

nostalgia de un mundo en el que la realidad de la forma hablaba su propio lenguaje para proceder a una tenaz tarea de reconstrucción mediante la destrucción en la que el pasado de la pintura renace ante nosotros para mostrarnos el verdadero rostro, bárbaro y fantasmal de nuestra realidad. Este mismo propósito crítico adquiere sentido en las obras de Vicente Rojo en una dirección totalmente opuesta. A partir de una negación inicial de la realidad de las formas naturales, Rojo crea composiciones directas, voluntariamente elementales en medio de su riqueza de tonos y texturas, para crear una nueva realidad en la que las formas adquieren sentido gracias a su propia tensión interior y el artista se afirma a través de ellas como auténtico creador. En las diferentes obras abstractas de Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce encontramos también al pintor logrando hacer posible su propio lenguaje a través de un diálogo personal con los puros problemas de espacio y de relación de formas y colores que les plantea cada nueva obra. Y cada uno de ellos encuentra también una respuesta valiosa y diferente expresando su propia subjetividad en la directa objetividad, que se sacia en sí misma, de la obra. Gabriel Ramírez presenta dos de sus composiciones en las que los elementos figurativos se integran a una voluntad de abstracción sostenida por el impacto directo del color y el ritmo de las formas. Finalmente, Roger von Gunten y Rodolfo Zanabria recuperan en sus cuadros mediante el lirismo y la voluntad de orden una especie de inocencia natural mediante la cual el artista es capaz de develar y fijar el cambiante carácter de la realidad inmediata que hiere su imaginación. Pero si podemos decir que cada pintor es un mundo, también podemos decir que en conjunto cada uno de ellos hacen posible el mundo de la pintura; lo que la exposición en la Facultad de Química nos entrega es la variedad, la riqueza y el poder de revelación de ese mundo.



fausto, la ciencia y el poder

por Margo Glantz

Como su creador, Fausto es una figura híbrida que participa de la tradición medieval y de la visión humanista del Renacimiento. Marlowe el rijo, el que muere en una cantina porque lo miraron feo, Marlowe el blasfemo sensual, es de la raza de los elegidos, de aquellos que —en nada semejantes al común de los mortales— se ocultan en la *Historia de la Noche*, para ejecutar sus brujerías y para

pronunciar con desprecio e ímpetu fáustico, el nombre de Dios.

Y ese poeta y ese sabio, poseídos del pecado luciferino, enajenados por la soberbia que transforma a los ángeles en serpientes y arroja a los hombres del paraíso, nos entregan una visión grandiosa y a la vez obsoleta del mundo: la obediencia o el saber, la seguridad o las alas de cera que se derriten al sol, las sagradas enseñanzas o la necromancia, son las alternativas del gran dilema fáustico.

Viejo tablero de imágenes medievales, siempre revividas en la iconografía corpórea del gremio de los zapateros que año tras año presentaban caducas moralidades y misterios ante los ojos asombrados del niño Marlowe, hijo de artesanos. Los diablos y los ángeles, los vicios y las virtudes se alinean para compartir luego el sitio que las matemáticas y los polvosos tratados ocupan para el joven dramaturgo cuando hace sus estudios en Cambridge. Fausto de pobre cuna, no descuella en lances guerreros ni amatorios, su galardón es sólo la inteligencia, y su fino talento brilla en la universidad alemana donde también estudió Lutero, Wurtemberg. El paralelo es perfecto. Marlowe, de quien se decía que era discípulo de Maquiavelo y ateo diabólico, tiene una doble faz. Una profunda tradición religiosa que remonta a la infancia y un escepticismo epicúreo que lo liga con el grupo de la

Noche que dirigían Walter Raleigh y el matemático Harriot.

Así Fausto sin aceptar las “delicias” de la vieja ciencia que se sustenta en Aristóteles y preso de la *Hybris*, ha caído en “diabólicos” ejercicios y ha decidido alcanzar el poder. Con recelo descarta el poder adquirido por los reyes y los héroes porque su intención es más soberbia. El anhelo de Fausto no es dominar a los hombres sino a la naturaleza, es decir, su intención es volverse Dios. “Bien, Fausto, dice en profundo monólogo, esfuerza tu cerebro y habrás de convertirte en una deidad.”

Pero su intención soberbia sólo puede realizarse pactando con Lucifer, que pecó del mismo pecado. Los buenos ángeles tratan de disuadir a Fausto y le señalan un único camino de salvación: quemar sus libros y leer las Santas Escrituras. Fausto quiere saber y pacta con el diablo. Saber es perderse, ignorar es conocer a Dios. El paraíso de los ignorantes es el reino de los cielos, la sabiduría es el poder del infierno. Penetrado de esta dicotomía, el Fausto medieval se opone al Fausto renacentista para recorrer el infierno portátil que le reserva Mefistófeles. Fausto se condena porque parece no creer que haya ningún infierno —“pamplinas creo que el Infierno es una fábula”— y se siente fascinado por el poder que han de brindarle los emisarios de Lucifer, por el co-



nocimiento que se inscribirá en los libros que le revelarán el movimiento de los planetas y el misterio de la naturaleza terrestre y por las posibilidades de lujuria que Mefistófeles ha de brindarle. Cuando mira los cielos, sin embargo, la imagen de Dios resurge y con ella, el arrepentimiento mediocre e indeciso: "Al contemplar el cielo, te maldigo y me arrepiento."

En esta obra, a caballo entre el Medioevo y el Renacimiento, el dilema es planteado en términos de conocer o creer. La ciencia es el camino del saber, la religión es su cancelación. El sacrificio de Prometeo atado a su roca se equipara a la sangre que ata a Fausto con el Diablo; en ambas visiones, la posibilidad de progreso se paga con la condenación. Fausto y Marlowe dudan, con todo, porque el conocimiento que otorga poder se reduce en último término a una gran desilusión del sabio, un desengaño, escamoteos religiosos con cardenales y papas, cuernos místicos, delirios sensuales con diablasas, amores míticos con Helenas de Troya desplazamientos en alfombras mágicas que lo llevan por Europa y por fin el término: los vein-

ticuatro años han pasado. Los placeres y el saber se agotan brevemente y el arrepentimiento, aunque grande, no basta para calmar la desilusión ni para lograr el perdón del cielo ofendido.

De nuevo la dicotomía se hace aparente. Marlowe es un ateo irredento, pero al mismo tiempo cree como Fausto. La ciencia es progreso y la religión un freno; para saber es necesario cambiar de bando, los santurrones ganan el paraíso y la ceguera. Abrir los ojos es mirar de frente las llamas del infierno. Galileo, Bruno están junto al Fausto de Marlowe.

¿Pero qué es la ciencia sin la conciencia? ¿A qué caminos puede llevarnos el saber desmesurado? ¿Puede el poder sobre la naturaleza, salvar a los hombres? ¿Qué ha logrado Fausto con toda su sabiduría? Fausto quiere quemar sus libros.

¿Y cómo darle además a esta visión fáustica una nueva dimensión? Ludwig Margules la moderniza insertando a Fausto en un mundo de cohetes y torres góticas de lanzamiento que se incrustan en las paredes amenazantes del frontón cerrado de la Universidad. Alejandro Luna diseña la escenografía y viste a

los personajes, sean diablos o ángeles, de trajes blancos a la Batman, y a Fausto, como contraste, de negro. El medioevo se advierte en las nervaduras de las estructuras hechas con andamiajes de hierro y en esa atmósfera se recitan, monótonos, los versos ampulosos del dramaturgo isabelino y los actores salmodian en coro las maldiciones que amagan al sabio, al tiempo que ejecutan cabriolas y suben graderías.

Para Margules, la ciencia se vuelve la alquimia de la destrucción. Es la imagen de los que fisuran el átomo y luego se ciegan. Es la transmutación de una cultura que se centra en el poder científico de la destrucción. La imagen es valiosa, la concepción también, la escenografía que la respalda es su mejor reflejo. Sin embargo, la puesta es fría y lenta y las cirquerías de los actores innecesarias. La complejidad de matices y los dilemas se resuelven en una sola dimensión tonal y los elementos humorísticos, de por sí fallidos en Marlowe, no logran darle ligereza a la puesta. La representación de los pecados capitales que en el renacimiento tenía un respaldo iconográfico en la imaginación popular, se vuelve irrelevante

en la actualidad si no se subraya su sentido con nuevas imágenes. La excesiva sencillez de la concepción total la vuelve plana.

La carencia de emoción que ha sido buscada con cuidado, no logra el efecto buscado por el director, es decir, marcar el carácter despiadado de la civilización moderna, a lo sumo, lo que logra es definir la automatización. La escena final está concebida de manera diferente: Fausto crucificado entre cohetes da muestras de emoción para subrayar su ya inútil arrepentimiento, pero esta escena no basta para romper la monotonía anterior, ni redime a la escena del sello que le ha impuesto su director.

Y el sello se imprime firmemente en insistencias de imágenes en movimientos repetitivos, en melopea intermitente de voces, en malabarismos truncos y en humorismo abortado.

Esta puesta en escena no deja de tener interés porque es certera en su concepción e intenta definir el mundo moderno revitalizando una obra clásica, y con ella Margules ha avanzado un paso más en su obstinada búsqueda de los nombres y formas que reviste el poder.

