

cionar una situación que se ha creado recientemente alrededor de la Orquesta Sinfónica Nacional, organismo que tampoco las trae todas consigo en cuanto a la calidad de sus interpretaciones. Hace algún tiempo, se anunció que ofrecería un concierto de música contemporánea como parte de las actividades generadas por el Tercer Foro Internacional de Música Nueva que organizó el CENIDIM. Después de varios cambios de fecha y postergaciones, el concierto en cuestión fue suspendido indefinidamente. En circunstancias normales, esto no tendría mayor trascendencia y podría imputarse a alguna típica confusión en la organización. Sin embargo, dados los antecedentes, vale la pena explorar un poco esta situación. Durante el Foro de Música Nueva, el programa correspondiente a la música sinfónica fue realizado (y muy bien, por cierto) por la Sinfónica de Veracruz, cuando por razones lógicas debió ser la Sinfónica Nacional la que participara en el Foro. A partir de esto, comenzó a decirse en el medio musical (extraoficialmente, por supuesto) que la Sinfónica Nacional no quería saber nada con la música contemporánea, y menos con la música contemporánea mexicana, y que de ahí nacía la negativa a participar en el Foro y a dar el concierto extraordinario ya mencionado. Casi de inmediato, vino la contraofensiva de parte de la Sinfónica Nacional, defendiendo una posición contraria a la que se le había imputado. En fin, que se ha creado una intriga maquiavélica alrededor del asunto, y finalmente resulta que nadie sabe nada a ciencia cierta.

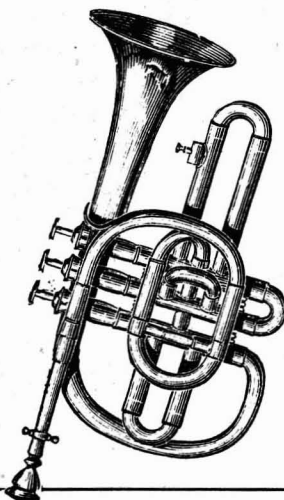
Sería inútil y contraproducente tratar, como están haciendo algunos de los involucrados en el asunto, de hallar y exhibir un culpable o un chivo expiatorio. Más útil sería que el asunto se aclarara de una vez por todas para beneficio de la propia Sinfónica Nacional y de la música mexicana contemporánea. Me parece que el desarrollo musical de nuestro país está ya suficientemente obstaculizado por el sistema como para que encima de ello se creen constantemente pequeñas intrigas que no hacen sino frenar más las posibilidades de progreso en este campo.

Finalmente, quisiera mencionar un fenómeno curioso por el que nuestra ciudad acaba de atravesar en materia de espectáculos en general, y de actividades musicales en particular. Me refiero al *Síndrome Cervantino*, cuyos



síntomas más evidentes son una copiosa avalancha de música, danza, teatro, etcétera, acompañados por acaparamientos y reventa de boletos, aglomeraciones, escándalos, decepciones, confusiones, espectáculos de primerísima calidad, otros no tan buenos, y en fin, todo aquello que siempre suele ir de la mano de un Festival. Sucede, sin embargo, que una vez terminado el Festival Cervantino nos enfrentamos a otro largo año de ayuno en material musical, teatral y dancístico, y que el haber asistido a unos cuantos eventos no ha resultado particularmente económico. La pregunta a este respecto es la siguiente: ya que el Festival Cervantino sí ofrece de hecho la oportunidad de ver y oír cosas que no son habituales en nuestro medio, ¿no sería posible que durante el resto del año se hiciera una programación de actividades culturales menos desbalanceadas, para que el Festival no resultara una especie de indigestión violenta y el resto del año una especie de dieta forzada?

Juan Arturo Brennan



DE ARTES PLÁSTICAS

AQUI ADENTRO SOY UNA FORMA MAS

Si se intenta contextualizar a la obra de Fernando García Ponce en el marco de las vanguardias —vale decir, de lo que viene generando la pintura en diversos países desde la segunda postguerra, por fijar límites— es preciso acudir a múltiples referencias. En primer lugar, resulta innegable que este autor se inscribe en lo que puede llamarse, ya, la tradición del movimiento geométrista mexicano. En este ámbito, a diferencia de lo que sucede con otros continuadores, los trabajos de García Ponce tienden a revitalizar las formas propias de tal escuela mediante la incorporación de elementos que las aproximan a otros planteos estéticos. Y es aquí donde aparecen los ecos de ciertas manifestaciones que se producen en los Estados Unidos desde los años cincuenta, aproximadamente. Nos referimos a la presencia, en las estructuras de este pintor, del collage, el relieve y un gestualismo que, desde su personal estilo, dibujan la memoria de figuras como Rauschenberg (en el collage y la mancha) y de Marcelo Bonevardi (en ocasionales tratamientos del relieve sobre el plano de fondo); ello para citar sólo algunos ejemplos en un amplio espectro de intereses similares.

Claro que estas confluencias son manejadas mediante una elaboración de los cuadros distinta a la de los autores nombrados, la cual, obviamente, conlleva significaciones también diferentes. Para explicitarlas es necesario dilucidar cómo funcionan tales recursos —o sea: relieve, tachismo y collage— en los lienzos del artista mexicano. Cabe, en principio, señalar que, desde cierta óptica, esta obra se constituye como una pintura de superficie, donde todas y cada una de las formas, colores y otros componentes, viven gracias a, y por su interrelación, dentro del mundo cerrado del cuadro. Este sentido pri-

mordialmente estructural, esta estricta interdependencia de los elementos —renuente a un intento de metaforización inmediata— domina a todo aquello que, desde afuera, se incorpora al espacio de la obra.

A propósito, García Ponce utiliza recortes de revistas o periódicos. Y cuando un cuadro incluye objetos que, por convención, no pertenecen a su propio código, tales objetos funcionan a modo de excrecencias puesto que son rasgos de un lenguaje exterior. Lo que se produce, entonces, en la estructura interna, es un encuentro o asociación de materiales diversos. Pero si en Rauschemberg —para volver al caso citado con anterioridad— tales excrecencias son utilizadas de un modo virulento, tratando de significar su propia violencia, su condición de aspectos marginales de un mundo fragmentario, en García Ponce no sucede lo mismo, o al menos no en la misma medida.

Por el contrario, la mayoría de sus obras privilegian el carácter compositivo y, en ese contexto, los elementos del discurso gráfico discurren en un tono más mesurado; ocupan por lo general, zonas reducidas en el centro del cuadro, dejándose circundar por amplias franjas de color. Es decir, están subsumidas un tanto por el discurso pictórico. Así, los nerviosos trazos de pincel que surcan a las hojas impresas, al imprimirlas su marca (la de lo pintado) exacerbaban su ajenidad, su pertenencia a otro sistema; son huellas, vestigios, brotes de un estallido que la acción envolvente de las formas siempre censurará.

Esta dinámica presenta, no obstante, algunas variantes. Veamos: en un bastidor el papel de periódico invade un campo más grande y suma, a su natural aspereza, una telaraña de manchas que intensifican la carga agresiva. En otra tela —"Naranja y morado sobre negro"— las pinceladas repiten el formato de los fragmentos gráficos en una especie de juego especular, o de prolongación recíproca.

El cuadro como generador de otros cuadros

Como decíamos, García Ponce maneja con frecuencia áreas de color puro y variada intensidad matérica, separadas por líneas rectas. Así, a la tregua de un blanco (en cuya neutralidad late, solapada, la amenaza del negro) sucede la

intensidad de un azul o un cálido siena. Y en el centro, casi siempre en el centro, pequeños recuadros muy texturados liberan y contienen, al mismo tiempo, el caudal emotivo; son como ventanitas, espacios abiertos hacia el interior del cuadro, estanques que nos conducen a un afuera (de la superficie) ilusorio. Esta conformación de los planos guía a la mirada en un recorrido de los límites de la tela hacia adentro y viceversa, graduando simultáneamente la emotividad. En tal periplo, las zonas extensas mantienen cierta sorda tensión, cierto respiro que explota en los microcuadros del interior, semejantes a islotes iluminados.

Por otra parte, el relieve se ejecuta por medio de maderas pegadas sobre el plano de fondo, o unas sobre otras; estas planchas poseen, en su cúmulo de formas, un funcionamiento semiindependiente; son como cuadros dentro del cuadro. Análogo tratamiento exhiben, en algunas obras, las ventanitas llenas de matices que citábamos hace un momento; cual una serie contigua, dos o tres de ellas habitan, aquí y allá, lugares de la tela.

Ubicados de esa manera, como estructuras autónomas dentro de la es-

tructura mayor, esos cuadros son, según este enfoque, llamadas de atención sobre las ideas primordiales que sustentan a toda obra de arte: por un lado, la de ser un conjunto de signos que, más allá o más acá de toda interpretación exterior, fundan su existencia estrictamente en base a su interrelación; de ahí su carácter autónomo. Y en segundo lugar, la multiplicidad de cuadros dentro del cuadro podría aludir a la multiplicidad de lecturas —incluida la del pintor— que posibilita la obra.

Por eso, cuando en algún costado de una tela descubrimos un logotipo con el nombre de Fernando García Ponce, esta intromisión —que se nos antoja sutilmente irónica— realizada con signos de otro código pero abstractos al fin, parece querer decir: "aquí adentro, soy una forma más".

La muestra de Fernando García Ponce fue inaugurada el pasado 26 de mayo en Galería Ponce de esta ciudad. La aparición de este número de la Revista de la Universidad coincide con sus últimos días de exhibición.

Lelia Driben

