

bilidad el espacio para la supervivencia, el lugar desde el cual resistir moral, material y políticamente el embate de los tiempos: "así voy a seguir, moviéndome de un lado a otro, a veces en círculo, a veces en línea recta, de una pared a otra, trabajando, sin embargo, con las palabras".

Ciertamente, muchas cosas se quedarán en el tintero en relación a esta novela. En lo que hace a la historia de las ideas en la Argentina durante el siglo pasado, habría que discutir el ajuste de cuentas con Sarmiento; luego, lo mismo cabe, por ejemplo, para Lugones. Por otro lado, no es del todo explicable que en una novela articulada sobre enigmas literarios, se señale a Borges —un maestro en esa vía de la ficción— como "el mejor escritor argentino del siglo XIX". En tal situación, o también *Respiración Artificial* se enclava peyorativamente en el siglo anterior, o se habla desde el espacio de un balance, una vez más, izquierdista y dogmático de Borges. Con respecto al amplio arco de referencia intertextuales, el ya citado artículo de Sazbón apunta varias y, sobre todo, establece el diálogo con la obra de Onetti. Aquí sólo quisiéramos hacer hincapié en la combinación fecunda, a nuestro juicio, de la *metafísica* del fracaso de los personajes onetianos con una interrogación sobre la novela que, en la literatura rioplatense, tiene su paradigma ejemplar en Macedonio Fernández.

Es obvio que, a partir de todo lo que se ha dicho, *Respiración artificial* no es un libro fácil. Solicita, claro está, un lector *salteado* y *amoroso*, en cierta medida diríamos también que pide un cómplice moral y político, que no sólo reconstruya su poética sino que pueda leer la metáfora fundamental de ésta: que esa poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe, sostiene en pie el espacio de una práctica, quizá como la única alternativa que a un sector de la intelectualidad argentina contemporánea le dejó la historia. Y con esto, tal vez insuficiente o no —eso hoy no tiene respuesta—, asimismo permanece incólume la posibilidad de la esperanza. De todos modos, esta cara positiva de la cuestión también tiene su opuesto: *Respiración artificial*, que junto a *Cuerpo a cuerpo* de Viñas y *Nada nadie nunca* de Juan José Saer, son las novelas más interesantes escritas por argentinos después de 1976, connota —como las otras dos ya cita-

das— una especie de estupefacción frente al relato. Ante ello, no se puede dejar de pensar que, por el contrario, es imprescindible recuperar el relato, es decir, recuperar la opción de que la sociedad argentina se narre a sí misma los acontecimientos que han conmovido sus cimientos, desde todos los discursos posibles, como esfuerzo para la recomposición de una cultura crítica. Y, no lo olvidemos, como forma de disputar el mercado a los productos complacientes y oportunistas que hoy cubren el debate sobre el pasado, del tipo del último *best-seller* de Jorge Asís.

Antonio Marimón

Notas

1. José Sazbón, "La reflexión literaria", Rev. Punto de vista No. 11, marzo-junio de 1981, Buenos Aires.

DE MÚSICA

PROGRAMAS, ORQUESTAS Y FESTIVALES

En fecha reciente se dio una ruptura por parte de la Orquesta Filarmónica de la Unam en la monotonía de la programación de conciertos, y vale la pena comentar las circunstancias en que eso sucedió. En el par de conciertos que la OFUNAM llevó a cabo los días 8 y 10 de mayo, tuvo como director a Jorge Velazco, quien para la primera parte de su programa seleccionó el *Concierto para cello* de Antonin Dvorak. Hasta

aquí, nada hay de novedoso, ya que este concierto, junto con el de Schumann, es el tradicional caballito de batalla de nuestras orquestas cuando, por un milagro, se deciden a abandonar el camino de los sempiternos conciertos para violín o para piano. La segunda parte del programa, sin embargo, resultó interesante por el contexto musical que priva en nuestro medio. Jorge Velazco programó la *Tercera sinfonía*, de Aram Khatchaturian, escrita para órgano, quince trompetas solistas y gran orquesta. Es significativo que esta obra haya sido ejecutada en México (y por primera vez, si no me equivoco) ya que su divulgación ha sido difícil y lenta en todo el mundo; baste considerar que su estreno en Estados Unidos fue realizado apenas en 1968, veintinueve años después de compuesta. ¿Por qué considero interesante mencionar que la OFUNAM haya ejecutado esta obra? Por dos razones: la primera se refiere al hecho de que son escasísimas las ocasiones en que nuestros directores deciden ofrecer al público una experiencia sonora distinta y estimulante en lugar de recurrir a lo más trillado del repertorio orquestal. Y como experiencia sonora, esta sinfonía es verdaderamente interesante, siendo probablemente una obra única en el repertorio sinfónico por su dotación instrumental. En segundo lugar, me parece importante que en una de nuestras salas de concierto se interprete una obra así porque representa en cierto modo una reacción a una forma de pensar muy difundida en el medio y entre el público, forma de pensar que suele descartar cualquier experimento o novedad en favor de la seguridad de todo aquello que ya ha sido probado una y otra vez. Al respecto, quisiera citar aquí parte de la nota de programa que el propio Jorge Velazco preparó para este concierto: "Alguna vez, las voces del prejuicio y la ignorancia se alzaron en México en contra de esta obra, sin conocerla ni haberla oído jamás". Resulta significativo que esta observación de Velazco pueda ser generalizada y referida a una actitud muchas veces repetida en contra de obras tanto del repertorio extranjero como de compositores mexicanos. Sería muy saludable que se dieran con más frecuencia estas excursiones a lo insólito en materia musical, para que los oídos del público se abrieran hacia esferas más amplias de la experiencia sonora.

Pasando a otra cosa, quisiera men-



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.

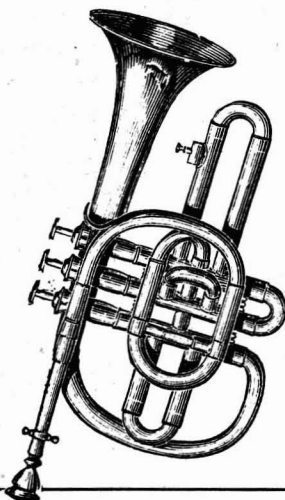
Sería inútil y contraproducente tratar, como están haciendo algunos de los involucrados en el asunto, de hallar y exhibir un culpable o un chivo expiatorio. Más útil sería que el asunto se aclarara de una vez por todas para beneficio de la propia Sinfónica Nacional y de la música mexicana contemporánea. 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 dancística, 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-