

Órëa

EBA

ABRIL 1998 Nº 3



GRUPO FOMENTO QUERETANO

La publicación de este tercer número de *Eba Áurea* no habría sido posible sin el valioso apoyo brindado por *Fomento Queretano S. A. de C. V.*, empresarios que depositan su confianza en la Universidad Autónoma de Querétaro y han tenido la visión de creer en el arte y la cultura apostando por el desarrollo humanista e integral de la comunidad queretana.

La Escuela de Bellas Artes agradece este gesto y reconoce la riqueza de esta nueva relación empresa, educación y cultura.

Universidad Autónoma de Querétaro

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

Rest. Roberto González García

Coordinación Editorial

Escuela de Bellas Artes

M. en C. Mágara Dehaene Rosique



EBA Áurea

Coordinación

Mágara Dehaene Rosique

Edición

Teresa Bordons Gangas

Diseño

Mágara Dehaene Rosique

Lizette Ale Caldera

Asistentes a la producción

Jorge Enciso

Néstor Flores

Asbed Levi

Yazmín Muñoz

Laura Reyes

Armando Rodríguez

Ricardo Villalobos

Reproducción fotográfica

Arturo Pérez

Comité Editorial

Susana Azuara

Ignacio Baca

Teresa Bordons

Fernando Johns

Jorge Juanes

Arturo Pérez

Giancarlo Pulido

Regina Trespalacios

Eduardo Vallejo

Javier Velázquez

Consejo Asesor

Patricia Arriaga

Jordi Boldó

Guillermina Bravo

Santiago Carbonell

Sergio Cárdenas

Hazael Castilla

Gabriel Figueroa

Raúl Hernández

Jorge Lara

Margarita Magdaleno

Manuel Naredo

Rodolfo Obregón

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>

Indice

- 8 V Premio Arnaldo Orfila a la Edición Universitaria 1997
- 10 Premio Nacional de Pintura para Jóvenes Artistas
Santiago de Querétaro
- 12 Nuria Boldó siempre
- 14 Rodolfo Obregón
Utopías Aplazadas
- 21 Guillermina Bravo
Coreografía contemporánea
- 24 Jorge Juanes
Retorno a lo primordial
- 26 Teresa Bordons Mária Dehaene
entrevista / portafolio
Santiago Carbonell
- 46 Hazael Castilla
El cine de vanguardia
- 53 Jorge Juanes
Crítica de Arte
Salvador Dalí
- 59 Andy Warhol
- 63 Jackson Pollock
- 66 Rodolfo Santa María
Tendencias de la arquitectura reciente en México
- 87 Eudoro Fonseca
Saturnino Herrán

ESCUELA DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

ARTES VISUALES

Licenciatura en Artes Visuales

líneas terminales:

Diseño Gráfico

Artes Plásticas

Docencia en Artes Plásticas

MÚSICA

Licenciatura en Música

líneas terminales:

Composición

Instrumento

Educación Musical

Técnico Ejecutante Instrumentista

TEATRO

Carrera Técnico Superior en Actuación

Compañía de Teatro Universitario

DANZA - BALLET

Ballet Clásico

Compañía Universitaria "Ballet Clásico de Querétaro"

Danza Folklórica

Compañía de Danza Folklórica

Taller de Danza Contemporánea

RESTAURACIÓN

Técnico en Restauración de Pintura de Caballete

CAMPUS SAN JUAN DEL RÍO, QUERÉTARO.

TALLERES DE EDUCACIÓN CONTINUA

Danza Folklórica

Ballet

Piano

Pintura

Editorial

Abrimos las páginas de este nuevo número de *Eba Áurea* ofreciendo una reflexión inicial cuyas líneas generales se nos fueron haciendo manifiestas al tener una visión de conjunto de las colaboraciones recibidas sobre un tema propuesto, las vanguardias artísticas.

La superación de la brecha entre el arte y la vida y el enfrentamiento con la institución del Arte definieron aquellas propuestas artísticas innovadoras que emergieron a comienzos del presente siglo y que hoy algunos ya han denominado vanguardias históricas. La transformación del marco institucional en que se producía, se distribuía y se recibía el arte en la sociedad burguesa era objetivo clave de un proyecto vanguardista que veía en la inserción del arte en la cotidianidad un camino hacia la transformación del hombre y la sociedad. El Arte Pop vino a cerrar el abismo al elevar los objetos de consumo a la categoría de Arte.... o al arrastrar al Arte al terreno de la vida. Así, la sociedad de consumo engulle a la última vanguardia; las vanguardias pasan a la Historia y, digeridas por la cultura de masas, pasan a engrosar las filas de la tradición.

Vivimos hoy en el punto de quiebra de la concepción lineal y teleológica del devenir histórico que había caracterizado al pensamiento de la modernidad y cuyo resultado son múltiples temporalidades y propuestas que transtocan las definiciones de lo viejo y lo nuevo. La vanguardia ha muerto; viva la vanguardia.

V Premio Arnaldo Orfila Reynal a la Edición Universitaria 1997

EBA *Áurea*, especial Tiempo, publicado en octubre de 1996 obtuvo la Mención Honorífica en la categoría *Revista de Difusión* del V Premio Arnaldo Orfila Reynal a la Edición Universitaria 1997 otorgado por la Universidad de Guadalajara en el marco de la XI Feria Internacional del Libro de Guadalajara que se celebró del 29 de noviembre al 7 de diciembre de 1997.

En el certamen participaron 26 universidades del país con cerca de 100 publicaciones resultando premiadas:

Categoría Libro de Humanidades y Ciencias Sociales: premio, *Diccionario del Español Usual en México* (Colegio de México); mención, *Colección Poesía y Poética* (Universidad Iberoamericana).

Categoría Libro de Ciencias Naturales y Físico Matemáticas: premio, *Fundamentos de Inmunobiología* (UNAM); mención, *Fisiología Celular. Un enfoque biofísico* (Universidad Autónoma de Puebla).

Categoría Revista de Difusión: premio, *La Palabra y el Hombre* (Universidad Veracruzana); mención honorífica *EBA Áurea* (Universidad Autónoma de Querétaro).

Categoría Revista de Investigación: premio, *Historia Mexicana* (Colegio de México); mención, *Avance y Perspectiva* (Instituto Politécnico Nacional).

El jurado estuvo compuesto por Jorge Avendaño-Inestrillas, actualmente Jefe del Departamento de Publicaciones de la Facultad de Medicina de la UNAM e investigador de Historia de la Medicina; Ricardo Nudelman Ch., actualmente vicepresidente del Grupo de Librerías Gandhi y anteriormente gerente de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y de la Editorial GEDISA; José María Espinasa, actualmente director de *Nitrato de Plata*, revista de cine de la cual es fundador y anteriormente jefe

del Departamento Editorial de la UAM, editor de *Casa del Tiempo*, jefe de redacción de *La Jornada Semanal* y coordinador editorial de *Tierra Adentro*; Joaquín Díez-Canedo Flores, actualmente editor en la Compañía Editorial Continental, parte del Grupo Patria Cultural y anteriormente editor de Joaquín Mortiz y consejero de la CANIEM, de Librerías Cristal y editor en el Grupo Vid y, finalmente Antonio López Mijares, actualmente coordinador de la colección Biblioteca Jalisciense y anteriormente subdirector editorial de la Dirección de Publicaciones de la Universidad de Guadalajara.

Arnaldo Orfila Reynal, originario de Buenos Aires, falleció en enero de 1998 a los cien años de edad, y con él desaparece una de las más importantes figuras del campo editorial en lengua española. El que fuera director general del Fondo de Cultura Económica y director fundador de la editorial Siglo XXI, dedicó su vida a la difusión de la cultura y a compartir con otros su pasión por los libros. Entre los muchos premios con los que contaba se pueden destacar la Legión de Honor que otorga el gobierno de Francia y el Premio Alfonso Reyes 1992.



V PREMIO
ARNALDO ORFILA REYNAL
A LA EDICIÓN UNIVERSITARIA 1997

Se otorga
mención honorífica en la categoría
revista de difusión

a la

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

por la publicación de

EBA Áurea

Guadalajara, Jalisco, noviembre de 1997

— Invidiam
Dr. Jorge Avendaño-Inestrillas
Presidente del Jurado

Victor MO
Dr. Victor González Romero
Rector General
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



Avellino Sarda V. G. &
Cognate Organisms

Premio Nacional de Pintura para Jóvenes Artistas Santiago de Querétaro

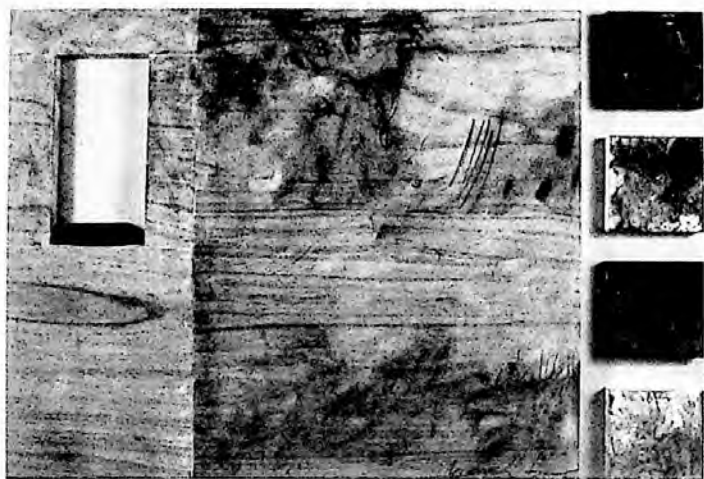
La Escuela de Bellas Artes tuvo en el pasado año la iniciativa de impulsar el *Primer Premio Nacional de Pintura para Jóvenes Artistas, Santiago de Querétaro*. Convocado por la Universidad Autónoma de Querétaro con el apoyo del Gobierno del Estado y del CONECULTA, busca confrontar la producción plástica de los jóvenes artistas a lo largo del país.

La respuesta fue alentadora ya que se recibieron 161 obras de 101 artistas. El jurado compuesto por Ercilia Gómez Maqueo, Elín Luque, Jorge Juanes, Rubén Maya y Santiago Carbonell acordó el Primer Premio de Adquisición a Iván Morales por su obra *Sufriamiento*. Se otorgaron menciones honoríficas a Jaime Ramsés de la Cruz por la obra *Cosmopolita*, Arlene Lozano Villarreal por la obra *Desde el Alma* y Raúl García Sánchez por la obra *Instante de un caos que es cíclico*.

La exhibición en el Museo de Arte de Querétaro de los trabajos seleccionados permitió que se conocieran y detectaran coincidencias y territorios compartidos en la pintura del fin de siglo. Se reconocieron como temas rectores una relectura de las vanguardias del SXX, así como una marcada atención a la técnica y a la temática develando una pintura que presenta la vida cotidiana y estilo de vida de nuestros jóvenes de estos últimos días del milenio.

Para Querétaro, entidad que se ha promocionado como ciudad histórica y cultural del país, es enriquecedor el contar con un premio nacional que en esencia permite que nos pongamos en contacto con lo que será la pintura del S XXI.

La segunda convocatoria del *Premio Nacional de Pintura para Jóvenes Artistas Santiago de Querétaro* se presentará en abril del presente año, con la intención de convocar al mayor número de jóvenes artistas del país.



Arlene Lozano, *Desde el alma*, 290 x 190 cms.



Raúl García Sánchez, *Instante de un caos que es cíclico*, óleo y acrílico/tela 122 x 183 cms.

Iván Morales, *Sufrimiento*, acrílico/cartón rasgado, 200 x 270 cms.

Jaime Ramsés de la Cruz, *Cosmopolita*, mixta/table-ro rígido y policromado, 310 x 160 cms.



Nuria Boldó siempre

Nuria nace en Barcelona, España, ciudad en la que vive hasta 1950. Huyendo del régimen franquista sus padres emigran a América con ella, su hermano y su hijo Jordi, aún de brazos. En la Ciudad de México conoce al padre de su hijo Ramiro. Con él viaja a Guatemala y comienza a ejercitar —al límite y para siempre— la pasión y la sobrevivencia. Regresa a México a fines de 1966 sola con sus hijos. Conmovida por el movimiento estudiantil y por la agitación política de principios de los 70 se involucra románticamente en una organización clandestina revolucionaria que creía en la vía armada. Es detenida y torturada y pasa más de cuatro años presa en Santa Marta Acatitla durante el régimen de Luis Echeverría. Ahí estudió disciplinadamente e hizo amistades que la acompañaron a lo largo de toda la vida. Al salir de la cárcel ingresa al Partido Comunista Mexicano, pero pronto es expulsada por su “actitud anarquista”.

En 1984 rescató de la tradición familiar el oficio de imprimir y con gran amor y energía funda la editorial *Joan Boldó i Climent*. Editó muchos y muy hermosos libros, publicando sobre todo a poetas jóvenes del interior. Este proyecto empieza en la Ciudad de México, continúa un tiempo en Tequisquiapan y los últimos años en Querétaro. Aquí instala una librería, cafetería y foro cultural, *La Pajarita de Papel*, por muchos recordada y que se convirtió durante unos años en un proyecto cultural “alternativo” donde Nuria generaba directa o indirectamente todo tipo de actividades artísticas y culturales; talleres, exposiciones, publicaciones, lecturas, ofrendas de día de muertos, tertulias, discusiones políticas, conciertos y estimulante convivencia. Quienes la conocimos la quisimos mucho y fue muy importante para nosotros. Murió en la Ciudad de México el 29 de diciembre de 1997 después de una larga y cruel enfermedad contra la que peleó hasta el último día. Sus cenizas fueron esparcidas en el lago de Pátzcuaro, que ella amaba.

Arturo Santana

para Jordi y Ramiro

Bajo el umbral vespertino de un crepúsculo queretano Nuria Boldó revisa la última página de su vida. Ha resuelto partir con la luz de un atardecer como si toda la furia del Mediterráneo viera ante sí una promesa cumplida. Vivió la cifra de una saga mientras besos y parabienes de los amigos le asestaban adioses y memorias de una vocación certera. Reconoció en México una oportunidad para avivar el fuego de la utopía y se entregó con la plenitud más limpia. Su infancia en Barcelona le propuso, guerra civil enmedio, una edición de lucha y entrega filial. Cumplió desde la esperanza en el reguero de afanes y proyectos alrededor del sitio recurrente que su historia publicó entre barrotes y sueños. “No me toca esa luz”, predijo sabiéndose en el rescoldo de sus últimos días. Acaso un lindero de su eternidad prodigó sus lances mejores en su habilidad para amar indiscriminadamente toda suerte de rostros y desventuras.

Los años que vivió en Querétaro purificaron el arte editorial y los sentidos de las palabras vocación, fidelidad, entrega. Agradecemos el tramo de su permanencia como designio materno de una muchacha catalana entre nosotros. Su ausencia física nos impone un lance de amor sin ataduras.

Utopías Aplazadas

Rodolfo Obregón

Rodolfo Obregón es director de teatro.

Lenguaje polisémico por excelencia, el teatro siempre llegó tarde al festín de las artes. Arte de la presencia, junto con la danza y la ópera, el teatro toma su tiempo para hacer orgánicos, en el cuerpo de sus ejecutantes, los conceptos y presupuestos teóricos que han acompañado o dado pie a las corrientes renovadoras del arte de nuestro siglo. Arte del presente (todo en él sucede única y exclusi-

vamente en el aquí y el ahora), el teatro es por su paradójica naturaleza un arte conservador: "El Conservatorio de las formas del pasado". Arte de la palabra, a diferencia de la danza, tarda muchos años en poder verbalizar el impulso vital de las vanguardias.

Así, las vanguardias en el teatro han sido casi siempre utopías aplazadas, formulaciones proféticas que lograron su concreción dramática o espectacular treinta o cuarenta años más tarde, la mayoría de ellas años después de la desaparición de sus profetas.

En la doble naturaleza del teatro (texto literario: fijo y perenne, y hecho escénico: espontáneo y efímero), la vanguardia eligió casi siempre el terreno de la representación para su búsqueda de nuevos horizontes. Y sin embargo, es la



T. Kantor, *Qui non ci torno più*, tinta china, programa de mano, Roma, 1989.



T. Kantor, *Qui non ci torno più*, tinta china, programa de mano, Roma, 1989.

relación con las palabras una de las características más importantes de las vanguardias teatrales. En su obra-testamento *No volveré jamás*, el último heredero de las vanguardias históricas, Tadeusz Kantor, describe así a uno de sus personajes: "El orador de feria, un beodo reclutado para magnificar con su dudosa arte oratoria la boda que se prepara. Dejémoslo pronunciar aquel discurso estudiado. Como todos los discursos oficiales de este mundo es sordo al destino del hombre. Que hable. Es inútil. La grandeza de escenario requiere siempre de un bufón". (Kantor, 1989)

Desde el punto de vista de la escritura, el drama expresionista había reducido ya el diálogo teatral a palabras sueltas y frases cortas, el mínimo indispensable para expresar el tormento interior de sus protagonistas e, influenciado por el nacimiento del cine, había fragmentado la estructura aristotélica de progresión continua en secuencias y escenas autónomas que, como el arte medieval, logran su efecto emotivo no por la fuerza de la unidad sino a través del sentido de acumulación.

El teatro del absurdo hace aún más evidente su desconfian-

za en las palabras y un autor como Eugène Ionesco asienta su poderío dramático en el sinsentido del "discurso oficial", mientras que Samuel Beckett transita desde la sustitución del sentido hasta la destrucción literal de los vocablos para terminar escribiendo un diálogo de ruidos, gritos, onomatopeyas o, simple y llanamente, un *Acto sin palabras*.

Validando las alucinadas intuiciones de Antonin Artaud, los directores de escena de los años sesenta y setenta llevaron al cabo sus búsquedas actorales en el terreno del impulso que antecede a la formulación verbal para proponer espectáculos teatrales basados única y exclusivamente en la exploración del sonido (*Orghast* de Peter Brook o *Y del Roy Hart Theatre*), en las relaciones entre el cuerpo y su forma elemental de expresión sonora: *El grito* (Grotowski y *The Living Theatre*), o bien en la creación de un pretendido Esperanto, una lengua universal (Eugenio Barba) que subraya otro rasgo típicamente vanguardista: su carácter internacional o la aspiración cosmopolita.

"Es la palabra la que ha destruido toda religión en su giro de acción; y es la palabra, ese inquieto átomo de conocimiento, la que empieza a corromper a la belleza tratando de destruirla. Porque la belleza pura es belleza muda, y el silencio debe volver a circundar a las artes antes de que éstas vuelvan a estar sanas... dejemos que el silencio y las imágenes divinas lo protejan todo" (Marotti) había dicho en su revista *The Mask* Edward Gordon Craig, el formulador de la utopía plástica del teatro.

Radical, como todo vanguardista, Craig, quien había sido actor e hijo de actores, propone incluso la expulsión de los comediantes y su sustitución por una "supermarioneta" capaz de respetar los valores plásticos "puros" del espacio escénico y sujeta a la voluntad del director, desde entonces convertido en demiurgo.

Y es precisamente la relación con el espacio otro rasgo distintivo de las vanguardias teatrales que se da en contraposición —sabio equilibrio— a su relación con las palabras. Si la vanguardia busca el carácter "universal" del lenguaje gestual y pre-expresivo, rechaza en cambio la arquitectura teatral universalmente difundida: el teatro "a la italiana". Una vez más, es Kantor quien describe la relación del espectáculo con la arquitectura que lo contiene: "La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa. Antes de componer el escenario, hay que componer la sala.

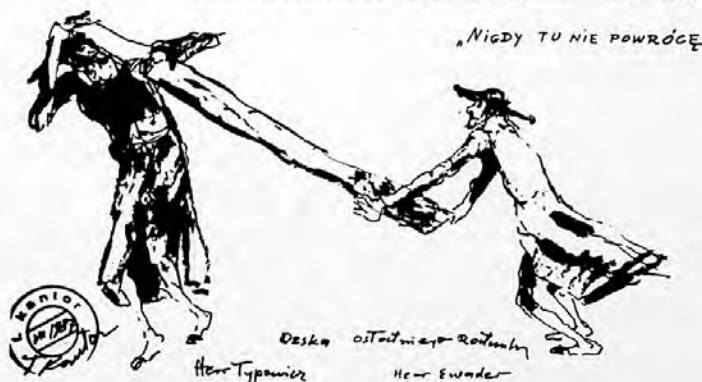
Será la puesta en escena de la sala". (Kantor, 1984)

Si bien Max Reinhardt, Erwin Piscator y otros habían formulado ya la necesidad de establecer relaciones espaciales particulares para cada espectáculo, esta postura se radicaliza durante los años setenta como una revuelta frente a todo lo que signifique el "arte burgués", ¿y qué más emblemático de esta "actitud burguesa" que la sala de terciopelos rojos y maderas doradas? El teatro busca entonces los espacios "particulares", cargados de significación propia, llenos de una historia local y ligados a la vida de una comunidad específica.

De la vieja Schaubühne de Berlín a las fábricas abandonadas en las afueras de las ciudades industriales de Italia, el espacio se teatraliza e influye a su vez en el planteamiento de cada espectáculo creyendo resolver así el viejo problema entre el fondo y la forma de una obra artística.

Ejemplo preciso de una síntesis entre tradición y ruptura es el espacio elegido por Peter Brook para establecer en París (1971) su

T. Kantor, *Qui non ci torno più*, tinta china, programa de mano, Roma, 1989.





G. Kuhnel, *Qui non ci torno più*, fotografía, programa de mano, Roma, 1989.

Centro Internacional de Investigación Teatral: el *Bouffes du Nord*, un teatro del siglo XVIII que había sido abandonado después de un incendio y enclavado en lo que es actualmente un barrio argelino de la capital francesa. Brook no permite la restauración del inmueble para que sus muros “cuenten” la historia del edificio; también elimina la antigua platea para extender las posibilidades expresivas del escenario y abolir a la vez la distancia que se establece entre el proscenio y la sala tradicional, esa “tierra de nadie” que distancia al espectáculo del espectador, ahora *cuasi* participante sentado en un pequeño y poco cómodo graderío colocado bajo los tres pisos de palcos; y, finalmente, conserva una política de subvenciones, herencia de un pensamiento del sesenta y ocho, que hace accesible a la comunidad que habita alrededor del edificio la entrada a algunos de los espectáculos mejor cotizados y más solicitados del mundo entero.

Un acto simbólico marca otros derroteros de los últimos movimientos de ruptura que se dan en el teatro de nuestro siglo: durante los días de la utopía (otro denominador común del arte de vanguardia) convertida en la energía colectiva de 1968, los estudiantes y obreros de París ocupan el *Teatro del Odeón*, símbolo por excelencia de la cultura francesa; sobre sus muros se lee una frase que es a la vez declaración y destino: “El arte ha muerto. Creemos nuestra vida cotidiana”. La vanguardia, más allá de toda tentativa artística, se manifiesta como una actitud vital.

En el teatro, esta posición adopta dos rostros diferentes: por una parte y emparentándose con la profecía artaudiana, el desarrollo de la noción del “actor santo” (Grotowski) que lleva al cabo un acto de entrega total, un acto revelador ejecutado a

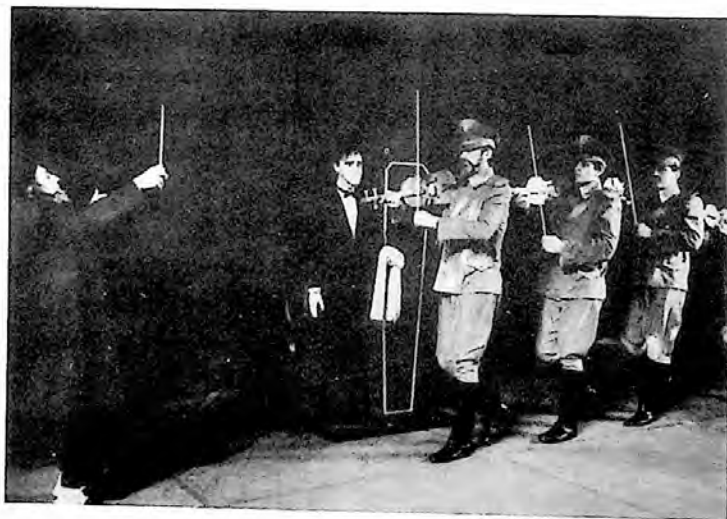
escasos centímetros de las narices del espectador y que sólo es posible con el dominio de una técnica corporal basada en una disciplina ascética, casi mística, a través de la cual el actor se "purifica" y consigue la conciencia orgánica del cuerpo sin pérdida de espontaneidad.

Por otra parte, la tendencia hacia la teatralización y transformación de la vida misma (*The Living Theatre*) que privilegia la experiencia vital por encima de la calidad de su manifestación artística y rechaza el oficio del actor como símbolo de lo académico, lo muerto, lo no espontáneo, y el proceso de ensayos al punto de agredir física y verbalmente a directores como Giorgio Strehler e Ingmar Bergman, revalorados actualmente como paradigmas de un teatro sustentado en la calidad y el cuidado obsesivo del mínimo detalle.

Evidentemente, la tendencia del actor santo se emparenta con la búsqueda de recuperación

del sentido ritual del teatro: la revelación del misterio, la codificación de su lenguaje gestual y la experiencia participativa. La relación que existe entre la pintura fauvista o expresionista y el arte africano, por ejemplo, se manifiesta en el teatro a través de la influencia de las teatralidades orientales (Barba, *Théâtre du Soleil*), "primitivas", y por lo tanto todavía más cercanas al sentido ritual, la disciplina mística y la actividad de sus ejecutantes entendida como sacerdocio y profesión de fe. Por su parte, la teatralización y transformación de la vida misma se reconoce cercana a la preponderancia del discurso político, al teatro de la calle, al teatro de guerrilla, que irrumpe espontáneamente en la realidad y que no requiere, por tanto, de actores sino de "seres tomados de la realidad misma" cuyo papel en la ficción coincide con su experiencia en la vida y cuya necesidad de expresión justifica la ausencia de oficio artístico.

Con la desaparición de la



G. Kühnel, *Qui non ci torno più*, fotografía, programa de mano, Roma, 1989.



G. Kühnel, *Qui non ci torno piú*, fotografía, programa de mano, Roma, 1989.

energía utópica del 68 y el establecimiento del Nuevo Orden Mundial, el teatro de nuestros días ha sido testigo de la disolución paulatina de estas dos corrientes artísticas. La preponderancia del discurso político se transformó en un teatro panfletario, chato de miras y carente de imaginación. Grotowski abandonó el teatro hace ya mucho tiempo para concentrarse, sin menoscabo de su aureola de gurú, en el entrenamiento sin miras a la confrontación pública. Las búsquedas de la antropología teatral de Eugenio Barba, aunque él se niegue a aceptarlo, se sienten agotadas; sus espectáculos recientes presentan una codificación gestual y verbal absolutamente hermética, inaccesible al espectador que debe conformarse con ser testigo del estéril y narcisista virtuosismo de sus actores. Kantor ha muerto y su teatro, ligado inevitablemente a la personalidad del artista polaco, ha desaparecido. Las influencias orientales del *Théâtre du Soleil* se acercan peligrosamente al exotismo y la imitación folklórica. La vanguardia, como toda novedad, envejece muy pronto.

Paralelamente a la disolución de la utopía, desde mediados de los años setenta y muy particularmente durante los ochenta, el teatro busca la síntesis de los nuevos horizontes y el firme sendero de la tradición. En los teatros de Alemania, los directores de escena, aceptados ya en el mundo entero como creadores, inician la reconciliación con los autores de otros tiempos y la renovación escénica da lugar a una poderosa generación de dramaturgos (Botho Strauss, Peter Handke, Heiner Müller) que haciendo estallar la vieja estructura dramática presagian el desquebrajamiento del antiguo orden del mundo. La profecía plástica de Appia y Edward Gordon Craig no sólo se hace realidad en el teatro (Bob Willson y Patrice Chéreau) sino que sigue su poderoso camino hacia la renovación

de la escena operística del mundo entero. La profusión de "teatros estables" inspirados en aquéllos que se mantuvieron firmes en la tradición (el *Piccolo Teatro* de Milán o el *Dramaten* de Estocolmo), y de los festivales internacionales que conforman un auténtico "museo imaginario del teatro" (Salvat), garantizan los grandes presupuestos y posibilitan los megalomaniacos espectáculos característicos de los años ochenta, verdaderas *summa* y testamentos artísticos de sus creadores (la *Orestiada* de Esquilo dirigida completa por Peter Stein, el *Mahabharata* de Peter Brook, la tetralogía de los *Atridas* de Ariane Mnouchkine, las grandes óperas de Bob Wilson, el *Fausto* de Goethe, traducido, dirigido y actuado por Giorgio Strehler).

"¿Acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje?", se preguntaba ya en 1969 Peter Brook. Durante la última década del Siglo XX, en los principales teatros del mundo, teatros a la "italiana", vuelve a reinar la palabra, la calidad y el terminado prevalecen sobre la experimentación y la espontaneidad, el oficio del actor ha sido revalorado (¿quién si no él puede encarnar la palabra?), "las noches de los espectáculos iluminadores han terminado". (Dort)

El teatro corre hacia la reconquista de la tradición, si bien renovada, como síntoma de una época paradójica "que anuncia proféticamente el fin de los profetas" (Vázquez Montalbán) y cuya única utopía es creer que el hombre puede llegar a vivir sin utopías.

F. Laera, Fotografía de T. Kantor



J. M. Stoklosa, Tumba de T. Kantor en el cementerio Rakowicki Cracovia, escultura.



Bibliografía

Dort, Bernard. *La Représentation Émancippée*. Actes Sud, Le Temps du Théâtre: Arles, 1988.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo I. Guadarrama/Punto Omega: Barcelona, 1982.

Kantor, Tadeusz. "Manifiesto del Teatro Autónomo". *El teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor: Buenos Aires, 1984.

---. *Qui non ci torno più*. Programa de mano. Roma, 1989.

Marotti, Ferruccio. *Gordon Craig*. Documenti di teatro. Capelli: Bologna, 1961.

Salvat, Ricard. *El teatro de los años 70*. Península: Barcelona, 1974.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Grijalbo Mondadori: Barcelona, 1995.

Coreografía contemporánea

Guillermina Bravo

Guillermina Bravo es coreógrafa,
Directora del Centro Nacional de Danza
Contemporánea, Directora artística del
Ballet Nacional de México y Premio
Nacional de Artes.

Ustedes habrán oído alguna vez la palabra contemporáneo aplicada a las diversas ramas del arte que se produce actualmente: música contemporánea, pintura contemporánea, teatro contemporáneo y danza contemporánea. Y es de danza de lo que escribo hoy.

Lo contemporáneo se refiere al arte que produce un artista al mismo tiempo que nosotros vivimos, aunque no sólo a eso se refiere: también significa un cambio en el lenguaje expresivo, una invención técnica y una nueva forma de abordar las situaciones que vive la humanidad, así como la actitud del hombre de hoy ante estas situaciones.

La danza contemporánea mexicana nace en 1940 y a través de sus 55 años de existencia ha explorado diversas corrientes estéticas; ha impuesto formas que van desde el nacionalismo, el realismo o el impresionismo hasta casi lo imposible: desvirtuar el cuerpo pretendiendo tocar la abstracción. Ha contado anécdotas, ha recreado temas ancestrales bailando al hombre primitivo y a los animales; ha incorporado raíces prehispánicas, mitos griegos y pasajes bíblicos, se ha acercado a la tragedia y al melodrama, a la leyenda popular y a los héroes nacionales; también con gran énfasis ha explorado el erotismo y ha bailado el amor y la muerte. A través de medio siglo de trabajo ha buscado diariamente técnicas adecuadas, vocabularios precisos, lenguajes novedosos, desprendiendo de los temas que trata el movimiento que se ajuste y diga con claridad el discurso dancístico.

Ante estos enunciados del pasado reciente ¿cuáles puntos de partida han utilizado los coreógrafos de hoy? La danza contemporánea expresa la realidad del mundo actual, cualquiera que sea su posición estética.

El término coreografía viene de tiempos remotos cuando el esplendor de la cultura griega dio al drama y a la danza una gran categoría exponiendo a través de estas artes los conflictos de su época.

Tanta fue la veneración de los griegos por el teatro y por la danza que las ordenaron entre las nueve musas protectoras de las artes: Thalia, el teatro y Tepsícore, la danza. Las obras griegas han llegado hasta nosotros como obras clásicas pues reflejan problemas que aún vivimos.

La palabra coreografía quiere decir el diseño o escritura del coro; el coro a su vez es un conjunto de bailarines que baila la acción que los personajes narran, un conjunto de bailarines que expone su opinión. A través de los siglos la danza ha conservado estas características: personajes-coro. Coreografía es, pues el arte de hacer danzas.

Para hacer una danza, para expresarse, el coreógrafo debe manejar diversos elementos.

El primero que aborda viene de su ser interno y se traduce en preguntas sencillas tales como ¿por qué quiero hacer una danza? ¿qué quiero de mí mismo o el mundo? ¿para quién hago mi danza? Al responderse estas preguntas el coreógrafo se enfrenta al primer elemento propiamente coreográfico que se denomina tema: el tema puede ser entonces el punto de partida para realizar una danza.

El tema plantea una segunda reflexión: ¿cómo voy a decir mi tema? Para responderse el coreógrafo recurre a un lenguaje especial, a un vocabulario propio del mundo de la danza que proviene de un método de trabajo, de una técnica.

Armando Anas, *Epicentro*, Ballet Nacional de México, plata/gelatina 11" x 14".



Técnica es el ordenamiento de los conocimientos que se aplican a través de un método de trabajo, método que transforma el cuerpo orgánico natural de un individuo en un instrumento preparado para la creación. Luego entonces al caudal de conocimientos y al método que se aplica para tratarlos se llama técnica.

El poeta Octavio Paz nos lo dice de esta manera contundente: "En cualquier actividad el hombre transforma la materia prima; la materia nos la da la naturaleza y depende del conocimiento que el hombre tiene sobre su material de trabajo, el grado de elaboración que pueda darle".

Para que el coreógrafo realice su trabajo, requiere indispensablemente de un lenguaje para expresarse. En la danza, el lenguaje corporal es un elemento primordial pues es el cuerpo del bailarín el que "habla", el que "dice" lo que ocurre en el escenario: asimismo son los cuerpos lo que el espectador percibe de inmediato. El bailarín es pues, el transmisor del tema que el coreógrafo va a plantear y a expresar a través de un lenguaje especial. Otra pregunta ¿de dónde viene entonces el lenguaje? Del desprendimiento que de la técnica hace el coreógrafo de un movimiento motor que va a desarrollarse para

servir a sus propósitos temáticos. El encuentro del coreógrafo con el bailarín es uno de los momentos más intensos del trabajo coreográfico: entre ambos surge una comunicación física y psicológica muy profunda, que propicia el entendimiento inmediato entre los dos. Esta comunicación coreógrafo-bailarín es de total dependencia: ambos se necesitan con urgencia y sólo viene la separación cuando la danza ha crecido bien o ha sido terminada. Sin este entendimiento es imposible la realización de una coreografía.

Ya que el elemento lenguaje transmitido a través del cuerpo es tan importante, el coreógrafo debe ocuparse de que el bailarín le proporcione un cuerpo bien entrenado, construido a partir del esqueleto, con músculos, tendones, ligamentos, e involucrando los sistemas respiratorio, circulatorio y nervioso.

La formación del bailarín depende de un trabajo concienzudo que abarca siete años de estudios académicos y técnicos. Del entrenamiento técnico, es de donde el coreógrafo deriva su lenguaje. Tema, base técnica, lenguaje, es el encadenamiento natural para formalizar una coreografía.

Retorno a lo primordial

Jorge Juanes

*Ser uno con todo cuanto vive y tornar, en
un dichoso olvido de sí mismos, al todo de
la naturaleza, tal es el punto más alto.*

Hölderlin

Jorge Juanes es filósofo, crítico de arte
e investigador en la Escuela de Bellas Artes
de la Universidad Autónoma de Querétaro.

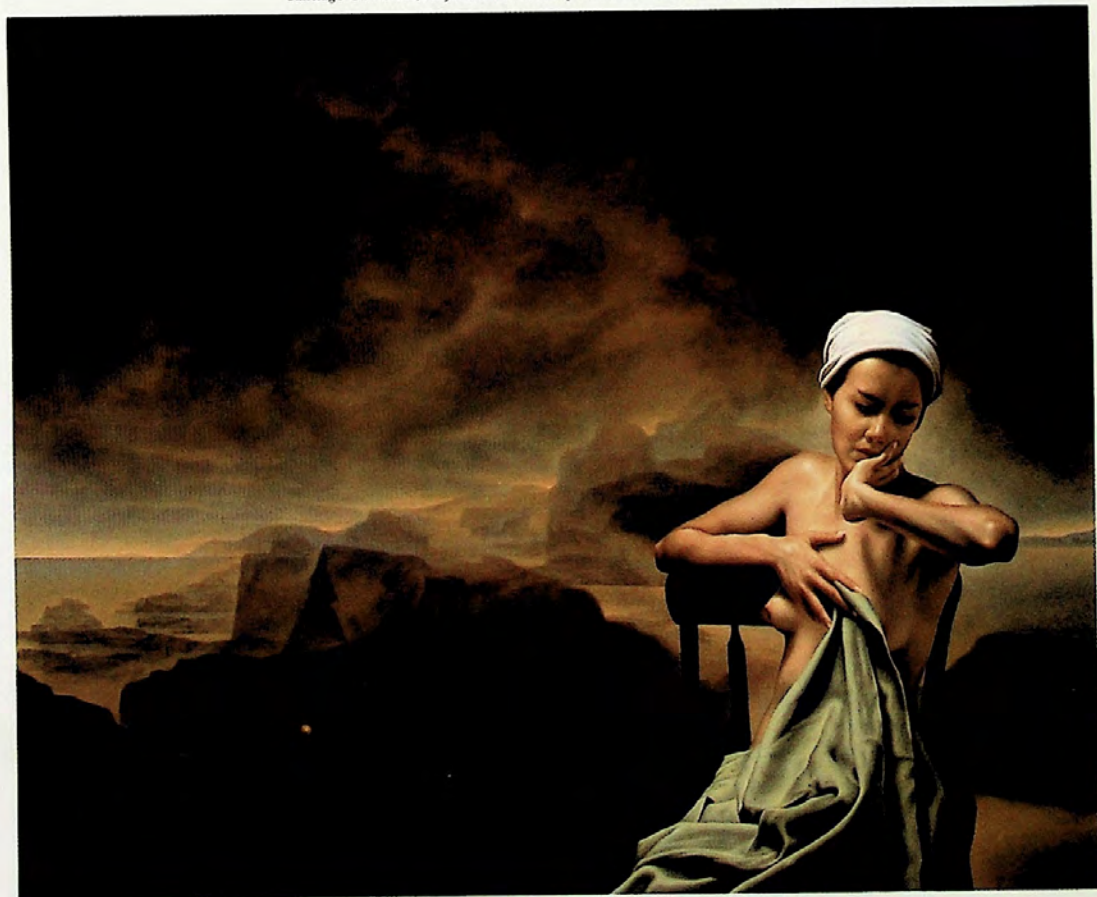
Nadie puede proclamar que la pintura ha muerto. Nadie puede afirmar tampoco que el realismo es una entelequia. Aunque, por fortuna el arte del siglo XX ha traído consigo lo diverso y lo multidisciplinar. Pero aquí vamos a hablar de Santiago Carbonell, pintor. A simple vista las cosas parecen estar claras: Carbonell se inspira en el realismo del siglo XIX (neoclasicismo, romanticismo), pero potenciado ya con el cúmulo de aportaciones visuales que proporcionan la modernidad, destacadamente el fotorrealismo y cierto uso de la luz artificial. Pintura de oficio, virtuosa, detallada en extremo, en la que impera la mano indecisa que acompaña al pincel. Contemplemos en cada cuadro la luminosidad crepuscular e insondable, el soporte del dibujo y el toque miniaturista, incluso el rigor de la entonación, todo estructurado dentro de un meditado marco compositivo, escueto, directo, preciso.

Sería falso, calumnioso incluso, atribuirle a nuestro artista la intención de representar la realidad de modo objetivo, nada tan alejado de sus propósitos. Penetremos en la obra. La experiencia simultánea de la pintura, de la naturaleza y el cuerpo femenino, encarnada desde los estados existenciales de la intimidad y de la melancolía, esa sensación de serenidad y presagio a la vez, el horizonte que tiende a oscurecerse, la soledad. Nada que ver con el jardín domesticado o con el paisaje racionalmente resuelto. Carbonell le otorga la palabra a la naturaleza y al cuerpo; sentir, escuchar, acoger la vastedad pero poniendo en juego la experiencia interior.

Pongámonos en el punto de la mirada: la naturaleza inasible y secreta, guardada en su enigma indescifrable, y figuras del silencio recogidas en sí mismas, distanciadas del impertinente ruido del mundo instrumental en templanza.

Quién. Quién puede olvidar. Pienso que la pintura de Carbonell tiene mucho de nostalgia preindustrial, como de reencuentro con las cosas primordiales que hoy quisieran ser olvidadas. Hecho que explica la intemporalidad tanto del paisaje como de los desnudos. Este es uno de los atributos del arte: transfigurar lo temporal en intemporal, trascender lo inmediato, inmortalizar lo mortal. Si tomamos en cuenta que el mundo moderno se basa en la voluntad de dominio, o sea, en el fundamentalismo científico técnico que reduce la naturaleza a mera materia prima o simple reserva de energía explotable, podemos comprender y vindicar una propuesta enfrentada a la empresa destructiva. Mientras a su alrededor pues, el mundo se hace añicos y se tambalea bajo poderes vengativos y aniquiladores —la tierra humillada, el cielo que escupe fuego, desarraigo y desgarramiento por doquiera—, el pintor da la réplica a los códigos y a los estereotipos de exclusión tendiendo un puente de encuentro hacia lo otro y los otros.

Santiago Carbonell, *Mujer cubriéndose el pecho mientras un cuadro se desnuda a sus espaldas*, óleo/lino, 130 x 160 cms.



Madonna, óleo/lino, 150 x 100 cms.



Santiago Carbonell

entrevista/portafolio

Teresa Bordons y Mária Dehaene

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

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

Santiago Carbonell, de nacionalidad española, reside actualmente en Querétaro, donde es maestro en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma. Ha participado en múltiples exposiciones colectivas en España, Ecuador, Estados Unidos y México y en los últimos años ha realizado las siguientes exposiciones individuales: *Casa Lamm*, México, D.F. (1995), *Galería Praxis*, Buenos Aires (1995), *Galería Universitaria Patio Barroco*, Querétaro (1996), *Miami International Art Exhibition 96*, *Miami International Art Exhibition 97*, *Galería Praxis*, Nueva York (1997) y *Miami International Art Exhibition 98*. Algunas de sus obras se han subastado en *Sotheby's* y *Christie's* en Nueva York.

Carbonell mira, observa, ve. Conversar con él implica seguir en su mirada los trazos de su conversación. Un rostro aparentemente ingenuo, enmarca una mirada profunda. Platicar con el pintor nos permite descubrir un enorme respeto por su profesión, una preocupación por mantenerse en la búsqueda y una conciencia de la importancia de compartir con los jóvenes estudiantes sus conocimientos y su arte.

Santiago, en varias ocasiones has hecho referencia a tu formación autodidacta; dentro de ese proceso de formación, ¿en qué momento y en qué circunstancias supiste que querías dedicarte a pintar?

Recuerdo el momento en que descubrí un lápiz y que con éste podía crear cosas. En ningún momento tuve que tomar la decisión de ser o no ser pintor ya que desde muy temprano descubrí que el lápiz era un instrumento para crear. Me acuerdo de un dibujo de un toro; tendría yo unos cuatro años, lo dibujé a lápiz y sentí que descubría el material de la pintura.

Lo de ser autodidacta tiene que ver con que, salvo ahora con



Pareja en paisaje, óleo/lino, 110 x 130 cms.

mi pintura, en general soy muy indisciplinado y no me adapto bien a las normas ni a los horarios, ni a las clases ni a los métodos. Fui un muchacho muy conflictivo que no servía, creo yo, para estudiar. No me gusta que me enseñen directamente; yo siempre estaba en otra cosa y cuando llegaban los exámenes me iba fatal. Por ese carácter indisciplinado me costaba mucho mantenerme dentro de los esquemas formales de lo que se llama una educación académica, el proceso de educación. No podía durar porque todo me cansaba, me aburría, las primeras experiencias que tuve con ese tipo de enseñanza formal para mí fueron realmente frustrantes. Yo pienso que al ser humano le es difícil aprender virtudes; lo que te cuesta trabajo es alcanzar tu virtuosismo porque es algo que no puedes copiar de nadie. Puedes admirar el virtuosismo del otro, decir qué bueno es, qué bien toca el violín... pero copiarle lo realmente bueno es muy difícil porque es su virtud. Cuando alguien te enseña, y sobre todo si es así a la fuerza, según mi experiencia, lo que primero se te pegan son los defectos. Yo me di cuenta de que, sobretodo en la enseñanza formal del arte, existía este problema de que la gente adoptaba antes los defectos que las virtudes del maestro porque el defecto es contagioso, es seductor, es como un vicio. De tus amigos se te pegan antes los vicios que las virtudes. Creo que aprender lo bueno es lo más difícil,

lo que cuesta más. Y a mí todo esto me sabe mal, me hubiera gustado tener un buen maestro cerca, un buen pintor, hubiera sido muy feliz. Pero no lo tuve, aquellos maestros eran maestros de pintura pero no eran pintores que admirara. Yo creo que eso hubiera sido algo realmente importante para mí, pero no tuve esa oportunidad.

Ahora tú eres maestro en la Escuela de Bellas Artes de la UAQ, ¿cuál es tu experiencia en la enseñanza de la pintura?

Yo realmente no soy maestro de pintura, no tengo ningún tipo de método, se podría decir que no sé enseñar; sé algunas cosas que puedo compartir y para mí las clases son un poco la vinculación con la gente joven, el estar cerca de ellos, que me hagan preguntas y que se provoque una retroalimentación. Para mí sencillamente es un compromiso que tengo con los jóvenes porque, como decía antes al hablar de mi propia experiencia, es importante que los jóvenes

Un poco más cerca (Non plus ultra), óleo/lino, 100 x 120 cms.



estén cerca del pintor profesional. Me he dado cuenta de que a veces los maestros que yo tuve adolecían de profesionalidad, se hicieron maestros porque el mundo profesional los rechazó y entonces a los muchachos se les llenaba de historias raras, de complejos, de resquemores, de experiencias amargas, y eso no era satisfactorio. Por eso yo ahora en mis clases voy un poco más allá, no me limito tanto al plano académico, la clase que doy de introducción a la pintura es más general, se trata más de acercarlos a la profesionalidad, hacia el concepto en bruto, en grande, que lo primero que se encuentren al entrar a la escuela sea la pintura tal como es. Me gustaría que conocieran la profesionalidad del artista, no tanto poner en práctica un método de enseñanza.

Yo como maestro me siento bien, no tenía ninguna experiencia en esto y no sé cómo se sientan los alumnos, pero ojalá que las cosas salgan bien. Repito que, según mi opinión, en la enseñanza siempre debe haber profesionales; yo eché de menos, en aquellas clases aburridas y tediosas, maestros que hubieran sido artistas y ahora trato de enseñar, más que cualquier otra cosa, lo que significa ser pintor como una profesión. Aparte de los maestros que sepan pedagogía y que sepan enseñar, debe haber maestros que cuenten historias de cómo ven el mundo, que expliquen cómo se hacen las cosas... yo les enseño cómo ir a la tienda de pintura, cómo comprar su material, trato de llevarlos hacia un entendimiento global de esa rutina diaria de pintar. Tal vez es un poco a la antigua, una clase muy a la manera de los talleres de la vieja usanza, pero eso es lo que sé hacer. Tal vez me gustaría tener más tiempo para enseñar, pero sé que no puedo.

En este momento estamos cerca del nuevo milenio y ya desde hace tiempo se viene hablando del agotamiento de las vanguardias. ¿Tú piensas que actualmente tiene sentido hablar de vanguardias artísticas, es válido hoy por hoy el concepto de vanguardia en pintura, cuál sería la relación de tu pintura con la vanguardia?

Vanguardia es un término guerrero, la vanguardia y la retaguardia de un ejército. Ya no estamos en guerra y por lo tanto quizá ya habrá que buscar otros términos para hablar del arte contemporáneo. Ahora no se sabe dónde está el enemigo, pudiera ser que el enemigo atacara por detrás y en ese momento la retaguardia se convertiría en vanguardia.

El término vanguardia en las artes tuvo sentido en su momento porque entonces tenía un componente de rebelión, había que hacer algo frente algo, había algo a lo que oponerse y que cambiar. Ahora no se trata de romper o cambiar; parecería que en el mundo del arte estamos todavía en la guerra fría, y el mundo ha cambiado. Hay muchos que se guían por textos y reflexiones sobre el arte de los años cincuenta y sesenta... pero el mundo ha cambiado y el arte está en otro momento. Sería necesario que los críticos se detuvieran a reflexionar

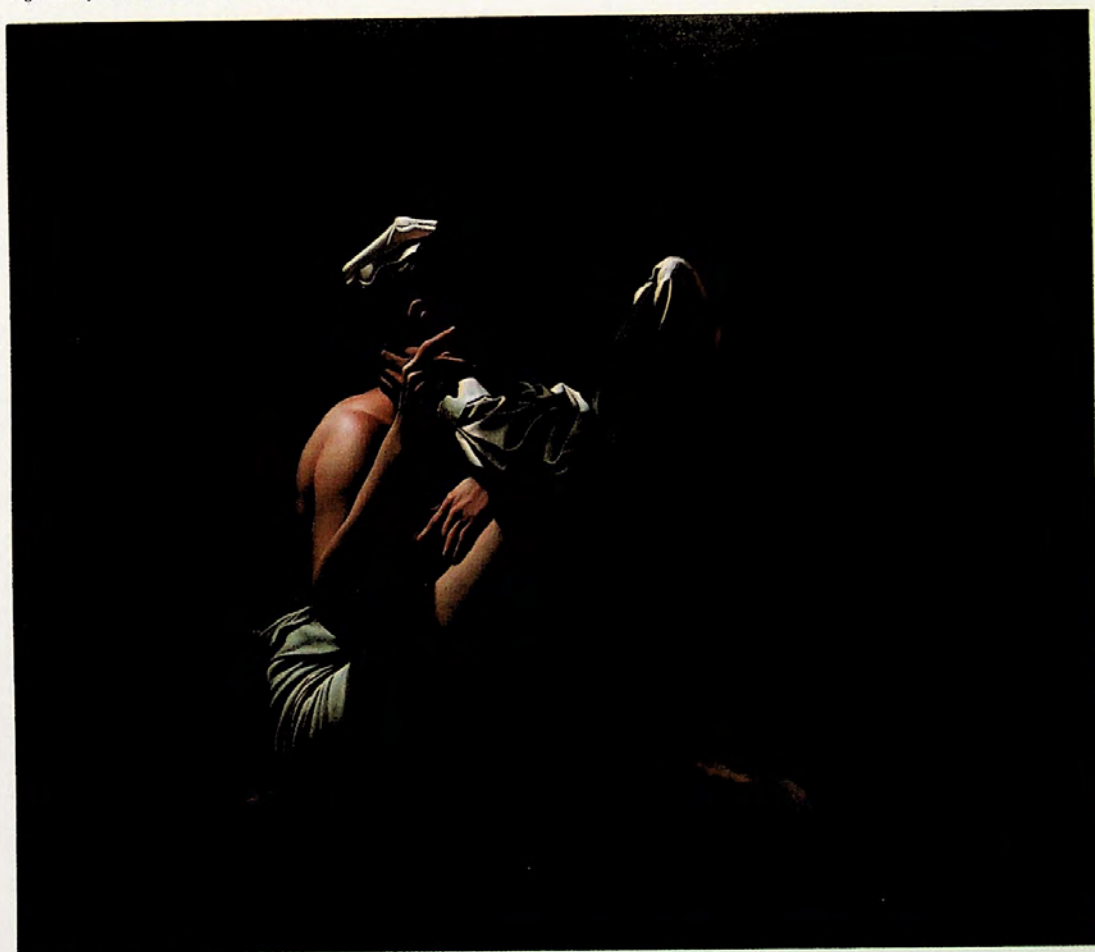
acerca de lo que está sucediendo ahora. En estos tiempos hay que hablar sobretodo de un trabajo individualista, las propuestas innovadoras son cuestiones individuales y ya no se trata de proponer destruyendo.

El artista se vuelve más tolerante y acepta el trabajo del otro. No se trata de eliminar para crear.

Frecuentemente la reacción del público ante tus cuadros es decir "parece de verdad"; ¿nos podrías hablar de cuál es tu relación como artista con la realidad?

Frecuentemente la reacción del público es "parece una fotografía" Yo creo que respecto a esto hay que hablar de la influencia que están ejerciendo en nuestra vida los medios de comunicación porque se trata de un problema de percepción. Ahora la mayoría de la gente percibe la realidad a través de los medios y eso conlleva

Pigmalión y Galatea, óleo/lino, 120 x 140 cms.



dificultades para ponerse directamente frente a la realidad y comprenderla. Le resulta más fácil interpretar un eco a partir de la lectura que dan la prensa, la televisión o las fotografías que percibir directamente la realidad. Recuerdo que en los años ochenta estaba en Salvador y le preguntaba a la gente sobre la situación de guerra que se vivía en el país y me comentaban que no pasaba nada, que tan sólo eran unos tiros los que se escuchaban, como todos los días. Pero al mismo tiempo todos seguían el desarrollo del conflicto por las noticias, por la televisión, por el radio, etc.

Por otra parte, mi justificación para ser realista no parte de ninguna necesidad a priori, nunca me planteé que es una obligación o que el bello oficio pretende desacreditar al mal oficio; la experiencia parte de mí mismo, de la necesidad de encontrar mi propio lenguaje y decir cosas.

Mi relación con la realidad es de observación precisa, de compartir, de ir buscando luces, sombras. Mi pintura es muy pictórica.... Mi forma de trabajar parte de observar la realidad como prima fuente, esta realidad me impacta, me seduce, me gusta y se me queda grabada. Empiezo a pintar partiendo de las ideas, de modelos, de cosas que se van sugiriendo, mancho el cuadro y a partir de la mancha del cuadro es como voy construyendo la pintura. En la primera concepción del cuadro parto de la realidad, en lo demás parto de la misma pintura, es ella la que me ordena por dónde debo de ir caminando.

Hace tiempo no hacía esto, yo me planteaba como un pintor realista, exacto, preciso; me fijaba en la realidad y la copiaba tal cual era ... no entendía todavía lo que es el diálogo de la pintura misma en sí. Ahora cada vez más, la pintura es la que me ordena, la que me dice es por aquí o por allá No tengo un mecanismo para explicarlo pero sí existe un mayor diálogo entre la pintura y la mente. Está siendo más pintura, menos representativa, aunque la representación es fundamental para mí pero cada vez es más excusa.

Esto se siente en tu obra, cada vez estás más con la materia.

Sí... es una materia muy frágil, es muy frágil, no se puede hablar de un cuadro matérico, claro, sigue siendo pintura representativa en función de la realidad como primer paso, primer acercamiento. Me acerco a la realidad para tener algo con qué rellenar, el cuadro en blanco me atosiga demasiado, llevo a él algo de la realidad y esa realidad en cuanto la traslado ahí ya empieza a ser pintura, ya es la pintura con la que dialogo, con la que termino y entiendo claramente el cuadro.

Pocos artistas llegan a gozar en plena juventud del éxito y de la aceptación de público y crítica que tú has alcanzado, ¿a qué piensas que se debe tu éxito?

Yo creo que el éxito es una cosa bien relativa; dentro del arte no hay éxito ni fracaso porque no sabes realmente qué es, no hay términos en los que valorar un éxito. El éxito puede ser comercial, entonces sí podemos hablar en términos de valores, pero en todo caso éste es el éxito que menos interesa. Todos sabemos que el hecho de que un cuadro sea muy caro no quiere decir que sea mejor, el cuadro de Van Gogh de los girasoles a mí me parece un cuadro más bien mediocre y es uno de los más caros. Yo creo que el valor de la pintura radica en la pintura misma y en el tiempo, radica en el mensaje que tú puedas dar, sobretudo en el compromiso que tengas con tus colegas, con los jóvenes. Cuando alguien se detiene a revisar tu obra, a estudiarla un poco más, a interesarse en por qué hiciste eso que hiciste, entonces yo creo que se puede hablar de éxito en el arte. El arte es como los fenómenos naturales, que existen y luego alguien los investiga y los explica. Creo que el éxito del arte es llamar a esa curiosidad, picar esa curiosidad y que sobre la percepción de tu obra se pueda decir algo, que tenga algo que decir.

Un paisaje que se incendia como un mujer que te invita, óleo/lino, 120 x 140 cms.





Tiempos de juego y engaño, óleo/lino, 110 x 150 cms.

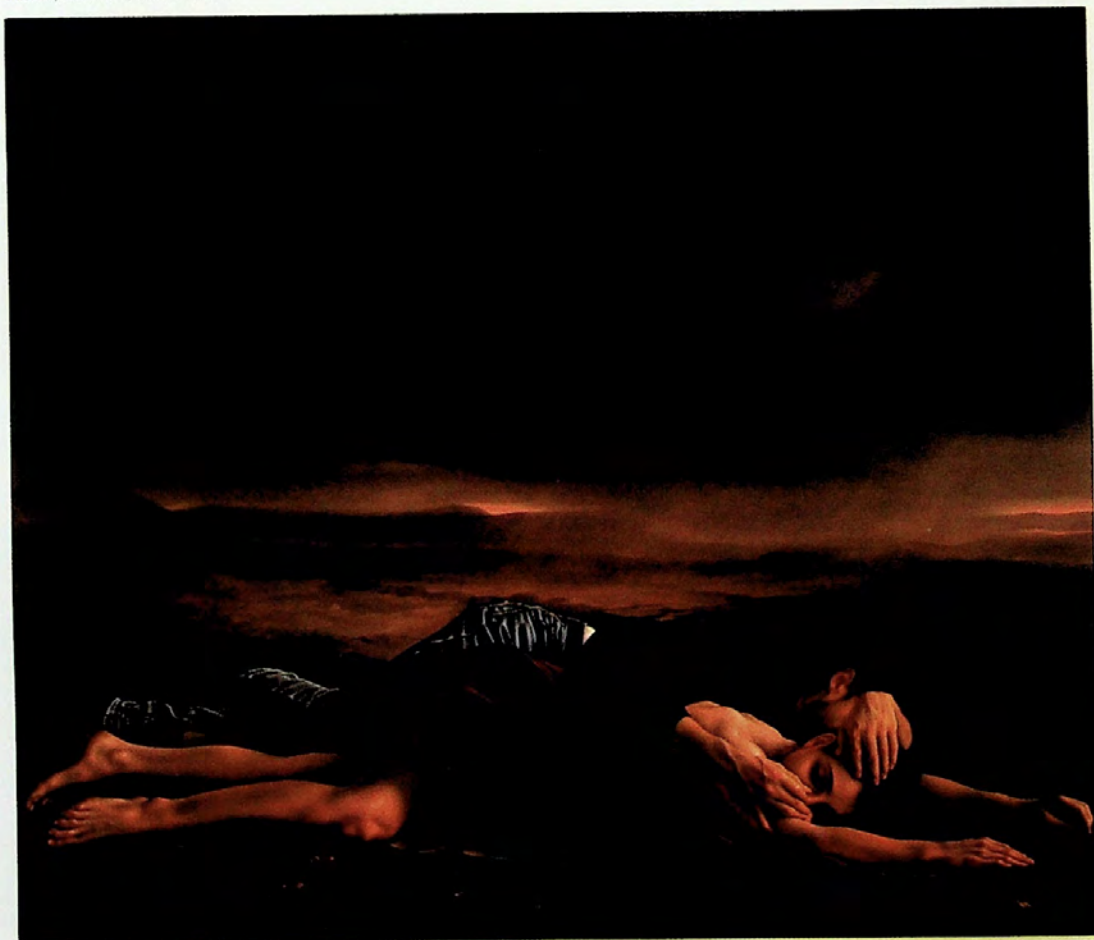
El plácido sueño de Florencio, óleo/lino, 110 x 150 cms.

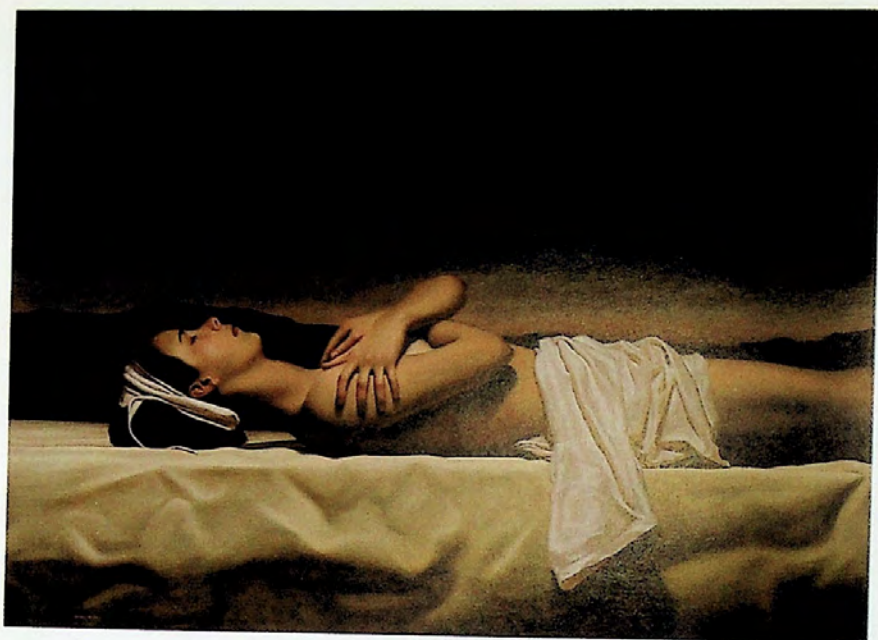




Mujeres que me descubren con su piel el amarillo de la tarde, óleo/lino, 110 x 150 cms.

Pasión, óleo/lino, 120 x 140 cms.





El sueño de Artemisa, óleo/lino, 100 x 140 cms.

Definitivamente hay alguien que está en comunicación con tu obra....

Sí, claro. Está en comunicación, pero no es todavía una comunicación muy intensa. Si tú ves mi currículum, yo en museos apenas he expuesto. He estado en exposiciones chiquitas, en galerías... La importancia de mi obra, o la poca importancia, no se ha podido ver; si se puede ver de algún modo es porque alguien dice que es bueno, o alguien dice que es muy malo, o alguien escribe una nota... tampoco tengo grandes notas, no se han escrito grandes historias conmigo; qué bueno, porque estoy muy joven y eso yo creo que me hundiría. Entonces yo siempre me guardo esa posibilidad...

¿Por qué dices que te hundiría?

Porque yo creo que eso hay que hacerlo con la obra cuando está más madura, la obra y el pintor. La obra crece con el tiempo y crece con la presencia. Muchos cuadros antiguos muy famosos me imagino que recién pintados no nos decían tantas cosas y no pretendo decir que quiero que envejezcan mis cuadros, el tiempo tiene que pasar para que nos demos cuenta de qué pasó al fin de milenio, en los años noventa. Uno trasciende no en el éxito comercial, es otra transcendencia la que cuenta. Yo no creo que haya gente muy capaz ahora de decir cuál será esa transcendencia.

¿Crees que es imposible juzgar el valor de una obra de arte en el momento contemporáneo al que se crea?

Claro, salvo en el caso del arte efímero o algo así, y de todos modos hay recordar que en el fenómeno del arte efímero no es el objeto, sino el suceso, la acción lo que cuenta. Ahora, si hablamos de la aceptación del público.... bueno, en mi caso, yo creo que eso es un fenómeno más bien vinculado al realismo que a nada. A la gente, al público en general, le es más fácil entender, acercarse a la pintura representativa o figurativa que a la pintura abstracta o al arte conceptual, entonces la aceptación obviamente es mayor en ese sentido. Impresiona mucho el recurso técnico, la habilidad de hacer o de imitar. Yo creo que este "éxito" al pintor a veces le divierte, pero no es lo que busca, no es lo que más le satisface. No son los halagos que te llenan; yo creo que lo que te llena al final de los halagos es estar cerca con tu público, que alguien se interese un poquito por ti. La aceptación así, generalizada, a veces es un poco blanda. Respecto a la crítica especializada, creo que no tengo aceptación ni dejo de tener aceptación, repito que el verdadero juicio crítico es otra historia.

Dos mujeres como una nube que se desangra, óleo/lino, 110 x 150 cms.



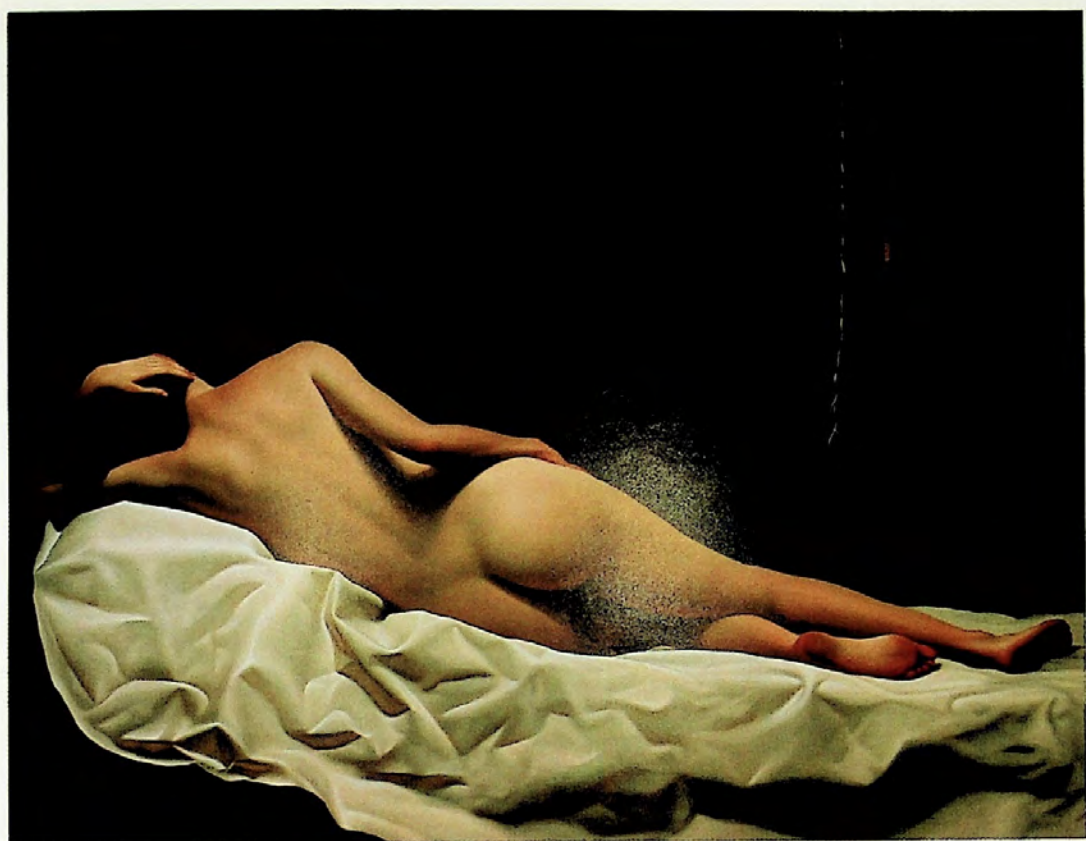
A lo mejor pasan muchos años y entonces se dignarán a pensar qué pasaba en los noventa, por qué se estaba volviendo a hacer realismo o se estaba haciendo un realismo contemporáneo. Realmente la crítica de hoy no está interesada en eso, escriben porque algo tienen que escribir pero tampoco se interesan.

Indiscutiblemente, en tu obra más reciente es fundamental la figura femenina, y hay en tu pintura un importante componente erótico ¿nos podrías hablar del erotismo desde tu perspectiva de pintor?

Bueno, me imagino que el erotismo no surge del pintor, sino del ser humano. Me considero una persona muy sensible en este aspecto, que se deja seducir fácilmente por lo erótico. Pienso que es una parte importante, a la que me he acercado poco a poco pero que me parece interesante. Me gusta investigarlo, desmenuzarlo, ser suave, ser delicado, jugar con ese erotismo. Yo pienso que tal vez el amor y la pasión son las cosas más extraordinarias en el ser humano... son aspectos que han generado disturbio y represión, es un tema siempre muy difícil de tocar, de manejar. Yo manejo la figura femenina tal vez por error... yo antes no pintaba figura femenina, no pintaba figuras, sino naturalezas muertas

Pintor pintando el cuerpo de su modelo, óleo/lino, 120 x 140 cms.





Venus, óleo/tela, 115 x 150 cms.

y cuando empecé a salirme de la naturaleza muerta y a utilizar figuras, me fui por la figura femenina primero por el aspecto seductor que eso representaba para mí y después por cierta facilidad, se me hacía más fácil pintar a una mujer que a un hombre como elemento plástico y entonces me acostumbré a tenerla siempre cerca y se ha ido convirtiendo en una especie de compañía, de recurso fácil también. A veces no estoy a gusto con eso, muchas veces, la mayoría, no estoy a gusto. Aún es para mí un recurso fácil de interpretar en un cuadro; llego a la pintura a través de esa armonía, a través del erotismo; es un recurso que conozco bien y como me da un poco de miedo lanzarme a otras cosas me agarro de lo conocido. Siento cierto placer al hacerlo, obviamente, pero insisto en que es un recurso fácil de parte mía.

Y es que para mí, el tema no es muy importante, podría ser una figura o podría ser lo que fuera, yo lo que quiero conservar es un cuadro en sí mismo y el tema de hecho no importa absolutamente nada. Después yo les voy poniendo título a los cuadros pero parto de sugerencias, palabras que me sugiere la poética del cuadro, las voy

mezclando y mientras voy pintando voy armando una historia que es el título, pero realmente mi pintura no tiene un concepto narrativo y no está contando nada claro, el tema podría ser otro... Hay muchos pintores que durante toda su vida manejan un solo tema, por ejemplo sólo pintan coches, o transeúntes o hombres con sombrero, y es que ese motivo se hace parte tuya y cuando no lo pones en un cuadro lo sientes un poco vacío.

¿A qué otra manifestación artística, que no sea la pintura te sientes más próximo? ¿Existe, por ejemplo, un vínculo importante con la poesía en tu obra?

La realidad visual es interpretativa, al ver algo lo estás interpretando y nunca estás bien seguro de que otra persona lo esté viendo igual. Creo que la palabra es el método más preciso y más agudo para expresar una idea con claridad y con profundidad, por eso yo creo que si se pudiera hablar de una reina de las artes, ésta sería la literatura.

Pero la palabra puede parecer traicionera, en el sentido de que muchas veces no se interpreta de acuerdo a tu intención.

A lo mejor yo parto justamente de eso, de una admiración profunda hacia quien sí es capaz de expresar exactamente una idea; a lo mejor como yo me manejo todo el tiempo en eso, lo desprecio rotundamente, le quito valor. Yo leo un libro, una poesía, una frase y siento que se la robé a quien lo escribió, me tomo el derecho de robarle a Rabindranat Tagore unos versos.

En ese sentido parto de que te apropias la palabra, la haces tuya y te olvidas de quién la escribió y piensas, es mía, es mi pensamiento y se vuelve carne de tu carne. En el caso de la pintura es más difícil, obviamente que yo le robo colores a Rembrandt, es obvio que los hago míos y luego ya no me acuerdo de que eran de Rembrandt, pero eso el común de las gentes no lo puede hacer, yo lo hago porque yo soy pintor pero ustedes los que no son pintores ¿cómo le sacan a un Durero la línea, cómo la hacen suya? Entonces, eso para mí, ese efecto compaginador, aglutinador de todos los seres humanos por la palabra es fantástico.

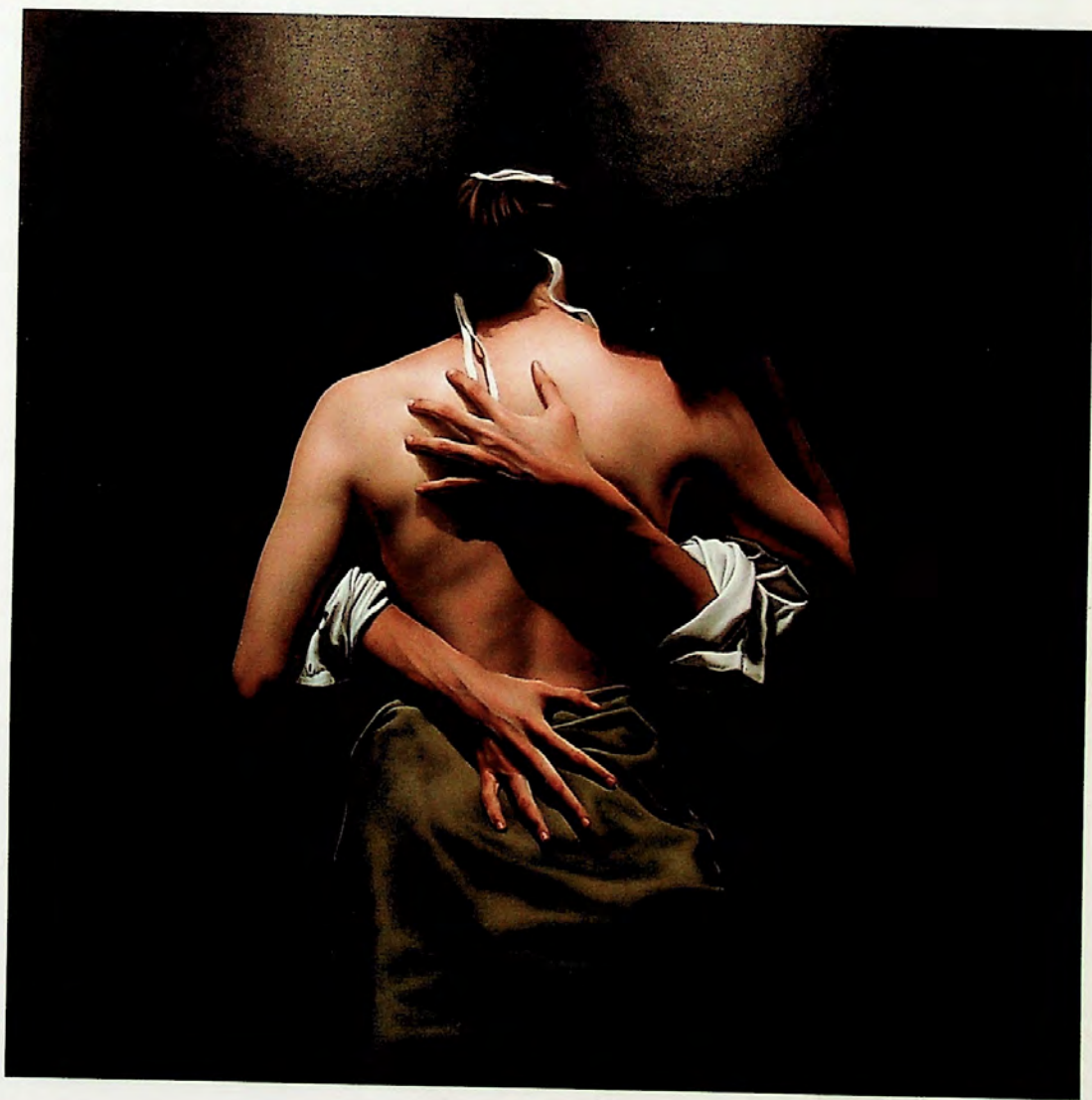
¿Quién es tu poeta o tus poetas preferidos?

Tengo que aclarar que a mí no me gusta hablar sólo de poesía, me gusta la poesía, pero la prosa también es hermosa, es poética; hay muchas cosas poéticas, hay ecuaciones matemáticas poéticas, si ves un pizarrón con una ecuación y miras los números tal como se va armando resulta una poesía padrísima. Yo creo que la poesía en sí es el fenómeno que engloba a todas las artes, es el orden del misterio. En poesía y en literatura en general me pasa lo mismo que en la pintura

donde no tengo un pintor preferido. Necesito cambiar y estar leyendo cosas diferentes, a veces opuestas para que se establezca un nivel de equilibrio en mi mente, yo no entiendo cómo hay personas que leen siempre lo mismo. Aunque es cierto que se pueden tener libros de cabecera, yo decía el otro día que para mí *Cien Años de Soledad* es un libro de cabecera que puedo abrir y leer por la página que sea, pero no puedo pensar en leer sólo ciencia ficción o sólo poesía romántica, la idea me atosiga.

Me encanta, por ejemplo, la poesía medieval, los cantares de gesta, la poesía española medieval, pero no podría leer sólo eso. En el caso de la pintura me encanta el Renacimiento, me gusta

El abrazo, óleo/lino, 120 x 120 cms.



mucho, y el manierismo pero, claro, puedo llegar a hartame, es obvio. Me ocurrió con el fenómeno Van Gogh, que me gustó tanto durante un tiempo que llegó el momento en que me hartó y ahora veo un Van Gogh y me da náuseas, o un Renoir... pero no quiere decir que algún día, en un momento dado, después de ver otras cosas no requiera volver a ellos. Yo creo que una integridad intelectual está fundamentada en el saber elegir.

Esto es interesante porque se podría decir que actualmente faltan referencias claras puesto que son tantas que ya han dejado de servir como referencias y que uno tiene que marcarse las suyas propias.

Es muy importante en los tiempos de ahora el uso del criterio, elegir lo que queremos aprender. En el Renacimiento para entender casi todo lo que pasaba en el mundo de la ciencia y el arte bastaba con caminar por una calle en Florencia: ahí se resumía todo el conjunto humano de ciencias, artes, filosofía, técnica, etc. Hoy el mundo es tan grande, tan complicado y tan especializado, hay tanta información que yo creo que la capacidad de ser íntegro está en el buen uso de tu criterio, de poder elegir lo que quieres aprender y desechar cosas a paladas.

Nos gustaría que nos hablaras de tu método de trabajo, de las condiciones que necesitas para pintar, del tipo de iluminación que utilizas, acerca de tu espacio de trabajo. Recuerdo, por ejemplo, que tu viejo estudio era tremendamente oscuro y ahora en el nuevo la luz entra a raudales...

Ante todo debo decir que yo soy un pintor de estudio, soy de esos pintores incapaces de andar dibujando por ahí, de estar platicando y hacer cosas en una servilleta. Soy pintor de estudio y sumamente metódico. Requiero de muchos preparativos para comenzar un cuadro, mucha preparación; preparo mi tela, la tenso, la toco, la lijo, la muevo, empiezo el dibujo, tomo fotografías de modelos, me gustan, no me gustan, le cambio, miro qué luz, me robo un tono de aquí, luego otro de allá, y todo esto tiene un método muy exacto. Claro que es un método que no siempre se repite de la misma manera porque entonces siempre serían iguales los cuadros, pero, vamos, soy metódico, y me angustio tremendamente por el medio; el medio me angustia, la materia me angustia, me gusta hacerlo todo pulido. Yo en mi vida soy un desorden, nada lo hago pulido, nada lo hago bien, si me dicen arregla esto o pinta aquí o pon un palo así, no lo hago bien porque mis cuadros son las únicas cosa que sé hacer bien, por eso he llegado a pensar que lo único que sé hacer bien es pintar y hacer mis cuadros, en lo demás soy un caos en todo. Yo sé que para algunas cosas no puedo funcionar muy bien, pero con mi pintura sí, tengo una seriedad especial que ha requerido

estudiar mucho la luz, estudiar la realidad, ver qué pasa con mi paleta, lo que pasa de mi paleta al lienzo, del lienzo a mi vista.

Entonces, por ciertas circunstancias, yo me conseguí un estudio oscuro, empecé a trabajar en un estudio oscuro y lo que pasó fue que cada vez lo oscurecía más para darle más luminosidad a los cuadros. Podía contrastar más los cuadros, me subía a blancos purísimos y a negros intensos, casi buscando, al apagar la luz, poder ver el cuadro. Fue una inquietud de un momento, pero el proceso se fue dando poco a poco. Ahora me acabo de cambiar a un estudio que es todo lo contrario y para mí es un fenómeno nuevo porque requiere de

Sin título, óleo/lino, 110 x 100 cms.



otra actitud mental hacia la luz, la tienes que entender de otra manera, los colores se ven diferentes, las armonías se ven diferentes, la forma de sentir el estudio es otra cosa. Pero recién estoy empezando y todavía no puedo concluir en nada, llevo pocos cuadros. Sé que va a haber cambios, es un reto, porque va a haber modificaciones con el fenómeno de la luz y con la paleta, pero no sé aún en qué forma, la presiento pero ya dirá el tiempo.

¿Cuál es para ti el colmo de la infelicidad? El abandono

¿Dónde te gustaría vivir? En cualquier sitio

¿Cuál es tu ideal de felicidad en la tierra? La permanencia

¿Con qué faltas eres más indulgente? Con la equivocación

¿Cuál es tu personaje histórico favorito? Cicerón

¿Cuáles son tus heroínas preferidas en la vida real? Juana de Arco y la Pasionaria

¿Cuáles son tus heroínas preferidas en la ficción? Dulcinea del Toboso y Beatriz

¿Tu pintor preferido? Yo

¿Tu músico preferido? Los anónimos

¿Qué cualidad prefieres en un hombre? La lealtad

¿Qué cualidad prefieres en una mujer? La ternura

¿La virtud que prefieres? La generosidad

¿Cuál es tu ocupación preferida? Divertirme

¿Quién te gustaría ser? Mi abuelo

¿Cuál es la principal característica de tu personalidad? La incongruencia

Santiago Carbonell responde a este cuestionario que se ha incluido desde el número dos en EBA Áurea. 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.

¿Qué es lo que más aprecias en los amigos? El tiempo que me regalan

¿Cuál es tu principal defecto? No encuentro ninguno... Ya saben cuál es....

¿Cuál es tu sueño de felicidad? Permanecer vivo

¿Cuál sería para ti la mayor desgracia? Morirme hoy

¿Qué querías ser? Dos personas

¿Tu color preferido? Es indescriptible

¿La flor que más te gusta? Las que nunca regalo

¿Tu ave preferida? El ave María

¿Tus autores preferidos en prosa? Balzac y Benito Pérez Galdós

¿Tus poetas preferidos? Miguel Hernández, Pablo Neruda

¿Tus héroes en la vida real? Yasser Arafat y Mandela

¿Cuáles son tus nombres favoritos? Santiago, María Gabriela y María del Mar

¿Qué es lo que más detestas? La mochería y la hipocresía

¿Qué personajes históricos desprecias? A Nerón y a San Agustín

¿Qué acto militar admiras? El regreso de Napoleón de Elba

¿Qué reforma admiras? La Revolución francesa

¿Qué don de la naturaleza te gustaría tener? Explotar como un volcán

¿Cómo te gustaría morir? Solo

¿Cuál es el estado actual de tu espíritu? Fluye

¿Cuál es tu lema? No importa tanto

El Cine de Vanguardia

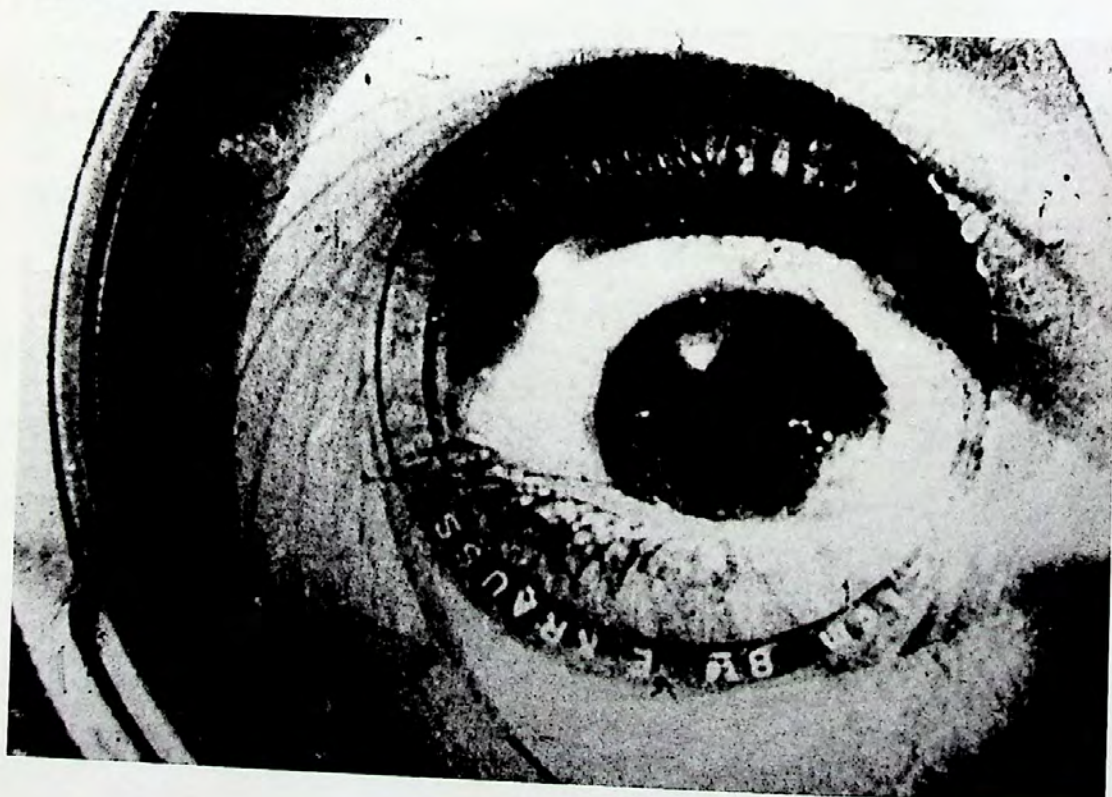
Hazael Castilla Canales

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

Desde la aparición del cinematógrafo de los hermanos Lumière a finales del siglo XIX, algunos artistas intuyeron las posibilidades expresivas de este medio. Georges Méliès fue el primero en explorarlas. En su estudio-teatro creó un extraño mundo en el que objetos y personajes, animales y máquinas, aparecían, desaparecían, explotaban o se transformaban.

De esta forma realizó obras con imágenes fantásticas como viajes a la luna y al fondo del mar. Su mundo reunía científicos vestidos como el mago Merlín, caballeros con sombrero de copa caminando entre cráteres lunares, extraños seres extraterrestres y

Dziga Vertov, *The man with a movie camera*, fotograma.



Fernand Léger, *Ballet Mécanique*, fotograma, 1924.



estrellas con rostros femeninos. Pero el arte de Méliès se vio limitado por mantener la cámara fija y su dependencia de la maquinaria teatral.

En 1903, Edwin S. Porter presenta *The Great Train Robbery*, donde introduce la técnica del corte dinámico y los escenarios realistas. De esta forma se logra una narración más ágil, introduciendo diferentes puntos de vista y presentando

un mundo más identificable por los espectadores. Con este filme la cámara se libera de su posición contemplativa y aparece el cine como medio de expresión, lo que atrajo a los artistas de vanguardia.

Los historiadores del cine identifican el inicio del cine de vanguardia con los años 20. Román Gubern lo ubica hacia 1921, con *Sinfonía diagonal* del pintor sueco Viking Eggeling. Además de Eggeling, los alemanes Hans Richter y Walter Ruttmann crearon obras influidas por la abstracción y el geometrismo.

La idea de estos directores era crear *sinfonías visuales*. Por su parte Georges Sadoul, señala que la vanguardia llega al cine con más de quince años de retraso respecto a la pintura y a la poesía y atribuye al dadaísmo el origen de los filmes de vanguardia. A diferencia de la severidad alemana, en Francia las películas tuvieron un

George Méliès, *El viaje a la luna*, fotograma, 1902.

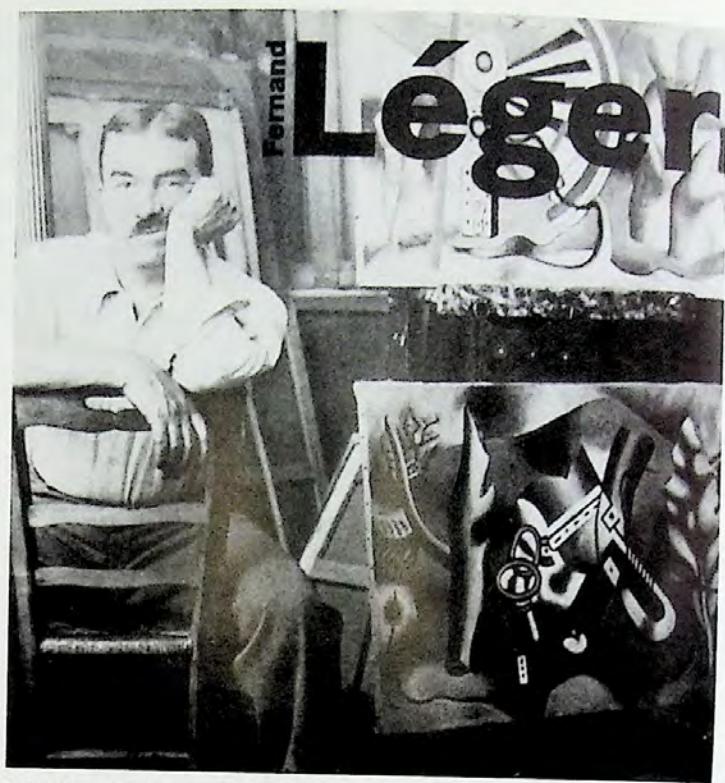


tono más irónico. Por ejemplo, en *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger aparecen casi exclusivamente objetos que se unen por analogía de formas y por ritmo. De esta forma se ilustra un principio de la *visión* vanguardista: las cosas no tienen un lugar fijo, somos sus dueños y podemos hacer con ellas lo que queramos. (Weiss, 10)

En estas primeras obras se plantea los principios estéticos y estilísticos del cine de vanguardia. "Quieren la visión en vez de la reproducción", dice Peter Weiss y en esta frase se puede resumir la idea principal del cine de vanguardia. Por esta razón se alejan del filme argumental con personajes redondeados psicológicamente y con acciones justificadas. Su búsqueda se orienta a la expresión de emociones y a la asociación de ideas que escapan a la razón. Como todo el arte de vanguardia quieren inquietar al público, excitar su fantasía y, principalmente, quieren cambiar el orden social.

Tres manifestaciones del cine de vanguardia

Se pueden identificar tres estilos de cine de vanguardia en los años 20: el de la escuela alemana, el de los surrealistas franceses y el de los revolucionarios soviéticos. Cada uno presenta características estilísticas diferentes, aunque comparten la necesidad de crear obras que trasciendan a la racionalidad y acaben con las concepciones tradicionales, no sólo del cine, sino del arte en general.



A.E. Gallatin, *Léger dans son atelier*, 1931. A la derecha del artista: *L'Arbre vert* y *Danseuse dans un paysage*.

El proyecto de la vanguardia alemana se encuentra vinculado a la pintura. Como ya se mencionó, Viking Eggeling fue el precursor de este movimiento al realizar en 1921 *Sinfonía diagonal*. Este filme se inicia como dibujos en largas tiras de papel y posteriormente, con el apoyo de la UFA (la asociación de productores alemanes) se transfiere al celuloide. Se trata, propiamente, de una pintura abstracta animada.

Las figuras predominantes son espirales y los dientes de un peine.

El interés se centra en manejar formas puras, con un ritmo que nos permite pensar en *música visual*. No hay argumento, no hay seres humanos, sólo figuras y movimiento. Se renuncia al

concepto tradicional de puesta en escena y se abren las posibilidades de expresión artística del cine, al vincularlo con otro arte reconocido: la pintura. En esta película, Eggeling traza su programa creativo: "acontecimientos y revoluciones en el dominio del arte puro (formas abstractas, si se quiere, como los acontecimientos musicales que se graban en nosotros por la vía auditiva)". (Sadoul, 172)

A la *Sinfonía diagonal* le siguieron *Sinfonía paralela* y *Sinfonía horizontal*, que continúan desarrollando la concepción cinematográfica de este artista.

Otro pintor alemán, Hans Richter, realizó *Rythme 21*, descrita como "una danza de cuadrados y rectángulos negros, grises o blancos". (Sadoul, 172) Walter Ruttmann se une también a este trabajo abstracto con sus películas *Opus I* y *Opus IV* en donde utiliza figuras de formas muy diversas.

Por su parte, los surrealis-

tas franceses son quienes logran filmar más películas y provocar un mayor impacto en la forma de producir y exhibir el cine. A diferencia del rigor alemán, en la obra de estos cineastas se observa un espíritu lúdico y el propósito de explorar el subconsciente. Para ello retoman los recursos utilizados por los poetas surrealistas: "el humor, el horror, la paradoja, el erotismo, el sueño y la locura". (Gubern, 229)

En 1924, Fernand Léger realiza *Ballet mécanique* en la que diversos objetos como engranes, artículos de bazar, recortes de periódico y piezas mecánicas se combinan para crear una película de transición entre el arte abstracto de los alemanes y el arte figurativo. Léger consideraba el argumento como el gran error del cine, y fiel a esta idea crea un ballet en el que danzan los objetos y la única persona que aparece es una lavandera que repite su ascenso por una escalera infinita de veces, sin llegar nunca a un destino.

En el mismo año René Clair filma, con la colaboración de Picabia y Duchamp, *Entr'acte*, exhibida como intermedio durante la presentación de un ballet.

La película produjo un gran escándalo. Las imágenes, sin ser abstractas, no tienen una línea argumental. Un barco de papel navega sobre los tejados de París. Ahí, dos ju-

René Clair, *Entr'acte*, fotograma, 1924.



gadores de ajedrez (interpretados por Duchamp y Man Ray) mueven las piezas en el tablero. Vemos a una bailarina fotografiada desde abajo de un piso transparente y descubrimos que es un hombre barbudo. Una carroza fúnebre arrastrada por un camello encabeza un cortejo. El inicio es solemne, los hombres de levita y sombrero de copa y las mujeres de vestidos largos. De repente el camello echa a trotar y las personas corren detrás del carruaje, como las películas cómicas de persecuciones en los inicios del cine.

Después de la carrera el ataúd cae y surge el director quien hace desaparecer, por arte de magia, a los miembros del cortejo que lo siguen hasta ahí.

Atraídos por el movimiento surrealista francés llegan artistas de diferentes países. De Estados Unidos llega el fotógrafo Man Ray y de España el cineasta Luis Buñuel. Ambos realizan, en 1928, películas vanguardistas.

El primero *L'Etoile de*



Luis Buñuel, *El Perro andaluz*, fotograma, 1929

mer, inspirada en un poema de Desnos, presenta una *visión* distorsionada de la realidad al fotografiar la mayoría de las escenas a través de filtros o velos.

Una pareja pasea por un jardín y en contrapunto aparece una estrella de mar en diferentes composiciones: seca fuera del agua, conectada a un complicado aparato que la hace latir como corazón, en el piso junto a un libro,



Dziga Vertov, *The man with a movie camera*, fotograma.

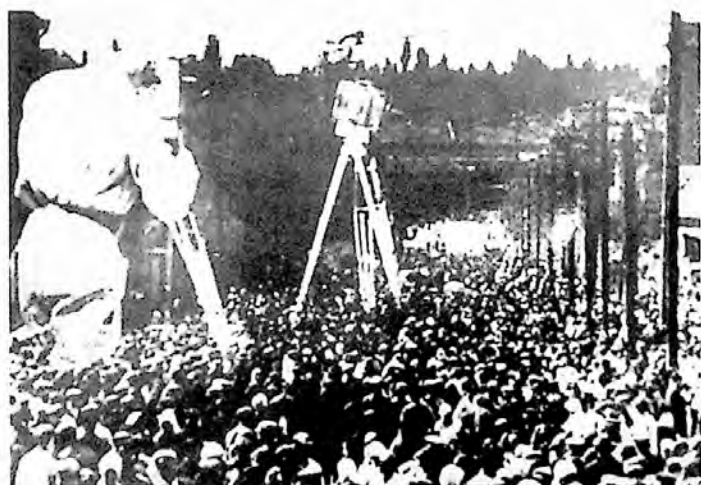
en una escalera por donde sube una mujer empuñando un cuchillo.

Por su parte Buñuel dirige *El Perro andaluz*, concebida como un sueño y escrita con el método de la escritura automática en colaboración con Salvador Dalí. La primera escena de esta película es muy representativa de la visión vanguardista: un ojo es cortado a la mitad por una navaja de rasurar mientras una nube atraviesa la luna llena. A partir de esta imagen puede suceder cualquier cosa: un hombre vestido como monja viaja en bicicleta y cae a media calle, una mano con un hormiguero en la palma acosa a una mujer, dos libros se transforman en pistolas, un hombre es herido de bala en una habitación y al caer muerto se encuentra en un jardín. Resulta difícil describir con palabras estos filmes, hay que recordar que buscan la *visión*, no la *reproducción*, la visión busca inquietar al espectador, excitar su fantasía. Los poetas del cine de vanguardia

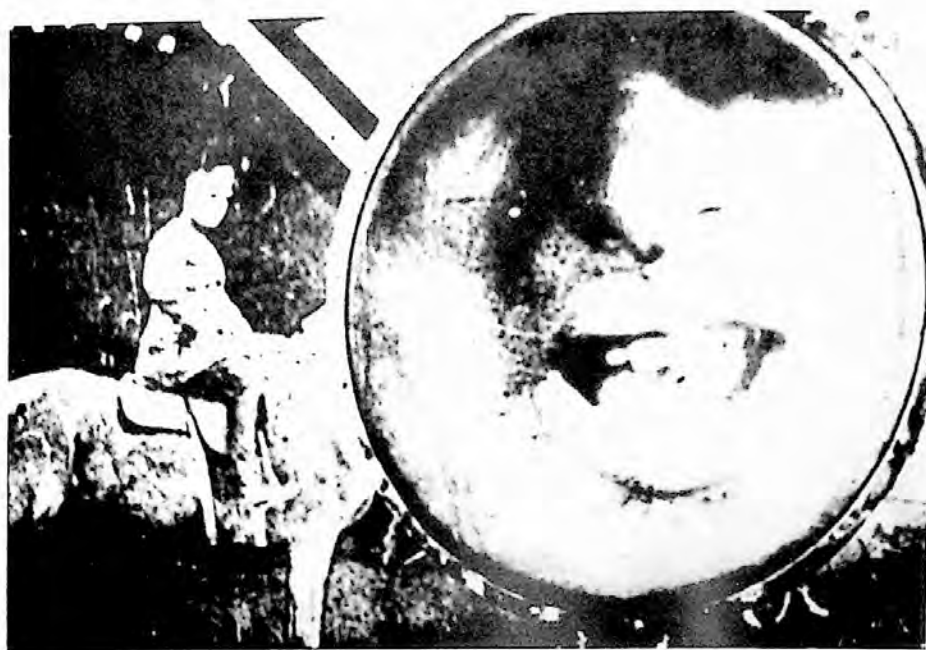
creían en un cambio social importante y sus obras eran como acciones guerrilleras para lograrlo.

Por último tenemos a Dziga Vertov como representante de los revolucionarios soviéticos, quien realiza en 1929 *El hombre de la cámara*, un manifiesto de su concepción del cine: el *Cine-ojo*. A diferencia de los dos estilos anteriores que implican la creación de imágenes novedosas e insólitas, el de Vertov se centra en el registro de material en bruto, esto es, imágenes de la vida.

Nada debe ser construido o representado, se opone a la puesta en escena. La cámara debe descubrir y registrar lo que sucede en la realidad. El trabajo cinematográfico se realiza en la mesa de edición, la cámara funciona de forma más precisa que el ojo, como microscopio o telescopio.



Dziga Vertov, *The man with a movie camera*, fotograma.



Dziga Vertov, *The man with a movie camera*, fotograma.

El hombre de la cámara presenta un día en la vida de la ciudad. Inicia con el despertar, no sólo de sus habitantes sino de las fábricas, las oficinas y los transportes. Un hombre sale de su casa con la cámara e inicia el recorrido. Las ventanas se abren, los tranvías se cruzan, las bielas se mueven. Las imágenes se yuxtaponen dándoles un nuevo sentido a los objetos registrados. Al mostrar estas relaciones inesperadas presenta una nueva *visión* al espectador. La poesía de Vertov está en la vida misma y su *visión* es la de la cámara que magnífica fragmentos, relaciona cosas emparentadas u opuestas, contrasta las formas y las texturas. No hay historia, no hay perso-

najes, no hay actores: sólo la vida y el cine.

Las películas mencionadas son sólo un ejemplo de la producción de vanguardia de principios de siglo, la cual fue muy amplia y con gran variedad de propuestas. Estas obras marcaron el desarrollo del cine como arte y su impacto llega hasta nuestros días, a pesar de que en la actualidad ya no podemos hablar de vanguardias. Sin embargo no podríamos concebir el cine de Godard, de Greenaway, de Wenders y de muchos directores más, sin las aportaciones de estos pioneros que tuvieron la valentía de explorar las posibilidades del cinematógrafo para plasmar su *visión* del arte y de la vida.

Bibliografía

Gubern, Román. *Historia del Cine*. Lumen: Barcelona, 1979.

Sadoul, Georges. *Historia del Cine Mundial*. Siglo XXI: México, 1977.

Weiss, Peter. *Informes*. Lumen: Barcelona, 1974.

Salvador Dalí

Jorge Juanes

Dalí. Mercachifle, provocador, arrogante, excéntrico, fascista, católico, monárquico; finalmente un artista inquietante y fiel a sí mismo al que, por lo general, los bien pensantes tratan como un perro muerto. Pero por más que se discrepe de sus posiciones políticas, o se recele respecto a sus extravagancias y a sus concesiones al espectáculo mediático, resulta difícil negar su experiencia problemática con el dibujo y la pintura. Obras son amores. Estamos en presencia del más ocurrente forjador de imágenes ¿surrealistas? Recordemos *El perro andaluz*, en que la alianza entre Dalí y Buñuel con el surrealismo queda expresada en la escena donde al mismo tiempo que la luna es seccionada por una nube, el ojo humano lo es a la vez por una navaja barbera. Poética sutil que hace tabla rasa con el ojo exterior y abre la puerta al ojo interior.

Dalí no duda. Toma partido por la tradición plástico lineal de la pintura figurativa (de los flamencos al academicismo más ortodoxo, pasando por Vermeer) absolutizándola, en consecuencia, absolutizando también los modos estructurantes: perspectiva geométrica, figuras cerradas, atomicismo, luz conceptual, precisión, control intelectual del color, apoteosis del contorno. Hay diferencias, no obstante. Mientras la tradición plástico lineal desciende a la realidad



Portada de *Time*, 14 de Diciembre 1936.



Dalí, *Construcción blanda con judías hervidas*, óleo/tela 100 x 99 cm, 1936.

para, de inmediato, depurarla hasta elevarla al plano del deber ser, en lo que puede considerarse sublimación de lo fenoménico en nombre de la idea; Dalí desciende a la realidad descubriendo en ella una ambigüedad inquietante. Cada imagen siendo otra y otra, entidades blandas, entidades duras, el inconsciente en un cara a cara con el mundo diurno, todo desde un orden de la interpretación poseído por la paranoia. Dalí mismo, en un texto de juventud, *Reflexiones*, explicó el sustento último de su pintura: El dibujo, la configuración de contornos.

Si es cierto que el hecho de salirse de la línea es una forma de impetuosidad que significa siempre un origen de ebriedad, confusión y debilidad, también lo es que existe una

especie de pasión que consiste precisamente en la paciencia de no sobrepasar la línea; y que esta pasión del equilibrio es una pasión fuerte, enemiga de lo que significa siempre un origen de ebriedad, confusión y debilidad.

Brillante confesión de propósitos; pasión en la línea sin sobrepasar la línea, por la línea. Paradoja extrema, la más calculada de las empresas: conducir la racionalidad del dibujo por el cauce del exceso perverso. Productividad de lo irracional, en el entendido de que genera su propia imagería sin escamotear la confrontación con el logos. Puestos en el grado cero del inconsciente, ya nada puede precederlo, las imágenes de la irracionalidad concreta conocen -desconocen a las imágenes de la racionalidad

Dalí, *La cesta de pan*, óleo/tabla 37 x 32 cms, 1945.



concreta. Dalí calificará su proceder o método en los siguientes términos:

Este método debía convertirse consecuentemente en la síntesis de asociación interpretativa que lleva el nombre de "actividad paranoico-crítica". Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática-actividad paranoico-crítica, método espontáneo de conocimiento irracional basado en los fenómenos delirantes. La presencia de elementos activos y sistemáticos no

supone la idea de pensamiento dirigido voluntariamente, ni de compromiso intelectual alguno, porque, como se sabe, en la paranoia la estructura activa y sistemática es consubstancial al fenómeno delirante mismo...

Dalí resalta la palabra actividad en franca polémica dirigida contra el automatismo psíquico que, tal y como Breton había planteado las cosas, condenaba la emergencia del inconsciente a la pasividad extática e interpretable surgida en un momento dado de éxtasis; a la contra, el delirio paranoico es simultáneamente actividad e interpretación. Sabemos cómo actúa la imagen paranoica: tras sufrir o gozar la visión del delirio, la imagen real, sin dejar de ser tal, sufre una metamorfosis donde va convirtiéndose ante nuestros ojos, por asociación, en otra imagen y así sucesivamente, podría hablarse de imagen activa y polimorfa.

Sobre la base de un proceso netamente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto, despojado de cualquier género de deformación o anomalía que cualquier arreglo podría ocultar. El logro de tal imagen es posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y destreza de la cantidad

Dalí, *La imagen desaparece*, óleo/tela 55.9 x 50.8 cms, 1938.





Dalí, *Aparición de mi prima Carolinetta en la playa de rosas (presentimiento fluido)*, óleo/lienzo 73 x 100 cms, 1933.

necesaria de pretextos, coincidencias, etcétera, aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen, que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva. La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer, puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente hasta la concurrencia de un número de

imágenes limitado solamente por el grado de la capacidad paranoica del pensamiento.

Todo depende de la capacidad paranoica productiva del autor. A mayor obsesión, mayor descarga. Dalí debe ser reconocido como lo que es: el nombre de un perpetuo converso que reconoce la odisea de las vanguardias para terminar finalmente militando en las filas de la retaguardia ¿Anticipo del fin de las vanguardias y el retorno al pasado? ¿Redención de lo que quiere ser olvidado? Su luz fría y estática, la lejanía que se adentra en la lejanía, la visión lejana que invita a explorar en la profundidad del espacio, planicie, montaña, mar, presencia última de la línea del horizonte. Dalí hace teatro. Es un escenógrafo incomparable. Aglutina el tiempo, lo blando y lo eterno, con lo duro, efímero, aparente.

Para Dalí, la pintura es nada sin la apariencia; las muletas de la imagen, las marcas de la superficie, los bloques de figuras que

Dalí, *Huevos al plato sin el plato*, óleo/lienzo 60 x 42 cms, 1932.



condicionan la mirada. Poética del bodegón resurrecto y comestible: el pan, la leche, los huevos estrellados, la langosta, las carnes y el tuétano; masticar hasta la muerte. También sexo, genitalidad, impotencia, oralidad, placer y crueldad. Y la poesía de Norteamérica, la Coca Cola; el puro presente coexistiendo con imágenes prenatales. Gala como virgen y gran castradora o ¿masturbadora? Freud dice sí; Lacan dice sí; Breton dice finalmente que no.

Una obra sólo puede considerarse surrealista en la medida en que el artista se esforzó en alcanzar el campo psicofísico total

(del cual el campo de conciencia no es sino una breve parte). Freud ha mostrado que a esa profundidad "abismal" reinan la ausencia de contradicción, la movilidad de las cargas emotivas debidas a la represión, la intemporalidad y la substitución de la realidad exterior por la realidad psíquica, sometidos al solo principio de placer. El automatismo conduce a esa región en línea recta. La otra ruta que se ha ofrecido al surrealismo para llegar a ella, la fijación llamada en "trampantojo" (y ésta es su debilidad) de las imágenes de sueño, se ha mostrado en la experiencia mucho menos segura para llegar a ella (la experiencia psicofísica total liberadora del principio de placer) e incluso abundante de riesgos y de extravío...

Cuando Dalí se introduce en 1929 en el surrealismo, su obra pintada anterior no anuncia rigurosamente nada personal. En el plano teórico procederá a partir de ahí por préstamos y por yuxtaposiciones cuyo ejemplo más impresionante es la amalgama, bajo el nombre de "actividad paranoico-crítica", de la lección de Cosimo y de Vinci (absorberse en la concentración de escupitajos o de una vieja pared hasta que se organice en ella para el ojo un mundo segundo no



Dalí, Portada del No. 8 de la revista *Minotauro*, óleo y collage/cartón, 33 x 26.5 cms, 1942.

menos revelable por la pintura) y de los medios (del orden del frottage) ya preconizados por Max Ernst para "intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu".

A despecho de una innegable ingeniosidad en su propia puesta en escena, la empresa de Dalí, estorbada por una técnica ultrarretrograda (retorno a Meissonier) y desacreditada por una indiferencia cínica respecto de los medios de imponerse, ha dado desde hace mucho tiempo signos de pánico y sólo ha salvado momentáneamente la fachada organizando ella misma su vulgarización. Se ahoga hoy en el academismo —un academismo que por su propia autoridad se declara clacisismo— y desde 1936, por lo demás, ya no interesa para nada al surrealismo.

André, con un demonio, no percibes acaso en cada cuadro la presencia detenida en tierra de nadie, el encuentro expectante entre lo humano y lo inhumano, la soledad crepuscular y el espacio como mesa de disección. Sin paraguas ni máquina de coser. Sólo carne y muerte. Sólo erección y vírgenes penetradas en santidad. Signos herméticos pues de una renovada mitología puesta a la luz en el quemante sol del Mediterráneo. Y el horror que puebla las telas. Y la barbarie. Premoniciones de la guerra. Figuras encadenadas, el truco Kitsch cuando es necesario, lo crudo, lo cocido. El celibato exigiendo derechos. Y de esas obras estables y disueltas a la vez, destaca la realidad que da lugar a otra realidad, chuletas servidas a la carta, mística española en suma, traicionada como atmósfera y exaltada como línea.

Todavía hay entradas para el funeral.



Dalí ante su último cuadro, 1983.

Andy Warhol: fragmentos de la vida cotidiana

Jorge Juanes

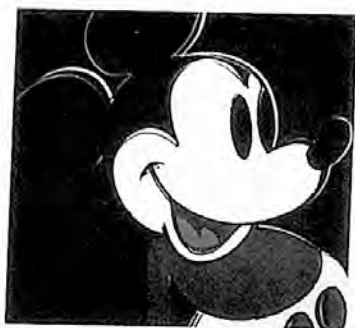
Warhol pisa la escena y el Pop encuentra a su máxima estrella. Observa. Capta. Recrea. Reconoce en la sopa Campbell's y en la Coca-Cola el denominador común, comparte el culto masivo hacia el Star System. Mediante duplicación de la imagen de la Mona Lisa registra irónicamente la obra de arte paradigmática, y no deja de venerar lo que todos veneran, el dólar. Ciertamente: Warhol toma las imágenes de sus obras de la calle, potenciándolas en series y sin ocultar el plagio perpetrado, renunciando a

la par a la identificación del arte con la manualidad, el oficio artesanal o la obra única. Warhol ha entendido; no hay otra realidad que la de las imágenes circundantes (etiquetas, empaques, anuncios de publicidad...): ni rostros naturales, ni cosas en estado en bruto, ni presencias virginales. Tal será —Polaroid mediante— la convicción: el estilo lo hacen los media.

Tenemos el registro, repetido a veces hasta la saciedad, de las imágenes que nos seducen y nos abruma. Pero quién puede quejarse

Billy Name, *Andy Warhol en la factory.*





Andy Warhol, *Cinco paneles de héroes de folklore mitológico: Mickey Mouse*, panel de serigrafía con polvo de diamante 96.5 x 96.5 cms, 1981.



Andy Warhol, *Cinco paneles de héroes de folklore mitológico: Superman*, panel de serigrafía con polvo de diamante 96.5 x 96.5 cms, 1981.



Andy Warhol, *Cinco paneles de héroes de folklore mitológico: Tío Sam*, panel de serigrafía con polvo de diamante 96.5 x 96.5 cms, 1981.

cuando, potenciando el poder de imagen con cierto coloreado, el artista encumbra el rostro aislado del mito carnal e inalcanzable: Marilyn. Labios rubicundos y sensuales, mirada distraída, exceso de maquillaje y una sonrisa cómplice que ni siquiera los dientes sintéticos pueden desnaturalizar, la inocencia incluso. Signos, gestos tras los que se oculta una fragilidad extrema; estereotipos pues que inmortalizan la imagen de seres mortales, efímeros, evanescentes. Como lo fueron Ginger, Liz y Jackie, o en la otra esquina Elvis, Cagney, Marlon, Mao o el

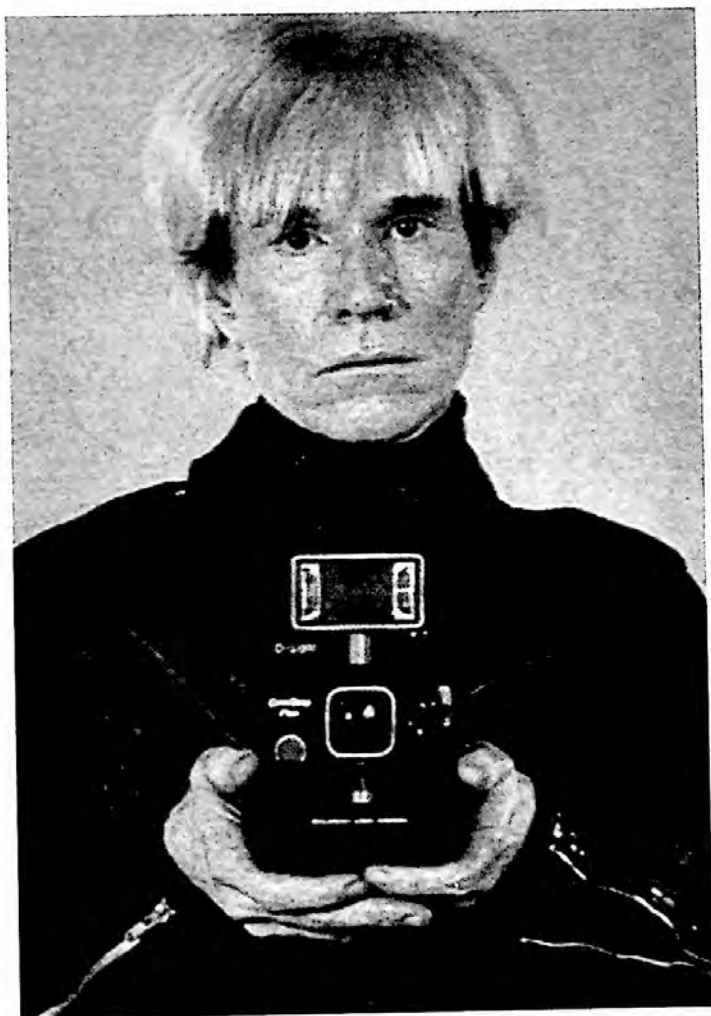
Che. Nuevos íconos, sin duda: encantadores, depresivos, poderosos o audaces, fracturados siempre, suicidados a fin de cuentas por la sociedad que los venera.

Warhol pone la muestra: los enigmas residen en la superficie de los íconos profano consumibles. Todo está ya ahí: Superman, Popeye, Batman, el beso-vampiro de Bela Lugosi. Puede decirse, el mundo de todos; simulacros a diestra y siniestra. El artista se enreda en ello. Warhol, quien siempre permanece en estado de ausencia. Andy, cuyas obras no son suyas; quien se retrata desolado, perdido, ausente. Personaje gélido, distante, que supo atraer ante sí la atención al grado de terminar convertido en un Star System encumbrado en el Jet Set.

Quiero ser rico, quiero ser famoso; como todo el mundo.

Logró ser quien dice y parece ser. Warhol. Publicista, farsante, protagonista genialoides que reitera obsesivamente las imágenes trilladas incluyendo para ello las condiciones del proceso industrial donde fueron

originalmente gestadas. Y tuvo olfato de sabueso para descubrir bisuterías. Pensemos en un recopilador; un divulgador que atraviesa calles y autopistas rastreando modas, tendencias, imposturas, redimiendo lo mismo las ofertas de consumo que la muerte concretada como basura; quien supo reconocer el triunfo y la ruina final de la mercancía patentizados en la ruina y la miseria de los otrora brillantes y seductores empaques (la etiqueta ultrajada y sin el brillo que le diera fama, el aluminio convertido en herrumbre). Warhol no deja de ser, además, un artista trágico que detecta, en el corazón de la vanalidad, no sólo el tedio de la vida moderna, sino la catástrofe, la descomposición y el horror que la acosan por doquiera casi como un hecho natural. Accidentes de auto, silla eléctrica, asesinatos anónimos... y la bomba. Por el lado de la violencia, el registro de lo actual no se hace tampoco esperar: imágenes consumidas, que son o fueron noticia; el artista como testimonio de aquello de lo que todos somos testigos.



Andy Warhol, *Autorretrato*, Polaroid.



Octubre 1996

DE LA TIERRA DEL COLOR
Colectiva Plástica Oaxaqueña

Noviembre 1996

SANTIAGO CARBONELL
Obra Reciente

Diciembre 1996

JUAN JOSÉ TORRES
Razón de Pintar

Febrero 1997

ÁNGELES CHÁVEZ
Escucho el viento entre los árboles

Junio 1997

GENERACIÓN DEL '97
Seis propuestas

Agosto 1997

PABLO O'HIGGINS
Una Retrospectiva

Septiembre 1997

JAVIER RIVAS - NORA MEDINA
Deidades

Octubre 1997

OLIVIA GONZÁLEZ
Fuerza Interna

Noviembre 1997

JUAN MUÑOZ
Días de Otoño

Jackson Pollock

Jorge Juanes

Juego de piernas, brazos, manos y muñecas. Instante tras instante. Instante sobre instante. Entrelazando movimientos en tupida red hasta que los arabescos desatados queden inscritos en cuadros saturados. Pollock suelta amarras: convulsiona la pintura, al ponerle un hasta aquí a la determinación óptico vertical heredada por la tradición y en la que los pintores ejercen siempre sobre soportes que imponen la posición erguida, modo de proceder que exige distancia y obliga a una percepción analítico racional de la obra. La verticalidad doméstica, purifica, desanimaliza. Pollock desea lo contrario: evitar el control reflexivo, la medida, la sublimación instintiva. Para lograrlo pone la tela, antes que nada, en la horizontal del piso. Ya en acto, pinta agachado y compone sus cuadros valiéndose de la intuición corporal antes que del cálculo racional.

Gracias a la fotografía y al cine tenemos las escenas: Jackson atacando animadamente y sin detenerse el corazón de telas yacentes, mediante golpes de cuerpo prolongados en chorros de materia plástica, todo en una sola sesión, continuadamente, ¡zas!, dejando que las derivas del deseo cumplan sus caprichosas encarnaciones. La gravedad como cómplice. El material pictórico circulando sin control, desparramado; el goteado, la salpicadura provocando a lo largo y a lo ancho de la tela una textura como de meado o de barrido de escoba.



Arnold Newman, *Jackson Pollock en su estudio*, fotografía.



Jackson Pollock, *Foto del artista pintando*, 1950.

Pintura de golpe, completa, sin retardo. El soma sufre y goza el vértigo. Proceso primario, excedente, acto y súbitamente descarga que semeja un baile desahogado. Repuesto del despojo racional, el cuerpo —la angustia Pollock, la exaltación Pollock, la pasión Pollock— deja la huella de un acontecimiento espontáneo, de un testimonio personal, súbito e intransferible plasmado en un campo único y bidimensional, sin cortes; energía sin cálculo que no requiere siquiera los microplanos cubistas para sostener su rigor. Pollock teje telas de araña: entrecruces continuos de pasta en cualquier dirección, bien a bien, una propuesta de dibujo. La impresión orgánica de conjunto (over all),

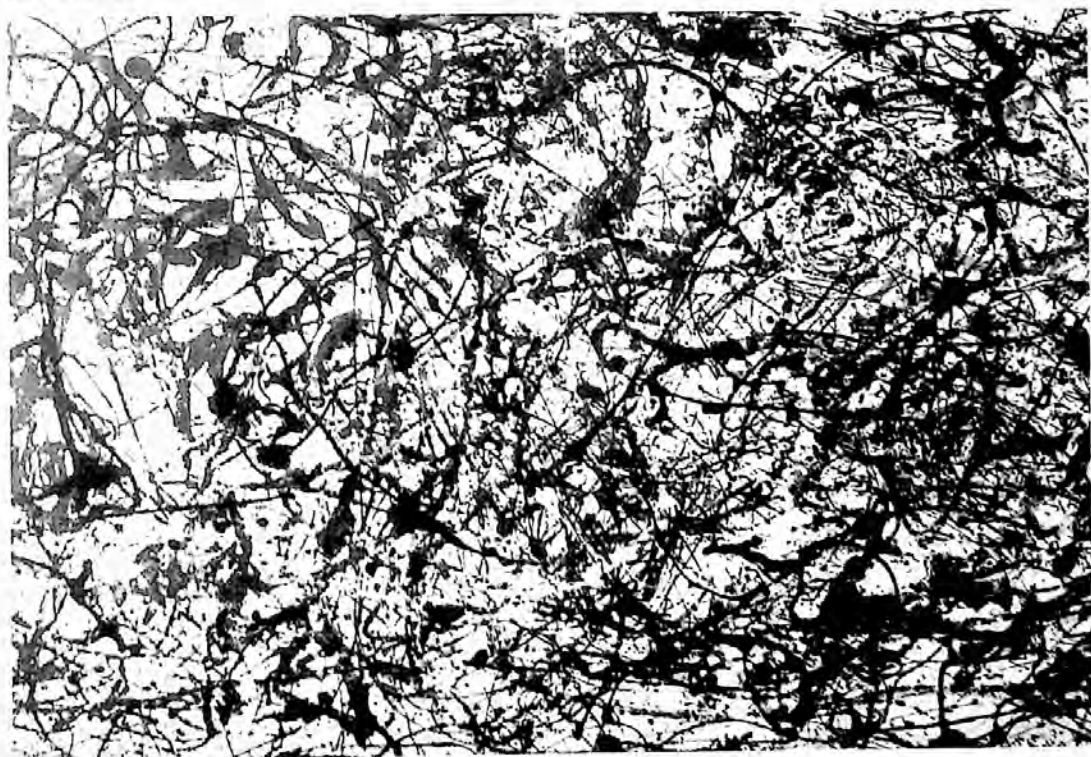
la sensación total y compacta de la energía plasmada se oponen, una, otra vez, obra tras obra, cuadro tras cuadro. Aquí estoy, esto es mi presencia, mi sentir, mi persona.

Formas que coinciden con el proceso al que deben la vida y el movimiento del cuerpo está allí: convertido en poder afirmativo. Ni arriba, ni abajo. "Pintura de piso". Por donde se examine, Pollock es un pintor materialista. Su dibujo lo es. Pollock se desmarca de la tradición. Primero porque no utiliza el dibujo como esbozo preparatorio. Seguidamente en tanto el dibujo deja de ser, en su caso, mero cómplice del orden intelectual y la línea de pasta que serpentea caprichosamente se debe estrictamente al color.

Furor, trayecto irresistible que no abandona el estado fluido. Líneas que son gestos, dibujos en fusión con otros dibujos, entre manchas, dibujos densos que en el trayecto que dura su aventura lo mismo se adelgazan que se engrosan, se afirman o se disuelven, se detienen o se tornan dinámicos.

Marca existencial. Pintura física que posee al poseído que la convoca. Pues Pollock pinta hasta quedar aniquilado por el efecto de la catarsis. 1947, 1948, 1949, 1950, 1951. Pocos años bastaron. Nunca antes, nunca después; nadie fue tan explosivo en la escritura del gesto. Continuidad en la ligereza, marcas, trazos que responden puntualmente a las demandas del tiempo corto y vivido ahora mismo. Los críticos rechazan. Quisieran que Pollock confesara el fracaso de su atrevimiento. Con el libro de códigos en la mano convierten virtudes en defectos: que si Pollock no controla lo que pinta, que si carece de estructura, que si reniega de la composición, que si culmina en un autismo estéril, que si se emborracha más de la cuenta.... Para qué seguir. Pollock acentúa sus crisis. El desasosiego lo persigue, pero no cesa en el empeño de crear imágenes compactas. Recupera incluso la figuración, acentuando la ira de los maestros pensadores. Experiencia figurativa que participa, a su vez, de la experiencia del dibujo pictórico practicada por el gran rebelde en sus obras informales. Digamos que el dibujo de chorreado que puso en crisis al diseño consciente y borró las figuras, termina por redimirlas. Pésele a quien le pese, el resultado es notable. Jackson, lo hiciste.

Jackson Pollock, *Número 26-A*, esmalte/tela
208 x 217 cms, 1948.



Tendencias de la arquitectura reciente en México

Rodolfo Santa María

Rodolfo Santa María es arquitecto y
Profesor-Investigador de la Universidad
Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Con ocasión del VI Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) realizado en Caracas presenté un panorama sobre las *Tendencias de la Arquitectura Reciente en México*. En aquella ocasión inicié mi ponencia con una anécdota que de alguna manera me sigue pareciendo significativa: "Abel Quezada, extraordinario caricaturista mexicano, presentaba hace algunos años imágenes del mundo después de la tercera guerra mundial. En ellas, aparecía un grupo de arqueólogos que después de acuciosas investigaciones realizadas a partir de los vestigios, concluía que la última gran guerra había sido producida por dos potencias enfrentadas: *Coca Cola* y *Pepsi Cola*". La utilicé para afirmar que vista desde fuera, la arquitectura mexicana parecería reducirse a una imagen similar; un mundo dividido por dos (y sólo dos) grandes figuras: Luis Barragán y Teodoro González de León. Esta imagen, reduccionista sin duda, es la que me permitió estructurar la ponencia ante el SAL, y la que sintetiza, en gran medida, la visión que desde afuera se tiene de la arquitectura mexicana contemporánea.

Por incómoda que parezca esta imagen, no deja de ser interesante e inquietante. Inquietante, porque refleja lo poco que nos hemos preocupado por difundir hacia nuestro propio continente la arquitectura que se produce en México, y porque no podemos dejar de preguntarnos qué ocurre con la producción de nuestro país, si sólo dos de sus figuras son identificadas claramente, desde fuera, como "mexicanas". Sin embargo, la imagen es interesante, en la medida en

que señala una manera de hacer arquitectura que se identifica desde fuera como mexicana. Y no podemos dejar de reflexionar sobre ella, ni ignorar interrogantes como: ¿Qué existe en común entre la obra de Luis Barragán y de Teodoro González de León? ¿Cuáles son los elementos identificados como "mexicanos" en estas obras, para nosotros tan disímiles? Preguntas ineludibles para cualquiera que intenta estudiar y explicar la arquitectura nuestra.

Pero antes de internarme por estos vericuetos, quisiera marcar las dificultades y limitaciones a las que se enfrenta cualquier intento de caracterización de la arquitectura mexicana actual. La primera dificultad estriba, sin duda, en las características de nuestro país. México es un país enorme en donde coexisten una gran cantidad de culturas vivas y en donde, como en otros países, se dan diferentes maneras de asumir la modernidad. No voy a extenderme en este punto, obvio para cualquier habitante que se haya preguntado alguna vez sobre "lo mexicano". Sin embargo, cuando se intenta un ejercicio del tipo del que pretendo realizar, saltan a la vista las enormes diferencias culturales que existen, por ejemplo, entre Monterrey y Mérida, que dificultan cualquier generalización sobre la mexicanidad y en particular sobre una versión única de la arquitectura mexicana.

La segunda dificultad es inherente a la historia reciente de la arquitectura mexicana y tiene que

ver con la ausencia casi total de una tradición de crítica arquitectónica y con el accidentado camino que han seguido las publicaciones sobre la materia, en especial las revistas especializadas.

Aunque han proliferado en México las revistas y los foros de discusión, lo hacen después de largos años de silencio que destruyeron (castraron, tal vez) la crítica y la costumbre de difundir lo que se está produciendo. Las revistas de arquitectura son más bien escasas y difícilmente logran sobrevivir más allá del sexto número y cuando lo logran, la más de las veces, es a costa de sacrificar la crítica. En casi todas ellas parece estar ausente cualquier criterio de selección en las obras que se difunden. Los textos que las acompañan son, en general, descriptivos, cuando no abiertamente elogiosos. Algo similar ocurre con las recientemente creadas *Bienales de Arquitectura Mexicana*. Por vez primera se presenta la oportunidad de tener junto un valioso material, que de otra forma sería imposible reunir, sin embargo, la difusión y la discusión sobre el material presentado son muy reducidas y no logran rebasar el estrecho marco de la Federación de Colegios de Arquitectos que las convoca. Los organizadores de este evento están desaprovechando la oportunidad de convertir

la *Bienal* en un foro de discusión y de construcción de una cultura arquitectónica.

Por otro lado, si bien ha aumentado considerablemente el volumen de textos e investigaciones sobre arquitectura en casi todo el país, seguimos arrastrando viejos lastres que dificultan el conocimiento sistemático sobre nuestra arquitectura reciente. Desde luego, hay mucha gente en México que sabe mucho de arquitectura moderna, que conoce, y muy bien, la obra de nuestros arquitectos más importantes. Hay, incluso, quienes tienen en casa archivos valiosísimos de planos, dibujos y fotografías. Lamentablemente, hay que tener la suerte de haber sido su alumno, su amigo, de coincidir con ellos en centros de trabajo, eventos gremiales o reuniones sociales, para enterarse de fragmentos de esta historia cercana. Tal parecería que en lo que a difusión, análisis y crítica arquitectónica se refiere, no nos resignamos aún a salir de la etapa de la historia oral. Por absurdo que parezca, existen profesores universitarios que se regodean afirmando, ufanos, que el arquitecto es un ser "ágrafo", un ente cuya manera de expresión "natural" está dada por el dibujo y del cual no se debe demandar la reflexión escrita. Esta postura lo único que ha acarreado es una dificultad inmensa para lograr un conocimiento acumulado, llevándonos una y otra vez a recorrer caminos ya andados y a una sobrevaloración de la "creatividad" y la

"invención" como valores, y con ello a una parálisis casi total en el análisis de lo producido.

Y la tercera dificultad radica en la gran diversidad de expresiones arquitectónicas que es capaz de producir un país que no cesa de crecer y que en ciudades como México siempre nos produce la impresión de estar dejando algo y a alguien fuera cuando intentamos la construcción de un panorama como éste. Desde luego no intentaremos abarcar el todo en este ensayo. La limitación, en este caso, estará dada por la selección.

Seleccionamos aquellas obras o figuras que pueden ser incorporadas dentro de líneas más o menos definidas y no el total de la producción arquitectónica de la Ciudad de México, ni menos aún la del conjunto del país.

La Ciudad de México es una ciudad fraccionada y gigantesca, una ciudad imposible de conocer en toda su extensión, una ciudad en la cual se puede vivir toda una vida en tan sólo dos o tres fragmentos de ella. Esto permite que, en paralelo a las grandes obras paradigmáticas que se difunden (más hacia el Norte que hacia el Sur), prolifere una arquitectura anónima. No porque carezca de autores, sino porque en la gran ciudad es posible vivir más de una vida y hacer más de una arquitectura permaneciendo en el anonimato. En la gran urbe es factible hacer arquitectura que no se ve; una arquitectura que llena los intersticios o que amplía la mancha urbana, sin estar ahí.

Una arquitectura que permite seguir haciendo lo ya visto, porque no se ve, y lo sin lugar, porque no hay manera de confrontar. Y este panorama, válido para la gran ciudad, no es radicalmente diverso del que presentan muchas otras entidades del país. Ocuparse de este universo de la edificación requeriría de otro tipo de estudio, tal vez más cercano al trabajo etnográfico que al que nosotros intentamos en estas líneas.

Existe también, tanto en la gran urbe, como en la ciudad media, otro tipo de arquitectura de la cual sólo nos ocuparemos a manera de referencia. Se trata de una manera muy generalizada de hacer arquitectura que a partir del Funcionalismo ha producido un porcentaje enorme de la arquitectura que conforma las ciudades mexicanas. Es la obra realizada por arquitectos e ingenieros de innegable calidad profesional, pero a partir de la cual es prácticamente imposible identificar tendencias. Me refiero a esa gran cantidad de obras producidas por una práctica profesional que asume que cada proyecto es diferente y como tal, cada obra debe adoptar una formalización propia. Una práctica cuya filosofía parece basarse en la idea de que el programa y el cumplimiento estricto de cada una de las funciones del edificio, son el fundamento único que debe regir a toda obra arquitectónica.

Dentro de este universo encontramos muchísimas obras de gran calidad, y no es extraño

que un buen número de ellas hayan sido producidas por un mismo despacho de arquitectos. Sin embargo, dentro de esta manera de hacer arquitectura, es tremendamente difícil identificar una línea o tendencia aún dentro de un mismo despacho de arquitectos. Cada una de las obras producidas es diferente y tal parecería que, más allá de la satisfacción del programa, no existe intención alguna, ni frente a la ciudad, ni de cara a los problemas que se han planteado las diversas corrientes de la arquitectura contemporánea. Por contradictoria que parezca, esta manera de hacer arquitectura constituye la tendencia dominante en México. Este universo es tal vez el campo natural de las publicaciones sobre tipologías edilicias y, en menor grado de la monografía del arquitecto, pero difícilmente es el adecuado para la identificación de tendencias.

Por último, en los más diversos puntos de nuestro país, se da también otra arquitectura. Aquélla que manifiesta una búsqueda o se arriesga abiertamente a ser propositiva, pero que, debido a la ausencia de foros de difusión, o por la falta de tradición de los arquitectos actuales de difundir su obra, termina pasando desapercibida salvo para muy pocos iniciados. Es una arquitectura que no aparece en las publicaciones y que, por absurdo que parezca, se trans-

mite a voces. Es sin duda ésta, la arquitectura que más lamentamos no poder incluir en un trabajo de este tipo, sin embargo, muchas de las figuras que podríamos identificar dentro de este grupo, realizan gran parte de su trabajo en solitario, sin pretensión alguna de constituirse en tendencia. La historia de la arquitectura moderna en nuestro país ha sido sorprendente más de una vez al ser difundida la obra de estos arquitectos que parecen laborar justo en los márgenes de las corrientes dominantes y es tal vez este hecho en sí, lo que nos permitiría agrupar a esta suma de figuras en una tendencia que aparece en México casi en simultáneo con la arquitectura moderna.

Retomando la pregunta inicial: ¿Qué existe de común entre las obras de Luis Barragán y de Teodoro González de León?, recurriremos a una figura parabólica, intentando respuestas a la segunda interrogante que se refería a los elementos que las identifica como mexicanas para extraer de ello las posibles respuestas para la primera. Para ello analizaremos brevemente y por separado la obra de Barragán y de González de León buscando en ellas los elementos que desde fuera y desde dentro, podríamos identificar como propios de una arquitectura mexicana contemporánea.

Luis Barragán

Habría que iniciar reconociendo que existe una identidad

propia en las obras más conocidas de Luis Barragán y recordar que cuando un arquitecto extranjero visita México, además de las pirámides, los monumentos coloniales, la Ciudad Universitaria y el Museo de Antropología, lo que desea ver, como arquitectura mexicana, es alguna de las obras de Luis Barragán. Parecería que obras como la casa del arquitecto en Tacubaya, la *Casa Gilardi*, la *Iglesia de las Capuchinas* y las fuentes son claramente identificadas como obras de Barragán, pero también como obras mexicanas y contemporáneas. Esto que resulta obvio para cualquiera que viene de fuera, no lo es tanto para quienes estamos aquí y ello se debe, entre otras cosas, a la gran cantidad de prejuicios y estereotipos con los que hemos recubierto la obra de Luis Barragán.

Existen en la actualidad una gran cantidad de libros que documentan su obra, libros de bellas imágenes que no hacen sino repetir un mismo discurso de lugares comunes: "el arquitecto del color" o más recientemente "el arquitecto del silencio"; "su vinculación estrecha con la arquitectura popular" o su contrario, "la sublimación de la arquitectura hacendaria y elitista", "los grandes muros ciegos" o "los espacios vacíos"; paralizando un discurso que de suyo debería ser rico y dinámico.

En efecto, la arquitectura de Luis Barragán es una arquitectura de color, como es también una arquitectura de texturas. Está



Lola Álvarez Bravo, Luis Barragán, plata/gelatina.

enraizada en las tradiciones mexicanas, incluso en las más populares, pero no es menos cierto que está dirigida a unos cuantos que pueden disfrutarla; está construida de muros sólidos y de espacios sin uso aparente y, sin embargo, es profundamente racional e intelectualizada.

Algunos de sus detractores no se cansan de gritar que no fue Barragán quien "descubrió" el color en México. Sería ocioso entrar en la discusión sobre la paternidad del color.

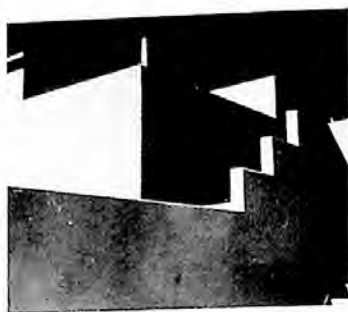
Claro que tenemos en México culturas coloridas, pero no todas llevaron el color a la arquitectura. Lo que parece cierto, es que Barragán reinterpretó ciertos colores y los elevó a categoría esencial de la arquitectura. Pero la arquitectura de Barragán no termina en el uso del color. En ella encontramos el color en muros que se colocan en cierto lugar y que reciben la luz de determinada manera. Así, ya tenemos no sólo color, sino luz y superficies sólidas como elementos sustantivos de esta arquitectura.

Tan importante como la utilización del color es el hecho de que Barragán volvió a dar al muro el papel de elemento sustancial en la composición y en la definición de los espacios. Frente a la corriente funcionalista que enarbolaba la desaparición del muro y de los esquemas compositivos como fundamentos de una arquitectura liberada, Barragán insiste en la construcción de espacios por medio del muro y con él trata de ir

más adelante de los esquemas cerrados de *Beaux-Arts*, en una búsqueda paralela de modernidad.

Sería limitativo considerar que la arquitectura de Barragán se agota en la continuidad con la arquitectura popular mexicana por la utilización que él hace del color y de ciertos espacios, como lo sería el descalificar su obra en bloque por lo que tiene de deudora con las grandes haciendas de los latifundistas mexicanos. Sus fuentes son claras, y como recientemente ha afirmado José María Buendía, éstas se extienden hasta Marruecos, hasta el sur de España y se nutren, como en muchos otros casos, de múltiples influencias. Su arquitectura es también simbólica, elaborada, sutil, e incluso intelectualizada y esto lo digo como atributo.

Muchas de estas características de la obra de Luis Barragán podrían ser identificadas como mexicanas. No solamente el color, sino la utilización de esos colores, combinados de esta manera y llevados hasta el frente de calle. Pero son también las texturas que invitan a la percepción táctil de la obra, y son los grandes muros ciegos hacia la calle que resguardan el interior de miradas ajenas y permiten la intimidad de la vida privada, y son los espacios de transición entre espacios, y es la luz y la vegetación de nues-



Luis Barragán, *Casa de la señora Harper de Garibi*, Jalisco, 1934. Fotografía de R. Salcedo Magaña.



Luis Barragán, *Casa Gustavo R. Cristo*, Chapala, Jalisco, 1931. Fotografía de Daisy Asher.

tro clima atrapada en los interiores. Y esto es mexicano, aunque en forma dispersa exista en otros lugares y no necesariamente represente la diversidad del país.

Así como existe una identidad de la obra de Luis Barragán, también existe una arquitectura *barraganesca* que se mantiene viva en los mas diversos ámbitos del país. Por un lado está una gran masa de arquitectos y constructores que se limitan a retomar de Barragán lo obvio, lo repetible, para constituirlo en lenguaje. Convertidos en signos, sus elementos aislados parecen ser el prototipo más socorrido cuando se trata de construir una casa mexicana sin caer en el neocolonial o de transformar pequeños ambientes de uso público. Pero así como vemos una gran cantidad de obras que repiten las imágenes de sus colores, sus texturas y hasta sus patios de azotea, sus macetas solitarias o su famosa escalera, como símbolos de lo mexicano moderno, debemos apuntar que existen otros arquitectos mexicanos que supieron entender, a su manera, las propuestas de Barra-

gán y encontrar su propio camino.

Un lugar especial dentro de esta tendencia lo ocupa la llamada *Escuela Tapatía*. Para algunos autores, es Barragán quien debe ser inscrito dentro de la Escuela Tapatía y no al revés. Nada más alejado de mi interés que pretender probar otra cosa. Lo que parecería quedar fuera de discusión es el hecho de que existe una identidad compartida en la obra de algunos de sus fundadores (Rafael Urzúa, Pedro Castellanos e Ignacio Díaz Morales) con la obra de Luis Barragán y en que esta corriente se transformó en una Escuela seguida por excelentes arquitectos del noroeste del país. Baste para los objetivos de este trabajo mencionar a arquitectos tales como Fernando González Gortázar, Juan Palomar y Andrés Casillas. Es tal vez al ver una postura similar repetida en otras latitudes, que nos atrevemos a emparentar esta arquitectura con Barragán y definirla como una tendencia.

Ricardo Legorreta es sin duda el más difundido de los arquitectos identificados con Barragán y quien más ha impactado

Luis Barragán, *Escalera en la biblioteca de su residencia*. Fotografía de Marco Valdivia.



la arquitectura mexicana reciente. Más, tal vez, que este último. Sin embargo, una primera dificultad para analizar su obra desde cerca, es que lo hemos calificado de "hijo de Barragán", dando por terminado, con ello, el debate sobre su obra.

Una primera diferencia que lo hace ser, desde mi punto de vista, más determinante que Barragán en la arquitectura mexicana reciente, es el carácter "más público" de su obra, que la pone al alcance de un mayor número de arquitectos y de usuarios. En México es común, aún hoy, conocer a Barragán más a través de las excelentes fotografías de Armando Salas Portugal que por la experiencia directa.

Con Legorreta la situación es otra, aunque algunas de sus obras son casas o edificios privados, muchas otras están al alcance del público o presentan hacia la calle una imagen franca del conjunto. Una segunda diferencia, fundamental, es la escala, que permite a Legorreta la experimentación con programas complejos, los grandes volúmenes contruidos y con las alturas. Y esto, diría yo, remite a Ricardo Legorreta a la

Monumentalidad, esa otra dimensión que se identifica como característica de la arquitectura mexicana y sobre la que regresaré más tarde.

Estas premisas, y sin duda muchas más, han llevado a Legorreta a reinterpretar el valor del muro, los colores, los volúmenes, el franco predominio del macizo sobre el vano y los recorridos. Edificios como el *Hotel Camino Real* de Ciudad de México (1968) o el de Zihuatanejo (1981), ampliamente difundidos en el exterior, lo mismo que sus proyectos para oficinas, laboratorios y fábricas (*Laboratorios de Kodak*, D.F. 1975; *Seguros América*, D.F. 1975-77; *Oficinas para la IBM*, Jalisco 1975; *Fábrica Renault*, Durango 1984), o el más reciente *Museo de Arte Contemporáneo* en la ciudad de Monterrey (Gran Premio en la *II Bienal de Arquitectura Mexicana*), forman parte ya de la imagen actual de la arquitectura mexicana. Sus edificios en forma de grandes taludes, sus corredores, sus fuentes, los grandes muros de color (de ciertos colores y ciertos tonos), las pequeñas ventanas cuadradas y remetidas, se han incorporado ya al lenguaje de la arquitectura mexicana contemporánea. Se repiten en una gran cantidad de obras y parecen haberse detenido para constituir un lenguaje apropiable (en términos literales como

Ricardo Legorreta, *Museo de Arte Contemporáneo, MARCO*, Monterrey, Nuevo León, 1990. Fotografía de Lourdes Legorreta.



sucede con la obra de Barragán) por arquitectos de todas las generaciones y todas las latitudes del país. Cabría señalar que Ricardo Legorreta se ha ido labrando, por medio de su obra, un lugar en el panorama internacional que lo identifica como arquitecto mexicano y que, afortunadamente, como lo prueban sus últimas obras en Monterrey o en la Ciudad de México, no se ha dejado atrapar dentro de su propio discurso.

Otro ejemplo de esta búsqueda que, siguiendo caminos diferentes, logra conformar una arquitectura propia, pero emparentada con la obra de Barragán y Legorreta, es Antonio Attolini Lack.

Attolini Lack llega a esta visión de la arquitectura mexicana contemporánea después de haber realizado obras excepcionales de arquitectura de corte internacional. Joven aún, realizó excelentes casas en lugares como el Pedregal de San Ángel (el gran proyecto urbano de Luis Barragán), lo mismo que edificios de oficinas y departamentos, tanto en la Ciudad de México como en el interior del país.

A finales de los años setenta, Attolini realiza el *Monasterio de Jesús María* en el Estado de San Luis Potosí, en donde a partir de una planta que recuerda la arquitectura de la colonia, aparece el muro conformando tanto el conjunto como los espacios individuales. Aquí empieza una línea de búsqueda constante, en la cual Attolini incursiona en los muros



Antonio Attolini Lack, *Comedor de ejecutivos para la fábrica BARDAHL de México*, 1992. Fotografía de Alberto Moreno.

de concreto, los aplanados, y el color, utilizando muchas veces el azulejo, vinculándose, con aciertos y dudas, a la tradición mexicana, a la más antigua y a la más moderna. Attolini ha experimentado su arquitectura lo mismo en casas que en fábricas, oficinas o almacenes. Baste mencionar aquí su propio *Taller de Arquitectura* (1978-79), el proyecto para la industria *Bardhal* de 1985, sus *casas en Tlacopac* (de fines de los ochenta), o la serie de tiendas y las oficinas para la cadena de papelerías *LUMEN* en la Ciudad de México. Todas ellas, obras de gran calidad y sin duda, identificables dentro de esta imagen de la arquitectura mexicana.

Teodoro González de León

Del otro lado está Teodoro González de León (y no porque esté en el lado opuesto, sino para continuar con la alegoría inicial). González de León, primero con Abraham Zabludovsky y más tarde con Francisco Serrano, solo, o con arquitectos

jóvenes (como Aurelio Nuño o Carlos Tejeda), es otra alternativa y es otra imagen de lo mexicano moderno. Y tal vez no tan otra.

Una primera mirada sobre la obra de González de León y Zabudovsky podría llevarnos a integrarlos dentro de lo que ya es una tradición en México: *la arquitectura del concreto aparente*. Esa arquitectura muchas veces monumental, de grandes faldones, columnas expuestas y que se inicia en México en los años setenta con la construcción de escuelas y universidades que proliferan por todo el país y en los más diversos puntos de la ciudad capital, obedeciendo a una política de descentralización de la Ciudad Universitaria (punto focal del movimiento estudiantil de 1968).

Sin embargo, una lectura más cuidadosa de su obra, nos permite descubrir lo que está más allá de la fomalidad o de una manera de construir y que ha dado lugar en México a una manera de hacer y entender la arquitectura.

Sus obras dejan claro, creo yo, sus búsquedas y sus obsesiones: el emplazamiento del edificio, tanto dentro del terreno, como de cara a la ciudad, la reinterpretación de los esquemas tradicionales en la definición del partido arquitectónico de conjunto, la definición de espacios de transición (entre la calle y el edificio, entre el espacio común y los espacios particulares), la configuración de espacios por medio de elementos que no se restringen al muro y a la techumbre, (el uso, por ejemplo de plataformas y taludes en la definición de espacios dentro de espacios, el uso de pérgolas que permiten el paso de la luz) y el manejo generoso y difícil de la escala monumental, presente sobre todo en sus últimas obras. Sin duda hay otras características en la obra de González de León, pero de las aquí señaladas hay varias que se identifican como propias de la arquitectura mexicana y podemos rastrear su huella desde lejos y en los más diversos ambientes de nuestro país. Una vez más, como sucede con Barragán, estas obras son, sin lugar a dudas, contemporáneas.

Ejemplos que caracterizan esa búsqueda, propiamente arquitectónica y no estrictamente funcionalista a la que hacía yo referencia en los primeros párrafos de este artículo, los encontramos desde luego en sus edificios para-

Teodoro González de León y Abraham Zabudovsky, *Auditorio Nacional*, Ciudad de México, 1991. Fotografía de Pedro Hiriart.



digmáticos: *la Delegación Cuauhtémoc* (1972-74), el edificio del *Infonavit* (1973-75), el *Colegio de México* (1974-76) y la *Universidad Pedagógica Nacional* (1979-81), pero también en los *Centros Financieros* realizados para *Banamex* en Ciudad de México (1988-89), en el polémico *Edificio Central* para el mismo banco, ubicado en el Centro Histórico y anexo al Palacio de San Mateo de Valparaíso (1988-89), en el edificio para la *Suprema Corte de Justicia* (1987-92) y en el recientemente terminado edificio para la editorial *Fondo de Cultura Económica*.

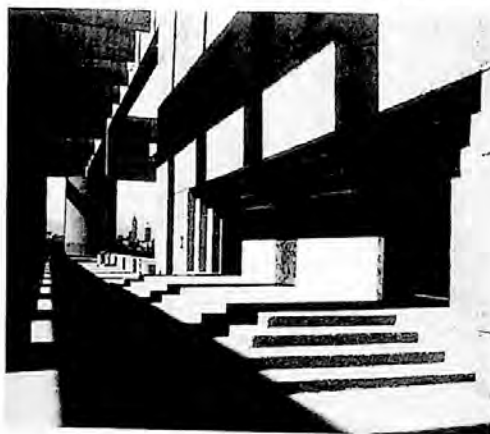
La obra de Zabłudovsky ha conformado por su parte, un lenguaje propio. Ejemplo de ello, son sus edificios culturales: *Teatro Emilio Rabasa*, en Chiapas, (1979), *Sala de Usos Múltiples* (1979), y *Auditorio del Estado* (1991), ambos en Guanajuato, o el *Teatro de la Ciudad* de Aguascalientes (1991). En todos ellos, podemos identificar los rasgos de la arquitectura realizada con González de León, pero también sus propias preocupaciones por una arquitectura mexicana, claramente contemporánea. Zabłudovsky, con sus teatros y con sus proyectos para sedes bancarias, también ha conformado un modelo que es utilizado por un gran número de arquitectos, que con mayor o menor acierto, se repite en accesos, esquinas y aristas, basamentos y volumetría, en un buen número de edificios públicos construidos recientemente

en los más diversos puntos del país.

De la misma manera que Ricardo Legorreta en el reciente *Museo del Niño*, ni Teodoro González de León, ni Abraham Zabłudovsky se han dejado atrapar por su propio estilo. Es sugerente ver cómo en el edificio para el *Fondo de Cultura Económica*, González de León experimenta con nuevas alternativas formales y con la altura, en un edificio que le permite además vincular al *Colegio de México* y a la *Universidad Pedagógica* (ambas obras suyas), dentro de una propuesta de imagen urbana en un punto que se ha convertido en un auténtico muestrario arquitectónico de edificios aislados que compiten entre sí. Algo similar podríamos decir del *Teatro de la Ciudad* en Aguascalientes diseñado por Zabłudovsky, que se vincula con su búsqueda personal, pero que se atreve a renovar el lenguaje.

Teodoro González de León, así como Abraham Zablu-

Teodoro González de León, Francisco Serrano y Carlos Tejeda, *Palacio de Justicia Federal*, Ciudad de México, 1992. Fotografía de Pedro Hiriart.



dovsky, tienen también sus seguidores, y sus obras, como las de Barragán y Legorreta, permiten cuando menos dos lecturas posibles. Así como se han copiado la escalera de Barragán, su corredor de la *Casa Gilardi* e incluso su bebedero para caballos, de la obra de González de León y Zabudovsky, se han repetido sus accesos a la *Delegación Cuauhtémoc* (1972) o al *Infonavit* (1973-75), el vestíbulo del *Infonavit*, el patio techado de la *Delegación Cuauhtémoc* o del *Colegio de México* (1974), sus taludes de la *Universidad Pedagógica* (1979-82) o del *Museo Tamayo* (1981).

Sin embargo, existe también otra lectura de la obra de González de León y de Zabudovsky, presente en obras como el *Edificio para el Infonavit* en el Estado de México de Herrera Lazo y Gabilondo (Mención en la *II Bienal de Arquitectura*), en la obra de Augusto Quijano en Yucatán, en el *Edificio para el Conalep* de Gonzalo Gómez Palacios y Pedro de la Paz en el Estado de México, en el plantel de la *Universidad Iberoamericana* en Torreón de Jorge Ballina, Creixell, Rovalo y González Aleu, o en dos obras en las que me detendré con más detalle: el *Colegio Alemán* (1989-90) de Aurelio Nuño, Carlos Mac Gregor, Clara de Buen e Isaac Briod y la *Universidad Iberoamericana* (1987-89) de Francisco Serrano y Rafael Mijares, ambas realizadas en la Ciudad de México.

El equipo formado por

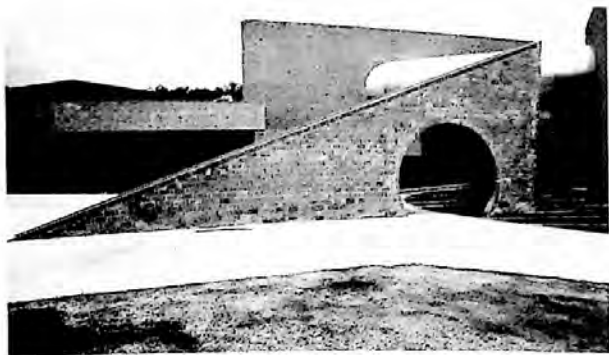
Nuño, Mac Gregor y de Buen, con la colaboración de Isaac Briod, logra en el *Colegio Alemán*, un magnífico conjunto estructurado por medio de patios a diferentes niveles, en torno de los cuales se ubican los diferentes espacios escolares. Aquí vemos aparecer, además de los patios abiertos, las escalinatas, los volúmenes masivos de concreto haciendo contraste con los espacios semicubiertos por medio de pergolados y todo ello, en un lenguaje inconfundiblemente contemporáneo y fácilmente identificable como mexicano, tanto por las formas como por la escala.

En la *Universidad Iberoamericana*, Francisco Serrano recurre al ladrillo aparente para configurar los edificios, y al patio central para conformar el partido y los ambientes. En esta obra, vemos aparecer nuevamente la escalinata semicubierta y pergolada, el patio central, los accesos de doble altura. Y están también, dentro de ese patio, los espacios dentro de espacios, la plaza dentro de la plaza, logradas con un gran acierto y una excelente calidad.

Ambas obras representan otra manera de vincularse con la arquitectura producida por González de León y Zabudovsky, y con una manera de hacer arquitectura en el México de hoy, que va más allá de la repetición literal de un lenguaje.



Nuño, Mac Gregor y De Buen Arquitectos S.C., *Colegio Alemán*, Naucalpan, Edo. de México, 1990. Fotografía de Pedro Hiriart.



J. Francisco Serrano, *Universidad Iberoamericana Plantel Santa Fe*, Ciudad de México, 1994. Fotografía de Pedro Hiriart.

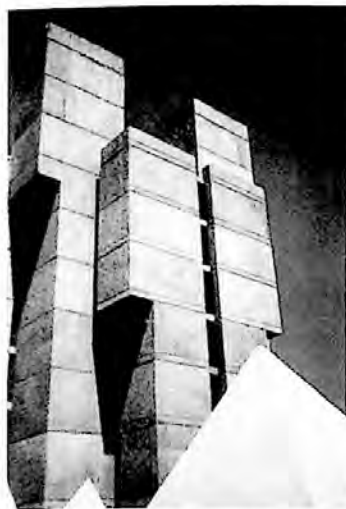
Las Figuras Paradigmáticas

Agustín Hernández es una figura paradigmática dentro de la arquitectura contemporánea en nuestro país. Y no utilizo el término “figura” en su sentido metafórico. Su obra difícilmente podría constituirse en una tendencia ya que parece obedecer a un camino personal, aunque no por ello menos valioso. Este es el caso de un solitario que realiza una búsqueda individual, en la cual lo mexicano moderno parece ser una constante.

Vista en conjunto, me resulta difícil encontrar el adjetivo que defina su obra. Sus búsquedas apuntan por igual hacia la tecnología que hacia la experimentación espacial, giran en torno de la arquitectura popular, lo mismo que alrededor de las corrientes internacionales. Y no es sencillo encontrar a los arquitectos que a partir de ella están construyendo una tendencia de la arquitectura en México.

Para los fines de este trabajo, me limitaré a identificar de sus obras, aquellas que aparecen como claramente mexicanas, y para ello iniciaré con el proyecto original para la *Universidad Autónoma de Sinaloa* (1966), obra que, sin gran elocuencia, logró conjuntar el lenguaje contemporáneo con la tradición espacial mexicana y con la búsqueda de una arquitectura local. A partir del proyecto para la *Escuela del Ballet Folklórico* (1968), Agustín Hernández parece iniciar su camino en la búsqueda de una arquitectura explícitamente mexicana, recurriendo como fuente primaria a la arquitectura prehispánica. Este recorrido pasa desde luego por el proyecto para su despacho (1975) y por el excelente *Pabellón de México en la Expo-70* realizado en Osaka (1979), en el cual se incorporan además de las formas piramidales, los grandes espacios abiertos y la escala monumental. Experimentación que llega a alcanzar su máxima expresión en el *Colegio Militar* de 1975.

El caso de Alejandro Zohn es igualmente paradigmático. Su



Alejandro Zohn, *Archivos del Estado de Jalisco*, 1991.
Fotografía de Laura Zohn de Moncada.

actividad profesional es muy variada y lo ha llevado por caminos más parecidos a los emprendidos por Agustín Hernández, que a los de Barragán o González de León. La obra de Zohn es reconocida tanto en el país como en el extranjero, aunque debo reconocer que me resulta difícil identificar la línea que la conduce, o afirmar que ha logrado convertirse en referencia para otros arquitectos. Muchas de sus obras se han constituido en hitos de la arquitectura reciente y en muchas de ellas encontramos una labor cuidadosa de reinterpretación de los problemas que se ha planteado la arquitectura mexicana. Frente a proyectos como el *Mercado Libertad* o al *Edificio de los Archivos*, ambos en Guadalajara, es muy difícil no caer en la tentación de calificarlos a ambos de “mexicanos” y de “modernos”.

Un panorama que trate de incluir a algunas de las figuras que están marcando una manera propia de hacer arquitectura en México, no podría dejar fuera ni a Carlos Mijares ni a Ricardo Flores. En am-

bos casos se trata de arquitectos que han encontrado en el tabique un medio ideal para la experimentación espacial y formal, realizando obras que difícilmente podrían quedar fuera de un panorama actual de la arquitectura en México. Ricardo Flores, tanto a través de su obra construida, como desde su cátedra en la Universidad Nacional, ha sido formador de un número importante de arquitectos, que sirviéndose del tabique pero sin engolosinarse con sus posibilidades constructivas o geométricas, tratan desde diferentes trincheras de realizar una arquitectura propia.

De manera similar, en los últimos años, hemos visto aparecer en diversos puntos del país obras emparentadas con las búsquedas de Carlos Mijares, obras muy elaboradas y cuidadas en las cuales existe una preocupación compartida por experimentar con el espacio, los recorridos y por explotar al máximo las posibilidades formales de este material.

Otra tendencia presente en el México contemporáneo, contradictoria en esencia a las anteriores, y a la que tal parece que no podemos escapar en ninguno de nuestros países, es la representada por los grandes edificios de vidrio, y que en México se acentuó con el boom económico y con la reconstrucción de edificios después de los sismos de 1985.

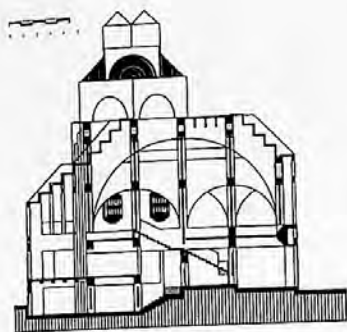


Agustín Hernández y Francisco Arellano, *Casa en el aire*, Ciudad de México, 1990.

Esta arquitectura se define por medio de volúmenes de cristal oscuro, más o menos simples, a los cuales se adicionan (ahora) columnas coloridas, aristas quebradas, accesos de doble altura y que en general prescinden del entorno en donde se ubican. En el caso de México, se trata de una arquitectura que proviene del norte, (de los Estados Unidos) y que define como modelo el edificio aislado, excepcional y muchas veces antiurbano (o con una definición de lo urbano que rompe con los precedentes).

Los antecedentes de esta tendencia los encontramos en el México de los años cincuenta y se consolida como *La* imagen de lo moderno a partir de los años sesenta. Es una arquitectura funcionalista de plantas libres, muros cortina de cristal que definen las fachadas y que se elevan en altura por sobre los perfiles dominantes. Sería absurdo, desde luego, ignorar o descalificar en bloque esta arquitectura, que propuso y conformó de hecho, una nueva escala para la ciudad, y que logró edificios de gran calidad, realizados por arquitectos mexicanos de probada capacidad profesional. Tal es el caso de la obra producida por ejemplo por arquitectos como Augusto H. Alvarez o Ramón Torres, entre muchos otros, quienes supieron trascender el lenguaje estereotipado de la Arquitectura Internacional para proponer una alternativa, que, desde su óptica, es mexicana y moderna.

Dentro de esta corriente,

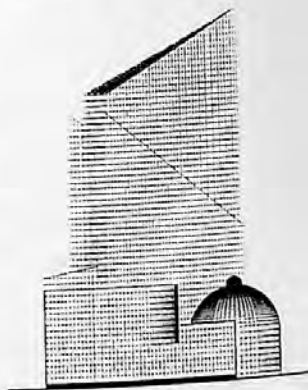


Carlos Mijares, *Iglesia Episcopal*, Ciudad de México, 1992.

o manera de hacer arquitectura contemporánea en México, destaca la obra de Juan José Díaz Infante, caracterizada por el uso de alta tecnología (no sólo en la materialización de los edificios, sino como recurso formal), por sus experimentaciones en la espacialidad interna y por la definición de nuevos perfiles urbanos en sus edificios de altura. Suyos son los edificios: *Delegación Venustiano Carranza* (1972-73), la *Terminal de Pasajeros de Oriente* (1976-78), *Bufete Técnico Industrial* (1979-80), y más recientemente, la *Bolsa de valores de México* (1989-90), así como una serie de edificios de oficinas ubicados en las grandes arterias comerciales de la ciudad (la *Torre Diamante* es uno de los más conocidos).

Díaz Infante ha impactado, con su obra, a un buen número de arquitectos nacionales y es sin duda una de las figuras más polémicas y propositivas de una manera de hacer arquitectura mexicana que sigue caminos diferentes a los esbozados. También de su obra existe la posibilidad de la lectura superficial y en los últimos años han aparecido en las ciuda-

Juan José Díaz Infante, *Bolsa de valores de México*, Ciudad de México, 1990.





Pedro Ramírez Vázquez, Andrés Giovannini y Javier Ramírez, *Pabellón de México en la Exposición Universal Sevilla 1992*, España. Fotografía de Jaime Giovannini.

des una serie de arquitectos y constructores que ven en esta arquitectura la manera de ponerse a tono con las nuevas demandas del capital inmobiliario y la posibilidad de “competir” en igualdad de condiciones con los arquitectos norteamericanos, ahora que México ha entrado de lleno en un tratado comercial con Norteamérica. Lamentablemente, en la mayoría de los casos, el repertorio formal es muy limitado y aparece como algo que se superpone a una planta del funcionalismo más ramplón. Es común ver en ella la aparición de ciertos “gestos” que la quieren hacer aparecer como moderna, recurriendo a un menú estrecho y ya pasado de moda del posmodernismo más tardío.

La Monumentalidad

Algunos teníamos la esperanza de que la crisis económica dejaría, al menos, un saldo positivo: el final de la “Arquitectura Monumental” entendida como sinónimo de Arquitectura Mexicana. Pensábamos que esa versión de la arquitectura que reduce “lo mexicano” a lo Monumental, o a

una interpretación literal de lo prehispánico y de “lo nacional”; esa arquitectura gigantesca —más que majestuosa o monumental—, grandilocuente y financiada por el Estado había muerto con el proyecto del *Colegio Militar* de Agustín Hernández y con el *Palacio Legislativo* de Pedro Ramírez Vázquez. Pero desgraciadamente no fue así. Tuvimos, todavía, que presenciar —una vez pasada la crisis— la erección del *Pabellón de México* en Sevilla, diseñado también por Pedro Ramírez siguiendo los mismos esquemas estereotipados de una mexicanidad modernizada que llega a confundirse con el más elemental de los patriotismos.

No pretendo descalificar toda la arquitectura monumental, que con un excelente manejo de la escala realizan un buen número de arquitectos mexicanos. Lo que sí pretendo es cuestionar esa interpretación simplista que ha querido ver en las grandes dimensiones, en la repetición de las formas prehispánicas, o en los muros ciegos, los elementos de un lenguaje pretendidamente nacional.

Me refiero a esos ejemplos en donde “lo mexicano” alcanza dimensiones faraónicas como en el *Colegio Militar*, o en donde lo mexicano es traducido a fachadas compuestas por tres franjas verticales de muros ciegos que parecen re-

producir la bandera nacional como en el caso del *Palacio Legislativo*. Esta arquitectura proyecta, tanto hacia afuera, como hacia el interior del país, un sistema de signos reconocibles, que tienden a convertirse en "valores" de la mexicanidad.

Esto no parece tan malo en sí mismo —metidos como estamos los latinoamericanos en el tema de la identidad—, sin embargo, el problema aparece cuando nos encontramos frente a un sistema cerrado, dentro del cual es muy difícil introducir nuevas variables y contra el cual no se puede esbozar la menor crítica, sin ser acusado de malinchista. La crítica sobre este tipo de manifestaciones, se mueve entonces entre los valores de lo nacional, lo propio, lo nuestro, lo patriótico y la oposición radical a este discurso, que es fácilmente interpretada como un rechazo contra lo nacional, contra lo mexicano, o contra cualquier manifestación de lo local.

Desde fuera, la monumentalidad parece ser un atributo reconocible de la arquitectura mexicana de todos los tiempos. Mi duda, mi pregunta, es ¿ello basta para producir una arquitectura mexicana hoy? y ¿cuál es el límite de la monumentalidad como expresión propia de nuestra arquitectura?

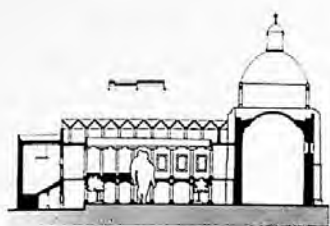
Nuevas Tendencias

Entre las tendencias recientes, hemos identificado aquella que trata de insertar obras "modernas",

actuales, dentro de contextos históricos y particularmente dentro del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Después de un periodo dramático (1950/1970), en que la arquitectura "moderna", introdujo (impuso) al Centro Histórico y a todas las zonas de valor patrimonial de la ciudad y del país sus valores, destruyendo la imagen construida durante siglos y deteriorando la imagen misma de la arquitectura, todo parece indicar, que entramos en una nueva etapa, en la cual la arquitectura moderna vuelve a establecer una relación de diálogo con su entorno, abandonando la tiranía de la lógica interna del edificio como alternativa única.

Podríamos identificar dentro de esta tendencia propuestas más o menos logradas de una *arquitectura ambiental*, en donde *el lugar* es el que establece los parámetros de diseño de los exteriores y que continúa la tradición de una arquitectura que, al paso del tiempo, logra pasar desapercibida pero que forma parte indisoluble del ambiente construido. Tal es el caso de las *Oficinas para Banamex* realizadas por Agustín Landa en las calles de Isabel la Católica y Venustiano Carranza o del *Museo del Templo Mayor* de Pedro Ramírez Vázquez. En el primer caso Agustín Landa da prioridad a las reglas formales del entorno y a la vista sobre el Palacio de San Mateo de Valparaíso de Guerrero y Torres, para lograr un edificio que



Alejandro Rivadeneyra, *Museo José Luis Cuevas*, Ciudad de México, 1992.

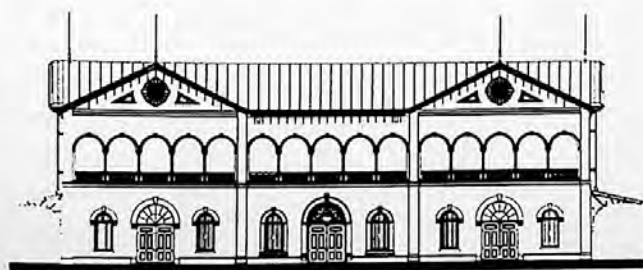
se vincula en alturas, color y, casi literalmente, a mi gusto, con las relaciones tradicionales de vanomacizo propias de la arquitectura colonial en el centro de la ciudad. Y en el Museo del Templo Mayor, Don Pedro Ramírez no sólo decide no competir con los vestigios arqueológicos o con los edificios colindantes, sino que llega a diseñar un edificio que hace las veces de respaldo a las excavaciones y reintegra a la ciudad un espacio que durante años jugó el papel de un gran "hoyo urbano" en la zona más importante del centro de la ciudad.

Encontramos también experiencias de una arquitectura que busca dialogar con el contexto histórico circundante, a partir de la reinterpretación de un edificio valioso con el que quiere establecer el diálogo. Esta actitud la encontramos en obras polémicas como el *Edificio central para Banamex* de Teodoro González de León y en el *Edificio Condesa* de José Luis Benlliure. No se trata de mimetismo frente a las obras del pasado, como tampoco del clásico alarido de la arquitectura de los años se-

tenta. Ambos son intentos de encontrar, a partir de una reinterpretación contemporánea, la manera actual de insertarse en un contexto de valor sin violentarlo y sin tener, por ello, que negarse.

Dentro de esta búsqueda de un diálogo entre la arquitectura del pasado y la arquitectura reciente, ocupan un lugar relevante las intervenciones que arquitectos brillantes han realizado al interior de edificios históricos, ya sea coloniales o de las primeras décadas de este siglo. Esta tendencia no debe ser confundida con la obra realizada por restauradores, que es mucho más reciente. Es, en general realizada por arquitectos y no busca la restauración, sino la reutilización del edificio. Entre las obras más notables de esta tendencia está, sin duda, el *Centro de la Imagen* y el *Bar Mata*, de Isaac Broid, la remodelación del *Anexo al Templo de Santo Domingo* de Adriana León y Julieta de la Portilla, la *Aduana de Tampico* de Alfonso Govela, el *Bar La Tirana* de Fernando Ondaza, el *Museo José Luis Cuevas* de Alejandro Rivadeneyra, la *Biblioteca México* de Abraham Zabludovsky y el polémico proyecto sobre el claustro del *Convento de Santo Domingo* de Fernando Ondaza y Marisa Aja, entre otros. Cabría apuntar, que esta tendencia es muy similar en sus propuestas a la que se desarro-

Alfonso Govela, *Aduana Marítima*, Tampico, Tamaulipas, 1993.



lla en casi todos los países de Latinoamérica con resultados alentadores.

En los últimos años, se ha empezado a delinear otra tendencia en la arquitectura mexicana, encabezada por arquitectos jóvenes, que se han empezado a dar a conocer en el interior del país. Primero, a través de un Anuario de Arquitectura y, posteriormente, por medio de la revista *A. Arquitectura*.

Sin conformar un grupo homogéneo, estos arquitectos realizan obras de una gran calidad, tanto a nivel de diseño, como de realización. Varios de estos arquitectos que impactan actualmente con sus obras el panorama de la arquitectura, pasaron en algún momento ya sea por estudios formales o por una práctica profesional en los campos de la planeación urbana, el diseño urbano o la arquitectura del paisaje. Al momento de preparar por vez primera un trabajo de este tipo, me pareció encontrar en su obra urbana los cimientos de una nueva tendencia, que desgraciadamente para la Ciudad de México, parece haber sido sólo el producto de un proyecto sexenal surgido de las oficinas del Departamento del Distrito federal.

Los proyectos a los que nos referimos son:

- El *Jardín Garza* (1990) y la *Plaza López Mateos* (1990), ambas de las arquitectas Adriana León y Julieta de la Portilla.
- La *Plaza Giordano Bruno* (1991), de Jorge Alessio y Agustín Landa.

- El *Mercado de Flores Heriberto Jara* (1991), de Enrique Albin, Fernando Vasconcelos y Alejandro Elisondo, y

- La *Plaza Tamayo* (1989-91) de Teodoro González de León.

A nivel de la arquitectura, esta nueva generación se expresa a través de la obra singular y paradigmática, lo que no deja de ser contradictorio con lo señalado más arriba, respecto a la formación y desarrollo profesional de muchos de estos arquitectos y diferente, al menos, con el tipo de obra que hasta aquí hemos mencionado. Sin abundar demasiado sobre este punto, quisiera mencionar que al desencanto surgido en los ochentas sobre la sociologización y economización de la arquitectura, se suma en México, un desencanto profesional sobre la participación del arquitecto en la escala urbana. La ideología del "retorno al oficio", se ha convertido en muchos casos en actitudes regresivas que enarbolan, entre otras reivindi-

Grupo Diseño Urbano, Mario Schjetnan y J. Luis Pérez, *Parque Ecológico Xochimilco*, Ciudad de México, 1993. Fotografía de M. Calderwood.



caciones, la obra singular, única y firmada. Y esto, que no es necesariamente negativo, ya que asumido por buenos diseñadores puede producir obras de gran calidad fuera de las zonas históricas, nos retrotrae a la ciudad como suma de individualidades, (con todas las consecuencias que ya hemos vivido en el proceso de modernización latinoamericano) y en tiempos del neoliberalismo, a la competencia más descarnada.

A diferencia de las tendencias anteriores, ésta no se identifica con la búsqueda de una arquitectura nacional o mexicana, pero tampoco restringe su campo visual a lo que ocurre al norte de nuestras fronteras. Es una arquitectura que sabe lo que sucede en el mundo, y que va más allá del deleite y el juego con los lenguajes. Es una arquitectura bien diseñada, bien construida, propositiva y que en algunos casos parece buscar la polémica.

Dentro de esta tendencia podemos identificar a arquitectos tales como:

- Enrique Albin, Fernando Vasconcelos, Alejandro Elisondo y Leo P. Franz: *Mercado de las Flores* (ya mencionado), *Casa en Bosque de las Lomas*, *Casa del Fresno* (1992).
- Isaac Broid: *Edificio Jacarandas* en el Parque México, proyectos con Aurelio Nuño y Carlos Mac Gregor (ya mencionados), *Casa Tiktin* (1992), *Centro de la Imagen* (ya mencionado).
- Claudio Gantous: *Galería Mexicana de Diseño* (1991).



Gonzalo Gómez Palacio y Pedro G. de la Paz, *Edificio BIMBO*, Ciudad de México, 1992. Fotografía de Pablo Labastida.

- Gonzalo Gómez Palacio y Pedro G. de la Paz: *Centro CONALEP*, en el Estado de México (Mención de Honor en la *I Bienal de Arquitectura Mexicana*), *Oficinas para la BIMBO* (1992), proyecto para la *Escuela de Museografía y Restauración del INAH* (1996).

- Grupo Diseño Urbano (Mario Schjetnan y José Luis Pérez): *Parque Tezozomoc*, *Parque Histórico de Culhuacán* (1988), *Parque Ecológico de Xochimilco*.

- Grupo LBC Arquitectos (Javier Calleja, Alfonso López Baz, Raúl Rivas y Carlos Artigas): *Casas en Contadero*, en las Lomas de Chapultepec, en Valle de Bravo y *Teatro de la Danza* en el Centro Nacional de las Artes.

- Aurelio Nuño, Carlos Mac Gregor, Clara de Buen e Isaac Broid: *Colegio Alemán* (ya mencionado), *Oficinas IBM* (1992-93), *Estaciones del Metro* sobre la avenida Ignacio Zaragoza.

- Alberto Rimoch: *Laboratorios Liomont*, *Conjunto Terranova*.

Bibliografía

Anuario de Arquitectura 1991. *Revista Arquitectura*. México, 1991.

Basurto, Eduardo (responsable). *Primera Bienal de Arquitectura Mexicana 1990*. FCARM/INAH: México, 1990.

Catálogo de Arquitectura Mexicana Contemporánea. CAMSAM: México, 1994.

Elguero, Enrique (coordinador). *IV Bienal de Arquitectura Mexicana 1995-96*. Cementos Apasco/FCARM: México, 1996.

González Gortázar, Fernando. *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. CNCA: México, 1994.

Melgar A., Mario (coordinador). *6 Años de Arquitectura en México, 1988-94*. UNAM/CNCA/INFONAVIT/AUA: México, 1994.

•Agustín Landa y Jorge Alessio Robles: *Edificio Iracesa* (Mención *II Bienal 1991*), *Casa de Oración* en el Estado de México (de Agustín Landa Verdugo y Agustín Landa Vértiz, Mención de Honor en la *I Bienal Mexicana*) y *Plaza Giordano Bruno* (ya mencionada).

•Alejandro Rivadeneyra: *Centro Administrativo y de Capacitación San Jorge*, en la zona industrial del Estado de México.

•TAX/Taller de Arquitectura X (Daniel Alvarez Salvador Ferreiro Alberto Kably y Alberto Kalach): *La Casa Vertebral* (1987-89), conjunto de casas en Tecamachalco (1990), *Jardín de Niños Monte Sinai* (1990-92), *Planta de Ferrecoto* en el Estado de México (Medalla en la *II Bienal*, 1992), *Edificio del DDF* en la calle de Victoria.

•TEN (Taller de Enrique Norton y Asociados): *Casas en Valle de Bravo* (1988-90), *Centro de Iluminación*, *Centro Cultural Alianza Francesa* (1987-92), *Escuela de Teatro* en el Centro Nacional de las Artes, *Oficinas de Televisa*.

Se ha intentado recientemente clasificar a la arquitectura contemporánea mexicana y, en particular, a este grupo de arquitectos "jóvenes" que tanto ruido hacen en la ciudad y en el país. Sin embargo, estos intentos han terminado, las más de las veces, en la construcción de casilleros, que más que ayudar, generan nuevos obstáculos para el análisis y desarrollo de la arquitectura contemporánea

en nuestro país. El panorama no es claro aún y, desde luego, no es posible agrupar una obra tan diversa dentro de la categoría de "Grupo". Lo que sí parece un hecho, es que a partir de la difusión de su obra, estos arquitectos han empezado a constituirse en referencia obligada para la arquitectura actual que se realiza en México y es en esta medida que pueden ser identificados como una tendencia.

La arquitectura que se está produciendo en el país, y en particular en la ciudad capital, es mucha y muy variada. En este artículo, más bien largo, nos hemos visto obligados a hacer un esfuerzo de síntesis, que desde luego deja fuera muchas obras y muchos arquitectos y por ello es necesariamente parcial. Lo que intentamos, tratando de presentar un panorama de la producción arquitectónica mexicana de los últimos años, es identificar tendencias que, de alguna manera, se manifiestan en todo el país y que podrían ayudarnos no sólo a entender mejor, sino a actuar con más elementos dentro del panorama aparentemente confuso de la arquitectura mexicana actual.

Noelle, Louise. *Arquitectos Contemporáneos de México*. Trillas: México, 1989.

Palleroni, Sergio y Rodolfo Santa María. *Carlos Mijares. Tiempo y otras construcciones*. Escala: Bogotá, 1989.

Reseña de Arquitectura Mexicana 1995. FCARM/Fundación Casa del Arquitecto: México, 1995

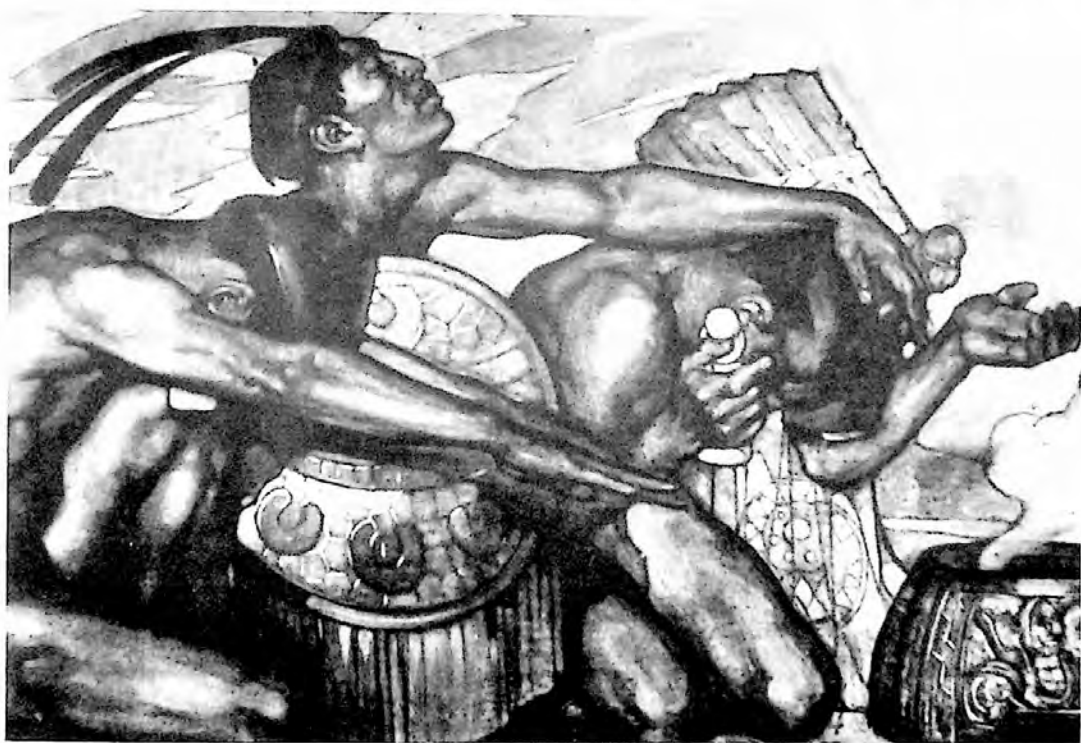
Reseña de Arquitectura Mexicana 1992. Enlace/CAM-SAM/FCARM: México, 1992

Ricalde, Humberto y Gustavo López Padilla. "Arquitectura en México 1960-1980" *Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. Vol. 2, N° 22-23. INBA: México, 1982.

Toca, Antonio y Anibal Figueroa. *México: nueva arquitectura*. Gustavo Gili: Vol. 1. Gustavo Gili: México, 1991. Vol. 2. Gustavo Gili: México, 1993.

Herrán. La pasión y el principio

Eudoro Fonseca



Saturnino Herrán, *Estudio para el friso Nuestros Dioses*, dibujo al carbón/papel, 91 x 161 cms, 1917.

En un edificio de arcadas generosas y ancha luz, justo en la sala que alberga ahora a la radiodifusora del Instituto Cultural de Aguascalientes, un niño con ojos azorados asistía en actitud casi de pasmo al descubrimiento de la pintura de Saturnino Herrán. ¡Qué prodigioso trazo de los cuerpos! ¿qué mano sobrenatural era capaz de semejante perfección en el dibujo, en la apropiación de las geometrías sensuales y múltiples del mundo? ¿y ese universo desvaído y tenue de indios procesionales que lo llenaba todo de copal, misterio y hieratismo? ¿y esa escena del puerto, vista como a través del filtro ambarino de un recuerdo, en que la dura labor de la

Eudoro Fonseca es historiador, escritor, Presidente del Instituto de Cultura de San Luis Potosí y Coordinador del Programa Regional de la Huasteca.

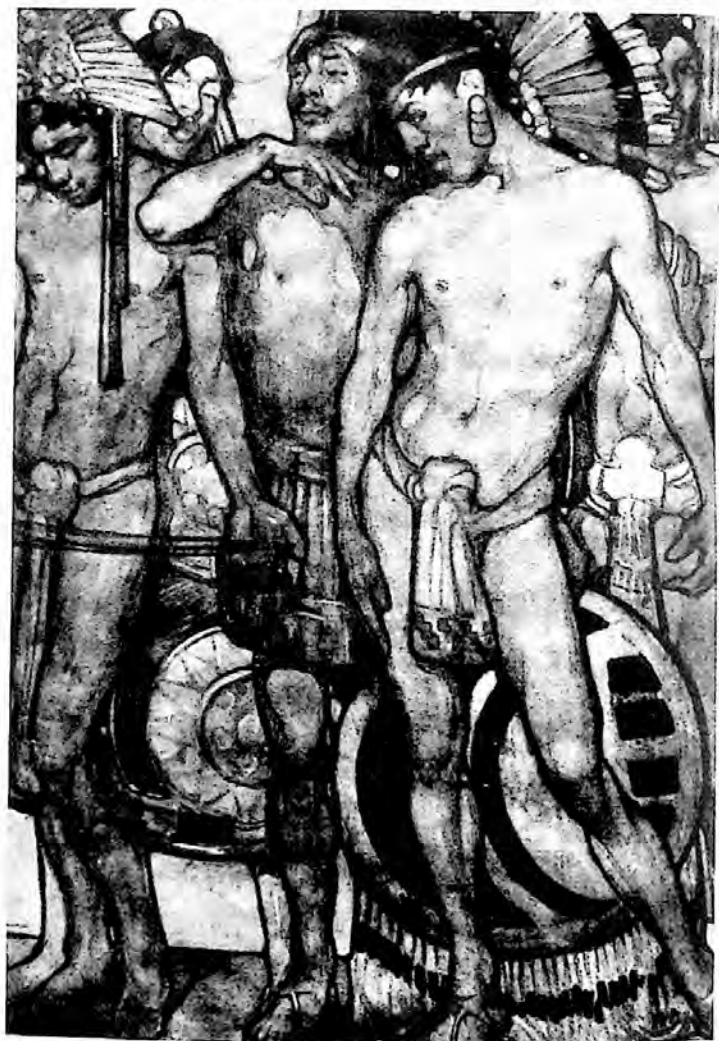
estiba transcurre ajena y simultánea a la magnánima madre que amamanta? Así fue mi encuentro con la pintura de Herrán. Volvería a ella muchas veces; siempre con una misma y distinta admiración; volvería al mismo recinto con la fascinación irresistible del adicto, como quien vuelve al sitio de un tesoro íntimo y secreto, a hurtadillas, gozoso y perplejo, gratificado y conmovido.

Las ciudades desde siempre han sido receptáculo de toda suerte de lacras: epidemias, crímenes, tiranías; pero han sido también el espacio donde han florecido algunas de las expresiones más nobles y dignas de los seres humanos.

La cultura, aparentemente tan indefensa, tan vulnerable frente a la arrogancia del poder y de los poderosos, posee, sin embargo, una fortaleza insospechada. Frecuentemente los hombres más altos de un lugar, los mejores espíritus, marcan con sus ideas y con sus sueños la piel de las ciudades; son un tatuaje de luz que las distingue, una incisión perenne sobre la arcilla blanda de su historia. Ramón López Velarde vive en el tiempo pausado de Jerez e impregna con su rima y con su aroma la vida toda de su pueblo; Ávila es, antes que nada, la tierra de la santa; allí hasta el filoso viento de la llanura castellana parece balbucir una oración incomprensible; no se puede mencionar Salzburgo sin nombrar a Mozart. Son los tributos de la memoria colectiva al genio.

Aguascalientes ha sabido guardar memoria de sus mejores hombres y honrarlos; también ellos impregnan la vida de la ciudad y le confieren tono, identidad y guía. El mismo niño que miraba absorto los cuadros de Saturnino Herrán, nada más bajar las escaleras del vetusto edificio, ingresaba a la biblioteca Enrique Fernández Ledezma; desde la soledad de su mesa, podía ver a través de una ventana las enormes planchas de bronce en que tomaban cuerpo los bizarros guerreros aztecas de

Saturnino Herrán, *Estudio para el friso Nuestros Dioses*, dibujo al carbón/papel, 45 x 41 cms, 1916.



Jesús F. Contreras; al salir lo aguardaba un estruendo de campanas y apenas unos pasos adelante, se abría impúdico el abanico verde de la plaza y el centinela irrecusable de la exedra. En la parte posterior de la exedra hay una fuente, en la fuente una inscripción: "Aguas-calientes a Manuel M. Ponce".

Bien se sabe: hay reconocimientos que son en realidad formas de olvido; homenajes que sólo sirven para tender una losa que selle y oculte la obra y los méritos del homenajeado. No hay mejor homenaje para un artista que poner el conocimiento de su obra a disposición de un público cada vez más amplio.

El momento actual nos brinda una buena ocasión para pensar nuevamente la figura de Herrán y su papel dentro de la historia del arte mexicano contemporáneo.

Saturnino Herrán, hombre de aptitudes excepcionales e indiscutibles para la pintura, condensa en su persona un momento transitorio en el clima espiritual del país, en su atmósfera intelectual, pero sobre todo, en las concepciones estéticas y en la evolución de la pintura mexicana. Herrán está anudado entre dos mundos: el de la sensibilidad azul del modernismo, si se me permite la expresión, y el de una nueva sensibilidad orientada a lo nacional; esta nueva sensibilidad reconoce un largo proceso de incubación, pero se potencia a partir de la gran irrupción de las masas en el escenario nacional que significó la revolución mexicana.



Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, óleo/tela, 142 x 104 cms, 1911.

En verdad, resulta Herrán la figura emblemática del conflicto del tránsito de una estética academicista, servilmente europeizante, con un apego restrictivo a moldes y cánones del clacisismo, hacia otra que buscaba mayor libertad expresiva en las formas y, sobre todo, la creación de un genuino arte mexicano.

Fue éste su drama personal, pero también el drama de la pintura mexicana, el drama, en cierto modo, de un grupo de artistas plásticos "que pusieron la mesa"

para que otros la encontraran dispuesta: los muralistas mexicanos.

Es cierto, hay algo externo, de anecdótico en la búsqueda estética de Herrán; éste consume una formidable renovación en los tipos y en los temas de la pintura mexicana; pero se advierte en su afán un proceso inacabado de renovación interna, subjetiva, una falta de maduración en la expresión personal, lo que desde luego se explica por la premura con la que la muerte truncó su vida y su promesa artística. También en su caso, temprano levantó la muerte el vuelo.

A propósito de esto don Manuel Toussaint ha escrito lo siguiente: "Fuera de la Academia ya, asistimos en él al complejo fenómeno del artista sediento que sacia su inquietud en todas las fuentes que se le ofrecen, porque no ha descubierto el propio manantial interior".

Herrán es el adelantado del arte mexicano que se gesta en las dos primeras décadas del siglo; ciertamente escapa a muchos de los anclajes modernistas y del romanticismo a lo Julio Ruelas; escapa también a las quimeras decadentistas y toma del nuevo clima estético y espiritual de México los temas populares y nacionales; conserva, en cambio, un fuerte gusto y adhesión por el simbolismo, las veleidades decorativistas del clacisismo y un temple admirativo hacia los temas hispánicos y neocoloniales.

Ha sido frecuente que se formule un reproche a Saturnino

Herrán: mejor dibujante que colorista; ¿no será más bien que los colores a veces deslavados de Herrán —más allá de las especulaciones sobre la calidad de sus materiales— obedecen a un íntimo temple subjetivo, a una visión personal suave y levemente melancólica (y en este sentido prisionera todavía de una atmósfera espiritual que se despedía) frente a un México abrasivo, encendido e incendiado de color?

Para Herrán, que se lanza a la búsqueda apasionada —sólo la pasión es fecunda, diría López Velarde— de una expresión nacional, la renovación giraba sobre todo

Saturnino Herrán, *La leyenda de los volcanes*, óleo/tela, 128 x 105 cms, sin fecha.





Saturnino Herrán, *El rebozo*, óleo/tela, 120 x 112 cms, 1916.

alrededor de los temas y los tipos; para los artistas que vendrían después, la renovación tendría que ser menos anecdótica, menos teatral dijéramos, y más esencial y anímica.

Para Carlos Mérida, por ejemplo, la ruptura con el pasado y la construcción de un nuevo arte nacional tendría que ver sobre todo con aspectos meramente formales, como el color o la composición.

Herrán fue un pionero y un precursor; sus méritos y su contribución a la evolución de la pintura mexicana son indiscutibles; acaso el hecho de contemplar su obra, una vez conocida la vuelta de tuerca consumada por el muralismo, nos induzca a errores de perspectiva; acaso nuestra ubicación temporal nos impida ver con claridad el grado en que la obra de Herrán resultaba innovadora y, por el contrario, nos haga evidentes sus tributos a concepciones estéticas envejecidas.

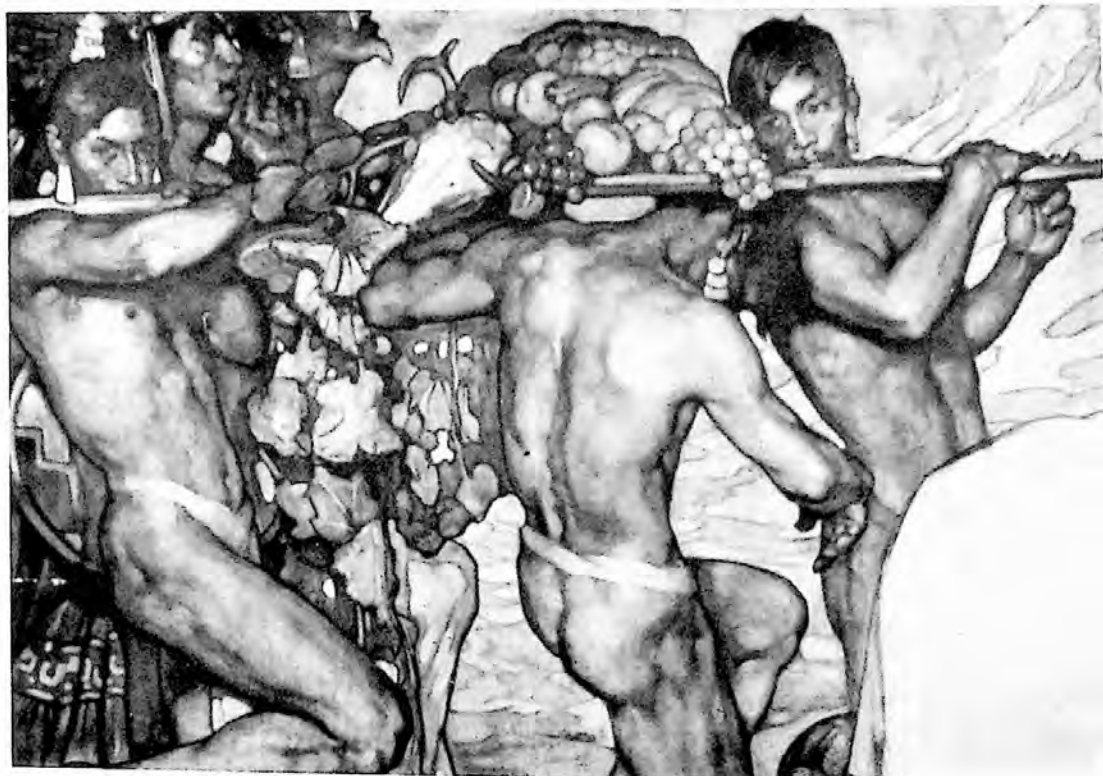
Para los críticos de Herrán que escribieron antes de la irrupción de la llamada "Escuela Mexicana de Pintura" el carácter innovador de su obra era manifiesto. Para Federico Mariscal, Herrán fue "el más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos". Don Manuel Toussaint escribió: "Concurrían en él las condiciones necesarias para ser el pintor mexicano por excelencia". Y sobre lo que representaba el pintor: "Herrán ha logrado no sólo dar el arte más mexicano que ha habido, puesto que en él viven en integridad todas las inquietudes y fuerzas latentes, sino marcar el derrotero que ha de seguir el *mexicanismo* en el arte cuando quisiera ser algo más que pasatiempo decorativo".

El camino de un arte que mirara hacia lo propio tenía dos rutas: la conservadora que exaltaba el pasado colonial y la liberal que reivindicaba el pasado indígena. Ambas rutas confluyen en Herrán que, como México, es el lugar de intersección, cruce de caminos.

El proyecto para el friso *Nuestros dioses* es sólo un vislumbre de la grandeza pictórica que debía entregarnos el pintor si la muerte no le hubiera alcanzado tan temprano.

Queda ahí su Coatlicue-Jesucristo como una síntesis perfecta y emblemática de la cultura mexicana: terrible y asombrosa, sincrética y fecunda.

Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*, estudio al carbón, 1916-18.



Galería de la Imagen

UN ESPACIO EN QUERÉTARO
DESTINADO A LA FOTOGRAFÍA

Septiembre 1996

COXIGENADO
alumnos EBA/UAQ

Octubre 1996

EL AQUÍ Y EL AHORA
colectiva

Noviembre 1996

VER LO QUE VEO
Márgara Dehaene

Enero 1997

90 KM/H
Patricia Arriaga

Marzo 1997

CARTAS AL CIELO
Javier S. Aceves

Mayo 1997

TODO SIGUE
grupo Ollin Ag EBA/UAQ

Agosto 1997

HETEROGÉNEO
alumnos EBA/UAQ

Junio 1997

LAS PLANTAS DE LOS DIOSES
Patricia Lagarde

Octubre 1997

HOMENAJE A DUCHAMP O
DADÁ AÚN SE DIVIERTE
Demian Chávez

Noviembre 1997

JUNTA
Philippe Perrin

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

TEATRO

1997	abril	<i>¡Cierren las Puertas!</i> de Víctor Hugo Rascón Banda. Director, Alfonso Alba, con la participación de los alumnos de la carrera de actuación.
	octubre	<i>La Naranja Mecánica</i> de Anthony Burgess. Director, Noé Lynn. Teatro de la Ciudad, Qro. Participación de la Escuela de Bellas Artes en el <i>Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro</i>. Escuela de Arte Teatral del Centro Nacional de las Artes, D.F.

DANZA Y BALLET

	mayo	Compañía del Ballet Clásico de Querétaro. <i>Temporada Primavera</i>
	junio	Taller de Danza Contemporánea. Coreografía Cristina Medellín y Leoncio Anaya. Facultad de Psicología, UAQ.
	agosto	Compañía de Danza Folklórica. <i>Décimo Aniversario</i> . Teatro del IMSS Querétaro.
	noviembre	Compañía del Ballet Clásico de Querétaro. <i>Cuarto Aniversario</i> . Teatro del IMSS Querétaro.

MÚSICA

	enero - junio	Universitarios en Concierto. <i>Temporada invierno-primavera</i> . Auditorio Esperanza Cabrera, Escuela de Bellas Artes, Centro.
	febrero	Recital de violín y piano. Inauguración de la Escuela de Bellas Artes Campus Histórico, San Juan del Río. Nana Babaeba (violín), Martha Kepka (piano).
	marzo	Concierto de Canto. Areas de ópera y música mexicana. Alejandra Esqueda Villanueva (Mezzosoprano), Yolanda González Aguilar (Soprano), Lucía Fernández Acuña (piano) y Héctor Larios (piano).
	mayo	Concierto de voz y piano. Día del Maestro. Jesús Almanza (pianista), Martha Silva (soprano).

	<i>Tierra incógnita</i> de Ignacio Baca Lobera. New Japan Philharmonic, Tokio, Japón.
	<i>Fase II</i> de Ignacio Baca Lobera. <i>XIX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez</i> . Centro Nacional de las Artes, México, D.F.
junio	Concierto de piano. Juan Salvador Zurutuza.
	<i>Mapamundi</i> de Ignacio Baca Lobera. <i>Festival Internacional El Callejón del Ruido</i> . Universidad de Guanajuato.
julio	Concierto de piano. <i>Pianistas en el Fin del Milenio</i> . Pianista: Vladimir Odínokji.
agosto	<i>Tres minimans</i> de Ignacio Baca Lobera. <i>Homenaje a Rodolfo Halffter</i> . Canciones de Estados Unidos, Dúo George y Roberta Kraft. Western University, Michigan.
octubre	Concierto de violín y piano. Nancy McFarland (violín), Eugene Gaub (piano). Julliard School, Nueva York.
diciembre	Exposición <i>Universo Beatles</i> .

GALERÍA DE LA IMAGEN, FOTOGRAFÍA

noviembre	<i>Ver lo que veo</i> . Mágara Dehaene
enero	<i>90 KMS P/H</i> . Patricia Arriaga
marzo	<i>Cartas al cielo</i> . Javier Aceves
mayo	<i>Todo sigue</i> . Grupo Ollin Ag
junio	<i>Heterogéneo</i> . Colectiva de Alumnos de la EBA.
agosto	<i>Las plantas de los dioses</i> . Patricia Lagarde
octubre	<i>Homenaje a Duchamp o Dadá aún se divierte</i> . Demian Chávez
noviembre	<i>Junta</i> . Philippe Perrin

CURSOS, SEMINARIOS Y CONFERENCIAS

marzo	Conferencia <i>Expresionismo Abstracto</i> . Escuela de Bellas Artes, UAQ. Dra. Carey Rote (Texas A&M University Corpus Christi).
	Conferencia <i>Muralismo Mexicano</i> . Escuela de Bellas Artes, UAQ. Arq. Margarita Magdaleno Rojas.
abril	Conferencias sobre <i>Música Contemporánea</i> . Texas A&M University Corpus Christi. Dr. Ignacio Baca Lobera.

	Conferencias impartidas en la Escuela de Bellas Artes, UAQ con motivo de la <i>VIII Semana de la Investigación Científica</i> del CONACYT
mayo	Conferencia <i>No Buscamos, Encontramos</i> . Escuela de Bellas Artes, UAQ. Mtro. Mauricio Beltrán.
	Conferencia sobre la obra <i>Tierra Incógnita</i> . JLM Irino Institute, Tokio, Japón. Dr. Ignacio Baca Lobera.
agosto	Conferencias sobre <i>Música y Canciones de Estados Unidos</i> . George y Roberta Kraft. (Western University, Michigan).
octubre	Conferencia <i>Perspectivas de utilización de archivos audiovisuales para la educación en el área de arte y cultura</i> . Instituto Nacional Audiovisual (INA), París, Francia. Mtra. Mágara Dehaene.
noviembre	Seminario <i>Las Estéticas Modernas</i> . Mtro. Jorge Juanes.
diciembre	Seminario de Danza Contemporánea. Mtro. Ariel Bonilla (The Martha Graham Dance Company, Nueva York).

GALERÍA UNIVERSITARIA

1996	octubre	<i>De la tierra del color</i> . Plástica oaxaqueña. Rufino Tamayo, Rodolfo Morales, Francisco Toledo y artistas del taller <i>Rufino Tamayo</i> .
	noviembre	<i>Obra Reciente</i> . Santiago Carbonell
	diciembre	<i>Razón de pintar</i> . Juan Torres
1997	febrero	<i>Escucho el viento entre los árboles</i> . Angeles Chávez
	junio	<i>Seis propuestas</i> . Generación del 97
	agosto	<i>Una retrospectiva</i> . Pablo O'Higgins.
	septiembre	<i>Deidades</i> . Marionetas. Javier Rivas y Nora Medina
	octubre	<i>Fuerza interna</i> . Olivia González
	noviembre	<i>Días de otoño</i> . Juan Muñoz

PREMIOS Y DISTINCIONES

abril	Organización del <i>Primer Premio Nacional de Pintura para Jóvenes Artistas Santiago de Querétaro</i> por la Escuela de Bellas Artes con la colaboración del Gobierno del Estado, la Universidad Autónoma de Querétaro, la Secretaría de Extensión Universitaria, el CONECULTA y el Museo de Arte de Querétaro.
-------	---

1998	noviembre	Mención Honorífica a la Revista <i>EBA Áurea</i> de la Escuela de Bellas Artes, <i>V Premio Arnaldo Orfila Reynal a la Edición Universitaria 1997</i> . Reconocimiento en el <i>Primer Encuentro de Escuelas de Música de la Región Centro-Occidente</i> al <i>Ensamble Electroacústico</i> del Mtro. Vicente López Velarde Fonseca. <i>IV Premio de Composición Musical Fernando Loyola</i> organizado por la Universidad Autónoma de Querétaro.
	diciembre	<i>Premio COMEX, FONCA, INBA de la Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana</i> al Mtro. Jordi Boldó por su pintura <i>Cuerpo volando con aceitunas</i> . <i>VI Premio de Interpretación Musical para jóvenes pianistas, Esperanza Cabrera</i> organizado por la Universidad Autónoma de Querétaro.
	enero	Mención Honorífica en la <i>II Bienal Internacional Juguete Arte</i> , a Jordi Boldó por su obra <i>Jaula de bolos</i> .

PINTURA

1997	enero	Santiago Carbonell. <i>Miami International Art Exhibition 97</i> , Miami, Florida.
	mayo	<i>Retorno a lo primordial</i> , Santiago Carbonell. Galería Praxis, Nueva York.
	julio	<i>Translaciones</i> , Jordi Boldó. Galería Pecanins, México, D.F.
1998	enero	Santiago Carbonell. <i>Miami International Art Exhibition 98</i> , Miami, Florida.

EBA Áurea N° 1 Noviembre 1995

Patricia Arriaga

El Misterio de la Belleza

Teresa Bordons Mágara Dehaene

entrevista / portafolio

Rubén Maya

Jorge H. Martínez Marín

Áurea mensura, a-léthia y contemporaneidad

Juan Carlos Romo

Imaginería, alquimia y fotografía

Fábulas sobre la aprehensión de imágenes

María Teresa García Besné

Edvard Munch, intenso espectáculo de la vida

Hazael Castilla

Luis Buñuel: un surrealista real

Ignacio Baca Lobera

Lo racional y lo irracional: la estructura en evolución

en Time and Motion Study I de Bryan Ferneyhough

José Rafael Blengio

entrevista

Ignacio Baca Lobera

Rodolfo Obregón

Descentralización de la educación teatral en México

Una experiencia de formación informal

Teresa Bordons

¿Qué son los estudios culturales?

Una aproximación a la situación de la crítica literaria

Programa de Estímulos a Proyectos Culturales de las Huastecas

Regina Trespalacios

Conservación y restauración

EBA Áurea N° 2 Octubre 1996

Sergio Quezada Aldana
La cultura del tiempo

Margarita Magdaleno
Marcas de sombra y relojes de sol

Antulio Sánchez
Tiempo virtual

Fernando Gou Emmert
Tiempo de cine

Raúl Hernández Váldez
El Yi Ching y el espíritu del tiempo

John Page
Viejos los cerros...

Gabriel Figueroa
portafolio
Tiempo de fotografía

Teresa Bordons
La escritura autobiográfica, escritura del tiempo

Margarita Magdaleno
Abuelo y recuerdos de sol

Teresa Bordons Mágara Dehaene
entrevista / portafolio
Jordi Boldó

Giancarlo Pulido
Sin puerta a tu mundo

Cristina Fuentes
Modos de vida en los tiempos de hoy: identidades juveniles

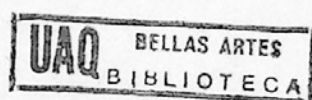
Juan Carlos Romo
El recuerdo de los juglares

Rainer Maria Rilke
Traducción: Sergio Cárdenas

Karlheinz Stockhausen
Traducción: Ignacio Baca Lobera
Estructura y experiencia del tiempo

Regina Tréspalacios
Restauración: transmisión de la obra de arte hacia el futuro

José Rafael Blengio
Tiempo y destiempo, raíces en el cielo



Eba Áurea se terminó de imprimir en el mes de Abril de 1998 en los talleres
IMPRECOLOR INDUSTRIAL, S.A. DE C.V. calle 2 Nº 37-A Fracc. Ind. Benito Juárez.
Impreso en couché mate de 135 grs. y forros en cartulina de 250 grs.
Se tiraron 1500 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>