene que alcanzar un alto grado de control sobre la experiencia del tiempo en la estructura.

Nosotros hoy en día ya no escuchamos estructuras "independientes superpuestas", como las que se han expuesto en este estudio; ya no experimentamos procesos simultáneos temporales; lo que experimentamos es tiempo, que es siempre algo más que la suma de sus alteraciones cuantitativas, ya que el factor esencial permanece indeterminado: la persona que lo experimenta. Así, en definitiva el único control creativo posible de las calidades estructurales consiste en el "percibir en su totalidad" que Webern siempre demandó.

Se debería considerar la difícil tarea del compositor, quien para determinar cada uno de los detalles debe aprehender en un instante la concepción aural de un organismo temporal completo y preexperimentado; entonces su arte habrá cumplido con la esencia indispensable que da sentido a una estructura y así nos acercamos al acierto ideal con que Webern cumplió esto partiendo de premisas y medios muy diferentes.

Si ahora escuchamos este movimiento del cuarteto de cuerda, no importa cuántas veces uno lo haya escuchado antes, todo parece "sencillo", todo forma un todo, una unidad. La multiplicidad se funde, se convierte en tiempo experimentado a través de sonido: se convierte en música.

GALERÍA UNIVERSITARIA

ARTE CONTEMPORÁNEO



FIGURACIÓN

AL FIN DE MILENIO

Gustavo Aceves

Santiago Carbonell

Miguel Herrera

Ignacio Iturria

Fernando Leal

Rubén Maya

José Nuño

Pablo Smulewicz

Luciano Spanó

PATIO BARROCO 16 DE SEPTIEMBRE N° 63, CENTRO HISTÓRICO
QUERÉTARO, QRO. C.P 76000, TEL/FAX 91 (42) 12 98 41



Gustavo Aceves, *díptico*, óleo s/lino. 150 x 200 cms.

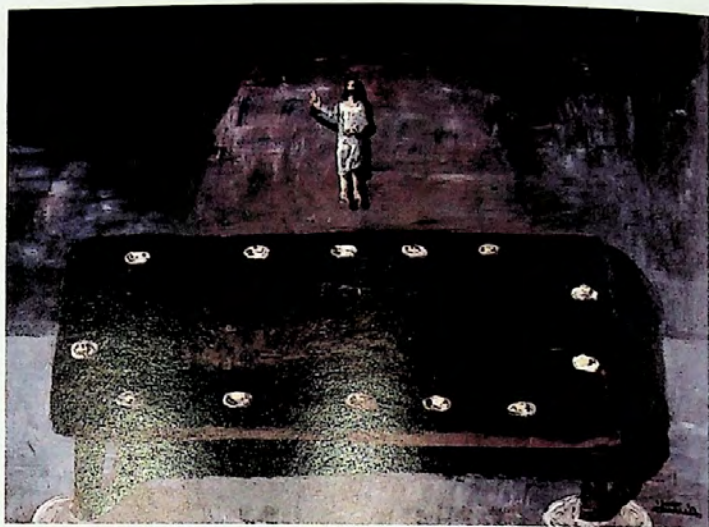


Luciano Spanó, *en el olvido*, óleo s/tela, 130 x 130 cms.



Miguel Herrera, *serie: a pleno sol. 17*, acrílico/tela, 83 x 103 cms.

Ignacio Iturría, *Mesa con Cristo*, óleo s/tela, 100 x 120 cms.



José Nuño, *Tercer Friso*, temple y acuarela s/papel, 115 x 80 cms.

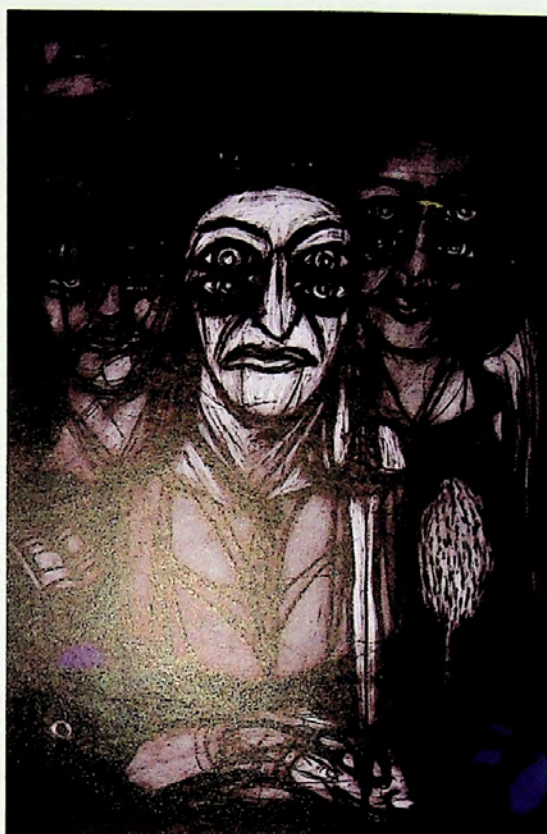


Fernando Leal, *La imagen de lo relativo*, óleo s/lino, 180 x 150 cms.



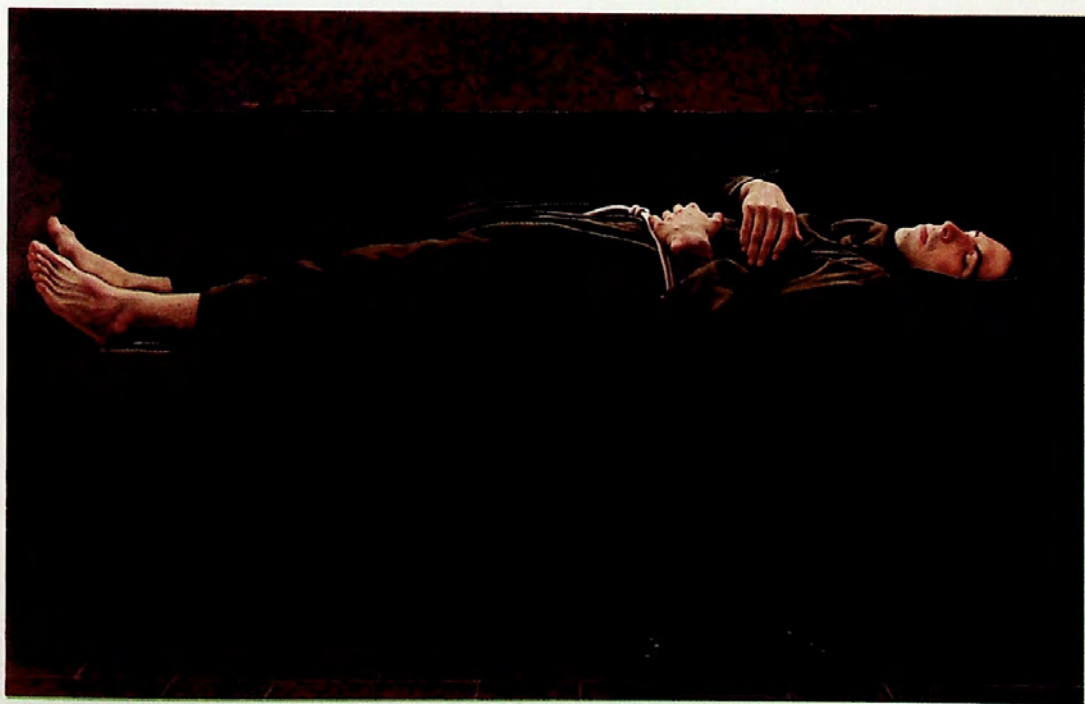
Pablo Szxmulewicz, *ayer, hoy, barcos y migraciones*, óleo s/tela 115 x 160 cms.





Rubén Maya, *renacer dual*, pastel s/ papel, 113 x 77 cms.

Santiago Carbonell, *El Sueño de Francisco*, óleo s/lino, 140 x 120 cms.



Restauración: transmisión de la obra de arte hacia el futuro

Regina Trespacios

Regina Trespacios es restauradora de pintura de caballete y académica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

La creación humana presenta una unidad estructural en cuanto a que la imagen y la materia forman un todo indivisible que debe mantenerse así naturalmente, aún bajo la acción misma de la restauración, de aquí que deba fijarse el límite de lo que puede ser el restablecimiento de la unidad potencial, sin que se cometa un falso histórico o se perpetúe una ofensa estética.

"El tiempo, además de como estructura del ritmo, se encuentra en la obra de arte en tres momentos diversos, no ya bajo el aspecto formal, sino en el fenómeno lógico, cualquiera que sea la obra de arte de que se trate. Es decir, en primer lugar como duración de la manifestación de la obra de arte mientras está siendo formulada por el artista; en segundo lugar como intervalo que se interpone entre el final del proceso creativo y el momento en que nuestra conciencia actualiza dentro de sí la obra de arte, en tercer lugar como instante de esta irrupción de la obra de arte en la conciencia". (Brandi, 29)

Por ello, el único momento legítimo para la acción de la restauración es el presente de la conciencia observadora que es presente histórico aunque sea también pasado y esté en la historia. "La Restauración para representar una operación legítima, no deberá concebir el tiempo como algo reversible, ni la abolición de la historia. La acción de la restauración, además y por la mis-

ma exigencia que impone el respeto a la historicidad compleja que compete a la obra de arte, no deberá plantearse como secreta y casi fuera del tiempo, sino ofrecer los medios para ser delimitada como evento histórico que es, por el hecho de ser una acción humana y de insertarse en el proceso de transmisión de la obra de arte hacia el futuro". (Brandi, 33)



M. Boleyn, desarrollo de hongos, fotografía.

En el campo de la restauración de la gran variedad de bienes culturales con los que cuenta la humanidad, el principal problema con el que nos encontramos los conservadores es la lucha en contra de la transformación natural que sufren los objetos de arte a través del tiempo, ya que los materiales que los constituyen provienen generalmente de compuestos que tienden a regresar a su estado original, sufriendo ciertas adaptaciones que conocemos como deterioros.

Las causas del deterioro son varias, destacando principalmente los problemas del clima y el descuido de las personas que manipulan los bienes culturales.

El clima es la resultante de muchos elementos y factores de diversa naturaleza, "Los principales elementos que deben tomarse en consideración son la temperatura, la insolación y la humedad. (precipitación, condensación y evaporación) influidas por factores tales como la latitud, la altitud, la distribución de las tierras y las aguas, las barreras montañosas, las corrientes oceánicas, los vientos predominantes, y en los continentes, la topografía local y la cubierta superficial (ausencia o presencia de vegetación, naturaleza de ésta, humedad o sequedad, calor, etc.)". (Coremans, 31)

El clima influye en la descomposición de los bienes culturales, acelerando el deterioro; sus efectos son más pronunciados en zonas tropicales que en las latitudes superiores.

Los factores climáticos que actúan sobre los objetos de museo son: combinación de alta temperatura y abundante humedad;

combinación de baja temperatura y abundante humedad; combinación de alta temperatura y escasa humedad; acción aislada de la temperatura; acción aislada de la humedad; contaminación atmosférica.

Los factores climáticos antes mencionados, cuando actúan en forma combinada provocan daños graves que a continuación enumero:

La humedad excesiva, afecta principalmente a los materiales higroscópicos que tienden a mantenerse en equilibrio físico-químico con su medio ambiente. "Toda variación de este medio provoca en él una ruptura del equilibrio que el objeto corrige por una reacción cuyos efectos pueden ser destructores" (Martos Díaz, I-II) y causan los siguientes trastornos: debilitamiento de los adhesivos; deformación; putrefacción de la cola; pulverulencia en la piedra por eflorescencia; manchas en pergamino y papel; oxidación; decoloración de las tintas; agrietamiento de la madera; emigración de sales solubles; aceleración de la corrosión metálica; desarrollo de insectos como comejenes (termitas); movimientos de estiramiento en los lienzos.

El calor húmedo puede provocar aparición de hongos y microorganismos a 70% de humedad y de 20°C a 25°C de temperatura.

El agua por escurrimiento provoca destrucción de pinturas de caballete o murales.

Los cambios bruscos de humedad y temperatura pueden provocar movimiento de material higroscópico, abarquillamientos de la madera, desconchamiento de la pintura y activación de sales. La alta humedad y baja temperatura pueden causar formación de cristales de hielo que provocan fracturación microscópica en material expuesto a estas condiciones.

La sequedad excesiva y la alta temperatura causan contracción; deshidratación; fragilidad por desecación de madera, adhesivos, capa pictórica, papeles, encuadernaciones y tejidos; desprendimiento en marquetería; combustión y fusión.

La contaminación ambiental es otra causa que aunada al clima, interviene en el deterioro acelerado de los bienes culturales. Entre los componentes esenciales de la atmósfera encontramos el oxígeno y el vapor de agua, ambos agentes de deterioro que uni-

dos con los contaminantes atmosféricos contribuyen a que el deterioro sea más profundo. Los contaminantes atmosféricos que dañan más nuestros bienes culturales son: el dióxido de azufre (SO_2), sulfato de hidrógeno (H_2S), ozono (O_3), dióxido de nitrógeno (NO_2) y amoníaco (NH_3).

*Severo el tiempo, va desbilando las
cabelleras más hermosas; a los
labios les descarna la pureza del
carmin; la mirada pierde
distancia.*

José Luis Sierra

El dióxido de azufre se produce por la industria química, y con la humedad ambiental se convierte en ácido sulfúrico que provoca oxidación; algunos barnices como el damar y el matic provocan azuleo; en los materiales de construcción, principalmente en los calizos, se convierte en sulfato cálcico que aumenta de volumen y provoca fisuras; en el papel provoca acidez sobre algunas tintas que reaccionan perforando el lugar que ocupaban; el algodón y el lino antiguos también se deterioran al igual que los tejidos nuevos; el hierro se oxida más rápidamente pues forma soluciones ácidas que absorben más agua (60% de humedad); el cobre y bronce se corroen.

El sulfato de hidrógeno se produce en las ciudades por las industrias, actividades biológicas en plantas, bancos de arena, lagos y llanuras: ataca rápidamente a la plata provocando sulfuro de plata, y al cobre con el que produce sulfato de cobre; ataca capas pictóricas que contengan pigmentos a base de plomo y empaña los metales.

El amoníaco es producto de la actividad del hombre y de la naturaleza, en las ciudades lo encontramos en la lluvia ácida que contiene sulfato de amonio y es peligroso para los objetos de celulosa y barnices a base de resinas naturales.

El ozono y el dióxido de nitrógeno, en altas concentraciones son venenosos; se forman en la parte superior de la atmósfera más o menos a unos 25 kilómetros, por la acción de los rayos UV sobre el oxígeno al mezclarse con las corrientes de aire forma el ozono que entra en la composición del smog, junto con el dióxido de nitrógeno y oxidantes orgánicos (acetileno, hidrocarburos y aldehídos). El ozono ataca materiales orgánicos como la celulosa y su acción desvanece los tintes. Los óxidos de nitrógeno combinados con condiciones ácidas producidas por el dióxido de azufre, destiñen las maderas. El dióxido de nitrógeno proviene de los automóviles.

En relación a lo que sucede con el mal manejo de las piezas de arte en manos de personas inexpertas surgen deterioros que po-

drían ser evitados al tomar las precauciones pertinentes en cuanto a uso, traslado, almacenamiento, exposición, iluminación, etc.

Los principales daños provocados por la negligencia son los accidentes como inundaciones, incendios, y otros; la manipulación y el embalaje defectuosos provocan roturas, deformaciones por golpes, desprendimientos, etc. También la exposición continua a haces luminosos, el calor excesivo y la humedad continua, son condiciones que podemos controlar y que de lo contrario pueden provocar severos e irreversibles deterioros expuestos anteriormente en relación al clima. Por último, el ataque por insectos y roedores puede ser controlado con fumigaciones periódicas, limpieza continua y buena ventilación.

Como podemos observar, el ser humano puede ayudar a que los bienes culturales perduren por más tiempo en buen estado; es por ello que hay que señalar, a forma de conclusión, las recomendaciones pertinentes para mantener la obra en condiciones favorables:

■ Para evitar las variaciones de humedad y temperatura en museos se recomienda usar un sistema de aire acondicionado que regule la humedad relativa. La temperatura y el grado de humedad más apropiados son los siguientes:

Objetos de origen orgánico: entre 40% y 50% de humedad y 21°C de temperatura.

Colecciones mixtas: de 50% a 60% de humedad y 21°C de temperatura.

Colecciones de madera: entre 40% y 65% de humedad y 21°C de temperatura.

Regiones tropicales húmedas y cálidas: 22% a 24% de humedad y temperatura de 21°C.

Regiones tropicales secas: 45% de humedad y temperatura de 21°C.

Craquelado por resequecedad, fotografía.



■ Para conseguir una buena conservación se recomienda usar filtros para polvos y contaminantes atmosféricos.

■ En caso de no contar con aire acondicionado se recomienda mantener una intensidad luminosa baja, regular las aberturas en ventanas para evitar la penetración de polvo, mantener limpio el lugar y los objetos. En caso de que se requiera instalar humidificadores portátiles, aplicar fumigaciones periódicamente. Si hay mucha humedad usar desecantes en vitrinas como el gel de sílice.



Pasmado de barniz, fotografía.

■ Al empacar objetos, usar materiales convenientes previamente desinfectados y en caso necesario solicitar la asesoría de un especialista.

■ Para conocer las condiciones de humedad y temperatura, es preciso instalar termohigrógrafos o termómetros seco-húmedos para así poder resolver con mayor facilidad las condiciones de microclima.

Finalmente, quiero ser muy insistente en crear conciencia en las personas que manejan bienes culturales y obras de arte, del cuidado que deben tener en la manipulación y resguardo, ya que los objetos producidos por el hombre guardan parte de nuestra historia e identidad y por ello merecen respeto y atención convenientes para permitir que futuras generaciones puedan conocerlos y apreciarlos como parte de sus raíces y cultura.

Bibliografía

Baroni, Sandro. *Restauro e conservazione dei dipinti, Manuale pratico*. Fabbri Editori: Milano, 1992.

Brandi, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Alianza Editorial: Madrid, 1992.

Coremans, Paul. "Clima y Microclima", *La Conservación de los bienes culturales. Museos y Monumentos*. Lausana Suiza, 1969. vol. XI.

De Plas, Solange. *Come far rivivere un quadro, guida pratica al restauro*. Ed. Il Castello: Milano, 1990.

G. Caneva, M.P. Nugari, O. Salvadori. *La biologia nel Restauro*. Nardini Editore: Firenze, 1994.

Martos Díaz, Arturo. "La Climatología en los Museos". *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de artes, arqueología y etnología*. Madrid-España. vol. 7. 1968.

Tiempo y destiempo, raíces en el cielo

Crítica

José Rafael Blengio

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

Uno de los momentos más felices de nuestra infancia, que deja huella perdurable en nuestro espíritu, es aquél en que nos asomamos al mundo y descubrimos que somos parte de él y que él nos pertenece en la medida en que lo integremos a nuestros sueños. Como los árboles, es la época en que terminamos por fincar nuestras raíces en el cielo.

En ese periodo maravilloso (por las maravillas que se acumulan en los desvanes del ensueño), nos extasiamos ante la luz que mana de lo alto, de las cosas, y de las pupilas de los seres queridos; nos seducen las ranas y los grillos, escapados de alguna era geológica en que la realidad y el deseo compartían la misma sustancia, en que la imaginación es la casa del tigre de nuestra libertad, dispuesto a saltar como flecha elástica y suntuosa, de la tierra al firmamento. Es la época en que tratamos de apurar con los ojos del alma el misterio de lo viviente.

Por eso todos los niños son (fuimos o somos aún) mirones. Sólo en la infancia se da el arrojo del niño que grita su asombro porque el emperador va desnudo y no lleva nada encima, contrariamente a lo que le han hecho creer los embaucadores y que han aceptado perrunamente los serviles, pues como todo mundo sabe, sólo los niños y los locos dicen la verdad.



Juan Carlos Romo, *In memoriam*, plata sobre gelatina, 23.5 X 18 cms.

Max Reinhardt, el renovador del teatro alemán de este siglo, dijo que el artista es un hombre que se metió en el bolsillo la niñez y la adolescencia y que camina con ellas por la vida. Y alguien que sabía mucho del corazón humano proclamó que podrán entrar en los cielos sólo los que reciban el reino de Dios como niños.

Desde la primera imagen de la exposición fotográfica de Juan Carlos Romo, nos percatamos de algo que se da exclusivamente en un artista genuino: la captación de momentos singulares e irrepetibles que sólo el ojo sincero de un niño puede aprehender, y que ahí están, aparentemente ocultos, a fuerza de cotidianos, a las miradas de los demás que carecen de la inocencia de ver la imaginaria del sueño que se esconde en los troncos añejos o derribados, en los altos ramajes de árboles llenos de luz, viento y pájaros, en el geometrismo (¿casual o meditado por algún dedo celeste?) de rocas y cortezas, en esa presencia inquietante de las estatuas que pasma y desconcierta, como si de repente los ángeles de mármol fuesen a alzar el vuelo ante nuestros ojos incrédulos, en esa luz que nos escamotea o nos revela (por sabia) una realidad que es casi un espejismo.

Sorprende la vida interior de esas imágenes, como si siguieran viviendo a pesar de haber sido captadas en una fotografía, contrariamente a las mariposas perforadas por el alfiler que las inmoviliza en las láminas de corcho, como si desdijeran el miedo de los indígenas a que alguien les “robe el alma” al plasmarlos en las placas de colodión y nitrato.

Sí. Las imágenes maravillosamente tridimensionales de Juan Carlos Romo muestran a las cosas viviendo su vida, su destino, su imperturbable epifanía. El artista con ojos de niño, perfecto voyeur (mirón) en un “strip-tease” casto, las captó en su ángulo más preclaro, inventándose a ellas mismas en su rostro intemporal, como si con su lente y su sensibilidad hubiese sincronizado el tiempo inasible de esos árboles, rocas, hierbas, senderos, mármoles, aire, cercanías y lejanías, que fluye con un ritmo diferente al de la especie humana, con nuestro tiempo fragmentado, hecho de sobresaltos, dudas e inquietudes que nos avasallan desde que dejamos atrás la infancia y nos enfilamos al dominio inexorable del no ser.

¿Quién podría imaginarse a un árbol que en vez de tener las raíces en la tierra las tuviera hundidas en las nubes, en la luz, en el infinito, y que ajeno a las vicisitudes de la materia nos dijera que en el reino de la inocencia y la imaginación *todo* es posible?

Eso es lo que ha logrado Juan Carlos Romo con su delicada y subversiva serie de fotografías, en que parece que detrás de la cortina corpórea de los seres retratados corre un manantial de esencias platónicas *sub species eternitas*.

Sus “Raíces en el cielo” son melodías del tiempo atrapadas en imágenes de arraigo celeste, casi como un reto al destiempo de nuestra esperanzada impermanencia.

TEATRO

abril - junio	Grupo Paso de Gato <i>El manantial de los santos</i> de John M. Synge Director Alfonso Alba
enero - diciembre	Akukum Director Román García
abril - diciembre	Grupo la CUR <i>Arlequín Servidor de dos Patrones</i> de Carlos Goldoni Director Rodolfo Obregón
septiembre	Conferencia <i>El teatro mexicano hoy</i> de Rodolfo Obregón en el Cairo International Festival for Experimental Theatre

DANZA

marzo	La Danza en Bellas Artes Ballet Clásico de Querétaro. Compañía de Danza Folklórica de la U.A.Q. Taller de Danza Contemporánea E.B.A/U.A.Q.
agosto	Taller de Danza Contemporánea EBA <i>Trietas, Instalación Humana, Variaciones sobre dos temas, inter-transiciones.</i> Coreografía: Cristina Medellín y Leoncio Anaya.
agosto	Ballet Modern Form, Cracovia. Gira Internacional Director: Jerzy M. Birczynski

MÚSICA

febrero - junio	Universitarios en Concierto
marzo	Encuentro de Guitarra En colaboración con el Instituto Municipal de Cultura
mayo	Conciertos de Clausura del Diplomado en Dirección Orquestal Camerata de la Filarmónica de Querétaro
mayo	Conferencia y estreno en México de la obra <i>Neumas</i> en el Festival Callejón del Ruido, Universidad de Guanajuato. Ignacio Baca Lobera
junio	Premio Irino-Japón- para Música Orquestal <i>Tierra Incógnita</i> Ignacio Baca Lobera.

INVESTIGACIÓN

marzo	Conferencias Semana Nacional de la Investigación organizada por CONACYT
agosto	Conferencias Primera Semana de Restauración de Pintura de Caballete en Querétaro

FOTOGRAFÍA

abril	Exposición Magia y misterio de la Huasteca. Mágara Dehaene
julio	Centro Cultural de la Huasteca Potosina, Ciudad Valles
septiembre	Museo de Culturas Populares, México, D. F.
enero - septiembre	Sala Germán Gedovius S.L.P.
	Galería de la Imagen
	Muestras de alumnos de la EBA, Pauline Stevens, Juan Carlos Romo, Silvana Agostoni, Francisco Urquiza Guzzy.

GALERÍA UNIVERSITARIA

febrero - marzo	Figuración al fin de Milenio.
	Santiago Carbonell, Ignacio Iturria, Rubén Maya, Gustavo Aceves, José Nuño, Luciano Spanó, Miguel Herrera, Fernando Leal, Pablo Szmulewicz.
mayo - julio	Obra Reciente.
	Jordi Boldó.
agosto - septiembre	Territorios de Papel.
	Grabados de cuatro artistas españoles. Frederic Amat, Rafael Canogar, Luis Gordillo, José Hernández.

CINE CLUB EBA

marzo	ciclo Luis Buñuel
mayo	ciclo Krzysztof Kieslowski
agosto	ciclo El cine y las artes

DIFUSIÓN

julio - diciembre	Jornadas Culturales Sierra Gorda
	Talleres de Cartel, Pintura Mural y Reciclado de papel. Alumnos de la E.B.A. prestadores de Servicio Social en coordinación con el Grupo Ecológico Sierra Gorda.
	Conciertos de guitarra y Taller de Música. Ramiro Martínez.

CURSOS

septiembre 95 - mayo 96	Diplomado Dirección orquestal Sergio Cárdenas
enero - junio	Curso MIDI Miguel Muñoz
marzo	Taller Danza contemporánea Agnieszka Lazska
agosto - noviembre	Diplomado Arte Contemporáneo. Origen y últimas tendencias Jorge Juanes
julio - diciembre	Curso Grabación digital Miguel Muñoz

Eba Áurea se terminó de imprimir en el mes de Octubre de 1996 en los talleres
IMPRECOLOR INDUSTRIAL, S.A. DE C.V. calle 2 N° 37-A Fracc. Ind. Benito Juárez.
Impreso en couché mate de 135 grs. y forros en cartulina de 250 grs.
Se tiraron 1000 ejemplares más sobrantes por reposición.
Se utilizaron tipos Garamond y Avant Garde



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
ESCUELA DE BELLAS ARTES

Hidalgo Pte. s/n Centro Universitario 76010
Querétaro, Qro. México Tel / Fax (42) 169022
E-mail : <ebauaq@mail.intermex.com.mx>