EN LOS DOS EXTREMOS DEL MUNDO

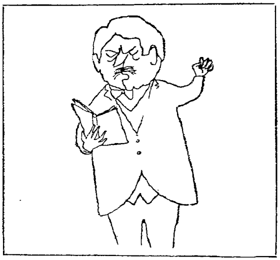
NO hay otro país en el mundo que, como Francia, conserve una tan terca devoción por el libro de lujo, la edición artística en tirada especial, numerada, con papeles, tipos y dibujos de alta calidad. Algunos de los libros más hermosos compuestos en este siglo, nacieron en este país, y basta recordar el pasmoso Buffon ilustrado por Picasso, en la edición de Vollard.

Se trata, sin duda, de una manifestación superior del espíritu artístico que concibe al libro como un objeto hermoso. Pero es también una industria rentable, de radio internacional, basada en la existencia de los millonarios-coleccionistas, quienes muchas veces se limitan a invertir dinero en la adquisición de estos libros como lo harían en Bonos del Tesoro. Eso ha permitido que, junto a extraordinarios ejemplos artísticos en materia de edición, proliferen abundantes productos comerciales, del tipo Clochemerle ilustrado, en tirada de 200 ejemplares.

El último ejemplo de una gran obra de arte, donde un texto de reconocida calidad es presentado con la magnificencia que corresponde a un homenaje, se expone actualmente en la galería La Hune, de París. Es una edición de Amers, del último Premio Nobel francés, Saint John Perse, y el precio de los poquísimos ejemplares puestos a la venta, 55.000 pesos/oro, ya habla a las claras de su excepcionalidad.

Podría afirmarse que es la obra más perfecta de S-J Perse, aquella en que su estética suntuosa y su preciso y refinado sistema verbal, despliegan el asunto más querido y sentido por el autor: la presencia eterna de la naturaleza, su deslumbrante poderío, su exaltación en cuanto belleza no humana. El mar oceánico está en S-J Perse, desde la infancia en la isla Guadalupe, como una motivación profunda que el autor no ha intentado racionalizar, a imagen del sistema explicativo de tantos otros escritores franceses, sino que ha salvaguardado poéticamente en toda su espléndida e incomparable realidad. Intenta así una operación que diríamos de deshumanización, porque es evidente que elude toda reducción —o interpretación— de su tema por obra del subjetivismo del autor, del hombre, y aspira —¡y cuántas veces lo logra!— a que las cosas estén frente a nosotros, tal como son. Jean Paulhan, que presenta la exposición, dice con razón: "Perse no miente, no embellece. Tiene los pies sobre la tierra y va derecho al objeto: ni soñador embriagado por lo invisible, ni sabio que almacena razonamientos. Más bien naturalista. Cuando habla de "acridios" es necesario entender "acridios" y no langostas o locustos".

Así es: las cosas están enunciadas, presentes en la palabra. Pero tampoco se trata de una enumeración, y [illegible] ordenamiento, el tono



majestuoso, el desarrollo lleno de impulso, los que expresan, tanto como las palabras, la espléndida realidad. (Claro que por ahí se infiltra el testimonio personal imposible de erradicar).

Para tal poema, Henri Jonquières y Georges Gadhile establecieron la adecuada maquette tipográfica un in-folio de 46 x 34-5 cms. con un total de 260 páginas, en un papel "vélin de Rives" que fue fabricado especialmente para esta edición llevando como filigrana la firma del autor. Acompaña a la edición una "suite" con un retrato y veinte litografías originales en todo color de André Marchand, inspiradas por el tema de Amers, y tiradas sobre prensa de mano; y las separaciones dentro del poema, los tres puntos que entrecortan el discurso, han sido sustituidos por signos gráficos originales, en color, grabados en madera por Robert Blanchet.

De un punto de vista editorial, sin embargo, el mayor interés está en la tipografía, ya que con un sentido elogiable de lo que es un libro, se ha buscado establecer una armonía en base a los tipos y a su distribución sobre las enormes hojas del volumen. La Imprenta Nacional, conservaba, desde hace dos siglos y medio, una bastardilla grande que había sido dibujada por Grandjean en 1693 y que nunca había sido fundida. Se trata, —sea dicho para nuestros especialistas y para los que distinguen los valores de la impresión— de un "romano del Rey" de cuerpo 28, perfilado, muy simple con unos pocos signos que salen del canon de la bastarda, grabado por Grandjean con esa concepción clásica, austera, que lo distinguió. De su importancia basta con señalar que estaba clasificada como monumento histórico. Ha sido fundida por primera vez para esta edición de Amers, y es un acierto: la gran página adquiere una dimensión plena, segura, y pareciera que la "itálica" impusiera su impasibilidad clásica y armónica, al poderoso impulso retórico del poema de Perse.

Jean Paulhan tiene sus objeciones. Dice: "La bastarda tiene su virtud: es una inclinación continua de izquierda a derecha, que da la impresión de impulso, de carrera. Tiene también su defecto: un movimiento sin detención y reposo a la larga cansa los ojos y termina por proporcionar, como el curso igual de un río el sentimiento de la inmobilidad. Pero ocurre que en cada página, el sentido, —tan fuerte es su animación, tan constante su vuelo—, anima la tipografía, la transforma, la proyecta".

La presentación de esta edición fue acompañada por una exposición de distintas ediciones de S.J Perse, entre ellas la traducción española de Lisandro Galtier para la Emecé, en Buenos Aires. Falta en cambio, lo que es muy sorprendente, la espléndida edición de lujo de Amers que en Colombia preparó Jorge Zalamea, aunque en cambio están las publicaciones fragmentarias en Lettres Françaises, la revista que Roger Caillois dirigió en Buenos Aires durante la guerra. Enormes fotografías muestran los viajes marítimos de Perse: siempre ese rostro ceñido de cualquier cosa menos de poeta, proyectado contra el fondo de olas, contra los mástiles y las velas de los innumerables barcos, chalupas, goletas, esquifes, en que ha recorrido el mundo. Mapas ampliados muestran sus diversas navegaciones los hay de la isla Guadalupe, de todas las Antillas, del Caribe, de las costas de China, de la Oceanía y las islas de la Polinesia, del norte de América, Terranova, e incluso de las costas de América Latina hasta Tierra del Fuego: de cualquiera de esos lugares el poeta nos mira serio, hermético el rostro, impasibles los ojos, ningún indicio de gozo, de entusiasmo. En las ampliaciones donde se van esfumando los contornos de los objetos, esa cabeza se emparenta con las maderas, con las olas inmóviles, con la tierra brumosa, y deviene una piedra que nada dice, que está allí. Debe ser esa la mayor ambición de este hombre.

En el otro extremo del mundo, en **Pekín**, el problema se plantea exactamente al revés que en Francia (por algo son las antípodas): no hacer ediciones de lujo, tiradas a pocos ejemplares, sino ediciones muy numerosas, al alcance de todos. Ninguna novedad en ello, tal es el criterio que rige en las publicaciones anglosajonas, por lo común simples, fuertes, eficaces instrumentos de trabajo.

La novedad radica en un doble juego equilibrado entre el deseo de ampliar el alcance de las publicaciones y al mismo tiempo salvaguardar, en este mundo masivo en que estamos, en que todo se plantea en base a estadísticas donde se suceden los números altos, algo del refinamiento, de la calidad que es sensible en el producto elaborado por la mano del hombre, del artesano, y que se pierde cuando la máquina lo sustituye.

Ese equilibrio está logrado a nuestro entender, en las técnicas de reproducción de obras de arte que han desarrollado varias escuelas chinas. Para entenderlo y explicarlo, vale la pena un recorrido desde Europa.

El progreso, cada vez mayor, en el uso del grabado, responde, sociológicamente, a la culturización progresiva de las masas, a la aparición de vastos núcleos educados que aspiran a la obra de arte. El siglo XIX inyecta velocidad y amplitud en el uso de las técnicas del grabado, y no hay que olvidar que las codiciadísimas litografías de Henri Daumier, aparecían a centenares de ejemplares en las páginas del Charivari, del cual fue caricaturista político. Pero las condiciones sociales de nuestro mundo —y también, aunque en muy menor grado, las limitaciones propias de algunas técnicas de grabado— han tendido a reducir las tiradas para que el precio sea más alto. La habitual indicación al pie de página 8/20, cuando no 3/5 no son, la mayoría de las veces, por deseo del artista, sino del "marchand", y el mercader, como es sabido, hace de todo mercancía. Recuerdo la indignación que a nuestro Luis Camnitzer le provocan estas reducciones en la tirada de los grabados, cuando sólo las justifica el deseo de encarecerlos.

Otro problema es el de las reproducciones. El sistema fotográfico, habitual, se ha desarrollado con extremada calidad, lo que ha permitido que en los rincones más lejanos del planeta, el Uruguay por ejemplo, se pueda contar con versiones aceptables de muchas obras maestras. (Siempre que he preguntado qué idea del arte pictórico se podía hacer Rodó, sobre todo cuando se leen sus comentarios en Motivos de Proteo, vistas las fotografías en sepia y las versiones del Tintoretto en grabados en acero de que disponía a comienzos del siglo. Michelena recuerda cómo, siendo muy muchacho, Rodó lo interrogaba sobre el color de la gran pintura al óleo.) Pero esas reproducciones aceptables cuando se cotejan con originales —y hay un caso ejemplar, que es el de Velázquez— provocan inmediato desconsuelo.

El problema lo han tratado de zanjar los chinos mediante la reproducción de las obras de arte mediante grabados de madera. Es lo que llamaríamos un "trabajo chino", para el cual preparan en escuelas especializadas a numerosos técnicos. Cinco, diez, quinientos tacos de madera distintos, y el uso de todas las tintas y las gamas de color imaginables, para reproducir obras del pasado y obras del presente. Los resultados son variados, satisfactorios e insatisfactorios en diversa medida.

Tratándose de pintura tradicional y de obras de autores relativamente modernos, es decir, los que corresponden a los últimos siglos de la dinastía Tsing, se logran efectos pasmosos. He cotejado un original del maravilloso Shi Pai Shi, con una copia en base a tacos de madera, sin poder discernir cuál era el original y cuál era la copia. Y no se trata de mera inorancia de un inexperto, sino que la dificultad se le planteaba, delante de mí, a un profesor de arte: era el mismo papel de arroz, las mismas tintas diluídas, los mismos negros y ocres. Se podría aducir que Shi Pai Shi es un pintor moderno —murió hace pocos años— y que su técnica es de más fácil reproducción. Pero lo mismo puede decirse de las reproducciones de Chin Pau Chao, el más feliz pintor de bambúes de la dinastía Tsing, muerto hace dos siglos.

Las insuficiencias son perceptibles en [illegible] en las reproducciones de períodos más antiguos, y con motivo. Las famosas damas elegantes de la dinastía Tang, donde se despliega el color, el toque minucioso, el detalle casi microscópico, no alcanzan la perfección de los casos anteriores en las reproducciones modernas. Con todo el Museo de Shanghai se permite exponer un larguísimo cuadro con una serie de damas de la dinastía Tang, no en el original que el Museo custodia, sino en la reproducción que él mismo ha establecido, y que es una aproximación muy convincente a la obra primigenia. Es el color, sobre todo, el que resulta traicionado en algunos casos, como en uno de los ejemplos más hermosos de la pintura tradicional, una escena de la vida rural que forma Chao Yung, el admirable pintor de la dinastía Yeun.

El técnico va tallando sus maderas, una a una, con el cuadro a la vista, diluyendo las tintas al agua, probando cien veces, hasta estabecer la serie de impresiones que, por hacerse una a una, son pasibles de retoque directo para aproximarse más al modelo. Las reproducciones se hacen sobre papel o sobre telas, y no hay limitación en la tirada. Aun así son caras, porque a pesar de lo barata que pueda ser la mano de obra en China, exigen una cantidad de trabajo muy considerable. Puede sospecharse que en la misma medida en que, por la mayor cultura y mayor posibilidad adquisitiva del pueblo, aumente el consumidor, aumentará la tirada y podrá ajustarse el precio.

En Francia mismo se le aplicó, hace no muchos años, para un volumen de reproducciones de cuadros modernos, del cual nuestra Nacional posee un ejemplar, y allí puede comprobar cualquier interesado la excelente calidad de la reproducción en madera.

La arraigada tendencia de nuestra educación y cultura, es hacia el ejemplar único, hacia el objeto original. En un mundo futuro esos sólo podrán estar en un Museo, prestando utilidad a todos, allí donde ya están los manuscritos medievales, los palimpsestos. Porque desde Gutenberg sabemos, aunque no nos resignamos, que a la inmensa mayoría nos corresponde el ejemplar en serie, la copia, la reproducción, y no puede ser de otro modo.

ANGEL RAMA, París, octubre de 1962.