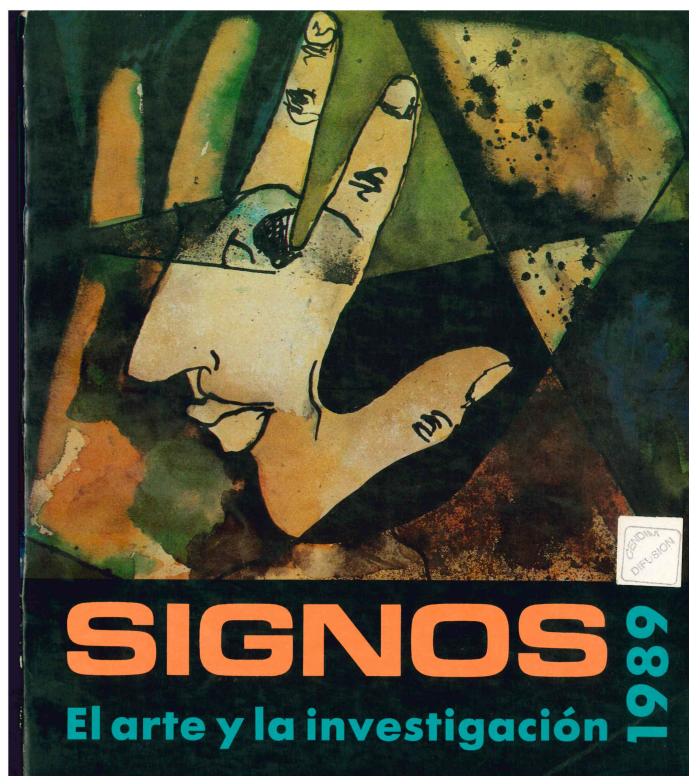


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



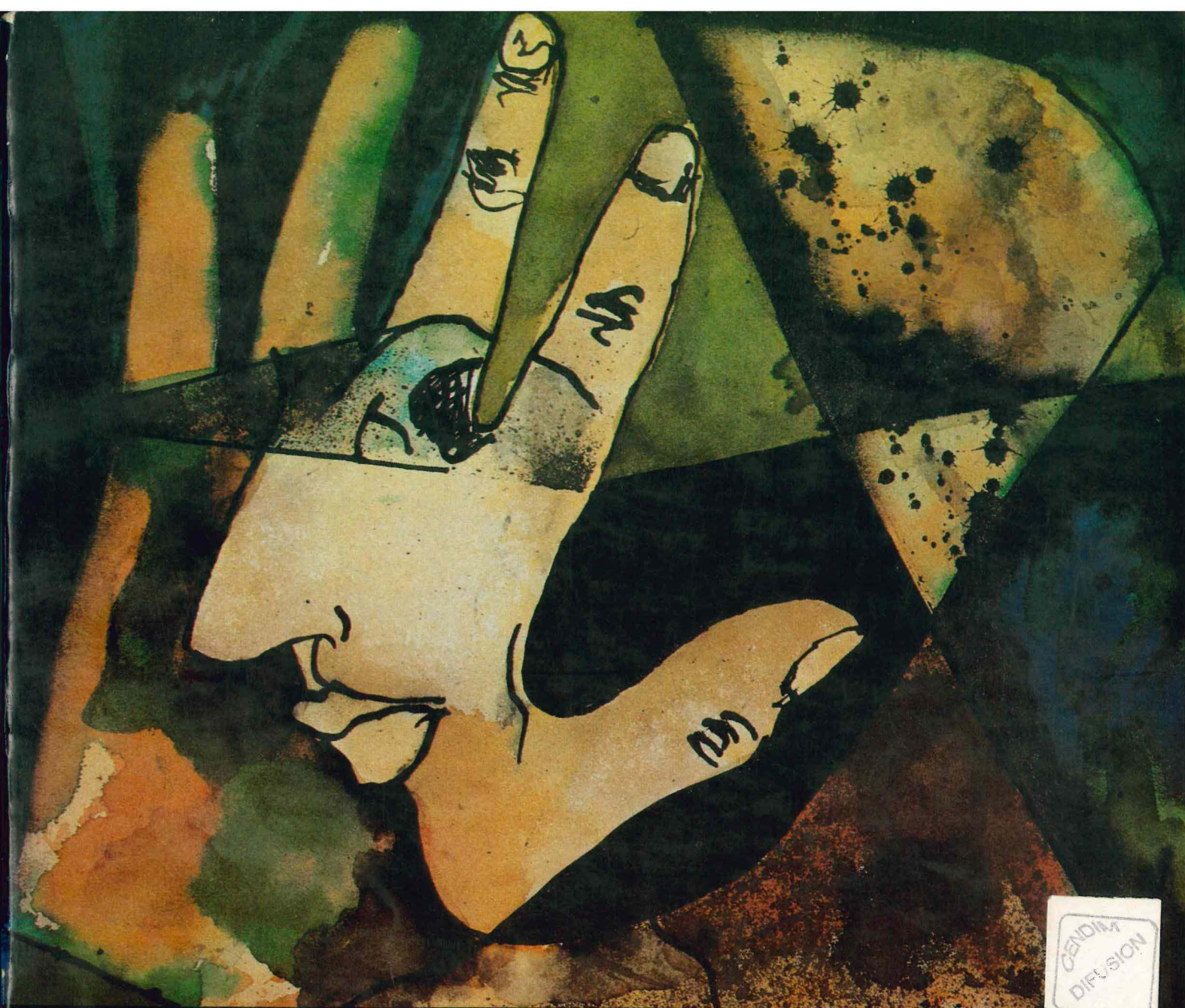
CENIDIM

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Signos. El arte y la investigación.* México: SEP, INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1989, 294 pp.



CENDIM  
DIFUSION

# SIGNOS

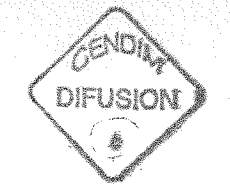
El arte y la investigación

6861  
1989

REVISTA DE

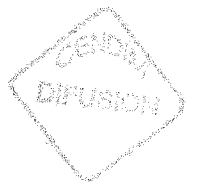
# SIGNOS

El arte  
y la  
investigación



Vol. 10  
No. 1  
Año 1988

Editorial Norma de Bogotá, A.S.



# SIGNOS

## El arte y la investigación

CENIDIM  
DIFUSION

México, 1989

Instituto Nacional de Bellas Artes

SIGNOS. El arte y la investigación

*Consejo editorial:* Domingo Adame, Patricia Aulestia, Luis Jaime Cortez, Esther de la Herrán, Francisco Reyes Palma, y Ma. Teresa Suárez.

*Coordinación y cuidado de la edición:* Alejandrina Escudero

*Producción:* Subdirección de Coordinación Editorial y Librerías

*Corrección:* Raúl Rodríguez Contreras y Margarita Tortajada Quiroz

*Diseño:* Juan Carlos Burgoa

*Portada e ilustraciones:* Oliverio Hinojosa

Primera edición  
DR ©1989 INBA/Dirección de Investigación  
y Documentación de las Artes  
Nueva York 267, Col. Nápoles  
C.P. 03810 México, D.F.

Impreso y hecho en México  
*Printed in Mexico*

ISBN 968-29-2477-4

# Í N D I C E

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	9
<i>Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP)</i>	
INVESTIGACIÓN	
<i>No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor</i>	23
Carmen Gómez del Campo Herrán y Leticia Torres Carmona	
<i>La herencia de los ídolos</i>	33
Claudia Ovando Shelley y Alma Lilia Roura	
<i>¿Arte público?</i>	47
Esther Cimé S.	
<i>Las series fotográficas de Kati Horna</i>	52
Alicia Sánchez Mejorada de Gil	
DOCUMENTACIÓN	
<i>Catálogo de exposiciones 1988</i>	64
INFORMACIÓN	
<i>Serie Patrimonio Artístico Nacional: David Alfaro Siqueiros</i>	66
Rafael Cruz Arvea	
<i>Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (CENIDI-DANZA)</i>	
INVESTIGACIÓN	
<i>Índice de lesiones en bailarines profesionales y alumnos de danza en México. Sus características y probables relaciones.</i>	75
Kena Bastien van der Meer	

<i>Condiciones anatómicas y fisiológicas del bailarín en México</i> Patricia Aurora Díaz Godínez y Ricardo Solís Aceves	93
DOCUMENTACIÓN	109
INFORMACIÓN	111
<i>Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM)</i>	
INVESTIGACIÓN	
<i>Los manuscritos de Felipe Villanueva</i> Consuelo Carredano	117
<i>Danza del Rey Colorado</i> Rosa Virginia Sánchez	127
<i>La flauta de tres hoyos de obturación, en México</i> Juan Guillermo Contreras Arias	137
<i>José Manuel Aldana. Vida y obra</i> Karl Bellinghausen	150
DOCUMENTACIÓN	
<i>Catálogo de obras de Rodolfo Halffter (1900-1987)</i> Xochiquetzal Ruiz	159
INFORMACIÓN	170
<i>Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU)</i>	
INVESTIGACIÓN	
<i>Proyecto de trabajo 1989-1993</i> Domingo Adame	175
<i>Guiones de radio</i>	184
DOCUMENTACIÓN	211
INFORMACIÓN	218
APÉNDICE	225

## P R E S E N T A C I Ó N

*Signos*, aparecida en 1988 como una publicación que recoge en sus infinitas posibilidades los trabajos de investigación artística, reitera en este nuevo esfuerzo la vocación y dedicación de los investigadores, que, sumada a la cotidiana labor a las tareas de la docencia y de apoyo a la promoción, difusión y preservación del patrimonio artístico, contribuyen sensiblemente a la plena justificación de los nobles propósitos en que se empeña el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

La preocupación institucional por fomentar estas actividades de investigación, se explica en el hecho de que sus resultados repercuten en una más amplia generación del bienestar social, así como en una continuidad y enriquecimiento de la cultura universal, a partir de la afirmación y recreación de nuestra identidad.

Es aquí, en la búsqueda permanente y encuentro de criterios de apoyo a la política cultural, donde cobran su espacio real y significado las valiosas aportaciones de este grupo de investigadores pertenecientes a los centros nacionales de investigación, documentación e información de la música, la danza, el teatro y las artes plásticas.

Confiamos en que la utilidad y aceptación de los trabajos que con el título de *Signos* se someten a la consideración del lector, representen un estímulo para quienes ejemplarmente dedican su vida a un área fundamental del desarrollo nacional como es la educación y la investigación artísticas.

Josefina Alberich García

## **La investigación artística, instrumento de la cultura nacional\***

Al cabo de algunos años de participar en las reuniones nacionales que promueve nuestra institución, abordando diversos aspectos en torno al quehacer de la investigación artística, consideré la necesidad de detenerme a hacer una reflexión en voz alta.

En primer lugar, para dar cuenta de las experiencias que hemos acumulado desde que la investigación, dentro del instituto, adquirió una nueva forma de organización, esto es, a partir de 1983; y, en segundo lugar, para hacer un breve recuento de los planteamientos que ya han sido expresados con el propósito de lograr un mejor desarrollo de la investigación artística.

Esta revisión contiene además otra lectura paralela, que refiere de manera sutil, lo que se ha hecho en la investigación artística o lo que puede llegar a realizar como instrumento de la cultura nacional.

De ninguna manera podrá ser exhaustivo el recorrido que he planteado, ya que me ajustaré al breve espacio que nos da el tiempo de una ponencia, tomando en cuenta, además, que será bajo la óptica de mi experiencia personal.

En los últimos meses se ha aludido con frecuencia a la importancia que tiene la investigación para el desarrollo de un país. Tal como se habla de la investigación en el campo de la ciencia y de la tecnología, porque sin duda ha desempeñado un papel protagónico en el proceso evolutivo del hombre, es poco lo que se dice de la investigación artística.

El hecho de que existan escasas referencias sobre esta especialidad de la investigación, es una circunstancia que parece estar ligada a tres aspectos básicos; el primero se debe al hecho de que la investigación artística no tiene una larga historia. Dentro del espacio institucional, que ha sido la mejor alternativa a su desarrollo, sólo cuenta con poco más de cincuenta años de experiencias, no siempre acumuladas.

Como consecuencia, el segundo aspecto tiene que ver con el nivel de desarrollo alcanzado. La investigación artística se encuentra actualmente en el proceso inicial

\* Ponencia presentada en la X Reunión Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, celebrada del 12 al 14 de mayo de 1989, en el puerto de Veracruz.

de acumulación sistemática del conocimiento artístico, así como de sus propias experiencias.

Por comparación, diré que la piedra angular del avance que han tenido, tanto la investigación científica como la investigación tecnológica, ha sido la disponibilidad del conocimiento acumulado por la ciencia. Claro está que en ellas concurren otros factores que les permiten afirmar su prestigio y justificar su actividad en razón de los "logros obtenidos".

Esta referencia me permite abordar el último de los tres aspectos básicos, el que tiene que ver con la finalidad utilitaria de los resultados de la investigación. Así, en la medida en que el hombre ha aprendido a aplicar los avances científicos y tecnológicos, en esa medida se ha ido asentando el prestigio y la importancia de la investigación, como instrumento fundamental del hombre.

Fromm menciona en su libro *¿Tener o ser?*, que "como la sociedad en que vivimos se dedica a adquirir propiedades y a obtener ganancias, rara vez vemos una prueba del modo de existencia de ser, y la mayoría considera el modo de tener como el modo más natural de existir..."<sup>1</sup>

En este entorno, que he bosquejado aprisa y con exclusión de factores de importante incidencia en el desarrollo de la investigación artística, como el del enfoque multidisciplinario o el de la interrelación con sus áreas de aplicación, en este entorno se da el quehacer cotidiano de la investigación dentro del INBA.

Este quehacer, desde 1983, ha estado inmerso en dos procesos paralelos. El primero ha tenido que ver con una revisión de carácter introspectivo para ubicar, dentro del espacio institucional y, más aún, en el ámbito cultural, la función sustantiva de la investigación artística.

Como toda situación compleja, la autorreflexión de la investigación artística se ha manejado dentro de un embrollo conceptual y administrativo que parecía no permitirnos reconocer por dónde empezar y con qué seguir.

Mientras tanto, el segundo de los procesos se ha mantenido en la tarea de atender las necesidades y problemas que históricamente se han acumulado en torno a la investigación.

En todos los sentidos, estos dos procesos nos han llevado a profundas reflexiones.

Para entender las formas de participación social de la investigación artística, así como la función sustantiva que tiene, se hace necesaria una referencia a la política cultural del Estado mexicano. Los lineamientos que en ella se plantean para el desarrollo de la cultura nacional contemplan la necesidad de "ampliar la participación democrática de los individuos..., en el conocimiento, la creación y el disfrute de nuestra cultura, y enriquecer, afirmar y difundir los valores de nuestra identidad nacional". Por ello se deberán ampliar, dicen "las tareas de preservación, rescate, difusión del patrimonio cultural, histórico, arqueológico y artístico..."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fromm, Erich. *¿Tener o ser?*, 6a. edición, México, FCE, 1987, p. 44.

<sup>2</sup> Plan Nacional de Desarrollo 1983-1987, México, SPP, 1983, p. 228.

Desde una perspectiva histórica del trabajo desarrollado por la investigación artística, podemos ver que ésta ha sido y es un instrumento de rescate y preservación de los valores culturales. Por lo tanto, es una línea de investigación que debe mantener su vigencia. Es una línea en la que están incorporadas, entre otras tareas, las encaminadas a localizar y registrar las obras y las diversas creaciones del arte nacional; las formas y los medios de la producción artística; los autores e intérpretes. De esta manera estamos reuniendo los datos fundamentales que permitirán a la investigación abordar, con mayor precisión, los acontecimientos que forman parte de la historia del arte nacional. Esto, constituye la segunda línea de investigación que debe permanecer abierta.

Ahora bien, esta tarea de registrar en el presente las diversas manifestaciones artísticas, nos llevará hacia esa acumulación sistemática del conocimiento a la que me he referido, tan necesaria, para que el futuro investigador pueda acercarse con mayor rigor al conocimiento del arte nacional; de la realidad artística, de los problemas que enfrenta y de sus expectativas. Lo cual, más que una línea de investigación, es un trabajo paralelo que ayuda en la elaboración de las herramientas que son fundamentales para el investigador.

Podría pensarse en este momento que la función sustantiva de la investigación artística ha sido ya definida. Nada más incorrecto. Lo expuesto hasta aquí corresponde, en términos del proceso mismo de la investigación, a dos de sus etapas: la de la compilación de datos y la del análisis, en este caso bajo una óptica de carácter histórico; la tercera, que correspondería a la del proceso para la transformación de nuestro entorno cultural, está por definirse.

En realidad, la investigación artística podrá encaminarse hacia esta tercera etapa, en la medida en la que atienda las necesidades que existen en torno a las demás funciones que tiene a su cargo nuestra propia institución.

Por ello, se plantea que la investigación artística debe orientarse a mejorar la realidad artística en cuanto a educación, promoción y difusión, buscando las técnicas y los procedimientos que apoyen estos aspectos, utilizando otras ciencias. Asimismo, la investigación artística será un elemento formador e informador de la cultura y de la conciencia crítica indispensable para su evolución, en la medida en que sus proyectos tengan como finalidad proponer lineamientos y acopio documental que actualicen los principios, medios y fines de la promoción y la difusión del arte como de la educación artística en México, tendiendo así hacia el mejoramiento progresivo de nuestra realidad nacional.

En el tránsito hacia la consolidación del quehacer de la investigación artística, como instrumento de la cultura nacional, deben quedar involucrados, al mismo tiempo, los esfuerzos encaminados a:

1. El reconocimiento a la labor del investigador.
2. La apertura de espacios y medios para la difusión de su trabajo.
3. La asignación de los recursos necesarios.



Además de lo anterior, es vital la atención constante de los siguientes aspectos:

- a. La formación profesional del investigador.
- b. El rescate y preservación del patrimonio documental especializado en arte.
- c. La aplicación de los avances tecnológicos en el manejo de la información.

En síntesis, estos aspectos han sido la base de los planteamientos que ya he expresado en otras ocasiones. En apoyo a ellos resultará conveniente insistir en los siguientes puntos:

- a. La necesidad de impulsar en los estados el avance de la investigación, de acuerdo con programas que permitan el conocimiento y reconocimiento de sus manifestaciones musicales, plásticas, dancísticas o teatrales.
- b. Con base en lo anterior, promover la instalación paulatina de centros estatales o regionales de investigación y documentación encargados, en general, de preservar y difundir los testimonios de su quehacer artístico.
- c. Considerar la importancia que tiene la aplicación de la informática para el manejo y transmisión de la información artística.

Aun cuando la tónica general de mi exposición ha tenido un carácter reflexivo, no quisiera finalizarla sin por lo menos presentarles una propuesta concreta.

Al iniciar esta intervención, mencioné que existían pocas referencias sobre nuestra actividad. Esto es cierto, pero también es un hecho que hay trabajo de investigación que se está realizando y que desconocemos, ¿cómo podemos llegar a obtener esta información? Bueno, preparando algo que realmente es muy sencillo si lo hacemos de manera conjunta, esto es, un inventario sobre los recursos que tiene la investigación artística en el ámbito nacional. Incluiría, desde luego, los datos de las personas e instituciones ligadas al quehacer de la investigación artística, así como de las bibliotecas y archivos especializados en arte.

Confieso que es un instrumento que deberíamos tener ya a la mano, pero por una u otra razón, no se ha hecho.

Dos son los caminos que podemos usar, el de la encuesta y en este caso, la participación de las casas de cultura e institutos regionales, por ejemplo, sería fundamental. El segundo, a través de una convocatoria, lanzada a nivel nacional, regional o estatal, que permitiera a los investigadores presentar a concurso los proyectos que están realizando.

Tomemos en cuenta que desde hoy, para mañana y sin pensar en el futuro, la labor que realizan los centros de investigación con que cuenta el instituto, resulta ya insuficiente.

Mientras tanto, el arte, como expresión constante del hombre, seguirá manifestándose, inmutable.

*Esther de la Herrán*

## La investigación musical\*

Hablaré con brevedad de algunos aspectos de la investigación musical que, a mi juicio, merecen atención urgente. En mi texto estarán mezcladas, espero que sin confusión, observaciones, reflexiones y propuestas.

Cuando Vicente Riva Palacio escribía en su *México a través de los siglos* algunos párrafos sobre la música prehispánica y colonial, lo hacía guiado más por su sensibilidad, por su olfato de historiador, que por un conocimiento de la música tan organizado como el que poseía en otros ámbitos de la cultura. Esos fragmentos eran como la sal y la pimienta de su discurso. Pero no llegó a concebir la idea de escribir una historia general de la música en México. Lo cual lleva a pensar: ¿a quién se le ocurrió semejante proyecto por vez primera? Podríamos hablar del primer historiador temerario que intentó un libro, del primer artículo, del primer esbozo. Pero la idea como tal es un acontecimiento histórico sin fecha y sin autor. De pronto, un buen día descubrimos que había en el ambiente estas preguntas: ¿Cómo ha sido nuestra música? ¿Qué somos, si en la respuesta atendemos únicamente a lo musical?

De ese momento sin fecha, a nuestra época, algo hemos avanzado, pero estamos todavía muy lejos de escribir una historia completa de nuestra música. Lo que tenemos es poco más que un índice, un mapa en el cual algunos territorios aparecen mejor dibujados que otros, un mapa que en muchos casos apenas nos muestra que en cierto lugar, algo que desconocemos debió existir, que nos dice solamente que falta una isla o una montaña. Los intentos por ir más allá forman una cadena de fracasos heroicos, de éxitos parciales que nos hacen avanzar cada vez unos cuantos pasos más.

El conocimiento se obtiene así, por pequeñas conquistas, se me dirá, con razón. Sin embargo, hay algunos hechos circunstanciales que ahondan las dificultades. Digo *hechos circunstanciales* por no usar una calificación terrorista.

Esos hechos circunstanciales se forman a partir de la concepción que nuestra sociedad tiene de la investigación artística. Concepción que, consecuentemente, se ex-

\* Ponencia presentada en la X Reunión Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes, celebrada del 12 al 14 de mayo de 1989, en el puerto de Veracruz.

presa en las políticas de nuestras instituciones culturales. La investigación artística, a diferencia de la investigación científica, parece no tener razón de ser en nuestra vida cultural. La investigación científica sirve para algo (eso, sorprendentemente, nos parece obvio), pero la investigación artística, ¿para qué sirve?

Quizá el pecado original de nuestra actividad fue el haberla llamado *investigación*. Mientras que en el caso de la ciencia la palabra designa la aventura de ingresar en las entrañas mismas de la naturaleza, en el caso del arte la palabra toma un sentido escueto de indagación histórica.

Me parece importante hacerlo notar porque, si deseamos mejorar un poco el estado de cosas, es imprescindible observar que la investigación artística tiene otros sentidos además del histórico, pues en ella se concreta de mil formas el pensamiento que nuestra sociedad tiene sobre el arte. Alimenta la creación, y al mismo tiempo nos hace mejores receptores. Da conciencia a nuestro diálogo personal con cada hecho artístico. Es el sitio de las contradicciones, de las críticas, de las reflexiones: es el lugar de encuentro del arte consigo mismo.

Ciertamente, es muy ambicioso entender nuestra actividad de esta manera, pero de otra forma no podría cumplir con los reclamos que el desarrollo cultural de nuestro país le exige. Sólo entendida así podría apoyar idóneamente la educación y la difusión, y evitaría que éstas se conviertan en algo informe e improvisado, sin efectos profundos ni trascendentes. Por ejemplo, si al pensar en un apoyo institucional a la música, pensáramos sólo en la organización de conciertos (cosa que casi siempre sucede), estaríamos suscitando un hecho cultural de fundamental importancia; pero si al mismo tiempo no se generaran actividades aledañas (como edición de libros, revistas, partituras) su sentido se pierde. Estaríamos inventando entonces una paradoja grotesca: estaríamos inventando *una cultura de analfabetas*. Y esto es válido tanto para la música de concierto como para la folclórica y popular.

El proyecto de escribir una historia de la música mexicana, entonces, no es importante solamente por su sentido histórico, sino porque pondría de manifiesto implícitamente nuestras propias ideas sobre la música, estimulando simultáneamente la creación y dando fundamento a la educación musical, pues toda historia es historia contemporánea, según palabras de un historiador famoso.

El primer paso necesario para superar el estadio actual de conocimientos, es el trabajo de archivo. Pero un trabajo de archivo profesional, escrupuloso. Los grandes musicólogos como Robert Stevenson o Gabriel Saldívar hicieron, por supuesto, trabajo de archivo, pero fue un trabajo exploratorio apenas, un trabajo de pioneros. Ahora hace falta emprender el estudio y organización de todos los acervos musicales del país. En realidad, es casi un terreno virgen. Lamentablemente no sabemos cuestiones básicas. No sabemos siquiera dónde están las obras de nuestros compositores más importantes. Por ejemplo, ignoramos el paradero de las obras de Ricardo Castro o de Mariano Elízaga. Sólo después de grandes esfuerzos hemos empezado a localizarlas. Pero ignoramos también casi por completo lo que es, por citar otro ejemplo, la música pu-

*répecha*; los estudios que existen son raros y fragmentarios y las escasas grabaciones están más bien guiadas por criterios comerciales (salvo excepciones). No se ha trabajado sistemáticamente en archivos coloniales como los de Morelia, Puebla y Querétaro. Sólo muy fragmentariamente se ha estudiado la parte musical de los archivos de la Santa Inquisición, etc. Y para colmo, la música que sí conocemos permanece inédita casi en su totalidad.

Todas estas menciones desordenadas tienden a una conclusión: recobrar la historia de la música mexicana no puede ser un proyecto individual, ni siquiera el proyecto de un pequeño grupo de investigadores. Un proyecto de esta índole no puede ser sino un proyecto nacional, un proyecto que requeriría estimular la investigación musical en todo el país.

El planteamiento puede parecer a primera vista desmesurado, pero en realidad no lo es. Sobre todo si pensamos que la creación de una Red de Bibliotecas de Música puede dar el impulso inicial. No sería muy costoso, aprovecharía la infraestructura ya existente, pondría en comunicación a todos los investigadores del país y optimizaría el aprovechamiento de los recursos.

El plan para crear esta Red Nacional de Bibliotecas de Música es muy sencillo. Lo expongo esquemáticamente para economizar tiempo.

1. Se apoya el crecimiento y se mejora la organización de las bibliotecas musicales ya existentes en los diversos estados. Cada escuela profesional de música tiene su propia biblioteca, que en muchos casos contiene grandes tesoros, desconocidos para el resto del país. Por ejemplo, el Conservatorio de las Rosas de Morelia tiene una de las más importantes colecciones de manuscritos coloniales.

2. Se crea un sistema computarizado para el manejo de la información. Así, no sólo se logra que cada biblioteca tenga organizada su información idóneamente, sino que permite que cada biblioteca pueda prestar importantes servicios a todas las demás. Los beneficios que ello tendría para la educación y la investigación son evidentes.

3. Se establece un programa para que cada biblioteca adquiera los documentos originales (o copias microfilmadas de ellos) que tengan relación con la historia musical del estado. Nuevamente recorro a un ejemplo para explicarme mejor (perdón por hablar otra vez de Michoacán pero es el caso que más he explorado). El Conservatorio de las Rosas tiene un acervo importante. Pero hay otros archivos fundamentales que no han sido estudiados, y con el proyecto que planteamos la biblioteca del conservatorio sería en un cierto tiempo el lugar donde podrían consultarse.

Lo mismo sería aplicable para la música folclórica y popular.

Es claro que la noción de biblioteca que he utilizado es amplia en extremo y que quizá debería hablar mejor de *Centros de Documentación*; cuestión de vocabulario que la experiencia de las nuevas realidades nos hará resolver.

4. Por último, en torno de estas bibliotecas empezaría naturalmente a desarrollarse el trabajo de investigación en cada estado. La experiencia nos ha mostrado que los

investigadores locales son con frecuencia los que realmente tienen cosas que decir de su música, a diferencia de los doctores y musicólogos formados en el extranjero. La experiencia es la gran formadora de investigadores, y un proyecto como el que he bosquejado nos pondría en condiciones de entablar un verdadero diálogo nacional sobre la música.

Termino esta nota de optimismo sintiéndome un poco culpable de hablar como si el estado de la investigación fuera favorable en extremo. La verdad es que estamos sobreviviendo apenas, y las posibilidades de publicar un solo libro parecen definitivamente canceladas.

Luis Jaime Cortez

## Signos

En la creación de *Signos, el arte y la investigación* intervinieron dos cuestiones: la primera, relacionada de manera directa con el exiguo presupuesto asignado a la producción editorial de los centros de investigación, lo que ocasionó que se promoviera esta publicación que vino a sustituir a los boletines trimestrales, editados entre 1985 y 1987.

La segunda cuestión tuvo que ver con el interés de crear un espacio editorial permanente, en el que se ofreciera al lector especializado un panorama de temas y enfoques diversos, con los que el personal académico se acerca al arte mexicano, sobre todo del siglo xx, en cuanto a lo que se refiere a la danza, la música, el teatro y las artes plásticas.

En este espacio se da noticia del quehacer cotidiano de los centros; por razones obvias este abanico de temas es sólo una muestra de la inmensa gama de posibilidades para emprender nuestra tarea.

### Artes plásticas

El CENIDIAP ofrece una entrega por demás heterogénea; inicia con el "caso Villaseñor", llamado así por las autoras. Es el primero de una serie de "casos", es decir, investigaciones que les permitirán, a largo plazo, una reflexión teórica acerca del papel de la mujer en el espacio artístico y cultural de la primera mitad del siglo xx, en nuestro país.

A través del análisis de algunas obras de Diego Rivera, las investigadoras Ovando y Roura tratan de explicar la visión que, a lo largo de su trayectoria pictórica, tiene el pintor, a través de su ideología, contradictoria y cambiante, que actúa sobre el tratamiento del tema, la forma y el contenido.

El siguiente texto, la ponencia presentada por Esther Cimet en el II Foro de Arte Público, en julio de 1989, plantea más de una pregunta y muchas sugerencias. En un

texto breve y, tal vez polémico, se propone una revisión del concepto arte público.

El cuarto texto es un estudio de las series fotográficas de Kati Horna, producidas entre 1939 y 1963. Por la sensibilidad de la fotógrafa, el ambiente que imprime a sus trabajos, el sentido lúdico con el que los organiza, es difícil circunscribirla dentro de una corriente, aunque tenga marcadas afinidades con la tendencia neodada y el surrealismo.

La Subdirección de Documentación e Información del CENIDIAP participa con dos trabajos de sumo interés. El primero, un extenso catálogo de exposiciones plásticas exhibidas en 1988, que por motivos editoriales aparece como apéndice. Dicho catálogo cubre el vacío que dejó una larga tradición iniciada, en 1939, por el maestro Justino Fernández y continuada por Xavier Moysén. Esta subdirección pretende, a partir de 1988, seguir el camino trazado por tan eminentes investigadores.

De la elaboración del catálogo cronológico de obra de caballete, mural y fotografía personal de David Alfaro Siqueiros, se dan a conocer los objetivos de un minucioso trabajo documental, sobre los artistas plásticos cuya obra ha sido declarada patrimonio artístico nacional: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Saturnino Herrán y José María Velasco. La finalidad de esta labor es la edición de instrumentos que apoyen la reflexión crítica y teórica en este ámbito. Los *Catálogos generales de obra de caballete, mural y fotografía personal de Diego Rivera*, primer trabajo de esta serie, ya están a la venta.

### Danza

Representada por dos proyectos de investigación de campo terminados en 1988, ambos dedicados al bailarín y al alumno de danza; el primero intenta definir las características de las lesiones que padecen, y explorar si existe alguna relación entre ellas y ciertos aspectos dancísticos (género y técnica), educativos (conocimientos anatómicos) y poblacionales (edad, sexo, años de estudios y años de ejercer). Las conclusiones a las que llega Kena Bastien resultan de gran importancia para orientar a maestros y especialistas, en la prevención de lesiones.

El segundo aborda un tema que ha sido poco explorado: los aspectos morfofuncionales de bailarines y alumnos de danza de los estilos clásico, contemporáneo y folclórico.

Cabe aclarar que el material, los análisis y resultados de ambos proyectos se encuentran a disposición del público en el CENIDI-DANZA.

### Música

El primer artículo fue redactado a partir de los manuscritos generados por la polémica, iniciada en 1901, a propósito de la obra de Felipe Villanueva, músico mexicano

del siglo pasado. La autora transcribe, casi en su totalidad, los textos de la polémica en la que fueron protagonistas, sobre todo, Rubén M. Campos, Gustavo Campa y Aurelio Villanueva, sobrino del músico. Sin duda este texto es un llamado a ciertas "malas conciencias" que guardan celosamente materiales para el estudio del arte en nuestro país.

El segundo texto es una aproximación poco usual, en el ámbito de la investigación y la reflexión escrita, de la investigadora a su objeto de estudio, en este caso la *Danza del Rey Colorado*. Rosa Virginia Sánchez adopta metodológicamente una nueva relación ante el fenómeno, en la que fueron determinantes los planteamientos de cómo nombrarlo; cómo ser ajeno a él y dejar de ser parte del mismo, y cómo transmitirlo; el resultado, el lector lo descubrirá con no poco placer.

Estudiar y conocer los instrumentos musicales de la tradición popular mexicana tiene que ver con el apoyo que las instituciones, las agrupaciones artísticas y las mismas comunidades aporten para que ciertas expresiones sigan vigentes. En artículo relativo a la flauta de tres hoyos de obturación, junto con el estudio del arpa de la región planeca (véase *Signos* 1988) que nos ofrece J. Guillermo Contreras Arias, se transcriben algunas conclusiones sobre este instrumento: sus antecedentes, morfología, construcción, afinación y ejecución, que servirán como un sostén documental para el rescate y apoyo de nuestras tradiciones.

Karl Bellinghausen aborda algunos aspectos de la vida y obra de José Manuel Aldana que, junto con Antonio de Juanas, fue uno de los músicos más célebres de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La obra que se conoce de Aldana es escasa y sus orígenes son todavía inciertos; un ejemplo es que algunos investigadores no han reparado en la variedad de nombres que tienen las obras que se le adjudican. El autor, además de plantear este problema, hace un breve análisis musical de las obras localizadas, del contexto en el que surgieron y sus posibles influencias, como complemento aparece un catálogo.

La Coordinación de Documentación del CENIDIM nos aporta el avance de una publicación mayor, el catálogo de obras de Rodolfo Halffter (1900-1987), como un homenaje a este músico. Sin duda alguna nos encontramos ante un valioso instrumento para el estudio de Halffter.

Por lo que respecta a la labor editorial que se desarrolla en dicho centro, se nos da la buena noticia de que *Pauta* y *Heterofonía* continúan editándose.

### Teatro

A raíz del cambio en la Dirección del CITRU, en enero de 1989, Domingo Adame, su nuevo director, presenta su proyecto de trabajo de 1989 a 1993, y declara que, para que se realice cabalmente, es necesaria la participación de la institución, del personal académico del centro y de la comunidad teatral.

Entre los productos intermedios que han generado los proyectos que se desarro-

llan en este centro, se encuentran los guiones que se prepararon para la serie radiofónica "Los rostros del arte"; los temas dan un panorama de la historia del teatro en México desde diversos aspectos: la creación, la recepción, las políticas, los espacios, etcétera.

En esta entrega, nuestra intención ha sido la de reunir algunos signos que dan cuenta de un fenómeno, el de la investigación, en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

**Alejandrina Escudero**

El resultado, el lector lo descubrirá con un poco de paciencia. En el 1991 se le entregó el primer volumen de la colección "Los rostros del arte" y desde entonces se ha ido publicando una serie de libros que dan cuenta de la historia del teatro en México desde diversos aspectos: la creación, la recepción, las políticas, los espacios, etcétera. En esta entrega, nuestra intención ha sido la de reunir algunos signos que dan cuenta de un fenómeno, el de la investigación, en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Una que, junto con Antonio de Juanes, fue uno de los autores más destacados de la época del siglo XVIII y principios del XIX. La obra que se conoce de él es "El teatro de los españoles en México", un ejemplo de los algunos investigadores no han reparado en la variedad de nombres que tienen las obras que se atribuyen a él. Algunas de ellas, como "El teatro de los españoles en México", "El teatro de los españoles en México", "El teatro de los españoles en México", etcétera, han sido atribuidas a él por algunos investigadores. Sin duda, algunos investigadores no han reparado en la variedad de nombres que tienen las obras que se atribuyen a él.

El teatro de los españoles en México, un ejemplo de los algunos investigadores no han reparado en la variedad de nombres que tienen las obras que se atribuyen a él. Algunas de ellas, como "El teatro de los españoles en México", "El teatro de los españoles en México", "El teatro de los españoles en México", etcétera, han sido atribuidas a él por algunos investigadores. Sin duda, algunos investigadores no han reparado en la variedad de nombres que tienen las obras que se atribuyen a él.



... el poder de negro, ni dejaré  
... Isabel Villaseñor

... de Campo Herrón  
... de la...

**Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información  
de Artes Plásticas  
(CENIDIAP)**

... de la investigación  
... de la documentación  
... de la información  
... de las artes plásticas



## No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor

Carmen Gómez del Campo Herrán  
Leticia Torres Carmona

Isabel Villaseñor, por su belleza física y la sencillez de su trato, ocupó un lugar especial en el medio artístico e intelectual de los años treinta y cuarenta en México. Incurrió en varias actividades que abarcaron, desde la plástica, donde con el grabado logró el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos, hasta el cine como actriz, pasando por el ensayo en la literatura y el guión en el teatro y la danza. Fue además, recopiladora, compositora, difusora e intérprete de la canción popular mexicana. Originaria del estado de Jalisco, nació el 18 de mayo de 1909. De pequeña llegó a la ciudad de México donde desarrolló su trabajo artístico.

La producción de Isabel Villaseñor fue escasa en todos los ámbitos en los que trabajó. Quizás, aquí reside una razón por la cual la historia del arte mexicano contemporáneo ha olvidado su nombre. Sin embargo, esta escasez, en contraste con su multifacetismo, hacen de ella un paradigma que permite estudiar el papel de numerosas mujeres en México, fundamentalmente, a quienes podría denominarse artistas menores en oposición a las grandes figuras. El caso de Isabel Villaseñor y, como habrá que comprobar, el de otras mujeres, presenta un problema metodológico básico: la falta de información. Por un lado, se cuenta con poco material bibliohemerográfico; por otro, la documentación personal se concentra en algunos momentos de su vida, y de otros periodos no se cuenta con información alguna. De ahí que el investigador se enfrenta al reto de reconstruir fragmentos de la biografía a partir de entre-

vistas a contemporáneos, o bien a través de la obra, entre otras fuentes. Este problema metodológico no hace sino dar cuenta de esa historia privada en que la mujer transita y que la historia oficial ha dejado de lado.

Sin pretender aún dar respuestas, el estudio de Isabel Villaseñor, que podríamos caracterizar como un estudio de caso, es el primero de una serie sobre otras mujeres artistas que tiene por objetivo general recaudar la materia prima para una reflexión teórica sobre el papel de la mujer en el espacio artístico y cultural de la primera mitad del siglo xx en México.

Este texto es un avance de la investigación que sobre Isabel Villaseñor realizan las autoras. Recopilar, componer, cantar o ilustrar distintas modalidades de la canción popular, fue un aspecto de su quehacer artístico en el cual confluyen su gusto por la literatura y la música, y la pasión por la plástica.

• • •

Mamá Vallita, campesina de condición y oriunda de los Altos de Jalisco cantaba todas las mañanas. Su canto lo trajo en el alma; no aprendió a leer ni a escribir: su sabiduría era otra. Conocía la historia de su país por los cantos que la narraban. De cada corrido, valona o son,<sup>1</sup> ella contaba su origen y no só-

<sup>1</sup> El corrido es un género de uso corriente en México que se deriva del romance castellano antiguo o de las versiones ca-

Centro Nacional de Investigación  
Documentación e Información  
de Artes Plásticas  
(CENIDAP)

lo de historia sabía, porque el canto —y esto lo aprendió de ella, su nieta Isabel— “es el desahogo más íntimo y espontáneo que tiene el pueblo al expresar sus diversos estados de ánimo”.<sup>2</sup> Así su sabiduría, fue una sabiduría vital, de amor y despecho, de duelo y muerte, de alegría y tristeza, de ironía y arrogancia.

Isabel escuchaba a su mamá grande todas las mañanas; sentía profunda admiración y cariño por ella, a quien le pedía: “canta otra vez, aquella tonada...”

Soy pitayero señora  
que vengo del otro lado  
vengo de vender pitaya  
del pitayo colorado.

Soy pitayero señora  
pero todas son mías  
que les llevo unas pitayas<sup>3</sup>  
a todas las tapatías.

Eran canciones sin edad; aprendidas por mamá Vallita en su niñez. Tonadas que ya pocos cantaban, porque el tiempo las había desvanecido de la mente popular.

talanas del siglo XII. Es un canto de corte narrativo popular, que exalta la figura del héroe o caudillo, refiere las hazañas de algún bandido o bien da a conocer un hecho trágico o crucial en la vida del país.

Las valonas, se cantan principalmente en las rancherías de la región del Bajío. Es un canto que recoge el diálogo que se establece entre dos cantores. Ambos improvisan y “sacan al sol los ‘trapitos’ del otro.” Por su música de reflexiones muy parecidas al canto andaluz, llevan a suponer que su origen es árabe.

El son es un género musical movido, alegre, de ritmo fácil. Su compás es acentuado y generalmente se marca con un instrumento de apoyo, o bien, con el zapateado al bailar. El tema muchas veces es la personificación de algún animal (la paloma, la iguana, el alacrán, entre otros) cercano a la cotidianidad del hombre de campo. (Estos datos se tomaron de manera casi textual del manuscrito inédito de Isabel Villaseñor *La canción popular mexicana*, s.f. Fondo Isabel Villaseñor, CENIDIAP (en adelante FIV-CENIDIAP).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *El pitayero*, canción popular. s.f. Archivo Personal Olinda Fernández Ledesma Villaseñor (en adelante APOFLV).

Isabel en su adolescencia descubrió que su abuela poseía un tesoro cultural que podría perderse. Aquí inicia su labor como recopiladora de la canción popular mexicana, labor que nunca abandonó. Mamá Vallita solía cantar mientras lavaba. Isabel aprovechaba esos momentos para sentarse a su lado a escucharla y escribir una a una, la letra de las canciones.

Años después, durante su trabajo como maestra misionera, entre 1930 y 1933, y en sus múltiples viajes —fue una entusiasta viajera que gozaba en conocer lugares, costumbres y tradiciones— nunca perdió la oportunidad de cosechar las canciones oídas en el camino. Si al pasar por mercados una melodía atraía su atención, buscaba la voz y le pedía repetir el canto hasta memorizarlo. Fue así como en el transcurso de su vida logró reunir la música y la letra de aproximadamente cien canciones mexicanas entre corridos, sones y valonas.<sup>4</sup>

Isabel resguardó con gran celo la música de mamá Vallita de cualquier elemento que pudiera desvirtuarla. Poco a poco se convirtió en la única exponente de sus canciones; ni siquiera a su hermana Ana, dos años menor que ella, le permitió cantarlas cuando, junto con una amiga, presentó, a finales de los veinte, audiciones en un programa de radio para aficionados.

Cuando en 1928 ingresó en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, lo aprendido junto a la abuela facilitó, en gran medida, su integración al nuevo grupo de trabajo. Isabel provenía de un medio social distinto al de sus compañeros,<sup>5</sup> sin embargo, las canciones la acercaron a las manifestaciones artísticas populares, lo que le sirvió como pase de entrada para lograr la aceptación del nuevo gremio.

<sup>4</sup> En total, Isabel Villaseñor reunió la letra de 103 canciones que forman parte del APOFLV.

<sup>5</sup> Los Centros Populares de Pintura fueron creados en 1927 por Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal, bajo el auspicio del entonces rector de la Universidad, Alfonso Prunedá. El programa de estos centros estuvo dirigido a obreros, artesanos y a los hijos de éstos. Tenía por objetivo retomar en la producción plástica, la vida cotidiana de sus alumnos y acentuar las manifestaciones populares del entorno urbano e industrial.



Isabel Villaseñor, fotografía de Manuel Álvarez Bravo, años treinta. Archivo fotográfico del CENIDIAP

Con su voz acaparaba la atención en las reuniones que, a finales de los años veinte y en las décadas de los treinta y cuarenta, organizaban artistas e intelectuales. Lola Álvarez Bravo, quien fuera amiga muy cercana de Isabel, comenta: “A cualquier reunión que iba, inmediatamente se ponía a cantar. Cantaba precioso, canciones muy, muy de ella”.<sup>6</sup> No utilizaba acompañamiento alguno, con su sola voz lograba dar, según recordaba Angelina Beloff, “un intenso sabor popular y un profundo sentimiento a cada canción”.<sup>7</sup>

Por su habilidad para la gráfica, Isabel ganó rá-

<sup>6</sup> Entrevista de las autoras con Lola Álvarez Bravo en junio de 1987.

<sup>7</sup> Angelina Beloff, manuscrito inédito, s.f. FIV-CENIDIAP.

pidamente el respeto y reconocimiento de sus colegas. Este medio de expresión debió parecerle familiar como el corrido. De algún modo, el grabado es a la plástica lo que el corrido a la música. Cada cual, en su género, utiliza las representaciones populares y ambos propician la narración de sucesos épicos o trágicos, la crítica o el elogio, la denuncia o la burla. Fue así como a los personajes de sus corridos los ilustró en sus grabados. La xilografía *La muerte de la güera Chabela* (1929), representa el momento en que ese personaje agonizando, pero sin perder el estilo, aconseja a las muchachas que “no las anden mancornando”.

En 1930 Isabel realizó dos grabados que escenifican el corrido *Elena la traicionera*. Ese año, junto con Gabriel Fernández Ledesma y Graciela Amador trabajó en la puesta en escena del corrido. Isabel no sólo lo ilustró, sino que además preparó el guión de la obra. El primer grabado capta el instante en que don Benito, marido de Elena, intenta matarla con un machete. Detrás de ellos, aparece la sirvienta que presencia el acto con una conmoción trágica. El segundo muestra el momento en que Elena abre las puertas de la casa a su amante, el francés don Fernando, quien acude a la cita a caballo.

Otra serie de estampas producidas durante estos años parecen evocar vivencias cotidianas de la propia Isabel, como en el caso de *Mujeres lavando*, donde las figuras, con un aire de nostalgia, recrean los días en que su abuela hacía lo mismo mientras cantaba.

Pero quizás la obra gráfica más conocida de Isabel es aquella llamada *El corrido*. Representa a una pareja sentada interpretando una canción. El hombre rasga la guitarra y la mujer parece meterse con él al ritmo de su melancolía. Acaso es uno de los grabados más logrados de Isabel Villaseñor, pues ahí reúne las dos pasiones que marcaron su vida: la música y la plástica.

Los personajes de sus corridos y las vivencias cotidianas, con ellos enlazadas, son como sombras que acompañaban a Isabel día con día. Sombras que cobraron vida en sus representaciones plásticas y en los corridos que años más tarde escribió.

En 1929, Isabel Villaseñor sufrió un fuerte gol-



Isabel Villaseñor. La muerte de la güera Chabela, xilografía, 1929. Este grabado, al igual que los que ilustran el artículo, forman parte de la serie gráfica que Isabel Villaseñor realizó en el Centro Popular de Pintura San Antonio Abad, entre 1928 y 1930.

Isabel Villaseñor, xilografía que ilustra una escena del corrido Elena la traicionera.



pe al morir mamá Vallita. Todo un mundo de vivencias y afectos se venía abajo. Isabel estaba más apegada a la abuela que a su madre, y no le debió ser fácil acostumbrarse a no oír más el canto de mamá grande. Sin embargo, en ese momento encontró la manera de rescatarla. Isabel escribió su primer corrido, un homenaje a Eduarda Valencia, a su mamá grande...<sup>8</sup>

Ponte de negro Isabel  
ya no cantes Chabelita  
que murió tu mamá grande  
murió tu mamá Vallita

No me he de poner de negro  
ni dejaré de cantar  
porque a ella no le gustaba  
ni enlutarse, ni llorar.

Cuando me muera —decía—  
no quiero que me lloren  
quiero que al panteón me lleven  
entre pitos y tambores.

Cuando me muera —decía—  
báñenme en agua florida  
porque quiero que la tierra,  
limpio, mi cuerpo reciba.

Aunque ya había realizado algunos escritos,<sup>9</sup> aún no probaba su veta como compositora, mas la lección había sido aprendida. A través de la música, Isabel Villaseñor pudo llorar la muerte de su abuela. Ese mismo año, quizás uno de los más produc-

<sup>8</sup> Isabel Villaseñor. *Corrido a mamá Vallita*, 1929, FIV-CENIDIAP.

<sup>9</sup> En 1927 Isabel participó en el concurso *La flor*, organizado por *El Universal Ilustrado*. Isabel Villaseñor presentó para éste el poema *Primavera*, con el cual obtuvo el primer premio. El poema, de corte romántico, fue el único que publicó dentro de este género literario. En febrero de 1928 escribió el cuento *Nuestra Señora de Zacatecas*, publicado también en *El Universal Ilustrado*. En esta composición ya se aprecia un cambio entre la prosa romántica y la de corte popular. En él, Isabel Villaseñor introdujo, por primera vez, cuartetos de corridos populares intercalados con el relato.



Xilografía con el tema de las lavanderas, realizado entre 1928 y 1930.

tivos de Isabel, escribió su segundo corrido. Cuando Gabriel Fernández Ledesma —quien fue su maestro en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, y con quien contrajo matrimonio en 1933— realizó un viaje a España, a la Feria Internacional de Sevilla, Isabel le dedicó un corrido para desearle buen viaje.<sup>10</sup>

Así fue como Isabel Villaseñor, de recopiladora e intérprete de la música popular mexicana, se convirtió en compositora. Estos dos corridos fueron los primeros que escribió como homenaje a dos seres a quien amó entrañablemente. Años después compuso varios corridos a sus amigos, también como

<sup>10</sup> Isabel Villaseñor. *Corrido a Gabriel Fernández Ledesma*, 1929, FIV-CENIDIAP.

una forma de manifestarles su cariño. Entre ellos se pueden mencionar los corridos de despedida al doctor Norbert Fryts (1950), al ministro de Polonia en México Juan Drohopouski y a su esposa (1951); o el dedicado al poeta Enrique González Martínez con motivo de su octogésimo aniversario, corrido que en forma apologética relata la vida del ilustre escritor. Este último es muestra elocuente de la habilidad y gracia que caracterizó la obra de Isabel dentro del género.

#### *Chabela vas a cantar; no te desavalorines*

La música popular mexicana, y sobre todo el corrido, fue una de las manifestaciones artísticas del pueblo más valoradas por el medio cultural posrevolucionario. Las razones se encuentran en el papel que el corrido jugó durante el periodo de la Revolución. Operaba como vocero de la lucha armada y a través de su repetición dio a conocer el carácter de ciertos personajes, las victorias y las derrotas, así como los hechos heroicos. Rescatarlo, de algún modo otorgaba una identidad nacional, política y cultural prorevolucionaria. En el medio artístico e intelectual de los años que siguieron al movimiento armado, era común que ciertos sectores encontraran en el canto mexicano la expresión popular por excelencia.

En los años veinte se publicaron varios estudios sobre este tema. En 1922 Gerardo Murillo (Doctor Atl), en su libro sobre arte popular, dedica un capítulo a la música. Asimismo, la revista *Mexican Folkways* (promovida por Frances Toor), desde sus primeros números editó estudios sobre canciones populares, al igual que la letra y la música de algunos cantos y corridos, que iban acompañados con viñetas de diferentes pintores. El corrido no fue sólo tema de interés para los estudiosos de este género vernáculo, sino que también cobró sentido en otras disciplinas artísticas. Salvador Novo destacó en su artículo "Literatura del pueblo",<sup>11</sup> la relevancia

<sup>11</sup> Salvador Novo. "Literatura del pueblo", en *Mexican Folkways*, vol. 5, núm. 3, julio-septiembre de 1929, pp. 132-135. (Este mismo artículo se publicó en *Nuestro México*, noviembre de 1932).



del corrido en la historia de la literatura mexicana. De igual manera, el corrido encontró resonancia en el gremio de los plásticos, y pronto se incorporó a la iconografía de la pintura posrevolucionaria. Como muestra de ello dan testimonio el cuadro titulado *El corrido* de Manuel Rodríguez Lozano; *Cantores callejeros*, dibujo de Pablo O'Higgins; y de manera importante, la obra mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, *El corrido de la Revolución*.

Por su especificidad, el corrido respondía a las necesidades de acción de los grupos artísticos radicales que se gestaban desde los años veinte. Este género, literario y musical a la vez, se distingue por su carácter social, informativo y, en cierta medida, didáctico. Se produce de un día para otro y a partir de una actividad colectiva; es en sí, el medio popular de narrar los sucesos del tiempo, de propagar las noticias. Por esto, al igual que el grabado, sirvió como herramienta de denuncia social. Basta men-



Isabel Villaseñor. *El corrido*, xilografía, 1930.

cionar los corridos que Graciela Amador escribió para *El Machete* (publicación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios, SOTPE); el de la exposición del grupo ¡30-30! en la Carpa Amaro (enero de 1929), de Germán List Arzubide; así como aquéllos de Juan de la Cabada, Luis Córdoba y otros escritores, para el Taller de Gráfica Popular. En *Cuatro corridos vaciladores de la intervención americana*, volante publicado por el TGP, Isabel colaboró con el corrido *El eclipse del peso*, ilustrado por José Chávez Morado.

A su manera, Isabel fue una mujer comprometida con su época. Su inquietud por los sucesos culturales y políticos la demostró desde su adolescencia, al participar en la campaña de alfabetización que en 1922 organizó el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. Ya en 1928 se integró al grupo treintatrista, movimiento que se pronunciaba por una educación artística popular y en contra de los métodos anacrónicos de enseñanza que imperaban en la Academia de San Carlos. En 1934, cuando se constituyó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), "organización que se fundaba bajo el principio de combatir con las armas de la cultura el fascismo, el imperialismo, la guerra y la reacción interna",<sup>12</sup> Isabel Villaseñor se incorporó a sus filas, y colaboró como artista huésped en el Taller de Gráfica Popular (agrupación de artistas que concentraban su actividad en la militancia gráfica y en la acción educativa a través de la imagen). No puede decirse que Isabel Villaseñor fuera una militante partidista; no obstante, intervino en la vida política y cultural de México con su trabajo como artista.

Por medio de sus corridos Isabel narró no sólo la vida, sino ciertos sucesos históricos, sociales y culturales de su época. A lo largo de sus relatos, expresó su ser político, sus inquietudes y compromisos ideológicos, así como su posición de mujer, artista e intelectual ante la vida pública. Isabel rei-

<sup>12</sup> Francisco Reyes Palma. "Radicalismo artístico en México de los años treinta: una respuesta colectiva a la crisis", en *Artes Plásticas*, revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, vol. 2, núm. 7, diciembre de 1988-febrero de 1989, p. 7.

vindicó en algunas de sus composiciones la presencia femenina ante los conflictos sociales, a pesar de la situación marginal de la mujer en la sociedad mexicana de aquellos años. En el *Corrido de la colecta* la pintora jalisciense cuenta, con entusiasmo y en tono muy emotivo, la participación femenina en la expropiación petrolera:

El martes doce de abril  
del año que va corriendo  
a la mujer mexicana  
hizo un llamado el gobierno.

Todas las mujeres fueron  
a dar su contribución  
para el pago del petróleo  
por lo de la expropiación.

Vida mía ¿qué vas a dar  
para la indemnización?  
Este relicario de oro  
junto con mi corazón.

La comadre, personaje relevante del pueblo mexicano, es una presencia constante y mediadora en algunos corridos de Isabel. La comadrita era la confidente a quien la artista se dirigía para platicarle acerca de la crisis económica y las arbitrariedades imperialistas:

Ya subieron las tortillas  
el maíz está por las nubes  
ay, comadre, pos que hacemos  
si todo está sube y sube

Si nuestro peso se eclipsa  
por maniobra de los gringos  
hay que aguantarse, comadre,  
que pasarán los respingos.<sup>13</sup>

A través de la comadre, Isabel personificó la voz popular. En el corrido *Las calaveras chismosas*, la co-

<sup>13</sup> Isabel Villaseñor. *Corrido del eclipse del peso*, 9 de abril de 1940, FIV-CENIDIAP.



Isabel Villaseñor. *Las comadres*, xilografía, s.f.

madrita es la interlocutora que denuncia la carestía y el abuso del poder; es la figura que se declara en contra del fascismo y de los quintacolumnistas; es, en sí misma, la disidencia, la historia oral del sentir popular:

Ay comadrita de mi alma,  
ya no sabemos qué hacer  
pos con esta carestía  
no encuentra una qué comer.

La leche está por las nubes,  
las tortillas ni se diga,  
ay comadrita ¿qué haremos  
para llenar la barriga?

Ay, comadre y ¿qué me dices  
de los quintacolumnistas?  
Son unas gentes odiosas,  
muy mañosas y muy listas.

Por eso hay que denunciar a todos los sospechosos: mexicanos o extranjeros son, a cual más, peligrosos.

En el medio intelectual, Isabel Villaseñor también encontró personajes que inspiraron sus corridos. En *Sucesos de Bogotá* (1948), relató, a manera de leyenda y en forma festiva, una hazaña heroica. En 1948 con motivo de la Novena Conferencia Panamericana que se llevó a cabo en Bogotá, el gobierno de México envió una exposición de pintura a Colombia:

¡Qué bonita Bogotá  
toda adornada de flores  
por donde quiera colgaban  
banderitas de colores!

Fue la ciudad escogida  
para que se celebrara  
la novena conferencia  
de la que tanto se hablara.

Como responsable de organizar y custodiar la muestra de pintura mexicana en esa ciudad, se comisionó a Fernando Gamboa, entonces Director del Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA. Para este evento se reunieron obras representativas del arte pictórico, desde la colonia hasta la época contemporánea. Obras como *Retrato de los escultores Sojo y Valero* de Juan Cordero, *El ahorcado* de Francisco Goitia, *Retrato de Guadalupe Marín* de Diego Rivera; así como lienzos de Clausell, Orozco, Siqueiros y otros artistas, formaban parte de la exhibición. En los días que se presentaba la muestra se desató en Colombia una revuelta social, a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán:

A la una de la tarde  
estalló la rebelión  
pues mataron a Gaitán  
líder de la oposición.

Dicen que el pueblo furioso  
al ver lo que había pasado

juró que habría de vengar  
la muerte de un hombre honrado.

El motín provocó un gran incendio en la ciudad, que se extendió hasta el local donde se presentaba la exposición:

En medio de los tumultos  
y de las lamentaciones  
corrió Fernando Gamboa  
hasta comunicaciones.

En el camino iba oyendo  
las voces que lo llamaban  
las voces de los pintores  
diciendo que se quemaban.

Fernando Gamboa arriesgando su vida salvó de las llamas la valiosa colección de arte mexicano:

Dos días y una larga noche  
te quedaste de alma en pena  
custodiando la pintura  
de tu patria y de la ajena.

Para Isabel Villaseñor cualquier evento o suceso fue tema viable para escribir un corrido: el nacimiento del Paricutín, su viaje a Nueva York, el homenaje o la despedida de un amigo, todo cabía en sus relatos. Aunque su producción en este género artístico fue escasa, nunca quitó el dedo del renglón para promulgar sus convicciones; el corrido fue el principal conducto que adoptó para manifestarse públicamente. Los dos más sobresalientes y que revelan el ser político de Isabel son: el *Corrido del Machete* (1944) y *Vuela vuela palomita, mensajera de la paz* (1949). El primero relata la historia de *El Machete*, desde su fundación en 1924, sus lineamientos políticos y las causas que defendió a lo largo de su existencia. Asimismo se refiere a los problemas que este órgano enfrentó ante el sector reaccionario de México. Isabel escribió este corrido para Gabriel Fernández Ledesma, a quien se lo dedicó de la siguiente manera:

Isabel Villaseñor, fotografía de autor no identificado. Archivo fotográfico del CENIDIAP.



Como ora es día de tu santo  
mi Gabrielito querido  
no teniendo que obsequiarte  
te dedico este corrido.

Además de mi recuerdo  
contiene nuestras ideas  
consérvalo Gabrielito  
pa' que a molcas se lo leas.

*Vuela vuela palomita, mensajera de la paz*, lo compuso para el Congreso Continental Americano por la Paz realizado en México en 1949. En él, Isabel Villaseñor se declara abiertamente en contra del imperialismo, de la explotación y de las dictaduras de América Latina. En esa obra dedica varias cuartetas a los países latinoamericanos que confrontaban una tiranía, así como a aquéllos que habían logrado, en aquel entonces, una vida más democrática.

### No dejaré de cantar

Recopiladora, intérprete y compositora sólo le quedaba buscar una amplia difusión de su música. La herencia cultural que para Isabel Villaseñor significaban las canciones de su mamá Vallita, debería ser devuelta al mismo pueblo del cual había surgido. En la década de los cuarenta, varios artistas buscaron en los Estados Unidos la oportunidad económica de dar a conocer su producción. Aparentemente el país vecino abrió las puertas a toda manifestación artística. No parecía un sueño grabar su música y hasta publicar un libro sobre ésta. Así, en 1941, Isabel Villaseñor realizó un viaje a Nueva York en compañía del pintor Xavier Guerrero y de su esposa, la diseñadora Clara Porcet. Llevaba todo el entusiasmo y el material necesario para echar a andar su acariciado proyecto: grabar las canciones de su mamá grande.

Durante el mes y medio que permaneció en es-

ta ciudad, Isabel desplegó toda su energía para llevar a cabo el proyecto. Participó en varios conciertos a beneficio de los refugiados españoles y alemanes; dio una audición radial en la Columbia Broadcasting System; cantó en pequeñas reuniones para amigos, artistas e intelectuales.

Fue en estas reuniones donde conoció al promotor de una compañía disquera, que andaba en busca de canciones de corte popular. Concertaron una cita y realizaron pruebas. El editor se entusiasmó con la voz y las canciones de Isabel, a tal grado que le propuso grabar todos los discos posibles. Se haría una edición con un folleto que incluiría la letra de las canciones, su traducción y una nota que hablara de su origen; todo este material sería preparado por Isabel. Sin embargo, la grabación de prueba no gustó a otros funcionarios de la empresa, y el proyecto se redujo a la grabación de seis o siete canciones con acompañamiento de silbidos y gritos, que consideraban le imprimían un toque de mexicanidad. Isabel no aceptó estas condiciones.

Isabel tenía también la intención de escribir un libro sobre la música popular mexicana en colaboración con Vicente T. Mendoza. Fue así que una mañana se entrevistó con el director de asuntos latinos de la Biblioteca de Música de Nueva York, para exponerle su proyecto. El libro llevaría por título *Las canciones que cantaba mi mamá grande*. Incluiría la letra y su traducción, la música, y un estudio de alrededor de cincuenta canciones. Por supuesto, estaría ilustrado, pero no por Isabel que ya no quería "acaparar" la producción sino por su esposo Gabriel Fernández Ledesma. El director se mostró muy interesado e Isabel acordó llevarle una maqueta y un presupuesto aproximado. Llama la atención que Isabel solicitara este material a Gabriel Fernández Ledesma, en lugar de realizarlo ella misma con ayuda de Clara Porcet, ahorrando así tiempo. El caso es que la maqueta y el presupuesto no llegaron e Isabel regresó a México sin haber concretado el proyecto. Tampoco se cuenta con documentos que informen sobre el destino del libro, aunque la ausencia misma del material hacen suponer que no pasó de ser sólo un sueño.

Cuando el proyecto mostraba todas las posibi-

lidades de realizarse Isabel pidió a su madre fuera al panteón a darle la buena noticia a su abuela. Era a ella a quien le debía todo, e Isabel quería agradecersele perpetuando su música. Pero la vía para dar a conocer de manera extensiva esa herencia cultural quedó cancelada. No cabe subestimar lo que este fracaso significó para Isabel, y que explica, parcialmente, la depresión aguda que padeció durante los últimos años de su vida.

Ella que siempre evitó el reconocimiento público, tal vez por timidez, o porque éste lo tenía asegurado en su núcleo de amistades, no pudo sustraerse al enojo y decepción que le produjeron los empresarios norteamericanos al no saber reconocer y valorar su música. En una carta dirigida a Gabriel Fernández Ledesma, Isabel expresó su estado de ánimo: "mil contrariedades a causa de esos gringos desgraciados hijos de la guaracha y que mal rayo los parta".<sup>14</sup> Quizá la incomprensión a su música la sufriera como un rechazo a su historia personal.

Isabel no volvió a hacer intentos por grabar su voz y, si bien su producción plástica fue casi nula en los últimos años de su vida, entre ella ya no se encuentran grabados los personajes de sus corridos. Sin embargo, no perdió la pasión por la música. Entre 1942 y 1953, año de su muerte, escribió la mayor parte de sus corridos y cuentos. Tal pareciera que la artista encontró en la música y en sus escritos la alternativa para dar cauce a su depresión y aislamiento. De ellos sólo salía para cantar en las reuniones de su casa. El aislamiento y el consecuente olvido, al que ella misma se sometiera y al que años más tarde contribuyeron quienes la rodearon, poco a poco hicieron lo suyo. Antonio Rodríguez, en un artículo publicado en 1954, un año después de la muerte de Isabel,<sup>15</sup> señaló la serie de injusticias cometidas por todos con la multifacética artista. El crítico sostuvo que nadie supo valorar ni su trabajo, ni su talento.

Que ahora las sombras de su historia no las atrape de nuevo el olvido.

<sup>14</sup> Carta de Isabel Villaseñor a Gabriel Fernández Ledesma. Nueva York, 20 de junio de 1941, FIV-CENIDAP.

<sup>15</sup> Antonio Rodríguez. "Tardía reparación de una gran injusticia", en *Impacto*, núm. 224, 27 de marzo de 1954, pp. 39-43.





## La herencia de los ídolos

Claudia Ovando Shelley y  
Alma Lilia Roura

La concepción de lo indígena en Diego Rivera se inscribe en la problemática de un país conformado por la fusión forzada de dos razas que permea toda la historia mexicana. Ésta implica el cuestionamiento del mundo antiguo como raíz legítima y la integración del indio contemporáneo al ámbito nacional, uno de los grandes retos aún no resueltos.

En Rivera el tratamiento de lo prehispánico cobra nuevas dimensiones; por una parte, lo aborda desde una posición de militancia comunista llena de vaivenes y, por otra, desde un vasto proyecto nacionalista patrocinado por el Estado y asumido por los artistas a partir de diversas necesidades y coyunturas históricas.

### *El descubrimiento: México*

Rivera encontró la vía de expresión que lo caracteriza como pintor mexicano a partir de 1921, cuando se integró al proyecto nacionalista surgido de la Revolución. Durante esta inserción contaba ya con un repertorio básico obtenido desde variadas experiencias.

La primera se remonta a su época en la Academia de San Carlos, a la que ingresó siendo un niño de cerca de 10 años. Ahí tuvo como maestros a Félix Parra y al paisajista José María Velasco, quienes incluían entre sus temas la geografía e historia mexicanas, así como el pasado precolombino. En esta época, también conoció a José Guadalupe Posada, representante, con sus grabados, de la más ge-

nuina tradición popular mexicana.

En 1906 Rivera entró en contacto con el grupo de jóvenes —José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, entre otros— que después habrían de constituir el Ateneo de la Juventud. Estos intelectuales se aglutinaron en torno a la revista *Savia moderna*, para la cual el pintor realizó algunas ilustraciones.<sup>1</sup> Desde la perspectiva del modernismo, el grupo empezaba a integrar lo mexicano a la cultura; a través de la lente del exotismo, las zonas tropicales del país, en especial Tehuantepec en el istmo oaxaqueño, se convirtieron en el paradigma del paraíso.<sup>2</sup>

Su primera exposición, en 1907, se tradujo en una beca a España. Después de tres años de ausencia, regresó a México en 1910, año en que estalló la Revolución. Al cabo de unos meses volvió a Europa. Esta época constituyó su último antecedente formativo fuera de México.

“El tierno canibal”, al decir de sus compañeros montparnasionos,<sup>3</sup> quienes ya habían escuchado la

<sup>1</sup> Cfr. Álvaro Matute, “Diego Rivera ateneísta” en *Diego Rivera hoy*, México, SEP, 1986, pp. 15-19.

<sup>2</sup> Cfr. Nicola J.E. Coleby, *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud. Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, México, tesis para optar por el título de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 1985.

<sup>3</sup> Rivera y su esposa, la pintora rusa Angelina Beloff frecuentaron el círculo de Picasso y compartieron una estrecha camaradería con Modigliani, Braque, Léger e Ilya Ehreburg, entre otros. También los visitaban compatriotas de Diego como el

vieja historia de que Diego gustaba de comer carne humana, se metió de lleno en las vanguardias, especialmente el cubismo, que sin duda lo atrajo por su búsqueda formal. Alejado de su país que por ese entonces vivía los años más violentos de la Revolución, Rivera empezó a descubrir "lo mexicano", aunque de manera aún titubeante. Lienzos cubistas como el *Retrato de Martín Luis Guzmán* y *Paisaje zapatista*, con colorido, temática y detalles típicos dan cuenta de estos primeros intentos.

Su contacto con los "neoprimitivistas" de Rusia, así como la exposición de arte folclórico de este país reforzaron el recuerdo de México.

Hay quien considera que en esta época Rivera tuvo acceso a los códices precolombinos que se encontraban en los museos italianos,<sup>4</sup> pero si en esto no se tiene una total certeza, es un hecho innegable que Diego conoció la obra de los maestros bizantinos y del renacimiento italiano, de cuyos frescos hizo estudios y bocetos.

Con todo este bagaje Rivera regresó a México. El movimiento armado había terminado y, ajeno a las vivencias directas de la lucha, se vio inmerso en un proceso en el que gradualmente tuvo que modificar la herencia impresa por sus años de permanencia en Europa.

Daba principio la revolución cultural que planteaba como uno de sus puntos nodales la búsqueda de las raíces. El gobierno, encabezado por Álvaro Obregón, apelaba al nacionalismo como un factor de cohesión social que ayudaría al país a salir del caos en que se encontraba. El eje de las nuevas propuestas era la Secretaría de Educación Pública (SEP), dirigida por José Vasconcelos, para quien la solución de los problemas del país radicaba en la educación. Por esta vía, afirmaba, el pueblo alcanzaría un nivel espiritual superior, con la consecuente mejora en sus condiciones de vida; los medios para lo-

novelista Martín Luis Guzmán, secretario de Francisco Villa, y David Alfaro Siqueiros con quien compartió propuestas del arte que debía hacerse en México.

<sup>4</sup> Betty Ann Brown, "The Past Idealized: Diego Rivera's Use of Pre-columbian Imagery", en *Diego Rivera. A Retrospective*, Detroit, Founder's Society Detroit Institute of Art, 1986, p. 139.

grar este objetivo eran las escuelas, los libros y el arte.

La visión vasconceliana del indio estaba en función del mestizaje; en la raza cósmica por él propuesta, el elemento indígena —partiendo de la concepción nietzscheana de lo dionisiaco— aportaría el aliento vital para conformar al mestizo.<sup>5</sup>

Muchos artistas se identificaron con el naciente nacionalismo y se volcaron a la recuperación de las tradiciones mexicanas. Adolfo Best Maugard, al frente de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales, concibió un método de dibujo elaborado a partir del arte prehispánico y del arte popular. Pintores como Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Gerardo Murillo, conocido como el Doctor Atl, abordaron el arte popular. En 1921, Atl publicó las *Artes populares en México*, libro precedido por la primera gran exposición de este arte. Desde Europa, David Alfaro Siqueiros instaba a los artistas a "acercarse a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles..."<sup>6</sup>

El nacionalismo permeaba toda la actividad cultural. Con Manuel Gamio se dio un paso fundamental en el enfoque antropológico que sería punto de partida para la visión que se iría conformando de lo indígena. Al igual que Vasconcelos, Gamio también creía en la fusión cultural. En su libro *Forjando patria* (1916), analizó diversos aspectos de la realidad mexicana y legitimó el arte prehispánico a partir del relativismo cultural. Sin embargo, planteaba una diferencia importante con Vasconcelos al reconocer la especificidad de las culturas autóctonas. En su estudio *la Población del Valle de Teotihuacán* (1922) sostenía que había que conocer a fondo una comunidad para poder plantear soluciones efec-

<sup>5</sup> Cfr. Rita Eder, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", Ponencia para el X Coloquio de Historia del Arte El Nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1983. Véase también Francisco Reyes Palma, *La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-24)*, México, INBA-SEP, 1981 (Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación).

<sup>6</sup> David Alfaro Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en la revista *Vida americana*, Barcelona, 1923.

tivas. La continuidad entre el indio prehispánico y el contemporáneo se hacía evidente, ya que el trabajo abarcaba desde los orígenes teotihuacanos hasta 1922.

Vasconcelos buscaba por todos los medios que artistas e intelectuales se adentraran en la realidad del país. A poco de haber llegado de Europa, Rivera fue invitado por él a formar parte de la comitiva que lo acompañó al sureste, viaje en el que se visitaron las ciudades mayas de Chichén-Itzá y Uxmal.

A su regreso a la capital, Rivera inició su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, donde pintó una alegoría de grandes proporciones, *La creación*. En un conjunto de figuras femeninas —muy cercanas a la tradición occidental— que representan a las artes y las virtudes, surgen tímidamente algunos rasgos mexicanos, un rebozo y detalles de rostros, casi camuflados en la concepción y la ejecución europeas.

Otros jóvenes que también pintaban en el mismo recinto, ensayaban caminos completamente distintos. Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero y Fernando Leal recogían "lo mexicano" en tipos físicos, colores, tema y tratamiento de las figuras de sus murales. Por su parte, el francés Jean Charlot pintaba la primera visión crítica de la conquista en la *Masacre del templo de Teotihuacán*. Según recuerda Orozco,<sup>7</sup> este artista estaba profundamente impresionado por el arte mexicana y con frecuencia visitaba el Museo de Arqueología con sus colegas.

El contraste entre estos artistas y Rivera se estableció de inmediato; éste, recién llegado, no lograba transmitir con su pincel esa mexicanidad que era casi un imperativo social e ideológico. Vasconcelos le propuso entonces otro viaje a la "exótica y paradisiaca" región de Tehuantepec que sí cumplió su objetivo: el nicho, última parte de *La creación*, está poblado por la selva itsmeña aunque los símbolos continuaban enlazados con la tradición occidental.

El ambicioso proyecto cultural vasconcelista que tan óptimos resultados ofrecía en lapso tan corto,

<sup>7</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, SEP, 1971 p. 60.

pronto sufrió una primera sacudida. Ante el levantamiento del secretario de Hacienda, Adolfo de la Huerta, contra Obregón, que significaba la posibilidad de un viraje a la derecha en el proceso político y cultural, los artistas plásticos, encabezados por Siqueiros, recién llegado de Europa, decidieron formar el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Emitieron un manifiesto que empezó a circular en diciembre de 1923 y que fue suscrito por Rivera.

En el documento se incluyeron las propuestas programáticas del naciente movimiento muralista mexicano. De singular interés es la referencia a "la raza indígena" a la cual se dirigió el texto, junto con obreros y campesinos. Contenia una exaltación de la cultura prehispánica ("nuestras admirables civilizaciones autóctonas") y afirmaba que la tradición indígena era buena porque "siendo popular es colectiva". El arte autóctono se consideraba como "la manifestación más sana del mundo", en contraposición al arte burgués, que debía desaparecer porque contribuía "a pervertir el gusto de nuestra raza". No obstante, planteaba una diferencia básica en cuanto a la concepción vasconcelista, el arte era visto como un medio de educación, pero el mejoramiento del pueblo no se cifraba sólo en la "elevación espiritual", sino en la lucha por reivindicaciones sociales: "una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate".<sup>8</sup>

Ese mismo año Rivera comenzó a pintar los murales de la SEP. En los tableros del amplio edificio hizo un recuento de la vida del pueblo mexicano; numerosos campesinos se representan en sus labores y fiestas populares. Estas figuras indican un cambio en relación con las del Anfiteatro, ya que el tratamiento es de formas cerradas, cuyo esquematismo y concepción volumétrica recuerdan la plástica indígena, lo mismo que ciertas posiciones de los cuerpos.

Algunos ejemplos aislados dan cuenta de los ini-

<sup>8</sup> "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", en Esther Cimmet comp. *Movimiento muralista mexicano*, México, UAM-Xochimilco, 1986 (Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental, 1), pp. 4-5.

cios de su apropiación de la iconografía autóctona: una imagen de Xochipilli, deidad mexicana de las flores y la poesía, que está en medio de la selva paradisíaca de Tehuantepec, teñida aún por una visión de un gran romanticismo. Una mujer con dos mazorcas aparece con la misma pesantez y en la posición con que los antiguos mexicanos identificaban a Xilonen, la diosa del maíz, y un campesino que carga sobre la espalda un atado de cañas de maíz se acerca a la monumentalidad escultórica mexicana.

En las grisallas que ocupan los espacios inmediatos a los vanos, acentuando así la apreciación visual del discurso pictórico general, Rivera aprovechó otros motivos directamente referidos al arte precolombino; uno de los más recurrentes es el de la serpiente emplumada, que anticipa la amplia utilización que después haría de este símbolo. Aunque con un tratamiento aún muy esquemático pintó, además, el escudo de la nación mexicana, un águila devorando una serpiente, tomada de la tradición mexicana.

En otro grupo de grisallas que entrelazan los paños murales con las pinturas principales sobre las artes —arquitectura, escultura y danza— incorporó también alusiones al mundo indio. Diego transcribió, además, poemas tomados de la lírica náhuatl.

Por último, cabe mencionar la figura estilizada de Cuauhtémoc, mártir de la conquista, apenas reconocible por la honda que simboliza la defensa de Tenochtitlán y la cuerda con que fue ahorcado por los españoles.

Esta gran epopeya riveriana de los trabajos y los días en la SEP (1923-1928) expresa ya la identificación del artista con su pueblo. Casi como una explosión, la realidad mexicana se volcaba en sus murales.

En el mismo sentido, en un intento de apropiarse de una herramienta antieuropea, Rivera aseguró investigar muy de cerca la técnica mural precolombina y empezó a utilizar la baba de nopal como aglutinante de los pigmentos. Los desastrosos resultados pronto lo hicieron olvidar el asunto.<sup>9</sup> Este

<sup>9</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-25*, México, Ed. Domés, 1985, p. 25.

acercamiento al mundo indígena lo llevaría a afirmar muchos años después

...los antiguos mexicanos, dando muestras de una genialidad extraordinaria, realizaron en forma única la graduación o modulación de sus colores en todos sus tonos, sin recurrir al claroscuro. Hay un hecho que demuestra el anterior aserto... me refiero al retrato que en tamaño natural le hicieron los artistas mexicanos al gran Netzahualcōyotl: era tal el realismo y la fuerza de esta pintura, que el rey poeta manifestaba constantemente su duda de que al ver de lejos su retrato no fuera él mismo que se estaba contemplando después de muerto.<sup>10</sup>

#### *El paraíso recuperado: fuente de identidad*

Finalizados los trabajos de la SEP, Rivera emprendió el proyecto más importante de su carrera, la decoración del Palacio Nacional, edificio sede del gobierno mexicano. Aquí Rivera asumió su papel como cronista plástico y plasmó toda la historia de su país en el cubo de la escalera.

Para ese año de 1929, ya había terminado los murales de Chapingo (1926-1927) y pintaba en el Salón del Consejo del Departamento de Salubridad (1929-1930), así como en el Palacio de Cortés en la ciudad de Cuernavaca (1929). También hacía un año que había regresado de la Unión Soviética, experiencia que probablemente incidió en su concepción de la obra.<sup>11</sup>

Rivera realizó una exhaustiva investigación, a fin de abordar su temática. Contaba entonces con un amplio conocimiento de las fuentes sobre la época prehispánica;<sup>12</sup> códices pre y poscortesianos, fi-

<sup>10</sup> Diego Rivera, "J. Clemente Orozco es infantil en su ideología" en *Excelsior*, 27 de agosto de 1949, Archivo CENIDIAP-INBA.

<sup>11</sup> Gladys March, *Diego Rivera, mi arte, mi vida*, México, Ed. Herrero, 1963, p. 124.

<sup>12</sup> Cfr. Stanton L. Catlin, "Some Sources and Uses of Pre-Columbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera", *Memorias del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, 1962, México, 1964.



Los elementos iconográficos prehispánicos plasmados por Rivera parten de un minucioso estudio de las fuentes: códices, descripciones de cronistas y piezas originales, todo lo cual da una gran salida a sus interpretaciones.

guras de cerámica y las esculturas mexicas del Museo de Arqueología, algunas de las cuales, como el *Teocalli de la Guerra Sagrada*, fueron referencia directa. No es difícil suponer que también consultó los estudios mexicanos contemporáneos sobre las sociedades indígenas.

Rivera empezó por el muro norte del cubo de la escalera; eligió representar al mundo mexicano mediante un recuento de los factores que lo conformaban, pero falta aquí esa prolijidad visible en el resto de los episodios históricos del mural.

La pintura muestra al grupo mexicano en el momento inmediato anterior a la llegada de los españoles, pero la escena del dios blanco y barbado Quetzalcóatl (la serpiente emplumada) introduce un tiempo mítico, ahistórico. Esta figura, el héroe cultural, adquiere aquí un simbolismo que será una constante en la obra posterior del pintor. La elección de Rivera dejó de lado a dioses con mayor relevancia en la cosmogonía indígena como Huitzilopochtli (el sol guerrero) y Tláloc (dios de la lluvia),

con el propósito de resaltar los aspectos cultural y artístico del México antiguo.<sup>13</sup>

Al introducir como figura principal en ese Estado militarista a un dios relacionado con la cultura —creador del calendario, del Quinto Sol y de la humanidad— Rivera elude el tema de los sacrificios humanos en honor de los dioses mencionados y mistifica el papel que la religión ocupaba como elemento hegemónico. Por otra parte, la figura de Quetzalcóatl sirve de eje en torno al cual se realizan básicamente actividades artísticas: música, danza, escultura, cerámica y fabricación de textiles, lo que refuerza su significado.

En la parte superior de la composición se representa en dos ocasiones más a la serpiente emplumada. El Quetzalcóatl de la derecha parte hacia el

<sup>13</sup> Rivera debió conocer esta información, ya que todas las crónicas la refieren. Con las exploraciones arqueológicas realizadas a partir de 1978 en el recinto del Templo Mayor se comprobó que éste había sido dedicado a Tláloc y Huitzilopochtli.

este sobre una serpiente a manera de balsa (tomada del *Códice florentino*) en alusión a la leyenda del dios que había partido en esa dirección para regresar un día a recuperar su reino, concepto que formó parte de la recepción inicial de los mexicas a los españoles. Rivera recogió esta idea para ejemplificar la importancia de la mitología en el mundo precolombino. Representó el papel relevante que desempeñaba la religión, pero eliminó los aspectos "criticables" y menos inteligibles dentro de la mentalidad cristiana occidental.

Las diferencias sociales se dejan ver apenas por la variedad de vestimentas: los guerreros y sacerdotes portan adornos y atuendos que los distinguen del resto de los macehuales o campesinos cubiertos con simples taparrabos. Pero en la parte inferior izquierda sí se evidencian las contradicciones políticas y económicas de la estructura mexicana. La relación entre tributo-religión-gobierno es representada por hombres que llevan pesadas cargas; sus cuerpos forman una línea ascendente que termina en un sacerdote de pie en la cúspide de una pirámide.

Rivera da importancia visual a la guerra escenificada en el primer plano, directamente frente al espectador que asciende la escalera; dos grupos de guerreros, diferenciables por sus ropajes, pelean con armas distintas y un joven del pueblo arenga a un atento grupo que lo rodea. Los cuerpos caídos yacen de espaldas, pero todo el cuadro está lejos de mostrar el dramatismo plástico de la guerra de conquista retratada en la pared principal del cubo de la escalera. Se establece así una diferencia entre la guerra ritual mexicana y la de conquista.

La presentación de las contradicciones internas del mundo indígena se relaciona con las oposiciones dialécticas con que interpreta el resto de la historia en el mural.

La idea que Rivera tenía del arte como un instrumento de lucha política lo inscribe en el realismo artístico; dentro de éste, su didactismo es evidente y le sirve para presentar al pueblo unas raíces positivas con las cuales se pueda identificar. Se trata de crear un paraíso, de recrear una sociedad ideal, de mostrar un orgullo por la herencia antigua como fuente de identidad. No hay añoranza por lo per-

dido, lo irrecuperable, se le ve como el punto de partida para lo que ha de venir; el sol del ocaso que preside la escena encuentra su contraparte en el sol refulgente del tablero opuesto; el México de ayer se continúa en el México socialista del futuro.

En este muro Rivera abordó por primera y única vez las contradicciones del mundo precolombino, aunque con eufemismos. Esto se eliminó por completo en los murales posteriores en que trató el tema; el paraíso se iría depurando cada vez más.

La concepción riveriana no estaba desligada de lo que por entonces sucedía en otros campos. Antropólogos, arqueólogos e historiadores hacían nuevas interpretaciones del mundo prehispánico. Un grupo mayoritario defendía lo indígena frente a un número reducido de hispanistas, quienes consideraban el inicio de la historia del país a partir de la herencia española, como el jesuita Mariano Cuevas con su *Historia de la Iglesia en México* (1921-1929) y el propio Vasconcelos en una etapa posterior, cuando derrotado en su pretensión presidencial, se volvió un furibundo negador de lo indio, a lo que identificaba con lo bárbaro y retrógrado.

En el primer grupo, se puede inscribir a la corriente antropológica iniciada con Gamio y continuada por Miguel Othón de Mendizábal, Luis Chávez Orozco y Alfonso Caso, entre otros, que abordaron el tema desde la perspectiva de la antropología científica, incorporando las "fallas y defectos" de las sociedades indígenas y tratando de descubrir su especificidad.

Dentro de esta vertiente, existía un sector violentamente antiespañol que idealizó en especial al grupo mexicana hasta falsear muchos de sus rasgos distintivos: el México antiguo semejaba "un inmenso laboratorio de trabajo";<sup>14</sup> su religión era "monoteísta" y los cronistas habían confundido las ofrendas de animales con sacrificios humanos, planteaba Eulalia Guzmán y sus discípulos. Diego Rivera se identificaría cada vez más con esta posición.

El resto de los artistas plásticos también abor-

<sup>14</sup> Rubén M. Campos citado en Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 p. 488.

daba el indigenismo. Orozco concibió lo prehispánico como un punto de partida truncado por la conquista y relacionó los aspectos negativos, como la guerra y el sacrificio humano, con los males de la sociedad contemporánea. Aunque reconoció a Quetzalcóatl como héroe cultural, lo plasmó como un símbolo derrotado.

Siqueiros, en cambio, orientado hacia una visión materialista de progreso, prestó escasa atención al pasado precolombino y sólo rescató en la figura de Cuauhtémoc la lección de resistencia contra el dominio extranjero. Sin embargo, fue quien más recuperó algunos valores de la escultura prehispánica como son la síntesis formal y las masas cerradas.

Ambos hicieron duras críticas al indigenismo. Orozco planteaba la necesidad de acabar con la idea del trauma de la conquista y la expectativa de una revancha.<sup>15</sup> Siqueiros, por su parte, acusó a Rivera de haber "idealizado la función política de la población indígena e impulsado un culto a lo indígena folclórico-arqueológico".<sup>16</sup>

El conocimiento de la cultura prehispánica se enriqueció cada vez más con aportaciones de especialistas mexicanos y extranjeros en la década de los treinta. La arqueología mexicana alcanzó logros notables como el descubrimiento de la tumba 7 de Monte Albán, por Alfonso Caso en 1931.

Bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el nacionalismo cobró un nuevo matiz ante la necesidad de enfrentar los problemas no resueltos de obreros y campesinos. La gestión cardenista dedicó una especial atención al indio, buscó solucionar el problema de la tierra mediante un reparto sin precedente y el impulso al ejido colectivo. Además, se crearon el Departamento de Asuntos Indígenas y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Por otra parte, la reafirmación de la solidaridad hemisférica se convirtió en una necesidad vital ante la inminencia de la guerra; a pesar de sus múltiples divergencias, Estados Unidos y los países la-

<sup>15</sup> Orozco *op. cit.* p. 77.

<sup>16</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Editorial Grijalbo, 1977.

tinoamericanos coincidieron en ese momento bajo la bandera del panamericanismo. Fue entonces cuando Rivera realizó en San Francisco, su siguiente mural con temática prehispánica enmarcado dentro del gran evento de la Exposición Internacional del Golden Gate (1940).

Bajo el tema *La unidad panamericana* proyectó

...la idea de la fusión del genio del Sur (México) con su religioso ardor y sus dotes para la expresión plástica, y el genio del Norte (Estados Unidos), con sus dotes para la expresión mecánica creadora.<sup>17</sup>

En realidad, el pintor enfocó el tema de la unidad continental como un "matrimonio" artístico que vinculara la tecnología norteamericana en desarrollo con la potencia creadora de los pueblos del sur, entre los que incluía, además de los indígenas mexicanos, a los nativos estadounidenses y a los esquimales.

Las referencias al sur se inician con una visión del México prehispánico muy semejante, tanto en temática como en composición, a la del cubo de la escalera de Palacio Nacional. Además de pintar a Quetzalcóatl como héroe cultural, Rivera introduce como nuevo símbolo a Nezahualcóyotl, gobernante de Texcoco reconocido como sabio y poeta. El personaje sostiene una máquina voladora —que remite a Leonardo Da Vinci— como símbolo de su inventiva.

La figura central fusiona los dos mundos que tanto habían fascinado a Rivera; es la Coatlicue-máquina que combina el hieratismo y monumentalidad pétrea de la escultura mexicana con el dinamismo grandioso del metal, síntesis que significaba para la visión riveriana de la civilización del continente, "lo mismo que Quetzalcóatl había sido para México".<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Gladys March *op. cit.* p. 190.

<sup>18</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, *Three San Francisco Murals of Diego Rivera: a Documentary and Artistic History*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Universidad de California, 1980, p. 86.

Sin embargo, la síntesis que propone Rivera es poco afortunada; el acoplamiento de los adelantos de una de las sociedades más industrializadas con el arte de pueblos dependientes, subdesarrollados, parece utopía pura. No hay equilibrio posible entre desiguales y Rivera ignoró por completo los factores económicos e históricos distintos de cada parte.

La artificialidad de este planteamiento se reflejó en la solución plástica, ya que las cualidades artísticas que Rivera atribuye al sur en ese contexto, adquieren un tinte folclorizante. Ello es particularmente evidente en la figura de Quetzalcóatl, despojada del simbolismo ritual y dignidad que conforman algunos de sus atributos propios.

Dos años después, en 1942, Rivera regresó a Palacio Nacional para pintar en los muros del corredor. El proyecto original consistía en una historia económica de México desde los tiempos precolombinos hasta el presente,<sup>19</sup> pero se convirtió en un recuento de algunas culturas y sus aportaciones como la mexicana, la mixteca, la totonaca y las de occidente —inexplicablemente no incluyó a la cultura maya.

Esta nueva temática cumplía en ese momento una doble función: en primer lugar, la de exaltar la presencia de las razas americanas a través de lo indígena frente a la negación que el nazifascismo hacía de todo lo que no fuera ario y, en segundo, dado que los murales estaban en el edificio más importante del país, presentar al México prehispánico como la gran civilización del continente, un modelo extensivo a América Latina, pero que a la vez reforzaba la identidad nacional. Así, Rivera aplicó por primera vez al mundo indígena la prolijidad narrativa que había demostrado en el cubo de la escalera de Palacio Nacional respecto a los otros periodos históricos. Todos los detalles dan a las escenas un gran realismo, aunque un par de veces el pintor no teme traicionar el espíritu didáctico y documental e introduce, por ejemplo, un elemento fantástico como la mujer bicápite que participa en una transacción del mercado de Tenochtitlán, tomada de las figuras

<sup>19</sup> Diego Rivera, "Fresco Tenochtitlán en el patio central del Palacio Nacional", mecanuscrito, s.f., Archivo CENIDIAP-INBA.

preclásicas de Tlatilco, o cuando reproduce la "carita sonriente", trasladada de la cerámica totonaca al rostro de una mujer en el tablero correspondiente.

Rivera vuelve a plantear la fuente de identidad como una sociedad ideal, sólo que ahora referida a todas las culturas. Anticipándose a la crítica declaró:

Este desarrollo temático no tiene pretensiones arqueológicas, aunque mi amor por el pasado precortesiano de México me da fuerzas para tratar de hacer lo más que pueda en esa dirección. *Aspiro a pintar una serie de evocaciones poéticas de la realidad nuestra.*<sup>20</sup>

El pintor reservó el sitio principal al gran mercado de Tenochtitlán aunque no fue el primer tablero realizado. La descripción plástica del mundo económico se inicia así con una escena muy atractiva que permite asomarse a una compleja organización: el juez que preside y dictamina sobre la calidad de los productos y la justeza de las transacciones; la herbolaria, fundamento de la medicina indígena y una rica variedad de alimentos: productos lacustres, aves, legumbres, maíz y chile. Aparece también una "alegradora", prostituta que, sensual, muestra el fino tatuaje con que decoró sus piernas.

La fabricación de objetos suntuarios es el tema de otro de los tableros: el arte plumario y la metalurgia son productos típicos de la cultura zapoteca, y en la parte correspondiente a la cultura totonaca se muestra una escena de intercambio comercial. Pintó también la espléndida pirámide del Tajín como centro de una ciudad en la cual se desarrollan el juego de pelota y el rito del volador. En las grillas colocadas en la parte inferior de cada tablero, hombres y mujeres se representan trabajando en actividades relacionadas con el tema principal.

Al igual que en el cubo de la escalera, las diferencias sociales se denotan por los vestidos y adornos —en estos momentos Rivera no podía ignorar que los especialistas consideraban ya a las sociedades prehispánicas como grupos estratificados y con

<sup>20</sup> Diego Rivera, mecanuscrito para la revista *Todo*, s.f., Archivo CENIDIAP-INBA.







conflictos entre sí— y es posible distinguir incluso a distintos grupos étnicos. Sin embargo, todas estas diferencias se plantean en un ambiente plácido, incluso de alegría —como en el caso de la cultura totonaca— sin asomo de problemas; Diego hace mucho más que poetizar la realidad.

Los adelantos culturales que equiparan a los grupos indígenas con las grandes civilizaciones ocupan un espacio mucho menor: la rueda del juguete que jala una niña del mercado de Tenochtitlán; el calendario que interpreta un sacerdote y la arquitectura del Tajín. Rivera prefiere enlistar las "aportaciones" de México al mundo mediante los productos de origen precolombino que enriquecieron la dieta e industria europea como el jitomate, el cacao, el maguey y el hule.

El manejo del color, el equilibrio de la composición y el encanto con que se tratan los detalles dan a los muros de Palacio Nacional un gran valor artístico. Esta obra marca la culminación, tanto de la visión totalizadora de la historia que Rivera tenía como de su concepción del mundo antiguo.

Lo prehispánico, sin embargo, es un motivo recurrente en toda su producción. Se encuentra en murales, en decoraciones para casas particulares (como la de Frida Kahlo en la ciudad de México y las de Dolores Olmedo en esta última ciudad y en Acapulco); en numerosos detalles de sus lienzos —un ídolo, un petate, una pieza de cerámica; en variadas ilustraciones para revistas y libros (*Mexican Folkways* y en 1925, la edición de *Cuauhtémoc*, obra teatral de Joaquín Méndez); así como en el ballet *Horse Power* (1932) de Carlos Chávez para el que Rivera diseñó la escenografía y el vestuario de gran modernidad por su geometrismo y espíritu sintético; los personajes llevan adornos en los brazos y cintura que remiten a los trajes protectores de los jugadores de pelota y a los atributos simbólicos de varios dioses del panteón indígena.

En los años cincuenta hubo una serie de cambios en la producción de Rivera, propiciada por las circunstancias del momento. El desarrollismo económico y el énfasis en alcanzar la modernidad que caracterizaron al régimen de Miguel Alemán, se tradujeron en un auge constructivo sin precedente en

la historia del país. Este auge generó entre los artistas plásticos la discusión en torno a nuevos problemas como el de la integración plástica; las soluciones y propuestas acarrearón cambios técnicos y formales en su producción.

Muy cercanas en el tiempo, Rivera efectuó tres obras donde tuvo ocasión de experimentar lo anterior y de emplear nuevos materiales. La primera es una esculto-pintura que representa al dios de la lluvia, Tláloc, realizada en 1951 en una de las entradas del Cárcamo del río Lerma, principal fuente de abastecimiento de agua para la ciudad de México. Con el tema *El agua, origen de la vida en la tierra* representó en el interior del colector la relación del líquido con los seres vivos, especialmente el hombre. En el exterior, sobre un espejo de agua que refleja el azul del cielo, la figura de Tláloc emerge majestuosa, con un gran movimiento de sus piernas en compás: las mazorcas y granos de maíz que lleva en las manos aluden a su capacidad fertilizadora. En el fondo del espejo otros mosaicos con serpientes, caracolas y gotas complementan la significación del agua en un conjunto armónico de gran imaginación. Rivera incluso integró plásticamente el propio tema de la obra, ya que las piedras de colores adquieren variados matices con el juego que se crea entre la luz del sol y el movimiento del agua.

La imagen de Tláloc está recostada, pero el gran relieve con que se desplaza desde el fondo le confiere un carácter monumental sólo apreciable desde el aire. Rivera quiso así emular y rendir homenaje a los constructores de montículos del norte de América, con lo cual incorporó a la simbología indígena la inventiva de los pueblos nativos norteamericanos.

Su segundo experimento (1952) se insertó en el proyecto más ambicioso del alemanismo, la Ciudad Universitaria. Ahí realizó un mural para el estadio deportivo, enclavado en un manto de lava. La integración plástica se logra por medio de un notable trabajo de mosaico en piedras volcánicas, cuyas distintas formas y texturas fueron aprovechadas para dar mayor realismo a las figuras, como es patente en la serpiente emplumada que sirve de base a la composición; el volumen de su cuerpo cubierto de

mazorcas la acerca más a la escultura que al relieve. Sobre ella descansan el escudo universitario y una pareja que flanquea a un niño con una paloma, escena que simboliza el deporte con fines pacíficos y remite a la protesta, generalizada entre los intelectuales progresistas en todo el mundo, contra los Estados Unidos y el armamentismo nuclear.

Aunque el proyecto no fue terminado sino en mínima parte, afortunadamente se conservan los bocetos completos. Una escena se dedica al Juego de pelota y a la Guerra florida mexicana, actividades íntimamente relacionadas con la cosmogonía e interpretadas por Rivera bajo su aspecto "deportivo", desligadas casi por completo de su carácter ritual. Rivera llegó incluso a referirse a esta guerra, organizada por un Estado hegemónico con el último fin de apoderarse de enemigos para sacrificarlos a sus dioses, como "el deporte más tosco de los mexicanos",<sup>21</sup> concepto que lo inscribe en la vertiente más chata del indigenismo. Como continuidad de estas escenas, dando un salto de casi medio siglo, Diego proyectó realizar las figuras de un obrero, un soldado y un campesino como símbolos del sacrificio de vidas que significó la Revolución mexicana: el México contemporáneo, según Rivera, desciende en línea directa de las antiguas culturas del Anáhuac.

En el Teatro de los Insurgentes (1953) se enfrentó a un desafío distinto debido a la vía rápida que tenía al frente, lo que implicaba un espectador en movimiento, además de la superficie curva que alojaría al mural. Con el recurso de la técnica tradicional del mosaico, Rivera concibió aquí una visión de conjunto del teatro en México. La historia se inicia con el mundo precolombino. Tomó algunos elementos del teatro indígena como la danza, la música y el canto; asimismo, señaló la relación que esta actividad tenía con la religión a través del templo ensangrentado, el personaje disfrazado de Tláloc y la lucha entre la vida y la muerte representada por las deidades colocadas a los lados de la pareja central.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Carlos R. Margáin, "Un boceto y una carta de Diego Rivera" en revista *Mañana* c. 1953, Archivo CENIDIAP-INBA p. 89.

<sup>22</sup> Cfr. María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El olimpo sin prometeo*, México, SEP, 1974 (Sep Setentas, 120).

De las obras de esta década, ésta es quizá la menos lograda porque carece del vigor expresivo de las otras.

Al poco tiempo de haber terminado este proyecto, el pintor volvió a la técnica del fresco, esta vez combinada con las del temple y el mosaico, para realizar su última obra con temática prehispánica: *El pueblo en demanda de salud*, en el Hospital de la Raza. La medicina precolombina ocupa un lugar equivalente a la contemporánea, en una composición que responde a la intención didáctica y política del pintor:

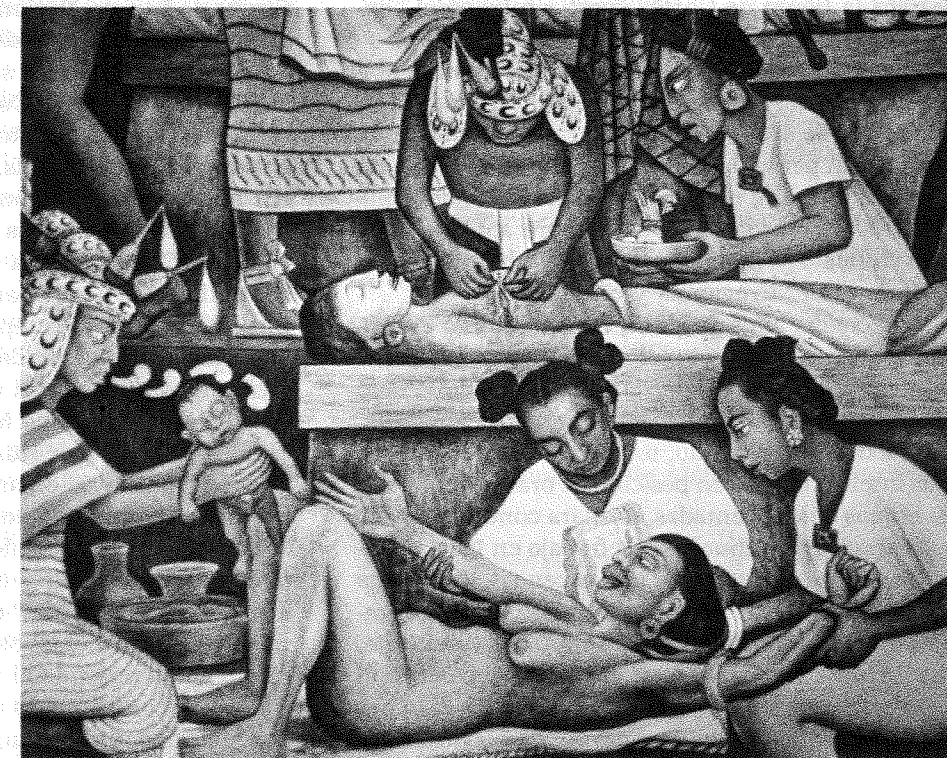
He querido que los mexicanos que gocen de los servicios del hospital entiendan por qué los están gozando. Que esto no es un regalo de nadie, sino que todo ello se ha venido decantando con el tiempo, desde los antiguos curanderos aztecas hasta los extraordinarios médicos de hoy.<sup>23</sup>

Con este mural Diego parece cerrar un ciclo, ya que retomó varios de los planteamientos con los que había trabajado en los muros del corredor de Palacio Nacional. Uno de ellos es la intención de resaltar la aportación del México antiguo a la cultura universal, para lo cual hizo una transcripción casi literal de las fuentes. Los médicos, fácilmente reconocibles por sus tocados, curan los males que Sahagún menciona en su *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España*: el buboso que sorbe la pócima con que habrá de sanar; el entablillado de una fractura, la restitución de la mollera a un niño mediante la opresión del paladar, entre otros.<sup>24</sup> La imagen de Tlazoltéotl, diosa asociada con la fecundidad que ocupa un lugar principal en el mural, es una cita textual del *Códice borbónico*; está colocada sobre una tabla con la herbolaria prehispánica tomada del *Códice Cruz-Badiano*. En un lugar destacado junto a este símbolo del conocimiento se encuentran

<sup>23</sup> Colunga Ortega, "Diego Rivera, profeta del Seguro Social" en revista *Siempre!*, 30 de enero de 1954 p. 38, Archivo CENIDIAP-INBA.

<sup>24</sup> Cfr. Alfredo López Austin, *Textos de medicina náhuatl*, México, UNAM, 1984.

La mujer que ha dado a luz escucha los comentarios de la partera sobre el sexo y la salud del niño. En la parte superior un médico indígena hace una sutura después de operar. El manejo de la salud y la enfermedad según la medicina prehispánica.



...los indígenas prehispánicos [que] recogían del moho de las tortillas y de la cáscara de la papaya el hongo que hoy —dice Rivera— industrializado, se ha convertido en uno de los antibióticos más extraordinarios del siglo XX, la penicilina.<sup>25</sup>

El esfuerzo continuo de Diego por rescatar en la plástica para el pueblo de México sus raíces nativas llegó a su fin con esta obra, último legado pictórico. El siguiente tomaría la forma de una herencia escultórica y arquitectónica concretada en el Anahuacalli.

#### Cuauhtémoc contra Cortés

A partir del enfoque riveriano de lo indígena no es difícil deducir su concepción de la conquista como

<sup>25</sup> Diego Rivera, "El pueblo en demanda de salud; algunas consideraciones del autor sobre la temática y la técnica material

un hecho traumático; un desgarramiento que truncó el proceso histórico anterior.

A fines de la década de los veinte, Rivera abordó este tema en dos palacios, el Nacional y el de Cortés, donde recurrió a una iconografía particularmente cuidadosa; los atuendos militares, las armas ofensivas y defensivas, los penachos e insignias se despliegan en un marco de escenas de gran violencia. El enfrentamiento en la batalla hace innecesario retratar individualidades; basta con que guerreros y soldados participen en la lucha,<sup>26</sup> pero se

de este mural" en revista *Siempre!*, enero de 1954, Archivo CENIDIAP-INBA.

<sup>26</sup> En Cuernavaca Rivera pintó a Cortés dos veces en la composición principal y cuatro veces más en las grisallas. En Palacio Nacional, el conquistador se muestra en tres situaciones: como soldado en plena batalla; como creador del mestizaje y como encomendero. Cfr. Jorge Gurría Lacroix, *Hernán Cortés y Diego Rivera*, México, UNAM, 1971.

destaca la figura de Cortés como símbolo del conquistador.

Las fuentes en las que se basó Rivera fueron pinturas coloniales, representaciones indígenas y descripciones de cronistas como Bernal y Gómara que conocieron personalmente a Cortés. Todas las figuras —salvo la que preside la construcción del palacio en Cuernavaca— dejan ver a un soldado decidido, robusto y de buena presencia bajo distintas facetas: valor, arrogancia y crueldad.

Dieciocho años después, Rivera retomó el símbolo del conquistador en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, del Hotel del Prado (1947-1948). Como figura por completo secundaria, en el extremo izquierdo, un Cortés fuerte y de mirada inteligente está en posición de orante pero tiene las manos ensangrentadas, en clara condena moral.

Durante su última fase de trabajo en Palacio Nacional (1951), Diego pintó una escena de conquista donde Cortés es el reverso completo de las representaciones anteriores: un ser repulsivo, deforme, que de inmediato atrae la atención porque ocupa el centro del primer plano para repetirse en el extremo superior izquierdo. Su cuerpo, de piernas zambas y rodillas hinchadas, un tórax reducido y un brazo aún más pequeño, termina en una cabeza minúscula; el rostro es como una máscara de imbecilidad. El giro que Rivera dio a la imagen de este personaje sólo se comprende a la luz de la polémica que por esos años sacudía al país.

El pintor habría de participar en otra de las batallas ideológicas nacionales, la "guerra de los huesos" que se iniciara en 1946 con el descubrimiento de los restos de Cortés, autenticados por una comisión oficial. Este hallazgo dio nueva vigencia al enfrentamiento entre hispanistas e indigenistas.

Los detractores de Cortés aprovecharon la situación en beneficio propio. Alfonso Quiroz Cuarón, un célebre médico forense, dictaminó sobre los restos: "Se observan diferentes estigmas degenerativos que corresponden a un padecimiento: el enanismo por sífilis congénita del sistema óseo."<sup>27</sup>

Rivera recogió esta información para pintar al

<sup>27</sup> *Ibidem* p. 64.

Cortés de Palacio Nacional y la polémica que ya se había iniciado a través de la prensa, se vio referida a su obra. Los ataques señalaban la poca seriedad del informe de Quiroz Cuarón, quien ni siquiera había tenido acceso directo a los huesos. Además, tachaban a Rivera de infantil y maniqueo por recurrir a la caricaturización del conquistador.

Los ánimos apenas comenzaban a calmarse, cuando en 1949 Eulalia Guzmán afirmó haber encontrado en Ichcateopan, Guerrero, los restos de Cuauhtémoc, último emperador mexica. El héroe no había sido un invento de la iconografía de la Revolución; ya la oficialidad mexicana la había rescatado en el siglo XIX como lo atestigua la monumental escultura hecha por Noreña en pleno porfiriato y que todavía hoy se encuentra en una de las avenidas más importantes de la capital.

Cuauhtémoc había defendido Tenochtitlán hasta el último reducto y con su valentía borraba la afrenta de la "cobardía" de su predecesor Moctezuma. Era también el joven héroe que con todo estoicismo había resistido el martirio sin claudicar a su causa y el contestatario al mito en torno al regreso de Quetzalcóatl como un instrumento para inducir a los indios al sometimiento.

Con el propósito de autenticar el hallazgo de Eulalia Guzmán, se integró la correspondiente comisión dictaminadora, pero en esta ocasión el fallo negativo fue el detonante del enfrentamiento. El trasfondo ideológico de la polémica llevó a la polarización de ambas posiciones. En este momento, en plena "guerra fría", la izquierda utilizó a Cuauhtémoc como símbolo de lucha contra el imperialismo.

Los pronunciamientos a favor de la autenticidad de los restos cobraron la forma de manifestaciones de fuerza política; así, por ejemplo, diez mil estudiantes marcharon con antorchas vitoreando a Cuauhtémoc y la polémica incluso rozó la hilaridad cuando en la Lotería Nacional se anunciaba: "Confíe en los huesos y en su suerte."<sup>28</sup>

Como era previsible, Rivera fue de los más ra-

<sup>28</sup> La propaganda apareció en los meses de octubre a diciembre de 1949. Cfr. Alejandra Moreno Toscano, *Los hallazgos de Ichcateopan 1949-1951*, México, UNAM, 1980 p. 17.

biosos polemizadores, haciendo declaraciones a la prensa que llegaban a extremos sin igual:

Si mañana los campesinos, indios sublimes que guardan los despojos del jefe de su pueblo, rifle en mano se apoderan de los negadores [de la autenticidad de los huesos] y arrimándolos a un muro de Ichcateopan, los fusilan, harían una obra de absoluta justicia histórica y patria.<sup>29</sup>

En el terreno de la plástica, Rivera pensaba continuar la batalla a través de dos proyectos que dejó sin realizar: un retrato de Cuauhtémoc que la SEP compraría, en 1949, y que sería distribuido en las escuelas y otro que sería pintado en los muros de Palacio Nacional. Para este último, había viajado a Ichcateopan a examinar los huesos y a buscar un joven de la región que pudiera servirle como modelo. Afortunadamente se conservan los bocetos en los que aparece el último emperador mexica como un personaje gallardo y decidido.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Declaración hecha el 21 de noviembre de 1949. *Ibidem*, p. 15.

<sup>30</sup> Rivera ya había pintado a Cuauhtémoc en la SEP y en el

### Una casa para mis ídolos

Ya viejo, Diego Rivera afirmaba que el origen de su pasión por lo prehispánico se remontaba a las visitas que de niño había hecho al Museo de Arqueología. En aquel entonces las piezas del salón de monolitos se encontraban sin clasificar; en medio de ese abigarramiento se gestaba en el pintor el reconocimiento al valor estético del arte precolombino.

De esta pasión que lo llevó a reunir una colección de cerca de 60 mil piezas, dan cuenta algunas anécdotas como aquella ocurrida en los años veinte cuando Lupe Marín, su esposa, como protesta por la cantidad de dinero que invertía en adquirir piezas arqueológicas, le sirvió de cenar una sopa de tepalcates (fragmentos de ídolos) que Diego se comió.

Palacio de Cortés. El tratamiento que le dio entonces fue el de un elemento secundario. También lo había representado en el cubo de la escalera de Palacio Nacional, donde Cuauhtémoc no es el héroe por excelencia, sino un guerrero que porta el estandarte con el águila que cae, imagen que remite al significado de su nombre. Los bocetos se encuentran reproducidos en *Diego Rivera dibujante. Colección de Rafael Coronel*, Presentación de Raquel Tibol, México, SEP, 1986, pp. 106-109.



Barro y piedra que recogen el alma de los grupos indígenas; alimento espiritual para Diego, pasión de toda su vida.



El Anahuacalli, la "casa para mis ídolos" concebida, financiada y legada al pueblo de México por el muralista rescatador de raíces.

Sin embargo, desde ese momento hasta el final de su vida, Diego persistió en no desligarse de las obras artísticas precolombinas que constituían un aliciente espiritual:

... mis ídolos han hecho más que compensarme de su costo. Siempre que me siento disgustado por alguna pintura que haya hecho no tengo más que verlos, y de repente me siento nuevamente bien.<sup>31</sup>

El tesoro de Rivera incluía piezas de varias culturas precolombinas, muchas de las cuales son citadas en sus murales como las graciosas "mujeres bonitas" de Tlatilco, de caderas anchas y tocados complejos, o bien los jugadores de pelota de las culturas de occidente, arte por el que Rivera sintió una particular atracción. Dada la calidad de las piezas, con frecuencia Diego las prestó para exposiciones sobre arte mexicano.

El pintor valoraba la tradición artística precolombina más que a su propia obra. No sorprende entonces que en 1955, cuando ya gozaba de un amplio reconocimiento, cambiara los bocetos de su mural *México del pasado remoto al futuro próximo* de

<sup>31</sup> Gladys March *op. cit.*, p. 195.

Palacio Nacional, por una escultura de la diosa del maíz hecha en jadeíta y una vasija teotihuacana. Para completar el precio tuvo que pagar, además, la nada despreciable cantidad de 20 mil pesos.<sup>32</sup>

A partir de 1944, Rivera empezó a fraguar la idea de construir un museo que albergara su colección. En ese momento el proyecto era de una enorme trascendencia, ya que no había un museo digno en el país que mostrara la grandeza plástica de los pueblos indígenas.

El Anahuacalli, o casa del Anáhuac, está construido con piedra volcánica y es una combinación de los estilos azteca, maya y "Rivera tradicional", al decir del propio autor.<sup>33</sup> Este planteamiento arquitectónico fue una respuesta al estilo internacional, otro intento de enfrentar con las herramientas propias los embates del formalismo importado. La pesadez de sus muros, la morfología de los vanos y la tendencia al talud son clara referencia a la monumentalidad indígena, lo mismo que el amplio espacio que le antecede, a la manera de las grandes plazas o patios ceremoniales de las ciudades antiguas; no obstante, el conjunto carece de su dignidad y armonía.

En 1955, antes de su último viaje a la URSS para tratarse de un cáncer, Diego constituyó un fideicomiso encargado de administrar sus bienes a favor del pueblo de México, entre los que se contaban el Anahuacalli y la colección arqueológica de valor incalculable. Tiempo después lo sorprendió la muerte y no pudo ver la culminación de su sueño, ya que el museo no se inauguró sino hasta 1964 coincidentemente el mismo año que el Museo Nacional de Antropología.

En este proyecto, donde el sentido de la obra del artista llegó a su culminación, se materializó la herencia del amante de ídolos y re creador de realidades. La leyenda a la entrada del Anahuacalli resume el esfuerzo de toda la vida del pintor: "Devuelvo al pueblo lo que de la herencia artística de sus ancestros pude rescatar".

<sup>32</sup> Diego Rivera, manuscrito fechado el 5 de julio de 1955, Archivo CENIDIAP-INBA.

<sup>33</sup> Gladys March *op. cit.*, p. 196.

## ¿Arte Público?\*

Esther Cimet S.

El llamado "arte público" ha suscitado siempre posiciones y actitudes encontradas: unos lo defienden a ultranza; otros lo atacan negándole todo valor estético y no faltan los que de plano niegan su existencia. Afinidades y diferencias señalan no sólo simpatías y desacuerdos estéticos, sino también ideológicos, políticos y no pocos rencores y resentimientos.

En su ponencia "¿Arte Público?", Esther Cimet enfoca con agudeza y claridad las complejas relaciones que se generan entre el artista y el poder, entre los intereses de quien encarga y los propósitos estéticos e ideológicos de quienes realizan.

Revisa y replantea, en forma breve y precisa, un significativo repertorio de realizaciones, actividades y modalidades que los pintores, escultores, y otros artistas, individualmente o en grupo, han venido desarrollando.

Pese a la inevitable brevedad de su ponencia, señala con claridad la "apropiación" que el poder político-económico ejerce sobre la obra artística. Refiere cómo en la relación encargo-realizador-espacio-obra-público, se generan toda una serie de contradicciones que se expresan en términos de poder, de intereses de clase, de grupo, en las que realizadores y público quedan con frecuencia —a sabiendas o no— de alguna manera atrapados, manipulados.

En suma, al margen de que se concuerde o discrepe, los planteamientos de Esther Cimet merecen especial atención en esta etapa de "democratización" y de "neomodernidad". Nos abren un catálogo de preguntas y cuestionamientos que invitan a la reflexión crítica y actualizada a la luz de nuestro tiempo, el de hoy y aquí, el de nuestra real y particular circunstancia.

La ponencia, desde el título comienza con una pregunta: ¿Arte público?

El final sugiere respuestas que dejan flotando nuevas interrogaciones: ¿bien, sí! pero... ¿Cuál? ¿Con qué? ¿Para qué? ¿Para quién?

Ésta es la cuestión.

Francisco Moreno Capdevila  
Agosto de 1989.

El término "arte público" permite abarcar diversos tipos de intervenciones artísticas; si hablamos de las llamadas artes visuales, nos referimos a aquellas que afectan a los espacios públicos, la arquitectura, el espacio urbano e inclusive rural, que serán disfrutadas —cuando menos eso se pretende— por el público. Como categoría se contrapone al arte que se disfruta en espacios privados.

Por la fuerte presencia en México del movimiento muralista, al escuchar este término tendemos a pensar en murales. Al inicio de dicho movimiento en los años veinte, los pintores se propusieron como objetivo "socializar las manifestaciones artísticas"; rechazaron la pintura de caballete y ensalzaron el arte monumental por ser "de utilidad pública", según lo plantearon en su manifiesto de 1923. Varias décadas después, en los años cincuenta, la integración plástica buscó vincular al muralismo con la arquitectura y el urbanismo de una manera más explícita, proponiendo que los murales fueran concebidos y diseñados a partir de sus relaciones con el medio urbano.

En la 1ª sesión de este II Foro de Arte Público,<sup>1</sup> el maestro Adolfo Mexiac enumeró diversos objetos, que son parte del patrimonio nacional, y po-

\* Reelaboración de la ponencia presentada en la sesión "Tendencias actuales del arte público" (6 de junio de 1989), en el II Foro de Arte Público. Salón de la Plástica Mexicana, mayo-junio de 1989.

<sup>1</sup> "Arte monumental y entorno urbano". Salón de la Plástica Mexicana, 30 de mayo de 1989.

drían caber dentro de una concepción más amplia de arte público. Conforme a ese concepto, es posible entonces incluir diversos edificios, objetos arqueológicos, espacios urbanos, etc., que por su valor histórico y por diversos afectos y emociones que provocan en la gente se vuelven entrañables, se convierten en parte de un patrimonio común, social, que es vivido como tal, que nos proporciona satisfacciones diversas incluyendo las estéticas.

Así, los objetos arqueológicos robados del Museo de Antropología (no obstante no ser monumentales), y muchos otros objetos monumentales o no, como sitios arqueológicos o ciertos museos como el de Chapultepec, pueden considerarse como arte público, en la medida en que se han convertido en espacios de disfrute estético del público quien, de algún modo, los ha vuelto suyos.

El maestro Antonio Rodríguez se refirió, en la misma sesión, a la traza armoniosa de una ciudad, la que conforme a su concepción estética, es decir, dentro de una concepción espacial sensorialmente agradable, incluye la satisfacción de diversas necesidades sociales; lo que también estaría incluido dentro del arte público, y mencionó varias ciudades europeas como Roma y Venecia. Yo, a estas alturas, no las mencionaría como modelos ideales, pues una cosa es visitarlas como turistas, y otra es, por ejemplo en el caso de Venecia, ser objeto del proceso de expulsión "natural" de los sectores no adinerados de su población, que no consiguen créditos para el reforzamiento de la parte baja de las viviendas contra la humedad, lo que puede terminar por convertirla en una ciudad-fachada, para gente adinerada y para turistas.

Entre las necesidades que una ciudad debe satisfacer, comenzaría por la habitacional, incluiría la de plazas y jardines, centros de recreo, bibliotecas, escuelas, y, ¿por qué no?, cafeterías bien ubicadas, así como espacios colectivos que tal vez aún no imaginamos pero que hacen mucha falta; todo esto adecuada y estéticamente resuelto, es también y fundamentalmente arte público.

Pero las posibilidades de intervenir en ese nivel radical, el de la traza urbana y el diseño arquitectónico, pueden verse limitadas o vedadas por una

falta de desarrollo democrático cuya contraparte es la desorganización civil; por las formas voraces e incontroladas de apropiación de la tierra en manos de un reducido grupo de miembros de la familia revolucionaria, y en consecuencia precipitar la sucesiva conversión de terrenos ejidales en plancha urbana, propiciando un uso de la tierra que no considera el conjunto de las necesidades sociales y atiende sólo las que están acordes con el principio de la mayor ganancia.

Cuando las posibilidades colectivas de intervenir en esos niveles están así limitadas, hablamos de arte público como de ciertos espacios fragmentarios, de una escultura o de una pintura monumental ubicados en espacios públicos, y terminamos por pensar que a eso se reduce el arte público. Por ejemplo, la escultura monumental de Calder en el Estadio Azteca. No sé si a mucha gente le guste, si muchos la miran siquiera o la disfrutan, pero para construir el Estadio Azteca, para ubicarla ahí, fue necesario expulsar a los ejidatarios de Santa Úrsula, que no hace muchos años todavía andaban por ahí, reclamando el pago de sus indemnizaciones. La verdad ignoro si lo recibieron.

Hablar de arte público en todos los casos mencionados, nos remite ineludiblemente a una relación con el poder dominante. Es imposible hacer arte público si no media una relación con éste, ya sea ante su factura o por los efectos que éste produzca. Resulta difícil pensar en una intervención en el medio urbano que no esté mediada por el poder, en la medida en que al Estado se le adjudica la administración y control de los espacios públicos. Basta recordar que incluso para realizar una manifestación se requiere permiso.

A diferencia de una obra de formato pequeño, un cuadro o una pequeña escultura, una intervención en el medio urbano tendrá que entrar en tratos con el poder, en la medida de sus efectos, del problema que quiera tocar y de su capacidad de permanencia.

Si aludimos a la historia del movimiento muralista mexicano, patrocinado la mayoría de las veces por el Estado, por la iniciativa privada otras muchas, y muchas menos por organizaciones propiamente





populares, esta mediación del poder no resulta novedosa.

Dada la posición ideológica de los muralistas y la militancia de muchos de ellos, esta mediación, este patrocinio, más que determinar mecánicamente un arte oficial, abrió un espacio, frecuentemente conflictivo, donde dos partes en ocasiones antagónicas, intentaban imponer sus intereses. A veces los murales "pagados por el gobierno" —yo diría que por el pueblo con el gobierno como intermediario— denunciaron la corrupción y anunciaron la destrucción de ese mismo gobierno y sus instituciones. Los ejemplos son numerosos: los murales de Rivera en el cubo de la escalera del Palacio Nacional, los de Orozco en la Suprema Corte de Justicia y muchos otros, que son muestra de que un patrocinio gubernamental no forzosamente determina un arte oficial.

En los últimos veinte años se han desarrollado en México otras modalidades de arte público: el trabajo de los escultores geométristas, por ejemplo. A partir de los modelos iniciados por las torres de Satélite e instituidos en la escultura monumental de México a raíz del proyecto olímpico de la Ruta de la Amistad, el trabajo de estos escultores se ha convertido en lo que podríamos denominar una de las nuevas tendencias del arte público, claramente diferenciada del muralismo en sus propuestas formales, en sus objetivos, en las condiciones históricas y sociales que han propiciado su existencia.

Cuando estos escultores realizaron el Espacio Escultórico y otras obras en la Universidad Nacional Autónoma de México, se equiparó el patrocinio de la rectoría con el vasconcelista que inició el muralismo en su momento.

Creo que no existe tal paralelismo. Si hablamos en términos de las fuerzas sociales, de la movilidad y la movilización populares que respaldaban a los muralistas y que les permitió a lo largo de varias décadas enfrentar al poder, desbordarlo, denunciarlo en sus murales y negociar con él, entonces el caso es muy diferente, porque definitivamente el grupo que trabajó en la UNAM no perseguía objetivos similares, no se sustentaba en este tipo de fuerza ni tenía vinculaciones populares.

Pienso, no obstante, que los términos en que se



*Campesinos de Tarejero Mich. pintan un mural sobre su lucha por la tierra; El Taller de Investigación Plástica coordina los trabajos, Tarejero Mich. 1981.*

ha dado la vieja discusión entre arte nacionalista y arte cosmopolita, han sido dejados atrás por nuevas perspectivas y situaciones históricas distintas; además, estos términos estaban hasta cierto punto falseados, ya que los muralistas se alimentaron de muchos aportes pictóricos de las vanguardias europeas (el futurismo, el expresionismo, etc.), y los desarrollaron, incluso, a partir de una presencia física en ese continente. El debate se rigidizó en polaridades excluyentes sólo en etapas posteriores.

En todo caso, pienso que actualmente el debate en torno al arte público no puede reducirse a si ciertas formas son o no mexicanistas, indigenistas, cosmopolitas (término en el que podrían quedar ubicados los geométristas), o universales (sea cual fuere el significado de este último).

No se excluye por supuesto la problemática de la selección de formas significantes, que puede ser pertinente con relación al o los sectores sociales con los que se vinculen y con los objetivos que se quieran cumplir. En todo caso el problema "formal" debe incluirse en otra problemática mucho más amplia, dentro de la que se consideran de manera fundamental las relaciones que se establecen con el poder dominante y con el llamado "público". Si el "público" —ignoro si los artistas que hacen arte público lo conocen o se preocupan por conocerlo— hace suya una obra porque, por ejemplo, el espacio que organiza se vuelve entrañable debido al placer que ofrece, porque se convierte, de alguna manera, en símbolo de identidad barrial, comunitaria, cuyos habitantes estarían dispuestos a defender del monstruo devorador que quisiera destruirlo para levantar oficinas y condominios o hacer ejes viales que reeditúan más; en esos casos, la obra en cuestión, se convierte en arte público (geométrico, expresionista, nacionalista o no).

Cabe entonces preguntarse, de qué depende lograr esto...

Desde hace muchos años, el Estado mexicano ha mostrado su interés en el patrocinio del arte público, y los artistas así patrocinados contribuyen a esa legitimación, quiéranlo o no. Con el fin de obtener consenso, legitimidad y prestigio, el Estado incluso está dispuesto a arrebatarle a la especulación urbana ciertos espacios para dedicarlos al arte público.

Pero es posible emprender una misma tarea desde diversas perspectivas. Quizá no resulte muy burda mi esquematización si digo que el Estado actúa, interesado en obras públicas que lo prestigien y no impulsado por comprender detallada, íntima y cálidamente las necesidades de cierto público; aunque si media una presión popular, el Estado puede verse obligado a atender, al mismo tiempo, ciertas necesidades de la comunidad. Se puede sin duda hacer un arte público que satisfaga las necesidades de prestigio del patrocinador, sin pensar en el público en forma muy precisa o en todo caso sólo como sujeto receptor pasivo. Es decir, que es posible hacer arte público con la perspectiva del poder, en cuyo

caso es importante analizar las formas y modalidades así producidas, y su relación con la gente.

Sin embargo, también es posible hacer arte público, rompiendo precisamente con la abstracción que implica el término de *público* que engloba a una gran diversidad de sectores. Y romper con esa categoría abstracta implica comenzar a especificar la diversidad social que compone a ese público, y elegir vincularse con sectores definidos, conocer sus frustraciones, explorar sus necesidades, y aspiraciones; lo cual no forzosamente implica una respuesta literal del artista, sino que lo compromete con un proceso de abstracción y simbolización requerido para crear formas, organizaciones espaciales, símbolos que tal vez puedan ser apropiados por la gente; y mientras más cerca de ella se trabaje, mientras más fuerte sea esa vinculación, más factible será esa apropiación. Habría que señalar que resulta una tarea más difícil relacionarse con un público específico en el medio urbano que en el rural, dado el mosaico social que convive en la mayoría de las zonas urbanas. Algunos han llamado a esto *arte comunitario*: cobró un gran impulso en los años setenta entre comunidades étnicas específicas con graves problemas y con fuerte ascenso político: comunidades negras, mexicanas en los Estados Unidos; y en Inglaterra, por ejemplo, con un muralismo asociado al movimiento urbano.

Prendió, por supuesto, en México en los setenta y principios de los ochenta, con el ascenso de los movimientos populares, la insurgencia obrera por la democratización sindical, el sindicalismo universitario, etc. Surgieron grupos de artistas que trabajaron con mayor o menor consistencia enclavados en comunidades urbanas específicas como en el caso del Grupo Tepito Arte Acá; en comunidades rurales como el Taller de Investigación Plástica (TIP) de Morelia, vinculado a los purépechas en lucha por la tierra y otras reivindicaciones; el Taller de Gráfica Monumental, en vinculación con movimientos populares en la ciudad de México y en Centroamérica, y muchos otros grupos poco conocidos y menos publicitados y estudiados, que siguen trabajando al lado de organizaciones populares. Los tipos de organismos sociales y las distintas modalidades de

relación que los artistas establecen con ellos vuelven necesarias denominaciones más específicas que las de arte comunitario.

Decir que debido a estas formas de relación se trata de nuevas tendencias, tal vez no sería exacto, porque éstas ya estaban apuntadas en el movimiento muralista. Creo que la historia de nuestro país ha sido especialmente rica en movimientos artísticos que se plantean como meollo de su práctica las relaciones con la sociedad, con los públicos. Lo que aún hace falta es sistematizar las experiencias, acumularlas, aprender a transformarlas a partir de la crítica de sus límites. Pienso que eso no se logra, en parte porque predomina una visión sacralizadora del movimiento muralista que paraliza a la crítica, y que se corresponde con los intereses del Estado que ha convertido al muralismo en uno de sus santones culturales. Hay que sacarlo de ese féretro. Sin lugar a dudas, muchas necesidades sociales que dieron origen a este tipo de movimientos siguen vigentes con nuevos matices, con nuevo cariz, y no se resuelven con comentarios sarcásticos o brillantes, por más que sus autores sean Octavio Paz o José Luis Cuevas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Me refiero, por ejemplo, a la frase de José Luis Cuevas, famosa en los sesenta "la cortina de nopal", con la que aludía a las tendencias nacionalistas predominantes en la pintura mexicana del siglo xx. Octavio Paz concreta su visión purista del muralismo en críticas como: "una intrusión, un abuso, algo así

Por el contrario, los cambios sociales que se están generando en nuestro país; las presiones sociales hacia una democratización en diversos ámbitos; las experiencias del movimiento urbano popular, que comienzan a ser incorporadas en barrios de clase media, ahora también asolados por el monstruo devorador de la especulación urbana, pueden abrir nuevas perspectivas al arte público, al arte comunitario-mural, escultórico y de muchos otros tipos —siempre y cuando los artistas estén dispuestos a romper viejos hábitos y ubicarse en estas situaciones, y los demandantes, por su parte, también aprendan a relacionarse con ellos.

Si no es suficiente, ya resulta alentador y significativo que, por ejemplo, en la colonia Roma, los predios donde se ubicaban edificios afectados por el terremoto de 1985, continúen baldíos (a riesgo de una protesta popular si fueran destinados a otro uso), con pequeños jardines y columpios, los que por cierto, no cambiaría por esculturas minimalistas ni indigenistas, a menos que los niños pudieran columpiarse en ellas.

como ponerle a una Venus de Milo un gorro frigio...", refiriéndose de hecho a que varios murales de las décadas del veinte y treinta fueron pintados en edificios del s. xvi. Véase: Esther Cimet S. "Octavio Paz: La inmaculada concepción y el movimiento muralista mexicano", *Artes Plásticas. Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM*. Vol. 2, No. 7, 1989, pp. 31-36.

## Las series fotográficas de Kati Horna

Aticia Sánchez Mejorada de Gil

Las series que Kati Horna publica en México fueron realizadas entre los años de 1939 y 1963.<sup>1</sup> Su agrupación visual corresponde a la libre intención de su autora, quien registra una serie de fotografías sobre un mismo tema o motivo y las organiza con una secuencia. Esta última obedece no sólo a un discurso narrativo que refleja el gusto de la fotógrafa, sino que también se adapta a las necesidades y demandas del mercado de trabajo.

La mayor parte de estas series fueron desarrolladas en lo que Kati llama "momentos robados", breves intervalos de tiempo que le quedaban entre un encargo y otro, que la fotógrafa concibe como los espacios íntimos necesarios para desarrollar su creatividad aplicando, a las técnicas propias de su oficio, los recursos inagotables de su fantasía. Sin embargo, ciertas estructuraciones seriales surgieron de los propios encargos: tal es el caso de *Una noche en el sanatorio de muñecas*, relato que proyectó en la época en que se desempeñaba como fotógrafa de la revista *Mujeres*,<sup>2</sup> así como otras series que se gene-

<sup>1</sup> Estas series forman una pequeña parte del quehacer fotográfico que Kati Horna ha desarrollado en sus 77 años de vida.

<sup>2</sup> Entre 1958 y 1963 Kati Horna trabajó como fotógrafa de la revista *Mujeres* cubriendo las páginas centrales, dedicadas a escritoras, artistas plásticas y artesanas. Realizó también las portadas y contraportadas de la publicación con imágenes de estrellas de cine, teatro y del mundo del espectáculo. Por encargo de la revista, la fotógrafa tomó la secuencia de una reparadora de muñecas en su taller. Quedó encantada con ese mundo fantástico y desarrolló su narración visual: *Una noche en el sanatorio de muñecas*.

raron a partir de la revista *S.nob* donde contó con plena libertad técnica para desplegar su imaginación.

Ejercía su oficio efectuando encargos de fotografía documental y reportajes para revistas como *Mapa* (1940), *Revista de la Universidad de México* (1958 a 1964) y *Tiempo* (1962); ilustrando diversas publicaciones entre las que destacan *Perfumes y modas* (1956), *Mexico this Month* (1961 a 1965) y *Revista de revistas* (1963); u ocupada en otras labores relacionadas con la fotografía como son la docencia,<sup>3</sup> los estudios de obras de algunos artistas, o los retratos y álbumes familiares que realizó para clientes particulares, tareas que constituían su medio de vida. Al mismo tiempo trabajó varias temáticas básicas que le permitieron recorrer las calles de la ciudad y tener "momentos robados" al trabajo, para realizar ensayos y proponer su propia visión.

La agrupación visual de sus series responde a distintas intenciones. Unas operan como premoniciones de guerra (*Lo que va al cesto*, 1939); otras revelan una vivencia interior, una verdad no dicha (*La Castañeda*, 1945); algunas más se confunden con sueños (*Mujer y máscara*, 1963), con relatos fantás-

<sup>3</sup> Fue maestra de fotografía en la Universidad Iberoamericana de 1958 a 1963, cuando era director Felipe Pardinas. Entre el profesorado de artes plásticas se encontraban Federico Silva, Roger Von Gunten, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y José Luis Cuevas. En esa época Pedro Friedeberg era aún estudiante de arquitectura y trabajaba como portadista de la revista *Mexico this month* que dirigía Anita Brenner.

ticos (*Una noche en el sanatorio de muñecas*, 1963), o con realidades imposibles que se concretan en una imagen o en una estructuración serial (*Fetiches de S.nob*, 1962). Otras, quizás, fueron generadas por "una especie de analogía cognoscitiva con un lenguaje cinematográfico"<sup>4</sup> (*Historia de un vampiro, sucedido en Coyoacán...*, 1962).

A pesar de estar inscrita en contextos diferentes, la producción de Kati jamás pierde el sello personal que distingue tanto los trabajos hechos por encargo, como las obras de realización personal; sello que consiste en elaborar una visión de un mundo artificial y, al mismo tiempo, misteriosamente vivo. De hecho, la fotógrafa concibe sus series con un sentido lúdico: idea la secuencia, discurre los elementos que integran cada imagen, juega con las formas que componen sus placas y, por medio de sus narraciones visuales, revela una lógica plástica que deja constancia de su ingenio e ironía. Su particularidad radica en la manera de organizar los objetos cotidianos, pues propone una visión distinta de la realidad, pero de una realidad fotográfica cuya fuerza evocadora se integra en un solo cuerpo, en una composición global.

### *Lo que va al cesto* (1939)

Kati Horna aprendió la técnica de la fotografía en Budapest al contar con veinte años de edad (1932), conocimiento que consolidó poco tiempo después en París, donde empezó realmente a ejercer su oficio. Con su cámara *Linhoff* efectuó, desde 1933, varios encargos documentales para la compañía francesa *Agence Photo*. Trabajó, también, para otras publicaciones europeas, entre las que destacan las revistas españolas *Umbral* y *Libre Studio* donde colaboró entre 1937 y 1938. En plena guerra civil fue reportera gráfica y realizó algunos fotomontajes que son ahora un valioso testimonio.

En julio de 1939, Kati había trabajado en París

<sup>4</sup> Guillermo Santamarina (introducción al catálogo), *De la estructuración plástica en serie*, México, Centro cultural Santo Domingo, mayo de 1989.

una secuencia de fotografías titulada *Lo que va al cesto*, que la *Agence Photo* publicaría a fin de año. Sin embargo, con el estallido de la segunda guerra mundial Kati y su esposo, José Horna, abandonaron París en octubre de 1939 para refugiarse en México.<sup>5</sup> De tal manera, que esta serie se publicó el 8 de diciembre de ese mismo año en la revista *Todo*, bajo el título *Así se va otro año, 1939*.<sup>6</sup> Con éste, su primer trabajo publicado en el país, Kati Horna inició una incansable actividad fotográfica que ya suma cincuenta años.

*Lo que va al cesto* es una narración visual que sintetiza la atmósfera y el sentimiento colectivo de la preguerra. En siete imágenes la fotógrafa arroja al cesto de basura todo lo que, posteriormente, con el conflicto bélico, sería arrasado. Quizá como una premonición, o tal vez como un medio para expresar sus percepciones sobre la situación europea, Kati se despidió de parte de su vida: algunos poemas, su nacionalidad, la paz que ansiaba y la geografía de una Europa a la que no volvería más.

Al basurero van a dar los papeles inútiles, aquellos que perderían valor (como el papel moneda) y objetos cuyo sentido se desgastaría; los acompañan colillas y flores secas, botellas de champaña y copas rotas. Por último, la paloma blanca, alegoría de la paz, deja caer un ramo de oliva: ya no cree ni en su propio símbolo. Junto al cesto vacío, un cepillo barre la basura acumulada en el año.

La composición fotográfica de esta serie trasciende el mero registro del objeto, son imágenes legibles que se continúan y nos llevan a una consecuencia. En ésta, como en otras estructuraciones seriales, Kati emplea el tema para hablar de asuntos que a ella le preocupan. Su intuición, sus mie-

<sup>5</sup> Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, que ofreció una clara apertura política y cultural a intelectuales y artistas, México dio asilo a muchos refugiados europeos que, expulsados por la violencia de la guerra, se integraron al medio mexicano. Entre estos se cuentan Kati y José Horna quienes desembarcaron en Veracruz en octubre de 1939. A partir de ese momento Kati Horna vivirá en México, donde realizará la mayor parte de su trabajo.

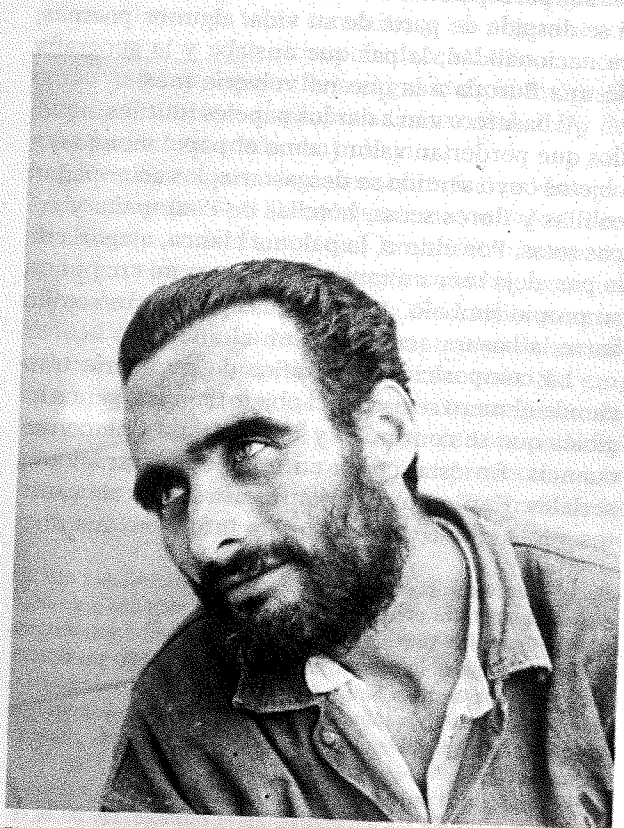
<sup>6</sup> La serie se publicó con un artículo de Rafael Sánchez de Huelva que reseña las fotografías, en el número 326 de la revista *Todo*, pp. 26-27.



dos y forma de sentir los acontecimientos históricos y sociales quedan registrados.

#### La Castañeda (1945)

Entre 1958 y 1963 Kati Horna trabajó para la revista *Nosotros*, haciendo reportajes y ocupándose de la información gráfica. En 1945 recibió el encargo de tomar unas fotografías en el manicomio de La Castañeda. Pese al carácter documental de este trabajo, destacan tres imágenes de la serie, tanto por su fuerza interpretativa, como por la manera de transformar la simple aprehensión de los hechos. La lente se transforma en un espejo que refleja el mundo interior del retratado. Así, Horna recoge la figura de un paciente en el llamado "Patio de los olvidados",



El iluminado, de la serie de fotografías tomadas en la Castañeda 1945.

lo transforma en un personaje ascético que proyecta paz interior, al cual titula *El iluminado*.

Retrata también a un loco sordomudo que baila incesantemente, concentrado en el giro de su cuerpo. Capta, en la expresión corporal del hombre, ese otro mundo, en apariencia tan ajeno al nuestro.

Conocida también como *Lección de canto*, *El coro* reúne a nueve personajes marginados socialmente y degradados en su aspecto físico. Seres que, gracias a la visión penetrante de la fotógrafa, aparecen transfigurados por la acción de la música, por esa melodía silente que brota de sus bocas desdentadas.

*La Castañeda* es uno de sus estudios más reveladores y sugerentes. El enfoque personal de Kati consigue captar lo sustancial de la escena y logra, con su respuesta intuitiva a este medio, que lo transitorio se vuelva eterno y mágico.

El reportaje consta de más de 75 placas, de las cuales la fotógrafa rescata para su archivo estas tres. Ella no busca imágenes "estéticas" ni de contenido social, a pesar de que la denuncia está latente y la belleza brota de la forma en que la autora aborda cada escena.

Este trabajo que habla de la vida íntima de los retratados sin sensacionalismo, podría considerarse como un ensayo fotográfico más que como una serie, ya que se basa en la realidad y parte de hechos concretos para narrar una historia visual, mientras que la temática de la serie puede ser una recreación.

#### Fetiches de S.nob (1962)

El ambiente general de los años sesenta, con su clima de apertura, incide también sobre el desarrollo de las potencialidades de la imaginación en "otras realidades", aquellas que se encuentran detrás de lo conocido.

Una vez agotado el realismo, se intenta dar con aquella otra existencia que escapa a lo cotidiano, ya sea por la vía esotérica, por la ciencia ficción, por medio de las visiones fantásticas del mundo al revés o mediante la parapsicología. Esta búsqueda de

lo desconocido y la necesidad de fantasía, de la cual el rescate del surrealismo fue sólo un componente más, llevó a los artistas plásticos, novelistas, poetas, directores de teatro y demás trabajadores de la cultura a crear nuevos foros para dar salida a sus inquietudes. En esta época se crearon nuevas revistas y proliferaron las galerías.

El 20 de junio de 1962 apareció el primer número de la revista *S.nob* que dirigía el escritor Salvador Elizondo, cuya redacción estuvo integrada por Emilio García Riera, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce, Alberto y Cecilia Gironella, Jomi García Ascot, Alejandro Jodorowsky, Luis Guillermo Piazza, Tomás Segovia y Leonora Carrington, entre otros.

Los colaboradores de la revista, más que un conjunto de intelectuales y artistas inconformes, escogidos de aquí y de allá, fueron un grupo de amigos entusiastas con afinidades ideológicas y con deseos de revocar las normas tradicionales de la sociedad. En este sentido se puede hablar de una liga con la postura dadaísta. Inventaban palabras e historietas, realizaban reportajes y entrevistas ficticias burlándose de lo convencional. Consideraban como manifestación artística todo aquello que se gestaba en su imaginación. Desdeñaban las ideas conservadoras e intentaban desacralizar el "arte".

La publicación anunciaba que:

...abriría a sus lectores las puertas de lo "insólito". (En sus páginas) los más destacados escritores y artistas darán libre curso a sus obsesiones, manías persecutorias, complejos de inferioridad y de otras clases, frustraciones, inhibiciones, megalomanías, micromanías, afanes libertinos, sueños ocultos, vicios secretos, premoniciones sorprendentes, fantasías "eróticas", y revelarán a través de ellas la verdadera imagen de nuestro mundo.

*S.nob*, "hebdomadario", demostrará que la frivolidad también es un camino hacia lo verdadero... *S.nob* "hebdomadario" prescindirá de toda actitud superficialmente profunda.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Volante que anunciaba a la revista *S.nob*.

A Kati Horna le ofrecieron que colaborara en la sección *Fetiches de S.nob* dándole un tema, con libertad de seleccionar la forma de realización. La revista fue particularmente importante en el desarrollo de las series fotográficas de esta autora, fue una suerte de motor que impulsó su fuerza imaginativa y propició un renacimiento en campos que ya antes había trabajado en Europa, como las historietas que realizó en París y los montajes en España.

Para Kati siempre ha sido vital trabajar con un objetivo concreto. Cuando Salvador Elizondo le propuso que fuera la fotógrafa de una revista de este tipo, ella aceptó con entusiasmo. Por fin alguien le encargó lo que necesitaba: la libre realización de una secuencia sobre un tema. En *S.nob* encontró el lugar adecuado para publicar sus fotografías. "Fue *S.nob* quien me dio lugar —señala la fotógrafa—, me ayudó a desarrollar mi imaginación visual porque lo que hacía ya tenía un sitio donde colocarse..." Su deseo de creatividad y el medio de ganarse la vida se concretaron en esta publicación.

La primera *Fetich*e apareció en el segundo número de la revista, el 27 de junio de 1962. La fotógrafa desarrolló en siete imágenes un misterioso drama titulado *Oda a la necrofilia*. En una habitación a media luz, frente a la cama destendida, aparece de pie como una efigie, la enigmática protagonista cubierta por un manto negro. En este ambiente extraño, Kati dispone a sus personajes y dirige el relato. Una máscara blanca descansa sobre la almohada. Figuran también un libro abierto y una vela encendida —símbolo de la fragilidad de la vida— que se consume en cada imagen.

La mujer, cuyo rostro permanece oculto, se aproxima a la máscara con un ademán desesperado. La fuente luminosa que proviene de la ventana acentúa el dramatismo de la escena y al mismo tiempo resalta los contrastes de sombra y luz.

Más adelante, la modelo adopta las poses tradicionales del desnudo, contemplando la máscara de espaldas al espectador, hasta que desaparece del cuadro. Sólo permanece la máscara en reposo.

La capacidad de evocar algo que no puede ser fotografiado, como es el sentimiento de la muerte, a través de otras cosas que sí pueden fijarse

(máscaras, objetos, modelos), hacen de esta serie una metáfora visual.

Esta secuencia fotográfica es similar a *Érotique voilée*, realizada por Man Ray en el año de 1933, que protagonizaron Meret Oppenheim y Louis Marcoussis.<sup>8</sup> En ambas series los personajes son enigmáticos, no establecen relaciones lógicas con el entorno a pesar de que cada uno actúa su papel. Éstas son producto de la inquietud y sensibilidad creadora de sus autores, quienes les confieren vida en un mundo surreal y permiten al espectador infinidad de lecturas, por lo que el lenguaje de sus historias es multívoco.

"Nuestra 2a. sensacional fetiche" —como se anuncia— aparece en el número cuatro de *S.nob* publicado el 11 de julio de 1962.<sup>9</sup> Para esta serie llamada *Impromptu con arpa*, Kati emplea como modelo a Kitzia Poniatowska y un arpa chiapaneca que perteneció a Rosario Castellanos. La secuencia es menos misteriosa y por lo tanto más fácil de seguir. En ella la fotógrafa maneja juegos visuales y contrastes lumínicos. La mujer cubre su cuerpo con una capa negra o se envuelve en un manto blanco. Luego aparece fundida con el arpa: sentada, con las rodillas contra el pecho, como continuación del instrumento musical. Son dos formas desnudas fusionadas. Por último, las cuerdas del arpa sirven para enmarcar la cara de la modelo y resaltar sus ojos.

*Sacramentalia*, la tercera fetiche de *S.nob*, estuvo a cargo de otra fotógrafa llamada Berna.<sup>10</sup> Estas placas carecen del dejo misterioso que guardan los relatos de Kati, son más bien imágenes que intentan desacralizar la vestimenta sacerdotal. Simplemente muestran a Lucero, la modelo, indiferente y

<sup>8</sup> Una de las fotografías de esta serie se reprodujo en el número cinco de la revista *Minotaure*, París, 1934-1935, p. 15.

<sup>9</sup> Para entonces ya se había publicado otro trabajo de Kati en *S.nob*. Ocho fotografías sobre arquitectura insólita ilustraron el artículo de José de la Colina "Método de aprovechamiento terrorífico. La ciudad/I", en el número 3 de la revista, del día 4 de julio de 1962, pp. 10-15. En el número 5 (del 18 de julio de 1962) Jorge Ibargüengoitia escribió en la sección de criminología un pequeñísimo artículo titulado "Los peligros del matrimonio", ilustrado con once figuras cuyos pies de foto contradicen el sentido original de las imágenes.

<sup>10</sup> Publicada en el número 6 de *S.nob*, el 25 de julio de 1962.

frívola, luciendo los atuendos prohibidos.

En el número siete de *S.nob* (del 15 de octubre de 1962), dedicado a *Paraísos artificiales*, Kati publica su última fetiche.<sup>11</sup> Esta serie no mantiene la secuencia de un relato, a pesar de emplear a la misma modelo en las diez fotos que integran el conjunto. La autora se inscribe en "lo artificial" a través del uso de técnicas y efectos más rebuscados. La división interna se establece en cada página de acuerdo con un propósito específico. En las imágenes que abren la historia, la modelo aparece con objetos que para la fotógrafa conservan un especial significado como son la cuna de su hija Norah, tallada por José su marido y pintada por Leonora Carrington, en donde descansa la mujer (primera foto) y las muñecas que rodean a la modelo (segunda foto).

Tres imágenes conforman el segundo propósito. Ahí la modelo muestra a medias su rostro tras un vidrio roto y opaco, texturizado por el vapor. En ellas Kati efectúa un acercamiento simbólico y subraya su intento por aproximarse a esos mundos artificiales.

La tercera página está compuesta por dos fotografías en las que intenta nuevas formas de expresión mediante recursos técnicos como el fotomontaje, el collage y la intervención gráfica.

En las placas que integran la última página emplea distintas soluciones: un montaje, recurso que tiene su origen en la fotografía alemana,<sup>12</sup> donde coloca a la muchacha en un trineo volando por la ciudad. En otro cuadro, intenta un nuevo acercamiento, más lírico: atrapa la cara de la modelo en un óvalo de cristal, como una alucinación. Por último, jugando con los espacios fantásticos arregla el retrato de la mujer dentro de un garrafón de agua embotellada, logrando un resultado único, con ca-

<sup>11</sup> En este número aparece también una fotografía de Kati Horna que ilustra el artículo autobiográfico de Edward James: "Cuando cumplí 50 años" (pp. 41-51).

<sup>12</sup> Mario De Micheli señala que fueron los dadaístas alemanes quienes inventaron el fotomontaje y explica que ya en 1914 John Heartfield había empezado a fabricar sus montajes. Véase su libro *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza Forma, 1981, pp. 161-168.







Oda a la  
necrofilia  
Primera  
fetiche de  
S.nob,  
1962.



racterísticas pictóricas. Recuerda a las majas goyescas y algunas obras emparentadas con el expresionismo alemán, pues el reflejo del vidrio agranda los ojos de la modelo, afila su nariz y esfuma los contornos del cabello y cuerpo, dando idea de manchas de color que conforman un volumen. A través de materiales industriales como el vidrio, descompone la fisonomía humana convirtiéndola en una alusión onírica.

En los "paraísos artificiales" que la autora logra con sus imágenes, se puede percibir una liga con el movimiento Dada,<sup>13</sup> en el sentido de que el proceso de su creación artística es similar.

Efectivamente, lo que caracteriza la "creación" de la "obra" Dada no es una razón ordenadora, una búsqueda de coherencia estilística ni un módulo formal. Los motivos de naturaleza plástica que interesan a los demás artistas no interesan en absoluto a los dadaístas. Así, ellos no "crean obras", sino que fabrican objetos.<sup>14</sup>

Lo que interesa en esta "fabricación" es, sobre todo, el significado lúdico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la supremacía del azar sobre la regla. Por tanto, las obras de Kati, al igual que estos "objetos" dadaístas, se alejan de la idea de trabajarse para constituir un modelo estético.

De la revista *S.nob* sólo se publicaron siete números y la publicación duró lo que su patrocinio: cuatro meses (del 20 de junio al 15 de octubre de 1962). Al parecer, todos estaban tan contentos creando, que nadie se preocupó por la administración ni por conseguir nuevos ingresos.

Según cuenta Ida Rodríguez:

la revista tuvo parecida presentación y similar contenido de las publicaciones en Europa alrededor de 1930-1945 (*K. Revue de la poésie, De*

<sup>13</sup> El movimiento dadaísta se generó en Zurich en 1916, se difundió en Nueva York, Berlín, Colonia y París hasta que perdió fuerza a principios de la década de los veinte.

<sup>14</sup> Mario De Micheli, *Op. cit.*, p. 158.



Fetich de *S.nob* que apareció en el número dedicado a Paraísos artificiales, 1962.

*l'humor á la terreur; Neon*, 1948, etcétera). *S.nob*, que se propuso la destrucción sistemática de los conceptos tradicionales de la cultura, se apegó más que ninguna otra revista que se haya publicado en México, al programa de los surrealistas europeos. Tuvo sin embargo, el desatino de aparecer 20 años demasiado tarde y de caer en el vacío. La situación, los problemas y la mentalidad, habían cambiado...<sup>15</sup>

Esta explicación no es del todo válida, si tomamos en cuenta las nuevas búsquedas que se propiciaron

<sup>15</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1983, p. 104.

en los años sesenta y el rompimiento que estas implicaron. *S.nob* no fue una copia a destiempo de las revistas surrealistas europeas. Si bien compartió el tono irónico y un humor negro que caracterizaron también a otros movimientos artísticos de protesta, *S.nob* respondió a las necesidades ideológicas de un grupo de intelectuales de vanguardia. Retomó no sólo la negación dadaísta<sup>16</sup> que actuó contra todo lo que, de alguna manera, se relacionaba con las tradiciones y costumbres de la sociedad, sino también se apropió de otras manifestaciones anarquistas. *S.nob* fue una revista con artículos de actualidad, contó con suplementos de interés general y varias secciones: la de crítica de arte, una dedicada al jazz, otra sobre astrología y algunas más como *Children's corner* donde se publicaron los cuentos infantiles que escribía e ilustraba Leonora Carrington. Ofrecía, además ingeniosas ilustraciones: caricaturas, montajes y fotografías.

Sin embargo, independientemente de las repercusiones y la pertinencia de *S.nob*, lo que nos interesa destacar es que la publicación dio a Kati la oportunidad para satisfacer sus necesidades plásticas y emotivas, así como la energía para realizar, posteriormente, tres relatos más. Mientras laboraba en *S.nob* (poco antes de que la revista quedara fuera de circulación), la fotógrafa se mantenía también con otros trabajos. Fue así como un día, al salir de la casa de un cliente vio el humo que subía de una chimenea, y de ahí surgió *Historia de un vampiro*. Todo llegó junto; al terminar el vampiro, comenzó con las muñecas y antes de octubre de 1963 ya había realizado la serie *Muchacha y máscara*.

<sup>16</sup> Véase, por ejemplo, la estrecha relación que existe entre el volante que anuncia lo que la revista *S.nob* pretendió ser y el planteamiento dadaísta: "Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección" (Mario De Micheli, *Op. cit.*, p. 155).

### *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán* (1962)

En julio de 1962 Kati Horna desarrolló esta serie en un taller de escultura ubicado en Coyoacán. Se trata de uno de los relatos de carácter fantástico más extensos en la obra de la fotógrafa.<sup>17</sup>

La *Historia de un vampiro...* protagonizada por Beatriz Sheridan, consta de 24 cuadros organizados en una secuencia lógica cuya estructuración serial nos remite al lenguaje cinematográfico. En ella, la actriz, con maquillaje blanco, vestida de negro y portando una amplia capa, adopta la apariencia de un vampiro. Vuela sobre los techos entre chimeneas y penetra sigilosa en un sótano alumbrado por un crisol con fuego, al que venera. La fuente de "luz du-

<sup>17</sup> La serie *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán*, se imprimió recientemente en el catálogo de la exposición en homenaje a *Andre Bretón* en el IFAL (Instituto Francés de América Latina), México, noviembre-diciembre de 1988, p. 22.



Fotografía de la serie *Historia de un vampiro... sucedió en Coyoacán*, 1962.

ra<sup>18</sup> crea sombras densas que perfilan los contornos del rostro y la textura rugosa del muro. Otra toma la capta al descender por las escaleras; a su alrededor se encuentran arrumbadas varias piezas escultóricas. La disposición de elementos, el encuadre y la actuación de la modelo seducen e intrigan.

En esta historia fantasmal de trama shakespeariana, una escultura es testigo del relato.

Una vez más, como en la mayoría de las series de Kati Horna, se aborda una realidad exterior: jardines o espacios encontrados —como el taller del escultor—, que le sugieren a la fotógrafa el escenario ideal para desarrollar sus visiones.

Cabe señalar que el vampiro, ese personaje legendario que ha nutrido tantos cuentos de la literatura fantástica, fue tema que apasionó a los pintores europeos, tanto a los dadaístas como a los propios surrealistas. Max Ernst, por ejemplo, protagonizó una película en la que actuó el papel de vampiro. Pero, por otra parte, independientemente del interés que esta figura despertó en ciertos grupos artísticos, en el caso de Kati su presencia fue más poderosa, tomando en cuenta el origen húngaro de la fotógrafa quien, desde pequeña, sentía fascinación por estas historias que se generaron en aquellas regiones montañosas de la Europa Central.<sup>19</sup>

#### *Mujer y máscara (1963)*

La máscara ha ejercido siempre un poder misterioso. Disfraza y oculta, proyectando una imagen diferente del rostro que esconde. El secreto que guarda, aquello que se reserva, la incógnita que despierta, es parte de su encanto.

Máscaras y cabezas de muñecas son objetos que habitan la casa de Kati Horna. Estos rostros ficticios que remiten a la necesidad de mostrar una fachada

<sup>18</sup> Luz dura: término fotográfico que se aplica para calificar la calidad de la luz en la elaboración de una imagen y significa que la fuente luminosa produce sombras muy densas que refuerzan las formas simples. (Véase el libro de Michael Langford, *La fotografía paso a paso*, Madrid, Herman Blume, 1979)

<sup>19</sup> Fueron los Cárpatos la cuna de la leyenda de Drácula

distinta y que pueden o no formar parte de un juego, sirven de tema para la serie *Mujer y máscara*. A éstos, sus objetos cotidianos, los acompaña de otras presencias favoritas: la cuna tallada, su gato negro, una mariposa de *papier maché* elaborada por ella, etc. Elementos que, agrupados en un escenario fantástico nos muestran no sólo la sensibilidad e imaginación de la fotógrafa, sino una historia personal.

Su relato onírico comienza con una mujer enmascarada que sostiene una careta en la mano. Pintada por Leonora Carrington, la máscara recuerda un monstruo benigno con cuernos, colmillos, mechones de pelo y un tercer ojo en la frente (símbolo de la revelación). La careta, de menores proporciones y con rasgos felinos, fue realizada con plumas de aves por Remedios Varo.

En forma misteriosa, la dama del relato entra en escena o desaparece del ambiente mágico, íntimo y femenino que la fotógrafa recrea. Una de las imágenes más logradas en esta serie, es aquella donde los contrastes de luz y sombra acentúan el perfil de la mujer, quien se asoma suavemente por encima del mascarón que la cubría. La definición, la profundidad de campo y el encuadre subrayan la calidad de esta fotografía. En otra, Kati juega con las cosas cotidianas que al asociarlas con mitos se transforman, se reelaboran y adquieren otra dimensión. La modelo mira de soslayo las máscaras y algunas reproducciones de la revista *La moda elegante* agrupadas junto a otros objetos: un espejo, una vela encendida, esferas de cristal, un caballete, la mariposa y un bastidor de bordar; éste último sostiene una especie de costura cercana a una máscara, con ojos de botón y dientes festoneados con hilo. La fotografía congrega los elementos de tal forma que parecen insistir en que ahí se encuentra la esencia femenina.

En otra toma destacan, como recuerdos de un pasado amable, la cabeza de una muñeca, la máscara felina y un brioso gato negro a la expectativa, todos colocados sobre la cuna de madera de Norah. Más adelante, la misteriosa mujer se detiene frente a una puerta entreabierta con empujados *art nouveau* y mira con nostalgia. La presencia de las máscaras es constante. *Mujer y máscara* es una de las series más sutiles por su trama y contenido. Plas-

Fotografía de la serie  
*Mujer y máscara*, 1963.





Fotografía de la serie Una noche en el sanatorio de muñecas, 1963.

ma, como en un sueño, el entorno diario de su autora y es, a la vez una síntesis del pensamiento fantástico.

Por último, rodeada de fotos antiguas y de los objetos que se repiten continuamente en el cuento, la modelo se sienta pensativa frente al escritorio con una pluma en la mano. Es la única narración que concluye con una leyenda como pie de foto "Entonces se sentó a escribirlo antes que se olvi-

da..." (sic.); para dejar constancia de esta fantasía, la fotógrafa, al igual que la modelo del cuento, se dedicó a relatar en imágenes esta visión.

#### *Una noche en el sanatorio de muñecas* (1963)

El personaje central de la serie es una muñeca común que en la primera imagen aparece resplande-

ciente en una juguetería de lujo. La vemos luego abandonada en un charco, indefensa y rota. Para acentuar esa sensación de soledad, Kati aleja la cámara y logra una composición donde el cemento mojado ocupa la mayor parte del campo visual, mientras la muñeca queda relegada a un extremo. En los cuadros siguientes la encontramos en el taller de reparación de muñecas,<sup>20</sup> colgada en un estante, con la cara y el pecho resquebrajados. Tras ella se apilan juguetes desmembrados que, con la mirada fija, crean ejes de comunicación entre los objetos y el espectador. Estas fotografías son las más insinuantes, por el ambiente de sorpresa y fantasía que la autora les confiere. El sugerente título nos habla ya de una historia de ficción, mientras que la insólita ambientación y la trama del relato insinúan la ironía del destino.

Pocas series de Kati Horna se conocen completas. Las obras se han difundido tomando uno o dos ejemplos por serie, seleccionando aquellas que, tanto por su contenido expresivo como por su calidad técnica, reflejan la visión de su autora; de ahí que algunas fotografías conserven un valor estético aislado.

Por su sensibilidad y por el ambiente de irrealidad que imprime a sus trabajos, se ha inscrito a esta fotógrafa dentro de la corriente surrealista. Sin embargo su afinidad va más en la línea del neodadá,<sup>21</sup> tanto por el momento histórico de su gestación como fotógrafa, como por sus gustos, búsquedas y afinidades. Sus trabajos se caracterizan por una actitud intelectualista, pues aún los accidentes se reordenan bajo su mano.

Kati jamás se ha considerado surrealista, a pe-

<sup>20</sup> La serie se conoce también con el nombre de *Historia de una muñeca*.

<sup>21</sup> El neodadá responde a las necesidades pictóricas del momento y no a un programa pictórico establecido de antemano. Es un movimiento individualista y anarquista que defiende el valor de lo espontáneo y cuyos miembros se agrupan por afinidades personales.

sar de tener contacto directo con representantes de dicho grupo, asilados en México, y de ser amiga de personalidades como Wolf Hamburger (discípulo de Max Ernst), Leonora Carrington, el poeta Benjamín Péret, Remedios Varo y Edward James (mecenas por un tiempo de Salvador Dalí y René Magritte), entre otros. Su relación con ellos va más en el sentido de compartir las vivencias comunes y de su necesidad como creadora de imágenes u objetos, que con la militancia en alguna agrupación artística. Así, su afinidad con este grupo radica en su visión onírica de la vida, pero lejos está de defender a ultranza los postulados teóricos del movimiento. Es por eso que sería erróneo encasillarla dentro de una tendencia de cánones rígidos.

Su quehacer plástico se caracteriza por una especial vitalidad; por una capacidad para ser espontánea al grado de alterar programas previos y explorar con ingenio lo que surge repentinamente a su alrededor. Además, el tipo de acercamiento que la autora efectúa hacia su entorno, tiene un sentido de ironía y familiaridad que responde a una forma de humor particular. A sus secuencias fotográficas va unido esencialmente un gusto por reanimar los objetos y recrear ambientes insólitos. Todo desde una postura frente al arte que, en nuestra época, resulta peculiar. La fotógrafa siempre se repliega para no ver su nombre destacado. Alejada de los circuitos comerciales de difusión, Kati —al igual que José Horna— se presenta a sí misma como una artesana que disfruta al producir sus objetos, sin procurarles una forma de venta ni convertirlos en vehículo para su fama. Esto, junto con el carácter propio de Kati Horna, la diferencia de otros fotógrafos contemporáneos y caracteriza su producción.

Así, lo que hay que descubrir en las series fotográficas de esta autora —más allá de sus eventuales semejanzas con los productos de otras tendencias—, es la extraña fuerza evocadora del lenguaje fotográfico con el que trabaja, mediante el cual logra una transposición de conceptos y recrea nuevas visiones de la realidad.

## Catálogo de exposiciones artísticas en la ciudad de México durante 1988

En el primer ejemplar de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM correspondiente a 1937, en una sección denominada "Libros y notas", apareció la reseña de dos exposiciones, un evento y varias publicaciones.

Fue en el número 3 de 1939 en el que apareció el encabezado "Catálogo de exposiciones de arte", firmado por Justino Fernández, y donde él realizó el recuento de las exposiciones de 1937 (18) y de 1938 (19). En ese listado especificaba los lugares de exposición, los participantes, las obras presentadas y las fechas de inauguración. Ocasionalmente aportaba algún dato sobre la trayectoria de ciertos artistas y, al final, en una sección de notas, registraba algunos eventos y acontecimientos importantes en el mundo artístico: conferencias, nombramientos de funcionarios, inauguración de galerías, fallecimientos de artistas, etcétera.

La ininterrumpida publicación fue reflejando anualmente el aumento de la vida artística y cultural y así, en 1945, registró aproximadamente 70 exposiciones, comenzando ese año a introducir textos tomados de los catálogos y de artículos hemerográficos. A partir del año de 1946 los Catálogos de Exposiciones aparecieron como suplemento anexo a los *Anales* hasta 1972,

último año de su aparición por la muerte del investigador.

En 1981 el maestro Xavier Moysén, también investigador del instituto, retomó el proyecto de Justino Fernández y publicó por única vez el Calendario de Exposiciones de 1973 en la forma acostumbrada.

Desde entonces quedó suspendida esa labor, por lo que, conscientes de la necesidad de seguir contando con ese valioso instrumento de trabajo para la investigación artística y queriendo aprovechar mejor el abundante material hemerográfico del que disponemos, decidimos asumir esta empresa.

Nuestro registro consta de género(s) artístico(s), título de la exposición, participante(s), lugar de exposición y fecha de inauguración. Debido al considerable incremento que la actividad artística ha tenido en los últimos lustros, en nuestra ciudad, la presentación de un catálogo que cubriera otros rubros obligaría a una extensión mayor que la que esta publicación brinda, por lo que ofrecemos la información básica sin enlistar la obra expuesta y sin comentarios.

Las fuentes básicas para esta recopilación fueron la hemerografía relacionada con las artes plásticas que

día a día recopilamos, la revista *Tiempo Libre*, los catálogos y las invitaciones de las exposiciones. Sin embargo existen algunos vacíos de los datos que nos fue imposible obtener. A pesar de toda la información con que contamos, estamos seguros de que faltó consignar un número impreciso de exposiciones de las cuales, o bien no se publicó noticia alguna o bien no nos llegó el material correspondiente.

Conviene señalar que la crisis económica que padece nuestro país también ha afectado al arte y eso se refleja en varios aspectos relacionados con este registro; anteriormente las instituciones promotoras del arte elaboraban catálogos en los cuales aparecía información relevante para esta clase de trabajo, pero de un tiempo acá ha faltado presupuesto para pagar esa literatura, al grado de que muchos artistas han tenido que financiar su material impreso, por lo que ahora sólo contamos, en la mayoría de los casos, con escuetas invitaciones o, cuando más, con dípticos o trípticos con información insuficiente. Como consecuencia resulta imposible enlistar las obras expuestas en cada muestra o contar con textos esclarecedores.

Sin embargo no puede dejar de llamar la atención el hecho de que, aunado a ese fenómeno de crisis, el nú-







mero de espacios de exhibición se ha multiplicado en forma asombrosa y ya no puede hablarse sólo de museos y galerías, pues ahora las opciones incluyen instituciones bancarias, secretarías de Estado, empresas privadas, clubes, representaciones diplomáticas, planteles universitarios, restaurantes, hoteles, edificios delegacionales, librerías y aun estaciones del Metro que, no obstante, resultan insuficientes para albergar toda la producción artística que necesita de un lugar para mostrarse.

Esto dará también una idea de las múltiples dificultades que ha entrañado la elaboración de este catálogo, pues el recuento arroja un total de 1 164 exposiciones en 283 espacios de exhibición, y cabe aclarar que en cuanto a éstos, el criterio fue concretarse al Distrito Federal exclusivamente y no a toda el área conurbada; en cuanto a las exposiciones, no se incluyen las catalogadas como "obra del mes" ni las que fueron inauguradas en 1987, aunque hayan permanecido abiertas todavía en 1988.

Como colofón del catálogo, elaboramos un cuadro estadístico que se-

ñala algunas pautas para hacer un balance de la actividad artística de 1988.

Tenemos el propósito de seguir publicando los catálogos de los años venideros, así como el de cubrir en lo posible el período 1974-1987, para completar el panorama de las exposiciones en la ciudad de México.

El lector encontrará el catálogo correspondiente, como apéndice de esta publicación.

#### GLOSARIO

- CONAFE Consejo Nacional de Fomento Educativo
- CREA Consejo Nacional para la Recreación de la Juventud.
- DDF Departamento del Distrito Federal
- ENAP Escuela Nacional de Artes Plásticas
- ENEP Escuela Nacional de Educación Profesional

- FONART Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
- IMSS Instituto Mexicano del Seguro Social
- INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia
- INBA Instituto Nacional de Bellas Artes
- INI Instituto Nacional Indigenista
- IPN Instituto Politécnico Nacional
- ISSSTE Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado
- SEP Secretaría de Educación Pública
- SHCP Secretaría de Hacienda y Crédito Público
- SNTE Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación
- SOMART Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos
- TGP Taller de Gráfica Popular
- UAM Universidad Autónoma Metropolitana
- UNAM Universidad Nacional Autónoma de México

## Serie patrimonio artístico nacional: David Alfaro Siqueiros

Rafael Cruz Arvea

Toda la producción artística de David Alfaro Siqueiros, que incluye desde los bocetos pequeños para obra de caballete hasta sus últimos murales realizados en la Sala de Arte Público y en el Taller de Cuernavaca, está considerada, por decreto presidencial del 18 de julio de 1980, como Patrimonio Artístico de la Nación.

Esa consideración implica que cualquier obra producida por Siqueiros, ya sea de colección institucional o particular, está protegida conforme a los términos de la Ley sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972 que, entre otros lineamientos, establece en síntesis:

- Sólo con autorización de la SEP, a través del INBA, se podrán hacer restauraciones a las obras de Siqueiros que sufrieran algún daño; por lo que deberá notificarse cualquier modificación que se hiciera a alguna obra.
- Se comprometen los coleccionistas, institucionales o particulares, a dar aviso del cambio de propietario o del cambio del lugar de depósito de la o las obras, aun si es temporal.
- La reproducción, con fines de lucro, de cualquier obra sólo podrá hacerse con autorización de la SEP, a través del INBA.

d. Se prohíbe la exportación de las obras de este artista, consideradas patrimonio artístico nacional, salvo excepciones en que el INBA autorice la exportación temporal por lapso determinado, o bien definitiva, cuando alguna obra sea adquirida por un museo o galería de reconocido prestigio, con objeto de ser exhibida públicamente en condiciones convenientes para el interés cultural de México. Por consiguiente, la exportación ilícita de estas obras será considerada contrabando.

Se establece la obligación para los coleccionistas de inscribir sus obras en el Registro Público de Monumentos y Zonas Artísticas, dependiente del INBA, con objeto de tener el registro más completo de obra de este artista.

Considero necesario el conocimiento de las normas arriba señaladas, porque permite evitar o corregir interpretaciones erróneas al respecto. Por ejemplo, los coleccionistas particulares suponen que al inscribir sus obras en el Registro Público de Monumentos mencionado se las podrían decomisar o requisar, lo cual es totalmente falso. El propósito de dicho registro

es localizar más ágilmente el material necesario para exposiciones o publicaciones sobre el artista. Asimismo, mantener información actualizada acerca del paradero y estado general de conservación de las obras.

Otra idea errónea con relación al decreto es que prohíbe exportar temporalmente obras registradas y por ello se recurre a una suerte de contrabando de las mismas. No obstante, como se desprende del inciso d, no existe tal impedimento.

Desafortunadamente para nuestro acervo patrimonial, la pintura de caballete de Siqueiros aún se vende indiscriminadamente en el extranjero, lo cual dificulta tanto su localización como el conocimiento de su estado de conservación. Por otra parte, el decreto en cuestión tiene como propósito primordial distinguir y proteger obras debido al "reconocimiento unánime alcanzado dentro de la comunidad nacional". No obstante, el primer problema que se plantea con esta declaratoria es la *inexistencia* de un catálogo general básico de la producción del artista que permita conocer el acervo incluido en la misma.

La extensa bibliografía y hemerografía referente a Siqueiros, que abarca aproximadamente de 1922 a la fecha, no permite conocer más que una

parte del inmenso legado producido por el artista. Y esto se debe principalmente a que la intención original de tales publicaciones es mostrar las piezas de una exposición, analizar un aspecto de su actividad o un periodo de su producción, etc. Esto es, son publicaciones parciales cuyo objetivo no fue dar a conocer la mayor cantidad posible de obra de Siqueiros sino sólo la que interesaba al o los autores, dejando de lado el resto de la producción. Si bien no se puede señalar como falta, esta circunstancia ha ocasionado que el conocimiento *visual* difundido sobre la obra siqueiriana se reduzca a no más del treinta por ciento del total aproximado de su producción tanto de caballete como mural.

Debo aclarar que por conocimiento visual me refiero al hecho de que se conocen casi siempre las mismas obras de caballete o los mismos fragmentos de los murales, siendo que la riqueza, en ambos casos, es enorme, y representa una mejor forma de acercamiento al estudio de la obra siqueiriana el hecho de conocer más obra, porque de esta manera se pueden apreciar mejor los cambios evolutivos en la producción del artista.

Es por esta razón, primordialmente, que en la Subdirección de Documentación e Información del CENIDIAP se planteó la *necesidad* de realizar un *Catálogo cronológico de obra de caballete, mural y fotografía personal* de David Alfaro Siqueiros, que incluya *toda la producción que se pueda localizar documentalmente* sobre este artista y estructurarlo de manera cronológica con el fin de ofrecer una visión más amplia tanto de su obra como —a través de la fotografía personal— de su vida, con una dimensión más humana y alejada de las leyendas tejidas en torno al artista.

Cabe señalar que el antecedente inmediato de este proyecto es *Catálo-*

*gos generales de obra de caballete, mural y fotografía personal* de Diego Rivera realizados, entre 1986 y 1989, por esta Subdirección y que abarca 2 600 obras de caballete localizadas y documentadas, así como 1 200 fotografías de las cuales 650 corresponden a obra mural y 550 a fotografía personal. Dichas investigaciones permitirán realizar una revaloración de los estudios sobre Rivera y, al mismo tiempo, constituirán un marco de referencia visual que facilitará disertaciones futuras sobre la obra y personalidad riverianas.

En el mismo sentido están planteados los catálogos cronológicos de obra de Siqueiros. Para realizarlos, se ha comenzado con el análisis y reestructuración de la investigación y del archivo fotográfico.

La investigación formal y la recopilación documental sobre la obra siqueiriana se inició en 1974, a raíz del fallecimiento del artista, con objeto de estructurar una exposición-homenaje lo más completa posible, que se efectuó durante los meses de abril a junio de 1975 en el Palacio de Bellas Artes. Cabe aclarar que el resultado fue la exhibición de aproximadamente mil documentos, considerando obra pictórica, fotografía, bocetos para murales, cartas, libros, hemerografía y objetos personales del muralista y, por otro lado, significó el inicio de actividades de la entonces Unidad de Documentación y Apoyo Museográfico de la Dirección de Artes Plásticas del Instituto que, con el tiempo, se convirtió en la actual Subdirección de Documentación e Información del CENIDIAP.

Esta investigación concentró álbumes fotográficos de obra, carpetas de documentación hemerográfica, catálogos, documentos personales del artista, selección crítica de su obra, listados de coleccionistas, etc. Con el tiempo se añadieron obras y documentación y ha sido esta investigación base

la que ha permitido iniciar la estructuración de los catálogos mencionados.

### Catálogo de obra de caballete

Éste abarca desde la primera obra del artista localizada (copia de una *Virgen* de Rafael, hecha en 1907) hasta las últimas realizadas en el año de su muerte, 1974. Esto es, se trata de la reseña de 67 años de producción pictórica, en la que se han presentado situaciones que habrán de descifrarse, como por ejemplo las siguientes: *Madre campesina* aparece fechada en 1924; durante años se le señaló en diversas publicaciones como de 1929. Igual situación ocurre con la obra *Madre proletaria* que pertenece a 1931 aunque hasta en publicaciones recientes se insiste en fecharla en 1929. ¿Cuál fue la razón y las circunstancias para que se confundieran las fechas? Confiamos en que durante el proceso de documentación se aclare la situación.

Diversas fuentes señalan que Siqueiros, durante su reclusión judicial en la ciudad de Taxco, Guerrero, en el año de 1931, realizó aproximadamente cien obras de caballete. Hasta el momento tenemos ya localizadas setenta obras; el resto esperamos completarlo a través de la búsqueda bibliohemerográfica.

Situación similar ocurre durante su estadía de cuatro años (1960-1964) en la entonces Cárcel Preventiva de la Ciudad de México (Lecumberri), etapa en la que produjo, según diversas fuentes, aproximadamente 200 obras de caballete y una obra mural en la cárcel. Ya hemos detectado 190 obras cuya documentación se encuentra en proceso.

Buena parte de su obra de caballete se refiere a retratos de diferentes personas que conoció; ya hemos lo-

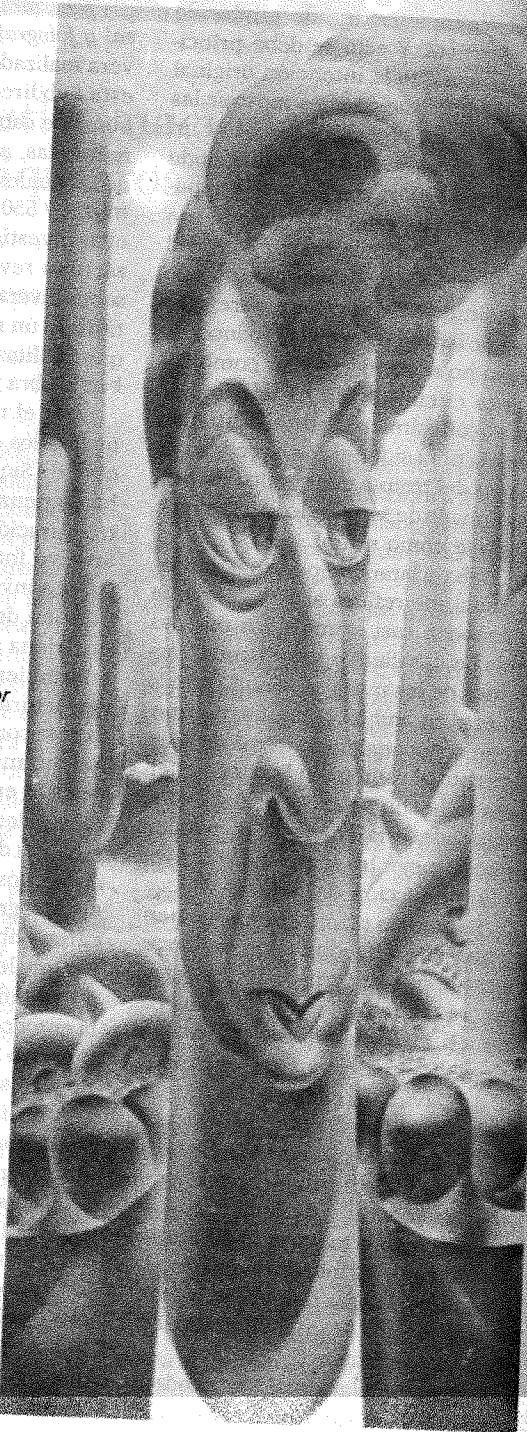


Los primeros frutos 1919; dibujo a tinta y acuarela, que revela la influencia de Saturnino Herrán en esta etapa.



Retrato de Argentina, 1933; ejemplo de las obras inéditas de Siqueiros, que se encuentran en proceso de documentación.

Una imagen inédita, por demás interesante: la visión que Miguel Covarrubias tuvo del artista en su juventud. Forma parte de los hallazgos que hemos integrado a la sección "Siqueiros por otros artistas".



## ¡CERRAR EL PASO A LA REPRESIÓN!

LA VOZ DE MÉXICO

## SANGRIENTA AGRESIÓN EN EL 10. DE MAYO

Los Agentes del Gobierno son los Ejecutores de la Matanza

¡ASESINOS!



Secuencia de un detalle realizado en el mural de la ANDA, que muestra la innegable importancia que Siqueiros daba a la realidad circundante en su obra mural. La cruda fotografía que muestra a la madre doliente ante el cadáver de su hijo asesinado por la represión gubernamental y que apareció en primera plana del periódico Voz de México el 9 de mayo de 1952, sería retomada por Siqueiros para hacer un boceto para realizar esta escena dentro del mural de la Asociación Nacional de Actores en 1958-1959. Seis años después de ocurrido el asesinato, Siqueiros lo plasma en este mural para hacer patente al espectador —principalmente los miembros del sindicato en este caso— que la lucha por las reivindicaciones sociales puede implicar la vida misma.

calizado una cantidad considerable de ellos pero, en la mayoría de los casos, la información se limita al año de su factura. Sólo la confrontación bibliográfica y la consulta a diversos concedores y coleccionistas de la obra de Siqueiros, permitirá resolver las dudas en torno a la identidad de los retratados.

Por esas razones se han seleccionado para ilustrar este texto algunas obras de caballete poco conocidas en la bibliografía siqueiriana —algunas incluso inéditas— para insistir en la necesidad de un mayor conocimiento visual de la producción que permita la revaloración crítica planteada anteriormente. A la fecha, la investigación de la obra de caballete comprende ya mil obras localizadas, en etapa de documentación.

#### *Catálogo de obra mural*

Comprende desde los primeros murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso), en 1922, hasta las obras que dejó trazadas en el Taller de Cuernavaca y los estudios para unos murales que planeaba realizar en Toluca en 1974 y que se encuentran en la Sala de Arte Público. Se trata de 52 años de producción que, implicaron una búsqueda constante en el aspecto técnico, en la incorporación de innovaciones tecnológicas a los sistemas de realización de murales. Es un largo camino que comprende desde los frescos tradicionales de la Preparatoria, hasta las escultopinturas en piroxilina aplicada con pistola de aire, en el Polyforum Cultural Siqueiros, y que abarcan aproximadamente veinte murales —algunos subdivididos en dos o tres murales a su vez.

La búsqueda de nuevos recursos técnicos estuvo emparejada a la solución de problemas de perspectiva que

cada mural exigió debido al lugar en el que fue realizado: Los Ángeles, California; Argentina; Chillán, Chile, y la exaduana de Santo Domingo y el Sindicato Mexicano de Electricistas en la ciudad de México, son algunos ejemplos de los logros en la solución de la perspectiva que alcanzó Siqueiros y que le permitieron formular un amplio marco teórico difundido paulatinamente en diversos textos.

Por antonomasia Siqueiros fue el gran innovador en la técnica pictórica del muralismo mexicano; indiscutiblemente fue uno de los teóricos más importantes de este movimiento y eso puede apreciarse al conocer *in situ* la mayor parte de sus murales, en los cuales se pueden distinguir las distintas aportaciones a lo largo de toda su obra. Es por eso que, paralelamente a estos catálogos, esta Subdirección realiza la recopilación de todos los textos que Siqueiros hizo sobre muralismo y arte en general. El acercamiento a su pensamiento artístico facilitará la comprensión más amplia de su obra.

Cada mural está sustentado en las explicaciones hechas por el mismo artista en los diversos textos localizados. A esto se agregan las fotografías correspondientes que se han podido conseguir hasta el momento —desde vistas generales hasta detalles significativos—, más las obras de caballete que están relacionadas con cada uno —bocetos, estudios, grabados, piroxilinas, etc.— y que adquieren pleno significado junto a los murales. Cabe destacar que de algunos se han presentado siempre las mismas imágenes en las diversas publicaciones editadas; sin embargo, hay muchos fragmentos, detalles, figuras, etc., de esos mismos murales que no se han difundido anteriormente. En este sentido será una sorpresa para el estudioso de la obra siqueiriana conocer imágenes poco o nunca reproducidas.

Cabe subrayar que la investigación mencionada añade la ficha técnica correspondiente y la identificación iconográfica que facilitan la comprensión del mensaje dado por el artista en cada obra. A la fecha se cuenta ya con quinientas fotografías de los murales que se complementan con la información bibliohemerográfica correspondiente. Al respecto, cabe advertir que algunas de estas obras se han perdido ya sea porque las condiciones técnicas para su realización no fueron las más adecuadas o porque fueron destruidos deliberadamente. En cada caso se señalará la circunstancia correspondiente.

#### *Catálogo de fotografía personal*

Otro aspecto importante de esta investigación es el referente a la fotografía personal del artista. El objetivo inmediato es mostrar, a través de las imágenes recopiladas, la vida tanto familiar como personal de un artista cuyos coetáneos consideraban como una leyenda viviente. A partir de su muerte se le confirió una especie de halo legendario y con el fin de subrayarlo casi siempre se utilizaron las mismas fotografías personales en las diversas publicaciones que sobre él se editaron. Pocas publicaciones ofrecen nuevas imágenes que permitan tener otra visión de Siqueiros; sin embargo, grande ha sido nuestra sorpresa al descubrir, a través de la recopilación hecha hasta el momento, la riqueza de facetas que caracterizaron al artista, y que son poco conocidas.

La estructura dada al material fotográfico permite rehacer su álbum familiar; el que se refiere a su trabajo en estudio; el vinculado a su quehacer mural; el correspondiente a su en-

cuentro con personalidades de la época y, quizá el más importante por el enfoque otorgado, el que se refiere a su participación en actividades políticas y sindicales, rasgo distintivo en su vida.

Para quien tiene conocimientos elementales sobre la vida de Siqueiros, no resulta desconocido que su intervención en luchas sindicales y de reivindicación social fue determinante tanto en lo personal como en lo pictórico. Tampoco es desconocido que su militancia le acarreó detenciones y encierros en diversas cárceles y que, las más de las veces, sacrificó su quehacer artístico ante el deseo de continuar en las luchas sociales. ¿Cuántas veces estuvo en la cárcel? Todavía no se ha precisado este punto.

Tampoco se ignora que, junto con Diego Rivera, Siqueiros fue tachado de "pintor comunista" en su época y que, con el paso del tiempo, fue el propio Estado el que lo erigió y rescató como

uno de los pilares del muralismo mexicano.

Hasta el momento se cuenta con más de cuatrocientas fotografías personales, las cuales se encuentran en proceso de identificación. Un aspecto rescatado a través de este proceso de investigación documental es el denominado "Siqueiros por otros artistas" y que se refiere a los retratos, a la obra-homenaje realizada por diferentes artistas a través de los años. Dicha producción abarca desde la caricatura en que fue satirizado junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco, hasta los homenajes hechos durante sus encarcelamientos no sólo por artistas mexicanos sino también por extranjeros. Con esto queremos resaltar la influencia que la personalidad de Siqueiros ejerció tanto sobre artistas de su época como sobre los que en años recientes comienzan a conocer y valorar el inmenso aporte de su obra al arte mexicano contemporáneo.

Como puede observarse, este proyecto comprenderá la mayor cantidad de obra localizada y, gracias a su cronología, permitirá apreciar los temas fundamentales en la obra de Siqueiros; la evolución de su estilo pictórico; las vicisitudes de una vida que estuvo marcada por las reivindicaciones sociales; en suma, será otro instrumento de trabajo y de investigación fundamental para el conocimiento y el análisis de la vida y obra siqueirianas.

Antes de concluir, es necesario señalar y reconocer la invaluable aportación de la Sala de Arte Público Siqueiros, recientemente incorporada a los espacios museográficos del INBA, para la realización de estos catálogos, puesto que conserva el archivo personal del maestro. Esperamos que dicho espacio se convierta en un centro de investigación formal que enriquezca el conocimiento tanto de la obra como de la vida de David Alfaro Siqueiros.



*La multirreproducida fotografía de Siqueiros con su abuelo "Siete filos", estaba cortada y se dejaba fuera a Graciela Amador, primera esposa del artista. Buena parte del material personal sobre Siqueiros ha padecido iguales censuras. Afortunadamente, hemos localizado las fotografías completas en cada caso.*

**Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información de Artes Plásticas**

*Subdirector de Investigación*  
Francisco Reyes Palma

*Subdirectora de Documentación e Información*  
Ma. Teresa Suárez Molina

*Coordinadora de Investigación*  
Esther Cimet S.

*Coordinador de Documentación*  
Agustín Arteaga Domínguez

*Investigadores*

Alejandro Castellanos  
Patricia González Serna  
Laura González Matute  
Ma. del Carmen Gómez del Campo  
Herrán  
Claudia Ovando Shelley  
Luis Rius Caso  
Ana Ma. Rodríguez Pérez  
Alma Lilia Roura Fuentes  
Alicia Sánchez Mejorada de Gil  
Graciela Schmilchuk Braun  
Leticia Torres Carmona  
Armando Torres Michúa  
Luis Francisco Villaseñor Báez

*Coordinador de Información*

Rafael Cruz Arvea

*Investigadores*

Eduardo Espinosa Campos  
Ma. Teresa Favela Fierro  
Ma. Eugenia Garmendia Carbajal  
Alma González Carrera  
Antonio González Luquín  
Guillermina Guadarrama Peña  
Cristina Henríquez Cedeño  
Cristina Híjar González  
Edwina Moreno Guerra  
Ricardo Pedroza Pérez  
Sofía Rosales y Jaime  
José Luis Torres Monjarás  
Nadia Ugalde Gómez  
Josefa Vázquez Morejón  
Ma. Eloísa Velasco Ballesteros  
Angelina Velázquez Sánchez  
Lorena Zamora Betancourt  
Beatriz Zamorano Navarro

**Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información  
de la Danza "José Limón"  
(CENIDI-DANZA)**

## Índice de lesiones en bailarines profesionales y alumnos de danza en México: sus características y probables relaciones

Kena Bastien van der Meer

Quiero agradecer al Instituto Politécnico Nacional, cuyo director, el licenciado Raúl Talán, brindó desinteresadamente el apoyo técnico y académico necesario para que este trabajo se llevara a cabo. A los doctores Rigel Ruiz y José Antonio Flores Oramas, investigadores de la División de Investigación de la Dirección de Orientación Educativa (DOE) del IPN, quienes me asesoraron sin tregua en todo el proceso de este trabajo, además de ser los que sugirieron el tema. Al licenciado Sergio Sánchez Carrillo, de la División de Investigación de la DOE del IPN, quien se encargó de diseñar todos los programas para que pudieran procesarse en computadora los datos recabados en las encuestas. A todos los directores, administrativos, maestros, bailarines y alumnos de las escuelas y compañías de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes incluidos en este trabajo por su cooperación. A Sandra Montenegro por su especial ayuda en la revisión y corrección de este texto, y a todas aquellas personas quienes, directa o indirectamente, apoyaron esta investigación.

### Introducción

Si bien la tendencia a aplicar aspectos científicos a la danza siempre ha existido (Noverre en el siglo XVIII aconsejaba la aplicación de la perspectiva y de la anatomía; Rudolf von Laban aplicó la geometría y la kinesiología), sobre todo en esta última década, dicha inclinación se intensifica y generaliza mun-

dialmente, estrechando así los vínculos entre la danza y el mundo de la ciencia y de la tecnología modernas. Encontramos algunos ejemplos en los trabajos de Kenneth Laws, reconocido físico estadounidense, quien analiza la técnica de la danza clásica con el enfoque de la física, en un intento por estructurar un sistema de notación dancística computarizado, otro caso son los estudios que algunos médicos han iniciado en el terreno de la danza.

El vínculo entre la danza y la medicina se estableció oficialmente en México durante el primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina, organizado por el Centro de Investigación y Documentación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, en noviembre de 1983.

Cuando se me invitó a participar en dicho evento, llevaba ya algún tiempo estudiando anatomía y kinesiología, y había descubierto que muchas de las indicaciones que se me habían hecho a lo largo de mi práctica dancística no coincidían exactamente con la manera como funciona el cuerpo; incluso, algunas resultaban ser del todo contradictorias. La incongruencia esencial no residía en el ejercicio mismo, como yo lo había pensado en un inicio, sino en la manera en la que éste se dirigía, es decir, en el lenguaje utilizado por el maestro, en su descripción de cómo ejecutar el ejercicio. Era evidente que la raíz de dichas contradicciones se hallaba en un desconocimiento de la mecánica músculo-esquelética del cuerpo humano. ¿Cómo justificar, entonces, que un maestro pidiera que una flexión se hiciese con

los músculos extensores?, indicación típica a la hora de llegar a los *relevés lents devant*.

El análisis de la práctica dancística bajo esta nueva perspectiva me hizo ver, entre otras cosas, que la aplicación de conceptos científicos (médicos, físicos e incluso matemáticos) y de técnicas deportivas modernas, podía mejorar la formación y la ejecución de bailarines en todos los niveles, y además, abrir campos de experimentación que ayudaran al avance de la danza misma, incluso en el orden creativo.

Uno de los aspectos que me preocupaba en particular era que esa contradicción entre la teoría y la práctica de la misma (mala aplicación de la técnica) podía interferir en el progreso del alumno: físicamente, por medio de lesiones, o en lo anímico, por medio del desgaste energético superfluo y el poco progreso que éste conlleva.

Los pocos autores especializados a los que tenía acceso señalaban, en general, que la lesión dancística se debía esencialmente a:

1. La falta de aptitudes físicas.
2. La mala aplicación de las técnicas (denominadas también técnicas equivocadas o malas técnicas).
3. Las características kinesiológicas de la danza misma, lo que implicaría que unos géneros dancísticos fueran más riesgosos que otros.

Aunque no todos planteaban que estos problemas se debieran a la carencia de información anatómica, algunos hacían hincapié en que al menos las dos primeras se deben al desconocimiento de las características de estructura y movimiento del cuerpo humano.

Esta posición no difería mucho de la que presentaron, un tiempo después, algunos participantes del primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina en México: la mayoría de los ponentes que trataron los temas de fisiología, anatomía y medicina preventiva del deporte y de la danza, parecían estar de acuerdo, por un lado, en que uno de los problemas más críticos era el riesgo físico que corren los bai-

larines y alumnos durante su formación y su práctica profesional dancística (lesiones y deformaciones) y, por otro lado, en que dicho problema se debía básicamente a una carencia de información anatómica por parte de los responsables del entrenamiento y la formación de bailarines y alumnos de danza.<sup>1</sup>

En 1984, unos meses después de esta experiencia, fui invitada a colaborar en el CID-DANZA como investigadora. La inquietud por aportar un grano de arena a la solución de este problema, aunada a la importancia que la directora del centro, Patricia Aulestia de Alba, le estaba dando al programa de capacitación, me motivó a preparar un seminario de anatomía para el verano de 1984. Dicho seminario, llamado *Cómo se mueve nuestro cuerpo*, tenía como finalidad lograr que los participantes entendieran la lógica del movimiento corporal por medio del estudio de su forma estructural, con la expectativa de que mejoraran su ejecución y/o su enseñanza, y esto me permitiera, a la vez, corroborar ciertas teorías.

La práctica docente en este campo, tanto en el Distrito Federal como en algunos estados de la República, me llevó a comprobar que el desconocimiento del tema era general en alumnos, bailarines y maestros de danza, y que esto se podía generalizar a toda la nación. Pero ahora había que considerar un aspecto esencial a comprobar: si la adquisición de este conocimiento hacía realmente más eficiente la enseñanza y la ejecución dancística y si evitaba o reducía la incidencia de lesiones.

Esta incógnita, como tema de investigación, prometía en verdad ser fascinante, ya que para poder resolverla tenía que responder a las exigencias metodológicas primarias de la investigación: determinar la existencia del problema y conocer la población, lo que implicaba iniciar un estudio laborioso, más que difícil, y comenzar a recoger toda una serie de datos que, hasta la fecha, no se habían recabado en nuestro país.

En efecto, al iniciar mis primeras búsquedas, me

<sup>1</sup> Kena Bastien. *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, CID-DANZA INRA, México, 1985.

había inspirado básicamente en mi experiencia personal directa e indirecta; pero ahora, para desarrollar esta nueva fase, había que ir en busca de datos concretos, simples y fáciles de manejar, que nos permitieran tener un conocimiento bien definido de los diferentes aspectos del tema en nuestro medio: ¿Se lesionan los practicantes de la danza? ¿Cuáles practicantes? ¿Qué tanto se lesionan? ¿Qué tipo de lesiones son? ¿Dónde se ubican?, etcétera.

El primer paso que dimos en esta dirección fue la revisión del registro de consultas dadas por el servicio médico del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) para tratar lesiones,<sup>2</sup> pero los datos obtenidos, aunque muy enriquecedores, no llenaban todos nuestros requerimientos.

La necesidad de iniciar un trabajo de investigación formal que aportara estos datos y brindara una visión real del problema, evitando así caer en especulaciones, se hizo patente, si queríamos garantizar un buen punto de partida para futuros estudios.

Al final de dos años de trabajo la información parecía inagotable. Lo que se presenta a continuación es sólo una pequeña fracción del producto final. En él incluimos el marco conceptual, algunos datos sobre la población y las conclusiones generales.

Este trabajo no pretende ir más allá de la mera exploración. Su finalidad es dar a conocer, tanto al público especializado como al público en general, lo que está sucediendo en nuestro medio en cuanto al tema se refiere, abriendo así la posibilidad de ofrecer una base sólida sobre la cual avanzar.

#### Marco conceptual

La finalidad de este estudio es conocer el tipo de lesiones que padecen los bailarines y alumnos de danza, y ver si existe alguna relación entre la lesión y ciertos aspectos dancísticos (género y técnica), educativos (conocimientos anatómicos) y poblacionales

<sup>2</sup> Kena Bastien. *Relación de las consultas médicas efectuadas en el servicio médico del SNEPD en las que se trataron lesiones de 1978 a 1986*, CENIDI-DANZA, México, 1986.

(edad, sexo, años de estudio y años de ejercer).

Las causas básicas que se le adjudican a la lesión dancística son tres:

1. Falta de aptitudes físicas.
2. Técnicas inadecuadas.
3. Características kinesiológicas de la danza misma.

1. Respecto a la falta de aptitudes físicas, el doctor Hamilton, conocido ortopedista en el medio dancístico estadounidense, declara que, por ser la danza una forma de arte de alto rendimiento (uno de los tres deportes más demandantes, según un estudio que incluye sesenta deportes), la mayoría de los problemas físicos dancísticos a los que se enfrenta el alumno de danza o el bailarín son resultado de la falta de aptitudes físicas. "El ortopedista —afirma— entra en acción cuando el bailarín trata de hacer algo con su cuerpo que éste no tiene capacidad de hacer."<sup>3</sup>

En México, el doctor Daniel Lugo, encargado del servicio médico del SNEPD dice que "la danza requiere, del que la practica, condiciones (físicas) excepcionales para ejecutarla" y que para evitar lesiones es imprescindible el examen médico. "El objetivo principal de dicho examen —dice— es lograr que el alumno seleccionado pueda iniciarse en la carrera con la seguridad de que su cuerpo, como instrumento de trabajo, cuenta con las condiciones necesarias de salud que le permiten realizarse como profesional".<sup>4</sup>

¿Podría, por consiguiente, deducirse que quien posee las aptitudes necesarias para la ejecución de la danza tiene una incidencia muy baja de lesiones? De acuerdo con otros autores parecería que no, ya que para ellos el problema reside en la mala aplicación de las técnicas.

2. Respecto a las técnicas inadecuadas, el doc-

<sup>3</sup> William Hamilton. "Ballet and your Body: an Orthopedists view", en *Dancemagazine*, Vol. LII N° 1, febrero, N.Y., 1978, p. 79.

<sup>4</sup> Daniel Lugo. "La selección médica del aspirante a ejecutante de danza", en *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, Kena Bastien, CID-DANZA INBA, México, 1985, p. 115.

tor Stuart Wright señala: "Es un hecho comúnmente sabido, tanto por profesionales médicos como dancísticos, que las lesiones que deshabilitan al bailarín son resultado de técnicas equivocadas".<sup>5</sup>

Aquí cuestionamos el término de "mala técnica" ya que si ésta logra su objetivo, amén de una posible deformación adaptativa de las funciones, no puede decirse que sea mala. Pensamos, sin embargo, que a lo que se refiere el doctor Wright y los otros autores es a la mala aplicación de la técnica, más que a la técnica misma.

Aunque la controversia pueda ser una cuestión de términos, éste es el aspecto que nos interesa. Varias son las opiniones al respecto:

Hablando del físico Keneth Laws, Paul Raeburn comenta: "Laws descubrió que algunas de las instrucciones tradicionalmente impartidas por los maestros a sus discípulos, en realidad son físicamente imposibles de realizar".<sup>6</sup>

En *La ciencia al servicio de la danza* comentamos que "frecuentemente la manera en la que se guía el entrenamiento y/o se aplica la técnica no va de acuerdo con la manera como funciona el cuerpo".<sup>7</sup>

En el terreno de la danza se opina que esta situación deriva del desconocimiento de ciertos principios anatómicos y/o kinesiológicos. Considerando esto, ¿podemos deducir que si dichos conocimientos fueran adquiridos, la aplicación técnica sería adecuada y, a su vez, la incidencia de lesiones, reducida?

No todos concuerdan con esta teoría, y entre los que la comparten, no todos la consideran desde el mismo punto de vista. Por ejemplo, según el doctor Wright, se ha comprobado que los bailarines que han participado en cursos de anatomía y kinesiología no están menos propensos a lastimarse, pero aconseja que tanto bailarines como maestros deben estudiar-

<sup>5</sup> Stuart Wright. *Dancer's guide to injuries of the lower extremity*, Cornwall Books, USA, 1984, p. 14.

<sup>6</sup> Paul Raeburn. "Física y danza, arte de altos vuelos", en *MD* Vol. 1 N° 12, septiembre 1986, p. 91.

<sup>7</sup> Kena Bastien. "La ciencia al servicio de la danza", en *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, Kena Bastien, CID-DANZA INBA, México, 1985, p. 188.

las porque los hace mejores bailarines.<sup>8</sup>

La maestra Villanueva declara que "el maestro que imparte la técnica clásica con conocimientos de anatomía obtendrá mejores resultados con los alumnos..."<sup>9</sup> También al respecto nosotros mencionamos que "un profesor con el conocimiento básico de anatomía y kinesiología estará más capacitado para dirigir los ejercicios porque habrá comprendido las leyes físicas del cuerpo... y podrá modificar su lenguaje, buscando una mejor manera de guiar al alumno".<sup>10</sup>

El maestro Jean George Noverre comenta al respecto:

Un compositor que desea elevarse sobre el nivel ordinario debe estudiar a los pintores y seguirlos en sus diferentes maneras de componer y de pintar...

Me apoyo en este principio para atreverme a creer que el estudio de la anatomía arrojará claridad sobre los preceptos que deberá dictar a los alumnos, de cuya formación está encargado. Con su ayuda descubrirá fácilmente los vicios de conformación o los defectos adquiridos por el hábito, que con tanta frecuencia se oponen al progreso de los discípulos. Conociendo la causa del mal le pondrá remedio sin dificultad: dando sus lecciones y reglas según un examen prudente y exacto, aquellas perderán su firmeza. La poca aplicación que los maestros ponen en descubrir la conformación de sus alumnos (conformación que es tan variada como sus fisonomías) es el origen de esas nubes de malos bailarines que serían menos, sin duda, si se hubiera tenido el talento de colocarlos en el género que les corresponde.<sup>11</sup>

3. Por último, hay quienes consideran que la causa

<sup>8</sup> Stuart Wright. Op. cit.: p. 14.

<sup>9</sup> Mirna Villanueva. "La escuela del ballet clásico: estructura ósea", en *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, Kena Bastien, CID-DANZA INBA, México, 1985, p. 115.

<sup>10</sup> Kena Bastien. Op. cit.: p. 190.

<sup>11</sup> Juan J. Noverre. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1981, p. 71.

primordial o al menos una de las más importantes de la lesión dancística reside en las características kinesiológicas de la danza, lo que en simples palabras equivale a decir que es la danza misma la que lesiona, independientemente de tener o no las aptitudes físicas para ejecutarla y/o los conocimientos anatómicos propuestos. Uno de los defensores de esta posición es el doctor Ricardo Solís, quien declara que "las lesiones dentro de la danza son muy variadas y dependen en gran parte de las características de los movimientos corporales".<sup>12</sup> O, como dice el doctor Lugo: "La danza como tal implica una serie de riesgos que si el que la practica no tiene las condiciones necesarias de salud, pueden surgir lesiones que lo incapaciten temporal o definitivamente".<sup>13</sup>

¿Podemos, pues, considerar a la danza como una actividad riesgosa, se tengan o no las aptitudes y conocimientos propuestos? ¿Existen, como algunos opinan, géneros dancísticos de más o menos riesgo y a su vez técnicas que representan un mayor o menor peligro de lesión?

Esperamos que la base para responder a estas preguntas pueda encontrarse, aunque sea en parte, en los datos que en este trabajo se ofrecen.

### Metodología

Ésta es una investigación exploratoria cuyos datos fueron recabados por medio de la observación indirecta.

Se consideraron las categorías de alumnos, bailarines profesionales y las tres modalidades siguientes:

1. Danza clásica.
2. Danza contemporánea.
3. Danza folclórica.

<sup>12</sup> Ricardo Solís. "Lesiones en danza", en *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*, Kena Bastien, CID-DANZA INBA, México, 1985, p. 149.

<sup>13</sup> Daniel Lugo. Op. cit.: p. 110.

### Ubicación del universo de trabajo

La población incluida en este trabajo pertenece a las instituciones del Instituto Nacional de Bellas Artes y a las subsidiadas por esa institución en el Distrito Federal, en donde la formación y la ejecución de la danza se efectúan con fines profesionales.

### Escuelas:

1. Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD).
2. Academia de la Danza Mexicana (ADM).
3. Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello (END).

### Compañías:

1. Ballet Independiente (BI).
2. Ballet Nacional de México (BN).
3. Ballet Teatro del Espacio (BTE).
4. Centro de Investigación Coreográfica (CICO).
5. Compañía Nacional de Danza (CND).
6. México, Compañía Nacional de Danza Folklórica (MCNDF).

Cada una de las compañías, a excepción de la CND, cuenta con una escuela de danza propia, de la que suelen seleccionar nuevos integrantes para su compañía. Siendo su número de participantes relativamente reducido, se consideró de interés incluirlos en el estudio.

### Escuelas de las compañías

1. Escuela del Ballet Independiente.
2. Colegio de Danza Contemporánea, del Ballet Nacional.
3. Centro de Formación Profesional y Enseñanza Abierta de la Danza (BTE).
4. Escuela del CICO.
5. Escuela de MCNDF.



Se cubrieron ocho escuelas y cinco compañías de danza, visitadas para conocer su población y sus cargas académicas.

A pesar de la magnitud de la población (1 370 individuos) y del trabajo que implicaría estudiarla, se abarcó en su totalidad en forma censal.

#### Procesamiento de datos

El procesamiento de datos fue posible gracias al trabajo coordinado con la Dirección de Investigación de la Dirección de Orientación Educativa del IPN que nos apoyó en el manejo estadístico de la información. La persona comisionada para colaborar en este trabajo fue Sergio Sánchez Carrillo.

#### Algunos datos sobre la población estudiada

El número total de encuestas procesadas fue 1 065:

	Alumnos	Bailarines	Maestros	Total
Femenino	681	89	75	845
	84%	56%	75%	79%
Masculino	126	69	25	220
	16%	44%	25%	21%
Total	807	158	100	1065

La población estudiada pertenece a un total de 9 instituciones que se dividieron en tres grandes grupos:

1. Grupo de escuelas oficiales:  
793 individuos = 75% de la población
2. Grupo de compañías profesionales:  
183 individuos = 17% de la población
3. Grupo de escuelas de las compañías:  
89 individuos = 8% de la población

#### Edad

Las edades de la población estudiada se clasificaron en ocho grupos, según la categorización propuesta por el doctor Hamilton.<sup>14</sup>

	Alumnos	Bailarines	Maestros	Total
0-11	89	1	5	95
11-14	421	1	0	422
14-18	211	21	0	232
18-22	45	44	10	99
22-25	20	32	12	64
25-30	13	31	22	66
30-35	0	14	13	27
35-X	8	14	38	60
Total	807	158	100	1 065

Hay maestros y bailarines que no reportaron su edad por lo que la computadora los clasificó en el grupo de 0 a 11 años. Y por un error de captura un bailarín fue ubicado en el grupo de 11 a 14 años.

La mayoría de la población está ubicada entre los 11 y los 18 años (61%). El grupo de edad que menos población tiene es el de 30 a 35 años. Desde el punto de vista de la categoría: la mayoría de los alumnos tienen entre 11 y 18 años; la mayoría de los bailarines se ubica entre los 18 y los 25 años; y, finalmente, los maestros en su mayoría se encuentran en el grupo de 35 años en adelante.

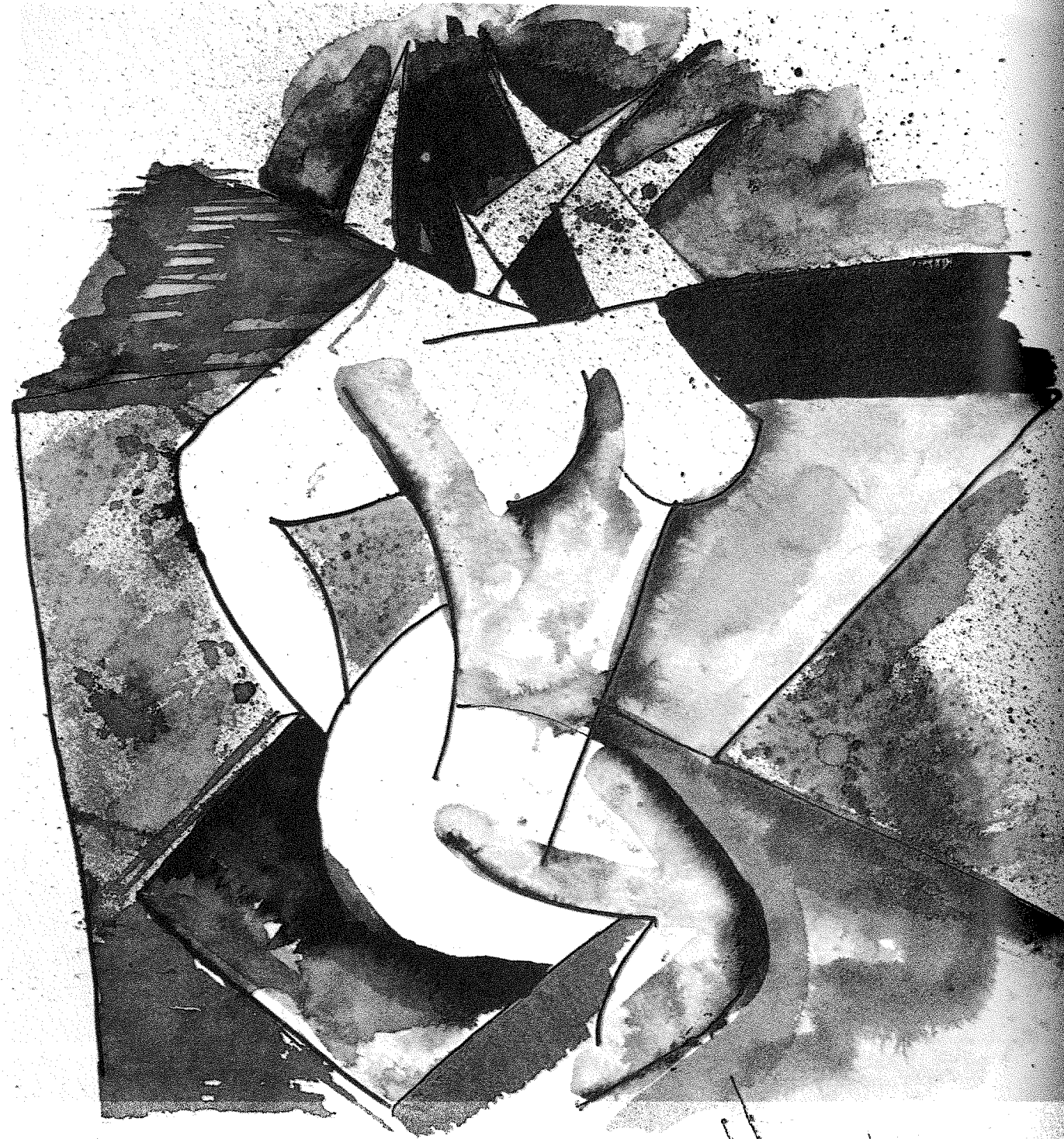
#### Modalidad o tipo de danza

En algunas instituciones se practican ciertas modalidades dancísticas durante el mismo número de horas por semana.

Ante la imposibilidad de darle prioridad a una modalidad sobre otra, consideramos a cada una de estas combinaciones como un tipo especial de danza, ya que de cada combinación podrían desprenderse características traumatológicas particulares. Denominamos "mixtas" a estas combinaciones y les

<sup>14</sup> William Hamilton. Op. cit.: p. 79.

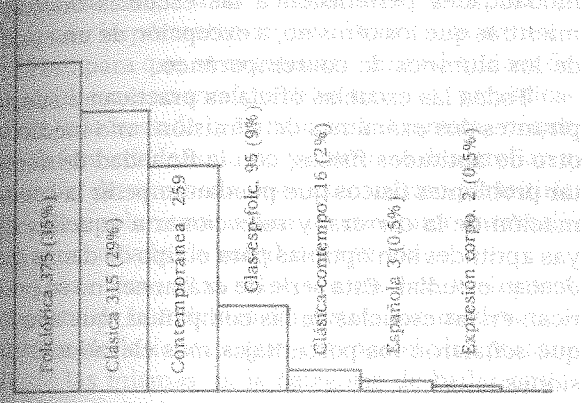




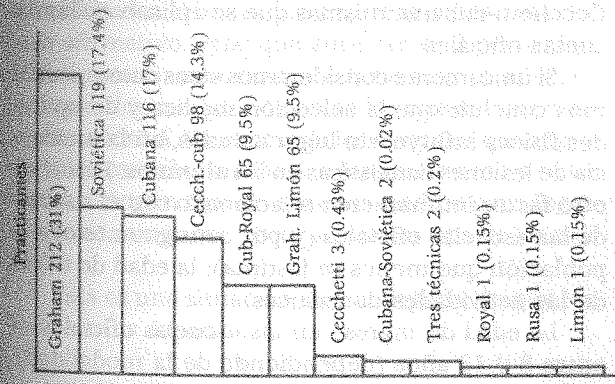
dimos el nombre específico de cada una de las modalidades que abarcan. En la gráfica 1 se presentan los tipos de danza que se encontraron y la población que las practica.

*Técnicas*

En esta renglón encontramos una situación análoga a la descrita en el anterior. En efecto, hallamos in-



Gráfica 1. Tipo de danza



Gráfica 2. Técnicas

dividuos que practican y/o enseñan la combinación de aspectos metodológicos de dos o más escuelas. En estos casos, hablaremos de técnicas "híbridas". Cabe señalar que, a diferencia de las modalidades mixtas, el término "híbrido" no se refiere al factor tiempo sino a la mezcla misma de elementos pertenecientes a escuelas distintas. En la gráfica 2 se exponen las técnicas que encontramos.

La relación de técnicas "híbridas" y no "híbridas" por cada modalidad es la siguiente:

De 11 técnicas de danza clásica, 6 son "híbridas" (55%)

De 3 técnicas de danza contemporánea, 1 es "híbrida" (33%)

Las danzas folclórica y española, por carecer de una técnica propiamente dicha, no se incluyeron aquí.

*Conocimientos anatómicos*

De 1 065 individuos, 565, lo que representa el 53% de la población total, señalaron que habían tomado cursos de anatomía humana. La mayoría de estas personas consideran que dichos cursos les sirvieron para mejorar su ejecución dancística (en el caso de alumnos y bailarines) y la calidad de su enseñanza (en el caso de maestros).

A los alumnos y bailarines se les preguntó en qué forma les sirvieron dichos cursos. Obtuvimos 601 respuestas que se clasificaron bajo 9 rubros, de los cuales uno se refiere a la prevención de lesiones.

Sesenta y seis personas afirmaron que los cursos de anatomía les sirvieron para no lastimarse. Sin embargo, al revisar sus encuestas, raras eran las que no señalaban algún tipo de lesión.

Para no interpretar de manera precipitada esta situación como incongruente, consideramos necesario efectuar un estudio en el cual pudiéramos encontrar alguna diferencia estadística, no evidente a simple vista, que distinguiera a estas personas del resto de la población.

De un total de 66 individuos, sólo dos señalan que no han sufrido ningún tipo de lesión. En cuan-

to a los demás, la diferencia porcentual de lesiones respecto a la población total es mínima. Esto implica que el hecho de que esta población considere que el conocimiento de la anatomía le sirve para no lastimarse no significa que éste se fundamente en la realidad.

Creemos que la respuesta a esta pregunta señala las expectativas del entrevistado respecto a los conocimientos de anatomía, que no siempre coinciden con los resultados cuantitativos del índice de lesiones.

En cuanto a la población de maestros, 82 han tomado cursos de anatomía, y de estos, 75 (91%) afirman que dichos cursos han servido para mejorar la calidad de su enseñanza.

### Conclusiones generales

*¿Se lesionan los practicantes de danza en las instituciones estudiadas?*

Sí, definitivamente. Sin embargo, a juzgar por las observaciones hechas en las encuestas y por las conversaciones con los entrevistados, estas lesiones, en su mayoría, no son graves.

*¿Cuáles son los tipos de lesiones más comunes?*

Entre todos los tipos de lesión, el más común es el dérmico, y no hay categoría de la población que no lo haya padecido. En orden decreciente se encuentra, después del dérmico, el muscular, el articular, los de otro tipo, y por último, el óseo que es en realidad poco usual y ocurre por accidente, en general.

De los tipos de lesión expuestos arriba, las lesiones que más se encontraron son las siguientes:

*Musculares:* contracturas en los muslos y las pantorrillas. A veces, desgarres.

*Articulares:* esguince de tobillo.

*Óseos:* fracturas de tobillo y pie.

*Dérmicos:* ampollas en los pies y raspones en rodillas y manos.

*Otros:* calambres en los pies, conjuntivitis e infecciones de las vías respiratorias.

Como podemos observar, los miembros inferiores son los más afectados.

### Probables relaciones

*Falta de aptitudes físicas.* Los alumnos de folclor, de clásico, y de clásico-español-folclor representan los porcentajes más bajos de lesiones; mientras que los practicantes de clásico-contemporáneo y de contemporáneo tienen los porcentajes más altos.

Sabemos que los alumnos de las tres primeras modalidades pertenecen a las escuelas oficiales, mientras que los otros no, a excepción de una parte de los alumnos de contemporáneo.

Todas las escuelas oficiales practican a sus aspirantes dos exámenes de admisión: uno médico y otro de aptitudes físicas, con la finalidad de detectar problemas físicos que puedan impedir la consumación de la carrera, y seleccionar a aquellos cuyas aptitudes son óptimas para el tipo de danza que desean estudiar. Esta serie de exámenes no se practican en las escuelas de las compañías, que son las que señalaron los porcentajes más elevados de lesiones.

La similitud de los datos encontrados bajo la variable técnica confirma lo expuesto arriba: el porcentaje más alto de lesiones corresponde a la Graham-Limón que se practica en una escuela no oficial; mientras que los porcentajes más bajos corresponden a las técnicas soviética, cubana, y Cecchetti-cubana, mismas que se aplican en las escuelas oficiales.

Si únicamente consideramos estos datos, podríamos concluir que la selección médica y de aptitudes físicas influye, sin lugar a dudas, en la incidencia de lesiones dancísticas en los alumnos. Pero, hay otro factor íntimamente relacionado con el sistema de las escuelas oficiales (y por consiguiente con la población que menos se lastima): la edad de inicio de las actividades dancísticas.

La edad de ingreso en las escuelas oficiales es entre 8 y 13 años (dependiendo de la modalidad), mientras que la edad de la mayoría de las personas que ingresan a las escuelas de las compañías está

más cerca de la adolescencia que de la niñez. Sabemos, por el estudio de Miller,<sup>15</sup> que la apertura de la cadera, por ejemplo, puede lograrse siempre y cuando el individuo empiece su entrenamiento antes de los once años. ¿Cuántas aptitudes más pueden lograrse si el individuo inicia su entrenamiento desde muy joven?

Creo que estos dos factores: la selección médica y de aptitudes físicas, y el inicio temprano de la actividad, están tan relacionados entre sí con respecto a las lesiones, que es difícil separarlas, por lo cual concluyo que es la combinación de ambas la que podría fungir como uno de los medios preventivos más importantes en los alumnos de danza.

Pero para que se mantenga un nivel óptimo de salud, el examen médico debe hacerse, periódicamente, a lo largo de la formación académica, ya que hay enfermedades que no siempre se desarrollan a una edad determinada. Este mecanismo permitiría detectar y solucionar a tiempo cualquier anomalía en el estado de salud del individuo.

Ahora bien, si la selección médica y el inicio temprano de la actividad dancística son medios preventivos de lesiones, ¿qué provoca el alto porcentaje de las mismas en la categoría de bailarines?

Los resultados obtenidos con base en un estudio comparativo de las tres categorías nos muestra que la población de bailarines se lesiona un 50 y hasta un 70% más que la de alumnos. (Ver cuadros correspondientes del 3 al 7). Y de este hecho se desprenden varias interrogantes: ¿Se trata de bailarines seleccionados al inicio de su carrera académica? En caso afirmativo, ¿por qué sube tanto el porcentaje de lesiones en esta etapa? Y si no fueron seleccionados, entonces, ¿dónde están los que sí fueron seleccionados? A diferencia de los alumnos que ingresan a las escuelas oficiales, a los bailarines no se les efectúa ningún tipo de examen médico para ingresar a una compañía. ¿Podría esta ser una de las causas?

Ésta es una situación algo compleja, ya que implica varios aspectos:

<sup>15</sup> E. Miller. *A new consideration in athletic injuries: The classical ballet dancers*, Clin. Orth. III, sept. 1975, pp. 181-191.

El bailarín es un individuo que, cuando inicia su carrera profesional, lleva ya de 6 a 8 años practicando, mismos que transcurren sin que se le haga una revisión médica exhaustiva. Un individuo, por ejemplo, puede desarrollar una escoliosis entre los 9 y los 16 años. La selección de alumnos entre los 9 y los 13 no forzosamente detectaría un caso de escoliosis tardía. ¿No puede esto aplicarse a otros casos patológicos? Pensamos que el ejercicio constante durante ocho años de estudio podría causar desgastes y/o desajustes a nivel músculo-esquelético y cardiovascular que, a la hora de iniciar una actividad profesional con mayores cargas de trabajo, empezarían a manifestarse como lesiones. ¿No sería, pues, el examen médico de bailarines un paso importante en la prevención de las lesiones en esta etapa profesional?

Cuadro 3. Musculares

	Clásico	Contemp.	Folclor	Total
Alumnos (I)	78 (de 217) 36% Mb.	95 (de 174) 55% Mb.	108 (de 313) 34.5% Mb.	281 (de 704) 40%
Bailarines (D)	54 (de 61) 88.5% Ma.	35 (de 48) 73% Ma/A.	41 (de 42) 98% Ma.	130 (de 151) 86%
Total Parcial	132 (de 278) 47%	130 (de 222) 58.5%	149 (de 355) 42%	411 (de 855) 48%
Maestros (I)	28 (de 38) 74% Ma.	35 (de 37) 95% Ma.	17 (de 20) 85% Ma.	80 (de 95) 84%
Total	160 (de 316) 51%	165 (de 259) 64%	166 (de 375) 44%	491 (de 950) 52%

Las abreviaciones Ma, A, M, B y Mb, corresponden a la frecuencia con la que se lastiman: Muy alta, Alta, Media, Baja y Muy baja. En cuanto a la información obtenida de la población de maestros, se trata de las observaciones que han hecho a lo largo de su carrera.

Cuadro 4. Articulares

	Clásico	Contemp.	Folclor	Total
Alumnos (I)	112 (de 217) 52% Mb.	114 (de 174) 65.5% Mb.	173 (de 313) 55% Mb.	399 (de 704) 57%
Bailarines (D)	52 (de 61) 85% M.	33 (de 48) 69% A.	38 (de 42) 90% A.	123 (de 151) 81%
Total Parcial	164 (de 278) 59%	147 (de 222) 66%	211 (de 355) 59%	522 (de 855) 61%
Maestros (I)	25 (de 38) 66% A.	30 (de 37) 81% A.	19 (de 20) 95% A.	74 (de 95) 78%
Total	189 (de 316) 60%	177 (de 259) 68%	230 (de 375) 61%	596 (de 950) 63%

Hay otras causas: un desequilibrio en las cargas de trabajo, descuido, cambio en la forma de vida o, como lo sugiere Raúl Gelaubert: tensión, malas condiciones de trabajo y mala nutrición.

El hecho de que los bailarines se lesionen más que los alumnos es un tema que amerita estudiarse a fondo para poder encontrar mecanismos concretos de prevención y solución.

*Falta de conocimientos anatómicos.* Otra de las causas de lesión dancística expuestas en el marco teórico es la mala aplicación de la técnica. Como se comenta allí mismo, existe la opinión de que ésta se debe al desconocimiento de la anatomía y/o de la kinesiólogía por parte del maestro y/o del ejecutante.

Sin embargo, el estudio efectuado a 66 individuos que afirmaron que los cursos de anatomía les sirvieron para no lastimarse no demuestra que así sea. Pensamos que los sujetos sólo están manifestando sus expectativas con respecto a los conocimientos de anatomía (lo que se les dijo que obten-

drían de dichos cursos), sin que ésa haya sido su experiencia. Esto implica que no hay una conceptualización clara de la anatomía ni de cómo puede realmente beneficiar al ejecutante de danza.

Retomando, vemos que el conocimiento anatómico no influyó significativamente en la incidencia de lesiones. No fungió como factor preventivo de las mismas ni redujo el número de accidentes. Por otro lado, la pluralidad de respuestas disímboles respecto a la utilidad de los cursos (incluso entre alumnos de una misma clase) nos hace preguntarnos cuál fue el objetivo de dichos cursos y si era conocido por los alumnos.

En general, es nuestra opinión que el enfoque de los cursos de anatomía está equivocado. Definitivamente, el conocer la estructura y funcionamiento del cuerpo humano puede ser de gran utilidad para entender por qué es mejor hacer los ejercicios de una manera y no de otra, pero la finalidad de un curso de anatomía en el terreno de la danza no debe ser únicamente la adquisición de la información

Cuadro 5. Óseas

	Clásico	Contemp.	Folclor	Total
Alumnos (I)	6 (de 217) 3% Mb.	7 (de 174) 4% Mb.	6 (de 313) 2% Mb.	19 (de 704) 3%
Bailarines (I)	11 (de 61) 18% Mb.	3 (de 48) 6% Mb.	6 (de 42) 14% Mb.	20 (de 151) 13%
Total Parcial	17 (de 278) 6%	10 (de 222) 4.5%	12 (de 355) 3%	39 (de 855) 4.5%
Maestros (I)	13 (de 38) 34% Mb.	6 (de 37) 16% Mb.	5 (de 20) 25% M.	24 (de 95) 25%
Total	30 (de 316) 9%	16 (de 259) 6%	17 (de 375) 4.5%	63 (de 950) 6.5%

Cuadro 6. Dérmicas

	Clásico	Contemp.	Folclor	Total
Alumnos (I)	130 (de 217) 60% Ma.	139 (de 174) 80% Ma.	182 (de 313) 58% Mb.	451 (de 704) 64%
Bailarines (I)	45 (de 61) 74% Ma.	37 (de 48) 77% Ma.	36 (de 42) 86% M.	118 (de 151) 78%
Total Parcial	175 (de 278) 63%	176 (de 222) 79%	218 (de 355) 61%	569 (de 855) 66.5%
Maestros (I)	21 (de 38) 55% Ma.	30 (de 37) 81% Ma.	16 (de 20) 80% Ma./B.	67 (de 95) 70%
Total	196 (de 316) 62%	206 (de 259) 79.5%	234 (de 375) 62%	636 (de 950) 67%

científica. Dicha información aportaría su mayor beneficio si se la considerara como base teórica de la enseñanza de mecanismos específicos de apoyo a la formación o al entrenamiento físico, por ejemplo: cómo calentarse, cómo estirarse, cómo relajarse, cómo alimentarse y, sobre todo, cómo mantener un nivel de concentración interna que permita estar alerta y evitar situaciones perjudiciales, como forzarse cuando el cuerpo está dando señas de cansancio; pasar por alto un dolor o no detectarlo a tiempo, etc. Para decir esto nos basamos, entre otras cosas, en el hecho de que la mayoría de lesiones graves han sido accidentales o por negligencia.

En cuanto a la población docente, el conocimiento del cuerpo y su funcionamiento puede ser muy útil para entender a fondo la técnica y detectar si el alumno la está aplicando correctamente. Pero más importante aún es que el maestro conozca y domine la técnica que enseña.

Resumiendo: si bien el conocimiento de la anatomía es benéfico para el individuo que la estudia

para ampliar su entendimiento del cuerpo, dicha información no es un factor preventivo de lesiones en quienes ejecutan la danza ni reduce su incidencia. Pero es probable que el conocimiento de mecanismos específicos de apoyo ayude al ejecutante a desempeñar su actividad con mayor eficiencia y lo lleve a responsabilizarse más del bienestar de su cuerpo.

*Características kinesiológicas de la danza misma.* Hay quienes consideran que algunos tipos de danza son más dañinos que otros. Si bien en nuestro estudio encontramos modalidades en las que el porcentaje de lesiones es mucho más elevado que en otras (ver relación), no podemos asegurar que esto se deba a los tipos de movimiento específicos a cada tipo de danza en particular.

Porcentaje total de lesiones obtenido del total de las categorías:

Clásico-contemporáneo = 59%  
Contemporáneo = 46%

Cuadro 7. Otras

	Clásico	Contemp.	Folclor	Total
Alumnos (I)	19 (de 217) 9% Mb.	15 (de 174) 9% Mb.	44 (de 313) 14% A.	78 (de 704) 11%
Bailarines (D)	7 (de 61) 11.5% M./Mb.	9 (de 48) 19% Ma./B.	20 (de 42) 48% B.	36 (de 151) 24%
Total Parcial	26 (de 278) 9%	24 (de 222) 11%	64 (de 355) 18%	114 (de 855) 13%
Maestros (I)	2 (de 38) 5% M.	4 (de 37) 11% Mb.	3 (de 20) 15% Mb.	9 (de 95) 9%
Total	28 (de 316) 9%	28 (de 259) 11%	67 (de 375) 18%	123 (de 950) 13%

Clásico	= 38%
Folclor	= 38%
Clásico-español-folclor	= 31%

De las cinco modalidades estudiadas, la mixta clásico-contemporáneo tiene el porcentaje más elevado, mientras que la clásica-español-folclor tiene el más bajo. Si sólo consideramos la modalidad, podríamos concluir que las características kinesiológicas están jugando un papel significativo en la incidencia de lesiones. Pero si observamos más de cerca estos datos, resulta que la población que practica la danza clásica-contemporánea pertenece a una institución en la que no se hace la selección médica, en la que el inicio de las actividades no es obligatorio desde la niñez y en la que, además, los alumnos participan en actividades escénicas, lo que los sitúa en una categoría intermedia entre alumnos y bailarines. El caso de los que estudian la modalidad mixta clásico-español-folclor es totalmente a la inversa. ¿Se trata, entonces, de las características de movimiento de la modalidad o de la selección, que como vimos anteriormente, está ligada con el inicio de las actividades dancísticas a temprana edad?

Visto bajo el punto de vista específico de la categoría de alumnos y bailarines, obtuvimos los siguientes resultados:

En el caso de los alumnos, aunque en algunos tipos de danza el porcentaje de lesiones es más alto (como en el clásico-contemporáneo) sólo resultaron dependientes las variables en las lesiones dérmicas. Es decir, que el número de lesiones que sufre esta categoría, a excepción de las dérmicas, no está relacionado con el tipo de danza que estudian. Las lesiones dérmicas, alcanzaron los niveles más altos en las danzas contemporánea y clásico-contemporánea.

En cuanto a los bailarines, el tipo de danza sólo está relacionado con las lesiones musculares, articulares y otras, siendo los de la danza clásica-contemporánea y folclórica los que reportaron los porcentajes más altos.

La información expuesta arriba nos está diciendo lo siguiente: las lesiones que sufren los alumnos (exceptuando las dérmicas) no están relacionadas

con ningún tipo de danza en particular; mientras que las lesiones que sufren los bailarines sí (a no ser de las óseas y las otras). ¿Cómo puede un tipo de danza influir en la incidencia de lesiones de una categoría y no de otra?

La falta de continuidad entre los resultados al pasar de una categoría a otra nos hace cuestionarnos hasta qué punto es la modalidad en sí la que está jugando el papel decisivo en la incidencia de lesiones. Si éste fuese el caso, habría una constante en la relación modalidad-lesión independientemente de la categoría. Sin embargo no sucede así: los alumnos que menos se lastiman son los de folclor; mientras que son los bailarines de folclor los que más se lastiman (aparte de los de clásico-contemporáneo).

Sólo un estudio más detallado de las categorías que estudian estos tipos de danza nos ayudará a desentrañar el por qué de esta situación.

La relación entre la ubicación de las lesiones y los tipos de danza también difiere de una categoría a otra, pero en este caso fue más fácil deducir las posibles razones.

Primeramente encontramos que, en la categoría de alumnos, el tipo de danza sólo está relacionado con la ubicación de las lesiones musculares, dérmicas y otras. En el caso de los bailarines, sólo encontramos relación con la ubicación de las lesiones dérmicas. Existe, pues, una constante entre el tipo de danza y la lesión dérmica en ambas categorías, lo que nos hace pensar que este es el tipo de lesión en donde las características de movimiento de cada modalidad se reflejan más.

A nivel general, el lugar más afectado por las lesiones dérmicas es el pie, pero a partir del segundo lugar se empiezan a marcar las diferencias: rodillas en clásico y folclor, codos y hombros en contemporáneo y, finalmente, manos en folclor y contemporáneo. La mayoría de estas lesiones se debe al uso de zapatillas de punta, al ejercicio con los pies descalzos (aunado al mal estado de los pisos de algunos salones), el trabajo en el piso, las caídas de rodillas y la manipulación de objetos cortantes.

¿Por qué la ubicación de las lesiones musculares y otras son dependientes en la categoría de alumnos y no en la de bailarines?

Respecto a las otras lesiones, se señalaron básicamente calambres en los pies (en la planta) y en las pantorrillas, e infecciones oculares y de las vías respiratorias. La mayoría de los calambres fue señalada por los alumnos de clásico y los casos de conjuntivitis e infecciones de las vías respiratorias por los alumnos de folclor que, según explicaron, son causados por el polvo que se levanta en los salones al momento de zapatear.

Si analizamos estos datos, resultan dos cosas: los casos de infección ocular y de vías respiratorias no derivan propiamente de las características de un tipo de danza en particular, sino de factores extrínsecos: falta de higiene y mal estado de los salones. Es decir, la causa no es el zapateado, sino la falta de higiene donde se practica esta disciplina. Por otro lado, el calambre es, en realidad un fenómeno muscular, y por ende lo veremos con las lesiones musculares.

Pensamos que la ubicación de las lesiones musculares en alumnos son dependientes del tipo de danza que practican por cuestiones adaptativas. Es decir que ocurren porque el cuerpo no está acostumbrado a esos tipos de movimiento ni a esas cargas de trabajo. Y aquí es donde cabe hablar de los calambres.

Existen divergencias respecto a las causas del calambre; se dice incluso que se desconocen sus causas. Pero también se ha señalado que son provocados por la pérdida de electrolitos, especialmente sodio y potasio, debido al sudor excesivo. No obstante, la mayoría de la población que señaló calambres es muy joven y las demandas de trabajo físico en sus clases no ameritan una pérdida de agua de tal magnitud, lo que nos hace descartar esta causa, sin dejar de lado la posibilidad de un desequilibrio en la nutrición. Sin embargo, el hecho de que la población sea joven nos hace pensar que los calambres están relacionados con los ejercicios destinados a fortalecer el empeine y los miembros inferiores. Ya que su edad los acerca al nivel de principiantes, nos inclinamos todavía más a pensar en que la ubicación de las lesiones musculares en alumnos es dependiente del tipo de danza porque éstos están en una fase de adaptación al ejercicio.

Si bien esta situación parece ser más clara que la anterior, pensamos que un estudio más detallado de la población aportaría elementos que enriquecerían más este análisis.

¿Qué puede decirse de las técnicas de danza? ¿Hay alguna que sea más perjudicial que otra? El porcentaje total de lesiones registradas por técnica en toda la población es el siguiente:

Cubana-Royal	= 56%
Graham-Limón	= 51%
Graham	= 45%
Soviética	= 31.5%
Cecchetti-Cubana y Cubana	= 31%

De estas seis técnicas, el porcentaje más elevado correspondió a la Cubana-Royal, mientras que la Cecchetti-Cubana y Cubana tienen los porcentajes más bajos. Si relacionamos cada una de estas técnicas con su modalidad respectiva, los datos que vierten son muy similares a los que se encontraron bajo el rubro anterior, con la diferencia de que en este caso la población que practica la danza clásica-contemporánea no aparece ya que no nos fue posible obtener ningún dato acerca de las técnicas que se aplican en su institución. Pero nos preguntamos si éstos no hubieran tenido el porcentaje más elevado, en el caso de haber contado con la información.

La similitud de los resultados nos lleva a una reflexión parecida: la población que practica la técnica Cecchetti-Cubana estudia en una escuela oficial en la que se efectúan exámenes médicos y de aptitudes físicas, y la edad de ingreso no rebasa los 13 años; mientras que el porcentaje más elevado de lesiones corresponde a una población de bailarines profesionales, correspondiente a la categoría que más se lastima, y de los cuales desconocemos antecedentes en cuanto a selección, formación, etcétera. Nos cuestionamos, entonces, si la razón de que ciertas técnicas manifestaran un porcentaje más elevado de lesiones que otras, reside en la técnica misma o en la modalidad (o incluso en algún otro factor)

En cuanto a la ubicación de las lesiones, encontramos algunas diferencias. A nivel muscular, el muslo es el más afectado en la categoría de alumnos. Los bailarines de las técnicas Cubana-Royal y Graham señalaron la espalda en primer lugar. Por otro lado, los bailarines de Graham-Limón, aunque señalaron la espalda en segundo lugar, hay poca diferencia de porcentajes con el muslo. La similitud entre los resultados expuestos aquí y los que se encontraron bajo el rubro anterior nos llevan a concluir lo mismo: que en el caso de los alumnos, la técnica influye en la ubicación de las lesiones pero no en el caso de los bailarines. En éste último, el factor importante es la categoría y no la técnica.

En cuanto a los alumnos, la mayoría de los que estudian la técnica Cubana señalaron varios casos de lesión en las ingles. Habría que analizar los movimientos para determinar cuáles son los que en esta técnica podrían estar causando este cuadro.

En cuanto a las lesiones articulares, todas las variables resultaron independientes, lo que implica que no hay relación entre un factor y otro. Sin embargo, nos parece interesante que la mayoría de ejecutantes de Graham hayan señalado como lugar más afectado la rodilla ya que, como se mencionó más arriba, suele pensarse que este tipo de afección es más común a la danza clásica.

Desde el punto de vista dérmico, no se encontró ninguna relación entre lesión y técnica. Tampoco se encontró relación alguna con las otras lesiones.

*¿Qué relación hay entre la antigüedad (años de estudio y de ejercer) y la incidencia de lesiones?* Un aspecto que no se menciona en el marco conceptual pero que podría influir en la incidencia de lesiones es la antigüedad, ya que encontramos que las lesiones varían con los años de práctica. En el caso de los alumnos: a menos años de estudio corresponde un porcentaje menor de lesiones. Pero en el de los bailarines sucede a la inversa: entre menos años se tiene de ejercer, mayor es el porcentaje de lesiones. Aunque en este caso la diferencia entre porcentajes no es muy significativa. En el caso de los alumnos, esta situación puede deberse al aumento progresivo

de las cargas de trabajo físico y de las exigencias técnicas. En el caso de los bailarines, aunque las cargas de trabajo pueden variar según la categoría del ejecutante (solista, cuerpo de baile, primer bailarín), puede deberse a que con el tiempo van adquiriendo una experiencia y una sensibilidad que les permite hacer los movimientos como mejor le conviene a su cuerpo (explotar sus capacidades y lidiar con sus limitaciones de manera inteligente). Esto coincide con lo que en varias ocasiones se ha dicho en la literatura: los bailarines con más años de experiencia se lesionan menos. Sin embargo, pensamos que en el caso de los alumnos, ocho años de estudio deberían de ser suficientes para conocer las tendencias de su cuerpo.

El siguiente detalle nos hace preguntarnos si esta situación depende únicamente del factor experiencia: si juntamos los años de estudio con los de ejercer y trazamos una curva en relación con las lesiones, ésta asciende regularmente hasta los 4 años de ejercer, lo que equivale a 12 años de práctica por parte de un sujeto que, habiendo completado su carrera, llevara cuatro años de práctica como bailarín profesional. ¿No podría haber un factor de resistencia músculo-esquelética que decrece después de doce años de ejercicio?

Otro factor de interés es el de la frecuencia: en el caso de los alumnos, aunque la cantidad de individuos que se lastima con el tiempo, siempre es baja; mientras que en los bailarines siempre es elevada.

No podemos concluir que la antigüedad influye definitivamente en la incidencia de lesiones dancísticas, pero sí consideramos que el lapso de tiempo que más riesgo implica se extiende de los dos a los 12 años de práctica. Por consiguiente, las precauciones deben aumentar conforme el alumno avanza en su carrera y debe tener especial cuidado durante los primeros años de su carrera profesional.

Desde el punto de vista de la ubicación de lesiones, encontramos una diferencia significativa a partir de los ocho años de práctica; pero dudamos que se deba sólo a la antigüedad, ya que la modalidad y la categoría podrían jugar un papel significativo. Hacemos esta observación porque de los





cero a los ocho años los lugares que más se lesionan muscularmente son el muslo y la pantorrilla; mientras que a partir de los ocho años de ejercer, el punto más álgido es la espalda.

*¿Qué relación hay entre la antigüedad y la edad?* El factor edad parece estar íntimamente relacionado con el de la antigüedad. Carecemos, por el momento, de las cifras referentes a la categoría de bailarines, pero exponemos lo que se obtuvo de la categoría de alumnos.

La edad en la que se registró el porcentaje más alto de lesiones oscila entre los 18 y los 22 años. Ésta corresponde aproximadamente a los 8 años de práctica, el nivel en el que los alumnos se lesionan más. La edad en la que se registró el porcentaje más bajo de lesiones oscila entre los 0 y los 11 años, que equivale al primer año de formación en danza contemporánea y folclórica y al segundo año de danza clásica.

La similitud de los resultados obtenidos entre las variables de antigüedad y de edad nos hace dudar acerca de cuál de las dos es la que está influyendo más en la incidencia de lesiones, pero un estudio más amplio lo aclararía.

#### Otros aspectos

A lo largo de esta investigación observamos algunos aspectos que no se refieren al tema de las lesiones, pero que sí juegan un papel importante en el desarrollo personal y artístico de los individuos.

Uno de los que más nos inquieta es la pluralidad de técnicas híbridas. Recordemos que la finalidad de la formación dancística es la presentación en escena, y que la técnica es la herramienta por medio de la cual un individuo proyectará en el escenario las características de estilo de una escuela determinada. ¿Cómo puede pretenderse lograr esto si las técnicas con las que se entrena a algunos bailarines y alumnos son híbridas?

La finalidad académica no es formar un cuerpo que sólo pueda saltar y girar, sino individuos que proyecten en escena, entre otras cosas, un estilo determinado.

Por otro lado, nos preguntamos en qué se basan los maestros para escoger los elementos de la técnica de una u otra escuela, y con qué finalidad lo hacen.

También nos sorprendió el nivel académico de los alumnos entrevistados. En algunas instituciones las respuestas obtenidas demuestran altas deficiencias en este aspecto, y nos preguntamos si se está poniendo el mismo cuidado en la formación escolar de los alumnos que el que se pone en su formación dancística.

Llama la atención el estado de algunas instalaciones y los comentarios de los alumnos al respecto. La preparación dancística implica todo un proceso que culmina en el escenario y sus bases se encuentran en la formación. Por eso esta etapa debe ser muy sólida a todo nivel. Y uno de los fundamentos para que la formación sea óptima es que las condiciones de trabajo sean buenas.

#### Reflexión final

El análisis de los resultados de esta investigación nos ha enfrentado con situaciones que consideramos de fondo ya que nos señalan la existencia de problemas muy concretos cuyas causas por ahora desconocemos. Por ejemplo, el hecho de que los bailarines se lesionen más que los alumnos es, para mí, el indicio de que hay un factor en alguna etapa de la carrera (ya sea formativa o profesional) que lo provoca. ¿Cuál es?

Por otro lado, el haber podido estudiar a una población tan extensa nos ha permitido desmentir teorías como "la danza clásica lesiona más las rodillas que la contemporánea" y "el conocimiento de la anatomía evita que los bailarines se lesionen", etcétera.

La labor de los médicos que se han abocado a tratar las lesiones que sufre la población dancística ha aportado un gran alivio a la situación de los bailarines y valiosa información para quienes investigan; pero no es suficiente curar, hay que prevenir, y para ello es necesario tanto seguir indagando hasta descubrir todo aquello que interfiere en el desarrollo de quienes bailan y hacer las modificaciones

pertinentes, como la disposición de las personas responsables a cambiar sus sistemas.

De este trabajo se desprenden muchas preguntas, lo que implica que ha abierto múltiples vías para la investigación que espero se recorran a fondo, para poder, en un futuro, y con conocimiento de causa, dar ese paso concreto en la prevención y en la reducción de lesiones (y otros males) de bailarines y alumnos de danza.

### Bibliografía

1. Miller, E.: *A new consideration in athletic injuries: The classical dancers*. Clin. Orth. III, sept.: 181-191. 1975.
2. Sammarco, G.: *New Insights in Dance Medicine*. Dance Teach. N. IV, 2: 13-20, 1982.
3. Benjamin, Ben: *The four keys to injury prevention. Part one: Knowing what you're made of.* Dancemagazine, LIV, 10: 82. 1980.
4. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine, LII, 2: 79, 1978.
5. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine, LII, 3: 84, 1978.
6. Gelabert, R.: *Stage injuries: Part I*. Dancemagazine, LI, 7: 86, 1977.
7. Neale, W.: *Ballet Life Behind the Scenes*. A Herbert Michelman Book, Crown Publishers, Inc., N.Y. pp. 145, 1982.
8. Mazo, J.: *New York City Ballet*. Saturday Review Press N° 1: 230, 1974.
9. Silver, D., et. al.: *Prevention of Break Dance Injuries*. Dance Teach. N. VII, 1: 17, 1985.
10. Langer, R.: *Medicine: Dancer's Illnesses*. Ballet International X, 7/8: 42, 1987.
11. Horosko, M.: *The personal you: Avoiding Arthritis*. Dancemagazine. LVII, 3: 100-101, 1984.
12. Horosko, M.: *The personal you: Cures and myths about arthritis*. Dancemagazine. LVIII, 4: 108.
13. De Mann, L.: *What cracks while cracking*. Dancemagazine. LVIII, 9: 104, 1984.
14. Wright, S.: *Dancer's guide to injuries of the lower extremity*. Cornwall Books, USA, pp. 224, 1984.
15. Sabourin, F.: *Pathologie ligamentaire chez le danseur*. (Sect. Pratique médecine de la danse). Danseur, N° 34, mai: 60-61.
16. Howse, A.: and Silver, D.: *Health: L.A. Dance Clinic: Hip problems*. Dancemagazine. LIX, 5: 99, 1985.
17. Gelabert, R.: *Turning out*. Dancemagazine. LI, 2: 86-87, 1977.
18. Hamilton, W.: *Ballet and your body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 4: 126-127, 1978.
19. Hamilton, W.: *Ballet and your body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 5: 98-99, 1978.
20. Hamilton, W.: *Ballet and your body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 6: 84-85, 1978.
21. Hamilton, W.: *New Knees*. Dancemagazine. LIX, 4: 78. 1985.
22. Siegel, R.: *Health: Unjam your hamstrings*. Dancemagazine. LX, 6: 66-67. 1986.
23. Brodelius, Ake: *Osteoarthritis of the talar joints in footballers and ballet dancers*. Act. Orth. Scand., 30: 309-314. 1960.
24. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 7: 86-87, 1978.
25. Parkes, J.C., et. al: *The anterior impingement syndrome of the ankle*. The Jour. of Traumat. XX, 10: 895-898. 1980.
26. Alvarez Cambrás, R.: *Lesiones más frecuentes de la pierna y el pie en los bailarines*. 2° Curso práctico internacional de la Escuela Cubana de Ballet. Hospital Ortopédico docente "Frank-Pais". pp. 4. 1983.
27. Bakst, F.: *Health: The ups and downs of heels*. Dancemagazine. LX, 5: 36. 1986.
28. Quirk, R.: *Medical corner: Treating tendon troubles*. Dance Australia. Dec. 1987-Jan. 1988. pp. 31-32.
29. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 9: 90-91, 1978.
30. Wilczynski, R.J.: *Reader's forum: avoiding injuries...* Dancemagazine. LX, 5: 36. 1986.
31. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 8: 84-85, 1978.
32. Gelabert, R.: *Ballet shoe and related technical controversy*. Dancemagazine. LI, 1: 86-87. 1977.
33. Meyers, K.: *A commonsense approach to footcare for the dancer*. Dance Teach. II, 6: 12-15. 1980.
34. White, T.: *The toeshoe dilemma*. Dance Teacher. II, 5: 11-13. 1980.
35. Horosko, M.: *The personal you: if the shoe fits...*, Part 2. A guide to pointe shoes. Dancemagazine. XL, 5: 98-99. 1986.
36. Quirk, R.: *Medical corner: Tennis elbow hits dancers too*. Dance Australia (Oct.-Nov.), 41-42. 1987.
37. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 10: 86-87. 1978.
38. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 11: 48-49. 1978.
39. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 12: 91-92. 1978.
40. Campillo, D.: *Paleopatología de la columna vertebral*. Investigación y Ciencia. 106, julio, 1985. pp. 6-13.
41. Lemberg, D.: *Health: Get rid of that pain in the neck!* Dancemagazine. LIX, 7: 61. 1985.
42. Warren, M. et. al.: *Scoliosis and fractures in young ballet dancers*. The New England Journal of Medicine. CCCXIV, 21 (mayo 22). 1986.
43. Alexas Jordan, D.: *How to cope with aches, pains and sprains in the dance studio*. (An interview with Ernest L. Washington, M.D., orthopaedic surgeon, dancer, and founder of the International Center for Dance Orthopaedics and Dance Therapy, Inc.) Dance Teacher. I, 1: 11-15. 1979.
44. Hamilton, W.: *Ballet and your Body: an Orthopedists view*. Dancemagazine. LII, 1: 90-91 1979.
45. Whiteside, P.: *The teacher's role in treating dance injuries*. Dance Teacher. VIII, 3: 32-34. 1986.
46. Taylor, B.: *Dancer's World: Starting over*. Dancemagazine. LVIII, 9: 100.
47. Robbins, A.: *Reiki Therapy and the Hands-on approach*. Dancemagazine LIX, 1: 88.
48. Messinger, M.: *I take me multiple sclerosis to dance class*. Dance Teach. VII, 9: 21-23. 1985.
49. Burt DuPont, B., et. al.: *Dance Therapy for children*. (A program designed by a therapist, an educator and a dance professional). Dance Teacher. VIII, 3: 23-26. 1986.
50. Myers, M., and Pierpont, M.: *Body therapies and the modern dancer*. Dancemagazine. LVIII, 8: 1-24. 1983.
51. Penfield, K.: *The growth of Dance Therapy in Europe*. Ballet international. IX, 4: 36-38. 1986.
52. Benjamin, Ben: *The four keys to injury prevention, part four: alignment-the best prevention*. Dancemagazine. VI, 1: 84-85. 1981.
53. Meyer, K.: *How thin is to thin?* Dance teacher. III, 3: 29-30. 1981.
54. Gelabert, R.: *Stage injuries: Part two*. Dancemagazine. LI, 8: 30-31. 1977.
55. Horosko, M.: *Drugs and dancers, part three: How dancers can get hooked. The injured or retired performer*. Dancemagazine. LV, 4: 96. 1981.
56. Horosko, M.: *Health: Doctors for Dancers*. Dancemagazine. LX, 5: 106. 1986.
57. Gelabert, R.: *Dance floors: their selection and preparation*. Dancemagazine. LI, 3: 94-95. 1977.
58. Gelabert, R.: *Rosin: its use and abuse*. Dancemagazine. LI, 4: 88-89. 1977.
59. Benjamin, B.: *The four keys to injury prevention. Part two: Creating your own warm up*. Dancemagazine. LIV, 11: 86-88. 1980.
60. Benjamin, B.: *The four keys to injury prevention. Part three: The do's and Don'ts of stretching*. Dancemagazine. LIV, 12: 86-89. 1980.
61. Myers, M.: *Facts and fantasies: Stretching*. Dancemagazine. LVII, 6: 66-69. 1983.
62. Taylor, B.: *Dancer's world: Staying warm*. Dancemagazine. LVII, 12: 110-111. 1983.
63. Dowd, I.: *Technique and training: how to find the turnout*. Dancemagazine. LVIII, 6: 100.
64. MacKay, J.: *Getting physical over forty*. Dancemagazine. LVIII, 8: 66-68. 1984.
65. Horosko, M.: *Body machines*. Dancemagazine. LIX, 4: 72-73. 1985.
66. Micheli, L. et. al.: *Fitness: Are ballerinas physically fit?* Dancemagazine. VI, 12: 74. 1981.
67. Prouté-Golomer, E., et. al.: *Chorégraphie et fréquence cardiaque*. La Recherche en Danse. N° 2. o. 155-171.
68. Dowd, I.: *Your muscles-wead of strong?* Dancemagazine. LVIII, 3: 104.
69. Daniels, R.: *The jazz teacher (part two of a series*



- on teaching jazz dance). *Dancemagazine*. LII, 4: 127. 1978.
70. Gale, J.: *Behind Barres (The mystique of masterly teaching)*. Dance horizons, N.Y. pp. 76. 1980.
  71. Taylor, B.: *How to maintain high performance standards*. *Dancemagazine*. LVIII, 2: 82.
  72. Gelabert, R.: *Anatomy for the dancer*. William Como, N.Y. p. 57. 1964.
  73. Bravo, B.: *Anatomía, función y biomecánica de las articulaciones*. Cuad. de actual. méd. "Reumatología Práct.", 2.
  74. Kirkland, G.: *Reflections on a vanishing art*. *Dancemagazine*. LX, 11: 42-46. 1986.
  75. Gelabert, R.: *Dancers and choreographers*. *Dancemagazine*. LI, 6: 84-85. 1977.
  76. Raeburn, P.: *Física y Danza: arte de altos vuelos*. MD. sept. 1, 12: 84-92. 1986.
  77. Walker, J.: *Taller y laboratorio: Una pieza fundamental de la danza rítmica es la cinética*. Investigación y Ciencia. pp. 111-117. 1982.
  78. Pierpont, M.: *The Second Body Therapy Workshop: Mind and movement*. *Dancemagazine*. LV, 10: 70. 1981.
  79. Pardinas, F.: *Metodología y técnicas de la investigación en ciencias sociales*. Siglo XXI: México, D.F., 1978.
  80. Rojas Soriano, R.: *El proceso de la investigación científica*. Edit. Trillas, México, D.F., 1985.
  81. Namakforoosh, M.: *Metodología de la investigación en administración y economía*. Edit. Limusa, México, D.F. 1984.
  82. Bourcier, P.: *Historia de la danza en Occidente*. Edit. Blume, Barcelona. 1981.
  83. Salazar, A.: *La danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 6a. Ed. 1983.
  84. Haskell, A.: *¿Qué es el Ballet?* Cuadernos Populares. La Habana. 1973.
  85. Noverre, J.: *Cartas sobre la danza y sobre los Ballets*. UAM. México, D.F. 1981.
  86. Love, P.: *Terminología de la danza moderna*. Eudeba, Buenos Aires. 1964.
  87. Dabout, E.: *Diccionario de Medicina*. Ed. Epoca, S.A. México, D.F. 1977.
  88. Reynolds, N.: *The danse catalog. (A complete guide to today's dance)*. Harmony Books. New York. Edit. Nancy Reynolds. 1979.
  89. Bastien, K.: *Censo de las escuelas y compañías profesionales de danza del INBA y subsidiadas por él en el D.F. y enumeración de su carga académica para la actividad dancística. (Este es un producto derivado de la investigación que aquí se presenta y puede consultarse en el CENIDI-DANZA "José Limón" del INBA. 1989)*. p. 45.

## Condiciones anatómicas y fisiológicas del bailarín en México<sup>1</sup>

Patricia Aurora Díaz Godínez\*

Ricardo Solís Aceves\*\*

### Introducción

En la actualidad, la ciencia ocupa un lugar preponderante en el desarrollo de las actividades humanas. En los últimos años se ha demostrado que la participación de la ciencia y muy en especial de la fisiología, en la actividad física, ha redundado significativamente en el mejoramiento del estado físico general y en el rendimiento específico de quienes la ejecutan.<sup>2</sup>

La relación existente entre la danza y la medicina se ha centrado únicamente en la prevención, tratamiento y rehabilitación de lesiones, manteniéndose al margen de muchos de los avances científicos en el terreno de la actividad física, que podrían redundar en su beneficio.

La presente investigación se desarrolló con la finalidad de obtener información de utilidad para diferentes líneas de investigación, encaminadas a elevar el rendimiento físico del bailarín mexicano y, con ello, contribuir a mejorar la calidad de la danza en México.

\* Investigadora del CENIDI DANZA.

\*\* Especialista en medicina del deporte.

<sup>1</sup> Este trabajo consta de un extenso informe final con sus respectivos anexos, mismos que pueden consultarse en la biblioteca del CENIDI DANZA. Por razones editoriales sólo se exponen aquí los resultados más relevantes y las conclusiones. La edición estuvo a cargo de Kena Bastien y Margarita Tortajada.

<sup>2</sup> S.P.M.K. Forshy, "Competition, Cooperation and Group Cohesion in the Ballet Company", *Jour. For the Study of Heterpersonal processes*, 1966 29 (2): pp. 123-145.

Se presentan en este trabajo fundamentalmente los resultados de tres aspectos derivados de la aplicación individual de un examen médico y evaluación final en un grupo de 204 estudiantes de danza y 89 bailarines profesionales de los estilos clásico, contemporáneo y folclórico.<sup>3</sup> Estos aspectos son los siguientes:

1. Las características morfofuncionales de los estudiantes de danza y bailarines profesionales estudiados.
2. Una evaluación general de su estado actual de salud.
3. Los avances obtenidos para determinar el perfil anatómico y fisiológico, para los bailarines mexicanos de los estilos dancísticos clásico, contemporáneo y folclórico.

<sup>3</sup> Cabe señalar que por razones que estuvieron fuera de nuestro alcance no se pudo cubrir a la población de bailarines del estilo folclórico cuyas características de entrenamiento pueden considerarse profesionales. Contamos en este trabajo únicamente con los estudios del Conjunto Folclórico Magisterial. El somatotipo de esta población se vio afectada por las características estéticas y del entrenamiento del grupo que no es plenamente riguroso ni tiende al físico estándar. El Conjunto Folclórico Magisterial consta de una población de maestros normalistas, cuya filosofía no busca una estética corporal estilizada para la escena, sino que sus objetivos artísticos tienden a la representación del pueblo mexicano tal como es. Esto no se aplica a la población de estudiantes del estilo folclórico aquí estudiados.

### Antecedentes

La práctica de actividades físicas intensas pone en acción una serie de procesos orgánicos que van a modificar el estado de reposo del individuo por un estado fisiológico de esfuerzo, en el que los sistemas musculoesqueléticos y cardiovasculares van a tener una amplia participación.

El conocimiento del funcionamiento de estos sistemas en los grupos de individuos que practican una actividad física específica, ha servido en muchas ocasiones para establecer patrones o perfiles morfofuncionales que han permitido seleccionar a personas que se ajustan a dichas características anatómicas y fisiológicas, y así, poder predecir que la actividad se lleve a cabo con la mayor probabilidad de éxito. El desarrollo de estos perfiles también ha permitido ubicar a los individuos en la actividad que mejor les conviene de acuerdo con sus características innatas y proyectos de entrenamiento óptimos para lograr el máximo rendimiento dentro de la actividad física que les corresponda.

Dentro de las principales variables que se estudian para determinar las características morfofuncionales de un individuo se encuentran:

1. La composición corporal. A través de la cual se pueden conocer las proporciones de los diferentes tejidos corporales de que está constituido el cuerpo de un individuo, tales como el adiposo, muscular, óseo y visceral.

2. El somatotipo. Determina la estructura morfológica del individuo por medio de la medición de los tres componentes primarios del cuerpo (endodermo, mesodermo y ectodermo).

El somatotipo tiene una expresión matemática de tres cifras. Cada una de ellas representa el nivel de predominancia de cada componente en el individuo. Estas cifras son: la endomorfia (I), mesomorfia (II) y ectomorfia (III).

**Endomorfia.** Se le llama también primer componente (SMTPC). En él hay un gran desarrollo de las vísceras. En la endomorfia predomina lo relativo al sistema vegetativo y por lo tanto habrá una tendencia fácil a la gordura. Los endomorfos tienen peso específico bajo y tienden hacia la blandura y la

redondez del cuerpo.

**Mesomorfia.** Es el segundo componente (SMTSC) y se refiere al predominio de los tejidos derivados del mesodermo embrionario, como son los huesos, músculos y tejido conectivo. Los mesomorfos tienden a ser masivos y a presentar un gran desarrollo musculoesquelético por lo que presentan un mayor peso específico que los endomorfos; tienen corazón y vasos sanguíneos grandes y la piel tiene la apariencia de ser más gruesa.

**Ectomorfia.** Tercer componente (SMTTC), en el que predominan los tejidos derivados del ectodermo embrionario. Los ectomorfos tienen un peso específico relativamente bajo, por lo que tienden a ser delgados y alargados.

Las técnicas somatotipológicas fueron desarrolladas inicialmente por Sheldon y enriquecidas más tarde por otros investigadores como Currenhton (1947, 1951), Parnell (1954, 1958) y Heat y Carter (1963, 1967).

El somatotipo de un individuo puede ser representado gráficamente en una somatocarta (fig. 1) utilizando la siguiente fórmula:

$$N = (13) + 2(II) - I - III$$

$$E = 7 - I + III$$

Donde: 13, 7, 2, son constantes matemáticas; N, E, son coordenadas, y I, II, III, son el primero, segundo y tercer componentes.

El punto ubicado en la somatocarta representa el somatotipo del individuo y nos dice a cuál de los tres componentes tiende más, en qué grado y con qué intensidad.<sup>4</sup>

En la representación gráfica, Sheldon empleó una escala de siete puntos, siendo uno la mínima y siete la máxima. Así, los tipos extremos de su clasificación serían 7-1-1 (endomorfo extremo), 1-7-1 (mesomorfo extremo) y 1-1-7 (ectomorfo extremo). El somatotipo 4-4-4, corresponde al punto medio de la escala y todas las combinaciones cercanas al tipo equilibrado son las que se presentan con mayor frecuencia dentro de la población mundial (fig. 2).

<sup>4</sup> S.M. Villanueva, *Manual de Técnicas Somatotipológicas*. Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Antropológicas de la UNAM No. 31, México, 1974, p. 65.

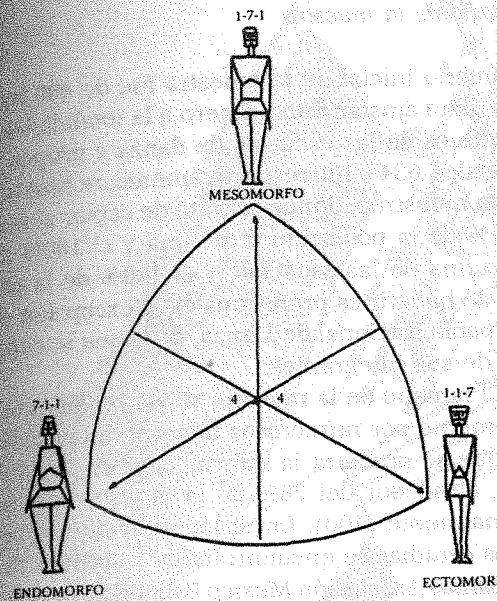


Figura 1. Representación de los diferentes somatotipos. tomado de Villanueva 1979.

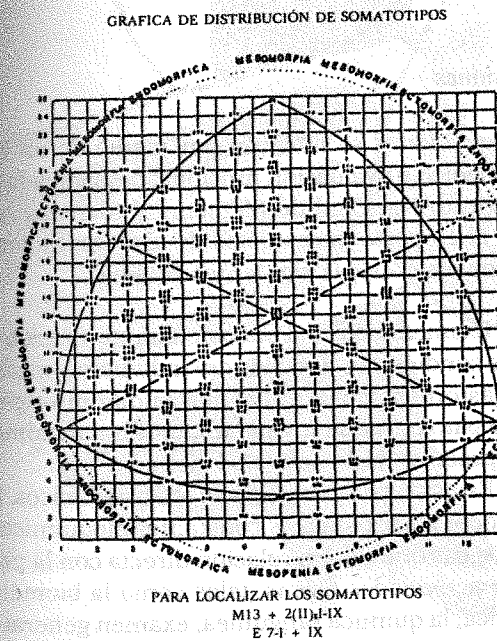


Figura 2. Somatocarta. Tomada de Villanueva 1979.

3. Frecuencia cardíaca. Ésta es una variable de gran importancia porque el corazón sufre diversos cambios o adaptaciones al esfuerzo que pueden ser inmediatas o tardías, y que en sí son una medida de la eficiencia cardíaca. Este órgano es la principal fuente motora de la actividad física ya que una de sus funciones es distribuir el oxígeno por todo el organismo y eliminar los gases de desecho de la combustión celular.

4. Consumo máximo de oxígeno (VO<sub>2</sub>max). Esta variable es importante desde el punto de vista morfofuncional, porque con ella se establece la máxima potencia muscular aeróbica, como un elemento indispensable para el desarrollo de esfuerzos de larga duración (resistencia).

### Objetivos

El estudio de los aspectos morfofuncionales de los bailarines ha sido relativamente poco abordado por la ciencia. En México se conocen los trabajos de los doctores Cherebetiu y colaboradores, así como de Nilo Hernández.

El CENIDI-DANZA desarrolló la presente investigación con la finalidad de cubrir los siguientes objetivos:

1. Determinar las características morfofuncionales de los estudiantes de danza y bailarines profesionales de los estilos clásico, contemporáneo y folclórico en México.
2. Evaluar el estado y potencia biológica del bailarín mexicano.
3. Definir una serie de características anatómicas y fisiológicas que permitan establecer el perfil morfofuncional para los bailarines mexicanos de los tres estilos dancísticos.

### Materiales y metodología

#### Material de estudio

Se consideraron sujetos de investigación a los estudiantes de las escuelas Sistema Nacional para la En-

señanza Profesional de la Danza (SNEPD-INBA) y Academia de la Danza Mexicana (ADM-INBA), por reunir las siguientes características:

1. Cuentan dentro de sus respectivos currícula con un programa de entrenamiento físico bien definido dentro de los estilos clásico, contemporáneo<sup>5</sup> y folclórico a nivel profesional.
2. Reúnen a los alumnos en grupos más o menos homogéneos de edad.
3. Al finalizar los estudios otorgan un reconocimiento que les permite ejercer la danza en un nivel profesional, con lo que se asegura el nivel gradual y continuo de entrenamiento.

Se incluyeron los bailarines profesionales de las siguientes compañías: Compañía Nacional de Danza, dentro del estilo clásico, y Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Danse Studio, dentro del estilo contemporáneo.

Estos grupos fueron seleccionados considerando que:

1. Son grupos profesionales de danza de los estilos clásico y contemporáneo, definidos, reconocidos y establecidos.
2. Se encuentran en plena actividad profesional, lo que garantiza el entrenamiento continuo del grupo.

En cuanto a la danza folclórica, sólo fue posible estudiar al Conjunto Folclórico Magisterial que, como se mencionó anteriormente, no puede considerarse, en términos rigurosos de entrenamiento, como una compañía profesional.

<sup>5</sup> La ADM-INBA pretende formar bailarines *integrales*, es decir, capaces de dominar tanto la técnica clásica como la contemporánea, por lo tanto, en el entrenamiento se incluyen, separadamente, ambas técnicas por lo que se ha denominado a la carrera, ejecutante de danza de concierto o bailarín de concierto. Igualmente se ha incluido en el plan de estudios de la carrera de Danza Mexicana la práctica, a nivel básico, de la danza clásica y posteriormente la danza contemporánea por considerarse benéficas y enriquecedoras para su formación.

#### Tamaño de la muestra

El tamaño inicial de la muestra fue de 400 individuos, para ajustar este número a la totalidad de los individuos de las escuelas de danza y grupos profesionales, 634 y 180 respectivamente, se hizo un segundo muestreo, donde se trató de captar al menos el 50% de la población femenina y el 100% de la masculina de las escuelas, y el 100% de la población de bailarines profesionales, a excepción de la Compañía Nacional de Danza, de la que se captó el 50% de sus integrantes.

El tamaño de la muestra se vio modificado notablemente por numerosos factores, que ocasionaron que se perdiera la información de 107 individuos, alrededor del 26% de la muestra planteada originalmente (400). Entre los individuos que pudimos estudiar se encuentran los bailarines de las compañías Asociación México Ballet Folclórico y Ballet Folclórico de México.

El número definitivo de individuos investigados fue de 293, de los cuales 204 son estudiantes y 89 bailarines profesionales.

#### Mediciones

Las mediciones se hicieron por medio de un examen médico y evaluación funcional desarrollado por el Instituto Nacional de Medicina y Ciencias Aplicadas al Deporte para atletas de alto rendimiento, que consistió en las siguientes pruebas:

1. Examen médico. Para obtener información sobre las condiciones actuales del individuo y evidenciar trastornos subyacentes que pudieran originar alguna patología que invalidara, total o parcialmente, la práctica de la actividad física.

2. Estudios de laboratorio de análisis clínicos. Para conocer las principales constantes bioquímicas e histológicas que tienen relación directa con la práctica de actividades físicas, tales como la biometría hemática, la química sanguínea, examen general de orina, reacciones serológicas y examen coproparasitoscópico.





3. Estudio electrocardiográfico en reposo. Para detectar alteraciones de las potenciales bioeléctricas del corazón y garantizar el perfecto funcionamiento de éste.

4. Estudio de la composición corporal. Para determinar la constitución antropológica de los individuos.

5. Determinación del somatotipo. Para establecer la relación porcentual de los diferentes tejidos corporales y a qué componentes tiende más un individuo.

6. Consumo máximo de oxígeno ( $VO_{2max}$ ). Para evaluar el estado físico del individuo y establecer la máxima potencialidad muscular aeróbica como elemento para el desarrollo de esfuerzos de larga duración.

7. Prueba de esfuerzo. Para evidenciar alteraciones cardiorespiratorias que sólo se manifiestan bajo el ejercicio intenso y que por su propia naturaleza constituyen un riesgo para la salud.

8. Estudio espirométrico. Para estudiar dos parámetros importantes en la mecánica de la respiración: la capacidad vital y el volumen de respiración máximo por segundo (VEMS).

9. Estudio audiométrico. Para explorar la agudeza auditiva en su tono e intensidad. Dado que es un órgano importante en la percepción de estímulos, es un elemento sustancial en la práctica de cualquier actividad física.

10. Estudio optométrico. Para determinar la agudeza visual y la probable existencia de trastornos en la refracción susceptibles de corrección.

11. Estudio de tiempos de reacción visual, auditiva y visual-auditiva. Para explorar la reacción neuromuscular ante estímulos visuales, auditivos o visual-auditivos, para evaluar la destreza refleja de los individuos.

#### Resultados

#### Discusión y análisis

De los valores obtenidos para características anatómicas y fisiológicas, sólo se consideraron los prome-

dios de las siguientes variables: porcentaje de tejido adiposo, porcentaje de tejido muscular, somatotipo, capacidad vital, frecuencia cardíaca y consumo máximo de oxígeno, por ser las que se ven más afectadas por el entrenamiento físico propio de la danza.

Los datos obtenidos aparecen resumidos en los cuadros 1, 2, 3 y 4 para bailarines profesionales, y en los cuadros 5, 6, 7 y 8, para estudiantes de danza.

En el caso de los estudiantes, se consideró adecuado realizar el análisis en aquellos cuyo rango de edad oscila de 11-14 y 15-18 años, porque fueron los grupos con más población y presentaron más homogeneidad en sus características.

#### Características morfofuncionales en bailarines profesionales

##### 1. Estilo clásico

1.1. Masculinos. Éstos presentaron bajos porcentajes de tejido adiposo y elevados porcentajes de tejido muscular, valores que, asociados con los obtenidos para el somatotipo los sitúan como individuos con predominio de la muscularidad. El segundo factor de más predominio es la linealidad, por lo que se les considera individuos mesoectomórficos, es decir, sujetos capaces de realizar actividades de resistencia con probabilidad de éxito.

Comparando estos resultados con los obtenidos para las características fisiológicas, las consideraciones anteriores se refuerzan, ya que el  $VO_{2max}$  los coloca en un buen nivel en cuanto a su capacidad muscular de tipo aeróbico. Por otro lado su frecuencia cardíaca indica que el nivel de entrenamiento ha sido el bueno, pues al presentar valores bajos se demuestra que la eficiencia cardíaca se ha logrado a través del entrenamiento.

Finalmente, estos bailarines presentaron valores de capacidad vital que los sitúa dentro de los rangos de individuos considerados como atletas.

1.2. Femeninos. Este grupo presentó porcentajes de tejido adiposo más elevado que los varones por sus características fisiológicas, a pesar de realizar el mismo tipo de entrenamiento. Sin embargo, estos porcentajes se encontraron en buenos límites

**Cuadro 1.** Valores promedio para composición corporal y somatotipo en bailarines profesionales de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo masculino

Tipo de danza	% de tejido adiposo	% de tejido muscular.	Somatotipo		
			F. Endo.	F. Meso.	F. Efcto.
Clásica	11.3 ± 1.2	47.7 ± 1.2	1.8	4.1	3.1
Contemporánea	11.3 ± 11.0	47.8 ± 1.2	1.8	4.8	2.8
Folclórica	17.8 ± 3.4	42.3 ± 3.1	4.3	4.6	1.9

**Cuadro 2.** Valores promedio para composición corporal y somatotipo en bailarines profesionales de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo femenino

Tipo de danza	% de tejido adiposo	% de tejido muscular.	Somatotipo		
			F. Endo.	F. Meso.	F. Efcto.
Clásica	14.4 ± 1.6	47.7 ± 1.8	2.9	2.6	3.6
Contemporánea	14.4 ± 1.7	48.3 ± 1.7	2.9	2.9	3.0
Folclórica	19.8	44.4 ± 2.7	5.1	3.4	1.9

**Cuadro 3.** Valores promedio para capacidad vital, frecuencia cardiaca y VO<sub>2</sub>max en bailarines profesionales de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo femenino

Tipo de danza	Capacidad vital (ml)	Frec. cardiaca (pulsos/min.)	VO <sub>2</sub> max. (ml/kg/min.)
Clásica	3646 ± 399.3	60.2 ± 7.6	46.8 ± 5.7
Contemporánea	3614 ± 398.9	64.8 ± 8.1	44.7 ± 5.0
Folclórica	3306 ± 654.0	68.7 ± 8.0	47.1 ± 9.6

**Cuadro 4.** Valores promedio para capacidad vital, frecuencia cardiaca y VO<sub>2</sub>max en bailarines profesionales de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo masculino

Tipo de danza	Capacidad vital (ml)	Frec. cardiaca (pulsos/min.)	VO <sub>2</sub> max. (ml/kg/min.)
Clásica	4700 ± 294.0	60.4 ± 8.4	53.3 ± 7.1
Contemporánea	4778 ± 211.2	63.1 ± 7.4	49.8 ± 6.0
Folclórica	4710 ± 388.2	74.4 ± 2.7	51.1 ± 8.9

en relación con lo reportado para otras actividades físico deportivas.

Haciendo una asociación con los valores promedio obtenidos para el somatotipo, estas bailarinas se clasificaron como ectoendomórficas, esto es, individuos con predominio de linealidad.

En cuanto a las variables fisiológicas el VO<sub>2</sub>max las ubica como individuos con buena capacidad aeróbica, con características físicas para desarrollar actividades de velocidad. Su frecuencia cardiaca, al igual que en el grupo de varones, nos habla de un buen nivel de entrenamiento físico. Su capacidad vital tuvo valores que se pueden considerar dentro de la normalidad pero son bajos predictivamente según Morris<sup>6</sup> para sus características y para el alto rendimiento.

## 2. Estilo contemporáneo

2.1. Masculinos. Los porcentajes de tejido adiposo y muscular muestran, al igual que en los bailarines masculinos de estilo clásico, un bajo contenido graso y un elevado contenido de tejido muscular, lo que señala un predominio del factor mesomórfico. El segundo lugar en importancia es el factor ectomórfico, lo que los define como individuos mesoectomórficos, capaces de desarrollar actividades de resistencia con probabilidad de éxito.

Los valores para el VO<sub>2</sub>max muestran una bue-

<sup>6</sup> Morris et. al. "Spirometry in the evaluation of pulmonary function". en *Journal of Medicine*, 125:110-118. Aug. 1976.

na capacidad aeróbica, aunque menor que la obtenida por bailarines de estilo clásico. La frecuencia cardiaca indica una baja eficiencia cardiaca para individuos que practican una actividad física intensa. También se encontró que su capacidad vital es inadecuada para la realización de actividades de alto rendimiento.

2.2. Femeninos. Se encontraron pocas diferencias respecto a las bailarinas de estilo clásico. El porcentaje de tejido muscular es bueno para individuos de sexo femenino. Al comparar los porcentajes de tejido adiposo y muscular con los obtenidos para el somatotipo observamos que los tres componentes están casi en equilibrio. Sin embargo, se les puede definir como individuos endomesomórficos o mesoendomórficos, ya que los factores endomórficos y mesomórficos están más equilibrados.

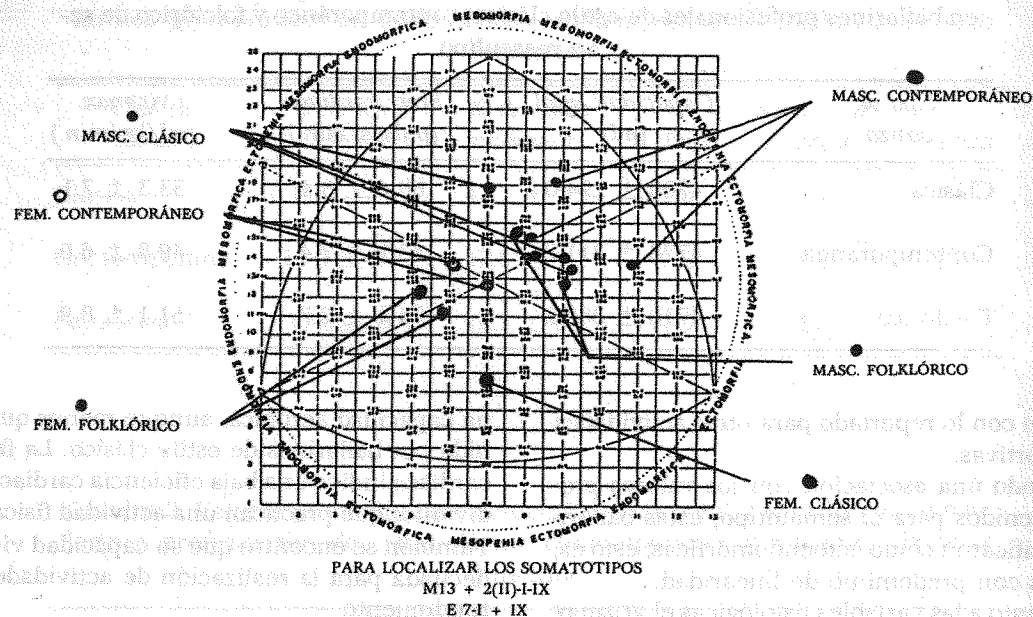
En cuanto a sus características fisiológicas se encontraron valores para el VO<sub>2</sub>max que indican una capacidad aeróbica regular. La frecuencia cardiaca hace evidente una baja eficiencia cardiaca. Los valores encontrados para la capacidad vital se consideran inadecuados para el desarrollo de actividades de alto rendimiento.<sup>7</sup>

## 3. Estilo folclórico

3.1. Masculinos. Tomando en cuenta las características de la población estudiada para este estilo dan-

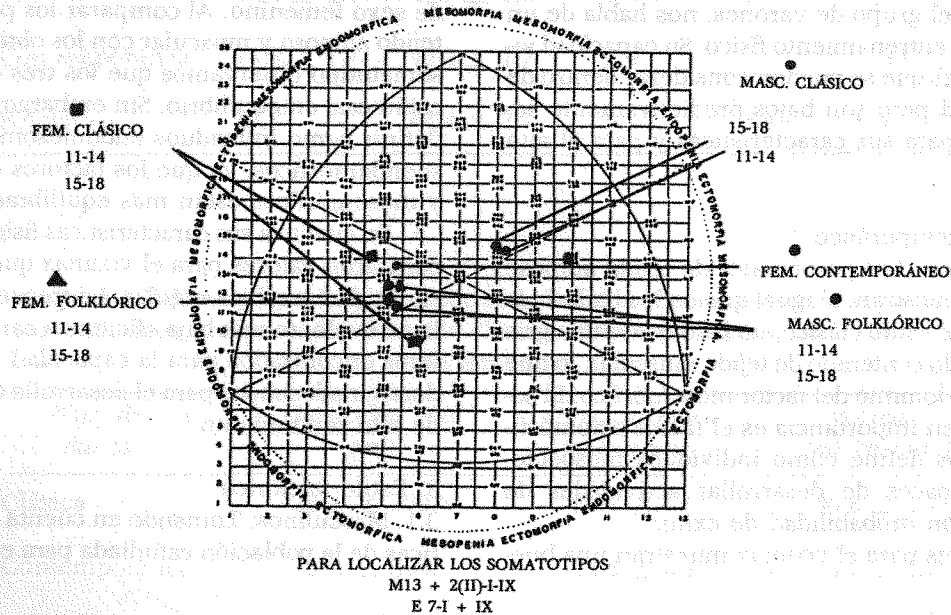
<sup>7</sup> W, McArdle, I. Katch 1974. *Energy, Nutrition and Human Performance*, Ed. Lea & Fehiger Philadelphia, p. 140.

GRÁFICA DE DISTRIBUCIÓN DE SOMATOTIPOS



Somatocarta para bailarines profesionales. Los puntos en la gráfica muestran la distribución de los tres estilos dancísticos, de acuerdo a las características somatotipológicas de los bailarines.

GRÁFICA DE DISTRIBUCIÓN DE SOMATOTIPOS



Somatocarta para estudiantes. Los puntos en la gráfica muestran la ubicación somatotipológica de los estudiantes de danza de los tres estilos dancísticos, de acuerdo a sus características somatotipológicas.

Cuadro 5. Valores promedio para composición corporal y somatotipo en estudiantes de danza de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo masculino entre 11-14 y 15-18 años de edad

Tipo de Danza	% de tejido adiposo		% de tejido muscular		F. endomórfico		Somatotipo		F. ectomórfico	
	11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18
Clásica	12.1 ± 1.5	13.1 ± 4.0	43.5 ± 1.1	44.8 ± 2.9	2.1	2.4	3.5	3.7	4.2	3.4
Contemporánea										
Folclórica	12.5 ± 0.9	13.4 ± 1.9	43.8 ± 1.0	43.8 ± 1.6	2.2	2.6	3.2	3.8	4.1	3.5

\* No hubo elementos de estilo contemporáneo en este rango de edades.

cístico, los valores de tejido adiposo, en comparación a los obtenidos para bailarines de estilo clásico y contemporáneo, fueron los más altos; su porcentaje de tejido muscular fue el más bajo, aunque se encontraron dentro de los límites normales para individuos sedentarios.<sup>8</sup> En lo referente al somatotipo los valores de muscularidad y adiposidad, están casi equilibrados, caracterizándose como individuos mesoendomórficos equilibrados, lo que los clasifica como aptos para el desarrollo de actividades de fuerza.

En cuanto a las características fisiológicas, este grupo de bailarines presentó valores para el VO<sub>2</sub>max que los ubica como individuos con una buena capacidad aeróbica. Sin embargo, su frecuencia cardíaca indica una pobre eficiencia cardíaca en función de lo que se espera de un individuo entrenado aeróbicamente. Su capacidad vital se encontró dentro de los límites predictibles para este tipo de actividad.

3.2. Femeninos. Este grupo presentó valores de tejido adiposo muy superiores a los presentados por los de estilo clásico y contemporáneo. Los resultados obtenidos para el somatotipo muestran el predominio de adiposidad, y, como segundo factor de importancia la muscularidad, mientras que el componente ectomórfico se encuentra sumamente reducido en relación a los otros dos. Con base en esto

se les puede considerar como individuos endomesomórficos y ubicar en el nivel común de las mujeres sedentarias.

En cuanto a las variables fisiológicas se encontraron valores de VO<sub>2</sub>max que indican una buena capacidad aeróbica; mientras que su frecuencia cardíaca habla de una pobre eficiencia cardíaca. En lo referente a su capacidad vital, se encontró dentro de los límites permisibles para la realización de actividades físicas dentro de los valores predecibles para ellas.

#### Características morfofuncionales en estudiantes de danza

Los valores encontrados para composición corporal en los estudiantes de sexo masculino (cuadros 5 y 6), muestran que el porcentaje de grasa en los diferentes estilos fue muy similar. Los estudiantes de 15 a 18 años presentaron un ligero incremento en los porcentajes de grasa en comparación con los de 11 a 14 años, probablemente por las descargas hormonales que se llevan a cabo durante la adolescencia, que provocan toda una serie de cambios morfofuncionales.

En cuanto a los porcentajes de músculo, los estudiantes masculinos se encontraron dentro de los límites normales, sin presentar diferencias sustanciales entre los tres estilos, ni entre los rangos de edad. Los valores obtenidos para clásicos señalan

<sup>8</sup> *Ibidem.*

**Cuadro 6.** Valores promedio de capacidad vital, frecuencia cardiaca y VO<sub>2</sub>max. En estudiantes de danza de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo masculino entre 11-14 y 15-18 años de edad

Tipo de danza	Capacidad vital (ml)		Frecuencia cardiaca pulsos/min.		VO <sub>2</sub> max ml/kg/min.	
	11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18
Clásica	3386 ± 791.4	3780 ± 965.9	69.9 ± 8.1	67.8 ± 7.3	46.5 ± 4.0	42.8 ± 4.8
Contemporánea						
Folclórica	4039 ± 320.3	4312 ± 449.5	70.2 ± 6.4	66.8 ± 4.4	44.4 ± 3.7	52.5 ± 7.0

**Cuadro 7.** Valores promedio para capacidad vital, frecuencia cardiaca y VO<sub>2</sub>max en estudiantes de danza de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo femenino entre los 11-14 y 15-18 años de edad.

Tipo de danza	Capacidad vital (ml)		Frecuencia cardiaca pulsos/min.		VO <sub>2</sub> max ml/kg/min.	
	11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18
Clásica	2 800 ± 498.6	3141 ± 559.5	81.1 ± 15.4	71.2 ± 9.2	40.7 ± 4.7	42.0 ± 0
Contemporánea		3281 ± 578.3		69.0 ± 8.8		42.0 ± 4.7
Folclórica	3074 ± 406.6	3253 ± 496.0	70.1 ± 5.5	72.9 ± 9.3	41.4 ± 3.6	41.3 ± 3.6

que es necesario aumentar el trabajo muscular para alcanzar los niveles que tienen los bailarines de alto nivel.

Los estudiantes femeninos (cuadros 7 y 8), al igual que los masculinos, no presentaron diferencias sustanciales entre los tipos de danza ni entre los rangos de edad, aunque tuvieron mayores porcentajes de tejido adiposo y muscular.

En cuanto al somatotipo, se encontró un predominio de la adiposidad en los tres estilos. En general se les puede ubicar como individuos endomesomórficos, con el tejido adiposo excedido para el grupo de estudiantes de estilo folclórico.

En cuanto a las variables fisiológicas, la capacidad vital está dentro de los límites normales. Sólo se observó un incremento en este parámetro en los estudiantes de danza folclórica, debido probablemente a la mayor libertad de acción de la caja torácica y de los músculos respiratorios en comparación a los otros dos estilos.

En cuanto a la frecuencia cardiaca, los varones de estilo clásico presentaron valores inferiores a las mujeres. También se observó esta relación en el grupo de estudiantes de 15 a 18 años de edad en el estilo folclórico.

Los valores de VO<sub>2</sub>max están debajo de los pa-

rámetros obtenidos para bailarines profesionales de alto nivel, los varones presentaron los valores más elevados en general.

#### Análisis y discusión de otros resultados

Dentro de la batería de exámenes practicados se aplicaron una serie de pruebas y análisis, que aunque no constituyeron parte sustancial de los objetivos de esta investigación, sí aportan información interesante que puede ser fuente de numerosos estudios subsecuentes.

**Estudio optométrico.** Para estudiantes femeninos, el porcentaje total de incidencia de anomalías en la refracción visual fue de 39.07% contra 16.99% de los masculinos. El mayor número de casos corresponde a los estilos folclórico y clásico.

Las bailarinas profesionales presentaron un porcentaje de anomalías en la refracción visual del 26.53%, en comparación con el grupo de bailarines masculinos que presentaron un 70%. El estilo que mayor número de casos con anomalías presentó es el contemporáneo.

**Estudio audiométrico.** La incidencia de anomalías en la audición fue baja en general. El grupo de bailarinas profesionales presentó el 38.77% de anomalías y el de bailarines 15%. Los estudiantes

presentaron un 2.72% y 13.8% para mujeres y varones respectivamente.

**Estudios de tiempos de reacción visual, auditivo y visual-auditivo.** Los resultados obtenidos para los tiempos de reacción visual, auditivo y visual-auditivo hacen suponer que el mayor nivel de entrenamiento mejora la velocidad de conducción neuromotora ya que los bailarines fueron mejor calificados que los estudiantes.

**Principales dismorfismos y paramorfismos.** Tanto los estudiantes como los bailarines profesionales presentaron algunas alteraciones, como pie plano, genu valgus y hallux valgus, la presencia de este último es mayor en los bailarines, probablemente por la mayor carga articular a la que están sometidos. Estos datos son de poca relevancia estadística, pero de mucha importancia estructural, ya que son un índice de descuido y mala observación por parte de profesores e instructores de danza y cuya atención redundaría en la corrección total o parcial de las anomalías y de la práctica misma.

Esto nos hace reflexionar también en que hay que tomar en cuenta los errores de los practicantes y su nivel de maduración ósea en el momento de someterlos a cargas elevadas de trabajo que involucren exigencias de tipo osteo-mio-articulares para evitar deformaciones del tipo *hallux valgus* cuando

**Cuadro 8.** Valores promedio para composición corporal y somatotipo en estudiantes de danza de estilo clásico, contemporáneo y folclórico de sexo femenino entre 11-14 y 15-18 años de edad

Tipo de danza	% de tejido adiposo		% de tejido muscular		Somatotipo					
	11-14	15-18	11-14	15-18	F. endomórfico		F. mesomórfico		F. ectomórfico	
					11-14	15-18	11-14	15-18	11-14	15-18
Clásica	16.2 ± 2.5	18.3 ± 3.8	44.9 ± 2.4	43.8 ± 3.6	3.5	4.1	2.8	2.0	1.1	3.0
Contemporánea		17.3 ± 3.1		45.2 ± 3.1		4.0		3.6		2.4
Folclórica	18.5 ± 3.4	18.6 ± 3.3	43.1 ± 2.9	43.7 ± 2.8	4.3	4.4	3.0	3.3	3.1	2.6

\* No hubo elementos dentro del rango de 15 a 18 años de edad de estilo contemporáneo.

utilizan zapatillas de puntas o un *tallux valgus*, cuando se forza una primera posición muy abierta.

*Estudios de laboratorio de análisis clínicos.* En los resultados de la química sanguínea se encontraron situaciones de hipocolesterolemia, hipocreatinemia e hipouricemia en un porcentaje relativamente elevado. Estos factores resultan de una probable alimentación deficiente determinada, en la mayoría de los casos, por una mala orientación nutricional y por la angustia generada al requerirse muy bajos pesos y tallas, sin tomar en cuenta las características y posibilidades antropométricas y somatotipológicas de los practicantes de danza de los tres estilos dancísticos, principalmente de clásico y contemporáneo.

En el grupo de bailarines profesionales esta situación se debe probablemente a que sus hábitos alimenticios son de una tendencia al vegetarianismo con una baja ingesta de contenido proteínico (según lo observado en el cuestionario clínico).

#### *Análisis estadístico discriminante para determinar el perfil actual del bailarín mexicano*

El objetivo de este análisis es seleccionar, de entre todas las variables derivadas de los diferentes estudios aplicados, aquéllas que diferencian mejor a los tres grupos estudiados (clásico, contemporáneo y folclórico) para poder caracterizarlos mejor, y definir un perfil morfofuncional mexicano para cada estilo.

*Análisis discriminante para determinar el perfil actual del bailarín mexicano.* Dado que el entrenamiento particular de cada estilo dancístico influye considerablemente en la diferenciación de los tres grupos y que el efecto del entrenamiento es mayor conforme se haya practicado más la actividad, es de esperarse que la diferenciación sea más clara en los bailarines profesionales y en los estudiantes de los niveles más avanzados. Por esto se consideraron para este análisis estadístico los bailarines profesionales entre 20 y 30 años de edad (pues en este rango se encontró el mayor número de individuos) y los estudiantes entre 15 y 18 años de edad.

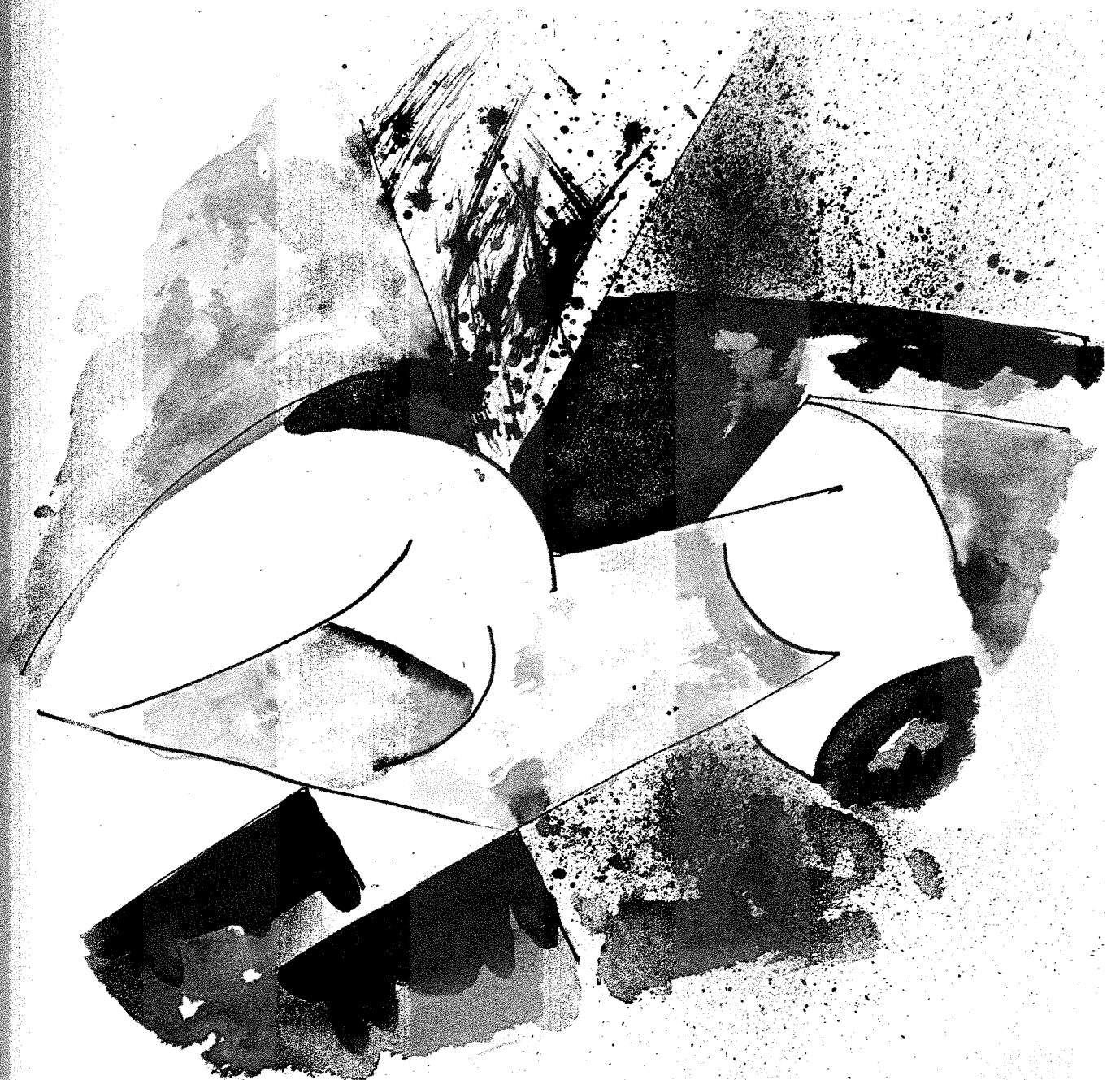
Los análisis estadísticos se llevaron a cabo por sexo, pues los resultados obtenidos para hombres y mujeres no son comparables, ya que las características y potencialidades biológicas presentes en cada uno, no pueden ser igualadas por el entrenamiento.

*Análisis discriminante en estudiantes masculinos y femeninos entre 15 y 18 años de edad de los tres estilos dancísticos.* Los tamaños de muestra fueron demasiado pequeños; ninguna variable aportó suficiente información para establecer la regla de discriminación que permitiera diferenciar a los tres grupos y poder así definir sus respectivos perfiles.

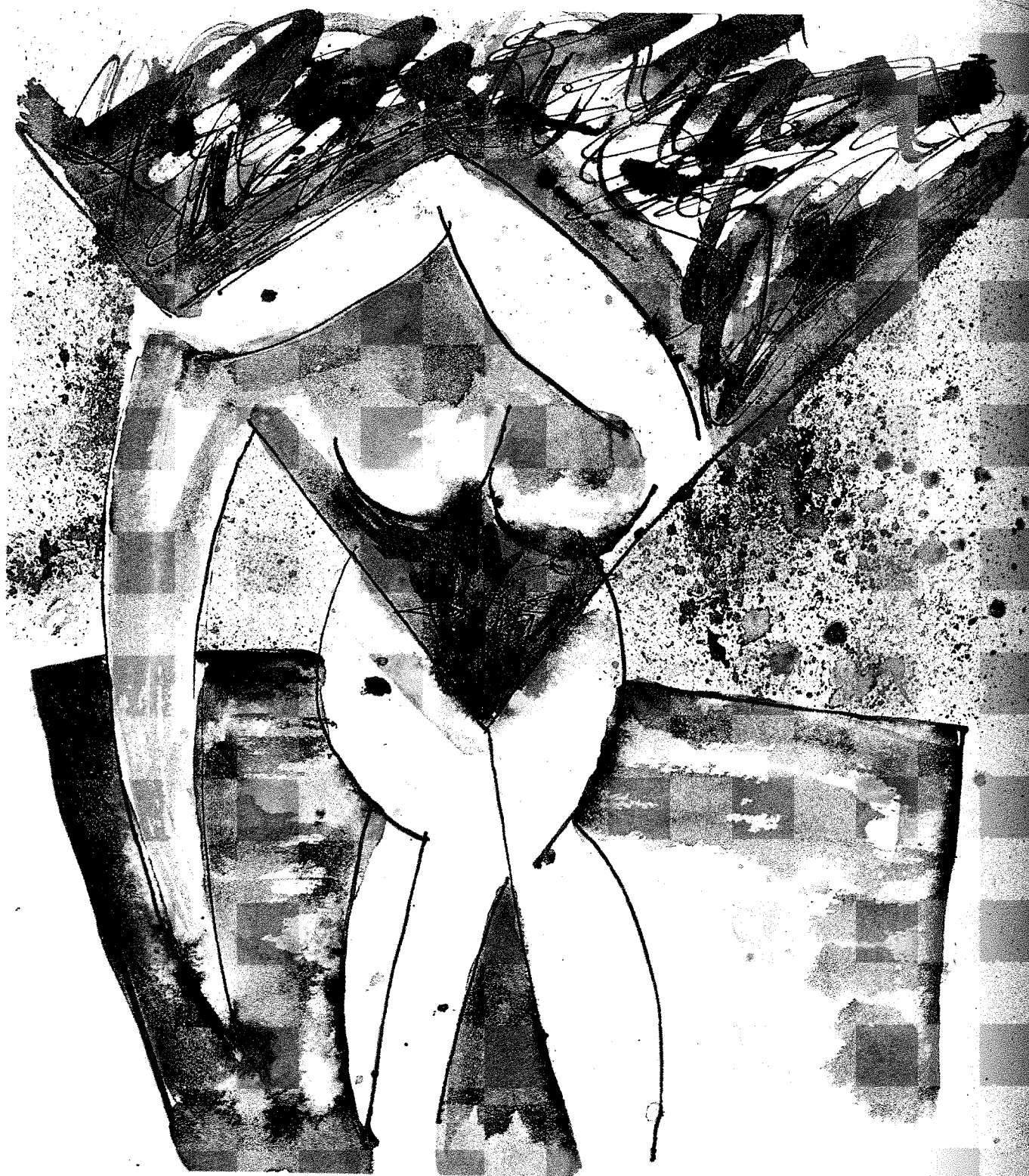
*Análisis discriminante para profesionales masculinos entre 20 y 30 años de edad de los tres estilos dancísticos.* La diferenciación de los tres grupos postula que los bailarines de estilo folclórico son los que presentan la mayor cantidad de tejido adiposo, un desarrollo considerable de masa muscular y valores de  $VO_{2max}$  intermedios entre los obtenidos para los otros dos grupos de bailarines. Los bailarines de estilo clásico son los que presentaron la menor cantidad de tejido adiposo y muscular así como los valores más elevados de  $VO_{2max}$ . Finalmente, los bailarines de estilo contemporáneo presentaron el mayor desarrollo de masa muscular, valores intermedios de tejido adiposo y los valores más bajos de  $VO_{2max}$ .

Los bailarines que mejor se diferenciaron fueron los folclóricos vs clásicos y folclóricos vs contemporáneos. La diferenciación entre clásico y contemporáneos fue difícil de establecer porque sus elementos se traslapan.

*Análisis discriminante en profesionales femeninos entre 20 y 30 años de edad de los tres estilos dancísticos.* La diferenciación de los grupos proporcionada por la regla de discriminación postula que las bailarinas de tipo folclórico, al igual que el grupo de varones, son las que tienen el mayor contenido de tejido adiposo y el valor más elevado de  $VO_{2max}$ . Las bailarinas de clásico son las que tuvieron la menor cantidad de tejido adiposo y valores intermedios de







vozmax. Finalmente, las bailarinas de estilo contemporáneo presentaron contenidos de tejido adiposo similares a los de las bailarinas de clásico y los valores más bajos de vozmax.

También en este caso, las bailarinas mejor clasificadas fueron las de folclórico contra clásico y contemporáneo. Igualmente, la diferenciación entre clásico y contemporáneo fue difícil de determinar por el traslape.

Resumiendo, los resultados obtenidos para bailarines de ambos sexos muestran que los de tipo folclórico tienen la mayor cantidad de tejido adiposo. Esto era de esperarse, ya que los bailarines estudiados pertenecen a una compañía cuya filosofía no busca una estética corporal estilizada para la escena, sino que sus objetivos artísticos tienden a la representación del pueblo mexicano tal como es. Independientemente a esto y desde el punto de vista del acondicionamiento físico, el tejido adiposo no se ve tan disminuido en el estilo folclórico como en los otros dos estilos dancísticos, donde el entrenamiento es más acrobático y favorece su reducción. Esto se explica si tomamos en cuenta que el entrenamiento de bailarines folclóricos es intenso básicamente a nivel de las extremidades inferiores y no en una forma integral del cuerpo, como lo es para clásicos y contemporáneos. Por otro lado se observó gran similitud en los valores obtenidos para tejido adiposo entre bailarines clásicos y contemporáneos, los cuales se encontraron por debajo de los reportados por Carter<sup>9</sup> para atletas de calibre olímpico, a diferencia de estos bailarines de folclor, que están por arriba.

En cuanto a la variable SMTSC, los valores de los tres estilos, a pesar de mostrar diferencias entre sí, presentaron valores cercanos a lo reportado por McArdle<sup>10</sup> para corredores de distancia, corredores a campo traviesa, jugadores de basquetbol y beisbol. En el caso de las bailarinas, esta variable fue irrelevante en la diferenciación de los tres grupos.

La variable VO<sub>2</sub>max fue importante para diferenciar los tres grupos estudiados de ambos sexos, ob-

<sup>9</sup> J. L. Carter, "The Somatotypes of Athletes. A review", *The Human Biology* 1970 42(4): 536-569.

<sup>10</sup> W. McArdle, I. Katch, *Op. Cit.*

servándose en general valores superiores a lo reportado para individuos sedentarios, pero inferiores a lo reportado por Cohen<sup>11</sup>, Mostardi,<sup>12</sup> Nilo<sup>13</sup> y Schantz<sup>14</sup> para bailarines clásicos.

Cabe mencionar que a pesar de que las variables descritas aportaron información para diferenciar a los grupos, no fue suficiente para establecer los perfiles actuales de los bailarines mexicanos de los tres estilos dancísticos, especialmente los de clásico y contemporáneo, entre los cuales las similitudes fueron tan grandes que durante el análisis estadístico se presentó un gran traslape en la clasificación.

La deficiencia anterior al parecer es consecuencia de no haber contado con la información de una serie de variables (como elasticidad, flexibilidad, fuerza y resistencia) que permitieran diferenciar realmente los perfiles de estos dos grupos y como consecuencia, además, definir mejor el del grupo folclórico.

Por otra parte es importante señalar que la determinación de un perfil para el bailarín folclórico dentro del contexto nacional no puede considerarse único, pues a lo largo de este proceso de investigación pudimos darnos cuenta de la gran variedad que podría alcanzarse si se pretendiese obtener un perfil, pues éste dependería tanto de las normas estéticas de cada compañía como de su repertorio, así como del tipo de entrenamiento que adopta cada una. Las posibilidades para determinar un perfil son, pues, múltiples, por lo que valdría la pena definir el perfil que cada grupo requiere.

Esta diversidad en el bailarín folclórico no se presenta en los bailarines de los otros dos estilos, ya que ambos requieren de características anató-

<sup>11</sup> J.L. Cohen, et. al. "Cardiorespiratory responses to ballet exercise and the VO<sub>2</sub>max of elite ballet dancers". *Med. Sci. Sports, Exerc.* 1982.14(3):212-217.

<sup>12</sup> D.T. Kirkendal, L.H.C., "Physiological aspects of dance". *Cin. Sports. Med.* 1983 2(3):225-237.

<sup>13</sup> H.J.L. Nilo 1983, "Biotipo de la danza. Diferencias entre las danzas clásica y contemporánea", *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina* CIID-INBA México, D.F.

<sup>14</sup> P.G. Schantz, "Physiological Characteristics of Classical Ballet". *Med. Sci. Sports. Exerc.* 1984 16(5):472-476.

micas particulares que podrían considerarse estándar. Es por esto que se considera de interés realizar un nuevo análisis discriminante para diferenciar bailarines clásicos de contemporáneos, solamente con las características que se midieron con el propósito de saber qué tanto influyó en los resultados la presencia del grupo folclórico.

### Conclusiones

1. Respecto a la obtención de información sobre las características morfofuncionales de estudiantes de danza y bailarines profesionales, este objetivo se cubrió completamente, y se cuenta con información de importancia para ambos grupos estudiados, la cual servirá para otras investigaciones como una base de partida, para establecer en el futuro el perfil ideal al que debe aspirar el bailarín y estudiante profesional de la danza en México.

Es importante señalar que la realización de investigaciones como la presente requiere de un fuerte apoyo por parte de estudiantes, profesores y bailarines, así como de los administrativos que coordinan las escuelas y las compañías profesionales. La falta de apoyo de cualquiera de estos elementos puede originar que se pierda información valiosa que va en beneficio de los mismos, como sucedió en este trabajo y que impidió la obtención de información de 107 individuos.

2. No fue posible determinar un perfil único para cada estilo dadas las características de los grupos que se midieron y la naturaleza de las variables en estudio, pero sí se analizaron las diferencias encontradas para cada grupo. Al respecto se pueden hacer las siguientes observaciones:

- De los tres grupos estudiados, los bailarines de folclor fueron los que mejor se diferenciaron, particularmente a través de las variables porcentajes de tejido adiposo y somatotipo primer componente.
- La similitud observada, entre bailarines clásicos y contemporáneos, pone en claro la necesidad de estudiar, en futuras investigaciones,

una serie de variables que no fueron medidas en el presente trabajo, como elasticidad, flexibilidad, fuerza y resistencia, entre otras, las cuales permitirían diferenciar claramente ambos grupos y definir sus perfiles.

- Fue difícil establecer un perfil único para bailarines de estilo folclórico ya que en este estilo entran en juego factores que impiden la definición del mismo, como los requisitos morfofuncionales que exige la compañía a la que pertenecen, su entrenamiento, etc. Todos estos factores podrían hacer que se presenten diferencias entre una compañía y otra, lo que no ocurre en las compañías de estilos clásico y contemporáneo que comparten similitudes en el entrenamiento y características morfofuncionales, las cuales se pueden considerar estándar.

3. Se observó también que los años de entrenamiento dancístico influyeron en la diferenciación de los grupos estudiados, pues ésta fue más clara en los grupos profesionales que en los estudiantes, aun en los de los grupos más avanzados.

4. El análisis discriminante mostró que las variables que mejor apoyo dieron para la diferenciación de los grupos masculinos fueron: el primero y segundo componente del somatotipo y el consumo de oxígeno. En los grupos femeninos las variables fueron: el primer componente del somatotipo y el consumo de oxígeno.

5. En cuanto a su estado de salud no se encontraron alteraciones de importancia en general, pero las encontradas deben tomarse en cuenta para mejorarlas a través de programas de entrenamiento de acuerdo con sus capacidades antropométricas y fisiológicas. También es básico implementar programas nutricionales acordes a sus necesidades, para no afectar al individuo con dietas extremadamente bajas.

Consideramos importante que las escuelas oficiales de danza incluyan, dentro de sus programas de actividades, la evaluación especializada, tanto de tipo morfológico como fisiológico, en el momento de realizar la selección de prospectos. Para poder

contar con un seguimiento de los alumnos, es necesario efectuar dicha evaluación por lo menos en tres niveles: al ingresar a la escuela, durante el cambio propio de la adolescencia y al momento de egresar de la escuela. Esto permitiría mejorar la calidad de la selección y definir los perfiles de los estudiantes de cada estilo.

Proponemos, también, mejorar las capacidades de los bailarines a través de programas de entrenamiento específicos, lo que permitiría aumentar la eficiencia física de los mismos y contribuiría a elevar la calidad de la danza en México.

Agradecemos a los subdirectores de las escuelas del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD-INBA), Elsa Recagno, Socorro Bastida y Antonio Miranda Hita, así como a la directora de la Academia de la Danza Mexicana (ADM-INBA), Alejandra Ferreiro, por todas las facilidades que dieron para que los estudiantes participaran en esta investigación.

También hacemos patente nuestro agradecimiento a los directores de las compañías Ballet Nacional de México, Guillermina Bravo; Ballet Independiente, Raúl Flores Canelo; Ballet Danse Studio, Bernardo Benítez; Conjunto Folclórico Magisterial, Pedro Alonso, y Compañía Nacional de Danza, Guillermo Arriaga, quienes durante el desarrollo de esta investigación facilitaron la participación de los bailarines pertenecientes a sus respectivas compañías.

Igualmente agradecemos al M.C. Rafael Madrid Ríos, su valiosa colaboración en la estructuración del proyecto de investigación, así como en todo el proceso de análisis estadístico de los resultados, y por habernos facilitado el equipo de cómputo del Instituto de Investigación en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas (IMAS) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradecemos enormemente al licenciado Manuel de la Cera, quien durante sus funciones a cargo de la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE, contribuyó junto con el ingeniero Alfonso Ramón Bagur, Subdirector del Fomento Deportivo de la mis-

ma institución, en la consecución de recursos para llevar a cabo todos los exámenes médicos en el Instituto Nacional de Medicina y Ciencias Aplicadas al Deporte sin costo alguno para el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón".

Finalmente agradecemos la invaluable colaboración de todos los estudiantes de danza y bailarines profesionales, sin los cuales la realización de esta investigación hubiera sido imposible.

### Bibliografía

- Astran P.O., 1985 *Fisiología del trabajo físico*, Ed. Médica Panamericana, S.A. Buenos Aires. 488 pp.
- Bourcier P., 1981, *Historia de la danza en Occidente*, Ed. Blume Barcelona.
- Carter J.L., "The Somatotypes of Athletes. A review" *The Human Biology* 1970 42(4):536-569.
- Cohen J.L. et al. "Cardiorespiratory responses to ballet exercise and the VO<sub>2</sub>max of elite ballet dancers". *Med. Sci. Sports, exerc.* 1982. 14(3):212-217.
- Chávez R. I., 1983. "Conceptos básicos en la fisiología del ejercicio y sus límites como promotor de la salud". *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*. Ed. CIID-INBA. México, D.F.
- Cherebetiu D.G. 1983. "Aspectos funcionales y capacidades físicas en bailarines". *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*. Ed. CIID-INBA.
- Forshy S.P.M.K., "Competition, Cooperation and Group Cohesion in the Ballet Company", *Jour. For the Study of Interpersonal processes*, 1966 29(2):123-145.
- Fox E.L. 1984. *Fisiología del deporte*. Ed. Médica Panamericana. Buenos Aires. 350 pp.
- García O.J.A. 1983. "Danza y resistencia aeróbica". *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*. Ed. CIID-INBA México, D.F.
- Gaston E. 1987. *Relaciones Sociales y Comunicación en el mundo del ballet*. Ponencia inédita enviada para el Segundo Encuentro Internacio-

nal sobre Investigación de la Danza, por la Facultad de Estudios Sociales Aplicados de la Universidad de Zaragoza, España.

11. Hernández M.C. 1982., *Historia universal de la danza*. Ed. Pueblo y Educación. La Habana. Cuba. 51 pp.
12. Kirkendal D.T., L.H.C., "Physiological aspects of dance". *Cin. Sports. Med.* 1983 2(3):225-237.
13. Mostardi R.A. et al., "Musculoskeletal and Cardiopulmonary Characteristics of the Professional Ballet Dancer". *Phys. Sport. Med.* 1983 11(12):56-61.
14. Nilo H.J.L. 1983., "Biotipo de la danza. Diferencias entre las danzas clásica y contemporánea". *Memorias del Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina*.
15. Prouté-Golomer E. et al. "Choreografie et fre-

quence cardiaque", *La Recherche en Danse* 1983 2:155-171.

16. Schantz P.G., "Physiological Characteristics of Classical Ballet". *Med. Sci. Sports. Exerc.* 1984 16(5):472-476.
17. Toufexis A. "Armonía ósea y muscular". *Mundo Médico*. 1974 dic.
18. Villanueva S.M. 1974. *Manual de Técnicas Somatotipológicas*. Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Antropológicas de la UNAM No. 31. México. 65 pp.
19. Morris et al. "Spirometry in the evaluation of pulmonary function". *Journal of Medicine* 125:110-118. Aug. 1976.
20. McArdle W., Katch I. 1974. *Energy, Nutrition and Human Performance*, Ed. Lea & Febiger Philadelphia. pp. 140.

# DOCUMENTACIÓN

Dentro de los procesos de investigación, el área que comprende la búsqueda bibliográfica y la recopilación de datos es el punto en el cual el investigador encuentra los lineamientos que lo acercan a su objetivo propuesto.

Cuando una investigación se vuelca hacia un área del conocimiento específico, las fuentes bibliográficas se reducen y la tarea se hace más exhaustiva; por lo tanto se hace necesaria la elaboración de síntesis y documentos de apoyo para la fundamentación de su objeto de estudio.

En el caso de la investigación de la danza, las fuentes y documentos son escasos, dadas las características de esta expresión artística.

Considerando lo anterior, la coordinación de documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, se ha propuesto elaborar documentos de apoyo bibliográfico y catálogos que coadyuven a la tarea del investigador. Así como también establecer convenios de intercambio y apoyo con instituciones dedicadas a la investigación y documentación de la danza.

En el anuario anterior, *Signos. El arte y la investigación 1988*, se explicaron ampliamente los lineamientos de organización de la Coordinación de

Documentación y se hizo una reseña de los documentos que la integran. En este número pretendemos explicar los avances alcanzados en un año, así como los nuevos programas y objetivos a alcanzar en fechas próximas.

## Biblioteca

Siendo los libros una de las principales fuentes de información, su clasificación y catalogación fue prioritaria. Por lo que actualmente se cuenta ya con un catálogo general para consulta al público. Cabe indicar que para la asignación de encabezamientos de materia fue necesario un exhaustivo análisis del contenido, así como una amplia consulta de tesauros y listas de encabezamientos; ya que no existen tesauros especializados en danza.

A partir de lo anterior y con miras a realizar la automatización de la biblioteca, se está trabajando en la asignación de términos específicos y descriptores, labor que se desarrolla en conjunto con el Departamento de Procesos Técnicos de la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes. Es importante mencionar que la misma dirección a través de Lourdes Acevedo, está elaborando un Catálogo bibliográfico de referencia sobre

arte en México, en el que se incluyen los documentos que sobre danza tienen más de diez bibliotecas interdisciplinarias y especializadas en la ciudad de México; catálogo de indispensable consulta para la agilización de las solicitudes de préstamo interbibliotecario. Se espera integrar dicho catálogo a la coordinación de documentación de este centro en septiembre de 1989.

## Iconoteca

Los documentos que integran esta área (fotografías, diapositivas, carteles, dibujos), se han clasificado buscando la mayor rapidez para su consulta, sin embargo se ha visto la necesidad de elaborar catálogos específicos con el objeto de obtener una mejor difusión y promoción de su consulta. Se propone elaborar un catálogo fotográfico de obra coreográfica de la Compañía Nacional de Danza, Ballet Nacional, Ballet Independiente, Ballet Teatro del Espacio y Taller Coreográfico de la UNAM; mismo que deberá incluir un mínimo de cinco fotografías por obra coreográfica. Por otra parte se pretende elaborar diaporamas didácticos de temas específicos, de bailarines, producción de coreógrafos, y de compañías y grupos de danza. Diaporamas

que pueden ofrecer una visión del mundo de la danza en México y que apoyen la enseñanza de la misma y su difusión.

Para los carteles y dibujos podrían establecerse exposiciones con el objeto de invitar a artistas plásticos a participar en la elaboración de los mismos.

#### Hemeroteca

Las publicaciones periódicas y los recortes de prensa se encuentran debidamente clasificados; para los primeros se llevó a cabo un análisis de contenido que dio como resultado un catálogo de artículos de revistas con más de cuatro mil fichas, al que constantemente se le agregan nuevas referencias de artículos de las últimas adquisiciones. Actualmente se ha visto la necesidad de extraer todos aquellos que refieran a personalidades y compañías del quehacer dancístico nacional con el objeto de elaborar una hemerografía de artículos de revistas y así dar a conocer más ampliamente el contenido del acervo de esta biblioteca.

Los recortes de prensa contienen una información que actualmente se

puede recuperar por orden cronológico, sin embargo, se propone también elaborar un catálogo temático por decenios, los años treinta y cuarenta serían los primeros a realizar. Es pertinente mencionar que debido a la gran cantidad de recortes y a la falta de personal especializado, este catálogo se llevará a cabo con los recursos que se cuente y sin fijar fecha de entrega.

La sección de programas de mano ha encontrado ya una forma de obtener productos. Actualmente se realiza un cuadro sinóptico de las representaciones en el Teatro de la Danza, mismo que incluye nombre de la compañía, obra coreográfica, coreógrafo, música, libreto, diseñadores y principales intérpretes. Esto nos dará una visión retrospectiva de la actividad que han realizado diversos foros y teatros.

#### Fonoteca

Se continúa con el enriquecimiento de la investigación Charlas de danza, entrevistas a personalidades de la danza; se cuenta ahora con doscientas grabaciones, mismas que son un aporte valioso para una historia oral de la danza.

En la sección de discos se reali-

zará un catálogo de música para ballets y danzas folclóricas o populares, se llevará a cabo una búsqueda de información para ubicar una mayor cantidad de acetatos en otras fonotecas y poder ofrecer un catálogo extenso y funcional.

#### Videoteca

La necesidad de ofrecer una mayor cantidad de videos, a los usuarios e investigadores, hizo posible la integración de un especialista en materia audiovisual, mismo que actualmente se aboca a la tarea de realizar copias de material existente en las videotecas y secciones de video de instituciones oficiales y privadas. Por lo que podríamos decir que para finales de año, obtendremos una videoteca más rica en cantidad y contenido.

Por último queremos indicar que para la producción de materiales de apoyo a la investigación, se ha incrementado la demanda de personal especializado en documentación y mayor presupuesto, por lo que de las políticas administrativas y culturales, dependerá el éxito de nuestros propósitos.

## I N F O R M A C I Ó N

El 12 de enero del año en curso, para conmemorar los seis años de vida del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza y el 81 aniversario del natalicio de José Limón, se efectuó en nuestras instalaciones un acto académico con la participación de Patricia Aulestia de Alba, directora; Margarita Tortajada Quiroz, coordinadora de investigación; José Francisco Moreno, coordinador de documentación; César Delgado Martínez, coordinador de información y Rosa Reyna, investigadora del centro.

José (Arcadio) Limón, nacido en Culiacán, fue el mayor de once hijos del matrimonio formado por don Florencio y doña Francisca. Una familia de clase media, que la Revolución Mexicana y el consiguiente cierre de la Academia de Música, donde trabajaba don Florencio, la hizo emigrar a Estados Unidos en 1918.

En su fecunda vida Limón compuso 74 coreografías. Pero él nos dejó algo más que sus propias creaciones y el recuerdo de su poderosa presencia como bailarín: desarrolló una técnica que legó como herencia a las futuras generaciones de bailarines.

En 1951 Limón fue invitado por Miguel Covarrubias, en aquel entonces jefe del Departamento de Danza del INBA, para realizar una labor de re-

sidencia en la ciudad de México. Esto dio oportunidad al artista de utilizar grandes grupos de bailarines y de incursionar en los temas mexicanos, tan cercanos a sus raíces. Creó *Los cuatro soles*, *Redes* y *Tonantzinilla*.

Después de una vida llena de creatividad, Limón murió en 1972.

En el acto mencionado al principio de esta nota, Patricia Aulestia de Alba, afirmó:

En estos seis años de existencia del CENIDI-DANZA José Limón, la prioridad ha sido establecer lazos con la comunidad dancística nacional e internacional. Así podemos sostener que hoy contamos con contactos que nos enriquecen y que nos respaldan. Nuestros colaboradores han permitido desarrollarnos y cumplir con la mayoría de los proyectos que presentamos hoy como realizados.

Por su parte, Margarita Tortajada Quiroz, declaró:

Una de las actividades primordiales al fundarse el CID-DANZA, ahora CENIDI-DANZA, es llevar a cabo investigaciones dancísticas que abarquen los diferentes aspectos de la danza nacional. Así la inves-

tigación al interior de nuestro centro se ha encaminado, desde 1983, a la búsqueda, recopilación, rescate, análisis y elaboración de materiales documentales, sonoros e iconográficos que contribuyan a la historia de la danza en México en todas sus manifestaciones.

José Francisco Moreno, mencionó:

La creciente demanda de información por parte de estudiantes e investigadores, así como la actualización, hace necesaria la automatización de la documentación. Para esto, a mediados de 1987 se dio inicio a un proyecto de automatización, el cual no alcanzó sus objetivos debido a la limitación de los recursos en los últimos dos años.

Por último, César Delgado Martínez, al hacer un recuento de los eventos académicos, las publicaciones, los cursos, los talleres y los seminarios realizados, recalcó:

El CENIDI-DANZA es un centro lleno de vitalidad y un motor importante que ha venido generando múltiples actividades en diversos

campos de la danza, lo que ha estimulado a los profesionales de la misma, dentro de los terrenos de la creación, la difusión y la docencia.

### Publicaciones

Dentro del programa editorial del centro, con el apoyo de la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública se publicó *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco* de Josefina Lavelle y *Cuadernos del CENIDI-DANZA José Limón 21. Una vida en la danza*, con la colaboración de la Dirección de Difusión General de la Universidad Autónoma Metropolitana.

*El jarabe...*—al decir de su autora—no pretende dirigirse a los especialistas de la investigación de la danza, sino más bien pretende ser una herramienta para los maestros deseosos de comprender el complejo desarrollo de la danza como quehacer humano, con todas sus formas y derivaciones, y dejarles el testimonio de una recreación —a nuestro juicio bien cimentada— de uno de los géneros sobresalientes de nuestra danza popular, que por espacio de más de un siglo recorrió figones, subió escenarios, vivió en haciendas y rancherías y terminó prácticamente sus días como símbolo oficial de "mexicanidad", en fiestas escolares. Todo eso es el jarabe.

De ese amplio panorama hemos seleccionado un jarabe de rancho acostumbrado posiblemente en las postrimerías del siglo pasado, en una versión que nos ha heredado el Dr. Francisco Sánchez Flores, prestigiado investigador jalisciense y uno de los mejores bailadores de jarabes, profundo

conocedor de las costumbres de su tierra...

El cuaderno número 21 *Una vida en la danza* comprende las semblanzas de quince artistas homenajeados este año; Francisco Araiza, Blanca Areu, Jorge Cano, Ana Cardús, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Tulio de la Rosa, Carolina del Valle, Lin Durán, Raúl Flores Canelo, Bodil Genkel, Guillermina Peñalosa, Jesús Sánchez, Fernando Schaffenburg y Carmen Guerra de Webber.

### Encuentro sobre investigación

Con la colaboración del Instituto Mexiquense de Cultura, la Subdirección de Acción Cultural del ISSSTE y la Subdirección de Servicios Culturales del INBA, el CENIDI-DANZA José Limón, del 10 al 13 de noviembre del año pasado, realizó el Séptimo Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza en la Ciudad de Toluca.

En este importante evento académico, con los temas: La enseñanza de la danza en la educación básica y media básica y, La enseñanza profesional de la danza clásica en México, se presentaron 24 ponencias y se contó con un total de 120 participantes.

### Curso de danzas históricas

Del 14 de febrero al 14 de marzo, con un total de cuarenta horas, se llevó a cabo el curso de danzas históricas, impartido por el maestro Alan Stark a los investigadores de nuestro centro.

El objetivo del curso fue estudiar la continuidad histórica de la danza de acuerdo con las fuentes originales que se encuentran en los museos y las bibliotecas donde tienen su origen: Europa,

La investigación de las danzas históricas es una disciplina académica relativamente reciente. Por lo tanto, en la actualidad es que los investigadores están localizando los documentos o están haciendo comparaciones entre los diferentes tratados para comprenderlos mejor.

Es difícil darse cuenta de inmediato de la importancia de ciertos documentos, porque las fuentes se encuentran en muy diversos lugares y sólo en los últimos años los están publicando o traduciendo.

El curso pretendió construirse sobre los conocimientos de los participantes y en la trayectoria de la historia de la danza, la cual tiene su importancia, no sólo para la danza académica sino también para la danza en México.

### Exposición fotográfica y conferencias en Guatemala

Con la colaboración de nuestro centro, la Universidad de San Carlos de Guatemala (a través de Difusión Cultural y el Centro de Estudios Folclóricos CEFOL) y el grupo Nakbani, en Guatemala el 3 de marzo se inauguró la exposición "Walter Reuter y la danza" compuesta aproximadamente de 40 fotografías de principios de la década de los cincuenta, que incluye coreografías de José Limón, Ana Mérida, Elena Noriega y Guillermo Keys Arenas, entre otros.

Por su parte, el coordinador de información del centro, César Delgado Martínez, del 3 al 8 de marzo, participó como ponente en el seminario de danza contemporánea y dictó dos conferencias sobre la danza folclórica mexicana y los logros de su investigación en el CEFOL.

### Reunión del Comité de Danza del ITI-UNESCO

Patricia Aulestia de Alba, directora del centro, asistió del 9 al 12 de marzo a la reunión del Comité de Danza del Instituto Internacional de Teatro (ITI-UNESCO) en Berlín Oriental.

El ITI-UNESCO integra a centros nacionales de 77 países. Se ha logrado la inclusión de nuevos miembros al Comité de Danza, tanto de América Latina como de Asia. También se está tratando de incorporar a África.

En la reunión mencionada se hizo un balance de lo logrado durante el periodo 1987-1989 y se presentó el programa de trabajo para 1989-1991, donde destaca la gala del centenario de Vaslav Nijinski, el Día Internacional de la Danza en Moscú, el Seminario de Danzas Africanas (4-10 de junio de 1990) en Kuopio, Finlandia; el Concurso Internacional de Ballet (17 de junio-10 de julio de 1990) en Jackson, Mis-

sissippi, EUA; el Concurso Internacional de Ballet y Seminario Teórico (16-30 julio de 1990) en Varna, Bulgaria y, XXIV Congreso Mundial del ITI-UNESCO en Estambul, Turquía, en 1991, entre otras actividades de no menos importancia.

### Día Internacional de la Danza

Con motivo del Día Internacional de la Danza, nuestro centro organizó la exposición fotográfica "Toda la danza" de Carlos Arouesty Robert, que fue inaugurada en el Museo de Arte Moderno el 29 de abril.

Ese mismo día por la noche en el Palacio de Bellas Artes, Josefina Alberich, Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas, en representación de Víctor Sandoval, Director General del INBA y acompañada de Esther de la Herrán, Directora de Investigación y Documentación de las Artes, Ignacio Toscano, Director de

Danza, y Patricia Aulestia de Alba, entregó medallas y diplomas como reconocimiento por una vida dedicada a la danza a 15 personalidades del medio dancístico mexicano.

Los homenajeados en esta ocasión fueron: Francisco Araiza, Blanca Areu, Jorge Cano, Ana Cardús, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Tulio de la Rosa, Carolina del Valle, Lin Durán, Raúl Flores Canelo, Bodil Genkel, Guillermina Peñalosa, Jesús Sánchez, Fernando Schaffenburg y Carmen Guerra de Webber.

Asimismo a Clementina Otero de Barrios se le rindió un reconocimiento por su labor como jefe del Departamento de Danza del INBA (1964-1971).

Por otro lado, en el Museo de Arte Moderno, los días 13 y 20 de mayo se realizaron las mesas redondas con el tema La fotografía y la danza, con la participación de Jorge Contreras Chacel y Carlos Arouesty Robert, entre otros.

**Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información de  
la Danza José Limón**

*Directora*  
**Patricia Aulestia de Alba**

*Coordinadora de Investigación*  
**A. Margarita Tortajada Quiroz**

*Coordinador de Documentación*  
**Francisco Moreno**

*Coordinador de Información*  
**César Delgado Martínez**

*Investigadores*  
**Kena Bastien van der Meer**  
**Víctor Carmona Montes**  
**Lin Durán Navarro**  
**Anadel Lynton Snyder**  
**Josefina Lavalle**  
**Noemí Marín Reyes**  
**Cristina Mendoza**  
**Sylvia Ramírez Domínguez**  
**Rosa Reyna**  
**Tulio de la Rosa**  
**Felipe Segura Escalona**  
**Susana Villafuerte Salazar**

*Asistentes de investigación*  
**Margarita Dardón Velázquez**  
**Guadalupe Quiroz Alba**

**Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información  
Musical "Carlos Chávez"  
(CENIDIM)**

## Los manuscritos de Felipe Villanueva

Consuelo Carredano

El 28 de mayo de 1893, a la edad de treinta y un años, murió Felipe Villanueva. *El Universal*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Tiempo* y *El Diario del Hogar* dieron la noticia de su muerte. Poco tiempo después la prensa volvió a ocuparse de él con motivo del estreno de su ópera *Keofar* en el Teatro Principal. Pero no fue sino hasta 1901 que apareció lo que podría considerarse como el primer ensayo sobre la vida y la obra de Villanueva. Se trata del artículo "Felipe Villanueva G." de Rubén M. Campos, quien acusa a los descendientes de Villanueva de negligencia en el cuidado y la conservación de los manuscritos. Este artículo suscitó, años después, una polémica entre Luis Castillo Ledón, Gustavo E. Campa, Aurelio Villanueva y el propio Rubén M. Campos.<sup>1</sup> Es im-

portante no sólo por la información que nos da acerca de los manuscritos de Villanueva sino porque ha servido para esclarecer algunos aspectos de su vida y su obra.

Dado que resulta muy difícil el acceso a estos documentos, he decidido transcribirlos casi en su totalidad, ya que considero interesante conocer la historia en voz de los protagonistas.

Basándose en el artículo de Campos, Castillo Ledón publicó en 1921 una nota titulada "Las óperas mexicanas", tomada de su libro *Los mexicanos autores de ópera*. En ella hace responsables a los herederos de Felipe Villanueva de la desaparición de los manuscritos inéditos. Poco tiempo después, Aurelio Villanueva, sobrino del compositor, envió una carta a Luis Castillo Ledón, acusándolo de mentira y difamación, en la que negaba ser responsable de la destrucción de la obra de su tío ya que los originales los conservaban desde su muerte con "religiosa veneración". Se quejaba también de que él y su familia habían sido víctimas de una crítica injusta y que, a pesar de los esfuerzos que habían

<sup>1</sup> Luis Castillo Ledón (1880-1944) fue director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, y es autor de varios libros, entre ellos *Los mexicanos autores de ópera* publicado en 1910.

Gustavo E. Campa (1863-1934) compositor, pedagogo y pionero de la crítica musical profesional en México. Sus escritos en *La Gaceta Musical* que fundó y dirigió desde 1896 hasta 1914 (entre los que se encuentran varios estudios sobre Villanueva), y sus *Críticas musicales* que publicó en París en 1911, contribuyeron a divulgar las obras y las ideas musicales de sus contemporáneos. Fue el fundador del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo y promotor del *Grupo de los seis* que estaba integrado por los músicos: Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Ignacio Quesadas, Carlos J. Meneses y Gustavo E. Campa.

Aurelio Villanueva. Músico y compositor sobrino de Felipe Villanueva.

Rubén M. Campos. Nació en San Pedro Piedra Gorda, hoy Manuel Doblado, Guanajuato, el 25 de abril de 1871. Llegó a México en 1890 y se acercó al círculo de artistas que se reunían en torno a la generación de poetas que poco después fundarían la *Revista Moderna*: Amado Nervo, José Juan Tablada, Jesús E. Carranza y Luis G. Urbina. Desarrolló una intensa labor literaria. Es autor de varios libros e ininidad de artículos de periódico y revistas. Fue discípulo de Felipe Villanueva. Murió en la ciudad de México en 1945.

hecho para publicar la obra, no habían conseguido el apoyo ni siquiera de aquéllos que se decían sus amigos (se refería a Rubén M. Campos, Manuel M. Ponce y Luis G. Urbina). A estos problemas, decía Aurelio Villanueva, se sumaba la serie no interrumpida de acontecimientos políticos por los que atravesaba el país.

Las cosas sucedieron así:

...A la muerte de mi tío, acaecida el día 28 de mayo de 1893, en la casa No. 16 y 17 de la entonces segunda calle de San Lorenzo, ocurrieron varios de sus amigos y también algunas de sus amistades, entre estas últimas la señorita Bibiana Obregón, quien por habérsele hecho el encargo de atender a los concurrentes pudo darse correcta cuenta, sin que nadie lo notara, de que entre un grupo de los ahí congregados, hubo alguien (cuyo nombre no ignoro) que sugirió a los demás la malévola idea de que por la noche se procurara que fueran ellos, los "amigos del maestro", quienes velaran el cadáver, a fin de que, a la hora que previamente convinieran, sacaran libros y extrajeran música, pues tenían la ventaja, según dijeron, de conocer la biblioteca y principales manuscritos. Afortunadamente mi familia fue advertida a tiempo y aprovechó el momento en que aquel grupo de fariseos salió a la calle, para refundir en el lugar más escondido, los libros y la música objeto de su codicia...

Contaba también que el día del sepelio de su tío uno de sus parientes oyó decir a un renombrado músico que tenía en su poder los originales del *Gradual* y el *Sanctus* de una misa fúnebre, olvidados por Villanueva durante uno de los servicios religiosos que cada año se celebraban en la iglesia de San Fernando (a la memoria de la señora doña Teresa Mier de Fernández del Castillo). La familia reclamó a dicho músico la devolución de los manuscritos, pero éste se negó a regresarlos alegando que el propio compositor se los había regalado. El abogado hizo cuanto pudo para recuperarlos, pero todo resultó inútil. Esas son las únicas obras que los parientes no conservaron.

Para justificar su proceder, disculparse y rectificar algunas de las afirmaciones que había hecho, Castillo Ledón respondió con un artículo titulado "La verdad acerca de Felipe Villanueva". En él, cita literalmente, las palabras de Rubén M. Campos (las mismas que él había reproducido en su ensayo):

...Su cuerpo fue devorado y pulverizado y de su obra póstuma no quedaron ni vestigios; fue barrida y sepultada por piadosos y bienaventurados parientes en su pueblo natal. El Santo Oficio de la estupidez secuestró hasta la última página de música, hasta el último manuscrito del maestro. De su obra inédita no quedó ni piedra sobre piedra. La fatalidad a la que él venció en buena lid cuando vivía, con su ingenio indomable y su voluntad inflexible, tomó la revancha a su muerte y segó hasta el menor brote de recuerdo en muchos que se pregonaron sus amigos.

Dice Castillo Ledón que sus afirmaciones, aparte de ser sumamente duras, eran terminantes. ¿"Podría yo haber recurrido en busca de informes a los *tragloditas* parientes del autor de *Keofar*?" Sin embargo, acepta su falta de rigor y se lamenta de no haber acudido a la fuente primordial para elaborar su trabajo. Y con la intención de reparar los insultos dirigidos a la familia Villanueva, continúa transcribiendo la carta del sobrino.

...Gonzalo Larrañaga, autor del libreto, trató en diversas ocasiones de obtener la música de *Keofar*, para llevarla a escena; hizo viajes al pueblo del Estado de México, donde vivían los herederos; recurrió a la viuda del abogado, guardadora de la partitura (el señor Pérez Valenzuela ya había muerto), y llegó hasta lanzar amenazas en contra de ellos, amenazándolos (*sic*) con recurrir a los tribunales, en ignorancia, sin duda, de que nuestras leyes establecen, de modo terminante, que tratándose de obras literarias musicadas, al autor de la música se le considera también autor de la letra (*sic*).

La ópera siguió perteneciendo a la familia,

no para sepultarla ni destruirla sino para conservarla en espera de poderla legar a la posteridad junto con todas las demás obras.

Aurelio Villanueva aseguraba haber intentado por todos los medios que las obras de su tío fuesen tocadas, y relataba las dificultades que tuvo para publicar los manuscritos inéditos:

...Allá por 1903 o 1904, si mal no recuerdo, sabedores de que el señor César del Castillo, que en esa época estaba domiciliado en San Pedro de los Pinos, había sido amigo de mi tío, recurrimos a él para que por su mediación lográramos publicar algunas de las piezas inéditas; pero ante la indiferencia y el desaire de aquel buen señor, que sólo nos cansó a vueltas, sin tomarse la molestia de darnos alguna excusa, nos vimos obligados a abandonar nuestros propósitos.

Algo parecido dice haberle ocurrido cuando acudió al poeta Luis G. Urbina, quien había manifestado siempre su admiración por Villanueva, y era entonces secretario particular del Ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, pero no obtuvo de él, ninguna ayuda.

...¿qué podía ya esperar si los que se titulaban amigos de mi tío y aún hacían ostentación de ser sus maestros de primeras letras, como lo asienta *La Gaceta Musical* en uno de sus números refiriéndose al mismo don Luis [G. Urbina]<sup>2</sup> (hecho que es del todo inexacto), no conseguimos ningún apoyo, pudiendo impartirnoslo, ¿qué podíamos esperar de los extraños?

Algunos párrafos más adelante, Aurelio Villanueva explica que a fines de 1913, cuando cursaba su primer año de armonía en el Conservatorio Nacional

<sup>2</sup> Gustavo E. Campa dice en su ensayo del último número de *La Gaceta Musical* (1914) que Luis G. Urbina le había enseñado a Villanueva las primeras letras. Aurelio Villanueva asegura que su tío estudió los primeros años de educación elemental en la escuela municipal de Tecámac con el profesor Ignacio Cabrera.

de Música, su profesor, Alberto Amaya, lo presentó personalmente con Rubén M. Campos. Aurelio Villanueva creyó que con su recomendación sería más fácil alcanzar sus fines. Sin embargo, Campos se limitó a escribir en una simple hoja de papel de memorándum, una nota a Manuel M. Ponce<sup>3</sup> en términos "tan ambiguos como dudosos" que Aurelio Villanueva optó por no hacer uso de tal recomendación. Menciona también su encuentro con Julián Carrillo, entonces director del Conservatorio Nacional de Música:

...a principios de 1914 una mera casualidad cambió efímeramente la faz de las cosas. Iba yo a cursar en ese año, en el Conservatorio Nacional de Música, entre otras materias, el segundo curso de armonía; mas como el horario respectivo para la misma no me era muy favorable, acudí al director, señor D. Julián Carrillo, con objeto de solicitar mi cambio de horas, y él, con su afabilidad característica (muy rara en hombres de su talla), me concedió lo que deseaba, sin más requerimientos que tomar nota de mi nombre.

Aurelio Villanueva fue también compositor. En la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música se encuentran algunas de las obras que le publicó la casa A. Wagner y Levien. Se trata de piezas de "salón" de escaso interés musical. "Al oír mi apellido", sigue contando, "me preguntó si era yo pariente de Felipe Villanueva".

—Sobrino—, le dije. A lo cual me contestó: "celebro tener esta oportunidad, pues desde hace ya tiempo deseaba saber de ustedes. ¿Y en dónde se encuentran los restos de su tío". En mi pueblo —le dije—. "Bueno —repuso— deseo que esos restos vengan a México. Mañana mismo hablaré con el Ministro de Instrucción Pública". A continuación me delineó a grandes rasgos el programa que desarrollaría para trasladar

<sup>3</sup> En esa época Ponce está por irse a La Habana en compañía de Luis G. Urbina (1915).



los despojos. Luego le interrogué: —¿conoció usted a mi tío? ¿fue amigo de él?—. “No” —contestó— “no tuve ninguna de esas dos satisfacciones, pero he sido siempre un gran admirador de sus obras”.

Es importante destacar que, por iniciativa de Julián Carrillo, el 5 de febrero de 1923, se trasladaron los restos de Felipe Villanueva de Tecámac, Estado de México, al Panteón de Dolores. Para ello, se organizaron una serie de homenajes en el Salón de Actos del Museo Nacional de Historia y en el Conservatorio Nacional de Música. Participaron, entre otros, Manuel M. Ponce, Luis G. Urbina, Gustavo E. Campa, y el propio Julián Carrillo. Por razones que no considero necesarias explicar ahora (ya lo hice cuando me referí a la muerte de Villanueva), no fue sino hasta 1945 que sus restos fueron trasladados definitivamente a la Rotonda de los Hombres Ilustres de ese panteón.

...No pasaron muchos días sin que casi toda la prensa metropolitana diera la noticia de que los restos de mi tío serían traídos a México; que para el efecto, el señor Julián Carrillo había convocado el concurso de varios artistas, entre los que figuraban los señores Manuel M. Ponce, Gustavo E. Campa, Luis Sierra Horcasitas, Lerdo de Tejada, etc.; que tras no pocas y acaloradas discusiones el propio señor Carrillo consiguió de los señores municipales que una de las calles de esta ciudad llevara el nombre de Felipe Villanueva,<sup>4</sup> así como que sus restos vendrían a descansar a la Rotonda de los Hombres Ilustres.

Esta extensa carta de Aurelio Villanueva, que fue publicada por Castillo Ledón en *El Universal* el 25 de diciembre de 1921, provocó furiosas respuestas de las dos personas directamente aludidas en ella: Rubén M. Campos y Gustavo E. Campa. El primero escribió un largo texto aclaratorio que apareció en *El*

<sup>4</sup> En la colonia Peralvillo. Después, otra calle de la colonia Guadalupe Inn llevó también su nombre.

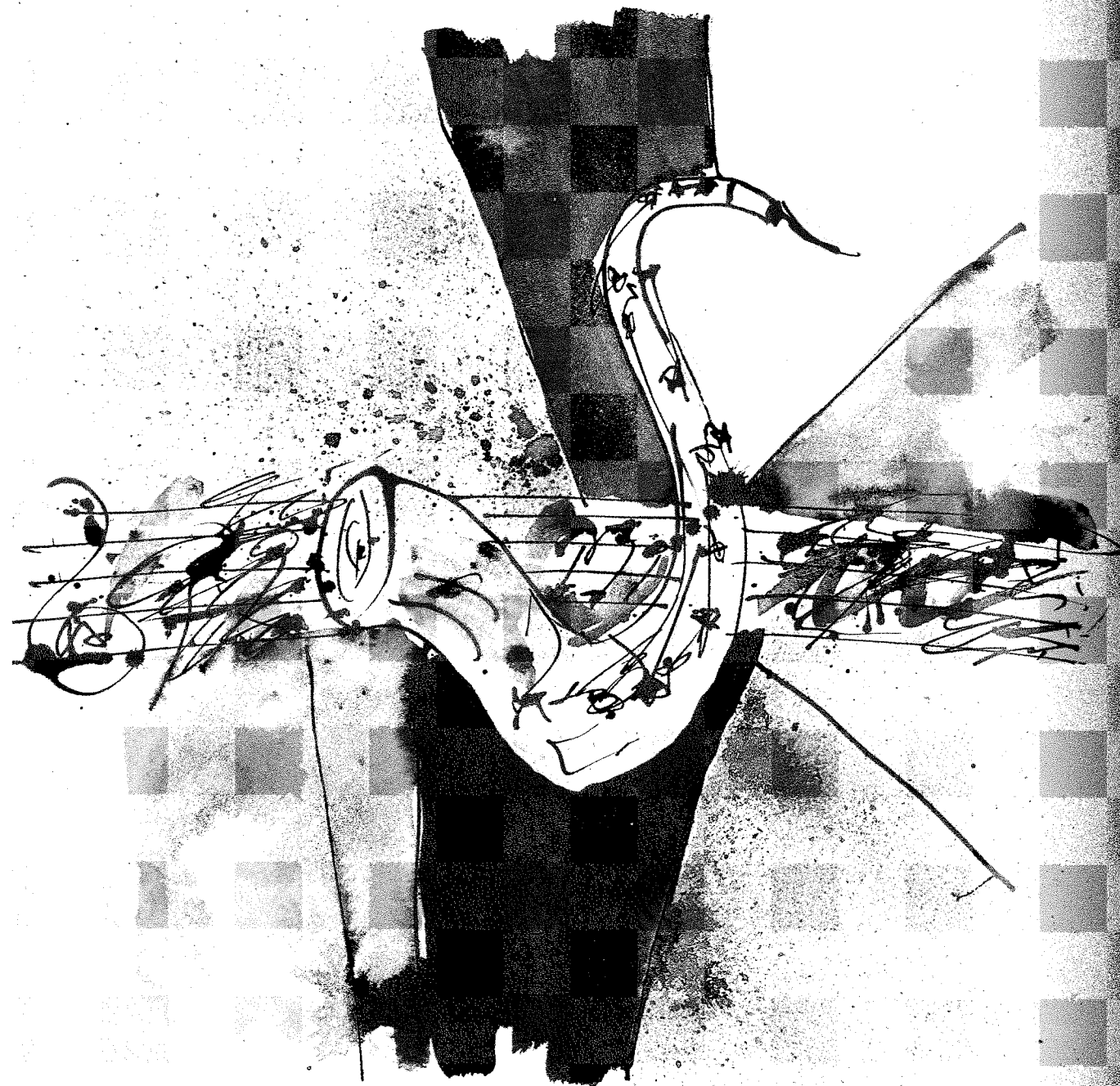
*Universal* con el título de “Felipe Villanueva G. y sus exhumadores”, en donde hace pública su intención de revivir la memoria del compositor. Para ello se proponía iniciar la publicación de sus obras por medio de una importante casa editora de “fama mundial” (ya estaban por cumplirse treinta años de su muerte y pasarían a ser del dominio público), “no para lucrar”, dice, “cosa que no entró en el programa de mi vida, sino para hacer conocer a uno de los raros intelectos de que podemos enorgullecernos”. Y continúa: “Pude haber iniciado esta universalización de las obras de Villanueva desde hace dieciocho años”, pero las condiciones legales no eran propicias, y aunque Campos no aclara que la casa A. Wagner y Levien era la dueña de la propiedad artística de la mayor parte de las obras, seguramente se refiere a ella cuando dice que “los editores con su avaricia tradicional no han hecho nada por universalizar unas obras compradas con los treinta deneros de Judas”.

¿Hasta qué punto la fama que tenían A. Wagner y Levien y otras editoras de música del siglo XIX de comprar las obras de los compositores al precio más bajo posible era justificada? Por ejemplo, Juventino Rosas (1864-1894) vendió a A. Wagner y Levien los derechos de su vals *Sobre las olas* y del chotis *Lazos de amor*, mediante un contrato por el que recibió la cantidad de cuarenta y cinco pesos mexicanos. Paradójicamente ese mismo año de 1888 A. Wagner y Levien publicó el *Vals poético* de Felipe Villanueva. En mi opinión, cuarenta y cinco pesos de aquellos tiempos, debió ser una “decorosa” cantidad.

Continúa Campos:

Ahora bien, al solo anuncio de que alguien se dispone a lanzar a la música universal por medio de una gran casa editorial las obras del más insigne de nuestros músicos, van a poner el grito en el cielo los diligentes parientes del maestro, que han esperado veintiocho años para protestar en la forma más inconveniente del nepotismo, contra lo que yo escribí ocho años después de muerto Villanueva sobre la herencia póstuma del músico.





Campos nos sorprende al considerar a Villanueva "uno de los raros intelectos de que podemos enorgullecernos". Cuando se publicó esta carta, Chávez y Revueltas tenían ya veintidós años. Es curioso notar que una persona como él, en 1922, considere a Villanueva como "el más insigne de nuestros músicos", pese a que Castro ya había muerto y Ponce y Carrillo estaban en su madurez.

Más adelante, Campos exige a Aurelio Villanueva que diga el nombre "que no ignora", de la persona que la noche del velorio propuso a los demás la "malévola" idea de sustraer los manuscritos porque:

Los amigos del maestro que velaron aquella noche el cadáver fueron los artistas y honorables caballeros Juan Hernández Acevedo, Francisco Ortega, Pedro L. Manzano, Ernesto Elorduy, Juan Velázquez Uriarte, Julio Montes de Oca, y Juan Lavat,<sup>5</sup> todos ellos incapaces de cometer ni dejar que se cometiera un robo. Los datos compilados por mí para escribir mi estudio sobre Villanueva me los dieron Manzano y Velázquez Uriarte. Este excelente amigo mío vive y corrobora lo dicho por mí en la *Revista Moderna*.

Unos años después el Dr. Jesús C. Romero, en sus "Apuntes biográficos de Felipe Villanueva G.", aclara que el caballero en cuestión fue Adrián Guichené, de quien no he podido conseguir ningún dato.

Finalmente encara a Aurelio Villanueva diciéndole que sólo dos veces ha tenido ocasión de verlo:

La primera fue "haciendo vida civilizada", como dice su biógrafo Castillo Ledón, en una sala

<sup>5</sup> Juan Hernández Acevedo (1862-1894), flautista, amigo de Felipe Villanueva estudió en París en 1884 y a su regreso fundó, junto con Campa, el Instituto Musical que lleva sus nombres.

Pedro L. Manzano: violinista.

Ernesto Elorduy (1855-1932), pianista y compositor zacatecano. Estudió piano en Alemania con Clara Schumann y Anton Rubinstein y en París fue alumno de Mathias (el último de los discípulos de Chopin), a su regreso de Europa fue maestro del Conservatorio Nacional de Música.

Juan Velázquez Uriarte (1865-1945). Médico y pianista.

de conciertos de la *Puerta falsa* (no recuerdo ya de qué *Puerta falsa*, pues el cambio de nomenclatura de las calles, iniciado por el iconoclasta señor Galindo y Villa, ha substituido los nombres antiguos con otros; pero, en fin esto no quiere decir sino que mientras Felipe Villanueva ascendió por la escalera de honor, su sobrino ascendía por la puerta falsa). No recuerdo exactamente si el joven virtuoso atacaba al piano una fuga de Bach o el *Danzón del tulipán*; pero sí recuerdo que quien emprendió la fuga fui yo. La segunda vez estaba el sobrino en compañía del compositor Ponce, quien hacía sus maletas para La Habana, y le decía a aquél: "Bien, Villa, tú me vendes mi piano y yo te doy pastilla". Después del franco conocimiento que implicaba este encargo, juzgo que hizo bien el sobrino al echarse al bolsillo mi recomendación, y la "pastilla" del joven maestro continuador de Villanueva.

Concluye en un tono particularmente irónico:

En cuanto a que Luis Castillo Ledón asiente que es falso lo que yo dije, de que Villanueva hubiese sido "devorado y pulverizado", nada es más tristemente cierto. No digo veintiocho años transcurridos: ocho años bastan para producir la obra fatal. Mi candoroso amigo espera seguramente la exhumación de un Villanueva al que pueda con un solo trapazo sacudirle el polvo, como a una momia egipcia, para exhibirlo en una vitrina del museo, autenticado y antropometrado por Ramón Mena y Nicolás León,<sup>6</sup> como un magnífico ejemplar otomí exhumado en Tecámac, distrito de Otumba. ¡Vana ilusión! *Pulvis et umbra sumus*. Villanueva fue devorado y pulverizado por la tierra que todo lo devora.

<sup>6</sup> Ramón Mena (1874-1957) fue, durante veinticinco años, conservador del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología y es autor de varios libros.

Nicolás León (1859-1929) fue un distinguido antropólogo, bibliófilo, lingüista y folclorista. Publicó más de quinientos trabajos.

Lamentablemente, las palabras de Rubén M. Campos fueron proféticas: "...de su obra inédita no quedó ni piedra sobre piedra..." Los únicos manuscritos de Felipe Villanueva que hoy se conservan son precisamente aquellos que no quedaron en manos de los "bienaventurados parientes del maestro". Se trata de un *Gradual* y un *Sanctus* que Gustavo E. Campa, o algunos de sus descendientes, donó a la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, y del preludio y entreacto de la ópera *Keofar*.

La otra réplica fue de Gustavo E. Campa, un año menor que su colega y amigo de Felipe Villanueva, y unas de las personas más cercanas a él en los últimos años de su vida.

No considero oportuno entrar en detalles acerca de la relación Campa-Villanueva, ya que he hablado de ella en el capítulo dedicado al *Grupo de los seis* y a la fundación del *Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo*. Sin embargo, considero pertinente transcribir la carta que Campa dirigió a Castillo Ledón y que apareció en *El Universal*, al día siguiente de la carta de Rubén M. Campos que acabamos de leer: "No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva". En ella, Campa se nos muestra como un amigo fiel y generoso del compositor y aprovecha la oportunidad para "poner en su lugar", como Rubén M. Campos lo había hecho antes, al indignado sobrino de Felipe Villanueva.

Mi estimado y buen amigo:

He leído su interesante artículo acerca de Felipe Villanueva en el que incluye varias rectificaciones y aclaraciones de un sobrino del malogrado compositor, a propósito de otro meritosísimo trabajo de usted, publicado en el folleto extraordinario de *El Universal*, consagrado al Centenario de la Independencia.

Claro está que dejo al referido familiar de Villanueva la responsabilidad de cuanto en él se afirma, puesto que no todo me consta; pero no puedo pasar inadvertido un párrafo capcioso en que se alude a mí, y que contiene malintencionada especie, antes propalada privadamente, y ahora hecha pública.

Voy a vencer mi habitual indiferencia respecto de lo que de mí se dice, se inventa o publica, ya sea halagador o desfavorable, porque me enfada que insistentemente se me devuelva mal por bien y que, con ostensible mala fe, se ponga en tela de juicio mi honorabilidad.

El párrafo aludido dice como sigue:

"Refiere el señor Villanueva que el día del sepelio de su tío, uno de sus parientes que asistió, pudo oír de labios de cierto maestro muy conocido, que él guardaba en su poder los originales del *Gradual* y el *Sanctus* de un misa fúnebre de don Felipe."

Según Aurelio Villanueva, esos manuscritos los había olvidado su tío el día del funeral de la señora Teresa Mier de Fernández del Castillo y cierto maestro los había tomado, negándose después a devolverlos. Ante esto, Gustavo E. Campa declara de manera categórica:

Perfectamente... Pero para redondear el párrafo, va mi declaración de que el maestro aludido soy yo y de que, efectivamente, los originales del *Gradual* y *Sanctus* obran en mi poder y han sido piadosamente conservados en mi archivo y ejecutados bajo mi dirección, no a causa del olvido del compositor —que bien raro habría sido que perdurase por años—, sino por su voluntad expresa y en correspondencia del afecto, de la gratitud y aún del respeto que siempre me manifestó.

Se propone entonces relatar algunos aspectos de su relación con Villanueva:

Cuando Ricardo Castro, Villanueva y yo, llenos de entusiasmos juveniles, comenzamos a producir e iniciamos nuestras primeras luchas en la vida del arte, era tan mezquino el medio artístico, tanto el egoísmo de nuestros antecesores y tan grande su mala voluntad para nosotros, que resultaba imposible, más que difícil, hacer escuchar y oír a nuestra vez las obras orquestales que producíamos. No se contaba con

orquesta alguna, a menos de sufragar los gastos de ensayos y ejecución, y la mediana que se llamaba del Conservatorio, nos habría despachado con cajas destempladas a la menor insinuación, puesto que en el Conservatorio era en donde más se nos odiaba y de donde más hostilmente se nos excluía.

Aquí Campa se refiere a la rivalidad que tenían él, Castro, Hernández Acevedo y Villanueva con el grupo del Conservatorio que encabezaba Melesio Morales, su maestro. Las ideas renovadoras del grupo de Campa, diferían mucho de la tendencia conservadora de la generación anterior cuya propuesta era la síntesis y el arquetipo de la ópera italiana como único modelo a seguir.

Para aquilatar nuestra fe y nuestra abnegación, básteme añadir que nuestro aprendizaje de la instrumentación lo habíamos hecho en libros y lo hubimos de completar, Villanueva, en su práctica como violinista, y Castro y yo, en la galería de nuestro inolvidable Teatro Nacional.

El Teatro Nacional (antes Teatro Santa Anna y Teatro Imperial), que había sido construido por Francisco Arbeu y por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga en la antigua calle de Vergara (hoy Bolívar), fue demolido en 1900 para abrir la avenida 5 de Mayo que va desde el Zócalo hasta la Alameda.

En estas condiciones surgió inesperadamente el ansiado Mecenas. El señor don Manuel Fernández del Castillo, hombre rico, de gran cultura y de gran corazón, a quien debí favores, distinciones y cariño paternal, tuvo a bien confiarme la organización y dirección de las honras fúnebres en memoria de su virtuosa esposa; y sin parar mientes en mi inexperiencia, puso a mi disposición una soberbia orquesta y un nutrido cuerpo coral, organizados ambos con los más selectos elementos, y pagados con una esplendidez sin precedente en México.

Con qué escasos recursos podría contar para su formación un joven director de orquesta o un compo-

sitor en ese tiempo, para que Campa se considerara afortunado de tener a su disposición una orquesta y un coro reunido de manera "circunstancial", en donde el proyecto artístico fuera quizá lo menos importante.

Me consideré más feliz que si hubiera ganado el premio gordo de la lotería y, al poner manos a la obra anhelé —como en muchas otras ocasiones— que mis buenos amigos y compañeros de arte, Castro y Villanueva, fuesen copartícipes de mi buena suerte. Acudí a ellos en demanda de colaboración, y brindándoles la oportunidad de producir algunos números religiosos para voces u orquesta. Castro no obsequió mi solicitud, quizás por no sentirse atraído por la música religiosa.

Efectivamente, Castro no mostró un interés especial por la música religiosa; sin embargo compuso su *Ave Verum, opus 4* para voz y orquesta que publicó en Leipzig, Alemania, la casa editora Friedrich Hofmeister en 1892. También en 1909 publicó un *Ave María*.

Villanueva, a quien encomendé la dirección de los coros, escribió el *Gradual* y más tarde el *Sanctus*, cuya instrumentación, si mal no recuerdo, fue escrita por su íntimo e inteligente amigo Juan Hernández Acevedo.

Gustavo E. Campa se confunde en esto. Cuando murió Villanueva, Hernández Acevedo instrumentó algunas partes de la ópera *Keofar*, que habían quedado inconclusas. Sin embargo, los manuscritos del *Gradual* y del *Sanctus*, están firmados y fechados por Felipe Villanueva, como lo está también la reducción para piano del *Sanctus*, en la que además está indicada la instrumentación.

Es tan gran verdad que el estímulo es la gran palanca del arte, que, merced a él, produjo, a mi vez, cuatro números religiosos para la misma ceremonia que, año con año, durante muchos, se repitió con la misma esplendidez y con crecien-

te importancia musical. Viene al caso recordar que por entonces, hice ejecutar por primera vez en México el *Requiem* de Saint Saëns, los de Cherubini y Liszt y, por segunda o tercera, el insuperadísimo y admirable de Verdi.

Por lo anterior se persuadirá el señor Aurelio Villanueva de que no he retenido indebidamente los originales de su señor tío, puesto que ellos me fueron cedidos espontáneamente y como demostración de un sentimiento de gratitud a que me creyó acreedor. Por lo demás, descartando la característica y ancestral desconfianza de la familia Villanueva, cabe preguntar, ¿con qué objeto habría yo de conservar los originales en mi poder... si no fuesen para mí ofrenda cariñosa de un artista querido? ¿Qué valor y qué interés podrían tener que no poseyesen muchos otros de insignes compositores?

Si el señor Villanueva fuese menos receloso y más agradecido, tal como se pondera en el final de sus rectificaciones, lejos de dirigirme embozados reproches, debería recordar con algún reconocimiento que fui yo quien escribió el artículo más cariñoso, más lleno de emoción y de elogio a raíz de la muerte del malogrado artista; yo quien lo excitó a producir no tan sólo las obras tantas veces mencionadas, sino el encantador *Minuetto* que envié, juntamente con sus datos biográficos, a la *Ilustración Musical* de Barcelona, a donde fueron publicados; yo, quien consagró a Villanueva la primera parte de un estudio en el último número de la *Gaceta Musical* (1914); y yo, por último, quien con fraternal cariño, instrumentó el soñador *Vals poético* y obtuvo del Secretario de Instrucción Pública la impresión de la partitura y partes de orquesta.

El *Minuetto* que había publicado Pedrell en el No. 126 de la *Ilustración Musical* de Barcelona, en abril de 1893, después de la muerte de Villanueva fue revisado por Luis Moctezuma y lo publicó la casa A. Wagner y Levien como *Andante inédito*.

Me resisto a creer lo que el señor Villanueva refiere acerca de los despojos proyectados por los

dolientes que acompañaron el cadáver del infortunado artista. Y me resisto a creerlo porque conceptúo prácticamente irrealizable hazaña semejante en una época en que el éxodo de aquella caravana de dolientes transformados en mozos de cordel y portando cuadernos, manuscritos, partituras, volúmenes *infolio* y quizás hasta el teclado del piano y los fuelles del órgano, no habría tenido a su favor ningún *automóvil gris* (no los había entonces de ningún color), ni la colaboración de militares disfrazados de paisanos o de paisanos disfrazados de militares, ni de gendarmes cómplices de ladrones...

Empero, me fío en la veracidad del señor Villanueva —sus razones tendrá para afirmar lo que afirma— y sólo le ruego que, sobreponiéndose a su obsesión, no me incluya en la cuadrilla...

Cuando por iniciativa privada u oficial —esta probablemente— se proceda a la publicación de las obras inéditas de Villanueva que, según mis recuerdos son bien pocas, tendré verdadero placer en entregar a la estampa los codiciados manuscritos; mientras tanto, confórmese el digno sobrino de don Felipe con que los guarde piadosa y cariñosamente. Creo que en ninguna parte son más estimadas y cuidadas las joyas que en casa del joyero... y aquí termino, mi querido amigo, repitiendo, aplicando, a cuanto llevo dicho aquellas palabras tan usuales en el estudio de las matemáticas.

Es lo que trataba de demostrar.

Resulta evidente que fueron Campos y Campa los principales promotores de la obra de Felipe Villanueva. Aunque el proyecto editorial de Campos, hasta donde se tiene noticia, nunca se llevó a cabo, es gracias a los numerosos artículos de Campos (desde aquél que publicara en la *Revista Moderna*, en 1901 en el que nos muestra un bello retrato hablado del maestro, hasta el de *Revista de Revistas* escrito treinta años después de la muerte de Villanueva), que podemos conocer aspectos importantes de la vida y la obra del compositor. Fue Campos quien hizo escuchar, por primera vez en Europa, el *Vals amor de*

Felipe Villanueva. Por su parte, Campa no sólo orquestó el *Vals poético* y publicó en Barcelona su *Minuetto*, sino que invitó a Villanueva a formar parte del *Grupo de los seis* y de la Sociedad Anónima de Conciertos, y lo estimuló constantemente. Baste repetir que él le encargó el *Gradual* y el *Sanctus*.

La polémica continuó y la respuesta de Aurelio Villanueva a Campos y a Campa no se hizo esperar. El 16 de enero de 1922, *El Universal* publicó su artículo "Felipe Villanueva y sus biógrafos", en el que asegura que algunos escritores que se han ocupado en diferentes ocasiones de Felipe Villanueva en artículos más o menos amplios, no han tenido la precaución de documentarse lo suficiente para decir la verdad acerca de su vida. Se refiere de manera especial a Rubén M. Campos y a Gustavo E. Campa, a quienes acusa de "incurrir en una serie de errores, asentados como verdaderos unas veces y otros, usándolos en defensa de sus mentiras anteriores".

Esta afirmación resulta exagerada ya que los datos biográficos que consignan Campos y Campa más que errores o faltas a la verdad, como dice Aurelio Villanueva, revelan tan sólo pequeñas inexactitudes. Por ejemplo, que Luis G. Urbina fue quien enseñó a Villanueva las primeras letras. No me parece una gran falta de documentación por parte de ninguno de los dos, el no haber aclarado que efectivamente en Tecámac, Villanueva asistió al colegio y cómo no recibió ningún papel oficial que lo acreditara, tuvo que repetir sus estudios cuando se trasladó a vivir a la capital algunos años después.

Lo interesante de esta serie de ataques y respuestas entre Aurelio Villanueva y los biógrafos de su tío es que culminó con la publicación de la biografía más completa que hasta ese momento se hubiera escrito sobre Villanueva: "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva Gutiérrez", que ocupó una plana completa de *El Universal* del 26 de febrero de 1922. En ella, Aurelio Villanueva aporta una serie de datos biográficos y da noticia de muchas obras desconocidas de su tío, lo que viene a ampliar, aunque no a contradecir, lo escrito por Rubén M. Campos y Gustavo E. Campa.

Algunos años después, en 1928, Villanueva volvió a ser noticia. El Dr. Jesús C. Romero escribió sus

"Apuntes biográficos de Felipe Villanueva", que son, según su autor, extractos de su libro *Biografía crítica de Felipe Villanueva* que escribió en colaboración con Ignacio Montiel y López. Presumiblemente, este libro nunca fue publicado.

Con toda seguridad el Dr. Romero, a diferencia de Campos y de Campa, sí debió tener acceso al archivo de Aurelio Villanueva. Esto se deduce de la reproducción de ciertas fotografías, manuscritos y cartas que aparecieron en esos cuatro artículos seriados de la revista *México Musical*. Romero aportó nuevos datos biográficos y señaló obras nunca antes mencionadas, empero, tampoco es un trabajo exhaustivo ya que omite en el catálogo obras importantes, e incurre en el error de considerar los trabajos anteriores (de Campos, Campa, Ponce y Carrillo, por ejemplo), como fallidos, nulos, o prácticamente inexistentes. A mi juicio, a excepción de algunas observaciones equivocadas de Alba Herrera y Ogazón en su libro *El arte musical de México*, los ensayos y escritos sobre Villanueva son coincidentes en su información acerca de la vida y la obra de este compositor.

Todavía en 1937 Aurelio Villanueva volvió a escribir en *El Universal* para recordar que aún conservaba los manuscritos, y que los había heredado a su único hijo (a quien le puso el nombre de su tío), para que "Si a mí no me alcanza la vida, sea él quien se encargue de exhumar la obra".

Es evidente que a Aurelio Villanueva "no le alcanzó la vida", ya que hasta hoy no sabemos dónde quedó el archivo del que tanto hablaba, y que incluía no sólo fotografías y cartas sino también la mayoría de los manuscritos.

De la totalidad de las obras que escribió Felipe Villanueva sólo conocemos una tercera parte aproximadamente, gracias a las ediciones que hizo la casa A. Wagner y Levien. El resto está perdido, o quizá, "piadosamente guardado en espera de poderlo legar a la posteridad", a decir de Aurelio Villanueva. Me pregunto, al igual que Campos, ¿hasta qué generación se prolongará esta espera?

### Bibliohemerografía

1. Anónimo. "El homenaje al gran compositor mexicano Felipe Villanueva. (Hoy serán sepultados los restos del autor de *Keofar* en la Rotonda de los Hombres Ilustres)". *El Universal*, febrero 6 de 1923, No. 2395, primera sección, p. 2.
2. Campa, Gustavo E. "Felipe Villanueva. Nuestros músicos", en *México Musical*, I/3, marzo de 1931, p. 13.
3. \_\_\_\_\_. "No es toda la verdad la que se ha consignado acerca del compositor Felipe Villanueva. (Carta abierta al señor Don Luis Castillo Ledón)", en *El Universal*, 1° de enero de 1922, No. 1900, tercera sección, p. 9.
4. Campos, Rubén M. "Felipe Villanueva G.", en *Revista Moderna*, IV/10, segunda quincena de mayo de 1901, pp. 175-178.
5. \_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva. Máscaras Musicales", en *Revista Musical de México*, 1/4, agosto 15 de 1919, pp. 10-12.
6. \_\_\_\_\_. "Treinta años después de Felipe Villanueva", en *Revista de Revistas*, febrero 11 de 1923, pp. 36-37.
7. \_\_\_\_\_. "Elogio del maestro Felipe Villanueva", en *Crónica*, Guadalajara, junio de 1917, pp. 197-198.
8. \_\_\_\_\_. "Felipe Villanueva G. y sus exhumadores", *El Universal*, 30 de diciembre de 1921. No. 1899, primera sección, p. 3.
9. Carrillo, Julián. *Pláticas musicales de los Conservatorios de México, Leipzig, Alemania y Gante, Bélgica*. 2° volumen. México, ed. J.C., 1923, pp. 56-71.
10. Castillo Ledón, Luis. "La verdad acerca del compositor Felipe Villanueva", en *El Universal*, diciembre 25 de 1921. No. 1894, segunda sección, p. 10.
11. \_\_\_\_\_. *Los mexicanos autores de ópera*, II/6-8. México, Sobretiro del Tomo II de los Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910, pp. 341-343.
12. González Peña, Carlos. "El poeta del Vals", en *El Universal*, 6 de septiembre de 1945. No. 10489, primera sección, p. 3.
13. Granillo Bojórgez, Néstor. *Felipe Villanueva. Biografía. Su vida y su obra*, México, Edamex, 1989, 99 pp.
14. Romero C. Jesús. "Apuntes biográficos de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez". I. La infancia. *México Musical*, I/3, noviembre de 1928, pp. 16-17.
15. \_\_\_\_\_. Op. cit. II. Su adolescencia (1874-1882). *México Musical*, I/4, diciembre de 1928, pp. 4-5 y 17.
16. \_\_\_\_\_. Op. cit. III. Su juventud (1883-1893). *México Musical*, I/6, febrero de 1929, pp. 4-5, 17 y 20.
17. \_\_\_\_\_. Op. cit. IV. Su muerte (1890-1893). *México Musical*, I/7, marzo de 1929, pp. 6-7, 17 y 20.
18. Urbina, Luis G. "Mis amigos los músicos, Tres figuras inseparables". *Orientación Musical*, septiembre de 1945, VI/51, pp. 10-12.
19. Villanueva, Aurelio. "Felipe Villanueva y sus biógrafos". *El Universal*, enero 16 de 1922. No. 1915, segunda sección, p. 6.
20. \_\_\_\_\_. "Ligeros datos biográficos de Felipe Villanueva G.". *El Universal*, febrero 26 de 1922, cuarta sección, p. 5.
21. \_\_\_\_\_. "Se pide justicia para la memoria de Felipe Villanueva G.". *El Universal Gráfico*, mayo 5 de 1937, No. 7068, p. 9.

## Danza del Rey Colorado

Rosa Virginia Sánchez

### Introducción

Los siguientes ensayos forman parte de un trabajo mayor cuyo principal objetivo es el de brindar al lector la posibilidad de aproximarse a la concepción que los músicos y danzantes, en este caso de la *Danza del Rey Colorado*, tienen de su propia música, de los instrumentos, del vestuario, e incluso de sí mismos.

### II

Cuando la meta de una investigación es la interpretación de un fenómeno, se hace necesario el auxilio de algún método, y es privilegio del investigador escoger aquél que le proporcione los medios para encontrar una explicación entre las diferentes que inevitablemente y, por fortuna, se mueven alrededor de cualquier actividad humana. Entre las interpretaciones posibles, hay una que con frecuencia se ignora y, sin embargo, debiera estar presente en toda investigación de corte antropológico. En el presente trabajo se intenta recuperar la visión del indígena ante sus propias creaciones, no como explicación única (ninguna lo es) pero sí como punto de partida de cualquier otra.

### III

La danza del Rey Colorado se desarrolla paulatinamente a lo largo de cinco relatos. Cada uno de ellos, además de mostrar una fecha determinada dentro del ciclo anual de la danza, da cuenta de algunos acontecimientos relacionados con ella y que resulta imposible dejar de lado si lo que se busca es una comprensión amplia de la misma.

A veces, en el trabajo de análisis hay la tendencia a dividir en partes elementos que son inseparables. A los indígenas les resulta difícil, cuando hablan de una danza, referirse por separado a la música, al canto o al baile. Una prueba de ello es que generalmente cuentan con una palabra para referirse a todos ellos. En la comunidad huasteca de Tamaletom, donde se realizó el presente estudio, los términos *kanilab* y *huitz* se utilizan indiferentemente para designar música, canto y danza, "porque todos son algo bonito, alegre como una flor".

Un cuarto elemento se halla unido a los anteriores y juntos forman la tetralogía que aparecerá en las siguientes páginas. El aspecto mágico en sus múltiples manifestaciones es el cuarto elemento que, además de darle sentido a los otros, ha resultado ser el más persistente a través del tiempo. A pesar de que la música, la danza o el canto puedan cambiar, e incluso desaparecer, la magia que se mueve a su alrededor será capaz de mantenerse y adaptarse a las nuevas formas. Y es precisamente

este aspecto poco alterable el que le da el carácter ritual a la danza que a continuación conoceremos.

#### IV

El total de las experiencias vertidas en este escrito es el resultado de un cuidadoso trabajo de campo que se realizó a partir de la amistad surgida entre algunos de los participantes de la danza y yo. Pero la relación más estrecha se dio con Domingo Navarro, violinista de la danza que me recibió en su casa con los brazos y el corazón abiertos todas las veces que llegué a visitarlo. Él me brindó su tiempo y su paciencia, y juntos pasamos días y noches recorriendo los intrincados caminos de la comunidad, traduciendo a la luz de una vela palabras y palabras que sólo a mí me interesaban, desgranando mazorcas a la puerta de su casa, reconociendo el sonido de los animales y tocando algunos sonos. Siempre regalándome algo de su música aunque ello significara para muchos que yo se la robaba. "A mí nadie me roba la música; mientras yo tenga manos, la seguiré haciendo y se las daré a cuantos quieran".

#### V

La forma de presentar un texto no es arbitraria: es el reflejo de la relación que existe entre el que escribe y aquello de lo que se escribe. Acudo a la narrativa, poco común en los trabajos etnográficos, porque encuentro en ella una forma de provocar una relación afectiva entre el lector y el mundo que aparece en estos relatos. Me interesa que este trabajo sea realmente leído y, si es posible, también gozado.

#### VI

Quiero agradecer de forma especial a Daniel Hernández por su excelente labor fotográfica, imprescindible para el desarrollo de esta investigación, a Fernando Nava, quien me auxilió en el trabajo de campo, y finalmente a Luis Jaime Cortez y Leonora Saavedra por su apoyo y confianza.

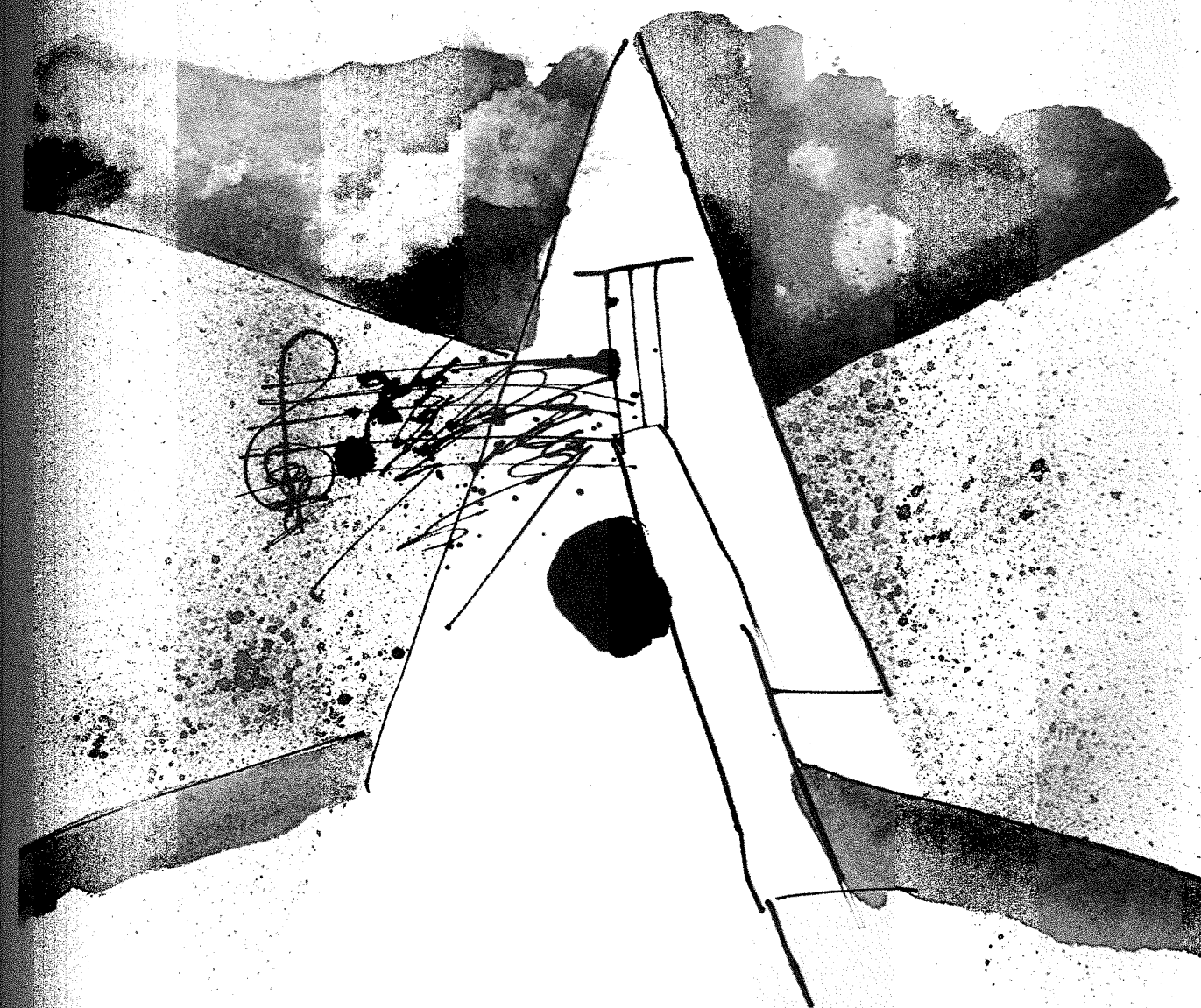
### La llegada

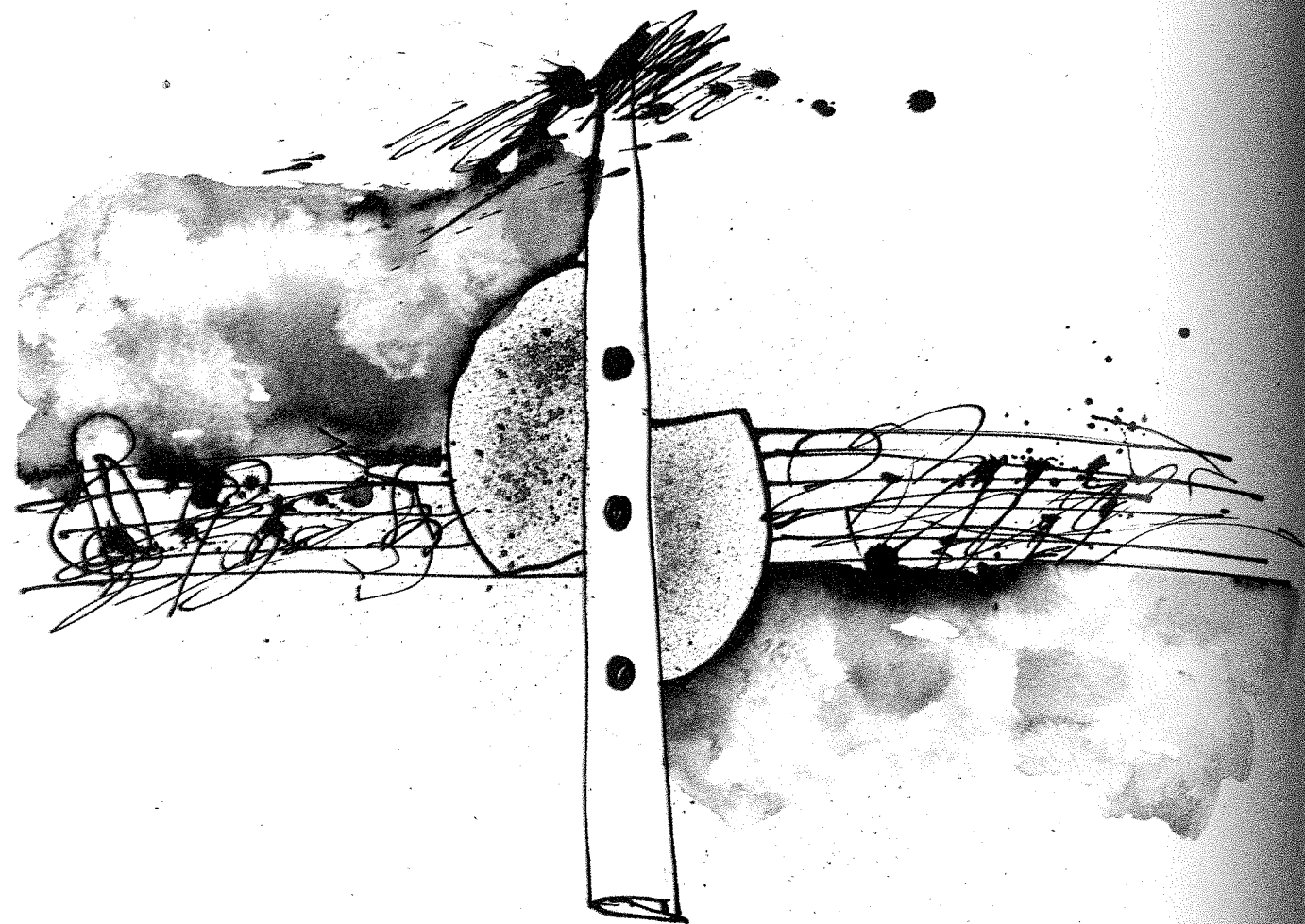
Todos mis sentidos, exaltados, no son suficientes para percibir la grandeza del lugar que ahora me acoge por vez primera. Entro, y el mundo desaparece sin pena a mis espaldas. Conforme avanzo, el silencio adormecedor se quiebra en mil murmullos (el fluir apacible de los ríos, el movimiento de las hojas al paso del viento, golpes de hacha, gritos de animales y risas de hombres pequeños). Su eco me alcanza y me enamora.

Dentro de mí surge el deseo de correr y hundirme en esta tierra húmeda con sabor a naranja, guayaba, limón y caña de azúcar. Los árboles, guardianes de la entrada, descubren mi anhelo y se apartan ligeramente invitándome a seguir el camino que se abre a sus pies y se pierde en la inmensidad de la montaña. Creado por el continuo andar de los indígenas, este camino de tierra serpentea entre los surcos de maíz, frijol y café que el hombre ha cultivado en medio de campos, todavía agrestes, en una labor perenne por apaciguar el capricho de la naturaleza.

Apreciada desde tiempos prehispánicos por su abundancia en flores y frutos, esta misma tierra, al cabo de varias guerras, terminó por ser tributaria de los mexicas al igual que la mayoría de las entonces provincias de la Huasteca. Ahora en tan sólo un pequeño pedazo de la vasta extensión que perteneció a los antiguos *tének*:<sup>1</sup> pueblo con parentesco maya,

<sup>1</sup> *Tének* es la manera utilizada por los propios huastecos para autodenominarse. El término "huasteco" es la castellanización de *cuextéca*, una de las tantas formas utilizadas entre los hablantes de lengua náhuatl para nombrar a este grupo cultural que, debido a la gran extensión territorial que ocuparon y a su organización dividida en provincias, aparecen ante los ojos de los mexicas como varios grupos diferentes. Al enfrentarse con los textos escritos en la época de la Conquista, es necesario tener en cuenta esta confusión. Los huastecos fueron conocidos bajo el nombre de *cuextecas*, tomado de un caudillo suyo: *Cuextécatl, toueyome* o *toueyo* (nuestros vecinos); *panteca* o *panoteca* (hombres del lugar pasadero), llamados así a los que habitaban la provincia de Pánuco; *tuxpanecas* a los de la provincia de Tuxpan y *Tacoacas* a los de Tzicóac.





*Entrada a la comunidad de Tamaletom. Foto: Daniel Hernández.*

disminuido violentamente desde los primeros años de la Colonia mediante la muerte de cuatrocientos jefes huastecos y la venta de casi diez mil hombres en calidad de esclavos a las Antillas.

Los descendientes de aquellos hombres son los que ahora encuentro a mi paso y responden a mi saludo con amabilidad.

El estrépito, producido por el movimiento agitado de numerosas alas en la copa de todos los árboles, anuncia la prisa de los pájaros al atardecer. Los últimos rayos del sol se cuelan entre las ramas más altas y caen suaves sobre el agua tibia en el momento en que llego a una de las partes altas del río que abastece a la comunidad de Tamaletom.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *Tamaletom* (lugar de zacates), es el nombre de una co-



*Interior de la casa de Domingo. Foto: Daniel Hernández.*

La tranquilidad que se respira en este rincón lleno de encanto se ve sorprendida por la visita de varias mujeres, casi niñas, que aquí reunidas se sumergen y juegan felices sin el menor temor a ser contempladas. Acaso esta frescura es herencia de aquel temperamento despreocupado con el que los antiguos moradores de esta región lucían sus cuerpos desnudos, incomodando lo mismo a mexicanos que a españoles.

Pero no abandonaron su desvergüenza, su embriaguez.

Mucho se entregaban al pulque.

Y así seguían el ejemplo de su padre,

munidad huasteca ubicada entre Cd. Santos y el pueblo de Coxcatlán, SLP.

de su jefe el Cuextécatl. Porque los varones siempre andan desnudos, nunca usaban bragueros hasta que llegó la fe, el cristianismo.<sup>3</sup>

Del otro lado del río, una voz conocida me llama. Es Domingo que, al verme, se apresura a recibirme dando saltos ligeros por las piedras mojadas.

—Bajé tan pronto la madera en el fogón me dijo que habías llegado.

Contenta de haberlo encontrado, lo sigo y, junto a él, subo el último tramo que nos separa de su casa. Parte de su familia espera ahí nuestra llegada. Sus dos hijos menores, sentados afuera en unas pequeñas sillas, dibujan una sonrisa en su carita llena de curiosidad cuando me acerco a saludarlos.

Adentro, en la parte posterior, alcanzo a ver a su esposa ocupada cocinando algo en compañía de su madre. El hijo mayor se encuentra lejos, en el Ébano, a donde acude todas las semanas desde que comenzó la temporada de corte del jitomate.

En el interior del cuarto que parece ser el más amplio de la casa, Domingo acerca unos bancos y me pide que descanse un rato. Es un lugar más bien oscuro, ya que, al no haber ventanas, la luz sólo puede penetrar a través de las rendijas que se forman en las paredes construidas de carrizos muy resistentes llamados otates. Varios travesaños de madera entrelazados sostienen el techo de palma y son utilizados, a la vez, para colgar todas las mazorcas provenientes de su propia parcela, necesarias para su alimentación diaria. De una de estas vigas pende una repisa y sobre ella colocan, entre otras cosas, la única lámpara de petróleo que ellos poseen. Los muebles: una mesa pequeña al centro, algunas sillas y una tabla larga que descansa sobre dos piedras. Las fotos, las bolsas, la ropa y los diversos utensilios prendidos de las paredes, dan cuenta de la intensa vida transcurrida en esta casa desde que Domingo la terminó de construir hace muchos años, después de casarse.

<sup>3</sup> (León-Portilla, Miguel, 1965:29). Tomado del Códice Mátricense de la Real Academia de la Historia, edición de Paso y Truncoso, vol. VIII, Madrid.

Santa Cecilia es la imagen mayor en el altar familiar. Ella está bajo el cuidado de Domingo por tratarse del músico principal. A su lado se encuentra el Santo Niño de Atocha, pero su estancia en esta casa no es permanente. En el próximo cambio de vara, otra familia habrá de recibirlo para cuidarlo a lo largo del siguiente año.

Mientras las mujeres se dan prisa en la cocina, Domingo aprovecha la ocasión y abre el estuche de su violín. Lo afina rápidamente y le pide a Bruno, su único hijo interesado en la música, que busque su jaranita y le acompañe unos sones.

## II

Poco tiempo ha pasado a partir del momento en que todo el campo a nuestro alrededor quedó completamente cubierto por la noche. Los ecos de la tarde han cesado y, en su lugar, la sola voz de los grillos ahoga cualquier sonido fugaz.

Ha llegado la hora de partir y la familia de Domingo se dispone a tomar el camino que conduce a la casa elegida esta noche para dar posada a los peregrinos. Todos en la comunidad están enterados.

La luz de las velas, que cada uno de nosotros lleva en la mano, nos permite avanzar entre la maleza y descubrir, en algunas pendientes, los numerosos peldaños de piedra que la propia oscuridad nos oculta.

Nuestra cercanía al lugar destinado se percibe cuando numerosas luces, como estrellas, aparecen por todos lados y se unen a nosotros para seguir el mismo camino. Poco a poco empieza a tomar forma una larga fila que va a terminar justo a la entrada de la casa de don Lorenzo Ramírez, un hombre bien conocido por la comunidad y, en algunos casos, incluso temido debido a sus actividades, años atrás, como *tajchis*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> *Tajchis* es la forma huasteca para nombrar a los hechiceros. Los huastecos, como la mayoría de los grupos indígenas, dividen en tres categorías a los individuos que gozan de una condición especial: el curandero, bien aceptado por la comunidad debido a su facultad para curar y nulificar el mal adquirido por una persona; el hechicero y el brujo son más bien rechazados.



Domingo Navarro y su violín. Foto: Daniel Hernández.

Entre la gente, Domingo encuentra a su hermano Anastasio Navarro con una pequeña arpa en la mano. Él es músico también pero de una danza diferente de gran aprecio en esta región: la *Danza de Sacamson*.

Un canto al unísono emerge desde el fondo de todas las gargantas para llamar la atención de los que

pero existe una gran diferencia entre ambos ya que el primero no pasa de hacer daño, y el segundo tiene la capacidad de matar a las personas.

se encuentran adentro de la casa. De pronto, la puerta de madera se abre.

### El pasco del niño

Un grito hizo que mis ojos, veloces, desviarán la mirada. Un instante después la dejé deslizarse detenidamente sobre aquel personaje que, imponente, aparecía ante mí.



Su hijo Bruno. Foto: Daniel Hernández.





Gelasio Pacheco, capitán de la Danza del Rey Colorado. Foto: Daniel Hernández.

Un pequeño cascabel —como una gota— pende de la punta de su corona, y bajo este manantial de colores se descubre el semblante sereno de un hombre maduro. Dos bandas de tela amarilla descienden desde los hombros y, en forma de cruz, atraviesan su camisa roja. Mientras la mano izquierda sostiene un pañuelo, la otra levanta el *cutzilte*<sup>5</sup> y lo mantiene frente a sus ojos.

<sup>5</sup> Préstamo lingüístico náhuatl usado en esta comunidad para denominar lo que comúnmente se llama "vara del capitán". La palabra huasteca es huau(h), la cual aparece en el libro *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca*, (UNAM, 1985.)

Con una rodilla en el suelo, tres gritos más salieron de su pecho cruzando el viento en direcciones contrarias para saludar a los puntos cardinales. Todos ellos, quejidos extraños, perturbaron el lugar incierto donde las más insospechadas emociones se acumulan. Todos ellos llamados lastimeros, con los que el capitán pedía a ciertos hombres que se acercaran.

Entre el barullo de voces y risas (risas y voces de mujeres y niños), un creciente golpeteo de semillas surgió de las sonajas para fundirse con la melodía (iniciada antes por el violín), con el ritmo grave y vigoroso de una huapanguera (que por sus grandes dimensiones los propios músicos llaman *pu-lik tsensen*), y con las notas agudas emitidas por las finas cuerdas de una jarana, pequeña como un juguete, rústica como las manos que la construyeron.

La melodía, breve y reposada se encadena una y otra vez consigo misma, sin principio ni fin. Ella me cautiva esta noche —como nunca—. Noche fresca y olorosa en que la música penetra la vasta red que durante años ha sido tejida por encinos, robles, palos de rosa, framboyanes y pinos. Se une a la humedad asida al follaje, y junto a ella lentamente se escurre por tallos y cortezas hasta llegar al cabo de las raíces —en un intento por alcanzar el corazón de la tierra.

Un impulso me colocó detrás de los músicos y danzantes cuando ellos decidieron llevar la música al interior del único recinto que ahí se hallaba: un cuarto amplio y extrañamente vacío. Al fondo, en un pequeño altar, las imágenes de la Virgen y el Niño Dios podían verse, casi adivinarse, envueltas en la tenue luz arrojada por los cirios y veladoras que algunas jóvenes sostenían en sus manos. Hacia allá dirigieron sus pasos los hombres de la *Danza del Rey Colorado*, y con una reverencia, uno a uno, ofrecieron un saludo.

Súbitamente, la música aumenta su intensidad y se colma de bríos. Los danzantes, con aire deci-

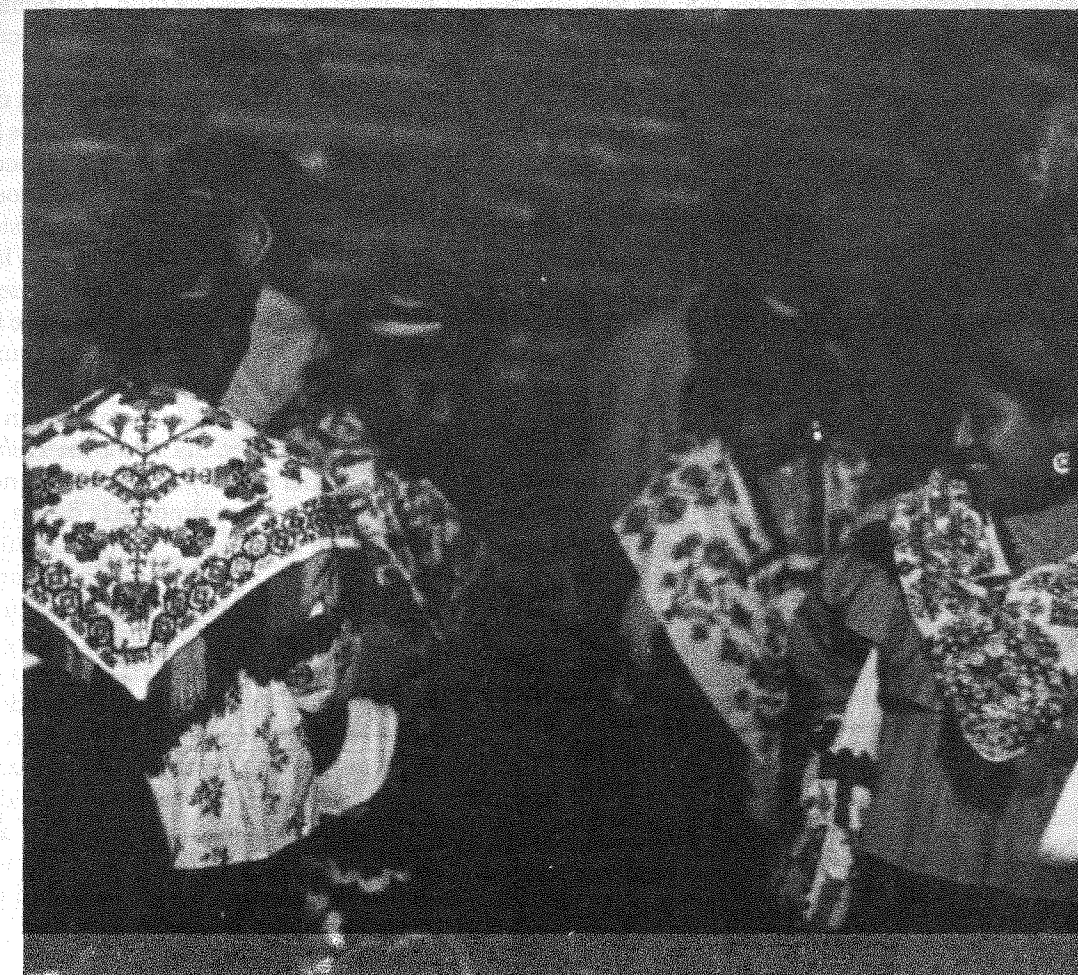
de Carlos Tapia Zenteno (s. XVIII). En él aparece traducido como "aventador o abanico de plumas", lo que nos lleva a pensar que el mismo instrumento que ahora se elabora con papel, hace dos siglos todavía era de plumas.

do, se apropian plenamente del espacio demarcado únicamente por tres paredes de otates, en cuya superficie desnuda una multitud de sombras temblorosas se deslizan en silencio. La danza comienza en ese momento a mostrar la forma particular que la distingue de muchas otras, y que habrá de predominar en las siguientes horas: es circular, como los tocados plenos de color de las mujeres huastecas que, ahora, con la música del segundo son, engrandecen la danza con su presencia.

Vestidas de gala, con su *quechquemétl* sobre la rosa blusa de pliegues y una bolsa de manta bajo el brazo (ambos luciendo los geométricos dibujos flo-

rales que, durante las postreras horas de muchas tardes, ellas bordaron en compañía de su familia), las esposas de los danzantes atraviesan el círculo formado por ellos y se introducen en él para formar el suyo propio, pequeño, y medurado en los pasos que, bajo sus faldas negras, dibujan sus pies descalzos. La letra de un son viene a mi mente al contemplar el colorido traje que estas mujeres sólo usan fuera de su comunidad:

*Kuechochól a petóbil, kuaniniül a tsamutsil,  
leyoyool a oou, alabel a kotoón,  
chukukchik a thayem, leyoyoól a aniyo,*



Mujeres de la misma danza. Foto: Daniel Hernández.

oyiyil a timájl, botsitsil a lakábil,  
 bishbil a tsikáchil, kubélits kum takánits,  
 she etsti putskikil kánwits, leyoyoól in jai lal,  
 she etsti aj titil, timbá a púlik léjem,  
 tsunemeél in tsots onil, kum takánits kan albotaláb.<sup>6</sup>

El capitán, ubicado entre los hombres en el aro mayor, de vez en vez levanta su brazo derecho y dirige su *cutzúlte* por encima de las cabezas en movimiento. Sin alteración en la melodía, un grito suyo provoca un cambio de dirección en los dos círculos. Ahora, los danzantes avanzan en el mismo sentido en que las manecillas de un reloj indican, caprichosamente, el avance del tiempo.

Otro grito similar es la señal que los músicos esperan para terminar el son de la *Vuelta grande*, y continuar con el de la *Media vuelta* sin interrupción alguna, siguiendo un orden heredado de los viejos músicos y que el violinista y el capitán de la danza deben respetar y enseñar a sus sucesores.

La danza entera sale del recinto y busca un nuevo sitio en el espacio descubierto que se extiende frente a su entrada: un pequeño atrio cuyas dimensiones terminan donde el bosque principia. Ahí, envuelta en la oscuridad de la noche, la danza continuará hasta el amanecer.

El anfitrión, después de colocar tres sillas a un lado de los dos círculos para que los músicos se acomoden, regresa rápidamente al cuarto recién abandonado a buscar lo que guarda con gran sigilo detrás del altar. Cuando aparece nuevamente, trae consigo dos botellas de aguardiente de caña, las primeras de las muchas que se consumirán durante las siguientes horas.

<sup>6</sup> Una de las pocas letras que este grupo conserva de su danza, es la del son llamado *Kuechochól a petóbil* (enredo de estambre), conocido también como "Mujer arreglada" o "Mujer vestida de huasteco"; su traducción es como sigue:

Enredo de estambre, brillan los aretes,  
 brilla el collar, bonito algodón,  
 bordado de quechquémetl, brilla el anillo,  
 luce el huaje, su larga falda,  
 bailando está tu muchacha, contenta porque amaneció,  
 anda cortando flores, brilla su agüita,  
 anda cantando a la orilla del mar,  
 brilla su serenito, amaneció con alegría.

El capitán las recibe agradecido y elige entre sus danzantes al que habrá de realizar la tradicional repartición. Como son dos las botellas, una será para los hombres y la otra para sus mujeres. De ser sólo una, ellos tendrían la preferencia.

El capitán es el primero en recibir. Toma el pequeño vaso que le ofrecen y derrama parte del contenido en el suelo: la tierra merece siempre antes que el hombre. Después lo acerca a sus labios secos y de un trago lo vacía. Lo mismo harán los demás, pero ninguno aceptará la caña enseguida. Todos tardarán en decidirse a tomar el vaso en sus manos dando explicaciones diversas al que, con paciencia, mantiene el brazo extendido frente a ellos insistiendo en que acepten. Lentamente el vaso pasa de mano en mano, de boca en boca, hasta extraer las últimas gotas de la botella.

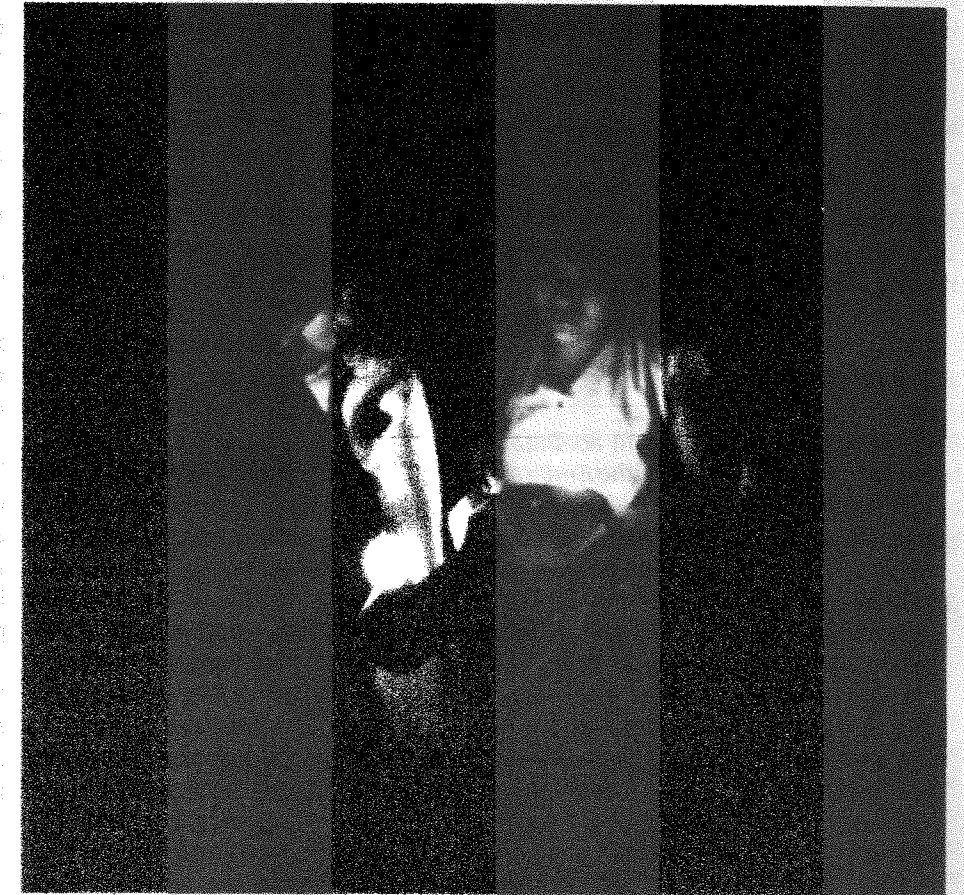
Son tras son, la danza sigue su curso. Después del *Kóyolits* (Ya llegamos) y de varios sones sin nombre, cerca de las once, podemos escuchar el *Kulbé-lits an bishomab* (La alegría de todos los hombres) y el de *Te pinal an mim lab* (La tristeza de las mujeres). Cada uno de ellos bailado en la misma forma que los primeros: círculos que se mueven en un sentido y luego en el opuesto hasta que un grito del capitán coincide con una reverencia suya ante los músicos, lo que indica cambio de son.

Cuando los músicos comienzan a tocar los sones que ellos llaman *Okoshe an Tséhel akal* (de Antes de media noche), el capitán ya no se encuentra en el ámbito masculino de la danza, sino en medio de ella, en el centro, y los dos círculos han crecido notoriamente al ir aceptando la participación animada de amistades cercanas a la familia anfitriona. Desde su nuevo sitio, el capitán seguirá marcando los próximos giros y pasos. Al verlo ahí, algunas de sus palabras adquieren cabal sentido: "el Rey Colorado no es otra cosa que Cristo Rey, y el rojo de mi camisa es como su sangre; los danzantes bailan en círculos porque representan el cuidado de Jesús."

Después de varias botellas de aguardiente, ya próxima la media noche, llega el momento de que el acontecimiento más importante de la noche dé comienzo: *El paseo del niño*.

Es época de posadas y el nacimiento de Jesús

El paseo del niño. Foto: Daniel Hernández.



precisa ser anunciado. Esta tarea, maternal por naturaleza, es desempeñada por las mujeres de la casa. Con extraordinaria ternura, una joven de unos dieciséis años va hacia el altar y lo abre. Toma en sus manos la imagen del Niño Dios y lo envuelve en una pequeña cobija blanca. Seguida de otras mujeres, la muchacha alcanza el umbral y se inicia el paseo.

Sus pies, calzados humildemente, avanzan con lentitud y se pierden en la oscuridad nocturna. Al verla, hombres, mujeres y niños buscan llegar a cualquier sitio cercano al camino que ella recorrerá, y aguardan su turno. Paso a paso, ella se detiene y permite que cada uno de los presentes se incline y be-se al recién nacido.

Es la música de los sones *Tséhel akal* (de Media noche), *Ti thith an mitsú* (Las tripas del gato) y *Watsintal an téle* (El nacimiento del niño), la que acompaña este crucial momento en que los dueños de la casa, invitados, músicos y danzantes, sean o no de la comunidad, reiteran su infinita devoción a la adorada criatura.

Cuando el recorrido termina, el niño es devuelto nuevamente a donde pertenece, al lado de la Virgen. Días y días permanecerá en aquel lugar, inmóvil, en espera de otras noches en que, como ésta, realice una vez más su paseo.

La familia de la casa y todos los que así lo desean, se hincan al pie de la vitrina y se quedan ahí unos momentos con no sé cuántos rosarios en sus

bocas; el tiempo necesario para agradecer lo recibido a lo largo del año que termina y pedir generosidad para el que comienza.

El letargo se rompe cuando el capitán suena su silbato y advierte que la danza debe continuar.

Los danzantes se aproximan y beben de la botella que alguien acaba de destapar. Esto los ayudará a mantener despierto el ánimo y a ejecutar de la mejor manera los sones que faltan: como se merece tan preciada divinidad.

#### Bibliografía

1. Barlow, R.H. "IV. The old acolhua domain: The North.", en *The extent of the Empire of the Colhuamexica*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1949. (Ibero-americana: 28), pp. 51-73.
2. Durán, Diego. "Capítulo XIX: De la discordia grande que se recreció entre los mexicanos y los huastecos de Tamapachco y Xochpan y Tzincoac, en que, después de haber peleado unos con otros, los huastecos fueron vencidos y muertos.", en *Historia de Las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, México: Ed. Nacional, 2 vols, 1965. pp. 163-170.
3. Laughlin, Robert M. "The huastec", en *Handbook of Middle American Indians*, Ethnology part 1, London: University of Texas Press, cop. 1969.
4. León-Portilla, Miguel. "La historia del tohueno", *Estudios de cultura náhuatl*, México: UNAM/Inst. de Historia —Seminario de cultura náhuatl, vol. I, 1959, pp. 95-112.
5. ——— "Los huastecos, según los informantes de Sahagún", *Estudios de cultura náhuatl*, México: UNAM/Inst. de Investigaciones Históricas, vol. V, 1965. pp. 15-30.
6. Ochoa, Lorenzo. *Historia prehispánica de la Huasteca*, México: UNAM/Inst. de Investigaciones Antropológicas, 1979. (Serie antropológica: 26) 178 pp.
7. Sahagún, Fr. Bernardino de. "Capítulo XXIX del libro X que trata de todas las generaciones que a esta tierra han venido a poblar, en *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Ed. Angel María Garibay, México: Porrúa, 1979, ("Sepan Cuantos.." No. 300) pp. 595-614.
8. Tapia Zenteno, Carlos de. *Paradigma Apologético y Noticia de la Lengua Huasteca*, con vocabulario, catecismo y administración de sacramentos, México: UNAM/Inst. de Investigaciones Filológicas, 1985. (Filología; Gramáticas y diccionarios: 3) 169 pp.

## La flauta de tres hoyos de obturación, en México

Juan Guillermo Contreras Arias

### Introducción

Este tipo de flauta tiene tal difusión entre las culturas indígenas de México, que por mucho tiempo ha sido considerada de origen precortesiano. Todavía en la actualidad, el uso de este instrumento durante varias generaciones hace suponer su patrimonio americano tanto por oriundos como por ajenos a las regiones en que es vigente.<sup>1</sup> Sin embargo, aunque la forma de ejecución de este aerófono coincide con algunos conceptos precortesianos, su presencia más antigua en este territorio se remonta al contacto de las culturas mesoamericanas con las europeas, durante los periodos identificados como de la Conquista y la Colonia, es decir, fue traído por los colonizadores españoles a Mesoamérica, y adoptado y adaptado por las culturas autóctonas a su quehacer musical y danzario. El proceso de adopción provocó que la flauta de tres hoyos de obturación haya adquirido una gama de particularidades, en las que sin embargo se conserva la fisonomía general de las versiones originales que se trajeron de Europa, y que perviven en algunas de sus tradiciones musicales populares. En todo caso, las diferencias entre las flautas de tres orificios indígenas con los modelos

<sup>1</sup> En el ámbito académico en México, aún en los años cuarenta, se hacían debates, entre los investigadores mexicanos, sobre la paternidad de este instrumento, como lo atestigua el artículo "Las flautas de tres perforaciones que usan los indígenas de México son de origen hispano", en el *Anuario de la Sociedad Folclórica de México*, Vol. V, 1945, pp. 183-187.

traídos por los españoles estriban principalmente en los materiales y técnicas constructivas empleadas en la actualidad para su manufactura, así como la delimitación exclusiva de su participación cultural sólo en el ámbito religioso.

### Antecedentes

Aunque en hallazgos arqueológicos de culturas prehispánicas se ha podido comprobar la existencia de flautas con variado número de hoyos de obturación, y entre ellas han aparecido algunas con sólo tres hoyos en la parte anterior, estos casos son tan aislados y escasos que no pueden tomarse en cuenta como un antecedente de la flauta referida, incluso, ni como un estilo consolidado de instrumento, más bien, como instrumentos eslabones de experimentación.<sup>2</sup> En general, las flautas precortesianas se desarrollaron con una amplia exploración en las posibilidades tímbricas, con la constante de cuatro hoyos de obturación, lo que debió obedecer a las filosofías geométrico-matemáticas sustentadas por esas culturas.<sup>3</sup> Empero, aunque no existe un instrumento que atestigüe el origen precortesiano en México de este tipo de flauta, son evidentes algunos paralelismos conceptuales que favorecieron su

<sup>2</sup> Juan Guillermo Contreras Arias. *Atlas cultural de México, Música*, México, INAH-PLANETA, 1988, pp. 56-59.

<sup>3</sup> María Elena Romero Munguía. *Nepohualtzintzin matemática nahua contemporánea*, México, DGCP, 1988, pp. 36-67.

amplia adopción; tal es el caso de la ejecución simultánea de dos o más instrumentos diferentes por un solo ejecutante, en su mayoría un aerófono y un membranófono.<sup>4</sup>

La información más antigua que se tiene de este tipo de flauta coincide, en varios casos, en que fue introducida en Europa por el Mediterráneo a partir del siglo IX.<sup>5</sup> Es hasta el siglo XII en que se difundió de manera más amplia, debido a que en ese entonces los aerófonos comienzan a popularizarse,<sup>6</sup> coincidiendo con esto el movimiento trovadoresco, que en algunos lugares, como en el sur de Francia y norte de España, tuvo mayor presencia.<sup>7</sup> Con este movimiento se implantó una antigua modalidad de Oriente y África en Europa, en la que se establece el que un solo músico ejecute dos instrumentos simultáneamente: la flauta y un tambor o una especie de cítara de percusión, identificada como *tambourine*<sup>8</sup> o *salterio*,<sup>9</sup> o sea, un cordófono de marco que tiene tensadas varias cuerdas a lo largo de su caja de resonancia, las que son golpeadas mediante una baqueta.

A partir del medievo comienzan a aparecer ilustraciones de flauta y tambor ejecutados simultáneamente por un solo músico, proliferando en el renacimiento en pinturas, esculturas y tratados de música.<sup>10</sup> Durante ese lapso de tiempo esta dotación toma dos vertientes en Europa: una conserva-

<sup>4</sup> De este fenómeno existen varias ilustraciones; por ejemplo, en el *Códice Borgia*. Lam XXIV.

<sup>5</sup> Francois-Rene Tranchefort. *Los instrumentos musicales en el mundo*, España, Ed. Alianza Música, p. 219.

<sup>6</sup> Anthony Baines. *Historia de los instrumentos musicales*. España, Taurus, 1988, pp. 221

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 224.

<sup>8</sup> David Munrow. *Instrumentos of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford, University Press, 1976, pp. 13-14; 33-34.

<sup>9</sup> Marius Schneider. *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Musicología, 1948, p. 42.

<sup>10</sup> Curt Sachs. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, Ed. Centurion, s.f., pp. 296-298.

Richael Praetorius. "Sintagma musicum II", *Organographia 1619*, Theatrum Instrumentorum, Lam IX.

*Musical Instruments of the World*, USA, Paddington Press LTD, pp. 283-301

dora, en la que se mantendrán los rasgos generales morfológicos de los instrumentos (la forma de la embocadura y la cámara con tres hoyos de obturación, y su combinación con el tambor bimembranófono);<sup>11</sup> y otra, en que el instrumento se transformará substancialmente (aumentando el número de hoyos de obturación, e incluso adoptando el recurso de las llaves), por lo que no siempre mantiene su manera de ejecución original (con un tambor percutado simultáneamente por el mismo músico).<sup>12</sup> Estas vertientes, aunadas a la pluriculturalidad europea, dieron por consiguiente varias versiones de los instrumentos y su concepto de dotación, así como muchas y diversas formas de denominación,<sup>13</sup> de entre las cuales nos resultan más familiares las españolas que se introdujeron en México, y que perviven en la tradición musical y danzaria indígena, aunque con otros nombres derivados de las lenguas mesoamericanas.

La dotación de flauta de tres perforaciones y tambor fue adoptada en algunas partes de Europa en el ámbito militar. Esto se debió seguramente a que la solución de este aerófono por armónicos,<sup>14</sup> en combinación con las percusiones en el membranófono, dan por resultado una gran presencia sonora, lo que favoreció su utilización como instrumento incentivador en los despliegues militares. Empero, la forma de emplearlas que se desarrolló en la Nueva España, incluso entre los mismos soldados conquistadores, fue de dotación acompañante de danzas tradicionales representadas en fiestas de carácter propiciatorio y/o patronales del rito católico,<sup>15</sup> carácter con que finalmente se asumió y se mantiene hasta la actualidad entre las culturas indígenas.

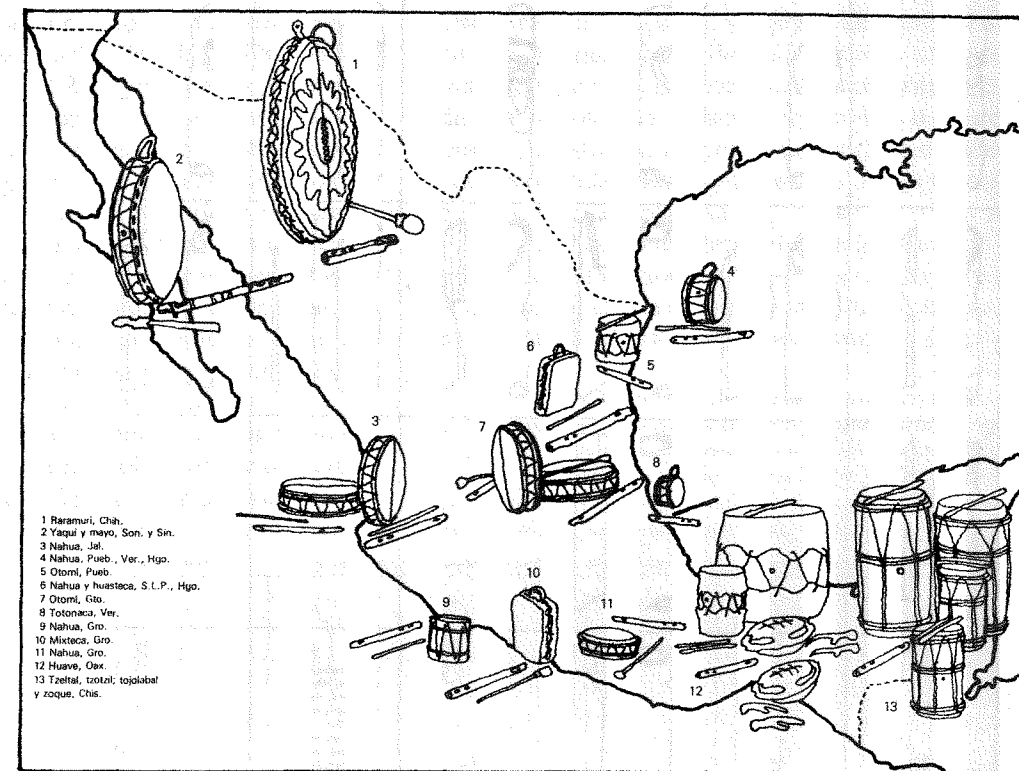
<sup>11</sup> P. José Antonio de Donastia. "Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco" en *Anuario musical*, vol. II, Barcelona, España 1952, pp. 3-7.

<sup>12</sup> Gloria Bastardes, Ricard Casals, y Montserrat Garrich. *Instrumentos de música tradicional catalans*, Caixa de Barcelona, obra social pp. 30-37.

<sup>13</sup> Felipe Pedrell. *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, ed. Isidro Torres Oriol, s.f.

<sup>14</sup> David Munrow. *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>15</sup> Josep Criville Bargallo. *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Música, 1983, pp. 195-202.



Mapa que muestra la distribución de la flauta de tres hoyos de obturación entre las culturas indígenas de México. Dibujo: Guillermo Contreras.

### Morfología

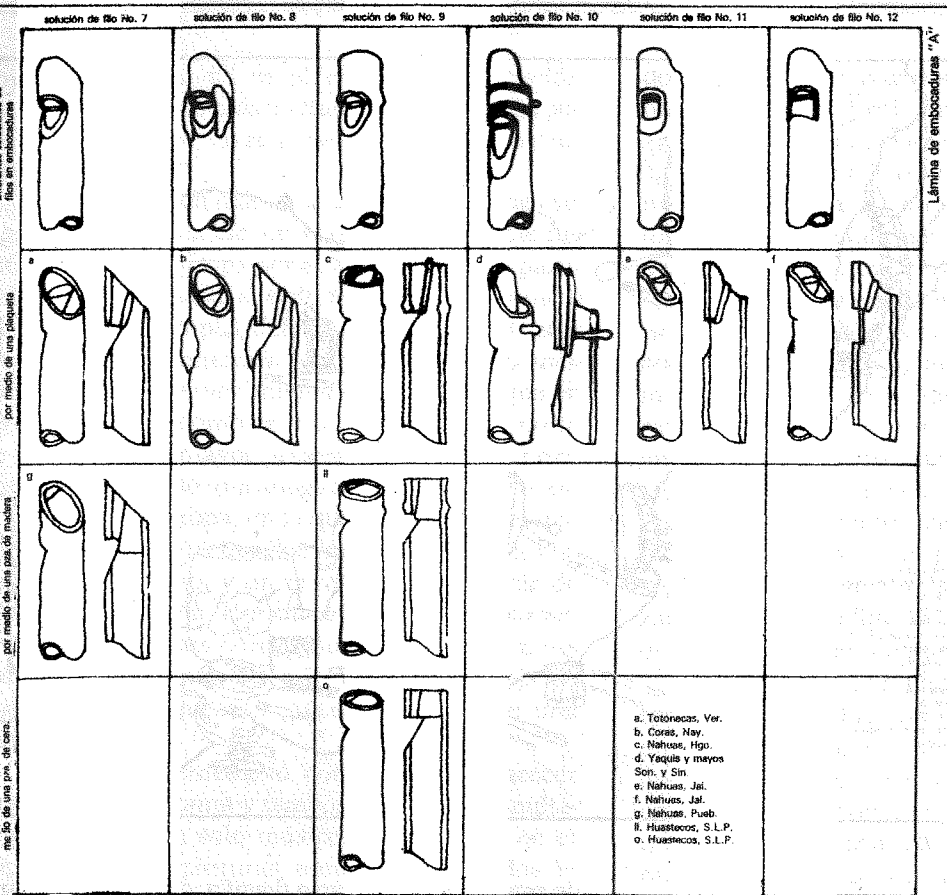
Las principales variantes morfológicas de los instrumentos europeos traídos a la Nueva España, que aquí concierne,<sup>16</sup> se dieron por sus dimensiones y proporciones. De tal suerte, con respecto a la flauta, los rasgos generales se conservaron en todos los casos (embocadura de filo interno con aeroducto; cámara tubular, en algunas versiones ligeramente cónica, sin pabellón; y tres hoyos de obturación, dos en la parte anterior y uno en la posterior). Sus diferentes nombres en una misma cultura se debieron principalmente a sus dimensiones, en este sentido, mientras en la versión castellana se les denominó

<sup>16</sup> Dado que las versiones de flauta acompañada por tambourino o salterio, no tuvieron mayor relevancia en México, por lo que la descripción morfológica se centra en los instrumentos que tuvieron amplia repercusión y los que se agregarán después.

de manera general *pito* o *flautilla*, en la vasca existieron tres variantes: el *txistu*, versión mediana; la *txirula*, la versión más pequeña; y el *silbote*, la que además de ser la de mayores dimensiones, su cuerpo estaba constituido en dos partes que se ensamblan para su ejecución, una con la embocadura y otra con los hoyos de obturación.<sup>17</sup>

De manera parecida a la flauta sucedió con el tambor; su configuración y las culturas en que se desarrolló provocaron un sinnúmero de términos para describirlos en España, como: *atambores*, *cajas* o *tambores* (a los de tubo cilíndrico), identificados también como *tambores de lado* debido a que en algunos casos su enorme tamaño ocasionara que tuvieran que suspenderse del hombro por medio de un tahali, para que más o menos a la altura de la cintura pudiera ser ejecutado; *tamboriles* o *tambori-*

<sup>17</sup> Juan Guillermo Contreras Arias. *op. cit.*, pp. 69-70.



Diversas soluciones de la embocadura de la flauta de tres hoyos de obturación, en culturas indígenas de México. Dibujo: Guillermo Contreras.

nos (a los de marco cilíndrico); y baldosas o pandere-tes (a los de marco cuadrangular).<sup>18</sup>

*Descripción morfológica de la flauta*

En su forma original, este aerófono fue manufacturado básicamente en madera, cuya variedad dependió de cada lugar. El cuerpo solía ser de una pieza con la embocadura (por medio de un corte diagonal en el extremo), el filo o bisel (por medio de un orificio cuadrangular con el filo bien definido hacia el lado que recibe la insuflación), la cámara (con la talla del cuerpo como una especie de tubo) y los hoyos de obturación (distribuidos a una distancia antropométrica en relación con los dedos medio,

<sup>18</sup> Idem. pp. 88-117.

índice y pulgar, y armónica de tono, tono, semitono, basada en el desglose de los sonidos naturales de la escala diatónica mayor) al que sólo había que agregarle un tapón para complementar la embocadura y configurar en ella el aeroducto (de manera semejante a la que se sigue practicando en las flautas dulces o de pico).

Diversos factores, entre ellos la posición de sometimiento en que se vieron las culturas indígenas durante la Conquista y la Colonia, ocasionaron que la adopción de esta flauta no conservara las técnicas constructivas originales a partir de la talla en madera, a pesar de que éstas dominaron el oficio. Las condiciones de persecución y limitación a sus manifestaciones musicales y danzarias, debido a que éstas se vinculaban a sus antiguas religiones, provocaron la adopción de materiales y técnicas constructivas rápidas y eficaces en la construcción de instru-

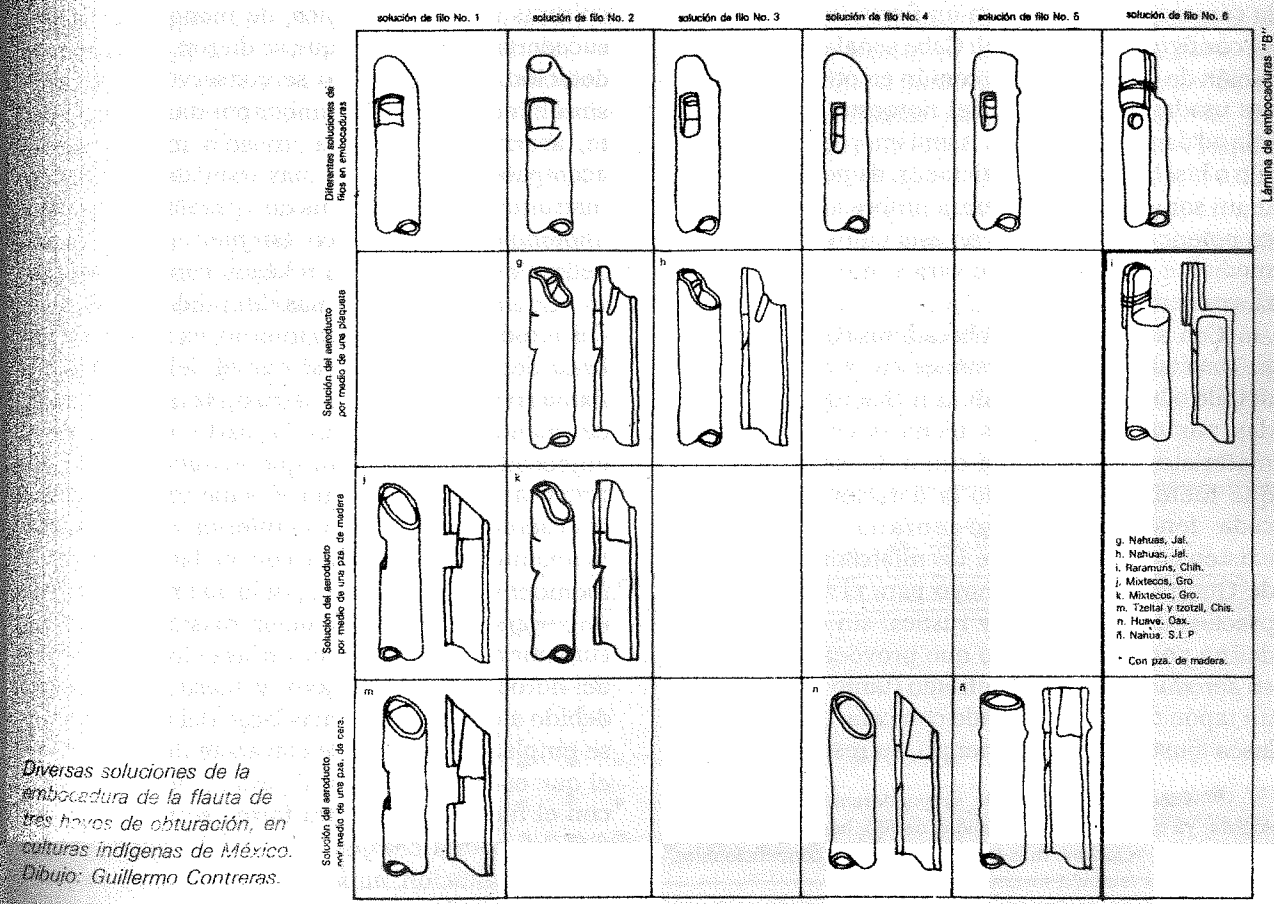
mentos, tanto mesoamericanos como europeos.

En los aerófonos coinciden la utilización de tallos tubulares de algunas gramíneas, como el carrizo y el tarro, y algunos complementos que varían de versión en versión, sobre todo para la solución de la embocadura y el aeroducto (trozos del mismo material, de madera, y/o de cera). Estos recursos se mantuvieron desde el periodo Colonial hasta la fecha, y muy recientemente (mediados de este siglo) se empezaron a adoptar otros recursos materiales, como los tubos industriales de aluminio o latón, o incluso de materiales sintéticos modernos como los de PVC, con lo cual se busca hacer las condiciones del instrumento más estables y duraderas, respetando aspectos morfológicos básicos, como el tapadillo por medio de una semiobstrucción en el extremo inferior con una pieza pegada en su

interior.<sup>19</sup> Sin embargo, y a pesar de que las condiciones que provocaron la utilización de todos estos materiales, entre las culturas que adoptaron la flauta de tres hoyos de obturación, y fue más o menos la misma, sus soluciones tienen tal cantidad de diferencias y coincidencias parciales, que obliga su reseña en base a su morfología.

Las dimensiones generales de la flauta de tres hoyos de obturación en México oscilan entre más o menos 22 cm las flautas más chicas usadas por totonacas de Veracruz y más o menos 47 cm las

<sup>19</sup> Entre algunos de los instrumentos recopilados de la cultura huave se consiguió una flauta de manufactura reciente, elaborada con PVC que tenía pegada en su interior, en el extremo inferior una placa de plástico con un hoyito funcionando como tapadillo, lo que demuestra la relevancia y conciencia de este recurso entre las culturas indígenas.



Diversas soluciones de la embocadura de la flauta de tres hoyos de obturación, en culturas indígenas de México. Dibujo: Guillermo Contreras.

utilizadas por culturas del noroeste de los estados de Chihuahua, Sinaloa y Sonora (yaquis, mayos y guarijios), siendo la mayoría de un promedio que oscila entre ambos límites.

**Embocadura.** La gran mayoría de embocaduras, resueltas en las interpretaciones de esta flauta entre las culturas indígenas de México, conservaron la solución europea del aeroducto con filo interno.<sup>20</sup> Sólo al noroeste, entre los raramuri o tarahumaras de Chihuahua, se emplea el filo externo mediante una interesante solución del aeroducto a partir de un saliente tallado exprofeso, justo a partir de la unión de los canutos del tallo, el que es complementado con un trozo del mismo material, que a modo de canal se sobrepone y fija por un amarre externo, para que con un hoyo diagonal en ese extremo de la cámara, practicado con un fierro incandescente, se configure el filo o bisel. Cabe señalar que esta solución de embocadura es común en otro tipo de flautas usadas por culturas del noroeste como la cora y la od'dam o tepehuana. Asimismo, el resultado del filo o bisel, en estas condiciones, da por consiguiente un sonido de gran riqueza timbrica, pero con poca potencia sonora, que en esta cultura es resuelta mediante la ejecución de varios músicos de manera concertada.

Con respecto a las embocaduras con filo interno, se suscitaron varias versiones en la configuración del filo o bisel y su relación con el aeroducto, derivadas por un lado de las técnicas constructivas y materiales aplicados, así como de las necesidades que fueron consolidando la dotación y su uso en cada fenómeno músico-danzario. Por ejemplo existen casos como entre los mixtecos en el estado de Guerrero en que el hoyo para el filo o bisel se practica de manera muy rústica, sin que el filo se defina perfectamente, lo que provoca que aunque su aeroducto esté bien definido (tanto por medio de un tapón de madera sellado con cera, como por una lasca ajustada diagonalmente), su resultado sonoro

<sup>20</sup> Factor que trasciende preponderante en la emisión sonora, ya que esta direccionalidad de filo, hacia el interior de la cámara, se relaciona más con los aeroductos convencionales, denominados también internos.

sea de baja potencia y esté combinado con gran cantidad de ruido, lo que de todas formas resulta adecuado para el tipo de danzas que acompañan cuadrillas, en las que las evoluciones que se realizan, aunque a la intemperie, se dan en espacios y movimientos perfectamente delimitados, con cierto carácter de introversión.

En contraposición a lo anterior, los filos perfectamente definidos por cortes en diagonal o incisiones cuadrangulares, practicados con herramientas muy afiladas, y su adecuada relación con el aeroducto, dio por resultado instrumentos con una gran capacidad sonora tanto en lo potencial como en su posibilidad de desglose de sonidos armónicos, lo que fue compatible con danzas que requieren de más desplazamientos y manejo de espacios más amplios, como la de los voladores en la Huasteca, entre las culturas nahua y totonaca; de manera semejante, sucedería en variantes que se dieron en cuanto a la dotación, en las que no se conservó la ejecución simultánea de flauta y tambor por un solo ejecutante, asumiendo la flauta un solo músico que es acompañado por otros más, con tal cantidad de instrumentos de percusión (membranófonos e idiófonos), que provocó también una adecuada definición del bisel y su relación con el aeroducto.

Una de las formas más difundidas de solución del aeroducto, para el filo interno, es a partir de una lasca del mismo material que el del cuerpo de la flauta (por lo general de carrizo), la que es ajustada de manera diagonal en la parte interior de la embocadura, de manera que lo subdivide, lo que provoca dos orificios: uno, el superior, propiamente el aeroducto; y el otro, el inferior, el que automáticamente es clausurado con el labio inferior al momento de la ejecución, por lo que no tiene mayor importancia. En esta solución existe una variante sumamente interesante entre las culturas indígenas del noroeste (yaquis, mayos y guarijios), en la que, debido a un aeroducto más largo del convencional, se emplea un especie de clavacote de madera, con el que es ajustada la lasca, para su óptima relación con el filo, lo que de otra forma sería sumamente difícil y podría desajustarse con facilidad.

Otra solución, aunque menos frecuente que la

anteriormente descrita, cuenta con variantes como la del empleo de un tapón de madera suave con un bisel que constituye el aeroducto, ajustado sin ningún otro artificio a la embocadura, así sucede entre los otomíes del estado de Guanajuato. Esta solución implica algunos problemas, con la humedad natural de la insuflación, el tapón se puede hinchar y en algún momento desfavorecer la sonoridad y hasta romper el tubo del instrumento, o simplemente al secarse desajustarse; quizá por ello, existan variantes a esta modalidad del aeroducto, como la que se observa entre los nahuas y huastecos de la región Huasteca, en la que se elige invariablemente embocadura en la intersección de dos canutos, para que esta parte ofrezca mayor resistencia y estabilidad, así como la utilización de maderas duras y grasosas, por ejemplo el palo escrito, en la manufactura del tapón para su mayor impermeabilidad a la humedad; otra variante de esta versión, se presenta entre los nahuas en el estado de Guerrero, con el empleo de cera para ajustar el tapón a la cámara, la que, además de sellar sus uniones, lo impermeabiliza del inevitable vaho y saliva de la ejecución, por lo que es más estable.

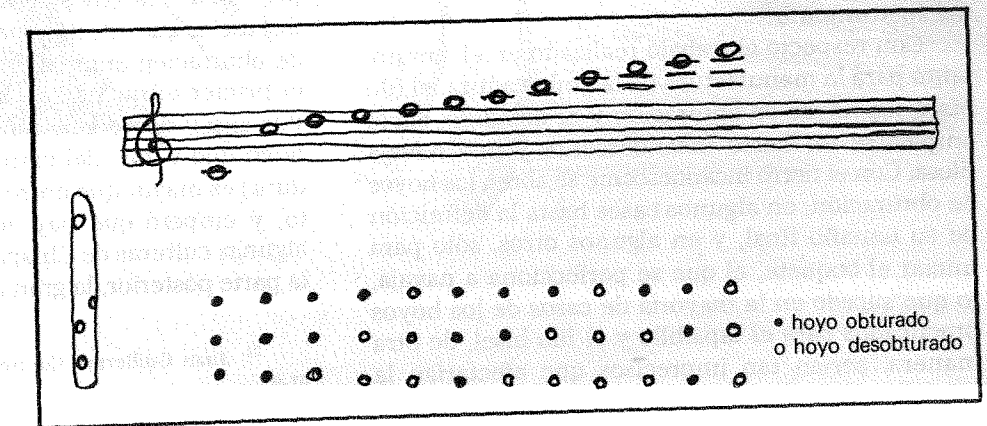
Finalmente, existen entre las culturas zoque, tzeltal, tzotzil, tojolabal y huave de Chiapas y Oaxaca, respectivamente, la solución del aeroducto por medio de cera en la flauta de tres hoyos de obturación (esta solución es empleada también en otras culturas en otro tipo de flautas), la que es trabajada

previamente e insertada como tapón en la embocadura, para que por medio de una delicada espatulita, hecha exprofeso por los ejecutantes, se practique y ajuste el aeroducto. En esta solución, resultan evidentes los pros en cuanto que la cera no es afectada por la humedad del ataque, y es fácilmente manipulable para definir o redefinir el aeroducto, en lo que como contra implica la facilidad con que éste puede desajustarse también, en un momento dado.

**Cámara.** Una constante en la solución de las cámaras de este tipo de flauta, a partir del carrizo o material parecido, es el usar la unión entre dos canutos como extremo inferior del instrumento, tanto para darle mayor resistencia, como para trabajar el tapadillo u hoyo con el que se condiciona la altura en un mismo tubo, de acuerdo con sus dimensiones así como su timbre. Al respecto, existen dos variantes: una, la menos frecuente, es la que se utiliza parte del canuto siguiente a modo de pabellón, así sucede en versiones de flautas nahuas y huastecas de los estados de San Luis Potosí e Hidalgo, y entre yaquis, mayos y guarijios de los estados de Sonora, Sinaloa y Chihuahua; otra, la más común, consiste en que el cuerpo termina inmediatamente después de esta unión.

Por lo general entre las flautas de tres hoyos se suelen seleccionar los calibres y largos de canutos, de tal suerte que por lo general su cámara está constituida de sólo uno de ellos. Una excepción a

Tablatura de la afinación y digitación por desglose de sonidos armónicos en la flauta de tres hoyos de obturación, en el supuesto de que estuviera afinada en "Do". Dibujo Guillermo Contreras.



esta generalidad es la versión utilizada entre las culturas del noroeste (yaquis, mayos y guarijios), en que la cámara está constituida de dos canutos, los cuales se trabajan independientemente y se ensamblan para su ejecución; debido a ello, en esta versión se emplean especie de cinchos (originalmente extraídos de nervios animales, sellados con resina, que en la actualidad empiezan a ser suplidos por fibras y pegamentos sintéticos) distribuidos a lo largo de sus cuerpos, para dar mayor resistencia al instrumento.

Cabe señalar que existen algunas formas de decoración en algunas versiones de la flauta de tres perforaciones, aunque éstas son las menos, las que consisten en discretas coloraciones y/o esgrafiados, como aparecen en versiones nahuas del estado de Jalisco.

**Construcción.** Sin duda que la morfología de los instrumentos es determinada por los materiales, herramientas y técnicas constructivas empleadas en su manufactura, por ello vale la pena resaltar algunas generalidades que coinciden como normas elementales en la construcción de este instrumento. Con respecto al cuerpo, constituido generalmente por algún tipo de carrizo, es importante observar el cuidado que se toma para su corte, dado que la planta debe de estar en un punto de madurez, reconocido en algunos casos como sazón, y que es el momento en que la planta empieza a cambiar de color verde intenso a amarillo ocre. De todo el tallo es seleccionado o seleccionados los canutos, que en la experiencia regional sirven para la manufactura del instrumento.

Con respecto al trabajo realizado en el canuto, tanto para la manufactura de la embocadura, el filo bisel, los hoyos de obturación y el tapadillo, suele emplearse un fierro incandescente y una navaja filosa. Con el fierro incandescente se abren los hoyos de obturación, en algunos casos hasta la definición de su tamaño final, y en algunos otros, sólo para iniciar el boquete, el que se perfecciona a navaja, lo que sucede en la mayoría de casos de los hoyos practicados para el tapadillo y el filo bisel, de otra manera, serían tan imprecisos que afectarían la calidad del sonido.

En el caso del aeroducto fabricado con cera, cabe señalar que, en semejanza con otros instrumentos en que se emplea este recurso, ésta es preparada previamente, mezclándola con ceniza y miel, lo que le da una magnífica consistencia y tiende a hacer de esta pasta con el tiempo un material bastante estable y resistente.

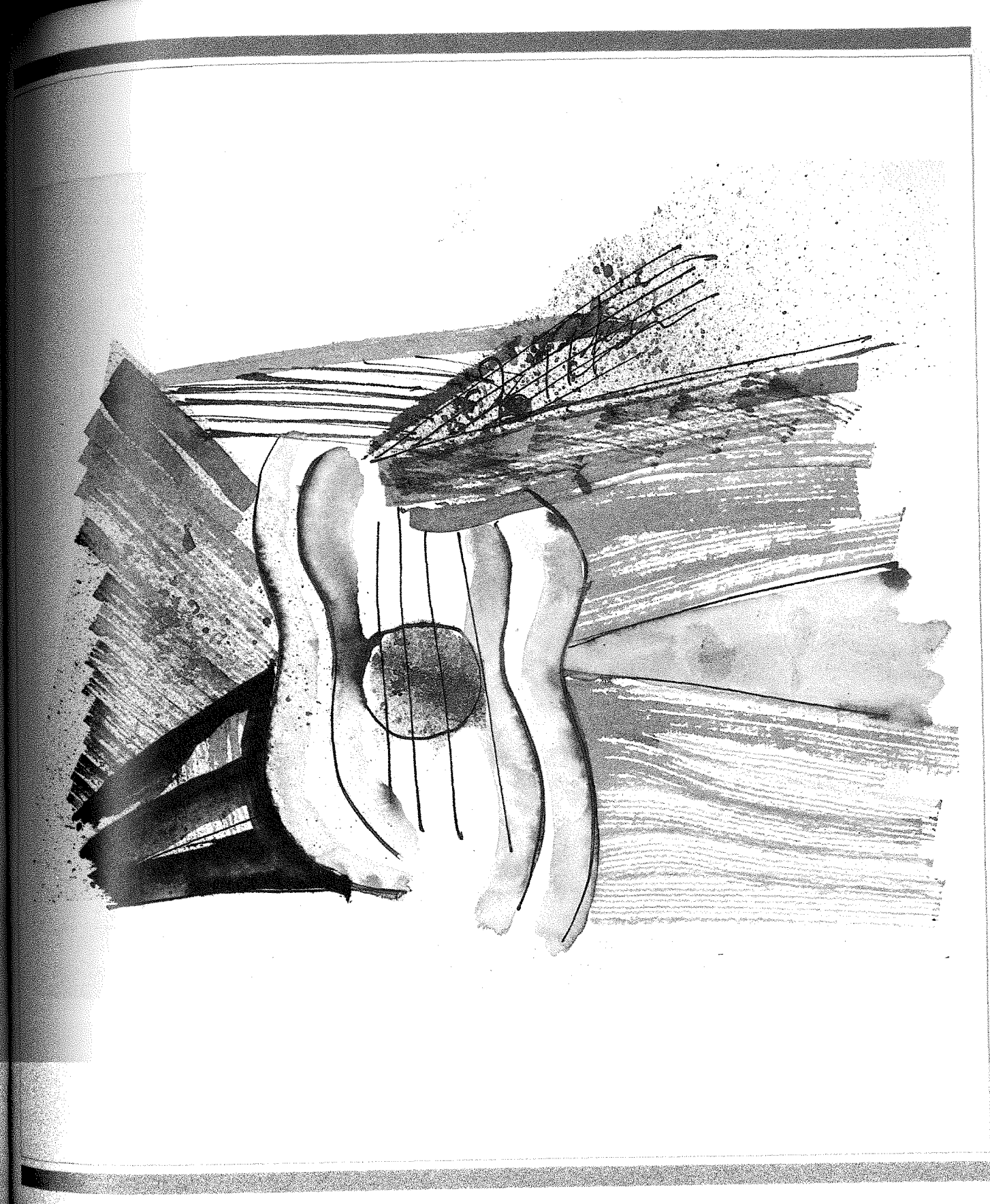
En la manufactura de los tambores y otros instrumentos que acompañan a la flauta, se observan conocimientos que se aplican en la elaboración de otros instrumentos. Tal es el caso de la determinación del momento del corte de la madera (en relación con el movimiento lunar), la forma de curarla o desflemlarla, y sus técnicas de corte, desbaste y acabado. Asimismo, se observan técnicas generalizadas a lo largo del país para el tratamiento que deben de tener otros materiales, como la forma de curtir o preparar la piel, el tipo de animal del que debe ser, etc., todo lo cual por no constituir el centro de atención de este escrito, puede ser consultado en otras fuentes.<sup>21</sup>

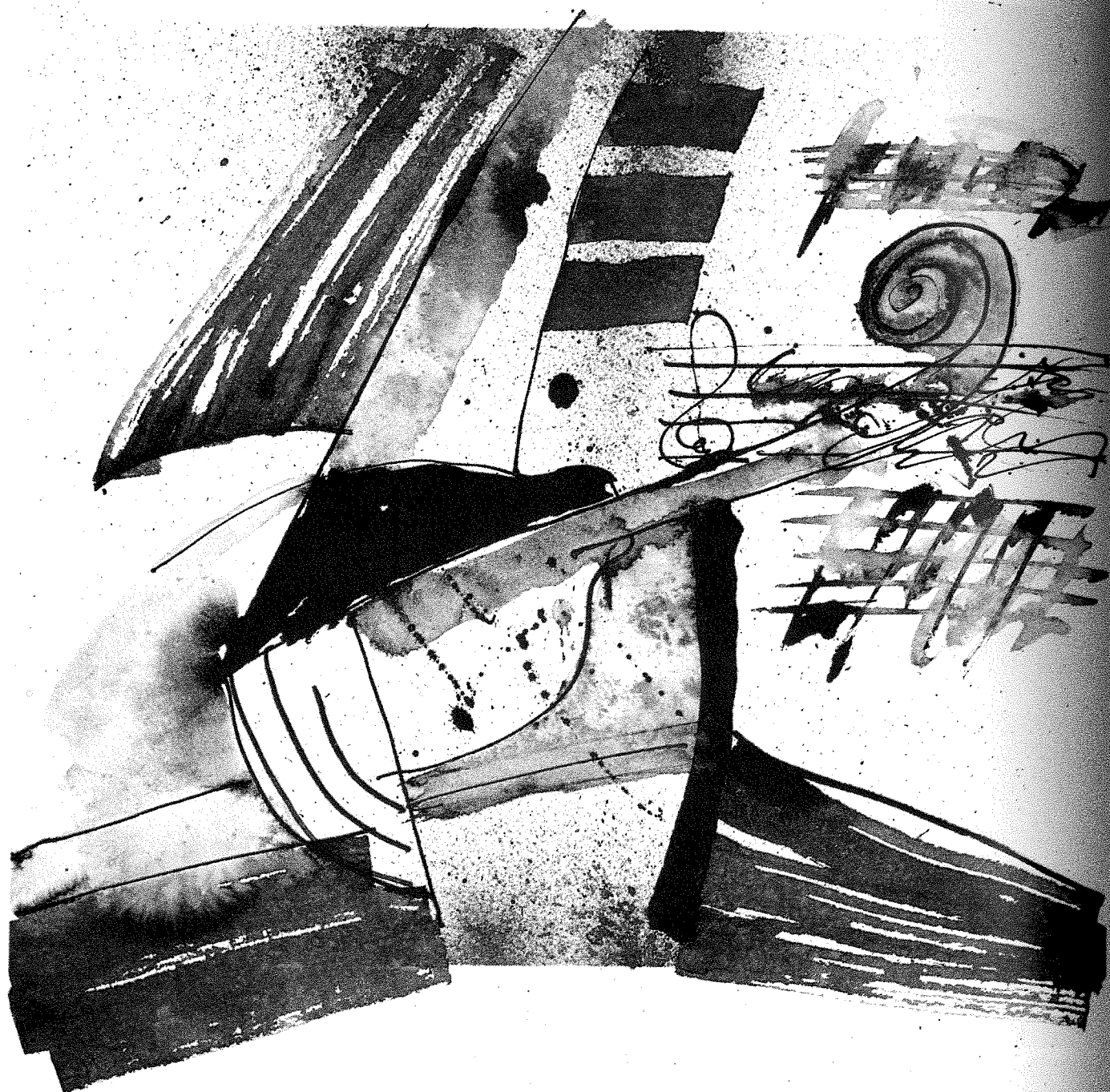
#### Afinación

Considerando las máximas de la física, en cuanto a que en los aerófonos de cámara tubular la altura es condicionada por las dimensiones de la cámara y de los hoyos de obturación, así como la posición de estos en ella,<sup>22</sup> es interesante resaltar la proporción geométrica que guardan la posición natural de presión de los dedos medio, índice y pulgar con las distancias que, idealmente, deben de tener los hoyos de obturación entre sí en la cámara, para producir el primer tetracorde de la escala diatónica mayor. Por ello y como generalidad, la distancia entre el hoyo uno y dos (del extremo inferior a la embocadura) es mayor que entre el dos y el tres. Al respecto, y empero que hay versiones de flautas entre algunas culturas de Chiapas con el segundo hoyo en la parte posterior, la gran mayoría de flautas de este

<sup>21</sup> Juan Guillermo Contreras Arias. *op. cit.*, pp. 69-72 y 91-93.

<sup>22</sup> *Idem.*, pp. 9-20.





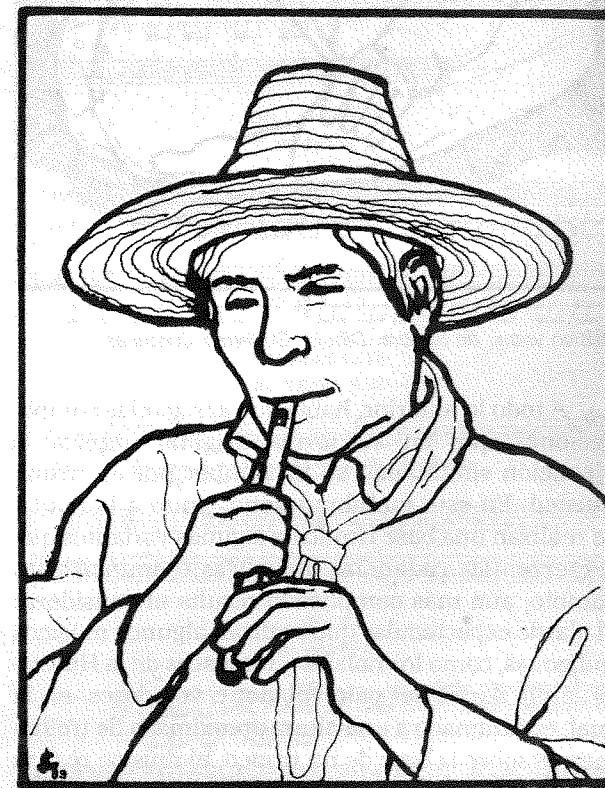
tipo de México tienen el uno y el dos en la anterior y el tres en la posterior, es decir, es mayor la distancia entre los hoyos obturados por los dedos medio e índice, que entre los obturados por el índice y el pulgar. Esta premisa, y el conocimiento de la estructura y desglose de los sonidos armónicos, dio por consecuencia el que se favoreciera la sonoridad en este tipo de flauta para los primeros armónicos, más que para los naturales; de manera que su ejecución oscila entre los primeros armónicos (la octava del primer tetracorde) y los terceros, pasando por los segundos (una quinta arriba de los primeros armónicos), por lo que se resuelve de manera inmediata la fácil ejecución de la escala diatónica mayor con la repetición de la secuencia: tono, tono, semitono.<sup>23</sup>

Con lo anterior se cuenta con una base armónica que no es estable o única, debido a que es común encontrar, en la ejecución de este instrumento, entre culturas indígenas, la utilización de digitaciones cruzadas y semiobturaciones en los hoyos, con lo cual se explotan otras tonalidades, por lo general en modo menor. Asimismo, hay casos en que se utilizan diferentes dimensiones de flauta, por un mismo músico y/o cultura, según el evento o danza en cuestión, lo que viene a demostrar el gusto y diverso significado que adquieren las diferentes esferas del sonido o tesituras entre las culturas indígenas; por ejemplo, entre los totonacos de Veracruz se utiliza una flauta de evidente menor tamaño para la danza de voladores, que la utilizada para la de guaguas, conservando, en ambos casos, idénticos los demás rasgos de su configuración. Finalmente, cabe señalar que aunque la gran mayoría de flautas de tres hoyos de obturación en México suelen estar afinadas en modo mayor diatónico, existen versiones de flautas afinadas en otras escalas modales en culturas indígenas del suroeste; asimismo, flautas aparentemente desafinadas, en las que en realidad se complementa su afinación con la ejecución, la que es determinante por la forma de sujeción del instrumento, y las semiobturaciones

que esto provoca, principalmente en la boca o pabellón a modo de tapadillo.

### Ejecución

La flauta, en sí misma, encierra peculiaridades basadas en su ejecución, las cuales se sintetizan en la combinación de obturaciones y desobturaciones con diferentes intensidades en el ataque, para con ello poder excitar los diferentes armónicos con que se completa la tesitura del instrumento. A esto hay que agregar el uso constante de digitaciones cruzadas y semiobturaciones para la ejecución de determinada parte del repertorio en otras tonalidades, e incluso poder ejecutar música con varias modulaciones del ámbito mestizo.



Diferentes formas de ejecución de la flauta de tres hoyos de obturación. Dibujo: Guillermo Contreras.

<sup>23</sup> David Munrow. *op. cit.*, pp. 13.





Músico yaqui, de Sonora. Dibujo: Guillermo Contreras.

A todo lo anterior, había que agregar las complicaciones que en su forma original implica la ejecución simultánea de un tambor por el mismo músico. En este membranófono, junto a la flauta, se realizan una base rítmica y algunas variantes que refuerzan las cadencias melódicas o anuncian un cambio; aún más complicado resulta el considerar el alarde espectacular que realizan algunos músicos indígenas, como los nahuas y totonacas de la Huasteca, en la danza del palo volador o voladores, en la cual, encaramado a una altura aproximada de treinta metros sobre la base de un tronco, el músico realiza varias evoluciones dancísticas con giros, zapateos e inclinaciones.

Para esta forma de ejecución —flauta y tambor



Músico tojolabal, de Chiapas. Dibujo: Guillermo Contreras.

por un solo músico— existen tres variantes en cuanto al número de integrantes: en una, la mayoritaria, un solo músico constituye todo el acompañamiento a la danza o celebración, como sucede en la Huasteca, en las danzas de varitas o cuatzompiates o cuaxompiates, en las de guaguas, quetzales, cuetzales o quetzalines, y en las de voladores, entre muchas otras; en otra variante, la dotación está constituida por dos músicos que tocan flauta y tambor cada uno, quienes, con una misma base rítmica en el tambor, realizan la melodía a dos voces, como sucede entre nahuas de Jalisco y otomíes en Guanajuato. Al respecto de estos últimos, es importante resaltar que en experiencia de campo con varios músicos denominados regionalmente tunditos, se

Musical score for Flauta and Tambor. The score consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Tambor'.

Música cora con flauta y tambor, de la danza de Maromeros.

comprobó el dominio que han alcanzado en la ejecución de este instrumento, ya que pueden ejecutar cada quien su voz con precisión, en flautas con diferente afinación que cambiaban indistintamente.

Finalmente, la tercera variante en esta forma de ejecución es la que aparece entre las culturas del

CLAMORES DE LA VIRGEN

Musical score for Flauta and Caja. The score consists of two staves with musical notation. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Caja'.

Se tocan durante las ceremonias religiosas de Semana Santa. Recogido en Oaxaca, Son.

PARO SIN LA LIEBRE

Musical score for Flauta and Caja. The score consists of two staves with musical notation. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Caja'. There is a 'simile' marking.

HULLA TANAUA EL TEJON

Musical score for Flauta and Caja. The score consists of two staves with musical notation. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Caja'. There is a 'D.C.' marking.

CHUPARAHUÍ EL TEJON SOLO

Musical score for Flauta and Caja. The score consists of two staves with musical notation. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Caja'. There is a 'simile' marking.

GO-I EL COYOTE

Musical score for Flauta and Caja. The score consists of two staves with musical notation. The instruments are labeled 'Flauta' and 'Caja'. There is a 'simile' marking.

Música yaqui ejecutada con flauta y tambor.

2 flautas

2 tambores

M.M. 192 =

Son "La Valla" de la danza de Sonajeros (28). Música cora.

noroeste (yaquis, mayos y guarijios), en la cual un músico que toca sentado en el suelo flauta y tambor simultáneamente, se intercala con otras dotaciones instrumentales para acompañar la danza del venado (canto y percusión en tambor; canto, percusión y ludimiento en idiófonos; y arpa y violín).

Por otro lado, la flauta de tres hoyos de obturación asumió características diferentes en las culturas del sur en cuanto a su dotación, y por lo tanto su forma de ejecución. Entre algunas de los estados de Chiapas y Oaxaca (huave, zoque, tojolabal, tzotzil y tzeltal), entre las cuales el flautista dejó de ejecutar el tambor de manera simultánea por él mismo, responsabilidad que se multiplicó y asumió por otros músicos, por lo general en dotaciones de tambores chicos o agudos que realizan una base rítmica, y otros grandes o graves que suelen realizar las variantes. Esta dotación en algunos casos, como entre los huaves, se ve reforzada por el uso de conchas de tortuga percutidas con astas de venado y una batería de cencerros de diferente tamaño, la que es sacudida incesante y paralelamente con los otros instrumentos. Es evidente, en este caso, que las complicaciones y formas originales de ejecución del instrumento se ven aquí simplificadas, mas no por ello empobrecidas, ya que la música de estas dotaciones ofrece por resultado un complejo maravilloso.

#### Conclusiones

Aunque desde investigaciones pioneras<sup>24</sup> se menciona la pérdida constante de manifestaciones tradicionales, entre ellas de las dotaciones instrumentales, las que eran suplantadas sistemáticamente por dotaciones o instrumentos "más modernos", como ha sucedido con un sinnúmero de tipos de jaranas suplantadas por la guitarra sexta, también existen referencias sobre una variedad de flautas y de instrumentos de percusión, que han sido paulati-

<sup>24</sup> Como hace referencia en las investigaciones realizadas en 1938, por el maestro Tellez Girón. *Investigación Folclórica en México*, México, SEP-INBA, 1962, pp. 351-486.

amente suplidos por instrumentos de cuerda, como el violín y la guitarra sexta, la flauta de tres hoyos de obturación ha corrido con mejor suerte, de manera que entre el tipo de flautas que se ejecutan en la actualidad, básicamente en las culturas indígenas,<sup>25</sup> es ésta una de las dotaciones que ha permanecido más constante y con menos cambios, los cuales en todo caso se empiezan a generar por la utilización de materiales industriales como los tubos de PVC, latón o aluminio, que respetan aspectos fundamentales en el sonido del instrumento, como es la solución del aeroducto, por cera, y el tapadillo por medio de un material similar al del cuerpo, con el que primero se obstruye totalmente el extremo, para que después se le practique un agujero que es calibrado de acuerdo con el timbre y la afinación requerida, caso suscitado, por ejemplo, entre los huaves. Con todo lo anterior, el futuro de esta dotación es promisorio en la mayoría de culturas indígenas, y sólo en algunas, especialmente en las del sur, donde sólo es ejecutada la flauta por un músico, el número de músicos por cultura resulta alarmante, al grado de que si pronto no se efectuara algún tipo de respaldo o incentivo para que estos viejos ejecutantes puedan transmitir sus conocimientos a gente joven, la tradición puede perderse; y es todavía ahora un momento oportuno, en primer lugar, por contar con alguno o algunos de los músicos que conocen plenamente la construcción y ejecución de este instrumento, y segundo por el respaldo documental de instrumentos y fonogramas con que se cuenta, gracias a la labor de algunos investigadores e instituciones avocadas a la investigación de la música tradicional en México, como el CENIDIM-INBA, INAH, INI, DGCP y UNAM, entre otras, lo que puede funcionar como incentivo y material de retroactivación de tan valioso patrimonio cultural.

<sup>25</sup> En la actualidad la flauta de tres hoyos y el tambor es ejecutada por grupos interétnicos en poblaciones que hasta hace muy poco tiempo eran hablantes de la lengua nahua, o vecinos de éstas, por lo que no es extraño en la actualidad encontrarlas entre mestizos, particularmente en la danza de sonajeros.

## José Manuel Aldana. Vida y obra

Karl Bellinghausen

### Advertencia

Este trabajo de investigación se ha realizado con un reconocimiento a todos aquellos pioneros en el estudio de la música novohispana, sobre todo al musicólogo norteamericano Robert Stevenson, cuya labor no sólo se ha centrado en el estudio de nuestra música mexicana, sino en la de todo el continente. Por eso las divergencias que tenga con todos ellos no hacen desmerecer el aporte invaluable que nos han dejado, sino el contrario, son parte de un homenaje intrínseco hacia quienes han buscado incansablemente la verdad sobre nuestras raíces musicales. Basta decir que ellos han sido mis maestros a través de sus libros.

• • •

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, Antonio de Juanas y José Manuel Aldana eran los músicos más célebres en la ciudad de México. El primero por su alta jerarquía como maestro de capilla de la Catedral, el segundo por las favorables críticas de que era objeto por sus presentaciones en el teatro y su actividad docente en el ámbito familiar de la sociedad virreinal.

Juanas es quizá el compositor más fecundo en la historia de México, prueba de ello son los centenares de obras que aún se conservan en el archivo de la Catedral de México, en tanto Aldana no tuvo la suerte del maestro de capilla, ya que lo que so-

breve de su obra es realmente muy poco, pero no por ello sin relevancia.

Los orígenes de Aldana son inciertos, pues Bernal Jiménez y Jesús C. Romero afirman que nació en Valladolid hacia 1752, mientras que Robert Stevenson maneja la fecha de 1758, como la de su nacimiento en la ciudad de México, añadiendo que se inició en la música con su padre cuando tocaba fandangos en la calle, y que posteriormente ingresa a la escuela de Catedral donde estudió durante siete años con Nicolás Gil de la Torre.<sup>1</sup>

Después de siete años de estudio ingresa a la Orquesta de la Catedral y, al cabo de unos meses, a la del Teatro del Coliseo donde a la postre se convertiría en Director de la Orquesta, a la vez que dirigió el Coro de niños de la Catedral.

Hay unos aspectos interesantes que saltan a la luz al ver los manuscritos de Aldana y que ningún investigador ha reparado en ellos. Uno es la incongruencia en las fechas y otros es la variedad de nombres. De esta manera nos encontramos con un *Confitebor*, fechado en 1760, o bien, algunos versos con el nombre de José Ygnacio y otras obras con el nombre de José María, esto nos induce a pensar que José Manuel Aldana fue el más célebre de una familia de músicos, y que el autor del citado *Confitebor* pudo haber sido su padre. Por ello el catálogo de obras que se presenta en este ensayo quizá no sea el de

<sup>1</sup> Robert Stevenson. "José Manuel Aldana y Mateo Tollis de la Roca" en *Heterofonía*, No. 30, mayo-junio, 1973, p. 16-18.

José Aldana, sino el de la familia Aldana.

Lo que sí es un hecho, es que pocos investigadores han escrito y estudiado la obra de Aldana, siendo su *Minueto con varia* la única obra que ha sido vista y consignada por todos.

El Dr. Stevenson dice que el *Minueto con varia* presenta características más cercanas a Mozart que a Haydn, a pesar de que Haydn era el compositor europeo más célebre en México, mientras que Mozart era casi desconocido.<sup>2</sup>

Para Otto Mayer Serra este minueto es el punto de partida de la escuela pianística mexicana.<sup>3</sup> Afirmación un poco exagerada si se toma en cuenta que Aldana no se distinguió como pianista y que algunos pianistas como Soto Carrillo y Horcasitas pudieron haber compuesto algunas de las piezas del *Quaderno de lecciones para clave o forte piano para el uso de Ma. Guadalupe Mayner*.<sup>4</sup> (Manuscrito donde se encuentra el citado minueto) o en cualquiera de los otros libros de composiciones para teclado de la época. Además, resultaría demasiado esquemático sostener dicha teoría a partir de una pieza, como si el pianismo en México hubiera surgido por generación espontánea y no como el resultado de un proceso.

El *Minueto con varia* es en realidad una pequeña pieza con una variación, que si bien está llena de gracia y dominio del género, no es una obra superior a las muchas composiciones de finales del siglo XVIII. Sin embargo es la obra más conocida de Aldana, habiendo sido publicada en varias ocasiones desde que Mayer Serra presentó el facsímil en 1941.

Uno de los más espectaculares e inquietantes hallazgos de la musicología mexicana fue, sin duda, el realizado por Miguel Bernal Jiménez en el Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (hoy Conservatorio de las Rosas), donde aparecieron obras muy sorprendentes, entre las cuales destaca

<sup>2</sup> Robert Stevenson. "Las relaciones mundiales ibéricas de Joseph Haydn", en *Heterofonía* No. 92, enero-marzo, 1986.

<sup>3</sup> Otto Mayer Serra. *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 66.

<sup>4</sup> Este manuscrito se encuentra en la Biblioteca Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

*Boleras nuevas* de José Manuel Aldana. Desgraciadamente, por falta de recursos económicos y otras dificultades, el acceso a la partitura no ha sido posible. Sin embargo, podemos suponer que la obra tenga un carácter netamente español. Fue compuesta para voz y dos guitarras, y el baile al que hace referencia fue inventado en España alrededor de 1780.<sup>5</sup> El bolero fue muy usado en las tonadillas escénicas que tanto se cultivaron en el Coliseo de México, por lo que podríamos pensar que *Boleras nuevas* sea parte de alguna obra dramática de Aldana y más concretamente las que se ejecutaron en noviembre de 1805.<sup>6</sup>

En la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM se encuentra celosamente resguardado el llamado *Códice Angulo* (en honor a Gonzalo Angulo su descubridor), donde figuran dos sonatas para violín y guitarra y un *Baile Ynglés* para dos guitarras de Aldana. Desafortunadamente todas las piezas de este manuscrito están incompletas al faltar otro cuaderno que contiene la guitarra "prima".

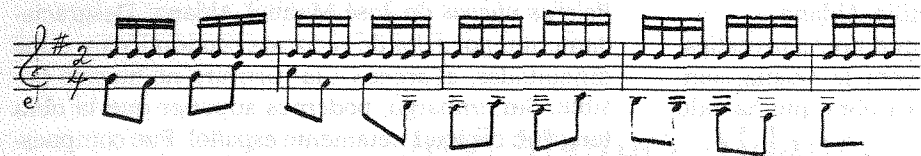
Este *Baile Ynglés* es una contradanza en sol mayor de veinticuatro compases, y es una evidencia más de la presencia de este tipo de baile de origen inglés en México. Al estar incompleta, poco es lo que puede decir, salvo que está escrita para guitarra séptima (de siete cuerdas) o, en su defecto, para guitarra sexta con su última cuerda un tono abajo, pues el re que aparece reiteradamente no puede ser ejecutado por una guitarra con la afinación que hoy en día es la convencional.

El mismo *Códice Angulo* contiene, como indiqué anteriormente, las dos sonatas de Aldana y, al igual que todo el manuscrito, están incompletas ya que sólo están las partes de violín. Éstas son sus únicas obras de concierto que se han encontrado a la fecha, y están concebidas de acuerdo al esquema vienesés y de la Escuela de Manheim: cuatro movimientos con un primero en "forma sonata".

Si bien se emparentan con la sonata clásica desde el punto de vista de su estructura, hay algunos

<sup>5</sup> Don Michael Randl, ed. *Diccionario Harvard de Música*, México, Diana, 1985, p. 71.

<sup>6</sup> *Diario de México*, T. I., 12 de octubre 1805, p. 48.



Compases 19, 20, 21 y 22 de la parte de guitarra segunda del Bayle Ynglés por José Manuel Aldana.



Compases 70, 71, 72 y 73 del primer movimiento de la Sonata concertante para guitarra y violín por José M. Aldana.



Segunda variación del segundo movimiento de la sonata de guitarra y violín por José M. Aldana.

giros melódicos con segundas aumentadas que le dan un cierto acento hispano, concretamente andaluz, cuya música es característica por el manejo de la escala menor armónica (con segundas aumentadas). La armonía de estas sonatas es quizá la más exuberante en la obra de Aldana, sin por ello llegar a la audacia o innovación.

José Manuel Aldana fue considerado el mejor violinista de la Nueva España, estas sonatas corroboran tal afirmación, por estar escritas con pleno conocimiento del instrumento.

La sonata fue poco cultivada en México durante el siglo XIX, pero sorprendentemente en las escasas fuentes de música instrumental de la centuria anterior, la sonata tiene una presencia constante. Se puede citar las del archivo de música de la Catedral de México, las de Juan Antonio Vargas y Guzmán de 1776<sup>7</sup> y las del citado *Quaderno...*, atribui-

<sup>7</sup> Juan Antonio Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar guitarra de punteado por música o cifra, y reglas para acompañar con ella la parte del bajo*, Veracruz, 1776 ed. por Juan José Es-

das estas últimas por Pablo Castellanos a Aldana. Sin embargo, estas sonatas son más bien de corte barroco en cuanto a la estructura. Es decir, sonatas monotemáticas sin desarrollo o, en todo caso, con una parca elaboración. En cambio las sonatas de Aldana vienen a ser las obras profanas más complejas del virreinato. En ellas vemos a un compositor conocedor de los estilos de su época, cuyo oficio está sustentado por algo más que la mera inspiración, pues el manejo de los materiales temáticos surge tras una reflexión metódica y profunda.

El *Diario de México* nos habla del mérito de Aldana en la "vigüela" lo cual ha sido interpretado como una confusión del cronista entre la vihuela y el violín, ya que Aldana era ante todo violinista y compositor. Pero quizá el *Diario de México* no haya errado en identificar instrumentos tan diferentes. Primeramente: porque quienes escribían sobre música sabían lo suficiente como para distinguir cosas tan

corza y José Antonio Robles Cahero, México, Archivo General de la Nación, 1986.





elementales con la diferencia entre estos dos instrumentos; por último, el hecho de encontrarnos con cuatro obras, entre las dieciocho conocidas a la fecha, en las que hay una participación de la guitarra, nos sugiere que Aldana fue un músico muy cercano a este instrumento, por lo que fácilmente podemos pensar en un Aldana guitarrista.

Entre los documentos que conservan los herederos del célebre compositor Candelario Huízar resalta un manuscrito de principios del siglo XIX de la *Misa a dúo con violines y bajo* de Aldana, conteniendo las partes de violines, bajo y órgano, mismo que, junto con la copia de 1865 perteneciente al fondo reservado de la Biblioteca del Conservatorio con las partes de órgano y voces, sirvieron al maestro Huízar para la transcripción de la partitura que Carlos

Chávez ejecutó en el Festival de Música Mexicana de Nueva York.<sup>8</sup> Con la *Misa* se intentó ilustrar la destreza de "nuestros maestros criollos" en el proceso de asimilación de las técnicas europeas a nuestra música. Una elección no muy afortunada, ya que pudo haberse escogido alguna obra mejor del mismo Aldana, sin querer decir por ello que sea una composición mala y carente de detalles interesantes. Claro que la elección aludida es explicable, porque en la década de los treinta la música virreinal mexicana era más desconocida que hoy en día.

Carlos Chávez, al comentar la *Misa*,<sup>9</sup> dice ha-

<sup>8</sup> Carlos Chávez, "La Música" en *México y la Cultura*, México, SEP, 1946, pp. 505-506.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Primeros compases del Gloria de la Misa por J. M. Aldana, según el manuscrito del conservatorio.

## CORRIDO DE LA GOTERA

Alto: FRANCISCO BAUTISTA

*All' modo*

Corrido de la gotera de Francisco Bautista, según la edición de Francisco Domínguez.

ber encontrado algunas características propias de la música tradicional mexicana, sobre todo en el *Gloria* donde Aldana maneja alternadamente secuencias por terceras y sextas paralelas con acompañamiento de quintas, que, aunadas a la rítmica, nos recuerda a un son, como el *Corrido de la gotera*, recopilado a principios de los treinta y más cercano al son que al corrido.<sup>10</sup>

La Misa consta de los cinco partes usuales en el ordinario de la misa: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Credo* y *Agnus Dei*. Sin embargo la música del *Sanctus* y de *Agnus* es la misma, de hecho aparece la repeti-

<sup>10</sup> Francisco Domínguez. (recopilador) *Sones, canciones y corridos michoacanos*, México, SEP, Departamento de Bellas Artes, T. III p. 7, y nota introductoria.

ción de la música al final, con la indicación *Sanctus* y *Agnus*.

Los versos de Aldana constituyen la parte más importante de lo que queda de su obra, pues en ellos se manifiesta como un compositor original en su instrumentación y en su concepción del verso musical, perteneciente a la liturgia de las horas más propiamente llamada oficio divino.

El verso es una forma musical que ha sido poco estudiada, aunque no por ello poco frecuente en los periodos barroco y clásico. En términos generales se puede decir que se desprendió del verso gregoriano, integrante de himnos y antifonas que durante los siglos XVI y XVII era tomado como el *cantus firmus* de una pequeña improvisación orgánica, cultivada por algunos de los más célebres organistas católicos tanto de España como Francia. Algunos de los más importantes fueron Antonio de Cabezón (+ 1566), Marc Antoine Charpentier (1634-1704) y Titelouze (1563-1633).

Esta glosa al verso gregoriano era ejecutada después que el oficiante o *chantre* entonaba el verso<sup>11</sup> de manera similar al prelude coral que en la liturgia luterana se toca después de cantar el coral, teniendo por tanto una extensión muy corta.

En España los versos o versillos, como también se le llamaban, eran acopiados en ocasiones en grupos de acuerdo al correspondiente oficio, formando una obra mayor similar a la suite.

Si es poco lo que se ha estudiado del verso en su periodo de esplendor, lo es menos aún en el de su decadencia durante los siglos XVIII y XIX, cuando la música eclesiástica fue influida con gran fuerza por la profana. En esa época el verso adquiere un carácter teatral y cortesano, convirtiéndose en una obra artística más agradable que mística perdiendo su sentido de oración.

En Aldana, por ejemplo, el verso conservó su espacio en la liturgia, pero tanto su duración como orquestación lo convierten en una verdadera pieza de concierto donde el canto llano ya ha desaparecido por completo.

<sup>11</sup> Hugo Biemann. *Music Lexion (Sachteil)*, Mainz, Schott's Söhne, 1967, pp. 1024-1025.

Dados los escasos estudios que se han hecho en torno al verso, es difícil saber cómo fue el verso en España durante el siglo XVIII, los pocos versos que hoy conocemos procedentes de la Península Ibérica son para órgano solo, como los *Versos para Salve* de Emanuel Narvajás (fines del siglo XVIII) de la Catedral de Albarracín<sup>12</sup> y el *Verso del V tono* de Manuel Gamarra (1757-1786),<sup>13</sup> por lo que el verso orquestal puede ser una expresión nacida y desarrollada en México con las obras de Ignacio Jerusalem (c. 1710-1769), José Manuel Aldana y Francisco Delgado (siglo XVIII y XIX) y que siguió presente a lo largo del siglo XIX, convirtiéndose en una costumbre muy arraigada en los servicios religiosos de la Iglesia mexicana.

En la Biblioteca del Conservatorio se conservan unos simpatiquísimos versos del director de coro José Cornelio Camacho,<sup>14</sup> fechados en 1879, en los cuales la influencia de la ópera bufa y la canción napolitana son evidentes. Estos versos atestiguan la permanencia en México de esta curiosa forma musical que fue cultivada desde tiempos remotos y que siguió presente en el siglo XIX, e inclusive el siglo XX, sobre todo en los templos más modestos.

De Aldana sobreviven cinco series de versos, cuatro de ellas con seis movimientos y una con siete. La más pequeña es *Versos para violines, flauta sola, trompas y bajo*, misma que se encuentra en el legajo 111 del archivo de música de la Catedral de Puebla. Su instrumentación es muy peculiar, sugiriéndonos el haber sido compuesta para un grupo existente y no para una agrupación más convencional.

Estos versos son los más cercanos al primitivo versillo español, ya que la obra no dura más de seis minutos. En esta serie de versos las ideas musicales están expuestas escuetamente, sin desarrollo al-

<sup>12</sup> Jesús Ma. Minueta Martínez de Morentín, ed. *Música de Tecla de la Catedral de Albarracín. Cuaderno I música de órgano*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1981.

<sup>13</sup> R.P. Donostia. *Música para tecla en el País Vasco*, Balbao, Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de San Sebastián, 1953.

<sup>14</sup> José Cornelio Camacho, célebre director de coros, organista y maestro de solfeo del Conservatorio, de quien se pueden encontrar múltiples composiciones religiosas.

guno y con una textura propia del estilo galante temprano, donde la línea del bajo deja evidente su cercanía con el periodo barroco al sugerirnos un posible continuo. Si bien estos versos se acercan por su extensión al versillo original, también se alejan de él, al no tener siquiera residuos de canto gregoriano.

La obra tiene también elementos rítmicos de interés, como hemiolas; alternancia de tiempos binarios y ternarios, y síncopas que, al igual que el *Gloria* de la Misa, nos remite a la música popular mexicana.

*alio*

f1 y VI VII

Bajo

Primeros compases de Versos para Violines flauta sola trompas y Bajo por José M. Aldana.

violines

percusión

Matachín Tarahumara transcrito por el autor de este ensayo a partir de una grabación realizada por la Universidad de Arizona y el Instituto Nacional Indigenista.

Durante los últimos años del virreinato se respiraba en las ciudades del reino un inquietante aire de descontento y de ansiedad de cambio. Se empezó a desarrollar en ciertos círculos clericales y seculares una conciencia de diferencia con España, que desencadenó el movimiento de Independencia. El espíritu de Clavijero (1731-1787), de Díaz de Gamarra (1745-1783), de Fray Servando (1765-1827) y de Primo de Verdad (1768-1808), fue reflejado por Manuel Sartorio (1747-1829)<sup>15</sup> en un extenso *Himno a San*

<sup>15</sup> José Manuel Sartorio fue prosecretario del cabildo de la Catedral, simpaticante de la Independencia y al término de ésta vocal de la junta gubernativa.

*Felipe de Jesús* en el que narra las aventuras del "protomártir mexicano" como pretexto para exaltar a la patria y a la nación mexicanas.

El mismo espíritu animó al prebendado Joaquín Guevara a promover las celebraciones de adoración a Felipe de Jesús en su día que, con toda pompa y la participación de los diversos gremios de la ciudad, se llevaron a cabo tanto en la calle como en el domicilio del prebendado.<sup>16</sup> Para dar más realce a esta festividad, Guevara encargó a José Manuel Al-

<sup>16</sup> *Diario de México*, TII, 8 de febrero 1806, p. 156.

El Glorioso Martir San Felipe de Jesús\*

Hymno a S. Felipe de Jesús dispuesto por el Br. D. José Manuel Sartorio

Templemos las gargantas,  
y suene nuestra Voz  
A FELIPE cantando  
Una alegre canción  
Ya no es aquel FELIPE  
Del mundo Seguidor  
Que de sus descarríos  
La gracia lo sacó.  
FELIPE es de JESÚS:  
Ya á el todo se entregó:  
Ya por el solo anela,  
Ya el es todo su amor.  
Negóse ya á simismo:  
Sus pasiones negó,  
Y su cruz abrazado  
Va de JESÚS en po's  
Ansioso busca, y halla  
En Santa Religión,  
Un asilo seguro  
Contra el Mundo embayador  
Corre, FELIPE, Vuela  
Y lleno de fervor,  
Crucificate al mundo,  
Y a el para Di por Dios.  
¡Que modestía de joven!

¡Que pureza y candor!  
¡Que austeridad de vida!  
¡O con que perfección  
Supo dorar los yerros  
De el juvenil ardor!  
Ya está crucificado;  
Pero aún no basta no!  
Que copia más perfecta  
Sería del Redentor.  
Morir en una cruz  
Lo verá una Nación,  
Al impuso sangriento  
¡De bárbaro vigor.  
En Nagazaquí ya  
La cruz se enarbólo:  
Y al ver su cruz FELIPE  
Le salta el corazón.  
¡O Cruz preciosa dice:  
¡O dichoso galeón,  
Que en ti puerto de vida  
Felizmente me dió!  
Recíbeme en tus brazos  
Arbo de salvación,  
Y de mi dulce dueño  
Entimagen, sea Yo!

dana la musicalización del himno de Sartorio, dando como resultado una composición llena de originalidad: *Himno y versos al Beato Felipe de Jesús*. Obra que consiste en realidad en una cantata para voces solistas, coro a cuatro y orquesta en la habitual forma de suite que Aldana presenta en sus demás series de versos, sólo que en esta ocasión a los elementos musicales del Coliseo y los religiosos en cuanto a la función del verso, se añade el elemento épico que Sartorio imprime en un himno que por momentos parece un cantar de gesta o un corrido. Como dato curioso, cabe hacer notar que el 7

¡Que mortificación!  
¡Que humildad tan profunda!  
Y hendo con tres lanzas,  
¡Yay! FELIPE expiró  
Protó - Martín invicto,  
Que con rubio licor  
Rubricaste el primero  
Nuestra Fe en el Japon  
Como de gloria llenas  
Tu Patria, y de esplendor  
Favorece a tu Patria,

Con cinco argollas crueles  
leata en ella el sayon  
Que te adora Patron  
¡Así tus sacros cultos  
Se extiendan y a tu honon  
En todo Altar se queme  
Incienso al alto Dios!  
¡O Augusta Trinidad!  
Sea a tí labendición  
Por las glorias que inundan  
A FELIPE y á nos

NOTA: El célebre compositor Aldana ha puesto este Hymno en una bella música, con la que se canta la vispera del día del Santo en la casa del Señor Prebendado Don Joaquín Guevara, su particular de devoto y promovedor de sus cultos.

\*Texto de *Himno y versos al Beato Felipe de Jesús*, según el *Diario de México*, del 5 de febrero de 1806.

de febrero de 1810, mientras en casa de Joaquín Guevara se ejecutaban estos versos, José Manuel Aldana expiraba,<sup>17</sup> lo que se antoja como una anécdota intensamente romántica.

Contrariamente a lo que dice el Dr. Stevenson, ésta no es la primera composición dedicada a este héroe de la Iglesia mexicana,<sup>18</sup> pues Mateo Tollis de la Roca (c. 1710-1781), compuso un *Gradual a Felipe de Jesús* por el tono de Fa Re Ut.

Sin embargo, el himno de Sartorio-Aldana no es una obra dedicada a un santo más, sino a un santo mexicano, que sufrió el más sublime de los martirios (desde el punto de vista de la Iglesia católica) al morir crucificado "por las glorias que inundan a Felipe y a nos".

En la nota necrológica que se publicó tras la muerte de Aldana en 1810,<sup>19</sup> se hace referencia a unos *Versos de tercia con órgano obligado y un delicado acompañamiento de orquesta "para" la función de nuestra Señora de Guadalupe*. Esta obra es, junto con *Himno y versos al B. Felipe de Jesús*, una de las más célebres de su época, tratándose muy probablemente de *Versos de grande orquesta*, serie de versos conservada en el legajo A-D-I del Archivo de Música de la Catedral de México.

La instrumentación de los *Versos de grande orquesta* es curiosa sin por ello dejar de ser lógica y equilibrada: dos violines con sus respectivos principales y ríforzi; dos flautas, dos clarinetes,<sup>20</sup> dos clarines, dos trompas, dos órganos obligados, timbales, cello y contrabajo. Los seis movimientos de que consta la obra recuerdan por su alternancia de aires a la suite barroca, sobre todo el último movimiento que es una "giga", cuyo tema es expuesto por la orquesta al unísono y después presentado en forma canónica por el órgano II.

Si estos versos son los mismos a los que se re-

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Robert Stevenson. "José M. Aldana y Mateo Tollis de la Roca" en *Heterofonía* No. 30, mayo-junio, 1973, p. 16-18.

<sup>19</sup> *Diario de México*, T. XII, 18 febrero 1810, p. 194.

<sup>20</sup> El clarinete fue inventado hacia 1700 y Mozart en su sinfonía No. 35 fue el primero en incorporarlo a la orquesta, por lo que los versos de Aldana vienen a ser bastante vanguardistas al incluir dicho instrumento en la orquesta.

fiere el *Diario de México*, quiere decir que fueron compuestos para el oficio de tercia, es decir, a las nueve de la mañana. En la obra no hay arrebatos de dramatismo ni tampoco la candidez y vanalidad de cierto tipo de música galante del ambiente palaciego, sino que destila un ambiente de serenidad a pesar de la brillantez que imprime su peculiar orquestación, haciendo de esta obra una verdadera pieza de concierto, cuyo contraste entre los órganos y la orquesta nos remite a las tres últimas sonatas de *Chiesa* de Mozart, a las sonatas para dos órganos del padre Antonio Soler (1729-1783), y sobre todo a los quintetos para tecla y cuerdas de este último.

DISTRIBUCIÓN DE LA REGISTRACIÓN DE LOS DOS ORGANOS EN VERSOS DE GRANDE ORQUESTA

Movimiento	Registración Organo I	Registración Organo II
1. Allegro	Derecha Clarines Izquierda Bajoncillo	Derecha Corneta magna Izquierda Quincena (clave)* 4 flautados
2. Andante	Derecha Corneta de ecos Izquierda Flautado, 8ª nazarda	Derecha Violón, espigueta, 8ª nazarda Izquierda Flautado mayor, violón
3.	Derecha Corneta magna Izquierda Nazardo, flautados	Derecha Flautado mayor, 8ª clara, violino, quincena 10 y 9ª (diez y novena clara)
4. Andante	Izquierda Flautado, trompa real Derecha Violón, 8ª nazarda, flautado	Izquierda Los 4 flautados Derecha Clarines
5. Allegreto	Izquierda Violón, 8ª nazarda flautado	Izquierda Clarines
6. Allegro	Derecha Clarines Izquierda Clarines	Derecha Flautado mayor, violón, lleno Izquierda 4 flautas y quincena clara

Estos quintetos son quizá las obras más cercanas a los *Versos de grande orquesta*, pues el papel dialogado del instrumento solista con el grupo orquestal se presenta con el mismo principio de contraste y, aunque los versos de Aldana no tienen las complejas estructuras de los quintetos de Soler, sí hay un rico manejo de los timbres orquestales. Lo que atraerá la atención del público que la escuche.

Las partes de órgano en los *Versos de grande orquesta* tienen la peculiaridad de indicar con precisión los registros, mismos que son propios de los grandes órganos españoles y, dado que la Catedral era el único lugar con dos órganos con esas dimensiones, podemos afirmar que fueron compuestos para ese templo.

De José Manuel Aldana podemos decir que fue un hábil violinista, considerado en su tiempo como el mejor de la Nueva España y un apreciado compositor. Fue el "Haydn de América, pues no sabemos de nadie mejor que él".<sup>21</sup> Su obra es una síntesis de la música teatral y eclesiástica con algunas reminiscencias de la música local, dando como resultado un lenguaje sencillo, transparente y directo. Por ello se esperaba que su obra trascendiera a su vida, predicción que se cumplió parcialmente al registrarse un fugaz resurgimiento durante la séptima década del siglo XIX, como lo prueban las copias que se hicieron de los *Versos al Beato Felipe de Jesús* (1860), la *Misa* (1865) y los *Versos de grande orquesta* (c. 1870).

<sup>21</sup> *Diario de México*, T. IV, 17 y 18 de noviembre, 1806.

#### Obras de Aldana

1. *Baile Ynglés*  
Para dos guitarras
2. *Boleras nuevas*  
Dos guitarras y voz
3. *Confitebor*  
Coro y orquesta
4. *Dixit Dominum*  
Coro y orquesta
5. *Señor Dios* (perdida)
6. *Señora Madre mía* (perdida)
7. *Himno a los Santos Inocentes*  
Coro y orquesta
8. *Laudate Dominum* (perdida)
9. *Minueto con varia* (ción)  
Clave o forte-piano
10. *Misa a dúo con VVs y Basso*  
Coro y orquesta
11. *Te deum* (inconclusa y perdida)
12. *Sonata de guitarra y violín*  
Violín y guitarra
13. *Sonata concertante*  
Violín y guitarra
14. *Versos del V tono*  
Orquesta
15. *Versos para violines, flauta sola y bajo*  
Orquesta pequeña
16. *Versos del I tono*  
Orquesta
17. *Versos de grande orquesta*  
Dos órganos y orquesta
18. *Himno y versos al Beato Felipe de Jesús*  
Coro y orquesta

## DOCUMENTACIÓN

La Coordinación de Documentación del CENIDIM es responsable de la Biblioteca Gerónimo y Eloísa Baqueiro Foster, organizada en secciones particulares según la naturaleza de sus documentos: biblioteca (libros, folletos, particulares), hemeroteca (revistas, programas de concierto y artículos periodísticos), fonoteca (cintas, discos, casetes), fototeca (diapositivas, fotografías, negativos), Archivo Baqueiro, Archivo de Músicos Mexicanos, Fondo Reservado y la Colección Sánchez Garza.

El proyecto emprendido por esta coordinación comprende los siguientes aspectos: el bibliotecario, que se refiere a la selección y adquisición de materiales y a la organización, procesamiento técnico y disposición de las colecciones del centro a músicos, investigadores y público en general; el documental y de investiga-

ción, en el que se propone la confección de catálogos, bibliografías, discografías, etcétera, y el diseño de sistemas automatizados, de clasificación fonográfica y de lenguajes especializados en música; a nivel externo, el que impulsa la creación de una red nacional de bibliotecas musicales, indispensable ya para el intercambio documental y de información, para un mejoramiento en la prestación de servicios de consulta, para la capacitación y actualización de bibliotecarios especializados en música y para la creación de una memoria documental de la música mexicana.

Hoy queremos presentar un avance de las investigaciones documentales emprendidas por nuestra área, haciendo un pequeño homenaje a la memoria de nuestro maestro Rodolfo Halffter. Presentamos, para

ello, una contribución para constituir su catálogo de obras.

El orden del catálogo es el siguiente:

- Año de composición
- Título de la obra y número de opus
- Dotación
- Duración
- Movimientos
- Autor del texto (si lo tiene)
- Referencias de edición
- Referencias de grabación
- Datos del estreno
- Encargos
- Premios
- Dedicatorias

*Claves:* AEMM (en alquiler en Ediciones Mexicanas de Música)

\*(ejemplar disponible para consulta en los acervos musicales del CENIDIM)

### Catálogo de obra de Rodolfo Halffter (1900-1987)

#### Xochiquetzal Ruiz Ortiz

Rodolfo Halffter nació para México hace 50 años. A bordo del *Veendam* conoció las playas veracruzanas, atisbos del país adoptivo. Había finali-

zado la guerra civil española con la caída de la República.

Pudo salir de España después del bombardeo a Figueras —en el que se

perdieron varios manuscritos suyos— llegando a pie a la frontera francesa. Ya en París, en marzo de 1939, fue invitado por la Embajada de México a



formar parte de la Junta de Cultura Española, presidida por José Bergamín y creada, entre otros fines, para el cuidado y unión de los intelectuales españoles en el exilio. La Junta prosiguió sus tareas en México.

Quién mejor que el propio Halffter nos puede hablar sobre su vida en nuestro país, por lo que reproducimos aquí fragmentos de su discurso de ingreso a la Academia de Artes, el 7 de octubre de 1969.\*

A México llegué al mediodía de mi carrera de compositor. En México he madurado como artista. Aquí he compuesto la parte sustancial de mi obra, que abarca desde el *Concierto para violín y orquesta* hasta la *Tercera sonata para piano*.

En México he dispuesto de la tranquilidad y el tiempo necesarios para dedicarme a componer. En México se me ha brindado la oportunidad de participar, de manera activa y entusiasta, en la vida musical nacional: como organizador de conciertos, como gerente de Ediciones Mexicanas de Música y, sobre todo, como catedrático de nuestro Conservatorio Nacional.

Precisamente este último aspecto de mis actividades es el que me vincula de modo más entrañable a México, porque por medio de él he podido contribuir a la formación de una serie de compositores y artistas jóvenes que hoy son ya una realidad viva y una promesa cierta, los cuales me reconocen como su maestro.

\*Rodolfo Halffter, "Crónica del traslado". (Discurso de ingreso a la Academia de Artes) en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, México, vol. I, no. 1, enero-marzo de 1982, p. 15.

1922

*Naturaleza muerta con teclado*  
piano  
ca. 2'

+ en *Dos ensayos*, México: Plural, 1979  
no hay grabación comercial  
28 marzo 1922. Madrid, Hotel Ritz.  
Fernando Ember: pno.

1924/28

*Suite*, op. 1  
orquesta (2222-2200-timp-pno-c)  
AEMM  
ca. 12'

1. *Nana (Tranquillo ed amabile)*  
2. *Scherzo (Allegro vivace)*  
3. *Elegía (Andantino, un poco lamentoso)*  
4. *Final (Allegro giusto)*

Barcelona: Ed. del Consejo Central de la Música [ca. 1937]

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 132)  
No hay grabación comercial

5 noviembre 1930. Madrid. Orquesta Clásica de Madrid, Arturo Saco del Valle: dir.

19 julio 1940. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez: dir.

1925

*Marinero en tierra*, op. 27  
canto y piano  
ca. 7'20"

1. *Qué altos los balcones*  
2. *Casadita*  
3. *Siempre que sueño las playas*  
4. *Verano*  
5. *Gimiendo por ver el mar*  
Poemas de Rafael Alberti

+ Buenos Aires: Ricordi Americana, 1963

+ México: Ricordi, 1979

+ Bañuelas, Roberto: barítono, Rufino

Montero: pno., Vicente Garrido:  
pno. *Roberto Bañuelas canta canciones mexicanas de concierto*. México: DIBSA, 002, 1986. 33 1/3 rpm., estereofónico. Existe una grabación en *Ensayo*, de la que no tenemos más datos.

26 junio 1961. México, Palacio de Bellas Artes. Irma González: soprano, Salvador Ochoa: pno.

1928

*Dos sonatas de El Escorial*, op. 2  
piano  
ca. 6'

París: Unión Musicale Franco-Españole, 1928  
+ Madrid: Unión Musical Española, 1930

Existe una grabación en *Etnos*, de la que no tenemos más datos

26 junio 1930. Madrid, Liceum Femenino Español de Madrid. Enrique Aroca: pno.

11 septiembre 1940. México, Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Esperanza Pulido: pno.

Dedicadas a Rafael Alberti (1), a Esteban Salazar y Chapela (2).

1930

*Giga*, op. 3  
guitarra

París: Ed. Max Eschig  
No hay grabación comercial

15 noviembre 1930. Madrid. Regino Sáinz de la Maza: guit.

1932

*Preludio y fuga*, op. 4  
piano  
ca. 3'30"

+ Madrid: Unión Musical Española, 1933

No hay grabación comercial

20 abril 1934. París, l'Ecole Normale de Musique. Colette Cras: pno.

Dedicados a Fernando Ember

1932

*Obertura concertante*, op. 5  
piano y orquesta (1212-0110-timp-pno. solista-c) AEMM  
ca. 10'

Barcelona: Ed. del Consejo Central de la Música [1938]

+ México, Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 129A)

Reducción a dos pianos, por Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 129)

+ Orquesta Sinfónica de Xalapa. Luis Herrera de la Fuente: dir. Jorge Suárez: pno. *Sarrier, Halffter, Enriquez*. México. RCA Víctor, MRS-020, 1981. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico

23 mayo 1937. Valencia, Teatro Principal. Orquesta Sinfónica de Valencia, Rodolfo Halffter: dir., Leopoldo Querol: pno.

20 octubre 1939. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de Repertorio, José Iturbi: dir., Salvador Ordóñez: pno.

Premiada en 1933 por "Unión Radio" de Madrid.

1932

*Impromptu*, op. 6  
orquesta  
Manuscrito destruido durante la guerra civil española.

22 marzo. Madrid, Teatro Calderón. Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós: dir.

1935

*Don Lindo de Almería*, ballet, op. 7.

9 enero 1940. México, Teatro Fábregas. Argumento de José Bergamín, coreografía de Anna Sokolow, Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, decoración y vestuario de Antonio Ruiz.

Dedicado a José Durand.

1935

*Don Lindo de Almería*, suite del ballet, op. 7b

orquesta (dos orquestas de cuerdas y percusiones) AEMM  
ca. 18'

1. *Allegro vivace*  
2. *Andante calmo*  
3. *Allegro, ma non troppo*  
4. *Allegro deciso ed energico*  
5. *Andante affettuoso*  
6. *Allegretto moderato*  
7. *Tempo di marcia*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1956 (E,9)

+ Orquesta de Cámara de México. Luis Herrera de la Fuente: dir. *Don Lindo de Almería / Halffter. Sonata para orquesta de cuerda / Herrera de la Fuente. Homenaje a Cervantes / Moncayo*. México: Musart, MCD-3039, 1966 (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

13 marzo 1936. París, Cité Universitaire, Collège d'Espagne

Dedicado a José Durand.

1935

*Divertimento para 9 instrumentos*, op. 7a

Música tomada del ballet *Don Lindo de Almería*

Inédito  
No hay grabación comercial

18 noviembre 1943. México. Orquesta de Repertorio, Carl Alwin: dir.

1934/36

*Clavileño*, op. 8  
ópera bufa en un acto

Manuscrito destruido durante la guerra civil española.

1936

*Danza de Ávila*, o, *En lo alto de aquella montaña*, op. 9

piano  
ca. 1' 30"

Barcelona: Suplemento del No. 4 de la revista *Música*, 1938

+ New York: Carl Fischer, 1941  
Charlotte Martin: pno. Ojai, California: Educo, EP-3020

29 abril 1950. México, Sala Manuel M. Ponce. Carmen Mora Romero: pno.

Compuesta por encargo de Lazare Saminsky e Isadore Freed.

1936

*Perpetuum mobile* (Homenaje a Francis Poulenc)

piano  
ca. 40"

+ en *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)

No hay grabación comercial

sin estreno

1937

*Para la tumba de Lenin. Variaciones elegíacas*, op. 10

piano  
ca. 6' 30"

+ Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937

No hay grabación comercial

14 junio 1977. México: Carlos Santos: pno.

Compuesta para conmemorar el xx Aniversario de la Revolución Soviética, por encargo del Comissariat de Propaganda (Secció de Música) de la Generalitat de Catalunya.

1938

*Muneira das vellas*  
piano  
ca. 15'

+ en *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)  
No hay grabación comercial

Sin estreno

1939/40

*Concierto para violín*, en la mayor, op. 11  
violín y orquesta (2222-4231-timp-perc-vl. solista-c) AEMM  
ca. 18'  
1. *Recitativo. Tranquillo*  
2. *Andante cantabile*  
3. *Allegro vivace*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1953 (E, 7A)  
+ New York: Peer Internacional, 1953  
New York: Leeds Music  
+ Orquesta Sinfónica de Xalapa, Francisco Savín: dir., Luz Vernova: vl. *Concierto para violín/Rodolfo Halffter. Obertura lírica/Manuel Enriquez. Metamorfosis/Francisco Savín*. México: Musart, MCD-3031, 1964 (Serie SACM). 33 1/3 rpm. [monofónico]  
+ Orquesta Filarmónica de España, Frühbeck de Burgos: dir., Víctor Martín: vl. *Concierto para violín y orquesta/Rodolfo Halffter. Concierto galante/Joaquín Rodrigo*. Madrid: Columbia, SCLL-14083, 1977. 33 1/3 rpm., estereofónico

Orquesta Val de España, Víctor Martín: vl. Madrid: Decca (ficha sin más datos)

Existe otra grabación en *GML-Zacosa*, de la que no tenemos más datos.

26 junio 1942. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez: dir. Samuel Dushkin: vl.

Escrito por encargo de Samuel Dushkin  
Dedicado a Samuel Dushkin.

1940

*La madrugada del panadero*, ballet, op. 12

20 septiembre 1940. México, Palacio de Bellas Artes. Argumento de José Bergamín. Coreografía de Anna Sokolow. Dir. Rodolfo Halffter.

Dedicado a José Ives Limantour.

1940

*La madrugada del panadero*, suite del ballet, op. 12a  
Orquesta (2222-2200-timp-perc-pno-c) AEMM  
ca. 15'

1. *Entrada*
2. *Escena y danza primera*
3. *Danza segunda*
4. *Danza tercera*
5. *Danza cuarta*
6. *Nocturno*
7. *Danza final*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1952 (E, 4)  
+ México: UNAM, 1987 (Música Sinfónica Mexicana)  
New York: Leeds Music  
+ Orquesta Sinfónica Nacional de México, José Ives Limantour: dir. *Pedro y el lobo/Prokofief. La madrugada del panadero/Halffter*. México: Musart,

MCD-3014 [1958]. (Serie INBA) 33 1/3 rpm., monofónico  
The Louisville Orchestra, Robert Whitney: dir. [*La madrugada del panadero/Rodolfo Halffter*]. Louisville, Kentucky: First Edition Records, LOU-622. [1962. 33 1/3 rpm., monofónico]  
Hay una grabación en *Ensayo*, de la que no tenemos más datos.

21 mayo 1948. México. Orquesta Sinfónica de Xalapa, José Ives Limantour: dir.  
Dedicado a José Ives Limantour.

1940

*Pastorale*, op. 18  
violín y piano  
ca. 4' 20"

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1949 (D,2)  
+ New York: Peer International, 1949  
New York: Southern Music  
Henryk Szeryng: vl., Tasso Janopoulos: pno. México: Musart, MCD-3010 [1957. 33 1/3 rpm., monofónico]  
Szeryng, Henryk: vl., Tasso Janopoulos: pno. París: Odeón, ODX-129  
+ Luz Vernova: vl., Luz María Segura: pno. *Recital de violín por Luz Vernova*. México: Musart, MCD-3066, 1968. (Serie SACM) 33 1/3 rpm., monofónico.

3 diciembre 1944. Nueva York, Town Hall. Samuel Dushkin: vl.,

Dedicado a Cécile y Carlos Prieto

1944

*Homenaje a Antonio Machado*, op. 13  
piano  
ca. 11'  
1. *Allegro*  
2. *Allegretto tranquillo*  
3. *Lento*  
4. *Allegro*

+ México: Ed. Séneca, 1944  
+ Madrid: Unión Musical Española, 1962  
+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A,27)  
+ Rodríguez, Ma. Teresa: pno. *Carlos Chávez. Rodolfo Halffter. Blas Galindo*. México, UNAM, MN-19 [1980]. (Voz Viva de México: Música Nueva, 19). 33 1/3 rpm., estereofónico  
Hay una grabación en *Etnos* de la que no tenemos más datos 29 noviembre 1944. México, Sala Schiefer. Miguel García Mora: pno.

Compuesta por encargo de la Ed. Séneca.

1944

*Tres piezas breves*, op. 13 (de Homenaje a Antonio Machado)  
arpa  
ca. 5'  
1. *Moderato espressivo e rubato*  
2. *Tranquillo*  
3. *Marcato, animato*

+ Madrid: Unión Musical Española, 1973  
Zavaleta, Nicanor: arpa. New York: Esoteric Records, ES-509 33 1/3 rpm., estereofónico.

22 octubre 1951, México, Palacio de Bellas Artes. Nicanor Zavaleta: arpa.

1944

*La nuez*  
coro infantil a tres voces  
texto de Alfonso del Río  
México: SEP, s.f.

No hay grabación comercial

Sin estreno

1945

*Elena la traicionera*, ballet-corrido, op. 14

23 noviembre 1945. México, Palacio de Bellas Artes. Argumento y coreografía de Waldeen, escenografía y vestuario de Olga Costa, adaptación del corrido, Daniel Castañeda. Grupo de Danza de Waldeen.

1946

*Dos sonetos*, op. 15  
canto y piano  
ca. 4'

1. *Miró Celia una rosa* (1940)
  2. *Feliciano me adora* (1946)
- Textos de Sor Juana Inés de la Cruz

*Miró Celia una rosa*. México; Suplemento del No. 3 de la revista *España Peregrina*  
+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1949 (B,4)  
+ Madrid: Unión Musical Española, 1962  
+ 2 ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1980 (B,4)  
No hay grabación comercial

24 junio 1946. México. Oralia Domínguez: mezzosoprano, Carlos Chávez: pno.

Dedicados a Oralia Domínguez.

1947

*Primera sonata*, op. 16  
piano  
ca. 9'  
1. *Allegro deciso*  
2. *Moderato cantabile, molto espressivo*  
3. *Allegro con spirito*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1948  
+ Madrid: Unión Musical Española, 1963  
+ 2a ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A,3)  
+ *Música mexicana de concierto*. Gert

Kaemper: pno. México: Compás, CMMC-1, s.f. 33 1/3 rpm., monofónico.

28 julio 1947. México, Sala Schiefer. Miguel García Mora: pno.

Dedicada a Miguel García Mora.

1947-53

*Tres epitafios*, op. 17  
coro mixto a capella  
ca. 7'  
1. *Epitafio para la sepultura de Don Quijote*  
2. *Epitafio para la sepultura de Dulcinea*  
3. *Epitafio para la sepultura de Sancho Panza*  
Textos de Miguel de Cervantes

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1960 (C,7)  
+ New York: Peer International, 1960  
New York: Southern Music  
Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: dir. México: Musart, MCD-3026 [1962. 33 1/3 rpm., monofónico]  
+ Coro de Cámara de Bellas Artes [ant. Coro de Madrigalistas], Jesús Macías Juárez: dir. *Coro de Cámara de Bellas Artes*. 50 aniversario. México: INBA/SACM, PCS-10017, 1988 (Serie INBA-SACM). 33 1/3 rpm., estereofónico.  
Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Luis Morondo: dir. Barcelona: Belter, 66-009  
Grabación del *Epitafio para la sepultura de Dulcinea y del Epitafio para la sepultura de Sancho Panza*: Conjunto Vocal 9 de Cámara, Carlos Puccio: dir. Buenos Aires: Segba, 001  
Estreno del *Epitafio para la sepultura de Don Quijote*: 27 octubre 1947. México, Palacio de Bellas Artes. Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: dir.  
27 julio 1954. México [Palacio de Bellas Artes]. Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: dir.

1949

Once bagatelas, op. 19  
piano  
ca. 13'

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1950 (A,6)  
+ Madrid: Unión Musical Española, 1962  
+ 2a. ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A,6)  
+ Barajas, Carlos: pno. *Carlos Barajas pianista. Obras de Chávez, Galindo, Halffter, Moncayo, Rolón*. México: Musart, MCD-3028, [1963]. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico  
+ Delaflor, Manuel: pno. *Música mexicana para piano*. México: Ángel, SAM-35037, 1976. (Los clásicos de México). 33 1/3 rpm., estereofónico. (Sólo contiene las Bagatelas 1, 6, 8, 9 y 11)

Existe una grabación de Tres Bagatelas en *Etnos* de la que no tenemos más datos.

30 enero 1959. México, Sala Schiefer. Alicia Urreta: pno.

Dedicadas a Alicia Urreta.

1949

*Invenición a dos voces. Sobre el anagrama musical del apellido Chávez*  
piano  
ca. 1'20"

+ en *Dos ensayos*, México: Plural, 1979  
No hay grabación comercial

13 junio 1949. México, Sala Manuel M. Ponce. Miguel García Mora: pno. (Homenaje a Carlos Chávez en su 50 aniversario).

1951

Segunda sonata, op. 20  
piano  
ca. 13'

1. *Allegro*  
2. *Andante poco mosso*  
3. *Scherzo*  
4. *Rondó*

+ Washington: Pan American Union, 1955

New York: Southern Music  
+ Kahan, José: pno. *Música mexicana para piano*. México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 21456 [1976]. 33 1/3 rpm., cuadrafónico. Existe una grabación en *Etnos* de la que no tenemos más datos  
Existe una grabación en *Ed. Interamericanas de Música* de la que no tenemos más datos

4 agosto 1952. México, Sala Manuel M. Ponce. Miguel García Mora. pno.

Dedicada a Carlos Chávez.

1951

Tres sonatas de Fray Antonio Soler (1729-1783) (orquestración) orquesta (2222-2200-timp-c) AEMM ca. 11'

1. *Allegro con garbo*  
2. *Allegro con grazia*  
3. *Allegro moderato*

Madrid: Unión Musical Española, 1972  
México: Ed. Mexicanas de Música (Arión)

+ Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: dir. *Música de: José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México: RCA Víctor, MRL/S-002, 1970. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico  
Reedición: Madrid, RCA-Red Seal, LSC-16348. [1970. 33 1/3 rpm., estereofónico]

Existe una grabación en *Emi-Odeón* y otra en *Schwann* de las que no tenemos más datos.

*Ballet Tonantzintla*. 1951. México, Palacio de Bellas Artes. Coreografía de José Limón, decorado y vestuario de Miguel Covarrubias.

1952

Obertura festiva, op. 21  
orquesta (2222-2200-timp-c) AEMM ca. 7'

México: Ed. Mexicanas de Música (E, 23)

+ Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente: dir., Gloria Bolívar: pno., Juan Bosco Cordero: org.  
*Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3033 [1966]. (Serie SACM). 3 discos, 33 1/3 rpm., monofónico  
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz: dir. *Musica of Mexico, Volume 3*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2702291, 1985. (HMV Greensleeve). 33 1/3 rpm., estereofónico digital.

+ Reedición: Galindo: *Sones de Mariachi. Halffter: Obertura festiva. Revueltas: Cuauhnáhuac; Janitzio. Bernal Jiménez: Tres cartas de México*. Ed. especial. México: DDF, 2702291, 1985. 33 1/3 rpm., estereofónico digital.

25 mayo 1953. México, Sala Manuel M. Ponce. Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Luis Herrera de la Fuente: dir.

Dedicada a Luis Herrera de la Fuente.

1953

Al sol puesto  
piano  
ca. 2'

en *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953

Copla  
piano  
ca. 20"

en *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953

Tonada  
piano  
ca. 1'30"

en *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953

Tres hojas de álbum, op. 22  
piano  
ca. 9'

1. *Adagio*  
2. *Scherzo*  
3. *Allegro marziale*

+ Madrid: Unión Musical Española, 1964

No hay grabación comercial

8 julio 1962. México, Cd. Universitaria, Auditorio de Medicina, Francisco Gives: pno.

1954

Tres piezas para orquesta de cuerdas, op. 23  
orquesta de cuerdas AEMM ca. 12'

1. *Sonata*  
2. *Arioso*  
3. *Rondó*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1956 (Arión, 101)

Madrid: Unión Musical Española  
+ Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: dir. Jorge Suárez: pno., Ho-

mero Valle: pno. *Música de Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata*. México: RCA-Víctor, MRL/S-001, 1970. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico. Reedición: Estados Unidos: RCA-Red Seal, LSC-16348 [1970. 33 1/3 rpm., estereofónico].

10 agosto 1955, México, Sala Manuel M. Ponce. Orquesta de Cámara del INBA, Salvador Ochoa: dir.

Dedicadas a Giuliana y Michael Greet Field.

1958

Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24  
cuarteto de cuerdas  
ca. 14'

1. *Sonata*  
2. *Cavatina*  
3. *Scherzo*  
4. *Fanfare*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1959 (D,12)

No hay grabación comercial

18 abril 1958. Michigan, Ann Arbor, Stanley Quartet.

24 julio 1958. México, Sala Manuel M. Ponce. Cuarteto Bellas Artes.

Escrito por encargo de la Universidad de Michigan  
Dedicado al Stanley Quartet (Ross, Rosseels, Courte y Edel).

1959

Tripartita, op. 25  
orquesta (3223-4231-timp-perc-pno-c) ca. 13' AEMM  
1. *Scherzo*  
2. *Romanza sin palabras*  
3. *Sonata*

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1961 (Arión, 104)

Buenos Aires: Ricordi Americana

+ Grabación no comercial del concierto ofrecido el 10 de junio de 1979 por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por José Guadalupe Flores.

+ Grabación no comercial por la Orchester der Beethovenhalle, dirigida por Volker Wangerheim.

Grabación no comercial depositada en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea.  
Grabación no comercial en el Latin American Music Center, Indiana University School of Music

15 julio 1960. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Carlos Chávez: dir. (Festival de Música Panamericana)

Primer premio en el Concurso de Composición INBA/SACM, 1959  
Dedicada a Cristóbal Halffter.

1960

Sonata, op. 26  
violonchelo y piano  
ca. 14'

1. *Allegro deciso*  
2. *Tempo di Siciliana*  
3. *Rondo. Allegro*

+ New York: Peer International, 1962  
México: Ed. Mexicanas de Música (D,16)

+ Odnoposoff, Adolfo: vc., Bertha Huberman: pno. *Adolfo Odnoposoff (Obras de Galindo, Halffter, Ponce, Revueltas, Sandi)*. México: Musart, MCD-3027 [1962]. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

Hay una grabación en *Ediciones Interamericanas de Música* de la que no tenemos más datos.

26 abril 1961. Washington. Adolfo Odnoposoff: vc., Alicia Urreta: pno. (2o. Festival Interamericano de Música)

Escrita por encargo del 2o Festival Interamericano de Música.

Dedicada a Bertica y Adolfo Odno-  
posoff.

1962

*Tres movimientos*, op. 28  
cuarteto de cuerdas  
ca. 15'

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1966 (PB, 3)

No hay grabación comercial

21 abril 1963. México, Cd. Universita-  
ria, Auditorio de Medicina. Cuarteto  
de Bellas Artes.

Escritos por encargo de la UNAM.

1965

*Música para dos pianos*, op. 29  
ca. 7'

1. *Imágenes reflejadas*  
2. *Rotaciones cíclicas*

+ Madrid: Alpuerto, 1976.

México: Ed. Mexicanas de Música (A,  
20)

No hay grabación comercial

15 mayo 1966. Caracas. (Tercer Festi-  
val de Música de Venezuela)

Escrita por encargo del Instituto Na-  
cional de Cultura y Bellas Artes, Ve-  
nezuela.

1967

*Tercera sonata*, op. 30  
piano  
ca. 15'

1. *Allegro*  
2. *Moderato cantabile*  
3. *Liberamente*  
4. *Impetuoso*

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1968 (Arión, 107)

+ New York: Peer International, 1968

+ Rodríguez, Ma. Teresa, pno. *Músi-*

*ca para piano*. México, UNAM, MN-4,  
1971 (Voz Viva de México, Música  
Nueva, 4). 33 1/3 rpm. [estereofónico]

20 octubre 1967. Madrid, Ateneo ma-  
drileño. Carlos Barajas: pno. (II Festi-  
val de Música de América y España)  
13 junio 1968. México, Sala Manuel M.  
Ponce. Carlos Barajas: pno.

Escrita por encargo de Eduardo Ba-  
rreiros

Dedicada a Antonio Iglesias.

1967

*Desterro*, op. 31  
canto y piano  
ca. 2' 30"

Texto de Xosé Ma. Álvarez Blázquez  
(en gallego)

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1969 (Arión, 111)

No hay grabación comercial

14 abril 1969. México, Sala Chopin.  
Guadalupe Solórzano: mezzosoprano,  
Salvador Ochoa: pno.

Compuesta por encargo de Antonio  
Fernández-Cid, para su colección de  
Canciones Gallegas

Dedicada a Antonio Fernández-Cid.

1968

*Pregón para una pascua pobre*, op. 32  
coro mixto, trompetas, trombones y  
percusiones AEMM  
ca. 15'

1. *Preludio instrumental jubiloso*  
2. *El gozo del corazón y de la tierra pobre*  
3. *Pregón para nuestra muerte vencida*  
4. *El relato de María*  
5. *Los Ángeles. Homenaje a Rilke*  
6. *El amén del perdón*  
7. *Final jubiloso (Aleluya)*

Texto en latín de Wipo (ca. 1000-1050)

Cuenca: Ed. del Instituto de Música  
Religiosa, 1969

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
c. 1969 (Arión, 115)

+ Orquesta de la Universidad, Eduar-  
do Mata: dir. *Música de Rodolfo Halffter*  
[y] *Gerhart Muench*. México: RCA  
Victor, MRL/S-004, 1971. (Red Seal). 33  
1/3 rpm., estereofónico.

14 abril 1968, España, Cuenca, Iglesia  
Románica de Arcas. Odón Alonso: dir.,  
Federico Sopeña: narrador.

Estreno de la versión de concierto: 6  
abril 1969. México, Teatro de Bellas  
Artes. Orquesta de Cámara de Bellas  
Artes, Francisco Savín: dir., Coro de la  
Ópera de Bellas Artes, José Ignacio  
Ávila: dir.

Escrito por encargo de la Junta de Go-  
bierno de la VII Semana de Música Re-  
ligiosa en Cuenca

Dedicado a la VII Semana de Música  
Religiosa en Cuenca.

1970

*Diferencias*, op. 33  
orquesta (2222-4221-timp-perc-pno-c)  
AEMM  
ca. 14'

+ México: Academia de Artes, 1972  
versión revisada: México: Ed. Mexica-  
nas de Música, 1985

No hay grabación comercial

18 septiembre 1970. México, Teatro  
Hidalgo. Orquesta Sinfónica Nacional,  
Carlos Chávez: dir.

Escrita por encargo de la Academia de  
Artes

Dedicadas a Enrique Franco.

1972

*Laberinto (Cuatro intentos de acertar  
con la salida)*, op. 34

piano  
ca. 8'

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1972 (Arión, 121)

+ Madrid: Unión Musical Española,  
1975

+ Suárez, Jorge: pno. *Blas Galindo. Ro-*  
*dolfo Halffter*. México: UNAM, MN-17,  
(MC-1072), 1979. (Voz Viva de México,  
Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., este-  
reofónico.

3 abril 1973. México, Auditorio del Ins-  
tituto Cultural Hispano-Mexicano. Ma.  
Carmen Higuera: pno.

Escrito por encargo de la Academia de  
Artes

Dedicado a María Teresa Rodríguez.

1973

*Ocho tientos*, op. 35  
cuarteto de cuerdas  
ca. 16'

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1975 (Arión, 126)

+ Cuarteto México, Manuel Delaflor:  
pno. *Rodolfo Halffter. Blas Galindo*. Mé-  
xico: UNAM, MN-13 (MC-0508), 1975.

(Voz Viva de México, Música Nueva,  
13). 33 1/3 rpm., estereofónico.

+ Cuarteto de Cuerdas Latinoameri-  
cano. *Carrillo, Halffter, Márquez, Re-  
vueltas*. México: CIIM, 1986 (Colec-  
ción Hispano Mexicana de Música  
Contemporánea, 4). 33 1/3 rpm., es-  
tereofónico.

2 julio 1973. Granada, Patio de los Leo-  
nes de la Alhambra. Cuarteto Festival  
de Granada: Agustín León Ara: vl. I.,  
Antonio Gorostiaga: vl. II., Enrique  
Santiago: vla., Pedro Corostola: vc.  
(XXII Festival Internacional de Música  
y Danza de Granada).

Escritos por encargo de la Comisaría  
General de la Música, Ministerio de  
Educación y Ciencia de España.

Dedicados al XXII Festival de Música  
y Danza de Granada.

1973

*Nocturno. Homenaje a Arturo Rubins-*  
*tein*, op. 36

piano  
ca. 6'

+ Madrid: Unión Musical Española,  
1974

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1974 (Arión, 123)

+ Suárez, Jorge: pno. *Blas Galindo. Ro-*  
*dolfo Halffter*, México: UNAM, MN-17  
(MC-1072), 1979. (Voz Viva de México,  
Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., este-  
reofónico.

11 marzo 1975, Madrid, Auditorio del  
Real Conservatorio Superior de Músi-  
ca. Jorge Suárez: pno.

Escrito por encargo del I Arthur Ru-  
binstein International Master Compe-  
tition.

1975

*Alborada*, op. 37  
orquesta

En *Dos ambientes sonoros*. México: Ed.  
Mexicanas de Música (Arión, 138)

en *Dos ambientes sonoros*. Madrid:  
Unión Musical Española.

No hay grabación comercial.

9 mayo 1976. México, Palacio de Be-  
llas Artes. Orquesta Sinfónica Nacio-  
nal, Francisco Savín: dir.

*Ocaso* (1979) y *Alborada* (1975) inte-  
gran la composición sinfónica *Dos am-  
bientes sonoros*.

1976

*Facetas*, op. 38  
piano  
ca. 8'

1. *Molto flessibile*  
2. *Risoluto*

+ México: Academia de Artes, 1977  
Madrid: Real Musical

+ Suárez, Jorge: pno. *Blas Galindo. Ro-*  
*dolfo Halffter*. México: UNAM, MN-17  
(MC-1072), 1979. (Voz Viva de México,  
Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., este-  
reofónico.

6 agosto 1977. México, Biblioteca Ben-  
jamín Franklin. Jorge Suárez: pno.

Escritas por encargo de la Academia  
de Artes

Dedicadas a Perfecto García Chornet.

1977

*Secuencia*, op. 39  
piano  
ca. 7'

1. *Preludio. Allegro ma non troppo* (A  
Jorge Suárez)

2. *Interludio. Allegretto* (A Uwe Frisch)

3. *Postludio. Deciso, con gioia* (A José  
Antonio Alcaraz)

+ México: Ed. Mexicanas de Música,  
1979 (A, 26)

Hay una grabación en Etnos y otra en  
RCA Records, de las que no tenemos  
más datos.

20 junio 1978. México, Sala Manuel M.  
Ponce. Jorge Suárez: pno.

Escrita por encargo de la SEP.

1978

*Capricho*, op. 40  
violín solo  
ca. 6'

+ México: Ed. de la Revista Plural,  
1980

México: Ed. Mexicanas de Música  
(Arión, 141)

no hay grabación comercial

22 agosto 1978. México. Manuel Suárez:  
vl.

Escrito por encargo de la Academia de Artes  
Dedicado a Manuel Suárez.

1978

*Elegía, in memoriam Carlos Chávez*, op. 41  
orquesta de cuerdas  
ca. 8'

+ México: UNAM, 1982 (Música Sinfónica Mexicana)  
no hay grabación comercial

16 noviembre 1979. México, Teatro de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Laszlo Gati: dir.

Escrita por encargo de la Liga de Compositores de México.

1979

*Dos ambientes sonoros*, op. 37  
orquesta (2222-4221-timp-perc-c)  
ca. 10' AEMM  
1. *Ocaso*  
2. *Alborada*

México: Ed. Mexicanas de Música, (Arión, 138)  
Madrid: Unión Musical Española  
no hay grabación comercial

17 junio 1979. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Antonio Torner: dir.

1979

*Epinicio*, op. 42  
flauta sola  
ca. 10'

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1981 (D,33)  
no hay grabación comercial

21 abril 1980. México, Sala Manuel M. Ponce. Marielena Arizpe: fl.  
(Homenaje a Rodolfo Halffter en su

80° aniversario. Segundo Foro Internacional de Música Nueva.

Escrito por encargo de la Academia de Artes  
Dedicado a María Elena Arizpe.

1980

*Escolio*, op. 43  
piano

+ México: Ed. Mexicanas de Música, (A,30)  
no hay grabación comercial

13 julio 1981. México. Jorge Suárez: pno.

1981

.... *huésped de las nieblas*, op. 44  
flauta y piano  
ca. 6'

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1982 (D,36)  
no hay grabación comercial

16 octubre 1981. México, Centro Cultural Universitario, Sala Miguel Covarrubias. María Elena Arizpe: fl. Mario Lavista: pno.

Escrito por encargo de la Academia de Artes  
Dedicado a Mario Lavista.

1982

*Una vez y otra, con coda* (Cantinelas variadas)  
piano

+ en *Apuntes para piano* (1936-1982). México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A,33)  
no hay grabación comercial.

sin estreno

1983

*Egloga*, op. 45  
oboe y piano  
ca. 8'

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1983 (D,38)  
+ *Cuarteto Da Capo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, C2-005, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

1983. México. Leonora Saavedra: ob. Lilia Vázquez: pno.

Escrita por encargo de la Academia de Artes  
Dedicada a Leonora Saavedra.

1983

*Paquiliziti*, op. 46  
ensayo para 7 percusionistas  
ca. 6'

+ México: Ed. Mexicanas de Música, 1984 (D,42)  
+ Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México, Julio Viguera: dir. *Música mexicana de percusiones. Chávez, Enriquez, Galindo, Halffter, Velázquez*. México: UNAM, MN-21, 1983 (Voz Viva de México. Música Nueva, 21) 33 1/3 rpm., estereofónico.

5 diciembre 1983. México, Orquesta de Percusiones de la UNAM. Julio Viguera: dir.

Compuesta por encargo de la Academia de Artes  
Dedicada a Julio Viguera y la Orquesta de Percusiones de la UNAM.

### Índice alfabético

*Al sol puesto*, piano (1953)  
*Alborada*, orquesta, op. 37 (1975)  
*Capricho*, violín, op. 40 (1978)  
*Clavileño*, ópera bufa, op. 8 (1934-36)  
*Concierto para violín*, op. 11 (1939-40)  
*Copla*, piano (1953)

*Cuarteto para instrumentos de arco*, op. 24 (1958)  
*Danza de Ávila*, piano, op. 9 (1936)  
*Destierro*, canto y piano, op. 31 (1967)  
*Diferencias*, orquesta, op. 33 (1970)  
*Divertimento para 9 instrumentos*, op. 7a (1935)  
*Don Lindo de Almería*, op. 7 (1935)  
*Don Lindo de Almería*, suite del ballet, orquesta, op. 7b (1935)  
*Dos ambientes sonoros*, orquesta, op. 37 (1979)  
*Dos sonatas de El Escorial*, piano, op. 2 (1928)  
*Dos sonetos*, canto y piano, op. 15 (1946)  
*Egloga*, oboe y piano, op. 45 (1983)  
*Elegía*, orquesta de cuerdas, op. 41 (1978)  
*Elena la traicionera*, ballet, op. 14 (1945)  
*Epinicio*, flauta, op. 42 (1979)  
*Escolio*, piano, op. 43 (1980)  
*Facetas*, piano, op. 38 (1976)  
*Giga*, guitarra, op. 3 (1930)  
*Homenaje a Antonio Machado*, piano, op. 13 (1944)  
*Homenaje a Arturo Rubinstein*,

piano, op. 36 (1973)  
... *huésped de las nieblas*, flauta y piano, op. 44 (1981)  
*Impromptu*, orquesta, op. 6 (1932)  
*Invencción a dos voces*, piano (1949)  
*Laberinto*, piano, op. 34 (1972)  
*La madrugada del panadero*, ballet, op. 12 (1940)  
*La madrugada del panadero*, suite del ballet, orquesta, op. 12a (1940)  
*Marinero en tierra*, voz y piano, op. 27 (1925)  
*Muñeira das vellas*, piano (1938)  
*Música para dos pianos*, op. 29 (1965)  
*Naturaleza muerta con teclado*, piano (1922)  
*La nuez*, coro infantil (1944)  
*Obertura concertante*, piano y orquesta, op. 5 (1932)  
*Obertura festiva*, orquesta, op. 21 (1953)  
*Ocho tientos*, cuarteto de cuerdas, op. 35 (1973)  
*Once bagatelas*, piano, op. 19 (1949)  
*Paquiliziti*, percusiones, op. 46 (1983)  
*Para la tumba de Lenin*, piano, op. 10 (1937)

*Pastorale*, violín y piano, op. 18 (1940)  
*Perpetuum mobile*, piano (1936)  
*Pregón para una pascua pobre*, coro mixto y orquesta, op. 32 (1968)  
*Preludio y fuga*, piano, op. 4 (1932)  
*Primera sonata*, piano, op. 16 (1947)  
*Secuencia*, piano, op. 39 (1977)  
*Segunda sonata*, piano, op. 20 (1951)  
*Sonata*, violonchelo y piano, op. 16 (1960)  
*Suite*, orquesta, op. 1 (1924-28)  
*Tercera sonata*, piano, op. 30 (1967)  
*Tonada*, piano (1953)  
*Tres epitafios*, coro mixto a capella, op. 17 (1947-53)  
*Tres hojas de álbum*, piano, op. 22 (1953)  
*Tres movimientos*, cuarteto de cuerdas, op. 28 (1962)  
*Tres piezas breves*, arpa, op. 13a (1944)  
*Tres piezas para orquesta de cuerdas*, op. 23 (1954)  
*Tres sonetos de Fray Antonio Soler*, orquesta (1951)  
*Tripartita*, orquesta, op. 25 (1959)  
*Una vez y otra, con coda*, piano (1982)

La actividad editorial del CENIDIM ha experimentado una feliz recuperación gracias a los acontecimientos relacionados con dos revistas: *Pauta* y *Heterofonía*.

En el caso de *Pauta*, diversos motivos impidieron la aparición regular de la revista durante 1988; ello no obstante, las colaboraciones y materiales que conformaban los números aplazados no dejaron de acumularse, de tal forma que, una vez normalizada la situación, la ausencia temporal se repuso con un abundante número triple, el 26-28; con este ejemplar *Pauta* cerró el año de 1988.

A partir de 1989 se ha regulariza-

do por completo la periodicidad de la revista, con lo cual estos "cuadernos de teoría y crítica musical" continúan su aventura editorial por caminos más renovados y seguros.

Con *Heterofonía* se ha presentado una "mudanza": después de siete años de radicar en el Conservatorio Nacional de Música, esta célebre revista ha trasladado su redacción al CENIDIM. En su nueva época, la política editorial de esta revista incluye la recepción constante de avances de investigación, y colaboraciones en general, del colegio de investigadores de nuestro Centro; con lo cual, *Heterofonía* verá enriquecido su carácter tradicional de vehicu-

lo de divulgación de la musicología mexicana, en su papel de medio de comunicación directo entre el CENIDIM y el lector especializado en música; sin menoscabo de todo aquél que se interese por la vida artística en general.

Cabe recordar la amplia difusión que, más allá del público nacional, *Pauta* y *Heterofonía* tienen en el extranjero. Los renovados bríos para mantener estas dos publicaciones en el máximo nivel de calidad contribuirán, seguramente, a consolidar la presencia de la vida musical de nuestro país en el ámbito internacional.

Eduardo Contreras

**Centro Nacional de Investigación  
Documentación e Información  
Musical Carlos Chávez**

*Director*

Luis Jaime Cortez Méndez

*Subdirector*

Juan José Escorza Carranza

*Coordinadora de Investigación*

Rosa Virginia Sánchez García

*Coordinadora de Documentación*

Xochiquétzal Ruiz Ortiz

*Coordinadora de Información*

Ana Lara Zavala

*Investigadores*

José Antonio Alcaraz Martínez

Karl Bellinghausen Zinser

Gloria Carmona González

Consuelo Carredano Fernández

Juan Guillermo Contreras Arias

Eugenio Delgado Parra

Hiram Dordelly Núñez

Julio Gullco Itzcovich

José Antonio Guzmán Bravo

Federico Hernández Rincón

Micaela Huízar Luna

Jesús Arturo Márquez Navarro

Felipe Ramírez Ramírez

Rodolfo Ramírez Ruiz

José Antonio Robles Cahero

Leonora Saavedra Moctezuma

Simón Tapia Colman

Aurelio Tello Malpartida

*Auxiliares de Investigación*

Luis Antonio Gómez Gómez

María Alejandra Juan Escamilla

*Taller de Dibujo*

José Luis González Araya

Marco Antonio Rodríguez Ávila

Manuel Vargas Moreno

*Pauta*

*Director*

Mario Lavista

*Heterofonía*

*Directora*

Esperanza Pulido

Centro Nacional de Investigación  
Documentación e Información  
Miguel Carlos Chávez

Director  
Luis Jaime Cortés Méndez  
Subdirector  
Juan José Escorza Carranza

Coordinadora de Investigación  
Rosa Virginia Sánchez García  
Coordinadora de Documentación  
Tecnológica Rom Díaz

Coordinadora de Información  
Ana Liza Lavista  
Asesora de Investigación  
Luis Antonio Gómez Gómez

Asesora de Información  
Marta Alicia Rodríguez  
Asesora de Investigación  
José Luis Cortés Araya

Asesora de Información  
Marta Alicia Rodríguez  
Asesora de Investigación  
José Luis Cortés Araya

Asesora de Información  
Marta Alicia Rodríguez  
Asesora de Investigación  
José Luis Cortés Araya

En el caso de que se requiera información adicional, se puede contactar con el personal de atención al público en el horario de atención al público, de lunes a viernes, de 9 a 17 horas, en el teléfono 52 222 22 22 22.

### Proyecto de trabajo 1989-1993

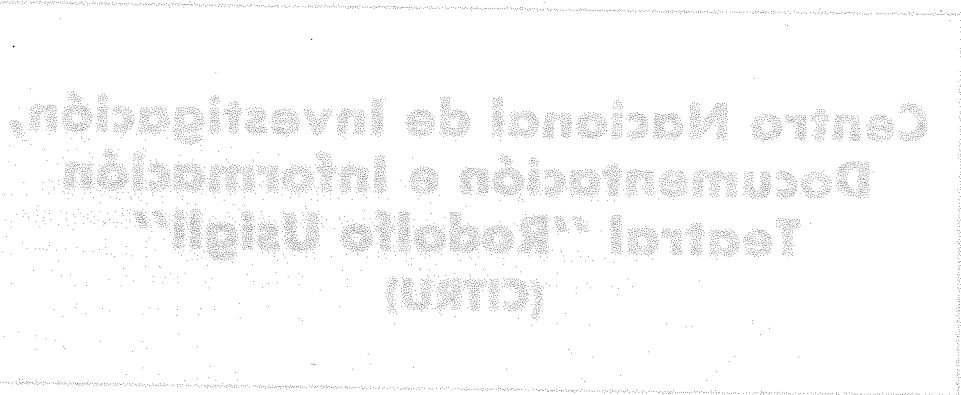
Domingo Adame

orientada con los objetivos para los que fue creada y con las expectativas que la comunidad teatral tiene

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU) se creó en 1989, con el propósito de servir a la comunidad teatral y a la cultura en general. Su misión es promover la investigación, la documentación y la información en el campo del teatro, así como fomentar la creación de obras teatrales y la difusión de la cultura teatral.

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU)**

El CITRU se creó en 1989, con el propósito de servir a la comunidad teatral y a la cultura en general. Su misión es promover la investigación, la documentación y la información en el campo del teatro, así como fomentar la creación de obras teatrales y la difusión de la cultura teatral.



## Proyecto de trabajo 1989-1993

*Domingo Adame*

### Antecedentes

El proceso de consolidación de lo que hoy es el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) se inicia en 1979, a raíz de la compra que el INBA hizo del acervo de Armando de Maria y Campos. A partir de entonces se inicia la compleja historia de este centro que comprende cambios de concepción y objetivos, en su adscripción institucional, en su ubicación física y en su organización académico-administrativa.

Así, por ejemplo, de 1979 a 1981, por instrucciones de José Solé, titular de la Dirección de Teatro del INBA, se hacen encuestas para la realización del proyecto; de 1981 a 1982 el centro tiene su primera directora: Margarita Mendoza López, quien se avoca a organizar la Biblioteca de Artes Escénicas; a partir de 1983 y hasta enero de 1989, Socorro Merlín Cruz se hace cargo del CITRU, que en 1983 es adscrito, junto a los otros centros de investigación del INBA, a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas.

En este periodo, el CITRU se ubica en sus actuales instalaciones, las cuales, en poco tiempo y como consecuencia de los sismos de 1985, se deterioran, generando un estado de inseguridad tanto para el acervo como para el personal que en él labora. Naturalmente esto ha creado una situación irregular que requiere analizarse para poder reconocer los logros y los obstáculos y, a partir de entonces, proponer un proyecto viable que haga que este centro

cumpla con los objetivos para los que fue creado y con las expectativas que la comunidad teatral tiene.

### Diagnóstico

Tanto en el diagnóstico realizado en enero de 1989 por el Colegio de Investigadores del centro, como en el efectuado en los meses siguientes tomando en cuenta la opinión de todo el personal; así como de miembros de la comunidad teatral, aparecen los siguientes logros:

1. La homologación del personal con el modelo de educación superior de la SEP.
2. La legalización del CITRU como órgano desconcentrado del INBA, lo que garantiza jurídicamente su existencia.
3. El otorgamiento de su carácter nacional.
4. La reestructuración de su organigrama creando las coordinaciones de investigación, documentación e información y difusión.
5. La definición de proyectos de investigación acordes a las necesidades de servicio del centro y de formación profesional y con un carácter global y coordinado.
6. La realización de dos encuentros nacionales de investigación teatral.
7. El establecimiento de una base de datos.
8. La definición de sistemas de clasificación y catalogación del material bibliográfico.



9. La organización física de libretos y la alfabética de la hemeroteca.
10. La organización cronológica de programas de mano y el inicio de la identificación y registro de fotografías.
11. La realización de eventos como mesas redondas, exposiciones, cursos, puestas en escena, etcétera.
12. La publicación de boletines.
13. El otorgamiento de asesorías especializadas.

En tanto que los obstáculos y problemas han sido:

1. Una permanente falta de recursos económicos para contar con materiales, equipos y actualización del acervo, necesarios para el funcionamiento del centro.
2. Postergación de la urgente necesidad de cambio de local cuyo problema data de 1985 y es cada vez más agudo.
3. Falta de criterios académicos que plantearan adecuadamente la responsabilidad en los proyectos de acuerdo a la experiencia profesional y categoría de la plaza, lo que se ha traducido en una escasa producción académica.
4. Carencia de criterios para la evaluación en el cumplimiento de la responsabilidad profesional y en la obtención de productos.
5. Falta de estímulo y comunicación entre el personal del CITRU y las instancias superiores.
6. Desconocimiento hacia el exterior de los acervos y servicios que ofrece el CITRU.
7. Carencia de apoyos y programas de superación profesional.

Frente a estos obstáculos el colegio interno de investigadores planteó en su anteproyecto de enero de 1989, entre otras cosas:

1. La realización de proyectos que permitan el autofinanciamiento.
2. El fortalecimiento del área documental.
3. La necesidad de periodizar investigaciones

a corto, mediano y largo plazo, y con carácter formativo para apoyar la capacitación.

Haciendo entonces un balance descubrimos que, pese a todas las dificultades, se ha realizado un trabajo, si bien no plenamente satisfactorio, correspondiente a las limitaciones existentes. Nos encontramos aquí frente a un círculo vicioso que es necesario romper para superar (además de los obstáculos mencionados) las críticas externas que, sin observar el problema en su conjunto, esperarían que éste se resolviera mediante soluciones parciales e individuales, siendo que somos todos: institución, personal del centro y comunidad teatral, los que habremos de hacerlo.

Para el rompimiento de dicho círculo consideramos fundamental el cumplimiento de los siguientes compromisos:

1. Por parte de las autoridades del INBA y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: para mejorar las condiciones materiales del CITRU.
2. Por parte del personal del CITRU en su conjunto: claridad, rigor y responsabilidad en el desempeño académico y administrativo.
3. Por parte de la comunidad teatral, artística e intelectual: su respaldo y solidaridad.

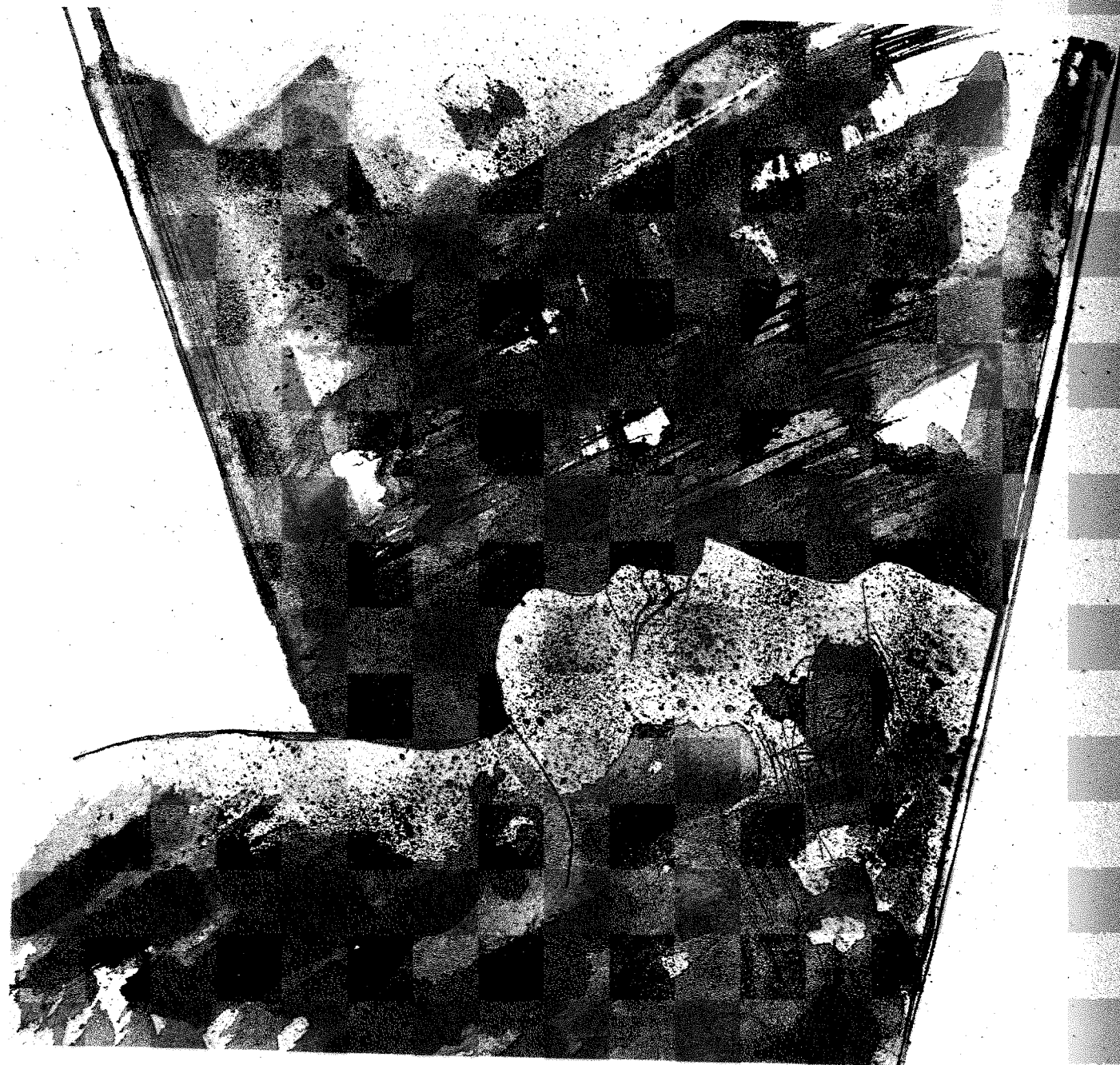
Es por ello que, en lo que corresponde al CITRU y como una propuesta colectiva presentamos el siguiente proyecto de trabajo para el periodo comprendido de 1989 a 1993.

#### Fundamentación

Sin lugar a dudas la existencia del CITRU en el ámbito de la cultura nacional es de gran importancia, pero no es el centro como espacio físico y laboral lo fundamental, sino sus objetivos y funciones, es así que en la medida en que estos se cumplan el CITRU tendrá razón de ser.

En nuestros días la investigación teatral ha alcanzado una autonomía y relevancia significativas,





ha dejado de ser un apéndice o un elemento adocenado de la creación o de la enseñanza artística para convertirse en un campo propio y extenso de conocimientos con fines propositivos.

El hecho teatral en todo el país es actualmente tan vasto y diverso que requiere de estudios sistemáticos y profundos para aquilatar su repercusión social y artística; naturalmente, éste no es un movimiento espontáneo, sino que se inscribe en una tradición y en un conjunto de influencias, que, a través de los años, han ido perfilando al teatro mexicano.

Esta amplia memoria requiere conservarse, enriquecerse, difundirse y consultarse para ser memoria viva que alimente el conocimiento y avance de nuestro teatro.

Lo anterior exige que el CITRU se ubique activamente en el campo del quehacer teatral actual en México con un enfoque retrospectivo y prospectivo y, ante todo, que adquiera una sólida estructura académica para contribuir a la generación de una cultura plena en valores humanísticos.

Por tal motivo el proyecto de trabajo CITRU 1989-1993 se propone:

El desarrollo de la investigación, hasta alcanzar niveles de análisis, interpretación y proposición; la conformación y sistematización de la documentación, para que sea un apoyo eficaz de la investigación; y la vinculación con la comunidad para que todas las acciones del CITRU tengan como fuente y como meta a quienes hacen posible el teatro en México.

#### *Objetivos generales del proyecto*

Los objetivos generales del proyecto CITRU 1989-1993 se insertan en los objetivos generales del INBA y de los centros nacionales de investigación, documentación e información artística pertenecientes a la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA) son:

1. Lograr el cumplimiento de las "Bases de organización académica y funcionamiento administrativo de los centros nacionales de investigación, documentación e información del INBA".
2. Hacer del CITRU un espacio creativo, dinámico y de prestigio académico que contribuya al conocimiento, difusión y desarrollo del teatro mexicano y al enriquecimiento de su memoria.
3. Lograr, como órgano desconcentrado del INBA, un presupuesto suficiente de acuerdo a las necesidades del centro.
4. Formalizar intercambios y convenios con instituciones, asociaciones e individuos que realicen actividades afines al trabajo del CITRU.
5. Diseñar programas y convenios que respondan al carácter nacional del centro.
6. Propiciar el conocimiento y la valoración del CITRU a nivel nacional e internacional.

#### *Programas por áreas y complementarios*

Para el logro de los objetivos propuestos se implementarán tres programas correspondientes a las tres áreas sustantivas (investigación, documentación e información y difusión), así mismo habrá cuatro programas complementarios que abarcarán globalmente el trabajo del CITRU. En cada caso los proyectos y/o programas específicos, así como los recursos, se definirán anualmente y se ejecutarán considerando las actividades y las metas contenidas en este proyecto de trabajo.

Los programas por áreas y los complementarios se enmarcan en los proyectos de la DIDA y tienen como objetivo particular definir y ajustar las tareas del CITRU al momento actual de su desarrollo y posibilidades, ellos son:

(A mediano plazo)

- 1.4.5. Incrementar los convenios para investigaciones y asesorías.
- 1.4.6. Tener productos de investigación en la mayoría de los proyectos DIDA y de las líneas del programa.

(A largo plazo)

- 1.4.7. Contar con diagnósticos teatrales de por lo menos el 50% de estados de la República.
- 1.4.8. Realización de tres ediciones del Premio Nacional de Investigación Teatral.
- 1.4.9. Comprobación, mediante mecanismos verificables, de la implicación e incidencias en el quehacer teatral nacional de las investigaciones realizadas.

## 2. Programa Conformación y sistematización de la documentación (Área: documentación)

### 2.1. Justificación

Los objetivos y funciones, asignadas a los centros de investigación del INBA, reflejan la importancia que la documentación tiene para el desarrollo de la investigación y difusión de conocimientos. Por tal motivo no debe soslayarse la necesidad de contar, en el CITRU, con un acervo adecuadamente conformado y sistematizado. Somos conscientes de que hasta la fecha se poseen valiosos documentos que fueron adquiridos en los primeros años de trabajo, sin embargo, posteriormente, ha sido imposible continuar en esa línea; se requiere por lo tanto, contar con recursos para incrementar el acervo, espacio adecuado para su conservación y manejo, y una correcta organización para su consulta eficaz valiéndose para esto de técnicas e instrumentos actualizados.

### 2.2. Objetivos específicos

- 2.2.1. Integrar, enriquecer y resguardar el patrimonio documental del teatro mexicano.

- 2.2.2. Codificar la totalidad de los distintos acervos del área documental.
- 2.2.3. Apoyar con información actualizada y relevante los programas de investigación que el CITRU realice.
- 2.2.4. Ofrecer servicios eficientes de información a todos los usuarios que los soliciten.
- 2.2.5. Promover el intercambio de información y documentación teatral con el interior del país.

### 2.3 Actividades

- 2.3.1. Gestionar la adquisición de acervos especializados en teatro mexicano.
- 2.3.2. Elaborar el diseño de instalación y resguardo de los distintos tipos de materiales (biblioteca, hemeroteca, fototeca, etc.)
- 2.3.3. Capacitar al personal del área documental para tareas de conservación y restauración.
- 2.3.4. Detectar el material deteriorado y someterlo a proceso de restauración.
- 2.3.5. Llevar el control permanente de los materiales documentales.
- 2.3.6. Implementar sistemas de catalogación y clasificación definidos por el departamento de procesos técnicos de la DIDA.
- 2.3.7. Proporcionar material bibliográfico y hemerográfico a los investigadores del CITRU.
- 2.3.8. Reglamentar los servicios de alerta, diseminación selectiva de la información, consulta especializada, préstamo interno, externo e interbibliotecario.
- 2.3.9. Elaborar estadísticas de usuarios potenciales.
- 2.3.10. Establecer relaciones interinstitucionales para préstamos, intercambio y donación de documentos.

### 2.4 Metas

- 2.4.1. Concretar convenios con bibliotecas y centros de documentación afines al CITRU.
- 2.4.2. Contar con la localización de acervos susceptibles de adquirir.

- 2.4.3. Instalar la colección de acuerdo al tipo de acervo.
- 2.4.4. Contar con reglamentos para todos los servicios que ofrece el área.
- 2.4.5. Contar con un fondo revolvente para adquisición de material bibliográfico y hemerográfico actualizado.

(Mediano plazo)

- 2.4.6. Tener microfilmes de material "valioso y raro" de acervos particulares y/o de otras instituciones.
- 2.4.7. Contar con inventarios actualizados.
- 2.4.8. Contar con una evaluación objetiva del uso de la colección y de la asistencia de usuarios al centro.
- 2.4.9. Encuadernar la totalidad del material que lo requiera.
- 2.4.10. Restaurar el material fotográfico deteriorado.

(Largo Plazo)

- 2.4.11. Contar con un sistema de recuperación de la información eficaz (tarjetas catalográficas de autor, título y descriptores).
- 2.4.12. Contar con una biblioteca especializada en teatro mexicano enriquecida con los acervos de dramaturgos, investigadores y realizadores del teatro mexicano.
- 2.3.13. Lograr la optimización de los servicios documentales.

## 3. Programa Vinculación y servicios (Área: información y difusión)

### 3.1. Justificación

Sin duda, ninguna de las actividades del CITRU tendrían sentido si no existiera comunicación hacia el exterior. Es esta la razón por la que consideramos que el área de información y difusión debe evocarse a establecer una vinculación estrecha con la co-

munidad teatral, particularmente, y con todos los interesados en la investigación teatral, de manera general. Dicha vinculación debe contemplar el ofrecimiento de servicios diferentes a los del área de documentación, por eso este programa contempla íntegramente los dos aspectos.

### 3.2 Objetivos específicos

- 3.2.1. Ampliar la cobertura del CITRU mediante convenios e intercambios.
- 3.2.2. Captar y difundir la información teatral generada en el país y en el extranjero.
- 3.2.3. Difundir el trabajo del CITRU por todos los medios.
- 3.2.4. Otorgar servicios de apoyo a los usuarios del centro y a los miembros de la comunidad teatral.

### 3.3. Actividades

- 3.3.1. Establecer relaciones con instituciones e individuos para intercambios de materiales, coediciones, asesorías, eventos, apertura de centros regionales y/o estatales, etcétera.
- 3.3.2. Realizar ciclos anuales de conferencias, mesas redondas, exposiciones, etc., para dar a conocer los avances y resultados de las investigaciones y otras actividades del centro y del quehacer teatral.
- 3.3.3. Realizar encuentros de investigación teatral.
- 3.3.4. Difundir la reglamentación de todos los servicios que se ofrecen.
- 3.3.5. Programar cursos y talleres externos e internos.
- 3.3.6. Coordinar la publicación del boletín del CITRU y de las investigaciones.
- 3.3.7. Propiciar y llevar el registro de asesorías.
- 3.3.8. Implementar la videoteca teatral.
- 3.3.9. Coordinar el registro fotográfico y la implementación de la fototeca teatral.
- 3.3.10. Promover en prensa, radio y TV el trabajo del CITRU.

### 3.4. Metas

(A corto plazo)

- 3.4.1. Concretar convenios con la UAEM, UNAM, SOGEM y UDLA.
- 3.4.2. Realizar los eventos propuestos para 1989.
- 3.4.3. Impresión de trípticos.
- 3.4.4. Iniciar los proyectos de videoteca y fototeca.

(A mediano plazo)

- 3.4.5. Incrementar los convenios.
- 3.4.6. Regularizar las publicaciones.
- 3.4.7. Funcionamiento adecuado de la videoteca.
- 3.4.8. Realización sistemática de eventos académicos y artísticos.
- 3.4.9. Presencia en los medios masivos de difusión.

(A largo plazo)

- 3.4.10. Lograr el establecimiento de seis centros regionales y/o estatales.
- 3.4.11. Publicar todas las investigaciones producidas en el centro.
- 3.4.12. Realizar un encuentro internacional de investigación teatral.

### Programas complementarios

#### Justificación general

Como su nombre lo indica estos programas tienen como finalidad complementar el trabajo que realizan las tres áreas del CITRU (más la administrativa) y fortalecer de manera concreta a los programas anteriores. Otra de las razones que los justifican es la de subsanar todas aquellas carencias a las que el centro se ha enfrentado sistemáticamente. Su coordinación recaerá directamente en la dirección del centro.

### 4. Programa de organización interna

#### 4.1. Objetivo específico

Lograr la adecuada coordinación y comunicación entre el personal del CITRU así como un desempeño profesional eficiente.

#### 4.2. Actividades

- 4.2.1. Organización del personal e instancias académicas.
- 4.2.2. Organización del personal y trabajo administrativo.
- 4.2.3. Organización del espacio físico de trabajo.
- 4.3.4. Evaluación permanente de la organización.

#### 4.3. Metas

(A corto plazo)

- 4.3.1. Contar con una organización basada en el cumplimiento de responsabilidades según funciones, jornada de trabajo y categoría de las plazas.

(Mediano plazo)

- 4.3.2. Lograr promociones y ascensos para el personal académico y administrativo que lo amerite por necesidades del centro y desempeño laboral.
- 4.3.3. Lograr una distribución adecuada de los espacios de trabajo y áreas de servicio.

(Largo plazo)

- 4.3.4. Que el trabajo académico y administrativo permita el logro cabal de los objetivos del CITRU.

### 5. Programa de fortalecimiento académico

#### 5.1. Objetivo específico

Promover actividades que coadyuven a la formación y superación académica del personal del CITRU.

### 5.2. Actividades

- 5.2.1. Promover asesorías para el personal.
- 5.2.2. Propiciar la participación de los investigadores en eventos organizados por otras instituciones.
- 5.2.3. Lograr la publicación de ensayos y artículos del personal en diversos medios impresos.
- 5.2.4. Apoyar la titulación de investigadores que sean pasantes.
- 5.2.5. Incorporación de personal de alto nivel académico.
- 5.2.6. Elaboración de un programa académico para la "especialización en investigación teatral".

#### 5.3. Metas

(Corto plazo)

- 5.3.1. Contar con un asesor para las investigaciones en proceso.

(Mediano plazo)

- 5.3.2. Regularizar la asistencia y participación a por lo menos un evento anual de cada uno de los investigadores del centro.
- 5.3.3. Que la mayor parte del personal académico del centro cuente con título de licenciatura por lo menos.

(Largo plazo)

- 5.3.4. Contar con un número suficiente de investigadores titulares.
- 5.3.5. Instituir el funcionamiento de la "especialización en investigación teatral".

### 6. Programa de autofinanciamiento

#### 6.1. Objetivo específico

Poder contar con recursos generados de activida-

des promovidas y organizadas por el CITRU para el apoyo financiero a proyectos y actividades.

#### 6.2. Actividades

- 6.2.1. Impulsar la formación de un patronato.
- 6.2.2. Solicitar donaciones para subastas y ventas.
- 6.2.3. Realización de cursos y talleres.
- 6.2.4. Cobro de cuotas de recuperación en algunos servicios (como fotocopiadora y videoteca).

#### 6.3. Metas

(Corto plazo)

- 6.3.1. Establecer contactos firmes para el establecimiento del Patronato.
- 6.3.2. Realización de un curso o taller auto financiable (anual).

(Mediano plazo)

- 6.3.3. Realización de una subasta.

(Largo plazo)

- 6.3.4. Lograr la consolidación del Patronato.
- 6.3.5. Instituir un evento anual pro-recursos para el CITRU.
- 6.3.6. Adquisición de materiales con recursos de este programa.

#### Ruta crítica

Para el desarrollo del Proyecto CITRU 1989-1993 se seguirán los siguientes pasos de manera secuencial.

1. Organización interna.
2. Cambio de local.
3. Culminación de proyectos 1989 y definición e inicio de nuevos proyectos (septiembre de 1989).
4. Desarrollo y evaluación anual de proyectos específicos y del proyecto general.
5. Análisis y evaluación del Proyecto CITRU 1989-1993.

## Guiones de radio

### I. PRESENTACIÓN

De acuerdo con los criterios de necesidades académicas y de servicio prioritarias, y atendiendo a la experiencia, categoría y nivel de su personal de investigación, la coordinación de investigación del CITRU tiene registrados actualmente ante la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes seis temas de investigación (ver *Signos I*) que se plantean en un nivel de análisis documental.

Como parte de los procesos de seguimiento y evaluación de estos proyectos, se ha diseñado un programa que asigna a las distintas etapas de las investigaciones la obtención de productos intermedios y finales, de acuerdo a la complejidad de tareas implicadas en cada una de ellas.

Así por ejemplo, para las etapas de definición del proyecto y revisión de fuentes bibliohemerográficas secundarias de los proyectos actualmente en proceso, se elaboraron los guiones de radio que aquí se publican: *Teatro de Ulises*, *Teatro de Ahora*, *Teatro de Carpa*, *Julio Castillo*; los guiones *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco* y *Foro Shakespeare* responden a una ampliación temática que, como los anteriores, contempla simultáneamente el cumplimiento del convenio que la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes estableció con el Instituto Mexicano de la Radio para la realización de la serie radiofónica *Los rostros del arte*, que saldrá al aire.

Para la etapa de revisión de fuentes bibliohemerográficas primarias se ha optado por la organización y participación, de cada uno de los investigadores responsables de estos temas, en un evento que comprende una exposición de material iconográfico y una mesa redonda con especialistas en el área. Con la denominación *Nuestros teatristas*, estos eventos se relacionan en el espacio que en estas mismas páginas corresponden a la Coordinación de Información y Difusión del CITRU.

Como productos finales de las investigaciones se prevee, en diciembre de 1989, la entrega a la Coordinación de Documentación, de un fichero de catálogo de obra, referencias y material iconográfico, así como de un fondo documental organizado, correspondientes a los distintos temas, y a la Coordinación de Información y Difusión, la entrega de una antología de fuentes documentales presentadas y seleccionadas por el investigador que será útil a los investigadores del teatro mexicano.

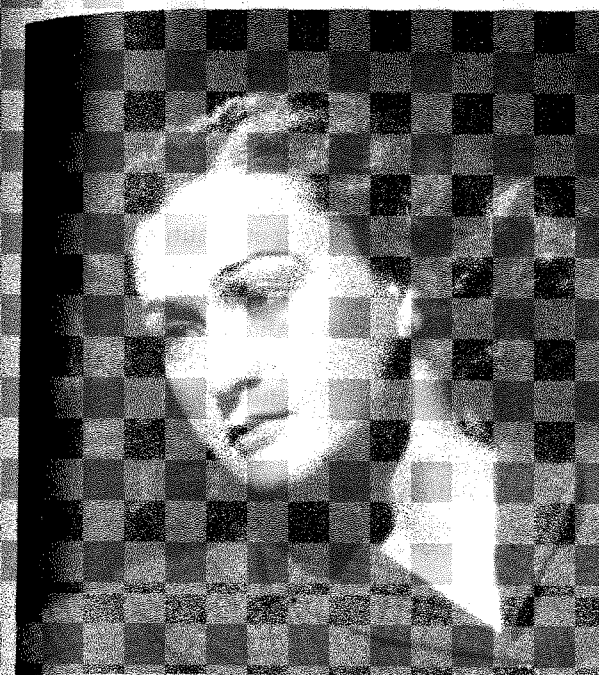
### II. GRUPOS EXPERIMENTALES PRECURSORES: TEATRO DE ULISES

Julio César López Cabrera

*Voz entrevistado* (Testimonio seleccionado)

*Op.* (Música de fondo, tenue)





Clementina Otero. Eminente actriz mexicana.

**Voz:** "El Teatro de Ulises debe su nombre a la revista *Ulises*. Ésta es ya el héroe: el otro hemos querido que sea el barco. El héroe sin el barco no podría surcar, el "proceloso" mar. El barco sin el héroe se perdería seguramente o, cuando menos, su viaje sería innecesario. Vamos en busca del mar, un mar tranquilo, favorable, sin tormentas ni tempestades".

**Op.** (Sin música de fondo)

**Voz:** Esta declaración es de Salvador Novo, fundador e integrante del grupo Teatro de Ulises, según consta en la nota de *El Universal* del 5 de mayo de 1928.

En esta ocasión hablaremos sobre el teatro experimental y de su nacimiento en nuestro país: nos acercaremos a la experiencia que vivieron algunos de los jóvenes cultos de los años veinte, entre los que se contaban Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, Agustín Lazo, Ro-

berto Montenegro, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Ma. Antonieta Rivas Mercado, entre otros. Ellos denominaron a esta experiencia Teatro de Ulises. También nos referimos a lo que en la actualidad significa el teatro experimental: para ello, hemos invitado al director de escena Luis de Tavira.

**Op.** (Música)

**Voz:** En términos generales, entendemos por grupos experimentales a la reunión de aquellos artistas que realizan búsquedas estéticas y que en la cultura contemporánea proponen obras con nuevas formas, nuevas temáticas, nuevos canales de difusión, nuevos públicos y nuevas maneras de relación entre los creadores y ese público. Búsquedas como las que en el teatro actual han realizado directores de escena como Héctor Mendoza, que en los sesenta utilizó el frontón cerrado de la Ciudad Universitaria para escenificar una obra del teatro español del siglo de oro, *Don Gil de las calzas verdes*, haciendo que los actores llenaran el amplio espacio transportándose en patines; o actualmente, entre los directores jóvenes, Mauricio Jiménez, que convierte las escalinatas del Convento del Carmen en espacio escénico de *Lo que cala son los filos*, una obra de creación colectiva de su grupo.

**Op.** (Efectos sonoros que evoquen un ambiente revolucionario: caballos, disparos, voces...)

El surgimiento de los grupos experimentales en México se da a partir de los años veinte cuando, por la inestabilidad política generada por el movimiento revolucionario, existe en el medio teatral un vacío producido por la suspensión de las giras de compañías extranjeras, mismo que permitió el auge de obras que, con los mismos esquemas estéticos de las compañías españolas, desarrollaron el teatro de revista frívolo mexicano.

Otro de los sucesos teatrales ligados al surgimiento de los grupos experimentales fue la gira a México de la compañía de la relevante actriz y empresaria argentina Camila Quiroga, que presentó un repertorio con obras de su país, y exhortó a los autores

mexicanos a organizar un teatro donde dejaran de hablar "a la española" —y esto no sólo como una cuestión de acento— para crear un teatro con obras, autores, temas y estilo propio.

Así surge, de pronto, en la década de los veinte, una serie de grupos que se proponen modernizar el teatro nacional; aparecen en la escena mexicana el Teatro del Murciélago, al que dieron vida Ermilio Abreu Gómez y Guillermo Castillo; los Escolares del Teatro, formado por Julio Bracho e Isabela Corona; el Teatro de Ahora, alentado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro; Teatro de Masas y el Teatro de la Universidad, bajo la dirección de Julio Bracho; apareció también el Teatro de Media Noche, organizado por Rodolfo Usigli y el Teatro de las Artes, formado por el director japonés Seki Sano, por mencionar algunos. Y, desde luego, el Teatro de Ulises.

Es una aparición inusitada, nos dice Celestino Gorostiza, de grupos teatrales formados por actores noveles y encabezados por jóvenes directores que buscan los medios para llevar a la escena, de preferencia, los éxitos de los últimos veinte años en Londres, París o Nueva York. Se llaman a sí mismos "teatros experimentales" y su propósito, a veces manifiesto y a veces sobreentendido, no es otro que el de suplantar a las compañías llamadas en ese tiempo "profesionales", tratando de significar con este calificativo todo lo anticuado, lo manido, lo defectuoso, lo improvisado del teatro comercial.<sup>1</sup>

#### Revista

*Op. (Dramatizar la lectura del siguiente parlamento)*

*Voz mujer* "¡Eleonor! (Con voz desgarrada, y con una mezcla de pena e ira). ¡Fui una estúpida! ¡Debí haberte mentido!"

"Pero creí que comprenderías ... que yo había estado buscando algo ... que necesitaba amor ... ¡Algo

<sup>1</sup> Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental", en la revista *México en el arte* No. 10-11, SEP-INBA, México p. 23.

que había encontrado por fin en ti! Traté de hacer-te comprender la verdad ... ¡La verdad!... ¡Que esas experiencias sólo habían servido para que yo te estimara más al encontrarte! Te dije lo poco que habían significado aquellos hombres para mí. Traté de convencerte de que, en el estado de ánimo en que había vivido, carecían de importancia para mí. Y que una mujer puede adoptar esa actitud sin ser forzosamente relajada. Creí que lo habías comprendido. Pero no... ¡No eras lo bastante grande para eso! (con risa irónica y salvaje) ¡Ahora ya sé que las mujeres de tus comedias son de cartón piedra! ¡Deberías agradecerme el que yo les infunda vida!"<sup>2</sup>

Este parlamento corresponde a la obra *Ligados* y nos muestra los planteamientos morales innovadores que en ese entonces, en el teatro norteamericano introducía O'Neill, y que Ulises daba a conocer, entre nosotros, en febrero de 1928.

En ella actuaron Salvador Novo, Lupe Medina, Antonieta Rivas Mercado y Gilberto Owen. La traducción fue de Antonieta Rivas Mercado quien además, como actriz, ganó la admiración de los críticos de teatro que asistieron al estreno.

En una nota de *El Universal Ilustrado* del 16 de febrero se decía:

"Antonieta Rivas. Penélope y Calipso de este Ulises, como diría el poeta...no es lo que generalmente se llama una mujer bonita: su inteligencia sabrá disimular esto, que parece una descortesía...

Antonieta habla en voz tan tenue que apenas llega al fondo de la sala, sin llenarle de resonancias inútiles. Las manos...¿Tiene manos Antonieta?, sólo se mueven lo indispensable, en los momentos en que deben moverse. El resto de la figura pasa inadvertido, porque viste con elegante sobriedad, jamás llamativa, nunca exagerada copia de figurín último. La fuerza de expresión de Antonieta está en el gesto, en el verdadero gesto, en la expresión de los ojos, de los labios, de las cejas que se contraen o se distienden como arcos. En la voluptuosidad, las aletas de la nariz palpitan, la voz y los labios tiemblan..." Debía ser ciertamente un estilo novedoso de ac-

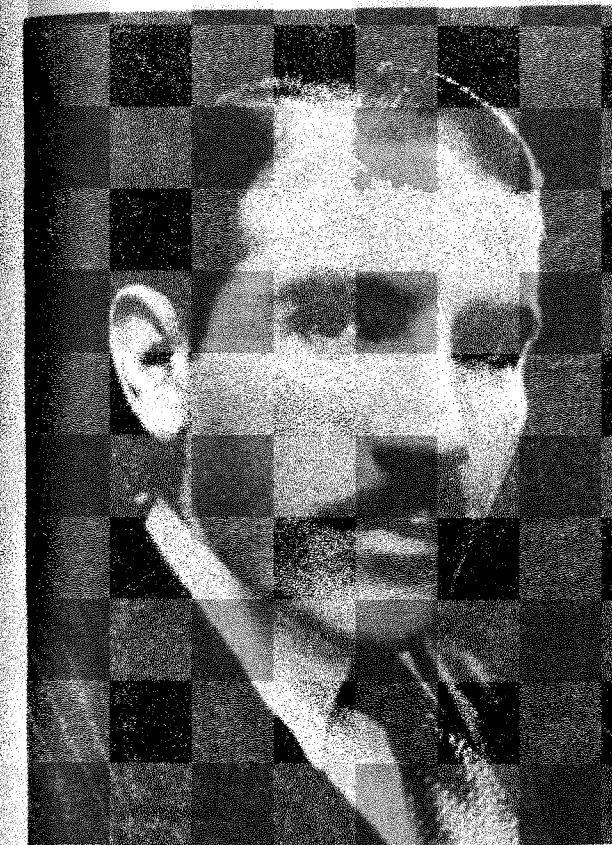
<sup>2</sup> Eugene O'Neill, *Viaje a la noche y otros ocho dramas*, ed. Sudamericana, 3ª. ed. Argentina 1960 p. 356.

tuación para un público acostumbrado a la declamación, a la repetición de parlamentos, que soplaban el apuntador desde la "concha", de los actores de las compañías profesionales.

En esas compañías cada semana se cambiaban las obras, ensayadas al vapor.

Las temáticas eran españolas y los actores interpretaban los personajes imitando la caracterización, lenguaje, indumentaria, gestos y ademanes de los actores iberos.

A diferencia de ellos, en el Teatro Ulises sus integrantes traducían, dirigían, producían y actuaban obras desconocidas, nuevas y audaces de la época: *Smile* de Claude Roger Marx; *La puerta reluciente* de Lord Dunsany; *Orfeo* de Jean Cocteau; *Ligados*



Celestino Gorostiza, Uno de los directores de las obras que montó el Grupo Ulises en 1928.

de O'Neill y *El tiempo es sueño* de Henri Lenormand. Las obras eran de reciente estreno en sus lugares de origen. En México se presentaron en Mesones 42, una casa de vecindad que fue acondicionada como teatro, en sólo dos funciones: el estreno y una función formal. La asistencia promedio fue de cincuenta personas, las cuales fueron invitadas por medio de programas de mano impresos en papel importado a dos tintas y doblados en cuatro, con la mejor tipografía y diseño.

Su público lo formaron sobre todo sus amigos y gente de teatro. Villaurrutia escribiría luego que "sólo de este modo se empieza a crear un gusto, un repertorio y un público actuales".<sup>3</sup>

En una segunda temporada, las obras se representaron en el teatro Fábregas en tres únicas funciones: viernes 11, sábado 12 y domingo 13 de mayo de 1928.

El costo de entrada era de \$2.00 en luneta, un precio bastante alto, si se compara con los demás teatros de la época, que costaban \$1.00.

Para cubrir las necesidades de la producción contaron con el mecenazgo de María Antonieta Rivas Mercado y de Malú Block.

#### *Op. (Música de transición)*

Es pues, el Teatro de Ulises, una experiencia estética que nos muestra que la supervivencia y el renacimiento del teatro han dependido de la audacia, la constancia, la creatividad, la libertad y las condiciones de propiciación que caracterizaron a los emprendimientos teatrales que hoy llamamos vanguardias o experimentales, a decir de nuestro invitado de hoy, el maestro Luis de Tavira.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia, "Trabajos de Ulises" en *Revistas Literarias Mexicanas Modernas: Ulises (1927-1928)*, Escala (1930), Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 256.

<sup>4</sup> Luis de Tavira, "Entre la agonía y la supervivencia del teatro: el director de escena en México", ponencia presentada en el II Encuentro Nacional de Investigadores realizado en Universidad de las Américas de Puebla, Puebla 1988.

### III. GRUPOS EXPERIMENTALES PRECURSORES: TEATRO DE AHORA

Ma. Dolores Gaytán González

*Op. (Entra rúbrica del programa y desvanece)*

**Locutor:** Al hablar de la trayectoria del teatro mexicano, 1928 es una fecha importante: es el año de la aparición de los primeros grupos experimentales nacionales.

En este programa se hablará del Teatro de Ahora, uno de los grupos precursores del teatro experimental, y se incluirá una charla con Vicente Magdaleno, hermano de Mauricio Magdaleno, uno de sus fundadores.

*Op. (Cortinilla. Ruidos de calle: música de organillo, niños jugando, merolico, una persona voceando El Universal Gráfico).*

(Para sí mismo) bien ¿adonde iré hoy? Veamos: viernes 12 de febrero de 1932, Teatro de Ahora en el teatro Hidalgo. Hoy gran inauguración de temporada, con la presentación de *Emiliano Zapata* de Mauricio Magdaleno, con Ricardo Mutio, Socorro Astol, Alberto Galán, Frausto. Estupendos decorados de Carlos González.

Luneta \$1.00. Galería \$0.25

**Locutor:** ¿Que es el Teatro de Ahora?

El grupo Teatro de Ahora fue fundado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, con el propósito de integrar temas surgidos de la realidad revolucionaria y posrevolucionaria al teatro de su tiempo.

*Op. (Música flamenca)*

**Locutor:** El teatro mexicano de principios de siglo se nutría básicamente con las empresas, compañías, repertorios y actores españoles.

Las compañías nacionales adoptaban sus esquemas organizativos y estéticos; sus actores se veían obligados, incluso, a pronunciar en escena "a la española"

La primera oposición que surge en el teatro mexicano a la influencia española, fue el trabajo que Virginia Fábregas desarrolló, incorporando al repertorio de su compañía obras de autores contemporáneos de otros países.

*Op. (Música de los años treinta, unos segundos hasta desaparecer.)*

**Locutor:** La visita a México de Camila Quiroga y su compañía argentina, en los años veinte demostró a la gente de teatro que en un país latinoamericano un grupo representaba obras argentinas con una pronunciación propia, alejada de la española.

A partir de este momento surge la idea de organizar una compañía mexicana que hiciera factible la actuación escénica nacional.

El primer esfuerzo por representar obras mexicanas lo realizan María Teresa Montoya y Fernando Soler en el año de 1926, en temporadas realizadas en el Teatro Fábregas.

*Op. (Música de la época, se mantiene baja hasta desaparecer)*

**Locutor:** Este primer esfuerzo no tuvo mucho éxito. El público de teatro no gustó de las obras y el pú-



Juan Bustillo Oro, autor del Teatro de Ahora.

blico potencial, que nunca había ido al teatro, se inclinaba a asistir al cine sonoro, que en esos años se iniciaba en México.

En el periodo de la posguerra (década de los años veinte) empiezan a llegar de Europa a México distintas teorías y experimentos dramáticos, que aunado a los factores anteriores, influye en el surgimiento de las primeras manifestaciones de los grupos experimentales de teatro: el Teatro de Ulises, Los Escolares del Teatro, Teatro Orientación, Teatro de Ahora, Teatro de Masas, Teatro Universitario, Teatro de Medianoche, entre otros.

*Op. (Cortinilla. Voz de anciano, ruido de televisión y ruido de hojas de un periódico que es leído.)*

**Locutor:** Veamos qué hay en teatro: viernes 5 de mayo de 1989. Teatro Jiménez Rueda. Homenaje a Julio Castillo se presenta ... *De película*, espectáculo de Julio Castillo, escenografía e iluminación Gabriel Pascal, con el elenco estable del Centro de Experimentación Teatral y actores invitados. Boletos \$10,000.00.

(Para sí mismo) hoy en día el teatro experimental se ha consolidado en México. Por ejemplo, surge el Centro de Experimentación Teatral del INBA, en los primeros años de la década



Mauricio Magdaleno, autor del Teatro de Ahora.

de los sesenta como una iniciativa del maestro Héctor Azar, Jefe del Departamento de Teatro, del Instituto Nacional de Bellas Artes.

*Op. (Música de un corrido sobre Emiliano Zapata)*

**Locutor:** El Teatro de Ahora de los grupos experimentales precursores, realizó una sola temporada, de cinco semanas. La primera obra de la temporada fue *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno; una pieza en tres actos, que describe los últimos días de vida de ese héroe revolucionario.

*Op. (Música del Istmo de Tehuantepec)*

**Locutor:** Después se presentó *Tiburón* de Juan Bustillo Oro.

*Op. (Música de la Huasteca)*

**Locutor:** Más tarde, *Pánuco 137* de Mauricio Magdaleno, que denuncia la explotación que las compañías petroleras hacían de las riquezas nacionales y el despojo, saqueo, humillación y ultrajes a que sometían a los campesinos y trabajadores mexicanos.

*Op. (Música chicana)*

**Locutor:** La última obra de la temporada fue *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro; describe las penalidades de los trabajadores mexicanos en los campos de Estados Unidos.

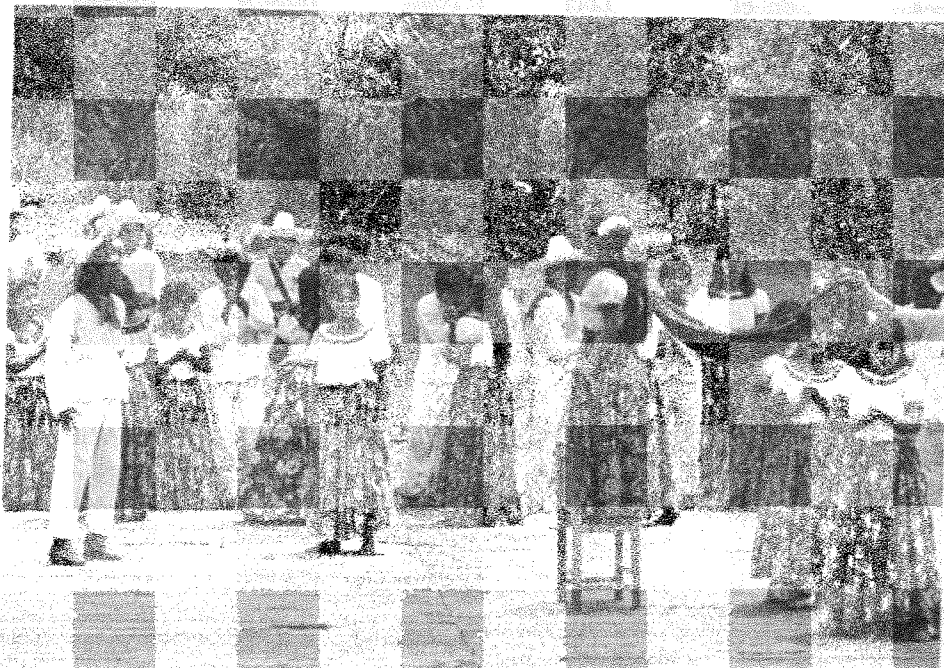
*Op. (Disolvencia)*

**Locutor:** El Teatro de Ahora se inscribe en los grupos experimentales precursores del teatro mexicano del siglo xx, por su incursión en una temática ligada a los intereses nacionales y a las clases populares como no lo había hecho hasta entonces ningún grupo en el país.

Si bien es cierto que ... "ninguna obra de arte se sustenta exclusivamente del tema que expresa, pues este es un punto de apoyo sobre el cual podrá trabajar la inteligencia y la sensibilidad para obtener, de los



elementos más ingravidos y heterogéneos, varios tipos de humanidad",<sup>1</sup> y que su creación no aportó innovaciones técnicas y formales, es interesante destacar la introducción de elementos sociales y políticos en la obra dramática del Teatro de Ahora.



Bodas de Sangre. Una sintaxis dramática: el contexto social se desarrolla en los segundos y terceros planos. Foto: Eric Jervaise.

#### IV. TEATRO INSTITUCIONAL: EL LABORATORIO DE TEATRO CAMPESINO E INDÍGENA DE TABASCO

Leslie Zelaya Alger

**Locutor:** "El verdadero artista popular es el que, además de saber producir arte, sabe enseñar al pueblo a producirlo. El problema de lo popular en el teatro no se reduce a la temática de las obras, o al número masivo de espectadores a los que aquéllas lleguen, sino que implica que los destinatarios abandonen su papel de espectadores pasivos para convertirse en los actores y productores de un teatro que exprese,

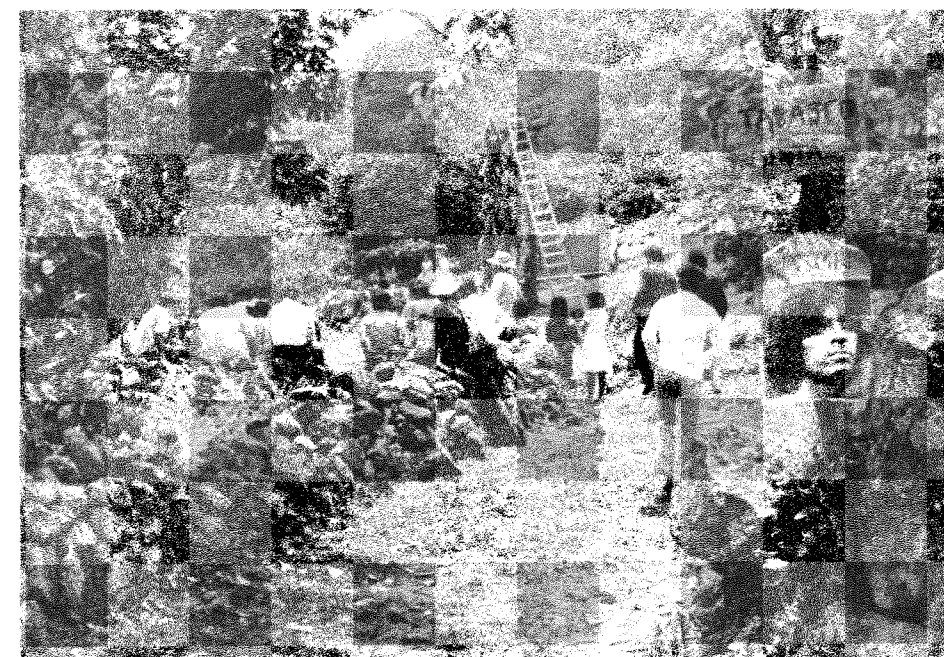
<sup>1</sup> Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen del teatro experimentos en México*. México, EICS. Letras de México, 1940, p. 79.

estabilice y transforme la comprensión de sí mismos y de su cultura".<sup>1</sup>

*Op. (Música indígena de concheros. Queda melodía de fondo)*

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor. *Arte popular en América Latina*. Col. Teoría y Praxis, Grijalbo, México, 1967. p. 167.

Una gran parte de las manifestaciones teatrales que se representan actualmente en el campo o en pequeños poblados semiurbanos mexicanos reconocen estos orígenes ancestrales, en los que lo mágico se mezcla con lo religioso, lo prehispánico con lo español.



Bodas de Sangre. El baile de la fiesta de bodas se congela en una "estampa". Foto: Elena Zelaya.

igualmente persistentes han sido —desde la época prehispánica hasta el México posrevolucionario— las precarias condiciones en las que transcurre la vida cotidiana de las comunidades campesinas e indígenas de nuestro país.

A la pobreza, el atraso, la explotación de caciques, el alcoholismo, se agrega en las últimas décadas las repercusiones del acceso de nuestros países a la llamada "modernidad", llegando a estas comunidades lo más periférico del capitalismo periférico.<sup>2</sup> Los proyectos teatrales referidos al campo de los gobiernos mexicanos posrevolucionarios han sido escasos: sus momentos culminantes se darían en las

<sup>2</sup> Pérez Cruz, Emiliano. "Red que une varias comunidades tabasqueñas", *Uno más Uno*, 20 de octubre, 1986.

Misiones Culturales, creadas en 1921 por Vasconcelos; en el Teatro de los Maestros Rurales impulsado durante el gobierno del presidente Cárdenas o, más tarde, en las Brigadas CONASUPO de orientación campesina que funcionaron durante el gobierno del presidente Echeverría.<sup>3</sup>

La inflación que se instala en la economía mexicana, a partir de 1982, con la consecuente reducción o cancelación de recursos presupuestales destinados a proyectos de extensión cultural, parece poner fin a estas experiencias.

En este contexto, el experimento cultural del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, realizado durante la gestión del gobernador Enrique González Pedrero y de su esposa la escritora Julieta Campos, resulta, al decir de algunos, una excepción.

*Op. (Puente musical. Música indígena de Tabasco)*

<sup>3</sup> Adame, Domingo. "El teatro rural patrocinado por el Estado". *Escénica* No. 11, octubre, 1985. pp. 5-10.

**Locutor:** El proyecto, a lo largo de estos últimos cinco años, se ha convertido en una realidad que ha integrado a siete comunidades —ávidas de desarrollar sus propias formas de expresión artística— a una compleja experiencia estética en la que se retroalimentan mutuamente las búsquedas innovadoras en la expresión teatral con un programa extensivo de educación artística y con el rescate de la propia cultura: Villa Quetzalcóatl, Tucta, Mazateupa, Rendición del Campesino, Los Pájaros, Simón Sarlat y, por supuesto, Oxolotán. Sus realizadores son un equipo de trabajo con una gran experiencia en las tareas de la dirección escénica, en la formación de actores y en la promoción cultural, dirigidos por María Alicia Martínez Medrano.

El teatro que han realizado en las comunidades chontales, choles y zoques representa un elemento de resistencia cultural ante el acoso de la "modernidad", de la miseria, de las sectas religiosas que operan en el estado de Tabasco.

A ellos, al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, está dedicado este programa; presentaremos, también, una entrevista con el maestro Domingo Adame, investigador de teatro y, en especial, del teatro rural mexicano.

*Op. (Entra sonido que anuncia flash noticioso. El locutor lee las siguientes noticias: telex de fondo).*

**Locutor:** "Nueva York, 1986. Un grupo mexicano de teatro campesino causa sensación en el Festival de Teatro Latino de la ciudad de Nueva York".<sup>4</sup>  
"España, 1987. A la presencia de *Bodas de sangre* en el festival de teatro de Cadiz, Fuentevaqueros y Madrid, hecha por un grupo de campesinos llegados de la lejana Tabasco, debemos una de las reparaciones civiles y teatrales más hermosas que nunca se hayan tributado a Federico."<sup>5</sup>

*Op. (Sale telex)*

<sup>4</sup> "Éxito del teatro tabasqueño en España". Excélsior, 13 octubre, 1987.

<sup>5</sup> "Bodas de sangre por los campesinos de Tabasco", Primer Acto No. 221, V, 1987.

**Locutor:** En los centenares de testimonios y notas periodísticas que se han dedicado al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, se da cuenta de resultados cuantitativos impresionantes.

- La conformación de un repertorio que llega ya a 36 obras de autores mexicanos contemporáneos (Emilio Carballido, Elena Garro, Sergio Magaña, entre otros), algunas de las cuales han obtenido premios y reconocimientos nacionales e internacionales.
- La práctica de un programa de educación teatral que ha incorporado a más de 3 500 alumnos en los últimos cinco años, y que recientemente produjo una primera generación de 120 maestros y promotores teatrales.

- Una infraestructura que incluye espacios escénicos, bibliotecas, instrumentos musicales, vestuario, vehículos, talleres artesanales, en las siete comunidades.

- Un lugar donde comunidades enteras han tenido, por primera vez, acceso —como público o como intérpretes— a una posibilidad de experiencia estética.

*Op. (Transición. Entrevista con Domingo Adame)*

*Op. (Entra música de tamborileros. Debe ser suave y dulce, baja y permanece de fondo)*

**Locutor:** El deslumbramiento se inicia cuando llegados a Oxolotán, por ejemplo, ingresamos a su espacio teatral: es un espacio abierto, elegido en un valle que se cierra al fondo por montañas de la sierra oxoloteca. Y a los lados por árboles y una vegetación cerrada: en el frente, cerca del público, hay una plataforma de madera, así como rampas, cercas, diseñadas para usarse de una manera flexible. Alrededor y hacia el fondo, el campo, por el que se pasea una familia de patos, pastan unos borregos y vuelan unas garzas blancas. Es un espacio en el que se rompe con las condiciones urbanas de recepción del espectáculo con las que tradicionalmente se inunda el teatro campesino.

*Op. (Sale música)*





*Locutor:* *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, ha sido la puesta en escena más celebrada por la crítica especializada. En su versión oxoloteca, se convierte en una representación de formas atávicas del comportamiento social rural: machismo, violencia, tabús sexuales y en un motivo que afirma en la comunidad, insistentemente, que la posibilidad de construir un futuro pasa por la convicción en el valor de la unidad y de la fidelidad al grupo. Con la finalidad de anotar algunos de los hallazgos estéticos, que forman parte ya de un estilo de dirección y actuación del laboratorio, asomémonos a la representación de una de sus escenas: la escena de la fiesta de bodas.

*Op. (Inicia música de banda de pueblo, música suave, triste. Va saliendo poco a poco)*

*Locutor:* Grupos de campesinos, hombres y mujeres —algunos a caballo— aparecen y avanzan desde el fondo. Es el pueblo que “baja”, desde todos lados, y que va llenando el espacio y que abre el paso a

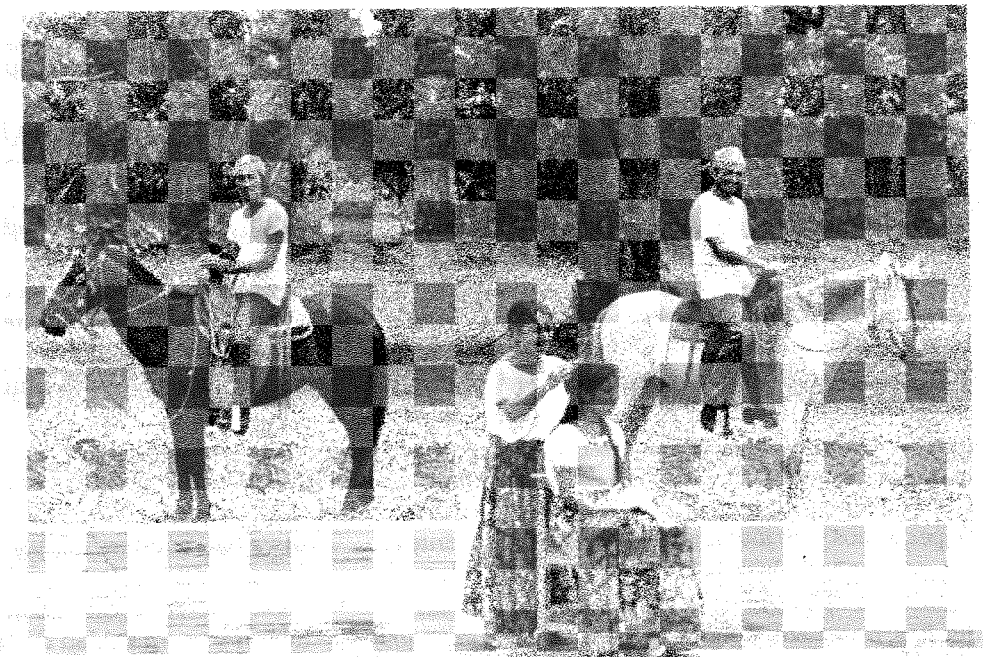
las carretas —adornadas de flores— en las que los novios llegan hasta el frente, a la tarima, al tablado, donde será el baile de bodas.

*Op. (Música de marimba. De fiesta. Queda al fondo)*

*Locutor:* La música de la marimba inicia el baile, un baile, un baile colectivo en el que participan más de 100 actores en el escenario y por el que todo Oxolotán recuerda su música, sus vestidos floreados, sus ritmos y que convierte el gozo del teatro en una fiesta colectiva.

*Op. (Sale música de marimba. Silencio)*

*Locutor:* La banda y la marimba callan. El baile se congela en una “estampa” a la que se sobrepone, en silencio, la escena del rapto. Y entonces, en una de las imágenes más bellas e intensas que se han dado en el teatro, el campo de percepción se amplía cuando desde lejos aparece un hombre a caballo, vestido de negro, con la cara dibujada con los signos de la



*Bodas de Sangre. Un espacio teatral abierto. Foto: Elena Zelaya.*

muerte. El jinete y el caballo encabritado, a distancia, imantan la escena. La muerte avanza: su marcha impone el silencio. Llega al proscenio, frente a nosotros. Observa todo: irónica, distante y sabia, domina la escena. Su caballo da la espalda, desplegándose una enorme capa negra que al avanzar, ahora acompañada de la *banda*, se lleva a todos, a ofendidos y a ofensores.

*Op. (Sale música de banda)*

**Locutor:** ¿Cómo se ha logrado que en una situación en la que el espacio y el espectador permanecen "fijos" hayamos tenido una lectura "cinematográfica" en la escena? Se debe al descubrimiento de una técnica de narración teatral en la que la continuidad se resuelve guiando nuestro foco de atención por el manejo de contrastes en el movimiento de los actores y por la utilización de la música como organizadora de un espectáculo en el que multitudes, pueblan un espacio escénico de grandes dimensiones. Se trata también de la creación de una sintaxis dramática en la que las imágenes se combinan para subrayar la concepción que preside la obra: el drama personal se representa en un primer plano, interrelacionada con el contexto social, más amplio, que se desarrolla en los segundos y terceros planos, como para sugerirnos que los perjuicios, el conflicto y los deseos ancestrales de venganza son algo que nos concierne a todos.

*Op. (Música)*

**Locutor:** Pero la poesía aparece de pronto también en la vida cotidiana. Por ejemplo, en Redención del Campesino, una población frutícola, casi en la frontera con Guatemala, de cerca de 1 000 habitantes, cuyo espacio escénico lleva el nombre de "Rodolfo Usigli".

A las 4 de la tarde la siesta se interrumpe y decenas de pequeños y de jóvenes salen apresuradamente de sus casas para dirigirse a los talleres del laboratorio. Es una palapa en la que una veintena de pequeños, descalzos, delgaditos, pobremente vestidos, forman una orquesta que interpreta con diversos ins-

trumentos un fragmento de la *Sinfonía No. 40* de Mozart. Después vendrá la clase de biomecánica, a la que se incorporan decenas de jóvenes y en donde se aprende y se practican *todos* los ritmos populares y modernos. Con una grabación continua que empieza por el danzón, sigue con el mambo, el rock, el cha cha chá...

Y es que en verdad todo esto es insólito. ¿Quién ha hecho posible que estos jóvenes de Redención del Campesino, en lugar de llevar a *Chanoc* o las *Lágrimas y risas* bajo el brazo, paseen ahora orgullosamente a Elena Garro o a Carballido? En gran medida, son esos dos o tres maestros de música, de danza y de teatro que —evocando la labor casi evangelizadora de las Misiones Culturales de 1921— viven permanentemente en cada una de las siete comunidades, compartiendo la precariedad de las condiciones de vida de sus habitantes, realizando tareas múltiples: enseñan, dirigen puestas en escena, coordinan espectáculos y tienen tiempo, también, para comprometerse con los problemas de salud, escolares y personales de sus alumnos y de sus familias. En gran medida, también, sus alcances son el resultado de una audaz y sensible política cultural gubernamental.

Pero estos son también sus límites: en México, la falta de continuidad y de definición de los proyectos culturales del estado, ha impedido frecuentemente la consolidación de movimientos o de proposiciones estéticas.

Actualmente, está en duda si el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, formará parte del programa cultural del nuevo gobierno del estado, o si, eventualmente, el grupo, que cuenta ya con 230 trabajadores del teatro, deberá buscar la preservación de su autonomía artística en otros gobiernos estatales, extranjeros o incluso, con el apoyo de empresas privadas.

*Op. (Puente musical)*

**Locutor:** El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco —en la complementación de tradición y modernidad de sus puestas en escena; en su experiencia lúdica, gozosa, en la que la comu-

nidad ensaya en el escenario lo que probablemente pronto podrá realizar en su vida real; por ser un proyecto oficial de servicio y de afirmación cultural— rompe los esquemas dominantes de producción teatral y ha realizado, ciertamente, un modelo inédito dentro de las propuestas que en América Latina se han intentado en el llamado "teatro popular".

## V. TEATRO COMERCIAL: TEATRO DE CARPA

Socorro Merlin

*Op. (Rúbrica)*

*Op. (Entra grabación de cómicos. Cortar grabación después de risa del público)*

*Op. (Testimonio grabación mesa redonda CITRU)*

*Op. (Puente musical breve)*

**Locutor:** Este programa está dedicado a las carpas de México, modalidad de espacio escénico que con un toldo y una sillería, en su presentación sencilla, y en su forma más elaborada con gradería, luces y telones, da cabida al hecho representacional en múltiples formas: drama, comedia, baile, circo, variedad y lo mejor de la carpa: ¡sketches!, cuyos principales objetivos —la diversión y la crítica— se manifiestan a través de la parodia y del doble sentido.

**Locutor:** Hoy tendremos la presencia de Adalberto Martínez (Resortes) actor cómico sketchero y Guadalupe Márquez, productor y actor.

**Locutor:** Hablaremos también del nacimiento y muerte de las carpas: quiénes han sido sus artistas, cómo ha evolucionado el teatro en ellas y del público que noche a noche ha disfrutado de las tandas y de la variedad.

*Op. (Breve puente musical)*

**Locutor:** El pueblo mexicano posee una gran capacidad creativa y artística. La vida de los antiguos mexicanos estaba regida por un calendario de fiestas durante todo el año, para celebrar a sus dioses mayores y menores, al igual que el calendario gregoriano celebra los 365 días del año a las vírgenes, santos y mártires del cristianismo. Al percibir los frailes que los mexicanos eran afectos a la representación, al canto y a la danza, introdujeron la religión cristiana en sus fiestas, substituyendo signos y símbolos. Los mexicanos, a su vez, yuxtapusieron significaciones a signos y símbolos impuestos. Algunos frailes, más psicólogos que otros, tomaron muy en cuenta este aspecto. Tal es el caso de fray Diego Durán que dice al referirse al calendario de fiestas mexicas:

**Locutor:** "Para que estén sobre aviso en desterrar y extirpar cualquier género de superstición e idolatría que haya quedado, o noticia de ellos si ha quedado, para lo cual proseguiré un calendario por donde ellos se regían y gobernaban y diferenciaban los tiempos conforme a la orden de él. Y plega a la bondad divina que no se rijan hoy en día por el que aunque no lo sé ni afirmo, témolo."

**Locutor:** Así pues, el choque cultural que significó la llegada de los españoles a tierras de América desarrolló en el pueblo mexicano la capacidad de cambiar, yuxtaponer y modificar los códigos de comunicación para escapar a todo tipo de imposición, dando a los mensajes un doble sentido con carácter lúdico, que nace y se desarrolla en el pueblo y que va a tener su máxima expresión en los cómicos y sketcheros de México que figurarán y tendrán gran éxito en tandas y revistas, en teatros y carpas.

**Locutor:** ¡Pásele, páseleeee! Esta tanda y dos más por un solo boleto!

¡Hoy gran estreno: *La tierra de las pelonas!*

*Op. (Puente musical breve, charleston. Enseguida, entra diálogo de Eleuterio y Panchita)*

**Locutor:** "Eleu: ¡A poco usted no se pela!



Payaso Caralimpia (Guadalupe Marquez). Actor cómico y empresario de la carpa que fue de su propiedad por más de 20 años.

**Locutor:** Pan: ¡me pelaba y no! ya iba a dejarme mi viejo cuando que lo que más le cuadra es entrete-nerse en hacerme el chongo.

**Locutor:** Eleu: ¡Ah, chivarras a mí también me cuadra mucho eso: peo pos ora con mi vieja pelona, pos ni modo!

**Locutor:** Pan: ¡Y Cholita su cuñada!

**Locutor:** Eleu: ya también entró en la moda, ya pos como es tan chinita, se parece su cabeza a la zalea de mi perro.

**Locutor:** Pan: ¡y doña Ulogia su suegra!  
Eleu: cresté que la vieja endina se cortó también las greñas.

**Locutor:** Pan: pos también. Pos sí ésa es la mera moda ya vesté hasta los políticos le están entrando.

**Locutor:** Pan: ¡no me diga!

**Locutor:** Eleu: Hay tiene usted, al general Flores y el señor Palavicini.

**Locutor:** Pan: ¡y don Álvaro Obregón!

**Locutor:** Eleu: ya merito se pela y se va para Sonora a cuidar sus garbanceras.

**Locutor:** Pan: bueno compadre de mi alma voy a vender mis tamales que ya se me están enfriando...

**Locutor:** Las tandas comienzan en las carpas, imitadoras de aquella primera que se le ocurrió armar a don Chole Arcaydo, titiritero y empresario que allá por el año de 1860 instaló una minúscula carpa en la Alameda para dar funciones con sus títeres. Más tarde, otros titiriteros, los famosos hermanos Rose-te Aranda, harían lo mismo en 1922.

**Locutor:** Las tandas tienen como platillo principal una revista y hasta una zarzuela. En una revista hay diálogos, música, baile y, sobre todo, chistes, la primera revista se estrenó en el Teatro Nacional el 30 de enero de 1870 con el nombre de *Revista del año de 1869*. La revista trata temas populares y de actualidad, utiliza la crítica política para los vicios contemporáneos: así nos lo demuestran los sugestivos títulos: *La huerta de don Adolfo*, *Las calles de don Plutarco*, *Lo truman o lo dejan*, *Se acabaron los de portes*, *Seis candidatos buscando la silla...*

**Locutor:** En los años de la revolución —y hasta en

los más difíciles como el año del hambre— el pueblo de México asiste al teatro y a las carpas. Los jefes revolucionarios afectos a las tandas tenían reservado su palco en el Principal: asistían con la regularidad que les permitía su azarosa vida y se regocijaban con las parodias chistes, y alusiones a su persona o a su política: el mismo Obregón provée de chistes al Panzón Soto. Y admira que, siendo tan omnipotentes, tuvieran más tolerancia y capacidad de reírse de sí mismos que sus sucesores.

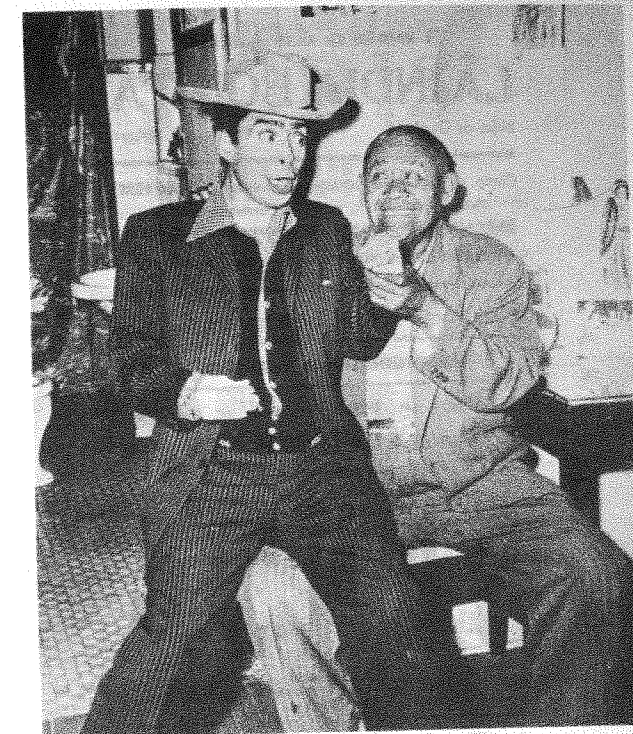
**Locutor:** En los originales de los programas que se encuentran en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli correspondientes a 1917, se lee: "¡salón teatro variedades! hoy domingo 8 de abril ¡grandiosa función! en la que figura la primera tiple cómica Blanca C. de Guerrero. En la divertidísima y chistosa comedia *El asistente del coronel*, en la misma función *Los Tres Gorriones* y la *Bella Lucerito*."

**Locutor:** "Cine salón Seye, empresa Rodríguez Hermanos, domingo 14 de octubre, ¡gran acontecimiento artístico! la jocosa comedia *Un rizo de su tocado*, gran acto de variedad por el cuadro "multicolor" y nuevos números de la pareja: ¡Tilda y Alak! y como final: ¡diálogo cubano y gran rumba! precios un peso y cincuenta centavos. Luneta y galería".

**Locutor:** Y en otro programa del Lírico de 1946, "los productores Ortega y Benítez presentan a Luis Sandrini, Amparito Arozamena, Tita Merello, Consuelo Guerrero de Luna y Rubén Rojo, entre otros, en la gran comedia musical *Yo no soy marinero, por ti seré*. Además *Las posadas*".

**Op.** (Puente musical, jarabe tapatio)

**Locutor:** Cuando cesaron las reyertas y se dio fin a la revolución, se inició un proceso de reconstrucción. Las comunicaciones en el país eran difíciles y aun en la ciudad de México trasladarse de un lugar a otro constituía un problema; esto, y la economía debilitada, motivó que los teatros perdieran concurrencia, sobre todo de la clase media y obre-



Adalberto Martínez (Resortes) y El conde Bobby. Actores cómicos y esketcheros, maestros de muchas generaciones de actores de carpa.

ra. Las ferias, los circos y las carpas constituyeron la diversión de quienes eran llamados por los aristócratas "el peladaje", "los morenos" y, más tarde, "la raza".

**Op.** (Puente musical)

**Op.** (Entrevista con Adalberto Martínez "Resortes")

**Op.** (Puente musical)

**Locutor:** Los tipos mexicanos, que nacen con la revista mexicana y pasan a la carpa, son interpretados por grandes cómicos que han quedado en la memoria de México: como el payo, figura interpretada por el cómico Anastasio Otero y perfeccionado por el Cuatezón Beristáin; la borrachita de pulquería,

**Teatro de Lona**  
**LA INDIA BONITA**

Plaza de Garibaldi Empresa R. Melgar.

Comp. de Zarzuelas, Revistas y Operetas, AMPARO PEREZ  
Director artístico, Director de escena,  
Salvador Sánchez, Humberto Rodríguez  
Maestro Director y Concertador, José Córdoba Cantú.

Hoy Jueves 28 de Septiembre de 1922

3 Monumentales Funciones 3

PROGRAMA  
1a. Tanda a las 16.30 H. 4.30 p. m.  
La Inmortal Zarzuela de Gombos

# SANTA

por Natalia Oliva, Herlinda Castillo, Lidia Rubio, Flora Martínez, Natalia Oca, Sra. Sánchez y Rodríguez, Salmorón, Vargas y principales artistas de la Compañía.

2a. Tanda a las 19.30 H. 7.30 p. m.

¡Estrenos! ¡Estrenos! ¡Estrenos! de la aplaudida revista de Arturo Avila

## Mujeres Modernas

Tomando parte toda la Compañía.

3a. Tanda a las 21.30 H. 9.30 p. m.

La divertida revista de R. Alvarez

## Aspirante a Comico

por AMPARO PEREZ, Emilia Oliva, Herlinda del Castillo, Lidia Rubio, Flora Martínez, Natalia Oca, Sra. Sánchez Rodríguez, Salmorón, Vargas y demás partes de la Compañía

### PRECIOS POR TANDA.

Luneta primera \$ 0.50 — Luneta segunda \$ 0.40  
Gradas \$ 0.15

**LA JOYA.**  
Taller de Relojería y Joyería. José Trinidad Martínez  
Todo trabajo que desempeña este caso, se garantiza.  
—B. de Alameda 57.

NOTA.—Este programa es susceptible de variación, previo permiso del H. Ayuntamiento. Se prohíbe fumar.

Tip. El Libro Libre, 2a. Morenos 25.

que evolucionó, desde la interpretación de Emilia Trujillo, pasando por Amelia Wihelmy y Delia Magaña, hasta Anita Mejía en la carpa de Caralimpia, el ranchero-socarrón, ladino, pintoresco, mal hablado encarnado por Roberto Soto y después por el Chacote; el pícaro de barrio, que nació con Chupamirto y perfeccionó Cantinflas; el comerciante mañoso, español o libanés, magistralmente interpretado por Joaquín Pardavé; el payaso de circo o de carpa, desde Ricardo Bell en el circo Orrín, hasta Caralimpia en su propia carpa; y después, los tipos de barrio: los pachucos, con Resortes, Medel, Tin-Tán, y Clavillazo. Sketcheros famosos que como el conde Boby, Resortes, Palillo y Pompín Iglesias, han sabido interpretar para la escena la agilidad, la gracia y la comicidad del hecho cotidiano político, económico y sexual.

Locutor: (Entra diálogo de Juan Pico de Oro)

“¡Soidadanos! con todo aquello que memprestó mi entrecortado entendimiento vengo a vociferarles y a dirigirles la palabra, hagora que estoy trepado aquí en esta trebuna...no por que me ven vestido de lana piensen que soy borrego y me vayan a recoitar: les ruego también que si me quieren palmetiar, se aguanten las ganas un chico rato, mientras quiacabo de vaciar mi discurso en este bello y fantasioso contorno. ¡Valedores! era el día de la noche, de la tarde de la mañana y del mediodía del año de mil ochocientos cincuenta y siete pesos, en dólares de las Costillas, se alevantó muy reanimado porque había muchas chinchs y pulgas en su petate onde se acostaba, y de un jalon sé que se jue hasta el campo onde estaban pasiendo los demás generales, don Morterro, don Ablasolo y don Matacristianos, y dándoles un rejuerte grito les habló deste modo: oigan señores qué están haciendo tan descuidados, hijos de los cincuenta mil apaches...”

Locutor: Los documentos hemerográficos y fotográficos del centro Rodolfo Usigli, localizados en los acervos de don Armando de Maria y Campos y en el de carpas de México, consignan imágenes de có-

micos de revista, de circo y de carpa. Allí aparecen “el Cuatezón” Beristáin, Josefina Noriega, el matrimonio Padilla de la carpa “Tayita”, el Chino Herrera, Roberto Soto y Delia Magaña, La Berumen, Cantinflas, Resortes, Caralimpia y muchos más...

Locutor: También se encuentran en los acervos, programas de carpas y salones, que nos llevan de la mano por el tiempo y nos muestran cómo ha cambiado el contenido.

Locutor: Al público le gusta la variedad en los programas: por esto, por la importación de la “variedad” francesa y la censura, la revista muere. Muerte que nos confirman los actuales hacedores del género: Margo Su, Pompín Iglesias, Ausencio Cruz. Las vedettes, los tríos, los baladistas, los ballets, los crooners, tomaron su lugar. Los únicos que se conservaron fueron los cómicos, los sketcheros y los payasos.

Op. (Entrevista con Guadalupe Márquez “Caralimpia”)

(Entra grabación)

Op. (Breve puente musical)

Locutor: Lo más importante para el actor cómico es el contacto con el público, nos dicen Caralimpia, Resortes, Pompín, Clavillazo. Esa relación público-actor que no se mecaniza sino que es nueva cada noche, porque no se sabe cómo reaccionará el público de hoy al chiste y la rutina que se hicieron ayer.

Locutor: El cómico y el patíño se ponen de acuerdo y elaboran una trama, un telar, que se desarrollará en la escena, de acuerdo con la respuesta del público. Éste pide, responde, señala, se entromete, porque se identifica, se proyecta, se catartiza con la escena. ¡Cuánto trabajo hubiera tenido el Dr. Freud, de haber asistido a una función de carpa!

Locutor: Artistas y estudiosos del teatro, como Enrique Alonso, han registrado muchas anécdotas —sabrosos dimes y diretes— que se dan en esta relación entre el actor y el público.

# TEATRO SALON “NORIS”

NUEVA EMPRESA  
Situado en Jamaica

Director de Escena HERNAN VERA

Espectaculo moral propio para familias

HOY Miércoles 25 DE JULIO de 1928

de las 4 a las 11 - Función por tandas.

ZARZUELAS, DRAMAS, COMEDIAS Y VARIEDADES

## FLENCO ARTISTICO

1ra. triple cantante <b>Julia Naya</b>	1ra. Actriz <b>Lupe Fragosó</b>
1ra. triple cómica <b>HERLINDA DEL CASTILLO.</b>	1ra. Dama Joven <b>CONCHITA RODRIGUEZ</b>
1ra. Característica <b>JULIA RASCON</b>	1er actor <b>ENRIQUE CISNEROS</b>
1er actor Cómico <b>Hernan Vera</b>	1er actor genérico <b>Rafael Hitta</b>
Galan joven <b>F. Salinas.</b>	1er apuntador <b>GUADALUPE RODRIGUEZ.</b>

### AL PUBLICO

Esta empresa habiendo observado que el público que concurre es altamente ilustrado no ha puesto reparo en contratar elementos artísticos de gran valía y presentar un espectáculo moderno y altamente moral, esperando sea de su agrado no deja favorecerlos con su pequeño óvalo para que dicho espectáculo dure mucho tiempo y tenga un lugar donde divertirse con poco dinero.

LA EMPRESA.

### PROGRAMA

1a tanda La bonita comedia

## LA MONJITA

Fin de fiesta

2a tanda la divertida Zarzuela

## Torear Por lo Fino

Fin de fiesta

3a La bonita comedia

## SI PAPA LO MANDA

Fin de fiesta

4a La bonita zarzuela

## LOS CELOS

Fin de fiesta

## GRADA 5 Cets

para el Viernes próximo el colosal drama socialista

## JUAN JOSE

**Locutor:** El teatro de carpa, con sus comedias parodias y sketches, proyecta los deseos del público económica o socialmente desfavorecido, quien ve decir en la escena lo que él quisiera decir abiertamente. Así, son los actores, los cómicos, las bailarinas y los cantantes quienes lo afirman política, social y sexualmente en la escena.

**Locutor:** A ese gran público desdeñado por la elite, que toma la revancha con su ausencia del llamado "teatro culto", le importa el hecho cotidiano que le afecta, lo que mengua su bolsillo o su moral. Es agudo y mordaz: lo que le gusta lo aplaude, lo que no, lo chifla. Si los artistas y los temas le gustan, ya tiene el elenco asegurada la temporada y, si no, ya pueden buscar otras oportunidades.

**Locutor:** Desde la aparición de los medios masivos se ha discutido en diversidad de espacios si el teatro perderá terreno frente a la televisión. Los medios masivos, dicen los cómicos, tiene sus propios atractivos, pero nada como el contacto vivo con el público.

**Locutor:** Nada como esa relación palpitante del actor que emite un mensaje y el público que lo atrapa al vuelo, lo hace suyo y lo devuelve al actor, para regocijo de ambos.

*Op. (Entra grabación: la misma del principio. Son voces de cómicos y risas del público. Disolvencia)*

*Op. (Rúbrica)*

## VI. DIFUSORES TEATRALES: FORO SHAKESPEARE

José Ignacio Gutiérrez de Velasco

*Op. (Entra rúbrica del programa y desvanece)*

**Locutor:** En este programa hablaremos de uno de los espacios escénicos, o locales, que existen para

hacer teatro de manera independiente: el Foro de la Compañía Shakespeare; y escucharemos una entrevista con su director, Héctor Fuentes.

*Op. (Entra música y baja a fondo)*

**Locutor:** "El hábito no hace al monje", reza un refrán conocido, pero el sentido común nos enseña que a base de hábitos y tenacidad se desarrolla la habilidad de cualquier trabajador, sea monje, carnicero o actor.

**Locutor:** Es así que entendemos, que "el actor no nace, se hace", trabajando manual e intelectualmente para hacer teatro.

*Op.*

**Locutor 1:** Entonces, para hacer teatro, se necesita...

**Locutor 2:** Bueno, pues actores, público y un escenario o lugar donde se pueda ver lo que se va a presentar.

**Locutor 1:** Si claro, qué fácil.

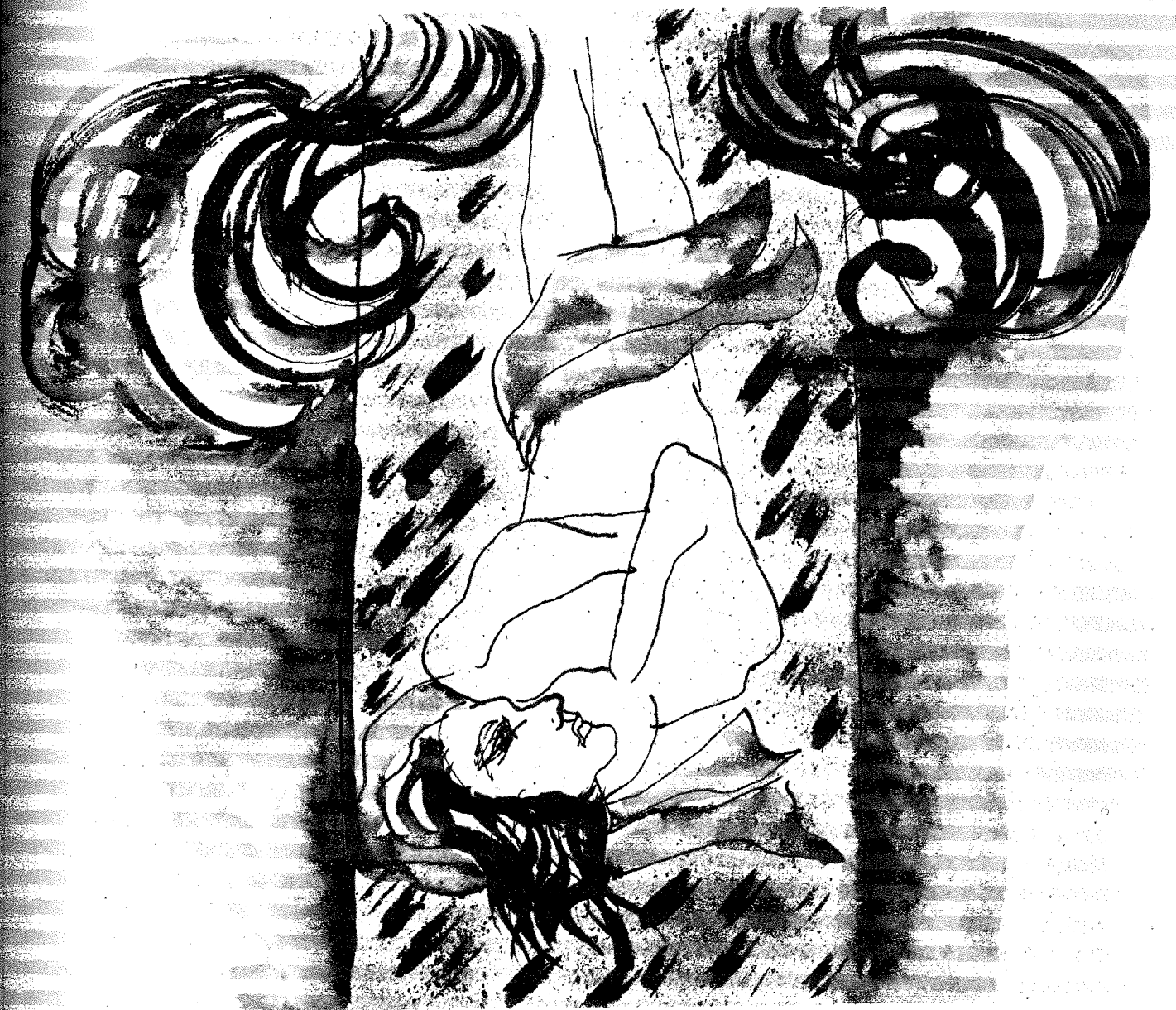
**Locutor 2:** Con ello quiero decir que los materiales necesarios para hacer teatro, son los que necesitan los actores para ser actores, el público para ser público, y el escenario para ser eso.

**Locutor 1:** Y lo que el hombre necesita para ser hombre, sí, cómo no.

**Locutor 2:** Espera, el público, para ser público teatral, tiene como condición que exista una actividad teatral, de lo contrario no existe.

**Locutor 1:** De acuerdo, de tal manera que para ser público de radio se necesitó que hicieran la radio, bien.

**Locutor 2:** Pensemos por un momento que queremos iniciarnos en el teatro, ¿qué haríamos?





**Locutor 1:** Conseguirnos una interesante obra de teatro, como *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, en la que se relata la historia de un profesor de historia de México, que se hace pasar por un caudillo de la Revolución mexicana y ...

**Locutor 2:** Mejor otra, de un autor joven, que no haya sido estrenada.

**Locutor 1:** O la escribimos nosotros mismos.

**Locutor 2:** Cosa nada fácil, pero lo intentaremos, hay quien lo hace.

**Locutor 1:** Y ya teniendo el relato a contar, ¿con qué seguimos?

**Locutor 2:** Agrupando a la gente que quiera y pueda actuar; dirigir o fabricar enseres, muebles, vestuario; y poner luces y hacer escenografía.

**Locutor 1:** ¿No era esto al principio?

**Locutor 2:** Ya empezamos de otro modo; tal vez algunos de nuestros escuchas empiecen o hayan empezado de otra manera, pero sigamos.

**Locutor 1:** Porque yo sé de varios grupos que se dedican al teatro, y que ya agrupados en el quehacer teatral buscan el relato, o teniéndolo buscan cómo presentarlo.

**Locutor 2:** Asociaciones o agrupaciones que generalmente organizan su actividad con un carácter de creación colectiva, donde la dirección, la actuación, los textos y la talacha, se realizan de manera cooperativa, ¿no es así?

**Locutor 1:** Y que son conocidas como grupos de teatro independiente.

**Locutor 2:** Que muchas veces encontramos las calles, plazas o lugares públicos.

**Locutor 1:** Del teatro independiente hay muchas versiones, tanto prácticas como de definición; pero algo en lo que coinciden es que hacen teatro por su valor artístico y no por el valor comercial.

**Locutor 2:** Lo que provoca que muchos actores, directores y productores con fama ya hecha, no se agrupen ni se interesen en hacer teatro independiente.

**Locutor 1:** Pero no nos perdamos, ya habiendo un grupo de gente que por su formación es, o está, en la querencia del teatro, y...

**Locutor 2:** Teniendo un relato a contar.

**Locutor 1:** ¡Nos ponemos a hacer teatro!

**Locutor 2:** ¿En dónde?

**Locutor 1:** En la calle, o cualquier lugar público, como habías dicho.

**Locutor 2:** ¿Y de qué vivimos?

**Locutor 1:** Pasando el sombrero, o comprometiéndonos con organizaciones de colonos, o sindicales.

**Locutor 2:** No..., mejor en una sala.

**Locutor 1:** Ése es uno de los elementos que hace diferentes las versiones del teatro independiente.

**Locutor 2:** Pues algunos, como el Grupo Zopilote, practican la vertiente del teatro independiente que llaman teatro popular o callejero.

**Locutor 1:** Teatro independiente que en México adquiere carácter histórico, como movimiento, con el surgimiento de CLETA-UNAM.

**Locutor 2:** Movimiento que es resultado de muchas fuerzas teatrales, y no teatrales, ¿verdad?

**Locutor 1:** Así como también modelo y experiencia



de muchas expresiones teatrales que se atomizaron del mismo CLETA-UNAM, y de otras que se han dado en nuestra sociedad en la que se quedó grabado este proceso.

**Locutor 2:** ¿Y el foro?

**Locutor 1:** El Foro Isabelino, que está en Sullivan No. 43, ahí por el Monumento a la Madre, fue el que tomaron y donde forjaron su sede CLETA-UNAM, y que ahora es centro del Teatro Taller Tecolote, que junto con la Asociación Teatral Independiente Contigo ... América, allá en Arizona No. 20, atrás del Hotel de México, serían ejemplo de los grupos que cuentan con un local para la presentación de sus obras.

**Locutor 2:** No, yo hablo del foro o espacio escénico para que nosotros hagamos teatro.

**Locutor 1:** Bueno, si no contamos con el apoyo de alguna institución pública o privada, de las que se ocupan del teatro, y no queremos hacerlo en lugares públicos, nos queda...

**Locutor 2:** Buscar, insisto, un foro, espacio escénico o sala teatral, en la que nuestra agrupación pudiera presentar nuestro relato teatral.

**Locutor 1:** Eso sería posible en espacios que se abren a expresiones teatrales independientes, como son La Carpa Geodésica, en Insurgentes Sur No. 2135, Col. San Ángel; La Gruta, allá en Avenida Revolución No. 1500 en la Colonia Guadalupe Inn; La Última Carcajada de la Cumbancha o LUCC, en Perpetua No. 4, por donde está el Teatro Insurgentes; o en el Foro de la Compañía Shakespeare, en...

**Locutor 2:** ¿Foro..., y de la Compañía Shakespeare, suena bien.

**Locutor 1:** Pero eso sí, si vamos a hacer algo teatral que sea bueno, de cualquier manera.

**Locutor 2:** ... Foro de la Compañía Shakespeare..

**Op.**

**Locutor:** La decisión de crear un espacio escénico, el Foro de la Compañía Shakespeare, ofrece en el Distrito Federal un lugar de expresión para un teatro independiente, en el entendido de que teatro independiente es todo aquel que no cuenta con ningún subsidio o apoyo, oficial o privado.

**Op.**

**Locutor:** Después de haber participado en la actividad teatral en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM; en el foro Academia EON donde se reunían la experiencia y teoría del quehacer teatral de renombrados teatristas como Julio Castillo, Sergio Bustamante y Hugo Argüelles y un administrador y empresario de libros sobre medicina —Héctor Fuentes— se ven ante la disyuntiva de formar una editorial o crear un espacio escénico, sobre la construcción vecina a sus oficinas, en las calles de Zamora, de la colonia Condesa; oficinas que albergaban a la Compañía Shakespeare, la primera librería especializada en temas teatrales en nuestra ciudad.

**Locutor:** Héctor Fuentes opta por fundar un espacio escénico: el Foro de la Compañía Shakespeare, pero mejor escuchémoslo.

**Op. (Entrevista)**

**Locutor:** La Asociación Civil Foro Independiente de Actividades Creativas Escénicas, FIACRE, con su espacio escénico —Foro de la Compañía Shakespeare—, inicia sus actividades con lecturas dramatizadas y con el estreno mundial de una obra del dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, *Voces en el umbral*, cuyo relato es el conflicto entre una criada y "su señora", que han vivido desde la juventud en una relación tensa y de complicidad.

**Locutor:** Durante el primer año se exhiben en el Foro de la Compañía Shakespeare siete obras teatrales: *La nueva arca de Noé*, de Tomás Urtusástegui, que inaugura este foro para el público infantil; si-

guen, para este mismo público, *El fantasma Pluf* de María Clara Machado y *En busca de una familia feliz* de Alicia Urreta.

**Locutor:** Para el público adulto el inicio es *Abolición de la propiedad* de José Agustín, reconocido autor joven de "La onda", que logra una renombrada presentación; renombre sostenido con las obras *Yankee* de Sabina Bergman, *Algo te quiero decir* de Alma Levy y concluido en este primer año por *Cuando veas la cola de tu vecino arrancar...* de Tomás Urtusástegui.

**Locutor:** En 1984, segundo año de actividades del Foro de la Compañía Shakespeare, tres de las catorce obras presentadas son para niños.

**Locutor:** Para 1985, la cartelera es mantenida con catorce obras, pero aumentando a cinco las dedicadas al público infantil.

**Locutor:** Durante el cuarto año de actividades, las obras para este público tan poco atendido, como son los niños, creció a seis de las diez y seis representadas.

**Locutor:** Para 1987, la cartelera contará con trece presentaciones, dos de ellas para niños.

**Locutor:** El año pasado se ofrecieron siete obras infantiles, dentro de las diez y ocho que vio el público.

**Locutor:** En el presente año han sido exhibidas cinco obras teatrales en el Foro de la Compañía Shakespeare, dos de las cuales son dirigidas al público infantil.

**Op.**

**Locutor:** Durante este trayecto el Foro de la Compañía Shakespeare ha promovido las actividades de diversos realizadores teatrales.

**Locutor:** Es así como Tomás Urtusástegui, Alicia Urreta, Jesús González Dávila, Hugo Dávila, Hugo

Hiriart, Tomás Espinoza, Fernando de Ita, Rafael Degar y otros, han encontrado con un foro para la escenificación de sus obras.

También directores teatrales han encontrado un espacio en este foro promocional; tal es el caso de Darío Pie; de Susana Alexander, con *Historias de mujeres*; de Morris Savariego, con *La nueva arca de Noé*; de Rafael Degar, con *Antídoto* y Tito Vasconcelos con *Maricosas*. Ni qué decir de Jesusa Rodríguez, que con la obra *El concilio de amor* levanta una ámpula social con un tema religioso, que a consideración de algunos, era herejía.

**Op.**

**Locutor:** Todo lo anterior da pie a pensar que el teatro que hoy se manifiesta de manera independiente está dando frutos que necesitan el cultivo dado por los espacios y su público, para que fructifiquen las semillas de esta forma cultural que es el teatro mexicano.

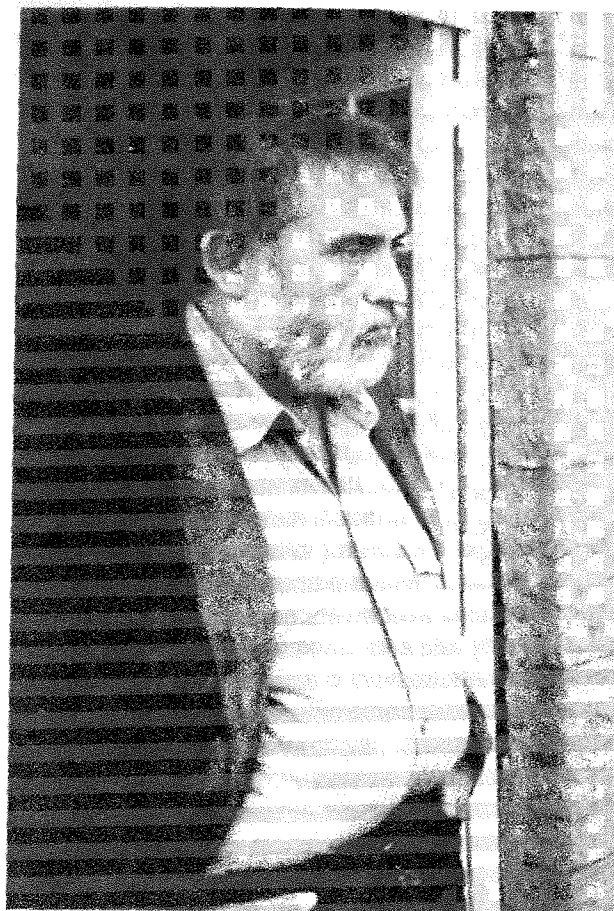
## VII. TEATRISTAS-DIRECTORES DE ESCENA: JULIO CASTILLO

Sonia León Sarabia

**Op. (Entra rúbrica del programa)**

**Op. (Entra testimonio grabado)**  
"Por eso es que es el gran renovador del teatro mexicano, por eso es que es el genio de nuestro teatro de este siglo, por eso sus enseñanzas tendrán que no quedar en el aire, sino llevarse a un papel para que las futuras generaciones, que no tuvieron la oportunidad de conocerlo y tenerlo cerca, puedan conocer lo que él encontró en su búsqueda. Porque él no era solamente un teórico, era un practicante, un sacerdote del teatro que oficiaba un rito; entonces, hay que conocer ese rito aunque sea por terceras referencias, en un texto escrito.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rascón Banda, Víctor Hugo. (Entrevista. 1989, mayo, 19)



"... en mi teatro, hay una risa de amargura. Un signo de madurez es reírse de los propios problemas." Julio Castillo.

**Locutor 1:** Este programa está dedicado a un hombre en el que se aloja la semilla de la creación: en su vida, en sus recuerdos. Un hombre de gran talento mágico, imaginativo, estético, capaz de transmitir al espectador emociones vivenciales a través de la puesta en escena.

**Locutor 2:** Hoy hablaremos de un creador, hablaremos de Julio Castillo.

**Voz hombre:** Primera llamada, primera.

*Op. (Entra música de mambo de Pérez Prado. Se desvanece, sale sobre el texto)*

**Locutor 1:** Julio Castillo nace el 3 de octubre de 1943 en el barrio de Santa Julia: como un designio, crece en "Los bajos fondos" del Distrito Federal, rodeado de carencias y escenas crudas y emotivas, que forzosamente habrían de marcar su vida y su obra. Nadie como él para asumir la marginalidad y plasmarla en escenas impactantes.

**Locutor 2:** Es del barrio de donde sacó sus pobres gentes, para transformarlas en antorchas que iluminaron los escenarios en los que trabajó. Respecto a esto, el propio Julio comentaba:

**Locutor 3 (Julio Castillo):** "Yo vengo de una clase marginada, viví mi niñez en el barrio de Peralvillo. En donde había —hay— mucho pandillerismo y pobreza. El casero nos lanzaba a la calle con todas nuestras cosas y, al pagar la renta, regresábamos a habitar una vecindad paupérrima, mi abuela y todos nosotros permanecíamos sentados en la cama a media calle, mientras se conseguía el dinero para liquidar el adeudo. Para mí esto ha sido siempre una obsesión. He querido representar en mi teatro todo lo que es la marginación."<sup>2</sup>

*Op. (Entra música de los Beatles (canción Let it be), va bajando, se diluye)*

**Locutor 2:** Egresado de la escuela de arte teatral del INBA, Julio Castillo nace a la escena en el conflictivo 1968. Es miembro de una generación que él mismo califica de ruptura absoluta y total; esto es, en voz del propio Julio:

*Op. (Entra grabación, voz de Julio Castillo).* "Era un momento el cual yo me siento feliz de haberlo vivido, porque a nosotros como jóvenes nos tocó abrir muchas brechas, enfrentarnos a muchas

<sup>2</sup> Chabaud M., Jaime (1987) De la calle. *Boletín Citru* 3, p. 31.

cosas, darnos cuenta de muchas cosas. Y de alguna manera, mi puesta en escena del *Cementerio de automóviles* la hice con mis compañeros de clase, que confiaron en mí; teníamos una gran necesidad de expresar en el escenario lo que estaba sucediendo en la calle".<sup>3</sup>

**Locutor 1:** En efecto, en esta puesta en escena su talento como director se puso en marcha, y al mismo tiempo iniciaba un ciclo que no cerraría sino veinte años después con el conmovedor montaje de *De la calle*. Julio Castillo, a decir de Fernando de Ita:

**Locutor 4 (Fernando de Ita):** "Es un santo con olor a diablo, o un demonio con cara de ángel. Su figura siempre ha sido endiabladamente beatífica. De joven fue como una figura del Greco, la simiente de un apóstol de teatro, era muy delgado y ya tenía en los ojos del destello de los locos aprendices de los brujos: la mirada de generación perdida del 68".<sup>4</sup>

*Op. (Entra música de los Beatles, canción Revolution, se diluye sobre el texto)*

**Locutor 2:** A partir de entonces, Julio Castillo dedicaría sus días al teatro, y dentro de éste, a la representación de tres obsesiones: el amor, la violencia y la muerte.

**Locutor 1:** Los personajes que aparecen como una constante en sus obras son los desheredados, los nacidos en la calle: mendigos, prostitutas, teporochos, en fin, los marginales de un sistema de contrastes en el que todos de alguna manera, desempeñamos un rol: víctimas o victimarios.

**Locutor 2:** Una alternativa que revolucionaría el teatro mexicano comenzaba a abrirse paso y, con montajes como *Así que pasen cinco años*, *La vida de los insectos*, *Arde Pinocho* y *Armas blancas*, entre mu-

<sup>3</sup> 2do. Encuentro Nacional de Investigadores de Teatro. (1987, Cholula, Pue.) Julio Castillo "Metodología Escénica" (Conferencia).

<sup>4</sup> De Ita, Fernando. (1988, septiembre, 19) Julio de la Impureza. *La Jornada*.

chos otros, Julio participa a la cabeza de este movimiento.

*Op. (Entra música de bolero, canción Espita se desvanece sobre el texto)*

**Locutor 1:** Urbano a morir, conocedor de cantinas, parrandas y alucines, este fecundo director —Julius para los cuates— llegó al mundo del teatro por una afortunada equivocación.

*Op. (Entra voz grabada: Julio Castillo).* "Yo llegué al teatro por accidente, porque me equivoqué: de entrar a unos billares entré a un teatro y entonces en el teatro estaban dando *Las cosas simples* de Héctor Mendoza, y al otro día ya estaba yo de actor; porque me sorprendió mucho las luces y ver gente ahí diciéndome, a mí me atrapó verdaderamente. Y al otro día ya estaba yo maquillado ahí dentro y era yo burla y pasto de todo el barrio porque hasta la fecha los actores son maricones, drogadictos y todo... pues sí, drogadictos de alguna manera, pero no dejamos de pensar que el actor debe ser un transgresor".<sup>5</sup>

**Locutor 2:** En pocas ocasiones se da una continuidad entre vida y obra como en el caso de Julio Castillo; no se sabe dónde acaba una y comienza la otra.

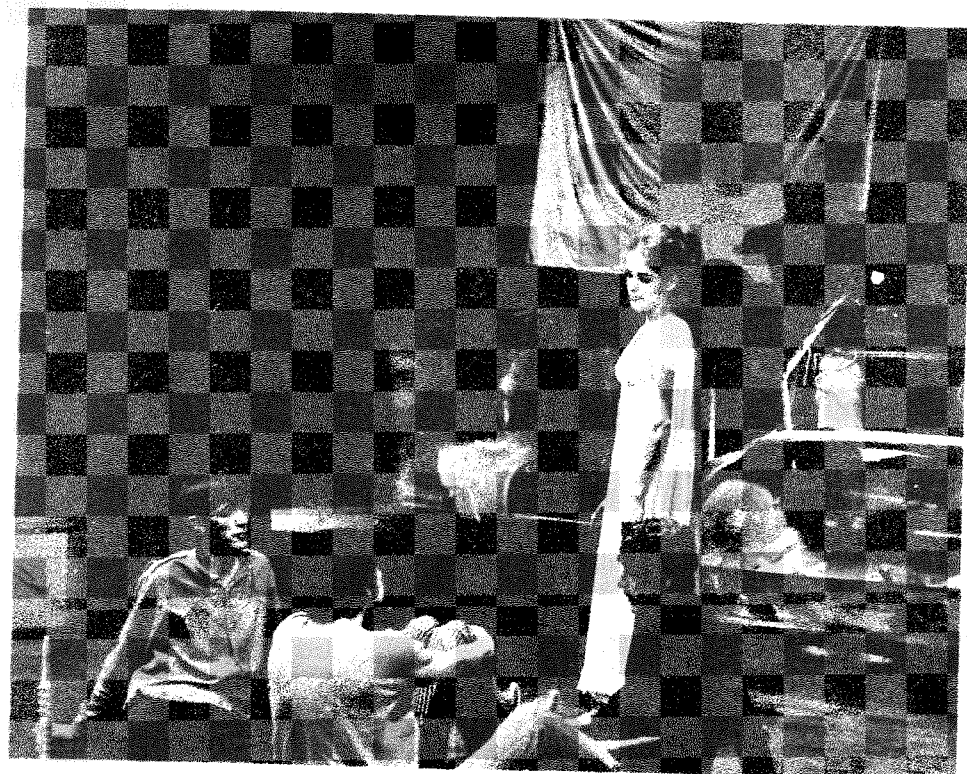
**Locutor 1:** Para mí —decía el director— lo más entrañable son los amigos, la gente que uno quiere, con la que uno habla y se emborracha; de ahí salen las cosas que luego pasan al escenario.

**Entra voz de hombre:** Segunda llamada, segunda

*Op. (Entra música de Mozart, Sinfonía N° 25 en sol menor, K 183, 1er. Movimiento. Baja y se sostiene durante todo el texto como fondo)*

**Locutor 2:** Defensor del teatro mexicano, tuvo éxito y reconocimiento en el ámbito internacional con es-

<sup>5</sup> 2do. Encuentro Nacional de Investigadores de Teatro. (1987, Cholula, Puebla.) Julio Castillo "Metodología escénica" (Conferencia).



El cementerio de automóviles. Julio Castillo iniciaba un ciclo que no cerraría sino 20 años después.

pectáculos como *Vacío*, con el grupo Sombras Blancas, basado en un poema de Silvia Plath, en el que trata la marginación de la mujer por el machismo. Dicho montaje participó en el Festival de Teatro de Colonia en la RFA y fue grabado para la TV de ese país.

**Locutor 1:** Otra creación que triunfó a todas luces fue *De la calle* del autor Jesús González Dávila, y que representó a México en el Festival de Teatro de las Naciones, en Caracas, Venezuela, y posteriormente en el XII Festival Latino de Nueva York.

*Op. (Sale música)*

**Locutor 2:** Participó en el teatro popular dirigiendo, en *El Blanquita*, espectáculos sobre José Alfredo Jiménez, Pérez Prado y el titulado *Hermano del Alma* sobre la vida de Agustín Lara.

**Locutor 1:** Fue, además, maestro de actuación en el Centro Universitario de Teatro, en la UNAM, en el Centro de Capacitación de Televisa y creó —junto con la esposa Blanca Peña y Luis de Tavira, entre otros— en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET). De igual manera incursionó en la TV, dirigiendo algunos teleteatros y telenovelas.

*Op. (Entra música de cápsula)*

**Locutor:** Recientemente, el INBA realizó en homenaje a la obra del director Julio Castillo, una serie de actividades, dentro de las que podemos, contar mesas redondas, la edición de un libro, una exposición itinerante y la reposición de dos de sus últimos montajes: *De película* y *De la calle*. Consulte cartelera.

*Op. (Sale cápsula, con música)*

**Locutor 2:** Hay quienes dicen que en el teatro se debe hablar de antes y después de Julio Castillo. Él, que nunca se sintió descubridor de nada, ubicaba la esencia de su teatro en la investigación, en la constante búsqueda de ingredientes que motivaran el proceso creativo. Afirmaba que era necesario un método de enseñanza actoral. O por lo menos una unificación del lenguaje, del estilo, para que así el teatro recobrara su gran fuerza, que es la presencia del actor sobre el escenario.

*Op. (Entra voz grabada: Julio Castillo)*

"En este momento yo siento que para que exista un teatro realmente de investigación, debemos de partir de actores entrenados, de actores hechos, formados. Esta labor es como subir al Monte Everest, porque de alguna forma el actor, a mi juicio, sigue teniendo instructores, no maestros".<sup>6</sup>

**Locutor 1:** Al mismo tiempo puntualizaba que, para

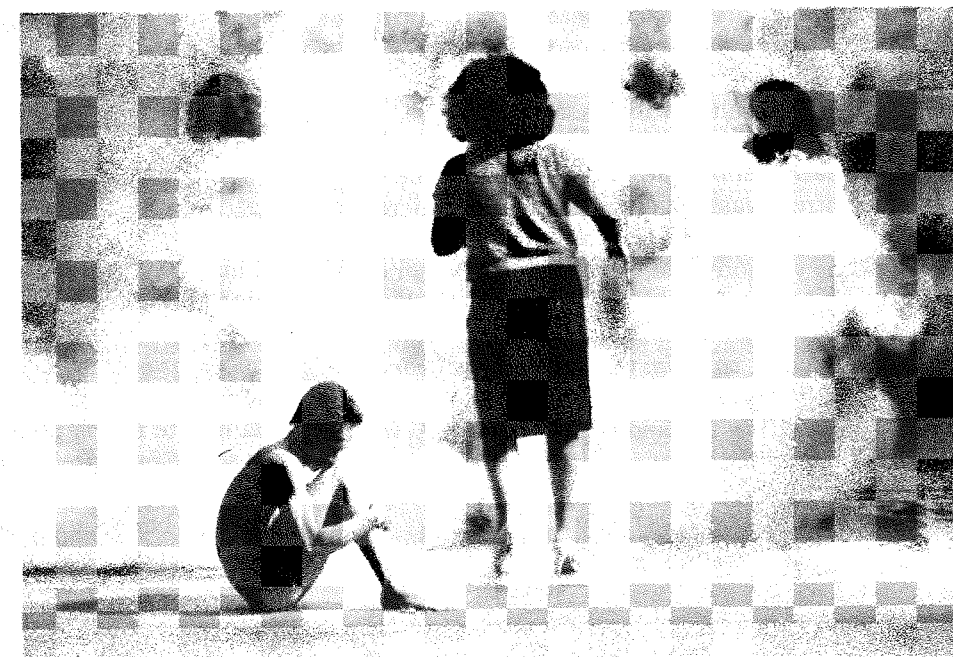
<sup>6</sup> 2do. Encuentro Nacional de Investigadores de Teatro. (1987, Cholula, Puebla.) Julio Castillo "Metodología Escénica". (Conferencia).

hacer teatro, es necesario que la relación entre las gentes que conforman el espectáculo sea un acto de amor entre el actor, el director, el autor, el escenógrafo; es necesaria la confianza y entrega mutua que se puede dar en una pareja de amantes, ya que hay un hecho que los une: el que las cosas salgan lo mejor posible.

**Locutor 2:** Una de sus grandes preocupaciones fue llegar con su arte al espectador, tener un contacto directo con él, y compartir una experiencia vital. Por eso mismo, al definir el teatro, Julio decía:

**Locutor 3 (Julio Castillo):** "Es como esa mujer que tanto nos gusta y de pronto tenemos la suerte de verla bañarse: es algo imposible, algo ideal; por ello, no nos gustaría ser descubiertos.

El espectador de alguna manera busca su privacidad, se cumple así en el teatro el voyerismo, el placer de no ser visto; contemplar desde una oscuridad lo que es la vida, en la que de alguna manera no nos atrevemos a participar. Cuando el actor invade el hábitat del espectador, éste se siente traicionado. En



Julio Castillo dedicaría sus días al Teatro y dentro de éste, a la representación de tres obsesiones: el amor, la violencia y la muerte.

lugar de ello, prefiere pagar para sumergirse en una obscuridad y contemplar las proposiciones de vida que ofrece el teatro".<sup>7</sup>

**Voz de hombre:** Tercera llamada, tercera.

*Op. (Entra música, canción: Amor ya no me quieras tanto, cantada por Los Panchos. Desde "Yo siento en el alma tener que decirte..." hasta... "he sido tu cruz" después se diluye, sale).*

**Locutor 1:** Julio Castillo no pudo llegar tan lejos como hubiera querido...

*Op. (Entra música de Mozart: Requiem. Va bajando y permanece como fondo durante el texto)*

**Locutor 2:** Después de tres semanas de permanencia en un hospital a causa de un mal hepatorenal, el 19 de septiembre de 1988 a las 4:50 de la mañana, Julio Castillo se funde con una de las obsesiones siempre presente en su trabajo: la muerte.

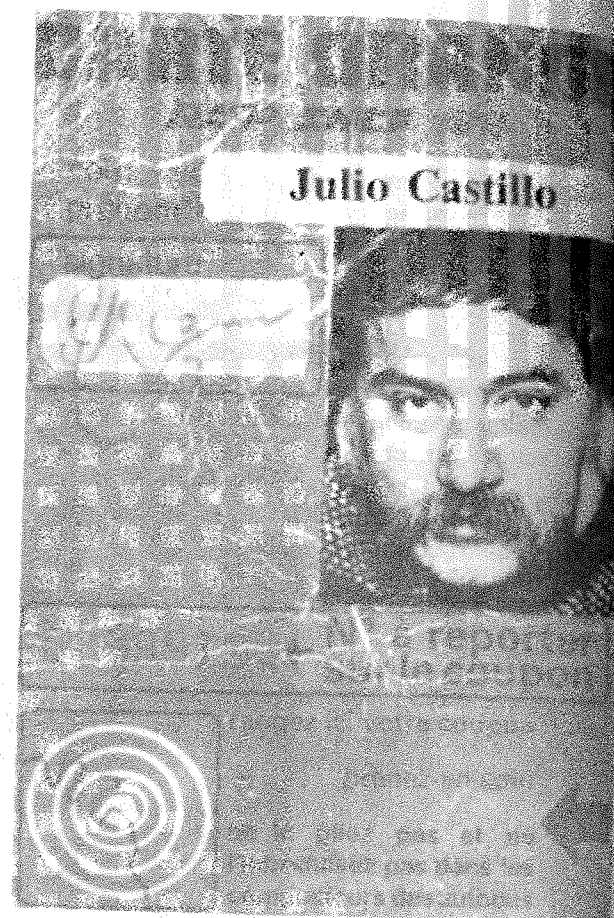
**Locutor 1:** Al día siguiente, después de las 11 A.M. Julio acudiría a su última representación: *Un homenaje de cuerpo presente*.

**Locutor 2:** Una multitud formada por amigos, familiares, personalidades, alumnos y seguidores, llenaban el Teatro del Bosque, como en una noche de estreno. Entre vivas, aplausos y lágrimas, dijeron adiós a un director que supo plasmar en la escena, con realismo y emotividad, la belleza y el horror de esta ciudad dantesca que le tocó vivir.

*Op. (Entra música, canción: Ojalá que te vaya bonito de José Alfredo Jiménez. Desde "Ojalá que te vaya bonito..." hasta "Yo no sé cómo voy a apagarlas", después se diluye y sale).*

*Op. (Entra testimonio: Roberto Sosa Martínez)*

<sup>7</sup> Castillo Julio. (1982). Proceso de Trabajo. En S. Jiménez y E. Ceballos (Comp.) *Teoría y Praxis del Teatro en México*. (Especulaciones...En busca de Escuela) (pp. 344-345). México: Gaceta.



"El gran valor de Julio en este caso es la sencillez y la humildad con las que supo contar las cosas, el genio para pedirnos las distintas situaciones, las distintas emociones, y motivarnos según los casos que se necesitara; Julio nada más necesitaba de dos, tres palabras para sacarte la emoción, que fluyera sola, nada más te movía unas palancas y ya tu emoción salía sola. Era impresionante, era una comunicación tan sencilla y tan humana, con él arriba del escenario, qué bueno, todavía durante las funciones los disfrutamos. Era maravilloso, es maravilloso lo que nos dejó Julio".<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Sosa, Roberto. (Entrevista, 1989, mayo, 19).

*Op. (Entra testimonio: Sergio Klainer).*

"Definitivamente, yo creo que lo que más le interesaba a Julio, y tuve el privilegio de comprobarlo en cuerpo y alma, era crear y trabajar, según sus propias palabras, con la gente que él respetaba y que él quería; por que lo podía entender, dejar huellas inolvidables. Y sin duda Julio Castillo, a raíz de su fallecimiento, renace como hombre de teatro para vivir por siempre en el corazón de todos y cada uno de los que profesen esta vocación artística."<sup>9</sup>

*Op. (Entra testimonio: Adalberto Parra)*

"Su principal preocupación era exponer los lados podridos de nuestra sociedad, exponer todo lo corrupto y todo lo desgraciadamente decadente dentro de nuestra sociedad; pero lo hacía de tal forma, con tal magia — porque hablaba el señor con dios y con el diablo al mismo tiempo— que sublimizaba toda esa porquería, esa desgracia de la sociedad; y al sublimizarla y al exponerla, por supuesto la depuraba; todo eso es lo que me dejó a mí al trabajar con él, un conocimiento bien profundo de mi teatro mexicano. Estamos preocupados porque queremos que salga otra persona con su escuela y con su talento, porque no podemos estar conformes con que esto haya sido ya lo último que hayamos visto, con esta calidad".<sup>10</sup>

*Op. (Entra testimonio: Blanca Peña)*

"La contribución de Julio es un enorme, un gran respeto al actor y esto, de alguna manera, está en todas sus obras y en el cariño que los actores le tenían a Julio.

Julio aportó mucho al arte escénico mexicano; una escuela propiamente, creo que no, pero están las bases para ello. Es el reconocimiento a la participación del actor, como creativo y no como un elemento más".<sup>11</sup>

*Op. (Entra testimonio: Víctor Hugo Rascón Banda)*

"Un actor que que actuaba una sola vez bajo la di-

<sup>9</sup> Klainer, Sergio. (Entrevista. 1989, mayo, 19).

<sup>10</sup> Parra, Adalberto. (Entrevista. 1989, mayo, 19).

<sup>11</sup> Peña, Blanca. (Entrevista. 1989, mayo, 19).

rección de Julio, ya no era el mismo después; su actitud ante la escena y ante otros directores ya no era la misma. Julio le sacaba cuestiones internas, vivenciales, le decía: fuera todo artificio, fuera toda artificialidad en el teatro, sé sincero con el teatro. Después de haber tenido la fortuna — como la tuvimos nosotros— de trabajar con Julio, ya no podemos escribir las obras de la misma manera, ya estamos pensando en las imágenes que Julio nos ayudó a encontrar con nuestros textos; no se diga un escenógrafo, que se complementaba totalmente con el trabajo de él; y no se diga el público: el público mexicano ya no es el mismo después de ver una obra de Julio, después de ver *De la calle*, después de ver *Dulces compañías*. Uno espera mucho del teatro mexicano y uno se vuelve exigente para las futuras puestas en escena de otros directores."<sup>12</sup>

**Locutor 2:** Murió Julio Castillo, pero queda su obra, queda su presencia en los afortunados que vivimos algunos de sus trabajos.

**Locutor 3 (Julio Castillo):** "Hay dos cosas contra las que no se puede hacer nada: el desamor y la muerte; nada más que con el desamor nos hacemos la ilusión de vencerlo, y la muerte hasta eso nos mata"<sup>13</sup>.

**Locutor 1:** El ciclo se ha cerrado. Tal vez ahora haya vuelto a *Los bajos Fondos* y esté en *Las dulces compañías* de su logrado Santo Niño de Atocha y Rufino *De la calle*, sentado arriba del muro tomándose unos alcohóles *De película*.

A nosotros sólo nos queda el *Vacío* ese, que ha dejado *El brillo de su ausencia*.

*Op. (Entra grabación de aplausos, se diluye, sale)*

#### **Bibliografía de Teatro Comercial: Teatro de Carpa**

1. Argudin, Yolanda. *Historia del Teatro en México*. Ed. Panorama México. 1965.

<sup>12</sup> Rascón Banda, Víctor Hugo. (Entrevista. 1989, mayo, 19).

<sup>13</sup> Villaseñor, Margarita. (1988, octubre, 06). Julio 1943-*Siempre*. p. 38.

2. Basurto, Luis G. Martínez, Adalberto (Resortes). Moreno, Mario (Cantinflas). Padilla José. Mesa redonda *Carpas de México* testimonio en ciclo "tendencias y movimientos del teatro en México en el siglo XX" INBA/CITRU. México 1987.
3. Instituto Nacional de Bellas Artes. *Los trashumantes del INBA*. Ed. INBA, Dep. Teatro México. 1966.
4. López de la Parra, Manuel. *Reabrieron con gran fiesta El Blanquita*. Rev. Revista de Revistas. No. 4128.10 de marzo de 1989.
5. Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de Teatro Mexicano*. Ed. INBA Departamento de Literatura. México 1964.
6. María y Campos, Armando De. *Entre cómicos de ayer*. Ed. Arriba el Telón. México 1949.
7. Martínez, Adalberto (Resortes). Entrevista INBA/CITRU México 1987.
8. Merino Lanzilotti, Ignacio C. *El Teatro Nacionalista*. México 1983.
9. Merino Lanzilotti, Ignacio C. *La tradición farsica en México. Carpa y Revista Política. II. Suplemento en Rev. La Cabra. III Época No. 27 diciembre, 1980. UNAM. 1980.*
10. Merino Lanzilotti, Ignacio C. *La carpa o el mexicano vestido de sí mismo*. Rev. la cabra. Nueva época. No. 41. Enero 1974. UNAM. 1974.

11. Museo Nacional de Culturas Populares. *El país de las tandas teatro de revista 1900-1940*. Ed. Museo Nacional de Culturas Populares. Dirección General de Culturas Populares. SEP/CULTURA. México 1956.
12. Núñez y Domínguez, Roberto. (Roberto el diablo). *Descorriendo el telón. Cuarenta años de Teatro en México*. Madrid. 1956.
13. Reyes de la Maza, Luis. *El Teatro en 1857 y sus antecedentes*. Ed. UNAM. Instituto de investigaciones estéticas. México 1956.
14. Partida, Armando. *La opereta, el Vodevil y el Teatro de Revista*. En Rev. La cabra III época No. 2 noviembre 1978 UNAM. Difusión Cultural.
15. Ramírez Armando, Carmen Salinas. Et all *El Bellas Artes de los pobres* Ed. Socicultur, Desarrollo Social, Méx. 1989.
16. Reyes de la Maza, Luis. *El Teatro en México durante el porfirismo. Tomo I*. Ed. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1972.
17. Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de Teatro en México*. Ed. Sep setentas. México 1972.
18. Reyes de la Maza, Luis. *Circo maroma y teatro (1810-1910)*. Ed. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Cincuenta años. 1935-1985. México. 1985.

## DOCUMENTACIÓN

La Coordinación de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) es el órgano responsable de salvaguardar, recuperar e incrementar la memoria documental del teatro mexicano, así como de apoyar la labor creativa de los profesionales del teatro mexicano en sus diversas especialidades.

Ofrece a sus usuarios (investigado-

### Catálogo Automatizado de Libretos Mexicanos

#### Introducción

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli posee un acervo considerable de libretos de escritores mexicanos (doce mil aproximadamente), los cuales constituyen un valioso instrumento de consulta para investigadores, estudiantes y dramaturgos.

En cuanto a la consulta se ha destacado que los libretos son el material con más alta demanda.

Por lo anterior, la Coordinación de Documentación del CITRU, junto con

res, estudiosos del teatro y público en general) los servicios de préstamo interno, préstamo externo, préstamo interbibliotecario, servicio de consulta y disseminación selectiva de la información. Estos servicios se refieren a los distintos materiales que conforman sus áreas de: biblioteca, fototeca, hemeroteca e iconoteca.

Actualmente el CITRU colabora con la Dirección de Investigación y

el Departamento de Procesos Técnicos han decidido darle prioridad a la elaboración de un catálogo automatizado de libretos mexicanos, labor que se ha empezado a realizar. En la actualidad, se tienen 200 libretos codificados e indizados.

#### Objetivos

##### General

Elaborar el Catálogo Automatizado de Libretos Mexicanos para dar pronta y

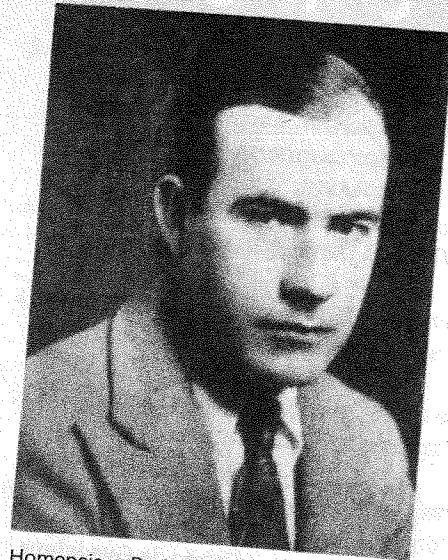
Documentación de las Artes en los proyectos especiales para la elaboración del Catálogo Automatizado de Libretos Mexicanos (a cargo de Guadalupe Velasco) y la conformación de un Lenguaje Controlado (thesaurus) para teatro mexicano (a cargo de Josefina Brun).

Anotamos, a continuación, la reseña del primer proyecto y un avance del segundo.

eficiente respuesta a las demandas de información de los usuarios del CITRU.

#### Específicos

- Contar con una referencia lo más completa posible de los libretos creados por escritores mexicanos.
- Obtener un catálogo de escritores mexicanos.
- Difundir el catálogo a la comunidad de investigadores, creadores y estudiosos del teatro



Homenaje a Rodolfo Usigli.  
Exposición permanente.

mexicano, así como al público en general.

#### Etapas y actividades

El Catálogo Automatizado de Libretos Mexicanos se elaborará en tres etapas, a fin de poder abarcar no sólo el material que contiene el centro, sino el que posee la SOGEM y los que existen en la República Mexicana.

#### Primera etapa

- Codificar los libretos que contiene el acervo del CITRU.
- Capturar la información en la computadora.
- Imprimir el catálogo.
- Difundir el catálogo.

#### Segunda etapa

- Seleccionar los libretos que po-

see la SOGEM que el CITRU no tenga.

- Codificar los libretos.
- Capturar la información en la computadora.
- Actualizar el catálogo.

#### Tercera etapa

- Identificar los centros de documentación, bibliotecas o escuelas de teatro de la República mexicana que posean libretos.
- Enviar un oficio al responsable de los acervos solicitando una entrevista y explicando el motivo de la misma.
- Visitar los centros de documentación, bibliotecas o escuelas de teatro que posean libretos y capacitar a los responsables en la codificación de la información.
- Capturar la información en la computadora.
- Actualizar el catálogo.

#### Tiempos

El tiempo estimado depende del personal que sea asignado a esta tarea. Haciendo un cálculo aproximado, una persona entrenada en la codificación puede llenar 25 formatos en una jornada laboral de 8 horas.

#### Lenguaje Controlado (Tesauro) para Teatro Mexicano

Informe sobre los resultados de la lectura y análisis de 176 libretos de teatro, cuyo objetivo ha sido la indización de los mismos, la formulación de un modelo a seguir, la eficacia de un lenguaje controlado para este banco documental (libretos teatrales) y el inicio de un tesauro.

#### Antecedentes

La lectura para la indización de este pequeño banco documental que representa el 0.06% del total de los libretos en el actual acervo del CITRU, se realizó después de que estos documentos fueron registrados, clasificados y catalogados como: Teatro mexicano-siglo XX".

#### Proceso de trabajo

La necesidad de enriquecer los descriptores y de realizar prácticamente la indización que rescatara y retuviera otros datos sobre el contenido de cada documento, y dado que existe una terminología ampliamente aceptada para identificar las características generales de una obra determinada, tales como su extensión (actos), género dramático y su corriente estilística, así como un lenguaje natural para enunciar su contenido (tema), se procedió, mediante la lectura de cada documento, a ensayar qué elementos eran constantes y sujetos de clasificación para identificar a cada obra, de manera que el usuario tenga la información acerca del contenido del documento sin tener que leerlo completo.

El resultado de estas pruebas determinaron que cada ficha debe contener los siguientes datos:

1. Nombre del autor
2. Título de la obra
3. Género
4. Subgénero
5. Tema
6. Subtema

#### Ejemplo

1. Autor: J. Noris
2. Título: *Cuidado con las arañas*
3. Género: Comedia

4. Subgénero: Enredos-3 actos
5. Tema: La pareja
6. Subtema: Madre de joven casadera confunde pretendientes

Rubros técnicos: Género, subgénero, actos.

Rubros naturales: Tema, subtema

Términos para el tesauro:

Género

Subgénero

Comedia

Acto

Enredos, comedia de

Términos generados por la lectura de 200 libretos:

Drama

Farsa

Tragedia

Comedia

Auto

Melodrama

Entremés

Sainete

Tragicomedia

Espectáculo

Monólogo

Diálogo

Dramatización

Obra

Pieza

Skecht

Términos compuestos:

Grotesca (o): Comedia

Magia - Comedia de

Enredos - Comedia de

Policíaca - Comedia (intriga)

Histórica - Comedia

Social - Comedia

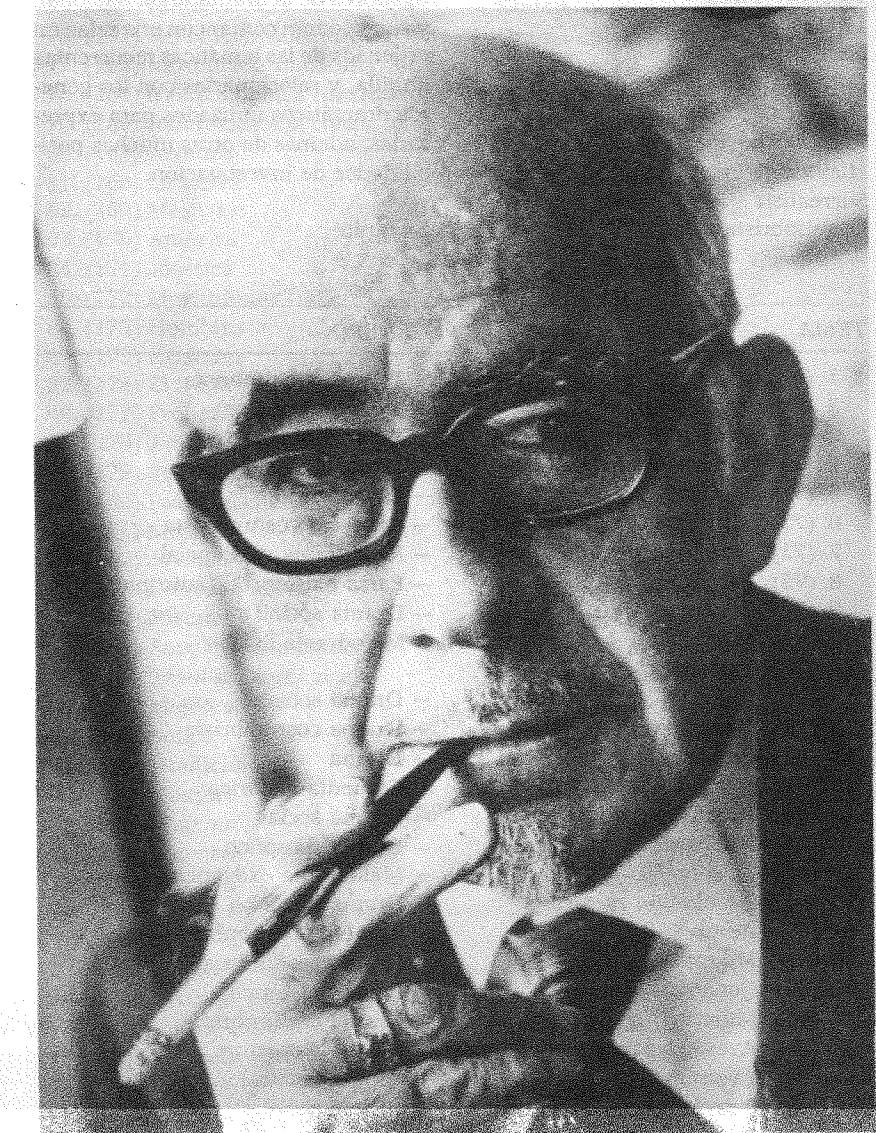
Costumbrista - Comedia

Política - Comedia

Musical - Comedia

Moralista - Comedia

Picaresca - Comedia



Didáctica - Farsa  
Absurdo - Farsa  
Social - Farsa  
Histórico - Drama  
Realista - Drama

Homenaje a Rodolfo Usigli.  
Exposición permanente.

Realismo fantástico - Drama  
 Simbolista - Drama  
 Fantástico - Drama  
 Existencial - Drama  
 Religioso - Drama  
 Costumbrista - Drama  
 Social - Drama  
 Político - Drama  
 Documental - Pieza  
 Ficción - Pieza  
 Lírica - Pieza  
 Existencial - Pieza  
 Política - Pieza  
 Mitológica - Pieza  
 Romántica - Pieza  
 Histórica - Pieza  
 Surrealista - Pieza  
 Costumbrista - Pieza

Fábula - Dramatizada  
 Cuento - Dramatizado

Si bien los rubros técnicos anteriores orientan al usuario respecto del contenido de cada libreto, los subsecuentes (tema y subtema) además de complementarios, constituyen la primera fuente de información para los investigadores de la dramaturgia nacional, ya que podrán contar con una relación ordenada de las temáticas recurrentes en ella, y relacionarlas con los géneros dramáticos utilizados para expresarlas, además de otras muchas posibilidades de investigación.

Ejemplo:

TEMA	GÉNERO
1. (67) Familia	- Drama costumbrista
2. (68) Amor (piropos)	- Sainete (popular)
3. (69) Creación artística	- Pieza filosófica
4. (70) Brujerías-zonas rurales	- Comedia social
5. (71) Vivienda	- Drama social
6. (72) Mujeres	- Comedia costumbrista
7. (73) Hombres	- Melodrama existencial
8. (75) Hombres	- Farsa existencial (auto profano)
9. (76) Jóvenes	- Drama social
10. (77) Infancia	- Melodrama-ficción
11. (78) Paternidad-orfandad- infancia	- Drama social
12. (79) Mestizaje	- Drama costumbrista
13. (80) Personajes de la ciudad	- Drama
14. (81) Independencia	- Comedia histórica
15. (82) Organización laboral	- Drama social
16. (84) Habitantes de la ciudad	- Drama filosófico
17. (85) La soledad	- Melodrama existencial
18. (86) Revolución mexicana	- Drama histórico (ficción)
19. (87) Amor	- Comedia costumbrista
20. (88) Mujeres	- Drama costumbrista
21. (89) Conquista, México	- Drama histórico
22. (90) Mujeres	- Drama costumbrista
23. (91) Aventuras marinas	- Drama fantástico
24. (92) Aventuras	- Fábula musical
25. (93) Petróleo	- Drama social
26. (94) II Imperio	- Drama histórico (bio-maximiliano)

TEMA

27. (95) Mujeres
28. (96) Navidad
29. (97) Hombres
30. (100) Mujeres
31. (101) La Colonia
32. (102) Mujeres
33. (103) Religión
34. (104) Fray Servando
35. (105) Ideología
36. (106) Empleo
37. (108) Francisco Mújica  
(pos rev.)
38. (109) Elecciones políticas
39. (229) Miseria
40. (111) Lucha de clases
41. (112) Pueblo-tiranía
42. (113) Mujeres
43. (114) Biografía J. G. Posada
44. (115) Mujeres
45. (116) II Imperio
46. (117) Mujeres
47. (121) Mujeres
48. (122) Mujeres
49. (123) Amor
50. (124) Mujeres
51. (125) Mujeres
52. (126) Mitología
53. (127) Relaciones humanas
54. (128) Homicidio
55. (129) Frontera norte
56. (130) Huelga Cananea
57. (134) Jóvenes (pensamiento  
estudiantil)
58. (135) Amor
59. (136) Familia
60. (137) Indp. Bio. Leona Vicario
61. (138) Imperio romano-Bio. Julio  
César
62. (140) Indep. Bio. Juárez
63. (141) Frontera Norte
64. (142) La muerte (calaveras)
65. (146) Parricidio
66. (147) Sexualidad
67. (148) Corrupción social
68. (149) Cabezas humanas (mentes)
69. (150) Mestizaje

GÉNERO

- Drama costumbrista
- Cuento dramatizado
- Pieza existencial
- Drama lírico
- Pieza ficción
- Drama costumbrista
- Drama existencial
- Drama existencial
- Farsa social
- Sainete
- Drama histórico
- Drama social
- Drama social
- Pieza social
- Pieza política
- Comedia costumbrista
- Revista musical
- Drama social
- Drama histórico (B. Max-Car)
- Melodrama costumbrista
- Drama fársico
- Melodrama costumbrista
- Auto existencial
- Melodrama costumbrista
- Drama costumbrista
- Pieza mítica
- Drama existencial
- Comedia intriga
- Drama costumbrista
- Drama social (hist.)
- Comedia musical
- Pieza romántica
- Comedia social
- Drama histórico
- Drama histórico
- Drama histórico
- Pieza social
- Farsa popular
- Farsa humor negro
- Farsa humor negro
- Tragicomedia humor negro
- Farsa humor negro
- Drama social

TEMA

70. (155) Mujeres
71. (156) II Imperio
72. (157) Mujeres
73. (158) Evangelización-Conquista
74. (159) Revolución mexicana  
(mujeres)
75. (160) Empleo
76. (162) Revolución mexicana
77. (163) Revolución mexicana
78. (164) Independencia mexicana
79. (166) Independencia mexicana
80. (167) Jóvenes
81. (168) La tierra
82. (169) Mestizaje
83. (170) América
84. (171) Jóvenes
85. (172) Movimiento 1968
86. (173) Hombres
87. (175) Hombres
88. (176) El Teatro
89. (177) Frontera Norte
90. (178) Ambición
91. (179) Petróleo
92. (180) Paternidad (hombres)
93. (181) Mujeres
94. (182) Jóvenes
95. (183) Frontera norte
96. (184) Jóvenes
97. (185) Revolución mexicana
98. (186) Revolución mexicana
99. (187) Mujeres
100. (188) Bélico
101. (190) Homicidio
102. (191) Hombre
103. (192) Mujeres
104. (193) Secuestro
105. (196) Jóvenes
106. (197) Instituciones sociales
107. (199) El poder
108. (200) La pareja
109. (201) Revolución mexicana
110. (202) Jóvenes
111. (203) Conquista México
112. (204) Mujeres
113. (205) Independencia mexicana
114. (206) Seminaristas

GÉNERO

- Drama costumbrista
- Drama histórico
- Drama costumbrista
- Drama histórico
- Drama realismo-fantástico
- Sketch
- Drama épico
- Drama social
- Drama histórico
- Drama histórico
- Fábula filosófica
- Realismo fantástico
- Drama histórico-policiaco
- Poema dramático
- Pieza costumbrista
- Drama social
- Drama psicológico
- Drama existencial
- Comedia policiaca
- Drama social
- Farsa absurda
- Drama político
- Comedia social
- Comedia costumbrista
- Comedia moral
- Comedia costumbrista
- Melodrama costumbrista
- Drama histórico
- Comedia musical
- Melodrama social
- Drama social
- Drama social
- Drama musical (melodrama)
- Drama costumbrista
- Drama político
- Comedia moralista
- Comedia social
- Farsa absurda
- Melodrama costumbrista
- Drama-realismo-fantasia
- Drama fantástico
- Drama histórico
- Melodrama costumbrista
- Pieza histórica
- Drama existencial



Sergio Magaña. *Exposición itinerante.*

TEMA

- 115. (207) Mujeres (Sor Juana)
- 116. (220) Imperio Romano
- 117. (221) Jóvenes
- 118. (222) Ética
- 119. (223) Picaresca
- 120. (225) Literatura
- 121. (226) Autonomía universitaria
- 122. (227) San Felipe de Jesús
- 123. ( 1) Familia
- 124. ( 2) Revolución Mexicana
- 125. ( 4) Familia
- 126. ( 5) Aventuras fantásticas
- 127. ( 6) Corrupción política
- 128. ( 8) Familia
- 129. ( 9) Mujeres
- 130. (11) Revolución mexicana
- 131. (13) Parricidio
- 132. (14) Jóvenes
- 133. (15) Miguel de Cervantes
- 134. (16) Sistema judicial
- 135. (17) Literatura española
- 136. (18) Paternidad
- 137. (19) Mujeres
- 138. (21) Mujeres
- 139. (22) La pareja
- 140. (23) Sexualidad
- 141. (24) Sor Juana
- 142. (25) La familia
- 143. (26) Malinche-Carlota
- 144. (27) Prehispánico
- 145. (29) Diego Rivera
- 146. (30) Cuauhtémoc
- 147. (31) Corrupción social
- 148. (32) Adán-Eva
- 149. (33) Jóvenes
- 150. (34) Revolución mexicana
- 151. (35) Hombres
- 152. (36) Monjes
- 153. (37) Jóvenes
- 154. (40) Guadalupe
- 155. (45) Mestizaje
- 156. (46) Cósmico
- 157. (48) Hécuba
- 158. (49) Corrupción política
- 159. (50) Familia
- 160. (51) Mujeres

GÉNERO

- Pieza documental
- Tragedia histórica
- Drama costumbrista
- Drama moral
- Entremeses
- Drama simbolista
- Drama político
- Drama biográfico
- Drama social
- Drama costumbrista
- Comedia costumbrista
- Comedia musical
- Drama social
- Drama social
- Drama social
- Cuentos dramatizados
- Farsa humor negro
- Drama existencial
- Drama biográfico
- Drama social
- Dramatizaciones
- Comedia costumbrista
- Melodrama existencial
- Melodrama existencial
- Comedia enredos
- Pieza enredos
- Pieza didáctica
- Comedia enredos
- Pieza didáctica
- Comedia costumbrista
- Farsa didáctica
- Pieza didáctica
- Comedia política
- Farsa didáctica
- Drama existencial
- Drama social
- Drama simbolista
- Comedia
- Drama existencial
- Drama religioso
- Drama social
- Drama mítico
- Tragedia clásica
- Comedia costumbrista
- Drama costumbrista
- Drama costumbrista

TEMA

- 161. (52) Las cruzadas
- 162. (53) Mítico-prehispánico
- 163. (55) Bien/mal
- 164. (57) Chucho el Roto
- 165. (58) Mujeres
- 166. (60) Independencia
- 167. (61) Familia
- 168. (63) Mujeres
- 169. (64) Familia
- 170. (65)
- 171. (66) Mujeres

GÉNERO

- Drama histórico
- Drama épico
- Auto sacramental
- Folletín dramatizado
- Melodrama costumbrista
- Drama histórico
- Tragicomedia
- Comedia costumbrista
- Comedia costumbrista
- Comedia costumbrista

Para concluir, anotaremos algunas posibilidades de trabajo para el área de investigación que se pueden deducir de lo anteriormente indizado.

- 6. II Imperio mexicano 5
- 7. Independencia mexicana 5

GÉNEROS-SUBGÉNEROS

- Costumbrista (comedia, drama, etc.) 34
- Histórico (tragedia, drama, comedia, etc.) 19
- Social (tragedia, drama, comedia, etc.) 28
- Existencial (tragedia, drama, comedia, etc.) 14

TEMAS MÁS RECURRENTES

- 1. Mujeres 27
- 2. Jóvenes 12
- 3. Hombres 10
- 4. Revolución mexicana 10
- 5. Frontera norte 5



La Coordinación de Información del CITRU tiene como propósito contribuir al conocimiento del teatro, mediante la promoción de eventos artísticos y/o académicos, la producción editorial y el incremento de su acervo documental.

Lo anterior mediante objetivos específicos que se vinculan con las actividades realizadas por las áreas de Investigación y Documentación del CITRU.

## Objetivos

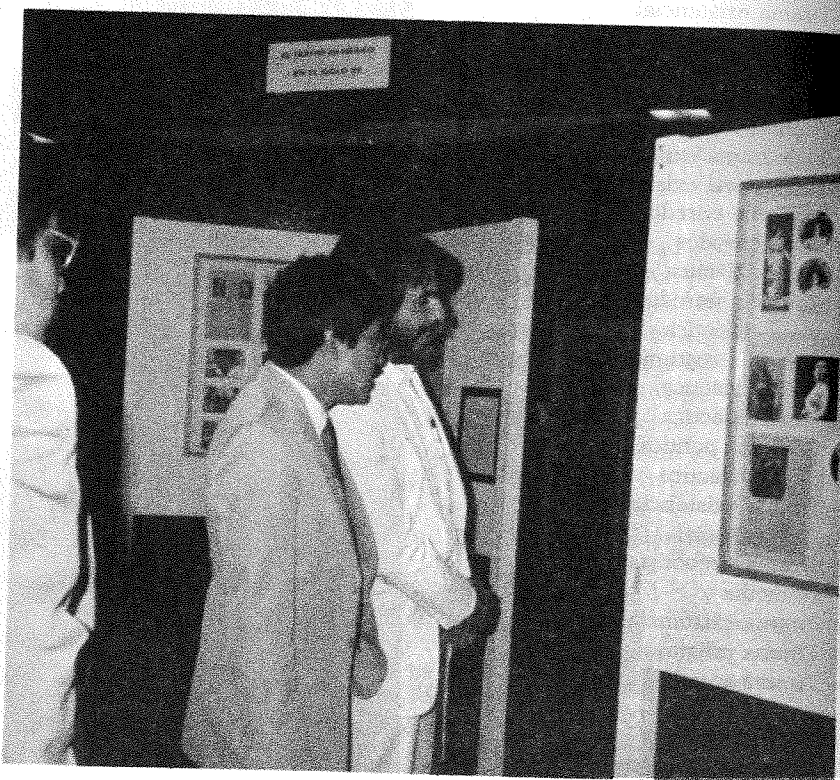
- Apoyar y difundir los avances y resultados de las diferentes investigaciones a través del montaje de exposiciones conformadas por materiales iconográficos.
- Captar asesorías especializadas así como la colaboración de teatristas para las diferentes actividades del CITRU.
- Organizar eventos (conferencias, mesas redondas, cursos, etc.) referentes a los temas de investigación en proceso, para enriquecer el acervo del área de Documentación.
- Organizar y desarrollar cursos de capacitación, especialización y talleres que apoyen la forma-

ción y el perfeccionamiento del personal del centro y la comunidad teatral.

- Conformar un programa editorial que lleve a su publicación

las investigaciones realizadas.

- Desarrollar un plan conjunto con la Coordinación de Documentación para la búsqueda, recopilación, rescate y/o elabora-



El Teatro en México en el sigloxx. *Exposición itinerante.*

ción de documentos escritos e iconográficos, en archivos estatales y privados, referentes a la actividad teatral.

- Promover con instituciones, embajadas, editoriales y teatristas, campañas de adquisición, donativos y canjes de materiales que enriquezcan nuestro acervo documental.
- Establecer canales de comunicación con los integrantes de la comunidad teatral, para transmitir información concerniente a los proyectos de investigación, servicios de documentación y eventos que se desarrollan en el centro.
- Proporcionar la información que soliciten las instituciones, organismos afines y público en general.
- Coordinar el préstamo de documentos y materiales, así como su uso y aprovechamiento.

## Programa de eventos 1989

El programa anual de eventos propuestos para 1989 fue el siguiente:

### Proyecto: nuestros teatristas

#### Objetivos

- Generar asesorías especializadas de apoyo para las investigaciones en curso.
- Difundir información a la comunidad teatral y al público interesado.
- Generar información documental relativa al tema.
- Organización, selección y montaje de los diversos materiales del acervo del CITRU en una exposición.

#### 1. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

#### 2. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

#### 3. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

#### 4. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

#### 5. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

#### 6. Nombre:

Lugar:

Fecha:

Hora:

Responsable:

Cada evento se acompañará de una exposición documental referida al tema a tratar y permanecerá en exhibición, por espacio de dos semanas.

## PROGRAMA

Nuestros teatristas. Sergio Magaña.

Dramaturgo

CITRU

11 de septiembre de 1989

7:00 p.m.

Leslie Zelaya-Julio César López

Nuestros teatristas. Julio Castillo.

Director

CITRU

25 de septiembre de 1989

7:00 p.m.

Sonia León Sarabia

Nuestros teatristas. Grupos

experimentales precursores. Teatro de

Ahora

CITRU

9 de octubre de 1989

7:00 p.m.

Ma. Dolores Gaytán González

Nuestros teatristas. Teatro

independiente. CLETA-ZOPILOTE

CITRU

23 de octubre de 1989

7:00 p.m.

José Ignacio Gutiérrez de Velasco

Nuestros teatristas. Grupos

experimentales precursores. Teatro de

Ulises

CITRU

6 de noviembre de 1989

7:00 p.m.

Julio César López

Nuestros teatristas. Teatro comercial.

Carpa

27 de noviembre de 1989

7:00 p.m.

Socorro Merlín

### Proyecto: exposición itinerante

#### Objetivos

Llevar a instituciones, escuelas y es-

pacios alternos del interior del país, en un primer momento, la memoria documental del teatro mexicano existente en el acervo CITRU, con el fin de que ésta sea conocida por la comunidad teatral y el público en general.

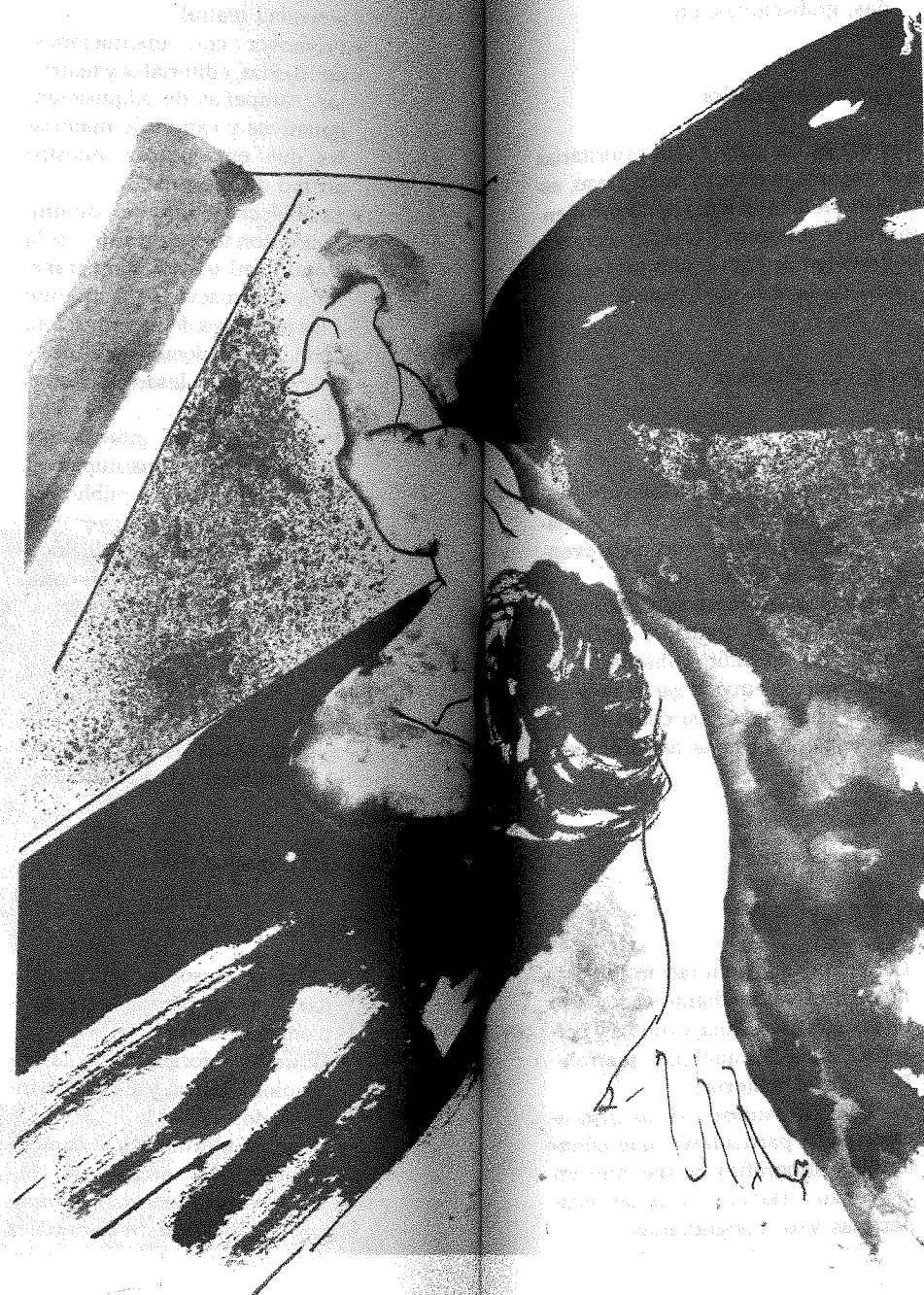
- Título:** *El teatro en México en el siglo xx*  
**Lugar:** Universidad Autónoma del Edo. de Méx.  
**Fecha:** Del 7 al 21 de julio de 1989  
**Responsables:** Coordinación: Leticia Ángeles y Domingo Adame  
CITRU, INBA, UAEM  
**Instituciones participantes:** Sergio Magaña
- Título:** *El teatro en México en el siglo xx*  
**Lugar:** UNAM  
**Fecha:** Noviembre de 1989  
**Responsables:** Coordinación: Leticia Ángeles y Sonia León  
CITRU-INBA. Dirección de literatura, teatro y danza, UNAM

**Proyecto: Seminario Interinstitucional para la Formación de Investigadores**

**Objetivos**

- Fortalecer la formación de Investigadores Teatrales mediante el conocimiento de técnicas y procedimientos científicos, el análisis y la discusión académica de proyectos de trabajo.
- Realizar investigaciones que contribuyan al desarrollo del teatro en México, asesoradas por especialistas en la materia.

**Lugar:** CITRU  
**Fecha:** Primera etapa: mayo a octubre de 1989 (una sesión quincenal)  
**Coordinación:** Mtro. Gabriel Wetsz  
**Participantes:** Maestros e investigadores de la UNAM, INBA, Universidad Veracruzana, UAEM.



**Proyecto: Diplomado de Arte Terapia (primer nivel)**  
**Convenio CITRU, SGEIA, INBA, UAM, Universidad de Tours, Francia.**

**Objetivos**

- Obtener el primer nivel del Diploma de Universidad en Arte Terapia.
- Intercambiar con la Universidad de Tours la Metodología Teatro para la Educación Especial y con Enfermos Mentales.

**Lugar:** UAM-Xochimilco  
**Participantes:** Universidad Autónoma Metropolitana, División Xochimilco  
Dirección de Educación INBA.  
Dirección de Investigación INBA.  
CITRU INBA

**Fecha:** 4 al 5 de diciembre 1989

**Programa editorial 1989**

Se encuentran en preparación las investigaciones realizadas por el CITRU, durante el periodo 1988-1989, mismas que corresponden al programa de conferencias titulado *Nuestros teatristas*.

Por otra parte, plantea la publicación de cinco trípticos de información al público sobre lo que es el CITRU y el funcionamiento de la Coordinación de Documentación del mismo.

- Proyecto:** *Homenaje a Rodolfo Usigli*  
**Reedición de disco**  
**Título:** *Voz Viva de México*  
**Participantes:** CITRU-INBA. Dirección de Literatura, Teatro y Danza, UNAM
- Proyecto: Testimonio de Autores Dramáticos Mexicanos**  
**Edición:** 10 discos con testimonios de diferentes personalidades de la dramaturgia nacional

**Primera etapa:**

**3. Proyecto: Homenaje a Rodolfo Usigli. Programa radiofónico**

**Título:**

**Participantes:**

**4. Proyecto: Los Rostros del Arte**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Título:**

**Investigación y guión:**

**Programa de adquisiciones**

**OBJETIVO**

- Desarrollar un plan conjunto con el área de Documentación para incre-

Gestión de convenio entre las instituciones participantes.

*Ensayo de un crimen*

Actores de la CNT o del CET del INBA

*Directores de escena. Ludwik Margulles*

Leslie Zelaya

*Músicos de teatro. Alicia Urreta*

Leslie Zelaya

*Difusores teatrales. Foro Shakespeare*

José I. Gutiérrez de Velasco

*Teatro institucional. Laboratorio de teatro campesino e indígena de Tabasco*

Leslie Zelaya

*Grupos experimentales precursores.*

*Teatro de ahora*

Ma. Dolores Gaytán

*Directores de escena. Julio Castillo*

Sonia León

*Teatro comercial. Teatro de carpa*

Socorro Merlín

*Grupos experimentales precursores.*

*Teatro de Ulises*

Julio César López

*Teatro independiente. Grupo Clea-Zopilote*

José I. Gutiérrez de Velasco

*Dramaturgos. Sergio Magaña*

Julio César López

Leslie Zelaya

mentar el acervo CITRU a partir de eventos y campañas que generen donativos de las instituciones, embajadas y/o particulares.

Por su función, este programa tiene una carácter permanente y contempla la adquisición de libros

especializados, revistas teatrales nacionales y extranjeras, libretos, material documental (videos, fotografías, grabaciones, etc.).

**Proyectos especiales**

Dentro de las actividades prioritarias que plantea el CITRU a corto plazo, está la implementación y funcionamiento de una videoteca y una fototeca, con la finalidad de contar con un registro visual de la actividad teatral.

**Proyecto: videoteca**

**OBJETIVOS**

- Contribuir a la generación videográfica del CITRU mediante la grabación de puestas en escena y eventos de la actividad teatral.
- Recuperar y/o regrabar videos existentes sobre el quehacer teatral.
- Registrar, difundir y distribuir videos sobre las investigaciones y actividad del CITRU, así como de los servicios que presta hacia el exterior.

**Proyecto: Fototeca**

**OBJETIVOS**

- Contribuir a la generación fotográfica del CITRU mediante el registro de puestas en escena, eventos y personalidades del quehacer teatral.
- Difundir el material.
- Realizar convenios con las instituciones y/o particulares, que cuenten con fotografías inexistentes en el acervo CITRU con el fin de recuperarlas y/o repografiarlas.

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli**

*Director*

Domingo Adame Hernández

*Coordinador de Investigación*

Alejandro Ortiz Bulle-Goyri

*Coordinadora de Documentación*

Imelda Lobato

*Coordinadora de Información y Difusión*

Leticia Ángeles Aguilar

*Investigadores*

Marcos Abreu Lara

Eduardo Contreras Soto

Karla Guadalupe Coronado

Francisco Javier Fierro Brito

Guillermina Fuentes Ibarra

Ma. Dolores Gaytán González

J. Ignacio Gutiérrez de Velasco

Alejandro Hermida Ochoa

Sonia León Sarabia

J. César López Cabrera

J. Leonardo Martínez Carrizales

Socorro Merlín Cruz

Ma. Teresa Nava Sánchez

Blanca Santos Zertuche

J. Santos Valdez Martínez

J. de Jesús Vargas Escobedo

M. Ángel Vázquez Meléndez

Leslie Zelaya Álger



ENERO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1	Fotografía	<i>La muerte</i>	Adrián Álvarez, Juan Manuel Casasola, María Dolores Díaz, Lucien Clergue, Patrick Jaques, Rolando Enrique López, Lezek Dziedzic, Maciel Bartoszewski y Carlos Julio Echeto	Instituto Francés de América Latina	6
2	Fotografía e instalaciones	<i>Escenas</i>	Francisco Marmata y Santiago Mar Zúñiga	Museo de Arte Moderno, INBA	7
3	Pintura	<i>Pawlata</i>	Henry Luft	Galería Tagore	8
4	Dibujo y pintura	<i>Dibujos de músico</i>	Manduka	Centro de Estudios Brasileños	13
5	Pintura y escultura	<i>Homenaje a Magdalena Mondragón</i>	Thelma Botello, Concepción Casal, Guadalupe Garza, Olivia Guzmán, Cristina Molina, Olga Ortega, Ilda Tavera y Guadalupe Tron	Casa de Cultura El Periodista	13
6	Gráfica	<i>Gráfica polaca</i>	Colectiva	Galería de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, INBA	14
7	Arte objeto	<i>Se sigue haciendo la lucha</i>	Artistas y costureras de la Cooperativa 19 de Septiembre	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	14
8	Tapiz	<i>Marta Palau</i>	Marta Palau	Galería de Arte Mexicano	14
9	Fotografía	<i>Los años de Edward Weston en la fotografía norteamericana</i>	Edward Weston, Morley Baer, Ruth Bernhardt, Imogen Cunningham, Margarete Mather y Willard Van Dycke, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	14
10		<i>Segunda muestra de los maestros de los talleres de artes plásticas del IPN</i>	Colectiva	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	14
11	Gráfica, pintura y dibujo	<i>Autorretratos religiosos y otras series</i>	Gustavo Monroy	Galería del Auditorio, INBA	15
12	Pintura y escultura	<i>Dos artistas berlineses</i>	Margret Fruh y Bodo Rau	Foro de Arte Contemporáneo	20
13	Dibujo, pintura y gráfica	<i>Sueños, magias e imágenes</i>	Teódulo Rómulo	Galería Metropolitana, UAM	20
14	Fotografía	<i>El descubrimiento de América y de las flores</i>	Máximo Ruíz	Galería Kahlo-Coronel	20
15	Gráfica	<i>José Guadalupe Posada. Homenaje en el 75 aniversario de su muerte</i>	José Guadalupe Posada	Museo Nacional de la Estampa, INBA	20
16	Escultura	<i>Vestigios</i>	Deyanira África Melo	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	20
17	Fotografía	<i>La India, encuentro de un destino</i>	Colectiva	Museo del Carmen, INAH	20

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
18	Pintura y dibujo	<i>En sentido contrario</i>	Eduardo León	Galería Rafael Matos	21
19	Cartel	<i>Primera muestra del cartel cultural SEP/STC</i>	Colectiva	Estación Metro Chabacano	21
20	Pintura	<i>Serie de números mayas III y IV</i>	Dalia Monroy	Galería José María Velasco, INBA	22
21	Gráfica y dibujo	<i>Límites y concordancias</i>	José Castro Leñero	Universidad Tecnológica de México	22
22	Gráfica	<i>Entresuelo</i>	Grupo apógrafos: Alicia Olavarrieta, Héctor Mercado, Edgar Miranda, Janitzio Alatríste, Jerónimo V. Melo y Ana Lilia Maciel	Casa de la Paz, UAM	22
23	Gráfica	<i>Mensaje múltiple</i>	Jorge Pérez Vega	Oficinas Centrales del Instituto Nacional de Antropología e Historia	22
24	Pintura	<i>Jorge Pérez Aguirre</i>	Jorge Pérez Aguirre	Torre Ejecutiva de PEMEX	22
25	Gráfica y collage	<i>Neográfica y collages</i>	Carolina Muciño	Casa del Lago, UNAM	23
26	Pintura	<i>Círculos circundantes</i>	Luis Macías	Casa del Lago, UNAM	24
27	Fotografía	<i>Talleres de los lunes y Siete pecados capitales</i>	Colectiva	Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	26
28	Gráfica	<i>Exposición del Taller de Gráfica Popular</i>	Colectiva	Edificio de la Delegación Cuauhtémoc	31
29	Dibujo	<i>Dodo</i>	Antonio García, Jaime Rogelio Varela y Víctor Solís	El Hijo del Cuervo	
30	Orfebrería	<i>Aureum</i>	Dario Acosta, Lucila Rousset y Rowena Morales	Los Talleres	
31	Dibujo	<i>Miguel Ventura</i>	Miguel Ventura	Galería de Arte Contemporáneo	

### FEBRERO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
32	Pintura y escultura	<i>Inauguración de la Galería Sileka</i>	Colectiva	Galería Sileka	1
33	Gráfica	<i>Colectiva</i>	Agustín Portillo, Luis Velasco, Pedro Coronel, Francisco Zúñiga, José García Ocejo, Javier Guerrero, Francisco Corzas, Francisco Toledo y Carlos Mérida, entre otros	Galería Arvil	1 aprox.
34		<i>Plástica de San Miguel Allende</i>	Daniel Brennan, Leonard Brooks, Víctor M. Cueva de la Mora, Gabriel Dávalos, Arturo Elizondo, Erv Kaczmarek, Lothar Restebaum, Antonio López Vega, María Estela Macías, Roberto Maxwell, Mai Onno, Edward B. Osman, Jean Alain	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	2

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
			Raffalli, Alfredo Sánchez Juárez, Romeo Tabuena y Jorge Vázquez Maldonado		
35	Pintura	<i>Cuatro grandes artistas de la pintura mexicana</i>	Leonardo Flores, Luis Nishizawa, Héctor Cruz e Ignacio Barrios	Museo de Arte Moderno, INBA	2
36	Pintura	<i>Estampas de Pátzcuaro</i>	Francisco Luna	Galería del CEN del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación	2
37	Pintura y escultura	<i>Exposición pictórica y escultórica antinuclear</i>	Sofía Bassi, Leonardo Nierman, Rodolfo Aguirre y Debbie Grinberg	Hotel Holliday Inn, Crowne Plaza	3
38	Pintura	<i>Papeles</i>	Raymundo Herrera	Librería El Juglar	3
39	Gráfica	<i>Salón Nacional de Artes Plásticas 1988. Sección Estampa</i>	Colectiva	Museo de Arte Moderno, INBA	4
40	Pintura	<i>Coyoacán</i>	Alicia Leyva	Torre Cultural Domecq	4
41	Pintura	<i>Pinturas, acrílicos y óleos de los alumnos de los CECYTS</i>	Colectiva	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	4
		<i>Ricardo Flores Magón y Wilfrido Massieu</i>			
42	Fotografía y objetos	<i>Festivales japoneses: fotografías y objetos</i>	Colectiva de artistas japoneses	Casa de Cultura México-Japón	5
43	Pintura	<i>Alas al viento</i>	Arturo España Jiménez	Casa de Cultura La Pirámide	9
44	Fotografía	<i>La ecología es arte</i>	Javier María y Campos	Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles	9
45	Pintura y gráfica	<i>Avance 88</i>	Henry Matisse, Fernand Leger, Antonieta Figueroa, Juan Francisco Elso y Roland Topor, entre otros	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	10 aprox.
46	Fotografía	<i>Metamorfosis de una ciudad</i>	Adrián Bodeck	Museo Nacional de Arte, INBA	10
47	Fotografía	<i>Homenaje a Frida Kahlo</i>	Colectiva	Galería Frida Kahlo	10
48	Pintura y gráfica	<i>De la luz por el prisma</i>	Arnaldo Coen	Instituto Francés de América Latina	10
49	Gráfica	<i>Paisajes, parajes y marajes</i>	Carolina Muciño	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	10
50	Pintura	<i>Encantado de conocerte, espero que adivines mi nombre</i>	Cuauhtémoc Kamffer	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	10
51		<i>Colectiva de la amistad</i>	Colectiva	Galería Alexandra	11
52	Pintura	<i>Acuarelas de Irma Ríos</i>	Irma Ríos Alcocer	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	11
53	Fotografía	<i>México, un siglo de fotografía indígena</i>	Alicia Ahumada, Pedro Hiriart, Nacho López, Agustín Estrada,	Museo Nacional de Culturas Populares, SEP	12

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
			Walter Reuter, Lunholtz, Lorenzo Armendáriz y Gabriel Figueroa, entre otros		
54	Pintura	<i>Poespacios</i>	Carolia Paniagua	Galería Rafael Matos	12
55	Fotografía	<i>Fotografías</i>	Flor Garduño	Galería de Arte Contemporáneo	12
56	Pintura	<i>Juegos sobre papel de luz</i>	María Quesada	Casa del Lago, UNAM	13
57	Pintura	<i>Pintores de Nueva York</i>	Scott Borofsky, Lon Rosenfeld y Arnold Wechsler	Casa del Lago UNAM	14
58	Pintura	<i>Joy Laville</i>	Joy Laville	Galería de Arte Mexicano	15
59	Pintura	<i>Héctor Pérez Rojas</i>	Héctor Pérez Rojas	Foro Cultural Coyoacanense	15
60	Fotografía	<i>Disfrutando del color de México</i>	Rosa Nissan	Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita	16
61		<i>Homenaje a José Guadalupe Posada</i>	Colectiva	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	16
62	Orfebrería	<i>Dos propuestas</i>	Jerry Lejtik y Sara Corenstein	Foro Gandhi	16
63		<i>artífices, la voz de los metales</i>	Frank Lowerstein, Pal Kepenyas, Eduardo Dagash, Vilma Meza, Anna Morelli e Isabel Lombardo	Galería Toltecáyotl, conjunto Cultural Ollín Yoliztli	17
64	Pintura	<i>Madrugada</i>	Alejandra Sosa de la Vega	Edificio de la Lotería Nacional	17
65	Fotografía	<i>Fotografías de Nacho López, amigos y alumnos</i>	Colectiva	Galería David Alfaro Siqueiros, Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	17
66	Pintura	<i>Lugar donde estuvo el cielo</i>	Miguel Suazo Albarrán	Museo del Chopo, UNAM	17
67	Escultura	<i>La mirada de la luna</i>	Thalía Santuis	Museo del Chopo, UNAM	17
68	Pintura	<i>María Emilia Benavides</i>	María Emilia Benavides	Polyforum Cultural Siqueiros	17
69	Mural	<i>Inauguración del Museo Mural Diego Rivera</i>	Diego Rivera	Museo Mural Diego Rivera, INBA	19
70	Gráfica	<i>Vida pública</i>	Octavio Moctezuma	Galería del Auditorio Nacional, INBA	19
71	Cartel	<i>Carteles de Nicaragua</i>	Colectiva	Museo Nacional de las Intervenciones, INAH	20
72		<i>Exposición Colectiva</i>	Alumnos de la Esmeralda: Alejandra Bello, Laura Carrasco, Lucina Castillo, Thais Figueroa, Patricia Méndez, Adriana Mendiola, Pablo Olivera, María Rosa Olivos, Daniela Palacios, Erick Proano, Carmen Ramírez, María Antonieta Riancho, Esperanza Robledo, Isabela Rostwska, Leszek Swistar, Lucina Tamayo y May Tilán	Galería Dr. Atl.	aprox. 26

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
73	Pintura y gráfica	<i>Edna García</i>	Edna García	Asociación Mexico-Checoslovaca de Intercambio Cultural, A.C.	26
74	Fotografía	<i>Colectores de luz</i>	Manuel Garza Caballero, Efraim Esquivel Mondragón, Ricardo Martínez, Genaro Pérez, Jorge Herrera y Francisco Martínez	Centro Cultural Cuajimalpa	26
75	Pintura	<i>Colectiva</i>	Mayra Landau, Jorge Alzaga, José Chávez Morado, Olga Costa y Moisés Zabudovsky	Galería Lourdes Chumacero	
76	Dibujo	<i>Colectiva</i>	Julieta Elizondo, Rosa Alicia Marín, Alejandro Reyes, Amelia Rosas, María Ana Ruiz, Marina Zubarán, María Elena Ramírez y Ana María Regueiro, entre otros	Foro Cultural Coyoacanense	
77	Escultura	<i>Obra reciente</i>	Heriberto Juárez	Galería Misrachi	
78	Pintura	<i>Dos pintores populares de Tabasco</i>	Marcio López Ramos y Zenón Tórres Hernández	Museo del Carmen, INAH	
79	Pintura	<i>Pintura ingenua de los huilca</i>	Colectiva de pintores peruanos	Museo de la Ciudad de México	
80	Pintura	<i>Seis mujeres del Salón de la Plástica Mexicana</i>	Fanny Rabel, Susana Campos, Silvia H. González, Rosa Lie Johansson, Yolanda Quijano y Eliana Menasse	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	
81	Tapiz	<i>De la tierra al sol</i>	Grupo "Ecole-Cualli": Gerda Hansberg, Marcela Gutiérrez, Gerta London, Cecilia Martínez, Somara Sastre y María Luisa Simón	Museo de Arte Moderno, INBA	
82	Pintura y gráfica	<i>Colectiva</i>	Nicolás Moreno, Arturo Estrada, Raul Anguiano, Alicia Leyva, Olivia Mejía, Julia López, Rodolfo Aguirre y Aurora Chávez, entre otros	Galería Coyoacán	
83	Pintura y dibujo	<i>Arturo Lupercio</i>	Arturo Lupercio	Foro Gandhi	
84	Pintura	<i>Contubernios y festines</i>	Jazzamoart	Galería de Arte Iztapalapa, UAM	
85	Dibujo	<i>Dibujos heráldicos</i>	Luis León de la Barra	Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA	
86	Pintura	<i>Recuerdos y sorpresas</i>	Mathías Goeritz	Galería Mer-Kup	
87	Gráfica	<i>Gráfica y hojarasca</i>	Roger Von Gunten	Galería Pecanins	
88	Dibujo	<i>Calisteria</i>	Mario Palacios	Galería Sloane	
89	Dibujo y gráfica	<i>Obra reciente</i>	Julio Chico	Almacenes Nacionales de Depósito, S.A.	
90	Pintura y escultura	<i>Colectiva</i>	Villarreal, José Guillermo Vázquez, Morandín, Almanzor, Francisco Gaytán, Bruno Luna y Sheri	10/10 La Galería	
91	Gráfica	<i>Colectiva</i>	José Luis Cuevas, Luis López Loza, Francisco Toledo, Carlos Mérida, Agueda Lozano y Arnaldo Coen	Galería de Arte Domit	
92	Escultura	<i>Colectiva</i>	Byron Gálvez, Barry Wolrsyo, Manuel Fuentes y Santos Balmori	Galería Art Forum	

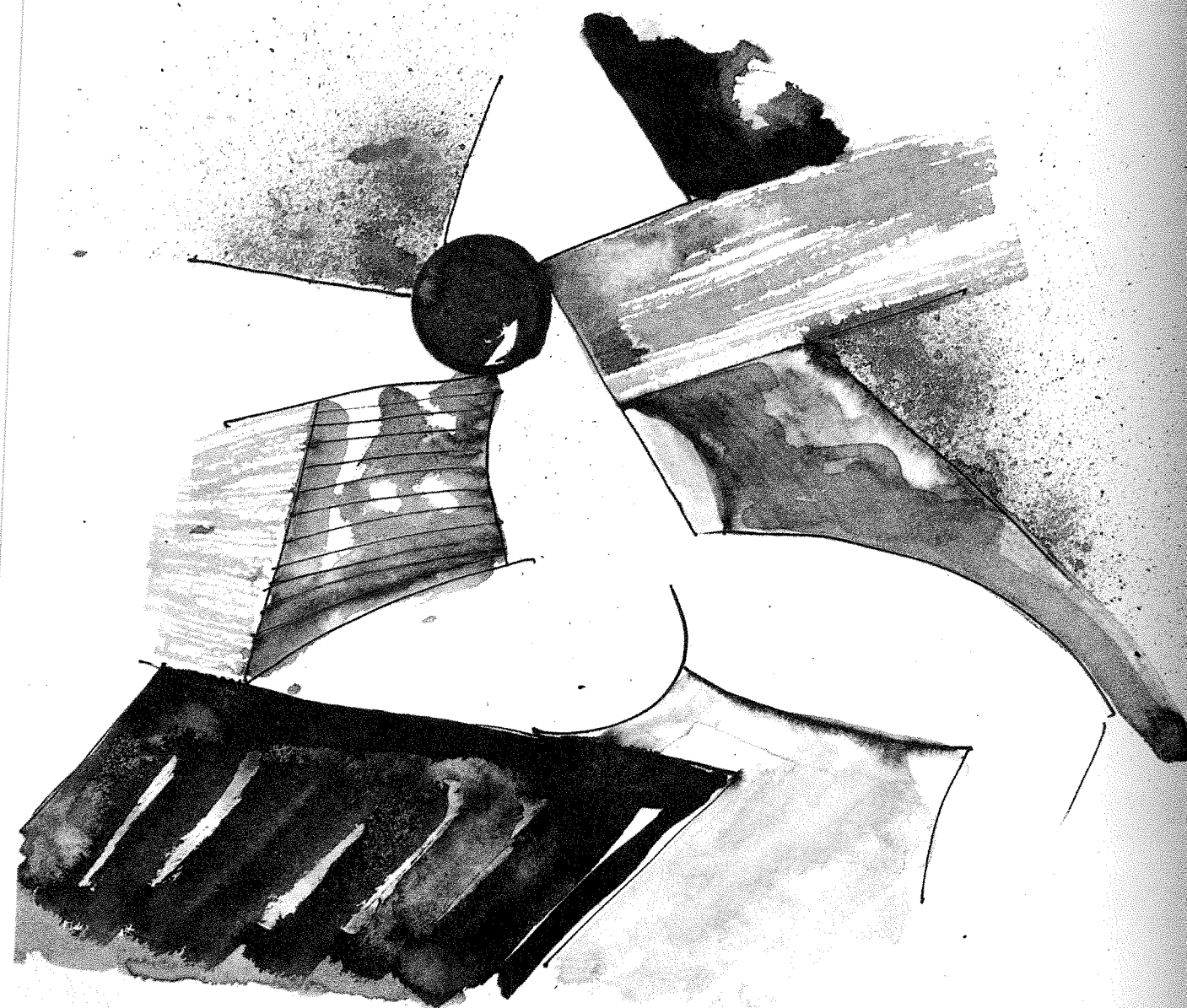
NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
93	Pintura y gráfica	<i>Colectiva de pintura y grabado</i>	Daniel Núñez, Sergio Arau, Salvador Pinoncelli, Mario Peña, Salvador Castro, Trinidad Osorio y Fernando Pérez Nieto, entre otros	Galería El Recoveco	
94	Pintura	<i>La escritura divina</i>	Fabián Risso	Alianza Francesa Polanco	

### MARZO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
95	Gráfica	<i>Grabados soviéticos en el TGP</i>	Donación de grabados soviéticos al Taller de Gráfica Popular	Taller de Gráfica Popular	3
96	Pintura	<i>Ficción ritual</i>	Saúl Kaminer	Museo de Arte Moderno, INBA	4
97	Pintura	<i>Fragmentos de soledad</i>	Eduardo Zamora	Museo de Arte Moderno, INBA	4
98	Pintura	<i>El espíritu de la metamorfosis</i>	Luis Zárate	Museo de Arte Moderno, INBA	4
99	Arte objeto	<i>Del concreto a lo concreto</i>	Noé Katz	Museo de Arte Moderno, INBA	5
100	Pintura, escultura, dibujo y gráfica	<i>Reinauguración de la Galería Estela Shapiro</i>	Colectiva	Galería Estela Shapiro	8
101	Pintura	<i>Cruzando pintura</i>	Aida Kebabian y Luis Gal	Instituto Francés de América Latina	9
102	Dibujo	<i>Le Corbusier secreto</i>	Le Corbusier	Museo de Arte Moderno, INBA	10
103	Pintura y dibujo	<i>Extractos de la realidad</i>	Roberto Ortega	Galería Misrachi	10
104	Pintura	<i>Paulina Bucher</i>	Paulina Bucher	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	10
105	Gráfica	<i>Estampas japonesas</i>	Harunobu Kiyonaga, Utamaro, Sharaku, Hokusai e Hiroshige	Casa de la Cultura México-Japón	11
106	Escultura	<i>Esculturas de bronce y madera</i>	Carlos Monge	Casa del Lago, UNAM	11
107	Pintura	<i>Ritmos escondidos/ formas encontradas</i>	Susana Campos	Casa del Lago, UNAM	13
108	Pintura	<i>Nueva pintura</i>	Roberto Turnbull	Galería OMR	14
109	Fotografía	<i>Cinco fotografías colombianas</i>	Carlos Salcedo, Jeanine El'Gazi, Hernán Díaz, Santiago Harker y Luis Alberto Martínez	Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	15
110	Pintura	<i>Colectiva</i>	Gabriel Macotela, Oscar Guzmán, Magali Lara, Miguel Ángel Alamilla, Irma Palacios, Pablo Rulfo y Miguel Castro Leñero, entre otros	Galería de Arte Domit	15







NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
111	Pintura	<i>Julio Galán, 50 óleos</i>	Julio Galán	Museo de Arte Moderno, INBA	15
112	Pintura	<i>Huellas del tiempo</i>	Ricardo Mazal	Galería de Arte Mexicano	15
113	Pintura, gráfica y escultura	<i>Colectiva de pintura, grabado y escultura con motivo del XXXIII aniversario del Jardín del Arte, A.C.</i>	Mercedes Aguilar, Fernando Barreto, Rafael Bonilla, Ignacio Bravo, David Cárdenas, Iván Cuevas, Federico Flores, Jimena González, Bertha Horta, Fernando Mota y Lorenzo Morales, entre otros	Galería José Ma. Velasco, INBA	17
114	Pintura	<i>Acuarelas de paisajes mexicanos</i>	Germán Hernández N.	Torre Cultural Domecq	17
115		<i>Cecile Martial</i>	Cecile Martial	Galería Lourdes Chumacero	17
116	Pintura	<i>Dehiscencias heliohidrográficas</i>	Carolina Mucifio	Galería José María Velasco, INBA	18
117	Escultura	<i>Obras de escultura donadas al pueblo de México como muestra de solidaridad frente a los sismos de septiembre de 1985</i>	Mathías Goeritz, Frans Claes, Patrick Crombe, Michel Smolders, Bert van Ransbeeck, Jan Timer, Marco Dessardo, Keiji Ujile, Manin Bertrand, Silvia Ramírez y Axel Trostup	Museo de Arte Moderno, INBA	22
118	Arte objeto	<i>Reintegración a la naturaleza</i>	José A. Leycegui	Galería Dr. Atl	23
119		<i>Marcelino Bergé</i>	Marcelino Bergé	Torre Cultural Domecq	24
120	Fotografía	<i>Ventanas ocultas</i>	Vicki Ragan	Galería Kahlo-Coronel	24
121	Pintura	<i>Colectiva de pintura</i>	Colectiva	Galería Marstelle	24
122	Gráfica	<i>Raúl Anguiano</i>	Raúl Anguiano	Los Talleres	25
123		<i>Daniel Lechón</i>	Daniel Lechón	Hotel Galería Plaza	25
124		<i>Seiko Kumano</i>	Seiko Kumano	Asociación México-Japonesa	25
125	Pintura y dibujo	<i>Sueños del día</i>	Xavier Castellanos	Casa del Lago, UNAM	27
126	Pintura y dibujo	<i>Emilio Rosenblueth, pintor</i>	Emilio Rosenblueth	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	29
127	Pintura	<i>Exposición colectiva</i>	Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Gunther Gerzso, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo	Galería de Arte Contemporáneo	
128	Dibujo	<i>Viaje de la tinta a la luz o a los avernos</i>	Rafael Sepúlveda		
129	Pintura	<i>Alejandro Moreno</i>	Alejandro Moreno	Taller Nicolás Moreno	
130		<i>Sairi Forsman</i>	Sairi Forsman	Taller Cultural del Ajusco	
131	Fotografía	<i>México sin retoques</i>	Héctor García	Palacio de Minería, UNAM	
132	Pintura	<i>Exposición colectiva</i>	Enrique Ramos, Jorge Rivera, Federico Flores, Juan Vizcaíno, Arturo Saíd y Alberto Saíd, entre otros	Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz	
133		<i>Nuevas adquisiciones y particulares</i>	Obras donadas al museo por artistas y particulares	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	
134	Pintura	<i>Arte figurativo</i>	Rafael Sánchez de Icaza	Librería El Juglar	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
135	Pintura	Muestra de pintura	Georgina García Sáinz y Mario Carral	Edificio de la Lotería Nacional	
136		Exposición del movimiento nacional de aficionados	Colectiva	Estación Metro La Raza	
137	Cartel	El cartel soviético del cine, hoy	Colectiva	Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM	
138	Pintura	Miradas sueltas	Armando Villagrán	Galería Grupo Arte Contemporáneo	
139	Dibujo	Los ruidos de la noche	Carmen Flores	Cicada Corporación Artística, S.C.	
140		Manchados pero... rayados punto	César Incháustegui y Antonio Sáinz	Radio Educación, SEP	
141	Escultura	Tendencias	Olivia Guzmán	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
142	Pintura	Cómo la luz cambia con el día	Javier Cruz	División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
143	Gráfica	Grabados	Rita Amaya, Celia Cattán, Roberto Corona, Stella Fabri, Salvador Enriquez, Ofelia Márquez, Martha Nerea, Jessica Ureña, María Elena Watkins y Janet Verbitzki, del taller de grabado de Nunik Sauret y Laura Almeida	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
144	Pintura	Liliana Fort	Liliana Fort	El Hijo del Cuervo	
145	Pintura	Rafael Cristo	Rafael Cristo	Casa de la Cultura del Periodista	
146	Pintura	Sueños reales de Javo	Javo	Foro Gandhi	
147	Gráfica	La pasión. Estampas de la antigua Academia de San Carlos, patrimonio de la UNAM	Colectiva	Museo Nacional de la Estampa, INBA	
148		José Martínez	José Martínez	Palacio de Minería, UNAM	
149		Colectiva de artistas colombianos	Colectiva	Foro de Arte Contemporáneo	
150		Transparencias femeninas	Herminia Pavón	Edificio del Consejo Nacional de Fomento Educativo	
151	Fotografía, cartel y gráfica	50 aniversario de la expropiación petrolera	Colectiva	Museo del Caracol, INAH	
152	Dibujo	Alrededor del sacrificio	Raúl Hernández Valdés	Galería Metropolitana, UAM	
153	Cerámica	Bañistas y enamorados	Maribel Portela	Galería Kahlo-Coronel	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
154	Pintura	Exposición pictórica	Nicolás Amoroso	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
155	Tapiz	Jorge Arau	Jorge Arau	Galería Aura	
156	Gráfica y audiovisual	Historias e historietas	Colectiva	Biblioteca de la Delegación Magdalena Contreras	

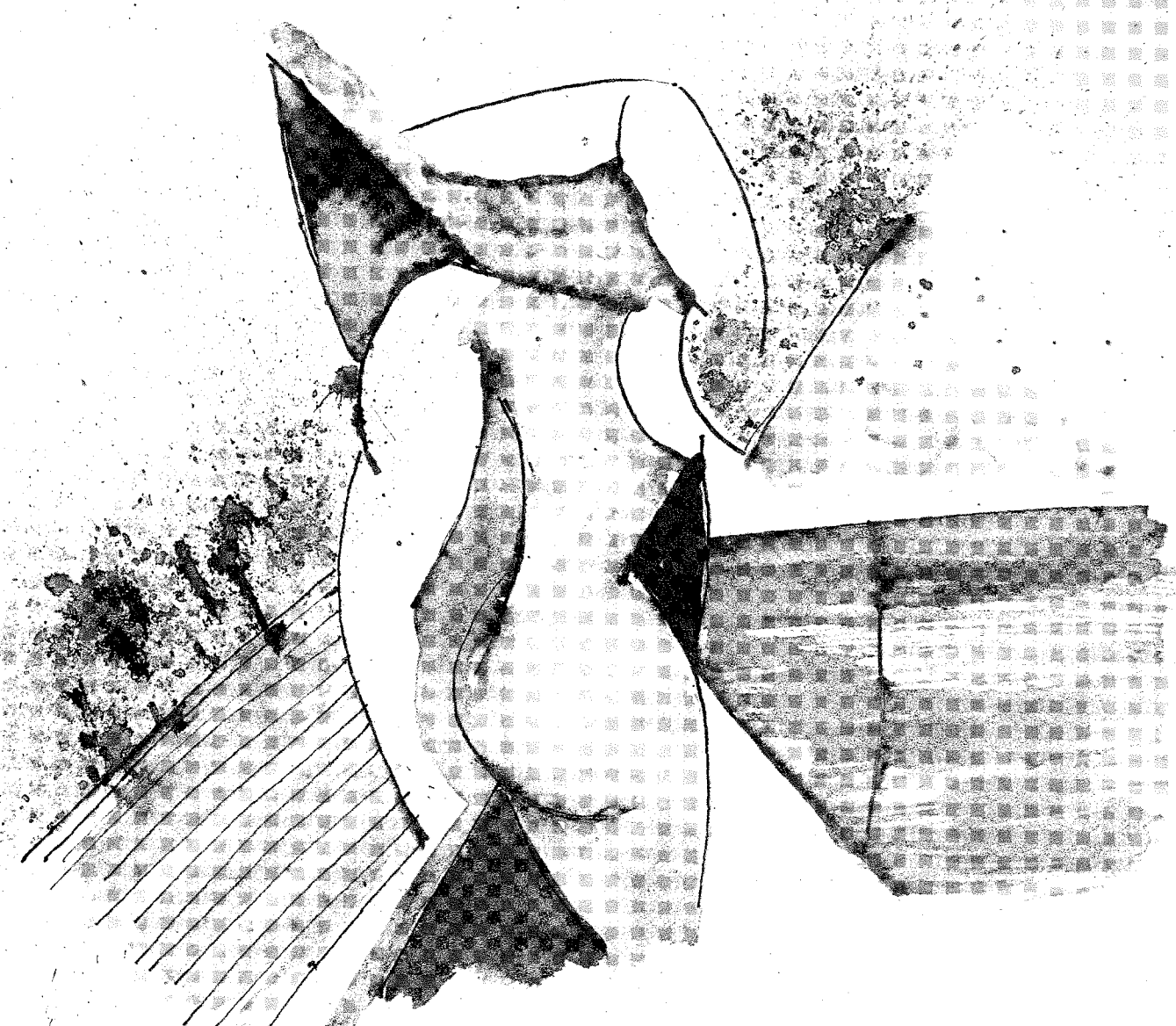
**ABRIL 1988**

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
157	Dibujo	Cartas a Martha Chapa	Martha Chapa	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	2
158		Jesús Santamaría	Jesús Santamaría	Galería Dr. Atl.	6
159	Pintura	Héroes y superhéroes	Carlos García Martínez	Librería El Juglar	6
160		José Salazar	José Salazar	Torre Cultural Domecq	7
161	Pintura	Del 0 al 8... y otras declaraciones	Manuel Centeno, Aníbal Delgado, Beatriz Ezbán, Adolfo Falcón Garza (Alfagar), René Freire, Raymundo Herrera, Oscar Ratto y Jerónimo V. Melo	Museo de Arte Moderno, INBA	7
162	Pintura, gráfica y fotografía	Edvard Munch, pintor noruego	Edvard Munch	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	7
163		Tres artistas noruegos contemporáneos	Bard Neivik, Jan Grithe e Ingve Zakarias	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	7
164	Pintura	Monólogos	Cuauhtémoc	Casa de la Cultura Juan Rulfo	7
165	Pintura y escultura	Exposición colectiva	Colectiva	Galería HB	7
166	Fotografía	Fotografías	Aníbal Rocasalvo y Arturo Osorio	Casa de Cultura de la Delegación Cuauhtémoc	7
167	Pintura	Encuentro	Héctor Alvarez y Gerardo Matamoros	Casa de la Cultura del Valle	8
168		El mundo mágico del arte huichol	Refugio González López	Galería Tagore	8
169	Pintura	Pintura de a montón	Colectiva	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	9
170	Instalaciones	La orgía perpetua	Ramón Sánchez Mongo	Museo de Arte Moderno INBA	10
171	Dibujo	Héroes y ciudades	Gilda Castillo	Casa del Lago, UNAM	10
172	Pintura y tapiz	Pinturas	Ignacio Zetina Iturbe	Foro Cultural Coyoacanense	11
173	Fotografía	Muestra colectiva del Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	Vida Yovanovich, Adrián Bodek, Gilberto Chen Charpentier, Vicente Quijoso y Carlos Contreras	Casa del Lago, UNAM	12
174	Gráfica	Baluartes del grabado mexicano	Carlos Alvarado Lang	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	12

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
247	Fotografía	<i>De oficios y beneficios ¡lotería!</i>	Rubén Pax	Museo del Chopo, UNAM	
248	Gráfica	<i>Eduardo García</i>	Eduardo García	Galería de la Plástica Preparatoriana. Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM	
249	Pintura	<i>El paisaje mexicano</i>	Jorge Pérez Aguirre	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	
250	Pintura	<i>Socorro Pontes</i>	Socorro Pontes	Alianza Francesa Polanco	
251		<i>Taller de documentación visual</i>	Antonio Salazar, Marco Aurelio Prado, Sergio Carlos Rey	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
252	Gráfica	<i>Los tres patios</i>	Juan José Beltrán, Luisa Béjar, Cecilia Colome, Yolanda Cherem, Daniel Espinoza Wolf, Becky Esquenazy, Sara Hazan, Alicia Montemayor, Coral Revueltas y Gabriel Sánchez	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
253	Pintura y dibujo	<i>Vida propia</i>	Edna Pallares Vega	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
254	Escultura	<i>Simposio Internacional de Escultura</i>	Mathías Goeritz, Franz Claes, Patrick Crombe, Michel Srolders, Bert van Ransbeeck, Jan Timer, Marco Dessardo, Keiji Ujile, Manin Bertrand, Silvia Ramírez y Axel Trostup	Museo de Arte Moderno, INBA	
255	Pintura y gráfica	<i>Sueños de nada dispuestos a todo</i>	Martha Chapa	Secretaría de la Contraloría General de la Federación	
256	Pintura	<i>Daniel Kent</i>	Daniel Kent	Galería Misrachi	
257	Pintura	<i>Obra reciente</i>	Francisco Toledo	Galería de Arte Mexicano	

MAYO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
258	Pintura	<i>Pintura tradicional china</i>	Yang Hong	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	2
259	Pintura	<i>Alf Tellam</i>	Alf Tellam	Galería Metropolitana, UAM	2 aprox.
260	Escultura	<i>Muestra colectiva por XXVII aniversario</i>	Colectiva	Galería Mer-Kup	3
261	Pintura	<i>Muestra Pictórica de José Juárez</i>	José Juárez	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	4 aprox.
262	Pintura y dibujo	<i>Fernando Vilchis</i>	Fernando Vilchis	Museo del Chopo, UNAM	4





NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
263	Dibujo	<i>Los gatos no existen y otros cuentos</i>	Luis Fernando Enríquez, José Ignacio Solórzano y Fabián González Negrín, entre otros	Museo Nacional de Culturas Populares, SEP	4
264		<i>Paisajes de pintos</i>	Pintos	Galería Dr. Atl	4
265		<i>Grupo Heléniko</i>	Grupo Heléniko	Torre Cultural Domecq	4
266	Pintura	<i>Del taller y sus construcciones</i>	Luis Argudín	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	4
267	Pintura	<i>Geometría orgánica</i>	Renato González	Galería Kahlo-Coronel	4
268	Pintura	<i>Fernando Garrido</i>	Fernando Garrido	Hotel Krystal	5
269	Pintura y escultura	<i>Pintura y escultura</i>	Carlos Mendoza Silva	Casa de la Cultura Juan Rulfo	5 aprox.
270	Pintura	<i>Diez artistas contemporáneos</i>	Colectiva	Torre Ejecutiva de PEMEX	6
271	Ambientación escultórica	<i>Y pasaron por el tiempo</i>	Noemí Ramírez	Museo de Arte Moderno, INBA	7
272	Fotografía y cerámica	<i>Artes de Vietnam, artesanías</i>	Colectiva de artistas vietnamitas	Casa del Lago, UNAM	8
273		<i>Obra de Pilar Salazar</i>	Pilar Salazar	Auditorio de la Dirección General de Reclusorios	8 aprox.
274	Pintura	<i>Alumnos del maestro José Zúñiga</i>	Luciana Tamayo, Lilia Pérez, Rubén Castelar, Lorena Escobar, Beatriz Guerra, María Rosa Olivos y Rodolfo Padilla	Alianza Francesa Polanco	9
275	Pintura	<i>Colectiva</i>	Raúl Soruco, Jorge Soto, J.A. Hernández Amezcua y Carlos Aguirre	Foro Gandhi	9
276	Pintura	<i>Elementos</i>	Francisco Castro Leñero	Galería de Arte Contemporáneo	10 aprox.
277	Dibujo	<i>Rebelde ternura</i>	Ángeles Garduño	Edificio del Consejo Nacional de Fomento Educativo	10 aprox.
278	Gráfica	<i>Ejercicios</i>	Vicente Rojo	Galería Frida Kahlo	11
279	Pintura	<i>Débora Dorotinsky</i>	Débora Dorotinsky	Galería del Conjunto Colonia, IMSS	11
280	Fotografía	<i>Primeros ensayos para un acercamiento al Quijote</i>	Jesús Sánchez Uribe	Galería Kahlo-Coronel	11
281		<i>Imagen y color indígena</i>	Mario Pérez Quiroz	Polyforum Cultural Siqueiros	11
282		<i>Exposición colectiva</i>	Marcela Arvide, Eva Guzmán y Mario Rendón	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	11 aprox.
283	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Obra y compromiso</i>	Fanny Rabel	Casa de la Cultura de Azcapotzalco	11
284	Pintura	<i>Flores y prisioneros</i>	Antonio Serna	Instituto Cultural Hispano-Mexicano, A.C.	11

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
285		<i>Homenaje a la madre</i>	Rafael Jiménez, Raxim, Martín Coronel, Ramiro González del Sordo, Francisco Castro Leñero, Eduardo Cohen, Eréndira Plancarte, Martín Corella, Alvaro Rivera, Arturo Monroy y Georgina Balfeta, entre otros	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	12
286		<i>Completamente diferentes, pero juntos</i>	Mónica Mayer y Victor Lerma	Casa de Cultura Hipódromo Condesa	12
287	Pintura	<i>Fitzia</i>	Fitzia Mendialdua	Jesús Romero Flores	12
288	Pintura y arte objeto	<i>Si sólo esta noche pudiéramos dormir</i>	Eric del Castillo Bandala	Galería Misrachi	12
289	Pintura	<i>El amor eterniza lo fugaz de las cosas</i>	Irdith	Sala de Arte del CREA	12
290	Pintura y fotografía	<i>Los pintores y los títulos de Juan García Ponce</i>	Gabriel Macotella, Phil Bragar, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Brian Nissen, Vicente Rojo, Juan Soriano, Rodolfo Zanabria, Miguel Ángel Alamilla, Alberto, Francisco, Miguel y José Castro Leñero, Ilse Graowohl, Irma Palacios, Gabriel Ramírez, Arnaldo Cohen, Héctor García y Rogelio Cuéllar	Galería El Archivero	12
291	Pintura y gráfica	<i>El camino hacia el Zen</i>	Carlos Nakatani	Galería Balance	12
292	Fotografía y gráfica	<i>Carl Lumholtz: un explorador del Siglo XIX</i>	Carl Lumholtz	Casa de Cultura México-Japón	13
293	Pintura	<i>Impresiones históricas</i>	Antonio Esparza	Archivo General de la Nación	13
294	Pintura	<i>De las formas vitales</i>	Maricruz Huerta Zúñiga	Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Iztacala, UNAM	16
295	Pintura	<i>Exposición colectiva</i>	Colectiva	Alianza Francesa San Ángel	16
296	Pintura	<i>Thelma Botello</i>	Thelma Botello	Galería HB	16
297		<i>Arte popular del Estado de México</i>		Casa de la Cultura Del Valle	16
298		<i>Vivencias</i>	Vincent Monnier	Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Iztacala, UNAM	16
299	Fotografía	<i>Luz sobre Eros</i>	Colectiva	Alianza Francesa Del Valle	17
300		<i>Sara César de Pérez</i>	Sara César de Pérez	Librería El Juglar	17
301	Fotografía	<i>Cerco blanco</i>	Graciela Iturbide	Centro Asturiano de México, A.C.	17
302	Fotografía	<i>La frontera</i>	Jay Dusard y Alan Weisman	Casa de la Fotografía	17
303	Fotografía	<i>La mirada obstinada</i>	Isaac Sigal	Casa de la Fotografía	17
304	Pintura	<i>Mandy May</i>	Mandy May	Edificio de la Lotería Nacional	18

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
305	Dibujo, pintura y escultura	<i>VIII Encuentro Nacional de Arte Joven</i>	Boris Viskin, Daniel Ugalde, Luciano Spano, Ignacio Vera Ponce y Gustavo Gatto, entre otros	Galería del Auditorio Nacional, INBA	18
306	Pintura y escultura	<i>Seis pintores oníricos</i>	Sofía Bassi, Angel Boliver, Jody Macgrath, Yolanda Quijano, Adriano Silva y Froylán Ojeda	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	18
307	Pintura	<i>Feminanda</i>	Li Gutiérrez	Instituto Cultural Domecq	18
308	Escultura	<i>A golpe de piedra</i>	Oscar Ramos	Galería Dr. Atl	18
309	Escultura y gráfica	<i>Armando Romero</i>	Armando Romero	Los Talleres	19
310		<i>Arte es... búsqueda</i>	Grupo Libertad Creadora	Polyforum Cultural	19
311	Escultura	<i>Sebastián</i>	Sebastián	Siqueiros	19
312	Pintura, escultura y dibujo	<i>La ilusión de lo real</i>	Fernando Andrade, Vito Ascencio, Esteban Azamar, José Castro Leñero, Rafael Cauduro, Xavier Esqueda, Elva Garma, Marco Tulio Lamoyi, Carla Rippey, Naomi Siegman y Reynaldo Velázquez Zebadua	Galería HB	19
313	Pintura	<i>Una luz en todo tiempo. Paisajistas estadounidenses del siglo XIX</i>	Colectiva de pintores de la llamada Escuela del Río Hudson, de la colección de la Galería de Arte de la Escuela Superior de Vassar, N.Y.	Museo de Arte Moderno, INBA	19
314		<i>México, color, olor, sabor</i>	Rosa Nissan Rovero	Museo de San Carlos, INBA	19
315	Dibujo y escultura	<i>Tres caminos figurativos</i>	Eva Guzmán, Marcela Arviog y Mario Rendón	Colectiva de pintores de la llamada Escuela del Río Hudson, de la colección de la Galería de Arte de la Escuela Superior de Vassar, N.Y.	20
316	Escultura	<i>Exposición escultórica</i>	Ignacio Granados	Casa de la Cultura Juan Ruifo	20
317	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Anastasia Grieg: los ojos de una vida</i>	Anastasia Grieg	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	aprox.
318		<i>Realidades</i>	Isabel Pérez	Galería de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, INBA	24
319	Fotografía	<i>Selección 3</i>	Colectiva internacional	Museo Estudio Diego Rivera, INBA	24
320			Taller de Artes Plásticas de la ENEP Zaragoza	Biblioteca José María Pino Suárez	aprox.
321	Gráfica	<i>Colección del Centro de Artes Gráficas de Oaxaca</i>	Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Abelardo Ávila, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Angelina Beloff, Erasto Cortés, Francisco Moreno Capdevila, Celia Calderón, Carlos Aguirre, Rufino Tamayo y Leonora Carrington, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	24
322		<i>68-88 una retrospectiva</i>	Patricia Waisboro	Galería Dr. Atl	25
				Museo Nacional de la Estampa, INBA	25
				Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita, A.C.	aprox.

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
323		<i>Amado Hernández</i>	Amado Hernández	Polyforum Cultural	25
324	Pintura	<i>Roma desaparecida</i>	Franz Ettore Roesler	Siqueiros	aprox.
325	Pintura	<i>Sueños japoneses</i>	Alejandro Arango	Capilla Británica	26
326		<i>Colectiva</i>	Eduardo Montes de Oca, Alicia Gutiérrez de Montes de Oca y Maury Colectiva	Galería OMR	26
327	Gráfica	<i>Colección gráfica de la Asociación Civil José F. Gómez</i>		Torre Cultural Domecq	aprox. 26
328	Fotografía	<i>Plazas de Europa y México</i>	Colectiva	Museo Nacional de Arquitectura, INBA	26
329	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Arte Contemporáneo de la Unión Soviética</i>	Colectiva de artistas soviéticos	Museo de Arte Moderno, INBA	26
330	Pintura	<i>El Cadíngas en la Zona Rosa</i>	Antonio Ortiz "Gritón"	Galería Hardy's	26
331	Pintura	<i>Pintores latinoamericanos</i>	Mallo López, Manuel Arrieta, Miguel Ríos, Chum, Augusto R. y Espino, entre otros	Galerías Romano	27
332	Pintura y gráfica	<i>Vendas y túnicas</i>	Tomás Ortiz Alcántara	Galerías Romano	aprox. 27
333	Gráfica	<i>Gráfica de Rufino Tamayo</i>	Rufino Tamayo	Galería de la Escuela de Diseño, INBA	aprox. 27
334	Escultura	<i>Esculturas</i>	Gilberto Aceves Navarro	Torre Ejecutiva de PEMEX	27
335	Pintura	<i>María Teresa Álvarez B.</i>	María Teresa Álvarez Bautista	Universidad Tecnológica de México	27
336	Pintura	<i>Taller 88</i>	Nev Chávez, Antonio del Rivero, Carl Euroth, Fernando Flores, Jesús Lugo Paredes y Erika Martínez	Universidad del Tepeyac, A.C.	aprox. 31
337	Pintura y dibujo	<i>La inmortalidad del cangrejo y otras consideraciones</i>	Alvaro Caso	Alianza Francesa Del Valle	31
338	Pintura, gráfica y dibujo	<i>Angel Boliver</i>	Angel Boliver	Casa de la Paz, UAM	
339	Pintura, escultura, gráfica y tapiz	<i>Pago en especie 1985-87 SHCP</i>	Colectiva	Foro Cultural Coyoacanense	
340		<i>Colectiva de pintura</i>	Manuel Contreras, Gabriel Conti, José Cuevas, Fernando Cortés, Manuel Suárez y Enrique Marrón	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	
341	Escultura	<i>Encuentro</i>	Deby Grinberg	Casa de la Cultura Letrán Valle	
342	Pintura	<i>Estructuras humanidad cósmica, humanidad de luz y perfil, México</i>	Martorrer	Museo de la Ciudad de México	
343	Pintura	<i>Paisaje mexicano</i>	Silvia Velázquez	El Hijo del Cuervo	
				Casa de la Cultura Quinta Colorada	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
344	Pintura y arte objeto	<i>Si sólo esta noche pudiéramos dormir</i>	Erick del Castillo Bandala	Polyforum Cultural	
345	Arte objeto	<i>Remembranzas del pasado</i>	Alfonso David Cortés	Siqueiros	
346	Fotografía	<i>Cananea (1899-1912)</i>	Archivo fotográfico de la Compañía minera de Cananea	Foro Cultural Coyoacanense	
347	Pintura y dibujo	<i>Diego Rivera. Obra sobre papel y dibujo</i>	Diego Rivera	Galería Metropolitana, UAM	
348	Gráfica	<i>Artistas contemporáneos israelíes</i>	Obra gráfica del Burston Graphic Center de Jerusalem	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	
349	Dibujo	<i>Sombras del más acá</i>	Javier Escalante	Centro Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	
350	Pintura y dibujo	<i>La mujer y el campo mexicano</i>	Carmen Barreda Marín	El Hijo del Cuervo	
351	Fotografía	<i>De operarios y otros tiempos</i>	Estanislao Ortiz Escamilla	Alianza Francesa San Ángel	
352	Pintura e instalación	<i>Arrugancias</i>	Salvador López	Casa del Lago, UNAM	
353	Pintura	<i>Sendo, pintor español</i>	Sendo	Universidad Pedagógica Nacional, SEP	
354	Pintura y dibujo	<i>Estoy llorando al ser que vivo</i>	Eduardo Ortiz	Galerías Pecanins	
355	Escultura	<i>Elma Goddiener</i>	Elma Goddiener	Casa del Lago, UNAM	
356	Gráfica	<i>Cartas desde las entrañas</i>	Janitzio Alatraste	Casa de la Cultura La Pirámide	
357	Gráfica	<i>Gráfica reciente</i>	Melquiades González	Casa de la Paz, UAM	
358	Pintura	<i>Trastexturas</i>	Lorena Silva Carrión	Museo del Chopo, UNAM	
359		<i>Despedida</i>	Colectiva	Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNAM	
360	Pintura y gráfica	<i>Fábulas pánicas</i>	Javier Campos Cabello, Fernando de la Mora, Gabriel Mendoza, Martha Pacheco y Salvador Rodríguez	Galería El Recoveco	
361	Pintura	<i>Mariano Villalobos</i>	Mariano Villalobos	Foro de Arte Contemporáneo	
362	Pintura y dibujo	<i>Instantes</i>	Gerardo Lartigue	Galería Sloane-Racotta	
363	Pintura	<i>Kurt Larisch</i>	Kurt Larisch	Restaurante Amadeus	
364	Cerámica y esmalte	<i>Las viudas, alegrías y penas</i>	Maribel Potela	Galería Mer-Kup	
365	Arte objeto	<i>¡Qué puntada!</i>	Patricia Fuentes	División de estudios de posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
366	Escultura	<i>Escultura exterior</i>	Oscar Urrutia	División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
367	Escultura	<i>Escultura interior</i>	Laura Anderson	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	
368	Pintura	<i>Colectiva de pintura</i>	Gabriel Macotela, Magali Lara, Irma Palacios, Miguel Castro Leñero, Miguel Angel Alamilla y Pablo Rulfo	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	

JUNIO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
369	Pintura	<i>Movimientos</i>	Gelasio Dueñas	Foro Gandhi	1
370	Pintura, escultura y dibujo	<i>Abstractos, concretos e ilusionistas</i>	Carla Rippey, Lourdes Cue, Kyoto Ota, Irma Palacios, Francisco y José Castro Leñero y Esteban Azamar	Galería La Agencia	1
371	Pintura	<i>Entidades secretas</i>	Marcela Villalobos	Sala de Arte del CREA	1
372		<i>Exposición colectiva</i>	Michelle Rofe, Ileana Chouza, Ileana Fuentes, Rocio Clape, Trinidad Osorio, José Luis Cuevas, Ignacio Macias, Ana Giovani, Olivia Guzmán, José Leycegui, Lucrecia Cuevas, Manuel de Rugama, Gilberto Palacio, Nieves Moreno y Kathleen Clement	Hotel Holliday Inn Crowne Plaza	aprox. 1
373		<i>William Castro</i>	William Castro	Hotel de la Ciudad de México	1
374	Pintura y dibujo	<i>Desdoblamiento en busca de mi propia existencia</i>	Carlos Rodolfo García	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	aprox. 2
375	Escultura	<i>Mujer y forma</i>	Felipe Castañeda	Galería Metropolitana, UAM	
376	Pintura	<i>Adrián Bellón</i>	Adrián Bellón	Taller Cultural del Ajusco	2
377	Pintura y cerámica	<i>Colectiva de pintura y cerámica infantil</i>		Galería Koine	2
378	Pintura	<i>Dos lenguajes, un autor</i>	José Zúñiga	Alianza Francesa Polanco	2
379		<i>Encuentro con Italia</i>	Colectiva de artistas italianos	Sociedad Dante Alighieri	3
380	Pintura	<i>Concurso anual de aficionados a la acuarela</i>	Colectiva	Museo de la Acuarela Mexicana	aprox. 5
381		<i>Delos</i>	Delos	Torre Cultural Domecq	5
382	Cartel	<i>No a la droga, sí a la vida</i>	Colectiva	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	aprox. 6
383	Escultura	<i>Región de arte</i>	Benjamín Alfonso Cortés	Anexo Facultad de Ingeniería, UNAM	6
384	Gráfica	<i>Simbólico entorno</i>	María del Carmen Gutiérrez	Museo de la Ciudad de México	6
385	Escultura	<i>Escultura de mujeres</i>	Rebeca Chávez	Instituto Italiano de Cultura	aprox. 7
386	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Lucrecia Romero y Alejandro Pizarro</i>	Lucrecia Romero D. y Alejandro Pizarro R.	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	7
387	Pintura	<i>El canto de la noche</i>	Fernando de Szyszlo	Museo Rufino Tamayo, INBA	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
388	Fotografía, escultura, gráfica y pintura	<i>Erotismo y pluralidad</i>	Yolanda Andrade, Miguel Cano, Julio Galán, Víctor García, Consuelo González y Maritza López, entre otros	Museo del Chopo, UNAM	8
389	Gráfica e instalaciones	<i>Electrografía digital</i>	Laura Elenes	Museo Nacional de la Estampa, INBA	8
390	Pintura	<i>Esencias colosales</i>	Gustavo Valenzuela	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	8
391		<i>María Emilia de Herrera-Lasso</i>	María Emilia de Herrera-Lasso	Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, A.C.	8
392	Pintura	<i>Costumbres civiles, militares y religiosas de México</i>	Claudio Linati	Galería Sloane-Racotta	8
393	Pintura	<i>28 años de actividad plástica en el Instituto Potosino de Bellas Artes</i>	Taller libre de artes plásticas del Instituto Potosino de Bellas Artes	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	8
394		<i>Colección de arte del México prehispánico</i>	Cristina Zamora Cuevas	Agora del Núcleo Radio Mil	8
395		<i>Luis Fracchia</i>	Luis Fracchia	Galería Summa Artis	9
396	Pintura y dibujo	<i>Las visiones de Elena</i>	Alfonso Moraza	Casa de Cultura Hipódromo Condesa Jesús Romero Flores	9
397	Pintura	<i>Obra reciente</i>	Blanca González	Galería Rafael Matos	9
398	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Evidencia</i>	José Castro Leñero	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	9
399	Instalaciones, ambientaciones, pintura y gráfica	<i>¡Hay nanita!</i>	Miguel Ángel Corona, César Incháustegui, René Espino, María Gabriela García Ruiz, Alfredo Hernández y Ernesto Montaña, entre otros	Galería José Ma. Velasco, INBA	10
400	Pintura	<i>De sus obsesiones...</i>	Agustín Portillo	Galería Arvil	13
401	Pintura	<i>Obra reciente</i>	Mario Rangel	Galería Estela Shapiro	14
402	Pintura y escultura	<i>Jorge Robelo y Jorge Yazpik</i>	Jorge Robelo y Jorge Yazpik	Galería de Arte Mexicano	14
403	Escultura	<i>Saturación</i>	Tere Metta	Galería Arte Núcleo	14
404	Pintura	<i>Tiempos nuevos</i>	Eduardo Morales	El Hijo del Cuervo	14
405	Pintura	<i>Inauguración de la Galería Praxis</i>	Rodolfo Abularach, Julio Alpuy, Arnold Belkin, José Luis Cuevas, Mario Toral, César Paternostro, Omar Rayo y Milner Cahahuaringa	Galería Praxis	15
		<i>Maestros de la pintura latinoamericana contemporánea</i>			
406	Dibujo	<i>Nosotros los indígenas</i>	Roberto Contreras	Taller Nicolás Moreno	15
407	Escultura	<i>Voces en la piel de las piedras</i>	Luis Y. Aragón	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	aprox. 15
408	Pintura	<i>Roberto Vargas</i>	Roberto Vargas	Galería Arte Concepto	15
409		<i>Rita Amaya</i>	Rita Amaya	Hotel Galería Plaza	15

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
410	Pintura y artesanía	<i>Colectiva de pintura y artesanías del Centro Cultural de la Tercera Edad</i>	Colectiva	Casa de Cultura Juan Rulfo	16
411	Pintura, fotografía, escultura y arquitectura	<i>En tiempos de la posmodernidad</i>	Julio Galán, Adolfo Riestra, Rocío Maldonado, Dulce María Nuñez, Ciro Vacila, Fernando Espejo, Carlos Monte y Jesús Sánchez, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	16
412	Pintura, dibujo, gráfica y obra mural	<i>Chávez Morado, su tiempo, su país</i>	José Chávez Morado	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	16
413		<i>Sátira, humor y reflexión</i>	José Gómez Rosas	Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM	16
414	Pintura, escultura, gráfica y cerámica	<i>Colectiva del III Aniversario del Grupo Arte Contemporáneo</i>	Enrique Cattaneo, Leopoldo Flores, Leonel Maciel, Kasuya Sakai, Conrado Domínguez, Felipe Castañeda y Heriberto Juárez, entre otros.	Galería Grupo Arte Contemporáneo	16
415	Pintura	<i>Tradiciones</i>	Gonzalo Torrico Prado	Galería Marstelle	16
416	Gráfica	<i>Vida y muerte en una ciudad eterna</i>	Luis Arteaga	Capilla Británica	16
417	Pintura	<i>De un azul a otro</i>	Luis Manuel Vargas	Agencia de Viajes Vida Fideto	16
418	Pintura y escultura	<i>Edgar Guzmán y Antonio Otazzo</i>	Edgar Guzmán y Antonio Otazzo	Restaurante Club de Comercio	16
419	Escultura	<i>Esculturas de Naomi Siegman</i>	Naomi Siegman	Galería López Quiroga	16
420	Pintura	<i>Equus</i>	Laura Cuéllar	Torre Cultural Domecq	16
421	Pintura	<i>Tres artistas exponen</i>	Ernesto Alcántara, Gustavo Aceves y José Antonio Hernández Amezcua	Galería HB	16
422		<i>Exposición colectiva de Costa Rica</i>	Colectiva de artistas costarricenses	Hotel de la Ciudad de México	16
423	Fotografía	<i>Espejismos</i>	Daniel Nierman	Centro Cultural José Martí	aprox. 16
424	Fotografía	<i>Bodas de sangre</i>	Lourdes Grobet	Los Talleres	17
425	Pintura	<i>Muestra pictórica</i>	Gabriela Valdez de Solórzano	Galería Balance	17
426		<i>Las mentes creativas</i>	Benjamín Romo Quintanar	Dirección General de Derechos de Autor	17
427	Pintura	<i>Ikebana internacional</i>	Colectiva	Casa de Cultura México-Japón	17
428	Pintura	<i>Cuando la danza se vuelve rito-Los indios de México</i>	Antoine Tzapoff	Palacio de Minería, UNAM	17
429	Fotografía	<i>Menonitas: Canadá, EUA, México</i>	Arturo Martínez McNaught	Casa del Lago, UNAM	18
430	Pintura	<i>Arboles, cuerdas y refranes</i>	Horacio Cárdenas	Agora del Núcleo Radio Mil	20
431	Pintura	<i>Horas de agua</i>	Antonietta Figueroa	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	22

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
432	Escultura	<i>Escultura exterior</i>	Salvador Manzano	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	22
433	Pintura	<i>Forma y luminosidad</i>	Werner Stein	Polyforum Cultural Siqueiros	22
434	Pintura	<i>Joyas pictóricas mexicanas del siglo XIX</i>	Colectiva	Palacio de Iturbide	22 aprox.
435	Dibujo	<i>Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Dibujo 1988</i>	José Luis Acevedo Cortés, Mauricio Sandoval, Diego Gutiérrez Coppe, Rubén Arenas Sánchez, Rogelio H. Rangel, Eduardo Enriquez Rocha, Boris Viskin, Jazzamoart Vázquez, Javier Anzures Torres, Yolanda Mora, Ramón Gaytán Rodríguez y Francisco Roberto Vergara, entre otros	Galería del Auditorio Nacional, INBA	23
436	Pintura	<i>El mundo perdido de los mayas</i>	Nigel Hughes	Museo Nacional de Antropología, INAH	23
437		<i>Mitos y realidades</i>		Estación Metro Barranca del Muerto	23
438	Pintura	<i>Trópico</i>	Alan Erwin Aldana González, Férido Castillo, Victor del Valle, José Luis Figueroa, Lenin Flcta, Miguel A. Gómez, Rosario Mora y Alejandro Ocampo, entre otros.	Museo de la Ciudad de México	23
439	Gráfica	<i>Primera muestra de obra gráfica de UV y D 19</i>	Colectiva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	24
440	Escultura	<i>Cosmogénesis y un cuento</i>	Andrea	Casa de Cultura México-Japón	24
441	Pintura y dibujo	<i>Viaje por la región del color y la sombra</i>	Martín y Raúl Palacios Quiroz	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	24
442	Pintura	<i>Julia López, su obra</i>	Julia López	Museo de Arte Moderno, INBA	25
443	Ensamblaje escultórico	<i>La caza-casa de la abuela-niña</i>	Enrique Hernández	Museo de Arte Moderno, INBA	25
444	Escultura	<i>Ciudad y formas</i>	Modesto Barrios, Gustavo Bermúdez, Gootin Bechy, Alfonso Berúmen, Felipe Castañeda, Heriberto Juárez, Adelaida Noriega, Francisco Quezada, Eduardo Trejo y Estela Uvando	Paseo del Rey. Bosque de Chapultepec	26
445	Pintura y escultura	<i>Historia del arte fenicio</i>	Norma Haddad	Casa de la Cultura La Pirámide	26
446		<i>Magia y color</i>	José Luis Gaona	Palacio Legislativo	27
447	Pintura y dibujo	<i>Homenaje a un Quijote</i>	Andrés Salgó	Casa de la Cultura Juan Rulfo	aprox. 28



NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
448	Escultura	Planos, montañas, torres y señora	Manuel Marín	Galería Sloane-Racotta	29
449	Pintura y dibujo	Barcelona, Zihuatanejo y anexas	José Francisco	Galería Sloane-Racotta	29
450	Pintura	Nuestra gente es la poesía de la pintura	Pedro Coronel, Marco Antonio Zepeda, Patricia Robles Gil, Ricardo Pérez Alcalá, Adriano Silva, Víctor Gutiérrez, Raúl Anguiano, Rafael Merino, Alejandro Haddad, Tomás Gondi, Jorge Flores y Rufino Tamayo	Centro de Promoción de Arte Mexicano	29 aprox.
451	Pintura y gráfica	Interiores y exteriores	Alfonso Villanueva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	29
452	Pintura	Reminiscencias	Jesús Reyes Ferreira	Galería Hardy's	30
453	Pintura	Fauna fantástica	Emilio Ortiz	Museo de Arte Moderno, INBA	30
454	Tapiz y pintura	Tejidos navajos	Tony Berlant	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	30
455	Tapiz y cerámica	Diseños indígenas del norte de México	Colectiva	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	30
456	Escultura	De piel viva y barro crudo	Maribel Macluf	Galería de Arte del Centro Libanés	
457	Pintura, dibujo y gráfica	Del reino de la miseria	Moisés Camacho Barco	Centro Universitario Cultural	
458	Pintura	Bañistas y temas tropicales	Harriet Macaree	Instituto Anglo-Mexicano de Cultura	
459	Cerámica	Variaciones, cuatro ceramistas	Nemesio Estrada, Adele Goldschmier, Isabel Ruz y Mario Francisco Ruz	Galería del Centro Cerámico	
460	Pintura	Paisajes	Susana Avilés	Estación Metro Chabacano	
461	Pintura	Taller 1988	Ney Chávez, Antonio del Rivero, Carl Enroth, Fernando Flores, Jesús Lugo Paredes y Erika Martínez	Alianza Francesa Del Valle	
462	Pintura y fotografía	Carlos Mérida, vida y obra	Carlos Mérida	Centro Cultural San Angel	
463	Pintura	Colectiva de pintura	Patricia Hernández, Adriana Rodríguez, Angel Barrientos, Adrián González y Francisco Martínez, entre otros	Casa de la Cultura Alamos Postal	
464	Pintura y dibujo	Algo para boleros y otros ritmos	Leonel Maciel	Instituto Francés de América Latina	
465	Pintura, dibujo y gráfica	Sandra Pani Cusi	Sandra Pani Cusi	Galería Lourdes Chumacero	
466	Fotografía	Existencias, reflejos y ojos abiertos	Diego Loreida	Galería Frida Kahlo	
467	Cerámica	Barro transformado por el fuego	Colectiva	Centro Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	
468	Pintura	Pintura realista	Julia Gómez de la Serna	Edificio Lotería Nacional	
469	Pintura y dibujo	Sigrid Lind	Sigrid Lind	Galería Knoll	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
470	Gráfica	Impresiones, artes-grafías limitadas	Ricardo Anguía, David Birkis, Penélope Downs, Alejandro Ehrenberg y Lucia Maya	La Casa de las Brujas	
471	Pintura	Ámbito	Jesús Miranda	División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
472	Dibujo y gráfica	Pretextos: los pintores no pintan hoy	Colectiva del taller piloto de dibujo y grabado	Edificio de la Delegación	
473	Fotografía	Hombre, sierra y danza	Arturo Martínez McNaught	Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	
474	Fotografía	Naturaleza nuestra	Javier de María y Campos	Universidad de las Américas	
475	Fotografía	Entradas y salidas	Gustavo Fernández Coria	El Hijo del Cuervo	
476		Primavera negra	Olivia Olivares	Casa del Lago, UNAM	
477	Pintura	Movimientos	Gelasio Dueñas	Foro Gandhi	
478	Fotografía	30 años de fotografía social en México	Enrique Bordes Mangel	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	
479	Gráfica	Reencuentro	Alejandro Vega	División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
480	Cerámica	Árboles de la vida	Colectiva	Galería Toltecáyotl, Conjunto Cultural Ollín Yoliztli	
481	Fotografía	Vida indígena en el Amazonas	Colectiva	Estación Metro Zócalo	
482	Dibujo	Proyectos de murales	Julio Carrasco Bretón	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
483	Escultura	Esculturas interiores	Roberto Ramos	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	

**JULIO 1988**

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
484	Escultura	Geometría en cinco	Carlos Agustín, Hersúa, Ernesto Hume, Salvador Manzano y Jesús Mayagoitia	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	1 aprox.
485		Somos o nos parecemos	Rubén Ortiz Torres, Mónica Castillo, Diego Toledo y Néstor Quiñones	Galería OMR	1 aprox.
486		José Guillermo Vázquez	José Guillermo Vázquez	Torre Cultural Domecq	1 aprox.
487	Pintura	Más allá de la razón	Helio Montiel Cabrera	Galería de Arte Contemporáneo	1 aprox.

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
488	Pintura	<i>Un mundo mágico</i>	Gustavo Montoya	Museo de Arte Moderno, INBA	1 aprox.
489	Pintura	<i>Flor de asfalto</i>	Elena Climent	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	1
490	Fotografía	<i>Fotografía espacial</i>	Colectiva	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	1
491	Pintura y gráfica	<i>Una aventura visual de Jaime Mejía</i>	Jaime Mejía Servín	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	1
492	Pintura	<i>Paisajes</i>	Josele Cessarman	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	1
493	Gráfica y video	<i>Videográficas</i>	Andrea Di Castro y Cecilio Baltazar	Museo Rufino Tamayo, INBA	2
494	Gráfica	<i>50 Aniversario de la Escuela de Artes del Libro</i>	Isidoro Ocampo, Abelardo Ávila, Francisco Gutiérrez, Mario Ramírez, Jorge González y Carlos Alvarado, entre otros	Museo Nacional de la Estampa, INBA	2
495	Pintura	<i>Zoológico de color</i>	Marcela Piña	Centro Asturiano de México, A.C.	2
496	Pintura	<i>40 acuarelas de paisaje</i>	Jorge Martínez Miranda	Museo de la Acuarela Mexicana	3
497	Pintura	<i>Seduciones nocturnas</i>	Christian Couture	Galería Arvil	4
498	Pintura y dibujo	<i>Niebla de ausencia</i>	Pablo Rulfo	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	5
499	Pintura	<i>Visiones supra-sensitivas</i>	Alberto de Miguel	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	5 aprox.
500		<i>Siete y sus temas</i>	José Marcelo Ruiz, José Guadalupe Esquivel, Jorge Ramírez, M.D. Antonio M. Pérez, Julio Cruz y Salvador Rodríguez	Torre Cultural Domecq	7
501	Escultura	<i>Kop-Art</i>	Konrado Aviña	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	7
502	Pintura	<i>Colectiva de pintura</i>	Ernesto Alcántara, Gustavo Aceves y José Antonio Sánchez Amezcua	Galería HB	7
503	Pintura	<i>Colectiva de pintura</i>	Otto Freeman, Magda Odriozola, Adriana Herrejón, Victor M. Vélez y Guadalupe Velasco	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	7
504	Pintura	<i>Bruno Luna</i>	Bruno Luna	Hotel Krystal	7 aprox.
505	Pintura y dibujo	<i>Vacío y maravilloso</i>	Bruce Charles Moore	Galería José María Velasco, INBA	8
506	Pintura	<i>Policromía de las constelaciones</i>	Sara Schwartz	Casa de la Cultura Juan Rulfo	8
507	Pintura	<i>Elías Rodríguez</i>	Elías Rodríguez	Edificio de la Delegación Venustiano Carranza	9 aprox.
508	Fotografía	<i>Niños de México</i>	Herón Alemán, Andrés Garay, Marco Antonio Cruz y Rubén Pax	Estación Metro Barranca del Muerto	10 aprox.
509	Gráfica	<i>Memoire et cri génétique</i>	René Derouin	Librería Francesa	10 aprox.
510	Pintura	<i>Reapertura de la Galería Juan Martín</i>	Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Francisco Corzas y Juan Martín	Galería Juan Martín	12

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
511	Pintura	<i>Naturalezas muertas e indígenas mexicanas</i>	Alfredo González S. y Gustavo Lira G.	Galería Mer-Kup	12
512	Pintura	<i>Edmundo Aquino</i>	Edmundo Aquino	Galería Lourdes Chumacero	12
513	Pintura	<i>Acuarelas de nuestro México</i>	Sebastián Canovas y Rolando Veraza	Hotel Holiday Inn Crowne Plaza	12
514	Pintura	<i>Exposición colectiva de pintura</i>	Colectiva	Galería Dr. Atl	12
515	Fotografía	<i>Once fotógrafos lituanos</i>	Rimanter Dichavicius, J. Kazlaukas, V. Kozeshkov, Alfimantos Kuncius, Aleksandra Maciqauskas, Romualda Rakauskas, Virgilios Sonta, Paclovas Straukas y Antanas Sutkus, entre otros	Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	13 aprox.
516	Pintura y dibujo	<i>Jörg Backofer</i>	Jörg Backofer	Foro de Arte Contemporáneo	13
517	Pintura y gráfica	<i>Tendencias realistas</i>	Arturo Estrada, Arturo García Bustos, Macrina Krauss, Rina Lazo, Olga Méndez y Antonio Ramírez	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	14
518		<i>Conny Serment</i>	Conny Serment	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	14 aprox.
519	Pintura	<i>Flaviano Coral</i>	Flaviano Coral	Torre Cultural Domecq	14 aprox.
520	Pintura	<i>Froylán Ojeda, pintor de la fantasía</i>	Froylán Ojeda	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	14
521	Pintura, dibujo y collage	<i>Sin título</i>	Walther Boelsterly, José Castro Leñero y Patricia Fuentes Fierro	Galería HB	14
522	Pintura	<i>Acuarelas</i>	Luis Amendolla	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	15
523	Pintura	<i>Teresa Cornejo</i>	Teresa Cornejo	Torre Ejecutiva de PEMEX	15
524		<i>Eugenia Marcos</i>	Eugenia Marcos	Galería Kahlo-Coronel	15 aprox.
525	Pintura, escultura, gráfica y tapiz	<i>Plástica argentina</i>	Díaz Rinaldi, Norberto Gómez, Manuel Espinoza, Graciela Zar, Enrique Torroja, Joan Wall, Miguel Ángel Vidal, Josefina Robirosa y Matilde Marín, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	15
526	Escultura	<i>Tres dimensiones, 20 expresiones</i>	Enrique Zavala, Jesús Mayagoitia, Reynaldo Velázquez, Deyanira Africa, Antonio Nava, Leslie Patricia Bund, Carlos Agustín, Rosa Lina Cervantes, Octavio Gómez, Lourdes Cue y Jazzamoart, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	16
527	Pintura, escultura y dibujo	<i>Construcciones imaginarias</i>	Miguel Ángel Alamilla	Galería Pecanins	18 aprox.
528	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Colores cautivos</i>	Roberto López Jiménez	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	19
529	Pintura	<i>El color de nuestra tierra</i>	Blanca Vega Nova	El Hijo del Cuervo	19

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
530	Pintura	Colectiva pictórica	Pintores pertenecientes al Salón de la Plástica Mexicana	Estación Metro Tacuba	19
531	Pintura y dibujo	Caligrafías repentinas	Roberto Mognier	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	19
532	Pintura	Ruth Beltrán	Ruth Beltrán	Casa de la Acuarela	19
533	Pintura	José González Veites	José González Veites	Galería de Arte Mexicano	19
534	Pintura	Introspección	Josefina Shirasago	Foro del periódico <i>El Universal</i>	20
535		Ausencia a Alina	Coral Revueltas	Casa del Lago, UNAM	20
536	Testimonios, objetos y documentos	Dadá 1916-1966	Hugo Ball, Marcel Duchamp, Tristan Tzará, Rene Clair, George Grosz, Max Ernst y Man Ray	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	aprox. 20
537	Pintura	Optimismo en el tiempo	Amado Giberth Hernández	Casa de la Cultura Juan Rulfo	20
538	Gráfica	Carmen Gutiérrez Espinoza	Carmen Gutiérrez Espinoza	Edificio de la Lotería Nacional	20
539		Códigos olvidados	Ana Jovane	Instituto Cultural Domecq	20
540		Amsterdam	Mauricio Rubinstein	Galería Mer-Kup	20
541	Fotografía	Crisis de derechos humanos en Colombia	Colectiva	Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, A.C.	aprox. 20
542	Pintura	La magia chamula	Carlos Vargas	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	21
543	Pintura y dibujo	Seres	Margarita Goyzueta	Radio Educación, SEP	21
544	Pintura, dibujo y gráfica	Sincronía	Alfredo Zalce	Galería Tonalli, Centro Cultural Ollín Yoliztli	21
545		Exposición colectiva	Gabriela Gutiérrez, Rocio Alzaga y Julio Quintanilla	Estación Metro Tacuba	22
546	Pintura y escultura	Gran formato	Jesús Alvarez Amaya, Jorge Alzaga, Feliciano Béjar, Leslie Patricia Bunt, Susana Campos, Guillermo Ceniceros, Vladimir Cora, Miguel Angel España y Leopoldo Flores, entre otros	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	22
547	Dibujo	Exposición de caricaturas	Bagaria, Guasp, Porta, Ras y Rivero Gil	Ateneo Español	
548	Escultura	Al aire libre	Rosa María Robles	Museo de Arte Moderno, INBA	22
549	Dibujo	Remembranzas	Beatriz Gutiérrez	Galería José María Velasco, INBA	22
550	Pintura	Colectiva	José Zúñiga, Miguel Angel España y Ofelia Márquez Huitzil	Galería Celia Calderón	22
551	Caricatura	Prohibido reírse a toda persona ajena	Colectiva	Librería El Juglar	22
552	Gráfica	Taller de grabado Julio Ruelas	Francisco Javier Almaraz, Ignacio Vera Ponce, Luis Rolando Ortiz, Alejandro Nava, Mónica Rangel y Rosa María Rodríguez	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	22

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
553	Fotografía	Imágenes poéticas de Ramón López Velarde. Cien años después de su muerte	María Elena Vázquez, Juan Robledo, Marco Hernández, Lorena Campbell, Lázaro Blanco, Jorge García Alonso, Virginia Morales, Javier Ramos e Ivonne Saed	Museo Mural Diego Rivera, INBA	25 aprox.
554		Morfología de la represión	Colectiva	Club de Periodistas de México	25 aprox.
555		Paisajes humanos	Teresa Cornejo	Torre Ejecutiva de PEMEX	25 aprox.
556		Erótica 88	Salvador López	Casa del Lago, UNAM	25 aprox.
557	Pintura	Cotidiana soledad	Jorge Maluna	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	26
558	Pintura	Otra vez el mar y las sirenas	Ofelia Márquez Huitzil	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	26
559	Escultura	Esculturas	José Manuel Martínez Torres	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	26
560	Fotografía	Jesús Gamboa	Jesús Gamboa	Casa de la Cultura La Pirámide	27
561	Dibujo	Dibujos	Guillermo Ceballos	Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNAM	27
562		José Luis Rodríguez La tercera estética, gráfica fronteriza	José Luis Rodríguez Dolores Cruz, José Aguirre, Dolores Guerrero, Arturo Urista, Malaquías Montoya, Leo Limón, Jesús Pérez, Felipe Almada, Gerardo Navarro, Patsi Valdez y Amelia Malagamba	Torre Cultural Domecq Los Talleres	28
563	Gráfica				28
564	Fotografía	Tuércete el cuello al telefoto	Rubén Vargas	Museo de Arte Moderno, INBA	28 aprox.
565	Gráfica	Alberto Lenz	Alberto Lenz	Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM	28
566	Pintura	Ocre y siena	Manuel Amaral	Casa de la Cultura de Azcapotzalco	28
567	Pintura	Madame Butterfly y otras mariposas	José García Ocejó	Casa de la Cultura México-Japón	29
568	Diseño de escenografía, fotografía, escultura, dibujo y pintura	La danza en la plástica	Santos Balmori, Carlos Arouesty, Francisco Ramírez, David Reisman, Elsa Murci, José Cuervo y Lourdes Laborde, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	29
569	Fotografía	Roilo escénico	Irma Villalobos	La Casa de las Brujas	29
570	Fotografía	Nueve meses en El Machete	Enrique Villaseñor	Casa del Lago, UNAM	30
571	Mural en papel	Sátira, humor y reflexión	José Gómez Rosas	Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
572	Arte objeto	¿Quieres conocer mi nombre?	Patricia Fuentes	Casa del Lago, UNAM	
573	Tapiz	De tin marín, de do pingüe. Tapices del México de ayer	Elsa Leyva	FONART	
574	Fotografía, pintura y objetos	Colectiva Herbarium	Colectiva	Galería Kahlo-Coronel	
575	Pintura	El amor eterniza lo fugaz de las cosas	Irdith	Ágora del Núcleo Radio Mil	
576		Reflejos en laca	Eduardo Ayala	FONART	
577	Escultura	Obras escultóricas	Cristina Molina	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
578	Fotografía, libros y documentos	Exposición iconográfica sobre Ramón López Velarde		Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	
579	Arte objeto	Cajas y formas de expresión	Colectiva	Centro Cultural de la SHCP	
580	Dibujo y pintura	El edén	Miguel Suazo	Casa de la Cultura Hipódromo Condesa	
581	Pintura, dibujo, escultura y libro objeto	De la evocación al desengaño	Colectiva	Jesús Romero Flores Centro Cultural Santo Domingo, INBA	
582	Arte objeto	Las vitrinas	Gabriel Macotela, Armando Sáenz y Yani Pecanins	La Casa de las Brujas	
583	Escultura	Sentimientos	Deby Grinberg	Museo de Cera de la Ciudad de México	
584	Pintura	Paisaje urbano mexicano	Ingrid Fugelle	Galería Los Cinco Gatos	
585	Pintura y gráfica	Rito solar	Sandra Ríos	Galería José María Velasco, INBA	
586	Pintura	Escritos, textos, trazas	Fernando del Moral	Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	
587	Pintura	Juan Toledo del Valle	Juan Toledo del Valle	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	
588	Pintura	Evocaciones	Gilberto Palacio	Ágora del Núcleo Radio Mil	
589	Pintura	Existenciario	Juan Rumoroso	Sala de Arte del CREA	
590	Pintura	Vibra el aire tal lengua de culebra	Arnaldo Coen	Museo del Chopo, UNAM	
591	Tapiz y cerámica	Comales y costales. Cerámica y tapiz	Guadalupe Padilla y Georgina Toussaint	Librería El Juglar	
592	Arte objeto	Libro objeto	Raúl Soruco	Foro Gandhi	
593	Fotografía	Figuraciones frívolas	Eduardo Sepúlveda	El Hijo del Cuervo	

## AGOSTO 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
594	Pintura y orfebrería	Piezas maestras de los ornamentos marianos de Catedral	Trabajos de artistas y orfebres de los siglos XVII, XVIII y XIX	Sala Capitular de la Catedral Metropolitana	1
595	Pintura	Refranes, cuerdas y algo más	Horacio Cárdenas	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	1
596		Fernando Torrecillos	Fernando Torrecillos	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	1
597	Pintura	Escritos, textos, trazas	Fernando del Moral y Gerardo Montecillos	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	2
598	Gráfica	Diseño asistido por computadoras		Galería Metropolitana, UAM	2
599	Pintura	Acuarelas	Irma Gloria Palacios Aguirre	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	aprox. 2
600	Fotografía	Sinan arquitecto	Sami Güner	Museo Nacional de Arquitectura, INBA	3
601	Fotografía	Refugios callados	Vida Yovanovich	Museo del Chopo, UNAM	3
602	Fotografía	Autorretratos performance	Eugenia Vargas Daniels	Museo del Chopo, UNAM	3
603	Gráfica	Grabado monumental	Luz María Quezada y Carolina Muciño	Museo del Chopo, UNAM	3
604	Fotografía	Patrimonio mundial natural y cultural	Fotografías propiedad de la UNESCO	Museo Nacional de Antropología, INAH	3
605	Fotografía	Tinta china	Max Fund	Galería Frida Kahlo	3
606	Pintura	Geometría metafísica	Estela Corona	Galería Galatea	4
607	Pintura y gráfica	Del comic al feminismo	Zalathiel Vargas	Museo de Arte Moderno, INBA	4
608	Escultura, gráfica y dibujo	Kiyoshi Takahashi, escultor	Kiyoshi Takahashi	Museo Rufino Tamayo, INBA	4
609	Fotografía	Los árboles mueren de pie	Renata von Hansftangel	Librería El Juglar	5
610	Dibujo	Espacios intermedios	Maricruz Huerta Zúñiga	Radio Educación, SEP	5
611	Pintura y escultura	La vida se es-fuma	Patricia Salas	Asociación Mexicana-Checoslovaca de Intercambio Cultural, A.C.	5
612	Pintura	Afinidades	Hilario Gómez y Ramit Aurora	Galería del Club de Golf Bellavista	7
613	Pintura	Discernimiento y materia	Luis Velasco	Galería Arvil	8
614		Cuzco, ombligo del mundo	María Cristina Ribal	Museo de la Ciudad de México	8
615		Mundos oníricos	Adrián Tavera	Hotel Nikko-México	9
616	Fotografía	Agustín Víctor Casasola y la memoria gráfica de la ciudad de México	Agustín Víctor Casasola	Almacenes Nacionales de Depósito	aprox. 10
617		La comedia y el teatro	José Salazar	Hotel Holliday Inn Crowne Plaza	10

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
618	Carteles, programas de mano, libros y revistas	Las sirenas y otras figuraciones	Rafael López Castro	Museo del Chopo, UNAM	10
619			Mario Shjetnan	Colegio de Arquitectos de México, A.C.	10
620	Gráfica	Una mirada a la estampa contemporánea	Integrantes de trece talleres de producción gráfica	Museo Nacional de la Estampa, INBA	10
621	Pintura	Lenguajes diversos	Jorge Alzaga, Susana Campos, Vladimir Cora, Miguel Ángel España, Elva Garma, Oscar Rodríguez y Octavio Vázquez	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	11
622	Pintura	Salón Nacional de Artes Plásticas 1988. Sección de pintura	Colectiva	Galería del Auditorio Nacional, INBA	11
623	Pintura	Retrospectiva	Sofía Bassi		11
624	Pintura	Cantarle al viento	Armando Villagrán	Galería Metropolitana, UAM	11
625	Pintura	Evangelina Elizondo	Evangelina Elizondo	Edificio de la Lotería Nacional	11
626	Cartel	Los pescadores de México	Colectiva de carteles didácticos	Estación Metro Barranca del Muerto	11
627	Pintura	Arturo Joel	Arturo Joel	Museo de la Ciudad de México	11
628		Patricia Vázquez del Mercado	Patricia Vázquez del Mercado	Torre Cultural Domecq	11
629	Pintura	Guillermo Cenicerros	Guillermo Cenicerros	Galería HB	11
630	Pintura	Felipe de la Torre	Felipe de la Torre	Torre Ejecutiva de PEMEX	12
631	Pintura	Entremuros	Grupo Detergente Mental	Ex Convento Desierto de los Leones	13
632	Instalación y gráfica	¡Tropi bang! Tercera llamada, tercera	Felipe Ehrenberg	Museo Nacional de la Estampa, INBA	15
633	Pintura	Momentos de transición	Octavio Moctezuma	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	aprox. 15
634	Pintura	Martin Corona	Martin Corona	Sala de Arte del CREA	16
635	Pintura	Artificios	Roberto Espindola	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	16
636		Diane Wilke	Diane Wilke	Galería Pecanins	16
637	Pintura y escultura	Obras de autores contemporáneos donadas al patrimonio de la catedral metropolitana	Carmen Parra, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas y Sergio Bustamante, entre otros	Sala Capitular de la Catedral Metropolitana	16
638	Dibujo y gráfica	Cruz y ficciones	Ana Lilia Maciel	Casa de la Paz, UAM	16
639	Pintura, dibujo, gráfica, collage e instalaciones	Ángeles y alcbrijes	Humberto Spindola	Galería de Arte Mexicano	aprox. 16
640	Pintura	Indicios del cambio	Humberto Ortega Villaseñor	Instituto Cultural Domecq	17
641	Fotografía	Naturalezas lúcidas	Gabriel Figueroa Flores	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	17
642	Pintura, dibujo, gráfica y escultura	Ambiente y sobrevivencia	Colectiva	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	17

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
643	Escultura, gráfica, pintura y dibujo	Las artes plásticas oaxaqueñas	Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Deyanira África, Edmundo Aquino, Arnulfo Mendoza, Rodolfo Morales, Sergio Cabrera, Justina Fuentes y Ariel Mendoza, entre otros	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	18
644		Zoología fantástica	Victor González Avelar	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	18
645	Gráfica	Grabados	Juan Manuel Sacristán	Ateneo Español	18
646		Esther Misrachi	Esther Misrachi	Centro Asturiano de México, A.C.	aprox. 18
647	Pintura, dibujo y escultura	Expresiones libres	Mirelle Antonnoff, Porfirio del Olmo, Aura de Wit, Santiago Ortega, Natalia Hernández, Juan M. López, Rogelio Cruz, Águeda Hernández, Consuelo Mora y Jorge Fuentes	Centro de Promoción de Arte Mexicano	19
648	Pintura	Ocho desnudos, ocho espacios para meditación y ocho poemas	Ángel Boliver	Torre Cultural Domecq	19
649	Pintura	Imágenes reminiscentes	Jorge Quiroz	Secretaría de Turismo	19
650	Fotografía	Mírame y no me toques	Qweena Camille Fogarty, Arturo García Campos, Pilar Macías Muñiz, Pedro Olvera y Rosa Martha	Galería Cuarto Creciente	19
651	Pintura y fotografía	Identidades	Grupo Alterno: Hugo Covantes, Francisco Marmata, Javier Padilla y Aguirre Tinoco	Museo de Arte Moderno, INBA	20
652	Pintura	Primo Vega y Roberto Vargas	Roberto Vargas A. y Primo Vega Rosales	Museo de la Acuarela Mexicana	21
653	Arte objeto	Cuarto salón anual del vidrio artístico	Colectiva	Polyforum Cultural Siqueiros	21
654	Pintura, gráfica y dibujo	Retrospectiva	Alfonso Villanueva	Casa del Lago, UNAM	21
655	Pintura	El delicado arte de la miniatura	Colectiva de artistas de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX	Museo Nacional de Historia, INAH	22
656	Pintura	Once pintores chicanos	Miguel Cortinas, Carolina Flores, Simón Guss García, César Augusto Martínez, Felipe Reyes, Pedro A. Rodríguez, Anoy A. Villarreal y Terry A. Ybañez, entre otros	Palacio de Minería, UNAM	22
657	Gráfica	El universo gráfico de Francisco Toledo	Francisco Toledo	Aeropuerto Internacional de la ciudad de México	22
658	Pintura y escultura	Artistas de la Laguna	Colectiva	Edificio de la Delegación Gustavo A. Madero	22
659	Pintura	Gorditos	Francisca de Diego	Centro Asturiano de México, A.C.	23
660	Pintura	Teyko Iwadare	Teyko Iwadare	Casa de la Acuarela	23
661	Pintura y dibujo	Otra vez apocalipsis	Mario Rangel Faz	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	24
662	Escultura	Anatomicum	Alfredo Sosa Bravo	Museo Franz Mayer	24
663		Mélida Quiroz	Mélida Quiroz	Galería Arte Concepto	24
664		Días posteriores	José Castro Leñero	Galería Sloane-Racotta	24

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
665		Francisco Aguilar	Francisco Aguilar	Galería Dr. Atl	24
666	Gráfica	Grabados ingleses del pasado y de la Primera Guerra	Thomas Wingate	Ágora del Núcleo Radio Mil	24
667	Gráfica	Asfalto dulce	Jorge Herrera	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	25
668	Pintura	La luz de ambos mundos	Vicente Gandía	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	25
669	Gráfica	...y la llamó Eva	Flora Goldberg	Galería Misrachi	25
670	Pintura	Portadas del Libro de Texto Gratuito	Rufino Tamayo, Alberto Beltrán, Leonora Carrington, Teodoro González de León, Arnaldo Coen, Olga Costa, José Chávez Morado, Manuel Felguerez, Vlady, Alberto Gironella, Rafael Cauduro, Francisco Moreno Capdevila, Vicente Rojo, Elvira Gascón, Luis Nishizawa, Pedro Friedeberg, José Luis Cuevas y Arnold Belkin, entre otros	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	25
671	Fotografía	Y sigue la fiesta...	Sergio Carlos Rey	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	25
672		Grupo Viridian	Grupo Viridian de Artes Plásticas	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	25 aprox.
673	Escultura	Aparicio Da Silva. Esculturas	Aparicio Da Silva	Museo de Arte Moderno, INBA	26
674		Memorias urbanas	Valentín Otero	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	26
675	Pintura	Esther González y Guillermo Ceniceros	Esther González y Guillermo Ceniceros	Torre Ejecutiva de PEMEX	26
676	Fotografía	20 aniversario del taller de fotografía	Lázaro Blanco, Laura Gómez Malagón, Luis E. Pérez, Miguel Rodríguez, Soledad Olvera Monroy, Mauricio Monterrubio, María Teresa Ramírez y María Elena Estrada, entre otros	Casa del Lago, UNAM	27
677		Expo-ilustración	Colectiva	Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco	27 aprox.
678	Gráfica y pintura	El azar y la fe	Magali Lara	Galería Pecanins	28
679	Pintura, dibujo y gráfica	En el interior de los muros	Nicolás Amoroso	Galería Juan Martín	29
680		La sangre nuestra	Nacho Alfonso Flores		29

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
681	Pintura	Lo que los labios callan no lo callan los ojos	Arnold Belkin, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Arnaldo Fajardo, Mónica Mayer, César Martínez, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Heraclio Ramírez, Sergio Soto, Oscar Urrutia, Adrián Navarro y Taller Documentación Visual	Librería El Juglar	30
682	Escultura	Obra reciente	Ignacio Castañeda	Galería Mer-Kup	30
683	Pintura	Thelma Botello	Thelma Botello	Edificio de la Delegación Benito Juárez	30 aprox.
684		Reencuentro con Romara	Rosa María Basurto	Instituto Cultural Domecq	31
685	Pintura	El mundo mágico de Valdez Galindo	Salvador Valdez Galindo	Polyforum Cultural Siqueiros	31
686	Instalaciones y ambientaciones	C.A.O.S. performance	Colectiva	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	
687	Pintura	Vivencias y fantasías	Germán González Hidalgo	Casa del Lago, UNAM	
688		Optimismo de tiempo	Amado Giberth Hernández	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
689			Memo Robles, Carolina Muciño, Jorge Aranda, Sachi Arai, Nacho García y Rafael Cauduro		
690		Shinobu Tobita	Shinobu Tobita		
691	Pintura y escultura	Homenaje al maestro Carlos Olachea	Profesores de la ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
692	Escultura	Ciudad y formas	Felipe Castañeda, Teresa Cherny, Miriam Lechuga, Sebastián, Carlo Monge, Adelaida Noriega, Francisco Romero, Estela Uvando y Carmen Ramírez, entre otros	Explanada de la Delegación Venustiano Carranza	
693			Liane Amper, Arturo Gutiérrez, Aurelia G.M., Mercedes M. de Ruiz, Fabiola Ruiz, Yolanda González y Josefina Lory	Galería Coyoacán	
694	Pintura	Canto de la libertad	Francisco Beltrán Hernández	Casa de la Cultura Hipódromo Condesa	
695		Retrospectiva	María Teresa Álvarez	Jesús Romero Flores	
696	Pintura	Acuarelas de Ignacio Barrios	Ignacio Barrios	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
697	Dibujo y escultura	Dibujos y esculturas	Alejandro Jiménez	Museo de la Ciudad de México	
698	Pintura, tapiz y cerámica	El universo de Ignacio del Río Dueñas	Ignacio del Río Dueñas	El Hijo del Cuervo	
699	Dibujo	Eduardo Lozano Vistuer. En torno a las soledades	Eduardo Lozano Vistuer	Ágora del Núcleo Radio Mil	
700	Pintura, dibujo y gráfica	Encuentros aquí, allá...	Adrián Soto Villafaña	Palacio de Minería, UNAM	
				Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
701	Pintura	<i>México y su paisaje</i>	Eusebio Sánchez Palma	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
702	Cerámica	<i>Cerámica de alta temperatura</i>	Ruth Beltrán, Claudio López y Adán Paredes	Polyforum Cultural Siqueiros	
703	Arte objeto	<i>Arte-factos</i>	Marco A. Vargas	Galería Hardy's	
704	Pintura y escultura	<i>Exposición-concurso. Maestros</i>	Colectiva	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	
705	Pintura	<i>Contraste</i>	Guillermina Martínez Saucedo y Roberto Sampedro Ramírez	Polyforum Cultural Siqueiros	
706	Fotografía	<i>México visto a través de la cámara de Jesús Cruz</i>	Jesús Cruz	Ágora del Núcleo Radio Mil	
707	Pintura	<i>Colectiva pictórica</i>	Colectiva	Estación Metro Candelaria	
708	Fotografía	<i>VII Concurso de Fotografía Antropológica</i>	Colectiva	Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH	
709	Fotografía	<i>Movimiento Nacional de Aficionados</i>	Colectiva	Estación Metro Pantitlán	
710	Pintura	<i>Sergio Hernández</i>	Sergio Hernández	Galería de Arte Contemporáneo	

### SEPTIEMBRE 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
711	Pintura	<i>Textura, color, formas y demás variaciones</i>	Rafael Cristo	Torre Cultural Domecq	1
712	Escultura, tapiz y joyería	<i>Descenso de la legión luminosa</i>	Andrea Córdoba	Galería Arvil	5
713	Fotografía	<i>Exposición fotográfica</i>	Mauricio Sánchez	Foro Gandhi	5
714	Fotografía	<i>Un ojo en China</i>	Luis Rubalcava	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	6
715		<i>Carlos Zapata</i>	Carlos Zapata	Casa de la Cultura La Pirámide	6
716	Pintura y ensamblajes	<i>Jóvenes pintores universitarios</i>	Rodrigo Ayala, Carlos Villanueva, Nabor Ortigoza, Rocio Rivas, Carlos Inchaústegui y Diego Toledo	Casa de la Cultura México-Japón	6
717	Pintura, gráfica y escultura	<i>Señales cruzadas</i>	Javier Cruz	Museo de Arte Moderno, INBA	6
718	Gráfica y dibujo	<i>Las cuatro estaciones</i>	Jesús Martínez	Galería Estela Shapiro	6

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
719	Pintura, gráfica y escultura	<i>Subasta y venta de obras de arte</i>	David Alfaro Siqueiros, Raúl Anguiano, Leonora Carrington, Miguel Castro Leñero, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Francisco Corzas, Salvador Dalí, Carol Miller, Carlos Mérida, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada y Diego Rivera, entre otros.	Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH	6
720	Pintura	<i>Paisajes</i>	Eusebio Sánchez Palma	Galería Dr. Atl	7
721	Pintura	<i>Negra noche netzence y otras violaciones</i>	Alfredo Arcos	Galería Frida Kahlo	7
722	Pintura	<i>Ver la música y escuchar el color</i>	René Villanueva	Instituto Mexicano de Psicoanálisis	8
723	Escultura y gráfica	<i>Visiones urbanas</i>	Jorge Olivares, Rubén Vázquez Arellano y Jorge Herrera	Galería Hoy	8
724	Pintura	<i>Retrospectiva de sus 20 años de labor artística</i>	José Escobar González	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	8
725	Collage	<i>Desde allá... sueño</i>	Raquel Cobián	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	8
726		<i>Daniel Gleason</i>	Daniel Gleason	Galería de la Plástica Preparatoriana. Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM	8
727	Pintura	<i>Misterios</i>	Bela Gold	Galería Metropolitana, UAM	8
728	Pintura y gráfica	<i>Tiempo de verano</i>	Jim N. Hill	Galería de Arte del Centro Libanés	8
729	Pintura y dibujo	<i>De lo real a lo legendario</i>	Rafael Ponce de León	Museo Nacional de Arte, INBA	8
730	Joyería	<i>Joyería antigua</i>	Juan Salazar	Los Talleres	8
731		<i>Herlinda Sánchez Laurel</i>	Herlinda Sánchez Laurel	Galería Rafael Matos	8
732		<i>Los personajes y el ritmo</i>	Gisela Tabler	Casa Universitaria del Libro	8
733	Pintura	<i>Ángel Zárraga</i>	Ángel Zárraga	Galería Dr. Atl	8
734		<i>Variaciones, bodegones y costumbres</i>	Lilí Peña y Alfonso Tirado	Torre Cultural Domecq	8
735	Pintura y escultura	<i>Reinas de corazones</i>	María José Lavín	Galería HB	8
736	Ambientación	<i>Era de nopal</i>	Sergio Arau	La Casa de las Brujas	8
737	Pintura	<i>Acuarelas</i>	Eugenia Torres	Casa de la Cultura Juan Rulfo	8
738	Pintura	<i>Esta noche corazón...</i>	Marisa Lara y Arturo Guerrero	Los Talleres	9
739	Pintura	<i>Impresiones</i>	Colectiva	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	9
740	Escultura	<i>Esculturas</i>	Pablo Olivera	Centro Universitario Cultural	9
741	Pintura y gráfica	<i>Observatorios</i>	Luis Miguel Quezada	Galería de Arte Mexicano	12
742	Gráfica	<i>Colectiva del grupo 8810</i>	Colectiva	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	12

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
743	Pintura y gráfica	<i>A través de los sueños</i>	Fanny Rabel	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	12
744	Fotografía	<i>Diez fotografías de prensa</i>	Guillermo Castrejón, Marco A. Cruz, Andrés Garay, Frida Hartz, Fabrizio León, Francisco Mata Rosas, Elsa Medina, Rubén Pax, Heriberto Rodríguez y Pedro Valtierra	Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	13
745	Pintura	<i>Arte en vacaciones</i>	Colectiva de pintura infantil	Museo de San Carlos, INBA	13
746	Fotografía	<i>Desnudos</i>	Aarón y Esther Cohen	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	13
747		<i>Mondragón</i>	Mondragón	Galería Club del Golf Bellavista	13
748	Pintura, fotografía y ambientación	<i>Armando Reverón. La magia solar, Venezuela en México</i>	Armando Reverón	Museo Rufino Tamayo, INBA	14
749	Dibujo y pintura	<i>Se busca</i>	Leticia Jiménez	El Hijo del Cuervo	14
750	Pintura y mural	<i>Tres pintores de Huasca, Hidalgo</i>	Alonso Palacio, Ana Luisa Domini y Susana Cristina Martín	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	14
751	Dibujo	<i>Pequeña historia de amor</i>	Roberto Fabelo	Galería OMR	16 aprox.
752	Pintura	<i>Textura, color, formas y demás variaciones plásticas</i>	Rafael Cristo	Exconvento del Desierto de los Leones	17
753	Escultura	<i>Las gordas y el mar de gente</i>	Alejandro Flores	Casa del Lago, UNAM	17
754		<i>Julio Chico</i>	Julio Chico	Galería 930	20 aprox.
755	Gráfica	<i>Exposición-venta de arte gráfico del 68</i>	José Luis Acevedo, Arnulfo Aquino, Raúl Cabello, Juan Luis Díaz, Luis Fernando, Adolfo Mexiac y Rubén Pax, entre otros.	Museo del Chopo, UNAM	20 aprox.
756		<i>Mariantonyetta</i>	Mariantonyetta Ocampo	Torre Ejecutiva de PEMEX	20 aprox.
757	Pintura	<i>Rojo que te quiero rojo</i>	Leopoldo Flores	Instituto Francés de América Latina	21
758	Cerámica	<i>Los diablos de Ocumicho</i>	Colectiva	Galería Toltecáyotl, Conjunto Cultural Ollín Yoliztli	21
759	Pintura	<i>Santiago Carbonel presenta su pintura</i>	Santiago Carbonel	Galería Misrachi	22
760	Fotografía	<i>50 Aniversario de PEMEX</i>	Pedro Meyer	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	22
761	Ensamblajes	<i>Mitos, reflejos y realidades</i>	Marco A. Arteaga	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	22
762	Cartel	<i>Carteles de fotografía</i>	Pablo Ortiz Monasterio, José Luis Neyra, Pedro Meyer, Tina Modotti, Graciela Iturbide, Lola Álvarez Bravo y Nacho López	Librería Francesa	22

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
763	Fotografía	<i>Fotografías originales de tarjetas postales</i>	Colectiva del Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	Librería Francesa	22
764	Dibujo	<i>Noche de estrellas</i>	Ricardo García Mora	Torre Ejecutiva de PEMEX	23
765	Fotografía	<i>La mujer mazahua</i>	Mariana Yampolsky	Museo de Arte Moderno, INBA	23
766	Fotografía	<i>Imágenes de la vida</i>	Juan Francisco Ríos	Casa del Lago, UNAM	24
767	Gráfica	<i>Reencuentros</i>	Alejandro Vega	Casa del Lago, UNAM	24
768	Escultura	<i>Esculturas y relieve</i>	Manuel Marín	Galería Juan Martín	24
769	Pintura, escultura, escultopintora, dibujo y fotografía	<i>¡Adivina! Expresiones latinas de Chicago</i>	Colectiva de artistas latinoamericanos residentes en Chicago, Ills.	Museo de Arte Moderno, INBA	24
770	Gráfica	<i>Retablos: gráfica de David Basurto</i>	David Basurto	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	25
771	Pintura	<i>Homenaje a Ramón López Velarde</i>	Colectiva de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas	Museo de la Acuarela Mexicana	25
772		<i>Rafael Aburto</i>	Rafael Aburto	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	27
773	Pintura, gráfica y escultura	<i>Subasta-Arte'88 de la Fundación Nacional para las Artes Escénicas</i>	José Luis Cuevas, Francisco Toledo, Raúl Anguiano, Edmundo Aquino, Gabriel Macotela y Sebastián, entre otros.	Galería de Arte del Centro de Producción Qualli	27
774		<i>Estrella Rodríguez C.</i>	Estrella Rodríguez Colmenero	Galería Arte Concepto	28
775	Pintura	<i>Colectiva de alumnos de La Esmeralda</i>	Colectiva	Galería de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, INBA	28
776	Tapiz	<i>Hierofanías</i>	Sara Corenstein	Museo de la Ciudad de México	28
777	Pintura	<i>El beso y otras cosas</i>	Gilberto Aceves Navarro	Galería Sloane-Racotta	28
778	Gráfica	<i>Imagen gráfica de nuestra historia</i>	Luis Nishizawa, Leonel Maciel, Arnold Belkin, Lucía Maya y Javier Arévalo, entre otros	Museo Nacional de la Estampa, INBA	28
779		<i>Expo Arte 1988</i>	Austreberto, Connie Jofre, Dolores Röcha, Fernanda Brunett, Josefina Shirásago y Magda Márquez, entre otros	Foro Cultural del periódico <i>El Universal</i>	29
780	Fotografía, diseño industrial y mobiliario	<i>Alvar Aalto, arquitecto y diseñador finlandés</i>	Alvar Aalto	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	29
781		<i>Raúl Anguiano</i>	Raúl Anguiano	Hotel Nikko-México	29
782	Gráfica	<i>Abrir y cerrar</i>	Luz María Mejía	La Casa de las Brujas	29
783	Escultura, pintura, fotografía, tapiz y gráfica	<i>Independencia y libertad (1810-1988)</i>	Martha Chapa, Francisco Eppens, Víctor Abreu, Mario Orozco Rivera, Héctor García, Modesto Barrios, Sara Corenstein y Jazzamoart, entre otros	Casa de la Cultura Ramírez y Ramírez	30



NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
784	Caricatura	La sucesión presidencial	Naranjo, Helio Flores, Carreño, Magú, Ahumada, Pedro Sol, Cristina, Kemchs, Moysen, Ulises, Oswaldo, Rocha, Heras, E. Gómez, El figón, Apebas, Helguera, Rivizte, Iracheta, Maral, Becerra, Flavio, Castrux, D. Carrillo, Romero, Calderón, Emmanuel y Luis Xavier.	Museo de la Caricatura	30
785	Pintura	Nacimiento de Zero	Teiko Nishimori	Casa de la Cultura México-Japón	30
786	Gráfica	El poeta en Nueva York	Guinovart	Galería Pecanins	30
787		José Kuri Breña	José Kuri Breña	Galería Honfleur	
788		Luminoso	Inés Orozco	Hotel Holliday Inn	
		geometrismo		Crowne Plaza	
789	Pintura, dibujo y gráfica	Figuraciones y realismo	Martín Velázquez	Polyforum Cultural	
790	Gráfica	Ilustración y diseño gráfico	Colectiva de 50 artistas gráficos	Siqueiros	
791	Escultura	Ciudad y formas	Jesús Mayagoitia, Francisco Quezada, Antonio Álvarez Portugal, Gustavo y Anastacio Nequis, Estela Uvando, Mario Rendón, Adelaida Noriega y Carmen Ramírez, entre otros.	Museo de la Ciudad de México	
				Alameda del Sur	
792	Dibujo	Perla Krauze Broid	Perla Krauze Broid	Galería Kahlo-Coronel	
793	Fotografía	Salvador Lutteroth	Salvador Lutteroth	Galería Kahlo-Coronel	
794	Pintura	Obra reciente	Guillermo Sordia	Galería Lourdes	
				Chumacero	
795	Fotografía, instalaciones y ambientaciones	Suave patria	Adolfo Patiño, Froylán Ruiz, Francisco Ochoa, Marco Antonio Trovamala, Nahum B. Zenil y Janitzio Escalera.	Galería Celia Calderón	
796	Dibujo	Dibujos para la capilla Guebriant, Alta Saboya, Francia	Ángel Zárraga	Galería OMR	
797	Gráfica	Algunos alacranes	Nacho Gómez Arriola	La Casa de las Brujas	
798	Collage	Collage	María Dolores Díaz y Nieto	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
799	Pintura, escultura y gráfica	Un verano en el museo	Colectiva de los talleres infantiles	Museo de Arte Moderno, INBA	
800	Pintura y dibujo	Retratos de una pesadilla	Miguel Ángel Ávila	El Hijo del Cuervo	
801	Pintura	Cachondismo y urbanismo	Grupo TPA: Agustín y Antonio Castro López, Joel Islas, Javier Caltenco, Arturo Márquez, Uriel Parker, Alfonso Soriano y Javier Martínez	Galería José María Velasco, INBA	
802	Pintura, escultura y dibujo	Inauguración del Museo La Noria	Colectiva	Museo La Noria	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
803	Cartel	El cartel cultural de la UAM Iztapalapa	Colectiva	Polyforum Cultural	
804	Diseño	Propuesta para un diseño	Mauricio Rodríguez Anza	Siqueiros	
805	Pintura	Por amor al descorazonamiento	Rosario García Crespo	Galería Hardy's	
				División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	
806	Escultura	Ciudad y formas	Felipe Castañeda, Teresa Cherny, Miriam Lechuga, Carlo Monge, Adelaida Noriega, Francisco Romero, Carmen Ramírez, Sebastián y Estela Uvando, entre otros.	Parque Tezozomoc	
807	Escultura e instalaciones	Imágenes de lo sublime	Lourdes Cue	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	
808	Pintura, textil, gráfica y escultura	Forma, textura, color a través de la mujer en México	Teresa Cito, Mahina Biblos, Esther González y Becky Guntin, entre otros	Galería Praxis	
809	Pintura y gráfica	Variantes plásticas	Pedro Banda, Elizabeth Cattlet, Luis Filcer, José Hernández Delgadillo, Francisco Moreno Capdevila y Mario Orozco Rivera	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	
810	Fotografía	Un momento de sentir	José Quintero	Hotel Holliday Inn	
				Crowne Plaza	
811	Cartel	El cine mexicano en el cartel extranjero	Colectiva	Sala de Arte del CREA	
812	Pintura	México: plástica y encuentro	Nahum B. Zenil, Vito Ascencio, Arnold Belkin, Elsa Chabaud, Julio Galán y Rocio Maldonado, entre otros	Centro Cultural de la SHCP	
813	Fotografía	Niños de México	Herón Alemán, Andrés Garay, Marco Antonio Cruz y Rubén Pax	Estación Metro La Raza	
814	Fotografía y pintura	Gonzalo Yañez Díaz	Gonzalo Yañez Díaz	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales A.C.	
815	Fotografía	Sergio Fitch	Sergio Fitch	Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	
816	Dibujos	De la serie militarismo y represión	Melesio Galván	Museo del Chopo, UNAM	
817	Pintura	Joaquín Dimayuga	Joaquín Dimayuga	Colegio de Ingenieros Civiles, A.C.	

OCTUBRE 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
818	Pintura	<i>Ballenas y volcanes</i>	Isabel Leñero	Polyforum Cultural Siqueiros	1 aprox.
819	Pintura y escultura	<i>Liliana Fort y Benjamín</i>	Liliana Fort y Benjamín	Galería Celia Calderón	
820	Dibujo y fotografía	<i>Dibujos y vitrales</i>	Salvador Pinoncelly	Museo de Arte Moderno, INBA	1
821	Gráfica	<i>Obra gráfica reciente</i>	González Orozco	Galería Tlapalli	1
822		<i>Felipe Jardel</i>	Felipe Jardel	Galería Xochiquetzal	2 aprox.
823	Pintura	<i>El triunfo de la muerte</i>	Germán Venegas	Galería OMR	3
824	Fotografía, gráfica, dibujo y caricatura	<i>2 de octubre no se olvida</i>	Enrique Bordes Mangel, Héctor García, Arnulfo Aquino, Leticia Ocharán, Augusto Ramírez, Rius, Naranjo y Andrés Gayrá, entre otros	Librería El Juglar	3
825	Dibujo y pintura	<i>Dibujos varios, varios dibujos</i>	Alberto Leduc	Ágora del Núcleo Radio Mil	3
826		<i>Colindancias</i>	Luis Palacios Kaim	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	4 aprox.
827	Gráfica, cartel y fotografía	<i>Homenaje gráfico al movimiento estudiantil popular de 1968</i>	Colectiva	División de Estudios de Posgrado. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	4
828		<i>Olga Jiménez y Cosme Lozano</i>	Olga Jiménez y Cosme Lozano	Galería de Arte de la Escuela Superior de Medicina, IPN	4
829	Pintura y gráfica	<i>Los horrores del hombre</i>	Felipe Gaytán Gaytán	Subdirección Médica del ISSSTE. San Fernando	5
830	Dibujo	<i>Los niños del mundo pintan Jerusalén</i>	Colectiva infantil	Museo Estudio Diego Rivera, INBA	6 aprox.
831	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Amighetti. 60 años de labor artística</i>	Francisco Amighetti	Museo de Arte Moderno, INBA	6
832		<i>Raunel Hernández</i>	Raunel Hernández	Torre Cultural Domecq	6
833	Pintura	<i>Un juego más</i>	Marco Antonio Montes de Oca	Galería Grupo Arte Contemporáneo	6
834	Pintura	<i>Expo-Mora 88. Paisajista</i>	Mora	Galería del Conjunto Colonia, IMSS	6
835		<i>Sin título</i>	Sánchez de las Matas		6
836	Pintura	<i>Interiores</i>	Vladimir Cora	Galería HB	6
837	Dibujo	<i>Recuperación del dibujo. Exposición itinerante internacional</i>	Colectiva de jóvenes artistas españoles	Instituto Cultural Hispano-Mexicano, A.C.	6
838	Pintura	<i>Pintura de Martha Salazar S.</i>	Martha Salazar Salado	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	6
839	Fotografía	<i>Democracia vigilada</i>	Colectiva de artistas argentinos	Foro Cultural Coyoacanense	6
840	Dibujo y pintura	<i>Las malas interpretaciones</i>	José Gama	Galería José María Velasco, INBA	7

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
841	Tapiz	<i>Tapices</i>	Adrián Gómez	Galería José María Velasco, INBA	7
842	Gráfica	<i>Primer concurso nacional de la estampa</i>	Colectiva	Museo Nacional de la Estampa, INBA	8
843		<i>México mágico</i>	Eduardo Chávez Sánchez	Biblioteca de la Universidad Anáhuac	10
844	Pintura	<i>Corrientes del Sur</i>	Irma Palacios	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	10
845	Pintura, escultura, gráfica y fotografía	<i>A veinte años del 68</i>	Arturo Estrada, Susana Campos, Fanny Rabel, Vladimir Cora, Pedro Banda, Francisco Moreno Capdevila, Yolanda Quijano y Heberto Castillo, entre otros	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	11
846	Fotografía	<i>Paisaje turístico mexicano</i>	Colectiva de la Asociación de Reporteros Gráficos de México, A.C.	Restaurante Dracco	11
847	Gráfica	<i>Taller Clot Bramsen et Georges</i>	Pierre Alechinsky, Miguel Barcelo, Arne Haugen Sorensen, Kiell Nupen, Antonio Saura, Francisco Toledo, Rolando Topor y Jan Voss	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	11
848	Dibujo	<i>Alfonso Carrillo Vázquez. 47 años en el periodismo nacional</i>	Alfonso Carrillo Vázquez	Edificio de la Delegación Venustiano Carranza	11
849	Pintura y gráfica	<i>Cuatro mujeres, cuatro visiones: Precizando sueños</i>	Domi	Museo del Chopo, UNAM	11
		<i>Ruinas de olor líquido</i>	Pat Badani		
		<i>Miedo</i>	Magali Lara		
		<i>Por los barrios</i>	Carolina Paniagua		
850	Gráfica y escultura	<i>Vivencias en estampas</i>	Reynaldo Velázquez	Museo del Chopo, UNAM	11
851	Collage	<i>De trapos, mujeres y velos</i>	Carmen Padín	Galería Estela Shapiro	11
852		<i>Marcelo Morandín</i>	Marcelo Morandín	10/10 La Galería	12
853	Pintura	<i>Vivian Pitol</i>	Vivian Pitol Pastora	Polyforum Cultural Siqueiros	12
854	Pintura, escultura y fotografía	<i>Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil</i>	Colectiva	Museo de San Carlos, INBA	12
855	Pintura	<i>Los pinceles de la eternidad</i>	Juan Bosco	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	13
856	Tapiz	<i>Tapiz polaco contemporáneo</i>	Colectiva de 26 artistas polacos	Museo Rufino Tamayo, INBA	13 aprox.
857		<i>Julio Chico</i>	Julio Chico	Centro Asturiano de México, A.C.	13 aprox.
858	Pintura	<i>Froylán Ojeda</i>	Froylán Ojeda	Galería Marstelle	13

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
859	Gráfica	<i>Felipe Pinilla</i>	Felipe Pinilla Hernández	Torre Ejecutiva de PEMEX	13
860	Escultura, pintura, fotografía, tapiz y gráfica	<i>Independencia y libertad (1810-1988)</i>	Martha Chapa, Francisco Eppens, Víctor Abreu, Mario Orozco Rivera, Héctor García, Modesto Barrios, Sara Corenstein y Jazzamoart, entre otros	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	13 aprox.
861	Pintura	<i>Motivos</i>	Jorge Manuel Maclaury, Ángelo Medina Huitrón y Alfredo Ramírez	Polyforum Cultural Siqueiros	13
862	Escultura	<i>Movimiento</i>	Carol Miller	Galería Misrachi	13
863	Pintura	<i>Evaristos eros</i>	Sergio Rivero	Casa de la Cultura Juan Rulfo	14
864	Mural	<i>Inauguración del mural El hombre y el cosmos: génesis de un nuevo orden</i>	Arnold Belkin	Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa	14
865	Pintura y escultura	<i>Las mujeres creativas</i>	Colectiva	Centro Cultural Unicornio Blanco	14
866	Esmalte	<i>Joyería y miniatura erótica</i>	Edwina Johnson	Los Talleres	14
867	Escultura	<i>Esculturas y relieves en madera</i>	Horacio Trujillo	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	14
868		<i>Deshilando mundos</i>	Enrique Zavala	Galería Balance	14
869		<i>Ángeles y demonios</i>	Rosa Chacón	Instituto Cultural Domecq	14
870	Dibujo	<i>La voz del tiempo</i>	Arturo Lupercio	Casa del Lago, UNAM	15
871	Escultura	<i>Victor Gutiérrez</i>	Victor Gutiérrez	Galería de la Plástica Preparatoriana, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM	16 aprox.
872	Dibujo y gráfica	<i>¿De qué color son tus alas?</i>	Bárbara Paciorek	Casa de la Paz, UAM	16
873	Fotografía	<i>Refugiados guatemaltecos en México</i>	Héctor García	Museo Mural Diego Rivera, INBA	17 aprox.
874	Pintura	<i>Danzón y tango</i>	Guillermo Scully y Fabián Risso	Galería del Conjunto Colonia, IMSS	18
875	Máscara	<i>Máscaras</i>	Jean Renaud	El Hijo del Cuervo	18
876	Escultura, instalaciones y arte objeto	<i>Trienal de escultura, 1988</i>	Manuel Fuentes, Antonio Nava, Masaru Goji, Leslie Patricia Brunt, Eduarda Nasta y Ana Thiel, entre otros	Galería del Auditorio Nacional, INBA	18
877	Pintura, escultura y dibujo	<i>Las chimeneas</i>	Gabriel Macotella	Galería Pecanins	18
878	Pintura y escultura	<i>Obra reciente</i>	Miguel Ángel Ríos	Galería de Arte Mexicano	18
879	Pintura	<i>Elementos emotivos</i>	José C. Terán	Colegio de Arquitectos de México, A.C.	18
880	Esmalte	<i>Obra reciente</i>	Zoila Espinoza	Centro Asturiano de México, A.C.	18
881		<i>Sigríd Lind</i>	Sigríd Lind	Galería Arte Concepto	19
882	Escultura	<i>Carlos Piñar</i>	Carlos Piñar	Edificio de la Lotería Nacional	19

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
883	Pintura	<i>Acrílicos</i>	Magdalena Chemaly	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	19
884	Pintura	<i>Obra pictórica</i>	Hetero Rojas	Foro Gandhi	19
885	Escultura	<i>Esculturas en bronce</i>	Armando Romero	Librería El Juglar	19
886	Pintura	<i>Genroku II</i>	Kasuya Sakai	Galería Grupo Arte Contemporáneo	20
887	Gráfica	<i>Monotipos</i>	Vladimir Cora	Galería del Círculo	20
888	Pintura	<i>Pinturas</i>	Gonzalo Endara Crow	Galería Qualli	20
889	Dibujo	<i>Expo eros</i>	Santos Balmori, Julio Chico, Baltazar Martínez, Teresa Olabuenga y B. Wolfyd	Galería 930	20
890	Pintura	<i>El cielo se muere y otros cuentos</i>	Fanny Rabel	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	20
891	Pintura	<i>VI Biental Iberoamericana de arte. Los niños en la pintura</i>	Colectiva	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	20
892	Pintura y gráfica	<i>Pinturas y grabados iberoamericana de hoy</i>	Vladimir Cora	Museo de Arte Moderno, INBA	20
893	Pintura	<i>Arthur Krohnengold</i>	Arthur Krohnengold	Torre Cultural Domecq	20
894	Pintura	<i>Raíces en acción</i>	Colectiva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	20
895	Fotografía	<i>Historia del Museo Universitario del Chopo en su XV aniversario</i>	Rubén Pax	Museo del Chopo, UNAM	20 aprox.
896	Pintura y dibujo	<i>Autorretratos</i>	Martha Chapa	Torre Ejecutiva de PEMEX	21
897		<i>Símbolos y cotidiano</i>	Marion la Madrid de Betancourt	Casa de la Cultura Juan Rulfo	21
998	Pintura	<i>Ecos</i>	Shirley Chernistki	Galería Kali	24
899	Pintura, dibujo y gráfica	<i>Francisco Corzas. El espejo del mito</i>	Francisco Corzas	Galería de la Ciudad de México	25
900	Escultura	<i>Escultura contemporánea de Israel</i>	Colectiva	Museo de Arte Moderno, INBA	25
901	Pintura	<i>Retrospectiva de Armando Ahuatzi. 10 años de labor artística</i>	Armando Ahuatzi	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	26
902		<i>Graciela Heyn</i>	Graciela Heyn	Galería Caledonia	26
903	Pintura, mobiliario y arte objeto	<i>Paisajes imaginarios y otros eclecticismos</i>	Xavier Esqueda	Galería Sloane-Racotta	26
904	Gráfica	<i>Un reencuentro con la gráfica contemporánea</i>	Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Mathías Goeritz, Alberto Gironella, Leonora Carrington, Juan Soriano, Gilberto Aceves Navarro, Edmundo Aquino, Esther González, Ismael Guardado, Carlos García, Rafael Zepeda, José de Jesús Martínez y Luis Zárate	Museo Nacional de la Estampa, INBA	26

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
905	Pintura, gráfica, dibujo y mural	<i>Luis Nishizawa. Retrospectiva. Cuatro décadas</i>	Luis Nishizawa	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	27
906	Pintura	<i>Luis Filcer</i>	Luis Filcer	Galería Rodríguez Caramazana	27
907	Arte objeto y fotografía	<i>Susana Kaufer</i>	Susana Kaufer	La Casa de las Brujas	27
908	Pintura	<i>Obra pictórica</i>	Netzahualcóyotl Galván Robles	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	
909	Pintura, escultura y gráfica	<i>Colectiva</i>	David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Valetta Swan, Pedro Coronel, Alberto Castro Leñero, García Mora, Águeda Lozano, Gustavo Valenzuela, Julia López, Ernesto Álvarez, Salvador Manzano, Tere Metta y Víctor Gutiérrez, entre otros	Galería Arte Nucleo	
910	Pintura	<i>La Universidad Panamericana en acuarela</i>	Alicia Amezcua, Guadalupe Brozón, Fernando Casa Castaño e Irene Gerard, entre otros	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
911	Pintura	<i>Pintura en aerosol</i>	Ricardo Huet y Hugo Montero, entre otros	Foro Gandhi	
912	Cerámica	<i>Jorge Wilmont y Tonalá</i>	Jorge Wilmont	FONART	
913	Pintura	<i>Prismas de un sentir mexicano</i>	Virginia Cobos	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	
914	Pintura y escultura	<i>Imágenes y semejanzas</i>	Laura Quintanilla	Galería Frida Kahlo	
915	Pintura	<i>Mañana</i>	Marilú Torres Kato	Teatro del Pueblo	
916	Fotografía	<i>De sombras y reflejos</i>	Rafael Herrera	Casa Universitaria del Libro, UNAM	
917	Instalación	<i>Ofrenda a la vida. Frida Kahlo 1907-1954</i>	Frida Kahlo	Museo Estudio Diego Rivera, INBA	28
918	Tapiz	<i>Salón Nacional de Artes Plásticas 1988. Sección Bienal de Tapiz y Arte Textil</i>	Androna Linartas, Ivone Charlin, Cecilia Martínez, José Nuño, Martín K. Baker, Juan de la Cruz Sánchez, Gery Lejtik, Gerta London, Nelly L. Lorenzo, Lorenzo Martínez, Teresa Olabuenada, Beatriz Olivera, Carmen Tejada y Teresa Villarreal, entre otros	Museo de Arte Moderno, INBA	28
919		<i>Paisajes urbanos</i>	Omar Galán	Foro Cultural de la Agrupación Pro Derechos Sociales	aprox.
920	Pintura, gráfica y fotografías	<i>El mexicano y su muerte</i>	Teykoiwadare, Tania Junco, Jossie, Luz María Quezada y Olga Ortega, entre otros	Agora del Núcleo Radio Mil	31
921	Pintura	<i>El delicado arte de la miniatura</i>	Colectiva	Museo Nacional de Historia, INAH	
922		<i>Roberto Márquez</i>	Roberto Márquez	Galería Arvil	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
923		<i>Los amantes del circuito interior</i>	Marisa Lara y Arturo Guerrero	Los Talleres	
924	Escultura	<i>Esculturas en miniatura</i>	Gabriel Pinto	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
925	Dibujo y pintura	<i>El sueño de la razón</i>	Humberto Bernal	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	
926	Pintura	<i>Figura humana</i>	Julio Antonio Martínez Saucedo	Ágora del Núcleo Radio Mil	
927	Ambientación	<i>Palos y piedras</i>	Robin Rome	La Casa de las Brujas	
928	Pintura	<i>Astigarraga</i>	Matilde de Solana	Instituto Cultural Domecq	
929	Escultura y tapiz	<i>Urdir la luz</i>	Francisco Arredondo y Ana Thiel	Galería Metropolitana, UAM	
930	Fotografía	<i>Danzas mestizas</i>	Bob Schalkwijk, Gilberto Cohen, Luis Márquez, Hermila Dosal, Fernando Maldonado y Mariana Yampolsky	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	
931	Fotografía	<i>Dos pueblos de Guerrero</i>	Jaqueline Mosio	Centro Cultural José Martí	
932	Dibujo	<i>Laboratorio en papel, homenaje a Rodolfo Nieto</i>	Colectiva	Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa	
933	Fotografía	<i>De la fiesta, el arte</i>	Helios Romas de Dios	Centro Cultural José Martí	
934	Dibujo	<i>Suave que me estás matando</i>	Juan José Gurrola	Museo Rufino Tamayo, INBA	
935	Telones	<i>Entretelones de México. 32 telones de teatro realizados entre 1900 y 1930, patrimonio del Centro de Arte Dramático, A.C.</i>	Maestro Burgos, maestro Galván, Aurelio Mendoza y Pedro Durán, entre otros	Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM	
936	Pintura	<i>Pago en especie</i>	Colectiva	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
937	Fotografía	<i>Profesores y alumnos de la opción técnica auxiliar de fotógrafo laborista y prensa</i>	Colectiva	Galería de la Plástica Preparatoriana. Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM	
938	Pintura y gráfica	<i>Seis artistas</i>	Alberto Bellón, Mary Carmen Martínez, Fernando Tamez, Francisco Berástegui, Mario Palacios y Mariano Villalobos	Universidad de las Américas	
939	Dibujo	<i>Son-riendo, exposiciones caricaturas</i>	José Luis Hernández Espíndola	Teatro de la Ciudadela	
940	Pintura	<i>Las señoritas de Tecuala</i>	Vladimir Cora	Museo de Arte Moderno, INBA	
941	Pintura, escultura y gráfica	<i>Colectiva de pintura, escultura y gráfica</i>	Colectiva	Galería Arte Nucleo	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
942	Escultura	Escultura viva	Héctor Alvarado, Benjamin, Lourdes Cue, Helen Escobedo, Martha Hellion, Francisco Moyao y Eloy Tarcicio, entre otros	Galería La Quiñonera	
943	Pintura	Textos posibles	Pat Badani	Galería Kahlo-Coronel	
944	Fotografía	Eugenia Vargas Daniels	Eugenia Vargas Daniels	Galería Kahlo-Coronel	

### NOVIEMBRE 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
945	Pintura y fotografía	Homenaje al maestro Victor M. Reyes	Victor M. Reyes	Galería Metropolitana, UAM	2 aprox.
946	Fotografía	Fotografía del rodaje de la película In Necuepcayotl in Azilan	Toni Kuhn	Foro Gandhi	2
947	Fotografías, objetos y monotipos	Antoine Poupel	Antoine Poupel	Instituto Francés de América Latina	3
948	Pintura y escultura	Colectiva de invierno	Colectiva	Galería HB	3
949	Objetos diversos	El oro del Báltico	Colectiva	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	3
950		Variaciones cromáticas	Colectiva de los alumnos de los talleres de Artes Plásticas	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	3
951	Dibujo	Raúl Anguiano	Raúl Anguiano	Plaza Juárez	3
952	Collage	El arte de la semilla	Teresa Álvarez del Castillo	Casa de la Cultura Alamos Postal	4
953	Cerámica	Cerámica tradicional japonesa	Colectiva	Casa de la Cultura México-Japón	4
954	Gráfica, fotografía y pintura	Los leones blancos de Baltur	Carlos Jurado	Restaurante La puerta de Alcalá	4
955	Mural	Inauguración del mural, Oda a los pintores jazzeros y poetas	Jazzamoart	Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa Edificio E.	4
956	Pintura	Mi segunda piel	Pnina Barzilai	Torre Ejecutiva de PEMEX	4
957	Pintura	El camino	Lorraine Pinto	Casa de la Cultura Juan Rulfo	4 aprox.
958	Pintura y gráfica	Baruj Salinas	Baruj Salinas	Museo de Arte Moderno, INBA	5
959		José Martínez	José Martínez	Casa de la Cultura del Periodista	5 aprox.

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
960	Escultura	La sonora industrial esculturas musicales	Gabriel Macotella	Museo Rufino Tamayo, INBA	6
961		Rincones de México	Ignacio Macías	Edificio de la Delegación Xochimilco	6 aprox.
962	Pintura	Contrastes	José Manuel Schmill	Casa de la Cultura La Pirámide	6 aprox.
963		Lucille Wong	Lucille Wong	Galería de la Plástica Preparatoriana, Antigua Colegio de San Ildefonso, UNAM	7 aprox.
964	Tapiz	Tapiz polaco contemporáneo	Colectiva	Museo Rufino Tamayo, INBA	7
965	Cartel	Carteles de Canadá. Universidad de Quebec	Colectiva	Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM	7
966	Escultura	Charlotte Yazbek	Charlotte Yazbek	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	8
967	Pintura	Yutaka Yoshinaga	Yutaka Yoshinaga	Galería Rafael Matos	8
968	Fotografía	Fotografía canadiense	Colectiva	Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.	8
969	Pintura	Dos pinceles y un motivo	Luz María de la Garza y Naty Ullate del Val	Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles	8
970	Pintura, escultura, gráfica y dibujo	Primera muestra de arte con fe en pro del deficiente mental	Colectiva	Museo Nacional de Historia, INAH	8
971		Dolores Ordoñez	Dolores Ordoñez	Club España, A.C.	8
972	Pintura	El paisaje mexicano	Richkarday	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	8
973	Pintura	Nuestro paisaje	Colectiva	Seguros América, S.A.	8
974		Recuentos	Carlos Pellicer López	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	9
975	Pintura	Oswaldo Sagástegui	Oswaldo Sagástegui	Galería Praxis	9
976	Gráfica	Taller del grabado Masafumi Yamamoto	Colectiva de 25 grabadores de diferentes nacionalidades	Museo Nacional de Estampa, INBA	9
977	Planos de arquitectura y fotografía	Ignacio Marquina: arquitecto y arqueólogo 1888-1988	Ignacio Marquina	Museo Nacional de Arquitectura, INBA	10
978	Pintura, dibujo y gráfica	Juan Soriano	Juan Soriano	Galería Grupo Arte Contemporáneo	10
979	Pintura y dibujo	Sin titulismos	Colectiva del Grupo TPA. Agustín y Antonio Castro López, Javier Caltenco, Joel Islas, Arturo Márquez, Uriel Parker, José Islas Huitrón y Alfonso P. Soriano	Alianza Francesa Lindavista	10
980	Pintura	José Alfonso Gordillo y Juan Manuel Salazar	José Alfonso Gordillo y Juan Manuel Salazar	Colegio Madrid	10
981	Pintura	Plástica del Anáhuac	Austreberto García	Capilla Británica	10

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
982	Pintura, escultura y cerámica	<i>Siete propuestas para una opción</i> <i>Inauguración de la Galería Nueva Plástica</i>	Othón Tellez, Boris Viskin, Luciano Spano, Yolanda Mora, Vito Ascencio, Laura Anderson y Gustavo Monroy	Galería Nueva Plástica	10
983	Pintura y dibujo	<i>Ernestina de Adresen Barrococó</i>	Ernestina de Adresen	Torre Cultural Domecq	10
984			Luis Riera	Galería José María Velasco, INBA	10
985	Pintura y dibujo	<i>Los sonetos de Santa Lucía la Antigua</i>	José Paridisi Rangel	Galería José María Velasco, INBA	11
986	Escultura	<i>Graciela Mason y Tibor Bak-Geler</i>	Graciela Mason y Tibor Bak-Geler	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	11
987		<i>Jorge E. Mondragón</i>	Jorge E. Mondragón	Universidad Tecnológica de México	11 aprox.
988		<i>Mujeres</i>	Etelvina Romero	Casa de la Cultura La Pirámide	12 aprox.
989	Pintura y dibujo	<i>La vida a cuadros Retrospectiva 1937-1988</i>	Olga Costa	Galería Tonalli, Conjunto Cultural Ollín Yoliztli	12 aprox.
990	Pintura	<i>Al norte de la noche</i>	Ariel Guzik	Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa	12 aprox.
991		<i>Las fuentes de lo imaginario</i>	Rafael Cristo	Casa del Lago, UNAM	13
992		<i>Simbólico entorno</i>	Maricarmen Gutiérrez	Hotel Holliday Inn Crowne Plaza	14
993	Fotografía	<i>Tres fotógrafos latinos</i>	Daniel Barranco, Ignacio Gómez Pulido y Toifel Liber	Galería Kahlo-Coronel	14 aprox.
994	Pintura	<i>Artur Krohngold</i>	Artur Krohngold	Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita	14 aprox.
995	Fotografía	<i>Ellos: a través del tiempo</i>	Daisy Ascher	Centro Cultural San Ángel	14
996		<i>Abdías Rodríguez</i>	Abdías Rodríguez	Casa de la Cultura Xochimilco Luis Spota	15
997		<i>Viva la muerte, viva la vida</i>	Cynthia Gómez		15 aprox.
998	Fotografía, gráfica, pintura y arte objeto	<i>Andre Bretón, México 1938-1988</i>	Kati Horna, Manuel Álvarez Bravo, Roberto Matta, Jean-Mark Debenedetti y Guy Rosille	Instituto Francés de América Latina	16
999		<i>David Barr</i>	David Barr	Galería de Arte del Centro de Producción Qualli	16
1000	Gráfica	<i>Mis fenicios</i>	Yolanda Labaki	Galería del Centro Libanés	16
1001	Escultura, pintura, collage, gráfica y arte objeto	<i>Expresiones artísticas</i>	Colectiva de 7 artistas colombianos: Juanita Pérez de Adelman, Marta Campo de Arboleda, Mauricio Gómez, Kimena González, Estela de Piotti, Amparo Rodríguez de Ramírez y Santiago Rebolledo	Instituto Cultural Domecq	16

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1002		<i>El color de la locura</i>	Gerardo Zarr	Centro Universitario Cultural	16 aprox.
1003	Gráfica	<i>Atmósferas sonoras</i>	Susana Enriquez	Instituto Cultural Domecq	17
1004	Pintura	<i>Kishio Murata</i>	Kishio Murata	Museo de Arte Moderno, INBA	17
1005		<i>Imágenes</i>	Juan Pablo Villar Alemán	Casa de la Cultura Hipódromo Condesa Jesús Romero Flores	17
1006	Escultura	<i>Esculturas</i>	Adelaida Noriega	Polyforum Cultural Siqueiros	17
1007		<i>Susana Esponda</i>	Susana Esponda	Torre Cultural Domecq	17 aprox.
1008	Pintura y dibujo	<i>María Izquierdo</i>	María Izquierdo	Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C.	18
1009	Gráfica	<i>José García Ocejo</i>	José García Ocejo	Torre Ejecutiva de PEMEX	18
1010	Pintura	<i>Las montañas épicas</i>	Basia Batorska	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	18 aprox.
1011	Cartel	<i>El cine mexicano a través de sus carteles</i>	Colectiva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	18 aprox.
1012		<i>Catalina Rizzer de Luque</i>	Catalina Rizzer de Luque	Galería Louis C. Morton	19
1013		<i>Amigos del museo</i>	Lili Peña, José Zetina, Ana Ugalde Alfonso Tirado, Jorge Vázquez Quiñones y Ángel Zamarripa, entre otros	Museo de la Ciudad de México	20 aprox.
1014	Pintura	<i>Visión múltiple</i>	Francisco Moreno Capdevila Mario Orozco Rivera, Luis Filcer, Hernández Delgadillo, Elizabeth Cattlet y Pedro Banda	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	21
1015	Pintura y escultura	<i>Alberto Contreras</i>	Alberto Contreras	Casa de la Cultura del Periodista	21 aprox.
1016	Gráfica	<i>El color en el grabado</i>	Krishna Reddy	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	21
1017	Pintura	<i>Tras bambalinas. Homenaje a Andrew Loyd Webber</i>	Veronica Ruiz de Velasco	Museo de Arte Moderno, INBA	22
1018		<i>Daniel Núñez</i>	Daniel Núñez	Galería Lourdes Chumacero	22
1019	Pintura	<i>Los grandes formatos de García Ponce</i>	Fernando García Ponce	Galería Ponce	22 aprox.
1020	Pintura, gráfica, dibujo, proyectos murales, fotografía y murales	<i>Reinauguración de la Sala de Arte Público Siqueiros</i>	David Alfaro Siqueiros	Sala de Arte Público Siqueiros, INBA	22
1021	Arte objeto	<i>Arturo Mecalco</i>	Arturo Mecalco	Salón de la Plástica Mexicana, INBA	23
1022	Tela, ensambles y pintura	<i>Diego Toledo Crow. Obra reciente</i>	Diego Toledo Crow	Galería Kahlo-Coronel	23

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1023	Gráfica	Gráfica 1988	Arnulfo Olvera, Álvaro Zamora, Ingrid Reinhold, José Manuel García, Juan Calderón, María de Lourdes Fournier, Marco Aurelio Prado, Marco Antonio Albarrán, Raúl Cabello y Teresita Gutiérrez	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	23 aprox.
1024		Luis Amendolla	Luis Amendolla	Galerías Cramer	23 aprox.
1025	Pintura	Jacobo Borges	Jacobo Borges	Galería Arvil	23 aprox.
1026	Gráfica	Primer salón anual de mini-estampa	Colectiva	Museo Nacional de la Estampa, INBA	23 aprox.
1027		Presencia del pasado	Fernando Lazo de la Vega	Hospital Metropolitano	24
1028	Pintura	Exposición sorpresa	Agustín Fernández Guízar y Daniel Orozco	Galería Misrachi	24
1029	Pintura, escultura, gráfica, tapiz, dibujo y fotografía	Inauguración de la Galería Expositum	Garó Z. Antresasian, Roberto Cortázar, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Thomas Stokes, Roger von Gunten, José Bautista Morales, Mathías Goeritz, Bob Haozous, Kiubei Kiyomizu, Luis Palacios Kaim, Sebastián, Kiyoshi Takahasi, Marta Palau, Ray Belcher, Enrique Bostelman, Noriniko Dan, Arata Isozaki y el taller de Nunik Sauret	Galería Expositum	24
1030	Pintura	Los colores de Catalina R. Luque	Catalina R. Luque	Galería Louis C. Morton	24
1031	Pintura	Espacios surcados	Javier Cruz	Galerías Kali	24
1032	Gráfica monumental	Los genitores	Gilberto Aceves Navarro	Librería Francesa	24
1033	Escultura	Canto, vida y mujer	Víctor Gutiérrez	Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita	24
1034	Escultura, gráfica, pintura, dibujo, tapiz y collage	Reapertura de la Galería de Artes Plásticas	Ricardo Anguía, Francisco Moreno Capdevila, Mario Rendón Lozano, David Alfaro Siqueiros, Jorge Alzaga, Luis Y. Aragón, Manuel Felguérez, Leonel Maciel, Chucho Reyes, Santos Balmori, Gerardo Cantú Guzmán, Julio Chico y José Luis Serrano, entre otros.	Galería de Artes Plásticas, INBA	24
1035	Pintura y gráfica	El sentir y la expresión	Claudia Ramos	Hotel Calinda	24
1036		Mónica Sáenz Arroyo	Mónica Sáenz Arroyo	Casa de la Cultura Juan Rulfo	24 aprox.
1037		Alfonso Ponton	Alfonso Ponton Gallardo	Galerías Romano	25 aprox.
1038	Dibujo, fotografía y planos	Una retrospectiva de la arquitectura mexicana	Mayolo Ramírez y colectiva de imágenes de los siglos XIX y XX	Museo Nacional de Arquitectura, INBA	25 aprox.
1039	Pintura	Homenajes y otras mentiras	Mario Ortiz	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	25 aprox.

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1040	Pintura, escultura, gráfica, dibujo y tapiz	Exposición y venta en beneficio de la Casa de la Cultura de Juchitán, Oaxaca	Rodolfo Nieto, Miguel Castro Leñero, Felipe Ehrenberg, Flor Garduño y Graciela Iturbide, entre otros	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	25
1041	Mural	Mural El Perfil del Tiempo	Guillermo Cenicerós	Estación Metro Copilco	26
1042	Pintura	Alejandra Sosa. Acuarelas	Alejandra Sosa E.	Centro Cultural de Tlalpan	26 aprox.
1043	Pintura	Salón nacional de la acuarela, 1988	Colectiva	Museo de la Acuarela	27
1044	Gráfica	Obra Reciente	Jan Hendrix	Galería de Arte Mexicano	28
1045	Cerámica	Ana María Botero	Ana María Botero	Galería Sloane-Racotta	29
1046	Gráfica	Obra gráfica	Raymundo Sesma	Galería Arvil	29
1047	Pintura	Santitos y otras cosas	Montserrat Aleix	Galería Pecanins	29
1048	Pintura	Siete pintores en Tepoztlán	Cecilio Baltazar, Rita de Teoztlán, Arturo Rivera, Leonel Maciel, Augusto Ramírez, Lizette Arditi y Roger von Gunten	Centro Cultural José Guadalupe Posada, INBA	29
1049	Pintura, cerámica escultura y batik	Singular y plural	Armando Jiménez	Galería del Auditorio Nacional, INBA	29
1050	Gráfica y pintura	Y Romero muy Romero	Alejandro Romero	Galería Praxis	29
1051	Pintura	Pintura de Aleix	Aleix	Galería Pecanins	29
1052	Pintura y escultura	Colectiva de invierno	Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Alicia Leyva, Froylán Ojeda, Leopoldo Estrada, Raúl Anguiano, Tomás Gondi, Felipe Castañeda, Víctor Gutiérrez, Víctor Hugo Bautista y Víctor Villarreal, entre otros	Galería Alexandra	29
1053	Pintura	Línea, figura y color	Clara Cohen, Rossy Green, Dora Lifshitz y Salomón Calderón	Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita	29
1054	Gráfica y fotografía	Nueve millones de lápices para los niños de Nicaragua	Manuel Felguérez, Mariana Yampolsky, Gabriel Macotela, Alberto Castro Leñero, Vicente Rojo y Pedro Valtierra, entre otros	Museo Rufino Tamayo, INBA	29
1055		Obras de Demetrio Llordan	Demetrio Llordan	Centro Asturiano de México, A.C.	29
1056	Gráfica	Elegías y murmullos	Pedro Ascencio	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	30
1057	Fotografía	Cinco mujeres	Flor de María Cordero, Ireri de la Peña, Elsa Medina, Frida Hartz y Ángeles Torrejón	Galería Frida Kahlo	30
1058	Fotografía	Fotografía canadiense contemporánea	Colectiva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	
1059	Fotografía	Ocho portafolios del desnudo del taller de fotografía sistemas de zona	Oweena Camile, Guillermo Díaz, Arturo García, Pedro Olvera, Rosa Martha de la Parra, Carlos Vargas, Juan Julián y Pilar Macías.	Galería Metropolitana, UAM	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1060	Dibujo	<i>La muerte. Ella. la desgarrada y proscrita capitana del tiempo Polémicas</i>	Eloy Tarcisio, Ricardo Anguía, Eraclio Ramírez, Raúl Contreras, Luis Castro y Arturo Palavicini	Librería El Juglar	
1061			Atrcuñ	Casa de la Cultura Juan Rulfo	
1062	Batik y cerámica	<i>Rodolfo Padilla y José Fabre del Rivero</i>	Rodolfo Padilla y José Fabre del Rivero	Alianza Francesa Del Valle	
1063	Escultura	<i>Sebastián escultor</i>	Sebastián	Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti	
1064	Gráfica	<i>El grabado. Tres ópticas</i>	Colectiva. Grabadores de los siglos XVII, XVIII y XIX	Centro Cultural de la SHCP	
1065	Instalación	<i>Séptimo retrato</i>	Helen Hestenes	Museo de Arte Moderno, INBA	
1066	Cerámica	<i>Instantes y divertimentos</i>	Edwina Johnson y Luce Jaccard	Los Talleres	
1067	Joyería, tapiz, cerámica, pintura y vitral	<i>Sobre la banda</i>	Colectiva	Polyforum Cultural Siqueiros	
1068	Fotografía, escenografía y documentos	<i>Imágenes de la muerte</i>	Colectiva	Galería de la Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM	
1069	Pintura, fotografía y escultura	<i>Pedregal</i>	Francisco y Alberto Castro Leñero, José Ángel Robles, Gilberto Chen, Noemí Ramírez e Imagen Latente, entre otros	Facultad de Arquitectura, UNAM	
1070		<i>Una mirada al sureste</i>	Jaime Keller	Ateneo Español de México	
1071		<i>José Manuel Galindo</i>	José Manuel Galindo	Polyforum Cultural Siqueiros	
1072	Escultura	<i>Obra escultórica</i>	Alicia Bueno	Ágora del Núcleo Radio Mil	
1073		<i>El tiempo</i>	Maribel Romero Regus	Galería Art Dicre	
1074	Pintura	<i>José Maya</i>	José Maya	Edificio de la Lotería Nacional	
1075	Fotografía y pintura	<i>Los pasos perdidos</i>	Jorge y Diana Morquecho	Edificio de la Delegación Miguel Hidalgo	
1076	Escultura	<i>La tauromaquia</i>	Humberto Peraza	Galería Universitaria Aristos, UNAM	
1077	Fotografía	<i>Imágenes íntimas de danza</i>	Jesús Nájera	Teatro de la Danza, INBA	
1078	Dibujo	<i>Homenaje a Jorge Luis Borges</i>	Zdravko Ducmelic	Galería Praxis	
1079		<i>Lo que vemos, lo que tocamos</i>	Olga y Ernesto Maurer	Ágora del Núcleo Radio Mil	
1080	Pintura	<i>Expresión y movimiento</i>	Martín Corona, Sergio Ávalos, Guillermo Getino, José Santizo y Claudia Lizalde, entre otros	Casa de la Cultura Xochimilco Luis Spota	
1081	Gráfica	<i>Las calaveras de Posada: una tradición mexicana</i>	José Guadalupe Posada	Aeropuerto Internacional de la ciudad de México	
1082	Pintura	<i>Del bosque al mar</i>	Gracia Vázquez Gil	Instituto Tecnológico Autónomo de México	

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1083	Pintura y dibujo	<i>No es la realidad, pero es absolutamente la verdad</i>	Martha Flores, Sylvia Flota y Gabriel Huidobro	Polyforum Cultural Siqueiros	
1084	Artesanía	<i>Vidrios y cristaleros</i>	Vadas-Thomaes	FONART	
1085	Gráfica	<i>Anversos-reversos</i>	Leticia Ocharán	Museo Nacional de la Estampa, INBA	
1086		<i>Imagen de lo esencial</i>	Fernando Ortiz Badillo	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
1087	Gráfica	<i>Mauricio Gómez Velez 40 años de Israel</i>	Mauricio Gómez Velez	El Hijo del Cuervo	
1088	Escultura		Colectiva de 40 artistas contemporáneos israelíes	Museo de Arte Moderno, INBA	
1089	Tapiz y pintura	<i>Rosa Luz Marroquín Platos</i>	Rosa Luz Marroquín	Galería Estela Shapiro	
1090			Horacio Cárdenas	Centro Asturiano de México, A.C.	
1091		<i>Del Lei</i>	Del Lei	Centro de Estudios Brasileños	
1092		<i>Nuestro paisaje</i>	Colectiva	Seguros América, S.A.	
1093	Dibujo	<i>Dibujos</i>	Jesús Miranda	Galería Frida Kahlo	
1094	Escultura	<i>Motivos y formas</i>	Rocio Villagarcía, Susana Karchmer y Thelma Ruz, entre otras	Dirección General del Multibanco Mercantil de México	
1095	Cartel	<i>Carteles de cine de la República de Weimar</i>	Joseph Fenneker	Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA	

## DICIEMBRE 1988

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1096		<i>Paisajes</i>	Fernando Díaz Infante	Galería Coyoacán	1
1097		<i>Figuras</i>	José Antonio Aguilar	Galería Coyoacán	1
1098	Pintura	<i>Un hombre callejero</i>	Juan Antonio Villarreal Ríos	Centro Cultural José Martí	1
1099		<i>Ginahalfon</i>	Ginahalfon	Galería Balance	1 aprox.
1100	Pintura, dibujo y fotografía	<i>Todos a reconstruir Nicaragua. Exposición-venta</i>	Arnold Belkin, Manuel Felguérez, Ángel Bracho, Federico Cantú, Mario Orozco Rivera, Jan Hendrix y Martha Chapa, entre otros	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	2
1101	Fotografía	<i>Un día en la provincia mexicana</i>	Louis H. Springmeir	Clinica Núm. 43, IMSS	2
1102		<i>Exposición sobre la cultura huave</i>	Colectiva	Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS	2
1103	Pintura	<i>Alejandro Haddad Abed</i>	Alejandro Haddad Abed	Torre Ejecutiva de PEMEX	2
1104	Pintura y dibujo	<i>Dibujos y pinturas</i>	Cuahtémoc Fernández	Exconvento de Culhuacán, INAH	2



NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1105		<i>Coincidencias</i>	José Manuel Bueno	Galería Dr. Atl	
1106	Instalación textil, escultura y cerámica	<i>En el cielo, en la tierra</i>	Colectiva	Galería La Quiñonera	4
1107	Arte objeto	<i>Oráculo: Reliquias de artista II</i>	Adolfo Patiño	Galería La Agencia	4 aprox.
1108	Fotografía	<i>Exposición y presentación del calendario 1988. Del grupo 12 fotógrafos</i>	Jorge Alcaide, Gerardo Baretta, Christian Besson, Enrique Bostelmann, Jorge Contreras, José del Río, Federico Gil, Paolo Gori, Georoes-Ives Massart, Bob Schalkwijk, Ignacio Urquiza y Michael Zebe	Galería Estela Shapiro	5
1109	Pintura	<i>La farándula de la vida</i>	Jazzamoart	Oficinas Generales del Colegio de Bachilleres	5
1110	Gráfica y pintura	<i>Trinidad Osorio. Gráfica reciente</i>	Trinidad Osorio	Ediciones Contemporáneas Viart	5 aprox.
1111	Escultura, pintura y ambientaciones	<i>Rompimiento</i>	Colectiva	Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos	5
1112		<i>Variaciones sobre un mismo tema</i>	Tomás Gondi	Galería Mer-Kup	6
1113	Pintura	<i>Colectiva de Navidad</i>	Jorge Alzaga, Francisco Castro Leñero, Miguel Castro Leñero, Jazzamoart, Miguel Ángel Alamilla, Luis Argudín, Rodrigo Ramírez, Irma Palacios, Antonio Castellanos, Nemesio Estrada y Hugo Velázquez, entre otros	Galería Gabriela Orozco	6
1114	Pintura	<i>Fred de Keijzer</i>	Fred de Keijzer	Consultorio de Arte	6
1115	Pintura y arte-objeto	<i>Mitologías privadas en torno a la muerte</i>	Colectiva	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	6 aprox.
1116	Gráfica	<i>Colectiva de aniversario, 1988</i>	Colectiva	Galería Arte Núcleo	7
1117	Pintura	<i>Viaje del alma</i>	Lourdes Pérez de Ovando	Polyforum Cultural Siqueiros	7
1118	Pintura, instalación y arte objeto	<i>Trampantojos. Homenaje a Ramón Gómez de la Serna</i>	Alberto Gironella	Galería OMR	7 aprox.
1119	Gráfica	<i>Colectiva de Gráfica</i>	Lázaro Juárez, Miguel Alvarado, Ximena Moscoso, Nelson Sánchez, Manuel de Anda, Chuntar Chong y Luis Carlos Barrios	Alianza Francesa Lindavista	7
1120	Gráfica	<i>Grabado en metal de José Luis Cuevas. 1947-1988</i>	José Luis Cuevas	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	7
1121	Dibujo, pintura y gráfica	<i>Raúl Anguiano, exposición anual</i>	Raúl Anguiano	Galería Grupo Arte Contemporáneo	8
1122	Dibujo y pintura	<i>Roberto Cortázar. Dibujo y pintura</i>	Roberto Cortázar	Museo de Arte Moderno, INBA	8
1123	Pintura, dibujo, escultura y gráfica	<i>Colectiva de invierno, 1988</i>	Colectiva	Galería José María Velasco, INBA	9
1124	Dibujo	<i>Pre-textos</i>	Octavio Vázquez	El Hijo del Cuervo	9

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1125	Pintura y dibujo	<i>Colectiva</i>	Eduardo Cárdenas, Oliverio Hinojosa, Alfonso Moraza, Mauricio Sandoval y Begoña Zorrilla	Casa de la Cultura México-Japón	9
1126		<i>Espacio... presente!</i>	Graciela Mazon y Tibor Bak-Geler	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	11
1127	Fotografía	<i>Flor silvestre</i>	Teul Mairon	El Hijo del Cuervo	12
1128	Arte objeto	<i>La piñata en la plástica</i>	Colectiva	Museo de la Ciudad de México	14
1129	Arte objeto	<i>Diseños</i>	Muñecas de la Sociedad Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de septiembre	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	14
1130	Pintura, escultura, gráfica y dibujo	<i>Colectiva de invierno, 88-89</i>	Jazzamoart, Fernando Tamez, Damian, José A. Robles del Valle, Dalia Monroy, Francisco López Chávez, Patricia Torres, Francisco Soto, Jessy Beuchot, Felipe de la Torre, Marco Antonio Vargas, Javier Marín, Boris Viskin, Ana Teresa Manchola y Jesús Sánchez Urbina	Galería La Fábrica	14
1131	Fotografía	<i>El laberinto de los sueños</i>	Gerardo Suter	Galería Kahlo-Coronel	14
1132	Pintura, gráfica y escultura	<i>Colectiva de Artes Plásticas</i>	Baltazar Martínez, Julio Chico, Adrián Tavera y Raymundo Martínez, entre otros	Galería Val Ray	15
1133	Arte objeto	<i>Concurso-exposición. Piñatas plásticas</i>	Colectiva	Centro Cultural de la SHCP	15
1134	Pintura	<i>Rosa Bertha San Pedro presenta: pintura</i>	Rosa Bertha San Pedro	Torre Cultural Domecq	15
1135	Esculto-mural	<i>Inauguración del mural Visión del Micilán</i>	Luis Y. Aragón	Estación Metro Barranca del Muerto	16 aprox.
1136	Pintura, escultura y gráfica	<i>Los alushes</i>	Federico Silva	Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM	16
1137	Pintura	<i>Los plagios</i>	Alberto Bellón	Galería De Ville	16 aprox.
1138		<i>Rompecabezas</i>	Fernando Sarvide	Foro Gandhi	18 aprox.
1139	Escultura	<i>La temporalidad escultórica</i>	Miguel Peraza	Galería Praxis	19 aprox.
1140	Escultura y pintura	<i>De entre círculos te veas</i>	Mauricio Watson	Galería Florencia Riestra	20 aprox.
1141	Fotografía	<i>Iconografía de la anticipación</i>	Colectiva	Centro Cultural Santo Domingo, INBA	20 aprox.
1142	Pintura	<i>Absorción</i>	Susana Sierra	Museo de Arte Moderno, INBA	21
1143		<i>Raíces</i>	Pedro Zubizarreta	Palacio de Minería, UNAM	22 aprox.
1144	Escultura, pintura y gráfica	<i>26 artistas. Invierno, 1988</i>	Colectiva	Galería HB	22 aprox.

NÚMERO	GÉNERO	TÍTULO	PARTICIPANTES	LUGAR DE EXPOSICIÓN	FECHA DE INAUGURACIÓN
1145		<i>Recuentos</i>	Colectiva	Museo de Arte Carrillo Gil, INBA	23 aprox.
1146		<i>Pregoneros del silencio</i>	Guillermo Saldaña	Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	
1147		<i>Nuestras obras maestras</i>	Colectiva	Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A.C.	
1148	Gráfica	<i>Grabados</i>	José Luis Islao	Alianza Francesa Del Valle	
1149	Pintura y fotografía	<i>Crónicas chilangas</i>	Marisa Lara, Rubén Ortíz, Arturo Guerrero y Agustín Castro López	Galería Nueva Plástica	
1150	Gráfica y pintura	<i>Patrimonio artístico del taller Rufino Tamayo</i>	Colectiva	Museo de la Ciudad de México	
1151	Pintura	<i>Inmaculada</i>	Julio Domínguez	Casa de la Paz, UAM	
1152	Pintura	<i>Federico M. Baumgarten Trujillo</i>	Federico M. Baumgarten Trujillo		
1153	Pintura	<i>Moisés Cordero y Eduardo Crisanto</i>	Moisés Cordero y Eduardo Crisanto	Galería Pineda	
1154	Pintura	<i>Contrasecuencia</i>	Colectiva	Museo del Carmen, INAH	
1155	Fotos, planos y maquetas	<i>Homenaje a Luis Barragán</i>	Colectiva	Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco	
1156	Gráfica	<i>Muestra colectiva</i>	Raúl Serrano y Arturo Rivera, entre otros	Los Talleres	
1157	Pintura	<i>Soledad, contemplación productiva</i>	Cosme Lozano y Olga Patricia	Centro Cultural Jaime Torres Bodet, IPN	
1158	Mural	<i>Inauguración del mural Descubrimiento y conquista del nuevo mundo</i>	Arnold Belkin	Biblioteca Pública de Poptla, SEP	
1159		<i>Lorenzo Alvarado</i>	Lorenzo Alvarado	Edificio de la Delegación Iztapalapa	
1160	Cerámica	<i>Línea y volumen en barro</i>	Colectiva	Restaurante Bugambilia	
1161	Cerámica	<i>Gorky González</i>	Gorky González	FONART	
1162	Gráfica	<i>Muestra colectiva</i>	R. Band, Alezander Calder, Gerardo Cantú, Martha Chapa, Pedro de la Rosa, Isabel de las Mercedes, David Llach, Adolfo Mexiac, Carlos Olachea, Fanny Rabel y Vicente Rojo	Galería El Túnel	
1163	Gráfica y arte objeto	<i>Jan Hendrix y Martha Hellion</i>	Jan Hendrix y Martha Hellion	Galería El Archivero	
1164	Pintura	<i>De la foto a la magnificencia</i>	Rafael L. Ballesteros	Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco	

## Lugares de exposición en la ciudad de México

### A

*Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México*  
Boulevard Aeropuerto  
Col. Aviación  
Tel. 571-3600, 571-4400 y 571-5055

*Agencia de viajes Vida Fideto*  
Glorieta del Metro Insurgentes,  
Local 15-A  
Tel. 207-4533, 514-1841 y 533-6803

*Ágora del Núcleo Radio Mil*  
Av. Insurgentes Sur No. 1870  
Col. Florida  
Tel. 524-0580

*Alameda del Sur*  
Canal de Miramontes y Calz. de las Bombas  
Col. Coapa

*Alianza Francesa del Valle*  
Eugenia No. 404  
Col. Del Valle  
Tel. 682-8447

*Alianza Francesa Lindavista*  
Manizales No. 719  
Col. Lindavista  
Tel. 586-5791

*Alianza Francesa Polanco*  
Sócrates No. 156  
Col. Polanco  
Tel. 395-4735

*Alianza Francesa San Ángel*  
Plaza 17 de julio No. 16  
San Ángel  
Tel. 548-2956 y 550-4929

*Almacenes Nacionales de Depósito (ANDSA)*  
Plaza de la Constitución No. 7  
Mezzanine  
Centro  
Tel. 518-1070

*Anexo de la Facultad de Ingeniería*  
Circuito escolar  
Ciudad Universitaria  
Tel. 545-3354

*Archivo General de la Nación*  
Eduardo Molina y Albañiles  
Col. Penitenciaría  
Tel. 795-6300 y 789-5915

*Asociación México-Checoslovaca de Intercambio Cultural, A. C.*  
Ángel Urraza y Gabriel Mancera  
Col. del Valle

*Asociación México-Japonesa*  
Fujiyama No. 144  
Col. Las Águilas  
Tel. 593-1313, 593-1444 y 651-9382

*Ateneo Español de México*  
Isabel La Católica No. 97  
Centro

### B

*Bazar El Fauno*  
Camino a Santa Teresa No. 1376  
Col. Pedregal de San Ángel  
Tel. 568-6553

*Biblioteca de la Delegación Magdalena Contreras*  
Camino Real de Contreras No. 27  
Col. Concepción  
Tel. 566-7802

*Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNAM*  
Circuito escolar  
Ciudad Universitaria  
Tel. 548-1216, 548-9640 y 548-8060

*Biblioteca de la Universidad Anáhuac, Sur*  
Las Torres No. 127  
Tel. 683-1100

*Biblioteca José María Pino Suárez*  
Calz. de la Viga y Guillermo Prieto  
Col. Jamaica

*Biblioteca Pública de Poptla, SEP*  
Mar Mármara y Mar de Sonda  
Col. Poptla  
Tel. 396-5906

### C

*Capilla Británica*  
Ribera de San Cosme y Virginia  
Fábregas  
Col. San Rafael  
Tel. 535-3790

*Casa de la Acuarela*  
Monterrey No. 153  
Col. Roma  
Tel. 574-0370

*Casa de la Cultura Álamos Postal*  
Isabel La Católica No. 806  
Col. Álamos  
Tel. 590-6487

*Casa de la Cultura Azcapotzalco*  
Av. Azcapotzalco No. 605  
Tel. 352-4244

*Casa de la Cultura de la Delegación Cuauhtémoc*  
Culiacán No. 103  
Col. Hipódromo Conaesa  
Tel. 566-6633

*Casa de la Cultura del Periodista*  
Eje Central Lázaro Cárdenas No. 912  
Col. Periodista

*Casa de la Cultura del Valle*  
Xola y Mier y Pesado  
Col. del Valle

*Casa de la Cultura Hipódromo Condesa*  
Jesús Romero Flores  
Culiacán No. 103  
Col. Hipódromo Condesa  
Tel. 584-7511

*Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles*  
Francisco Sosa No. 202  
Coyoacán  
Tel. 658-5509

*Casa de la Cultura Juan Rulfo*  
Campana No. 59  
Col. Insurgentes Mixcoac  
Tel. 559-1656

*Casa de la Cultura La Pirámide*  
Cerrada de la Pirámide y Calle 24  
Col. San Pedro de los Pinos  
Tel. 271-3628

*Casa de la Cultura Letrán Valle*  
Matías Romero No. 280  
Col. Narvarte  
Tel. 539-3852

*Casa de la Cultura México-Japón*  
Fujiyama No. 144  
Col. Las Águilas  
Tel. 680-1159

*Casa de la Cultura Niños Héroes*  
Ramos Millán y 5 de Febrero  
Col. Niños Héroes de Chapultepec  
Tel. 579-9110

*Casa de la Cultura Quinta Colorada*  
Av. Constituyentes  
Primera sección del Bosque de Chapultepec

*Casa de la Cultura Ramírez y Ramírez*  
Vidal Alcocer No. 280  
Col. Morelos  
Tel. 789-1580

*Casa de la Cultura Xochimilco Luis Spota*  
Calle La Joya No. 17  
Col. Tepepan Xochimilco  
Tel. 676-1839

*Casa de La Paz, UAM*  
Cozumel No. 33  
Col. Roma  
Tel. 286-5315

*Casa de Las Brujas*  
Plaza Río de Janeiro No. 56  
Col. Roma  
Tel. 533-0755

*Casa del Lago, UNAM*  
Galería Nacho López  
Bosque de Chapultepec  
Tel. 553-6318 y 553-6362

*Casa Universitaria del Libro*  
Orizaba y Puebla  
Col. Roma

*Centro Asturiano de México, A. C.*  
Arquímides No. 4  
Col. Polanco  
Tel. 203-2614

*Centro Asturiano de México, A. C.*  
Parque Asturias  
Cádiz No. 118  
Col. El Reloj  
Tel. 677-3863 y 677-0044

*Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C.*  
Campos Eliseos y Jorge Elliot  
Col. Polanco  
Tel. 250-2327, 250-2328 y 250-2329

*Centro Cultural Cuajimalpa*  
Av. México y Av. Veracruz  
Centro de Cuajimalpa  
Tel. 812-3063

*Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*  
Guatemala No. 8  
Centro  
Tel. 518-5572

*Centro Cultural de Tlalpan*  
Congreso No. 50  
Centro de Tlalpan  
Tel. 655-8515

*Centro Cultural ENEP Acatlán*  
Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec  
Naucalpan, Estado de México

*Centro Cultural Jaime Torres Bodet*  
Unidad Cultural, IPN Zacatenco  
Tel. 586-2870

*Centro Cultural José Guadalupe Posada*  
Londres No. 40  
Col. Juárez  
Tel. 566-4840, 546-2315 y 528-5469

*Centro Cultural José Martí*  
Av. Hidalgo y Dr. Mora  
Tel. 521-2115

*Centro Cultural San Ángel*  
Av. Revolución y Madero  
San Ángel  
Tel. 550-8182

*Centro Cultural Santo Domingo, INBA*  
Brasil No. 37  
Centro  
Tel. 526-0449 y 526-0219

*Centro Cultural Sor Juana Inés de la Cruz*  
San Jerónimo No. 47  
Centro

*Centro Cultural Unicornio Blanco*  
Tampico No. 26-A  
Col. Roma  
Tel. 514-9214

*Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM*  
Circuito escolar y Av. Universidad  
Ciudad Universitaria  
Tel. 550-5189

*Centro de Estudios Brasileños*  
Copérnico No. 71  
Col. Anzures  
Tel. 545-3435

*Centro de Promoción de Arte Mexicano*  
Julio Verne No. 39  
Col. Polanco

*Centro Universitario Cultural*  
Odontología No. 35  
Col. Copilco Universidad

*Cicada Corporación Artística, S. C.*  
Texcoco No. 295  
Col. Clavería  
Tel. 390-4057

*Clínica No. 43 IMSS*  
Calz. Ermita-Iztapalapa No. 1515  
Tel. 686-5276

*Club de Periodistas de México*  
Filomeno Mata No. 6-A, 8o. piso  
Centro  
Tel. 512-8661, 512-3973 y 512-9903

*Club España*  
Av. Insurgentes Sur No. 2390  
Tel. 548-7783

*Club Fotográfico de México*  
Londres No. 75-101  
Zona Rosa  
Tel. 525-4330

*Colegio de Arquitectos de México, A. C.*  
Av. Constituyentes No. 800  
Col. Lomas Altas

*Colegio de Bachilleres (Oficinas Generales)*  
Rancho del Arco y Rancho Vista Hermosa  
Col. Exhacienda Coapa  
Tel. 684-2727

*Colegio de Ingenieros Civiles*  
Camino a Santa Teresa No. 811  
Col. Pedregal de Santa Teresa

*Colegio Madrid*  
Unidad Cultural Lázaro Cárdenas  
Puente No. 224  
Col. Exhacienda Coapa  
Tel. 673-3157 y 673-2347

*Consejo Mexicano de Fotografía, A. C.*  
Tehuantepec No. 214  
Col. Roma  
Tel. 564-2379

*Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE)*  
Thiers No. 1251  
Col. Anzures  
Tel. 519-1911 y 530-7896

*Consultorio del Arte*  
Montes Urales No. 774-3 Sur  
Lomas de Chapultepec

D

*Delegación Benito Juárez*  
Av. División del Norte No. 1611  
Col. Santa Cruz Atoyac  
Tel. 604-0072 y 604-1212

*Delegación Cuauhtémoc*  
Aldama y Mina  
Centro  
Tel. 535-1147 y 535-1255

*Delegación Gustavo A. Madero*  
5 de Febrero y Vicente Villada  
Tel. 781-9899, 781-0026 y 577-7515

*Delegación Iztapalapa*  
Cuauhtémoc No. 6  
Barrio de San Pablo  
Tel. 581-1078 y 582-8600

*Delegación Magdalena Contreras*  
Jardín Obregón No. 20  
Col. Magdalena Contreras  
Tel. 568-5009 y 568-5110

*Delegación Miguel Hidalgo*  
Parque Lira No. 94  
Col. Tacubaya  
Tel. 277-7355, 277-1089 y 277-4580

*Delegación Venustiano Carranza*  
Fray Servando Teresa de Mier No. 659  
Tel. 768-3277 y 768-7922

*Delegación Xochimilco*  
Gladiolas No. 61  
Barrio de San Pedro  
Tel. 676-0978 y 676-0889

*Dirección General de Reclusorios y Centros de Readaptación Social*  
Bajío No. 360  
Col. Roma  
Tel. 584-3171 y 584-3422

*Dirección General del Derecho de Autor*  
Mariano Escobedo No. 438  
Col. Nueva Anzures  
Tel. 702-1303

*Dirección General del Multibanco Mercantil de México*  
Boulevard Manuel Ávila Camacho  
Col. Polanco  
Tel. 557-8622

*División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM*  
Academia No. 22  
Centro  
Tel. 522-0630

E

*Ediciones Contemporáneas, Viart*  
Calderón de la Barca No. 72 planta alta  
Col. Polanco  
Tel. 531-4483

*El Hijo del Cuervo*  
Jardín Centenario No. 17  
Coyoacán  
Tel. 658-5306

*Escuela Nacional de Antropología e Historia*  
Periférico Sur y Calle Zapote  
Tel. 655-7933

*Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM*  
Av. Constitución No. 600  
Barrio la Concha  
Xochimilco  
Tel. 676-2621

*Escuela Nacional de Estudios Profesionales Iztacala, UNAM*  
Fc. Acámbaro s/n  
Los Reyes Iztacala  
Tel. 390-8500

Estación Metro Barranca del Muerto

Estación Metro Candelaria

Estación Metro Copilco

Estación Metro Chabacano

Estación Metro La Raza

Estación Metro Pantitlán

Estación Metro Tacuba

Estación Metro Tacubaya

Estación Metro Zócalo

Exconvento de Culhuacán  
Morelos No. 10  
Col. Culhuacán  
Tel. 581-5217

Exconvento del Desierto de los Leones  
Parque Nacional del Desierto  
de los Leones  
Delegación Cuajimalpa  
Tel. 570-3158

F

Fondo Nacional para el Fomento  
de las Artesanías (FONART)  
Patriotismo No. 691  
Tel. 598-1600

Foro Cultural Coyoacanense  
Allende No. 36  
Coyoacán  
Tel. 554-7822

Foro Cultural del Multibanco Mercantil  
de México, SNC  
Montes Urales No. 620  
Col. Lomas de Chapultepec  
Tel. 259-0113

Foro de Arte Contemporáneo  
El Oro No. 23  
Plaza Villa Madrid  
Col. Roma  
Tel. 525-5813 y 514-1119

Foro del periódico El Universal  
Bucareli No. 8  
Centro  
Tel. 709-1313

Foro Gandhi  
Miguel Angel de Quevedo No. 134  
Col. Chimalistac  
Tel. 550-2524

Foro Tlalpan  
Fray Pedro de Gante No. 14  
Tlalpan

G

10/10 La Galería  
Taine No. 417  
Col. Polanco  
Tel. 531-1713 y 255-1159

Galería Alexandra  
Anatole France No. 130  
Col. Polanco  
Tel. 531-1917

Galería Artísticre  
Versalles No. 56-D  
Col. Juárez  
Tel. 535-5165

Galería Art Fórum  
Bosques de Durazno No. 65-301  
Col. Bosques de las Lomas  
Tel. 596-6434

Galería Arte Núcleo  
Edgar Allan Poe No. 308  
Col. Polanco  
Tel. 254-3732

Galería Arvil  
Cerrada de Hamburgo No. 7  
Zona Rosa,  
Tel. 525-5773

Galería Aura  
Amberes No. 38, planta baja  
Zona Rosa  
Tel. 525-4344

Galería Balance  
Monte Ararat No. 220  
Col. Lomas de Chapultepec

Galería Celia Calderón  
Insurgentes Sur No. 470-102  
Col. Roma Sur  
Tel. 564-9979

Galería Club de Golf Bellavista  
Club House Calacoaya s/n  
Club de Golf Bellavista  
Estado de México  
Tel. 360-3501

Galería Coyoacán  
Fernández Leal No. 58  
Coyoacán  
Tel. 689-0210

Galerías Cramer  
Calderón de la Barca No. 72, planta baja  
Col. Polanco  
Tel. 203-30-88, 203-2926 y 203-2979

Galería Cuarto Creciente  
Lic. Verdad No. 11-8  
Centro

Galería de Arte de la Escuela Superior de  
Medicina, IPN  
Plan de San Luis y Salvador Díaz Mirón  
Col. Santo Tomás  
Tel. 396-6401 y 396-6453

Galería de Arte Contemporáneo  
Medellín No. 65  
Col. Roma  
Tel. 533-4696 y 533-4607

Galería de Arte del Centro de Producción  
Qualli  
Fundación Nacional para las Artes  
Escénicas (FUNAE)  
Ejército Nacional No. 340  
Col. Chapultepec Morales

Galería de Arte del Centro Libanés  
Av. Barranca del Muerto  
y 2 de abril  
Col. Florida  
Tel. 524-4520 ext. 34

Galería de Arte Domit  
Emilio Castelar y Calderón de la Barca  
Col. Polanco  
Tel. 271-4355

Galería de Arte Iztapalapa, UAM  
Av. Michoacán y La Purísima  
Col. Vicentinas  
Tel. 686-0322, 686-0142 y 686-0031

Galería de Arte Mexicano  
Milán No. 18  
Zona Rosa  
Tel. 705-1139 y 705-1014

Galería de Artes Plásticas, INBA  
Av. Insurgentes No. 1427  
Col. Insurgentes Mixcoac  
Tel. 598-0027

Galería del Auditorio, INBA  
Auditorio Nacional  
Paseo de la Reforma y Campo Marte  
Col. Chapultepec Polanco  
Tel. 540-0487 y 520-9060 ext. 307

Galería del Centro Cerámico  
Presidente Carranza No. 90  
Coyoacán

Galería del Círculo  
Hamburgo No. 112  
Zona Rosa  
Tel. 514-2203 y 207-3791

Galería del Conjunto Colonia, IMSS  
Villalongín No. 117  
Col. Cuauhtémoc

Galería del Sindicato Nacional de  
Trabajadores de la Educación, SEP  
Venezuela No. 44  
Centro  
Tel. 702-1267

Galería de la Ciudad de México  
Departamento del Distrito Federal  
Plaza de la Constitución No. 1, 3er. piso  
Centro

Galería de la Dirección de Actividades  
Cinematográficas, UNAM  
San Ildefonso No. 43  
Centro  
Tel. 522-9034 y 522-4097

Galería de la Escuela de Diseño, INBA  
Xocongo No. 138  
Col. Tránsito

Galería de la Escuela Nacional de Pintura  
y Escultura La Esmeralda, INBA  
San Fernando No. 14  
Col. Guerrero  
Tel. 521-1432 y 521-8427

Galería de la Plástica Preparatoriana,  
UNAM  
Antiguo Colegio de San Ildefonso  
Justo Sierra No. 16  
Centro

Galería Dr. Atl, PRI  
Puente de Alvarado No. 53  
Col. Guerrero  
Tel. 535-6571

Galería El Recoveco  
Londres No. 104  
Zona Rosa  
Tel. 511-7159

Galería El Túnel  
Puebla No. 191  
Col. Roma

Galería Estela Shapiro  
Víctor Hugo No. 72  
Col. Anzures  
Tel. 525-0123

Galería Expositum  
Campos Elíseos No. 71  
Col. Polanco

Galería Florencia Riestra  
(antes Galería Hardy's)  
Génova No. 2  
Zona Rosa  
Tel. 514-9629

Galería Frida Kahlo  
Jalapa No. 213  
Col. Roma  
Tel. 574-1322

Galería Gabriela Orozco  
Cerrada de Salamanca No. 17  
Col. Roma  
Tel. 511-8734

Galería Galatea  
Río Pánuco No. 200  
Col. Cuauhtémoc  
Tel. 525-5723

Galería Grupo Arte Contemporáneo  
Montes Urales Sur No. 780  
Col. Lomas de Chapultepec  
Tel. 540-5273, 548-9422 y 550-7489

Galería Hardy's  
(ahora Galería Florencia Riestra)  
Génova No. 2  
Zona Rosa  
Tel. 514-9629

Galería HB  
Altavista No. 106  
San Ángel  
Tel. 548-7097

Galería Hoy  
Calz. de Tlalpan No. 4456  
Tlalpan

Galería José María Velasco, INBA  
Peralvillo No. 55  
Col. Morelos  
Tel. 526-9157

Galería Juan Martín  
Dickens No. 33-B  
Col. Polanco  
Tel. 520-5089

*Galería Kahlo-Coronel*  
Carmen Los Altos No. 17  
Col. Ermita Chimalistac  
Tel. 548-2279

*Galerías Kali*  
Altavista No. 131-3  
Col. San Ángel Inn

*Galería Knoll*  
Paseo de la Reforma No. 295  
Col. Cuauhtémoc  
Tel. 683-5818

*Galería Koine*  
Ortega No. 14  
Coyoacán

*Galería La Agencia*  
Euler No. 152-104  
Col. Polanco  
Tel. 545-4163

*Galería La Fábrica*  
Río Pánuco No. 200  
Col. Cuauhtémoc  
Tel. 207-9974

*Galería La Quiñonera*  
Santa Cruz No. 11  
Col. La Candelaria  
Coyoacán  
Tel. 549-2534

*Galería López Quiroga*  
Presidente Mazarik No. 379  
Col. Los Morales

*Galería Los Cinco Gatos*  
Monterrey No. 151  
Col. Roma  
Tel. 574-0330

*Galerías Louis C. Morton*  
Monte Athos No. 179  
Col. Lomas Virreyes

*Galería Lourdes Chumacero*  
Estocolmo No. 34  
Zona Rosa  
Tel. 514-0646

*Galería Marstelle*  
Monte Pelvoux No. 110  
Col. Lomas de Chapultepec  
Tel. 523-5145, 520-5145 y 520-5839

*Galería Mer-Kup*  
Moliere No. 328-C  
Col. Polanco  
Tel. 520-7327

*Galería Metropolitana, UAM*  
Medellín No. 28  
Col. Roma  
Tel. 511-0809

*Galería Misrachi*  
Génova No. 20  
Zona Rosa  
Tel. 533-4551

*Galería 930*  
Horacio No. 930  
Col. Polanco

*Galería Nueva Plástica*  
Ribera de San Cosme No. 75  
Col. Santa María La Ribera

*Galería OMR*  
Plaza Río de Janeiro No. 54  
Col. Roma  
Tel. 511-1179

*Galería Pecanins*  
Durango No. 186  
Col. Roma  
Tel. 514-0621

*Galería Pedro Gerson del Centro Deportivo Israelita*  
Av. Manuel Ávila Camacho No. 620  
Col. Lomas de Sotelo  
Tel. 557-3000

*Galería Pineda*  
Río Lerma No. 140  
Col. Cuauhtémoc

*Galería Ponce*  
Belgrado No. 5  
Zona Rosa  
Tel. 511-2298 y 511-9743

*Galería Praxis*  
Arquimedes No. 175  
Col. Polanco  
Tel. 254-8813

*Galería Rafael Matos*  
Montes Urales No. 730  
Col. Lomas de Chapultepec  
Tel. 202-1567

*Galería Rodríguez Caramazana*  
Horacio No. 1132  
Col. Polanco  
Tel. 250-1365

*Galerías Romano*  
Dinamarca No. 11  
Zona Rosa  
Tel. 535-0675

*Galería Sileka*  
Heriberto Frías No. 518  
Col. Del Valle  
Tel. 523-9564, 536-3862 y 523-9160

*Galería Sloane-Racotta*  
Plaza del Carmen No. 25-B  
San Ángel  
Tel. 548-9630

*Galería Summa Artis*  
Bosques de Durazno No. 65-301-B  
Bosques de las Lomas  
Tel. 596-5964 y 596-6434

*Galería Tagore*  
San Jacinto No. 9  
San Ángel  
Tel. 548-7311

*Galería Tlapalli*  
Santa Catarina No. 207-6  
Col. San Ángel Inn  
Tel. 595-7891, 548-9141 y 550-3040

*Galería Toltecatoytl*  
Conjunto Cultural Ollín Yoliztli, DDF  
Periférico Sur No. 5141  
Tel. 573-3369

*Galería Tonalli*  
Conjunto Cultural Ollín Yoliztli, DDF  
Periférico Sur No. 5141  
Tel. 573-3366

*Galería Universitaria Aristos, UNAM*  
Av. Insurgentes Sur No. 421  
Col. Roma  
Tel. 574-3541

*Galería Val Ray*  
Paseo de la Reforma No. 412-A  
Col. Juárez  
Tel. 511-0679 y 514-4589

## H

*Hospital Metropolitano*  
Tlacotalpan No. 51 7o. piso  
Col. Roma  
Tel. 554 6710

*Hotel Calinda*  
Londres No. 130  
Zona Rosa  
Tel. 211-0071

*Hotel de la Ciudad de México*  
16 de Septiembre No. 82  
Centro  
Tel. 510-4040

*Hotel Galería Plaza*  
Hamburgo No. 195  
Zona Rosa  
Tel. 511-6655 y 211-0014

*Hotel Holliday Inn Crowne Plaza*  
Paseo de la Reforma No. 80  
Col. Juárez  
Tel. 566-7777

*Hotel Krystal*  
Liverpool No. 155  
Zona Rosa  
Tel. 533-3500

*Hotel Nikko-México*  
Campos Elíseos No. 204  
Col. Polanco  
Tel. 255-0072

*Hotel Presidente Chapultepec*  
Campos Eliseos No. 218  
Col. Polanco  
Tel. 250-7700

## I

*Instituto Anglo Mexicano de Cultura, A. C.*  
Antonio Caso No. 127  
Col. San Rafael  
Tel. 566-4500 y 535-5146

*Instituto Cultural Domecq*  
Viena No. 161  
Col. del Carmen Coyoacán  
Tel. 524-5641, 524-5378 y 524-3793

*Instituto Cultural Hispano-Mexicano, A. C.*  
Tabasco No. 68  
Col. Roma  
Tel. 533-5281

*Instituto Cultural Italo-Mexicano Adriano Olivetti*  
Centro Cultural Torre del Reloj  
Emilio Castelar y Edgar Allan Poe  
Col. Polanco

*Instituto de Amistad e Intercambio Cultural México-URSS*  
Sala de Arte y Cultura Lenin  
Galería David Alfaro Siqueiros  
Mérida No. 98  
Col. Roma  
Tel. 514-9461 y 511-1027

*Instituto de Desarrollo Humano*  
San Francisco No. 1530  
Col. del Valle

*Instituto Francés de América Latina*  
Río Nazas No. 43  
Col. Cuauhtémoc  
Tel. 566-0777

*Instituto Italiano de Cultura*  
Francisco Sosa No. 77  
Coyoacán  
Tel. 554-0044

*Instituto Mexicano de Psicoanálisis, A. C.*  
Odontología No. 9  
Col. Copilco Universidad  
Tel. 658-9822

*Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, A. C.*  
Hamburgo No. 115  
Zona Rosa  
Tel. 511-4720, 533-4382 y 525-8343

*Instituto Nacional de Antropología e Historia*  
Córdoba No. 45  
Col. Roma  
Tel. 533-2015

*Instituto Tecnológico Autónomo de México*  
Río Hondo No. 1  
San Ángel  
Tel. 550-7784 y 550-7637

## L

*Librería El Ágora*  
Av. Insurgentes Sur No. 1632  
Col. Florida  
Tel. 534-9844

*Librería El Archivero*  
Tabasco No. 56  
Col. Roma  
Tel. 525-1097

*Librería El Juglar*  
Manuel M. Ponce No. 233  
Col. Guadalupe Inn  
Tel. 548-2697

*Librería Francesa*  
Paseo de la Reforma No. 250-A  
Tel. 533-2460

*Los Talleres*  
Francisco Sosa No. 29  
Coyoacán  
Tel. 658-7288

*Lotería Nacional*  
Edison y Jesús Terán  
Centro  
Tel. 566-1611

## M

*Museo Colonial del Carmen, INAH*  
Av. Revolución No. 4  
San Ángel  
Tel. 548-1617 y 548-2838

*Museo de Arte Carrillo Gil, INBA*  
Av. Revolución No. 1608  
San Ángel  
Tel. 550-3983

*Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo, INBA*  
Paseo de la Reforma y Gandhi  
Bosque de Chapultepec  
Tel. 286-3572, 286-5839 y 286-5889

*Museo de Arte Moderno, INBA*  
Paseo de la Reforma y Gandhi  
Bosque de Chapultepec  
Tel. 553-8029

*Museo de Cera de la Ciudad de México*  
Londres No. 6  
Col. Juárez  
Tel. 546-3784

*Museo de la Acuarela Mexicana*  
Salvador Novo No. 88  
Coyoacán  
Tel. 554-1801

*Museo de la Basílica de Guadalupe*  
Plaza Hidalgo No. 1  
Villa de Guadalupe  
Tel. 577-6022 y 577-6088

*Museo de la Caricatura*  
Donceles No. 99  
Centro  
Tel. 595-0171

*Museo de la Ciudad de México, DDF*  
Pino Suárez No. 30  
Centro  
Tel. 542-0484, 542-8356 y 542-0671

*Museo de la Revolución*  
Sótano del Monumento a la Revolución  
Centro  
Tel. 566-1902

*Museo del Caracol, INAH*  
Galería de Historia  
Castillo de Chapultepec  
Col. San Miguel Chapultepec  
Tel. 553-6391

*Museo de San Carlos, INBA*  
Puente de Alvarado No. 50  
Col. Tabacalera  
Tel. 535-4848

*Museo Diego Rivera Anahuacalli*  
Calle del Museo No. 150  
Col. Xotepingo  
Tel. 677-2984

*Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA*  
Av. Juárez y Eje Central Lázaro  
Cárdenas  
Centro  
Tel. 510-1388

*Museo Estudio Diego Rivera, INBA*  
Altavista y Diego Rivera  
San Ángel Inn  
Tel. 548-3032

*Museo Franz Mayer*  
Av. Hidalgo No. 45  
Plaza de la Santa Veracruz  
Centro  
Tel. 518-2271

*Museo La Noria (Fundación Dolores Olmedo)*  
Av. México No. 5843  
Col. La Noria, Xochimilco  
Tel. 676-6362, 676-1176 y 676-1055

*Museo Mural Diego Rivera, INBA*  
Balderas y Colón  
Centro  
Tel. 521-1016 y 510-23-29

*Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH*  
Paseo de la Reforma y Gandhi  
Bosque de Chapultepec  
Tel. 553-6386, 553-62-66 y 553-6275

*Museo Nacional de Arquitectura, INBA*  
Cuarto piso del Palacio de Bellas Artes  
Av. Juárez y Eje Central Lázaro  
Cárdenas  
Centro  
Tel. 512-5081 y 512-5676

*Museo Nacional de Arte, INBA*  
Tacuba No. 8  
Centro  
Tel. 511-1684

*Museo Nacional de Artes e Industrias Populares, INI*  
Av. Juárez No. 44  
Centro  
Tel. 518-3058 y 510-3004

*Museo Nacional de Culturas Populares, SEP*  
Hidalgo No. 289  
Coyoacán  
Tel. 554-8968

*Museo Nacional de Historia, INAH*  
Castillo de Chapultepec  
Primera Sección del Bosque de Chapultepec  
Tel. 553-6268, 553-6202, 553-6246 y 286-9920

*Museo Nacional de la Estampa, INBA*  
Av. Hidalgo No. 39  
Plaza de la Santa Veracruz  
Centro  
Tel. 521-2244 y 510-4905

*Museo Nacional de las Culturas, INAH*  
Moneda No. 13  
Centro  
Tel. 612-7452, 512-4599 y 522-1490

*Museo Nacional de las Intervenciones, INAH*  
Exconvento de Churubusco  
General Anaya y 20 de agosto  
Coyoacán  
Tel. 688-2433 y 604-0699

*Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM*  
Circuito escolar  
Ciudad Universitaria  
Tel. 550-5215, 548-9953 y 550-5081

*Museo Universitario del Chopo, UNAM*  
Dr. Enrique González Martínez No. 10  
Col. Santa María La Ribera  
Tel. 535-2186 y 535-2288

## P

*Palacio de Iturbide (Fomento Cultural Banamex)*  
Madero No. 17  
Centro  
Tel. 521-8910 y 518-2187

*Palacio de Minería, UNAM*  
Tacuba No. 5  
Centro

*Palacio Legislativo*  
Av. Congreso de la Unión  
y Av. Circunvalación  
Tel. 789-0055, 789-2520, 789-2458 y 789-2434

*Parque Tezozomoc*  
Manuel Salazar y Av. de las Armas  
Hacienda del Rosario  
Col. Prados del Rosario  
Tel. 382-7209

*Paseo del Rey, Bosque de Chapultepec*  
Bosque de Chapultepec

*Pinacoteca Virreinal de San Diego, INBA*  
Dr. Mora No. 7  
Centro  
Tel. 510-2793

*Plaza Juárez*  
Av. Insurgentes Sur No. 1735

*Plaza Santo Domingo*  
República de Brasil y Belisario Domínguez  
Centro

*Polyforum Cultural Siqueiros*  
Av. Insurgentes Sur y Filadelfia  
Col. Nápoles  
Tel. 536-4522

## R

*Radio Educación, SEP*  
Ángel Urraza No. 622  
Col. del Valle

*Restaurante Amadeus*  
Suderman No. 336  
Col. Polanco  
Tel. 554-3061

*Restaurante Bugambilia*  
Cuauhtémoc y Luz Saviñón  
Col. del Valle

*Restaurante Club del Comercio*  
Balderas No. 144 4o. piso  
Centro  
Tel. 709-0241 y 709-1111

*Restaurante Dracco*  
Conjunto Galerías, local 6  
Melchor Ocampo y Marina Nacional  
Col. San Rafael

*Restaurante la Puerta de Alcalá*  
Puebla No. 191  
Col. Condesa

## S

*Sala Capitular de la Catedral Metropolitana*  
Plaza de la Constitución  
Centro

*Sala de Arte del GREA*  
Glorieta del Metro Insurgentes,  
Local CC-11  
Col. Juárez  
Tel. 525-2916

*Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros, INBA*  
Tres Picos No. 29  
Col. Polanco  
Tel. 545-5952 y 531-3394

*Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, UNAM*  
Av. Insurgentes Sur No. 3000  
Ciudad Universitaria

*Salón de la Plástica Mexicana, INBA*  
Colegio de Cristo  
Donceles No. 99  
Centro  
Tel. 789-3100

*Salón de la Plástica Mexicana, INBA*  
San Francisco No. 1626  
Col. Del Valle  
Tel. 524-7740 y 524-3693

*Salón des Artistes*  
República de Cuba No. 54  
Centro  
Tel. 521-2613

*Secretaría de la Contraloría General de la Federación*  
Av. Insurgentes Sur No. 1735  
Col. San José Insurgentes

*Secretaría de Turismo*  
Presidente Masarik No. 172  
Col. Polanco

*Seguros América, S. A.*  
Av. Revolución No. 1508  
San Ángel  
Tel. 550-9111

*Sociedad Dante Alighieri, A. C.*  
Marsella No. 39  
Col. Juárez  
Tel. 511-2953 y 533-5183

*Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos*  
(SOMART)  
Plaza del Carmen No. 25-C  
San Ángel  
Tel. 548-7092

*Subdirección Médica del ISSSTE*  
Av. San Fernando No. 547  
Tlalpan

T

*Taller Cultural del Ajusco*  
Zacatépetl No. 323  
Col. Parques del Pedregal  
Tel. 652-3874

*Taller de Gráfica Popular*  
Serafin Olarte No. 112  
Col. Independencia  
Tel. 672-1185

*Taller Nicolás Moreno*  
Ximilpan No. 18  
Tlalpan  
Tel. 676-7705

*Teatro de la Danza*  
Campo Marte y Paseo de la Reforma  
(Detrás del Auditorio Nacional)  
Col. Chapultepec Polanco  
Tel. 520-9060 ext. 514

*Teatro del Pueblo*  
Venezuela No. 72  
Centro  
Tel. 795-3750 y 702-1205

*Torre Cultural Domecq*  
Av. México No. 337, 1er. piso  
Coyoacán  
Tel. 524-5641

*Torre Ejecutiva de Pemex*  
Marina Nacional No. 329  
Col. Anáhuac  
Tel. 250-5930 y 254-0513

U

*Universidad Autónoma Metropolitana*  
Plantel Azcapotzalco  
Av. San Pablo No. 180  
Col. Reynosa-Tamaulipas  
Tel. 382-5000 y 382-4409

*Universidad Autónoma Metropolitana*  
Plantel Iztapalapa  
Av. Purísima y Michoacán  
Col. Vicentinas  
Tel. 686-0322 y 686-1611

*Universidad de las Américas*  
Puebla No. 223  
Col. Roma  
Tel. 525-4633 y 525-1575

*Universidad del Tepeyac, A. C.*  
Callao No. 842  
Col. Roma  
Tel. 550-0744, 781-4033 y 577-6902

*Universidad Pedagógica Nacional*  
Carretera al Ajusco No. 24  
Col. Héroes de Padierna  
Tel. 652-2615 y 652-3399

*Universidad Tecnológica de México*  
Marina Nacional No. 162  
Col. Anáhuac

### Exposiciones

Individuales	768
Colectivas	397
Homenajes	16
Bienales	2
Salones	7
Concursos	6
De apoyo	5
Simposios o confrontaciones	1
Inauguraciones o reapertura de galerías o museos	11

### Lugar de exposición

Instituciones oficiales	540
Instituciones o asociaciones particulares	230
Galerías	238
Universidades o escuelas	109
Representaciones diplomáticas	23
Hoteles y restaurantes	23
Sin datos	8

### Géneros

Pintura	533
Escultura	169
Gráfica	199
Dibujo	154
Fotografía	161
Tápiz	31
Mural	11
Cerámica	27
Orfebrería	10
Arte objeto	32
Collage	10
Video	1
Vitral	1
Cartel	15
Ilustraciones y ambientaciones	22
Arquitectura	4
Artesanía	4
Esmalte	5
Sin datos	161

### CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea  
*Presidente*

### INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval  
*Director General*

Jaime Labastida  
*Subdirector General de Difusión y Administración*

Laura Ramírez  
*Subdirectora General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich  
*Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas*

Paulina Campderá  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Esther de la Herrán  
*Directora de Investigación y Documentación de las Artes*

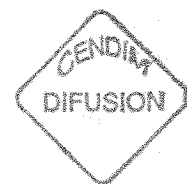
Francisco Reyes Palma  
*Subdirector de Investigación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*

Ma. Teresa Suárez  
*Subdirectora de Documentación e Información del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*

Patricia Aulestia  
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón*

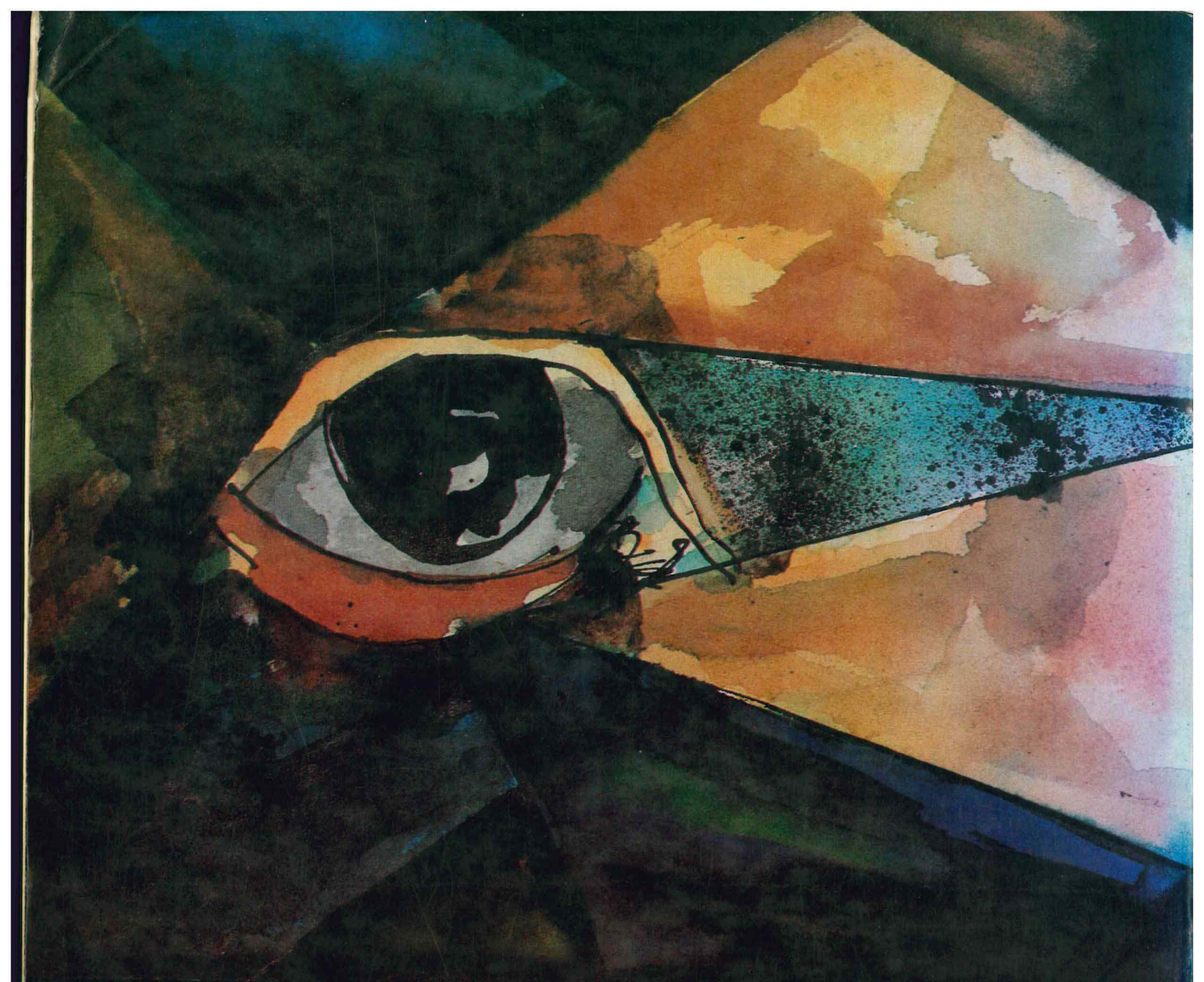
Luis Jaime Cortez  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Domingo Adame  
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli*



*Signos, el arte y la investigación*  
se terminó de imprimir en diciembre de  
1989 en los Talleres de Robles Hnos.  
Se imprimieron 1,000 ejemplares.  
Tipografía: Prisma Editorial, S.A. de C.V.





Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



**Dirección de Investigación y  
Documentación de las Artes**