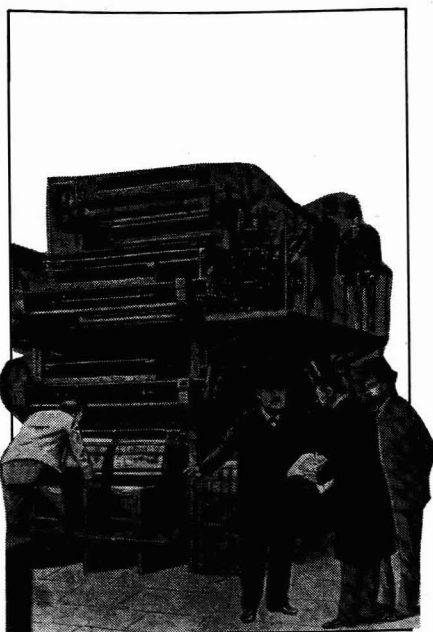




Una Editorial Universitaria —y ésta sería la segunda nota definitoria— debe ser un ejemplo de rigor *editorial* y de rigor *crítico*. Rigor *editorial* aludo, naturalmente, a la calidad de sus libros y rigor crítico a la presentación académicamente impecable de los textos, ya se trate de un libro de filosofía, de un tratado científico o de un poema. Una Editorial Universitaria debe, además, recoger —aunque no indiscriminadamente, sino (como decía) con rigor editorial y con rigor crítico, el trabajo de los investigadores y profesores. Por último, una Editorial Universitaria también debe estar al servicio de necesidades didácticas específicas de la comunidad.

Si lo anterior es cierto, la Editorial Universitaria es un sitio privilegiado para influir en las vetas profundas de nuestra cultura. Porque una Editorial Universitaria no se asusta de publicar los llamados libros "difíciles": ya sea el consagrado y fundamental o el libro nuevo y decisivo. Porque una Editorial Universitaria no está atada a géneros, a consignas o inmediatas especulaciones financieras. Por eso —insisto— una Editorial Universitaria es el lugar ideal para publicar los libros esenciales de una época.

Estoy convencido, por otra parte, de que, en ciertos periodos de su historia editorial, la Universidad Nacional Autónoma de México ha estado a la altura de estas exigencias. Pienso en aquella Imprenta Universitaria y en aquella Dirección de Publicaciones que supo reu-

nir y atraer a los mejores escritores de nuestra lengua; que se atrevió a publicar los primeros libros de autores que el tiempo demostró esenciales; que supo *estimular* la escritura y que colaboró creativamente en la *invención* de libros; que se atrevió a rechazar, con bonomía y ánimo educador, bobadas pretenciosas o balbuceos prematuros que estaba segura de que los mejores libros no son forzosamente los que se redactan en mi barrio; que supo, en definitiva, que una verdadera Editorial Universitaria no es una fábrica de libros, sino la formación, lenta y trabajosa, de un campo magnético cultural. No tengo más pretensión, amigos todos, que volver a esa nobilísima tradición y, si me es posible, continuarla.

Pero no sólo creo en las virtualidades teóricas de una Editorial Universitaria: también creo, al igual que el señor Rector, que la Universidad Nacional Autónoma de México puede y debe convertirse en una fuerza editorial decisiva dentro del mundo de nuestra lengua. Para ello contamos con un fondo editorial que, en muchos renglones, es único. No carecemos de técnica y, sobre todo, poseemos una envidiable vitalidad institucional. Habrá, entonces, que pasar a nuevos modos de organización. La situación es propicia. Es una apuesta emocionante y digna. Si se gana, todos habremos ganado.

No quiero, *no debo* concluir a estas cuartillas sin recordar, con afecto y con gratitud, a quienes me precedieron en estas preocupaciones editoriales. Permítaseme la divina arbitrariedad de sólo mencionar a unos cuantos universitarios impecables que, por fortuna, son mis amigos: Beatriz de la Fuente, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Torrès y Henrique González Casanova.

Dice Borges que "el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación". Es verdad y me gusta recrear ese momento milagroso en que un hombre abre un libro y lee y piensa lo que *otro* hombre ha pensado. Es un acto que nos une, que vence al tiempo, que nos hace conocer los pequeños secretos de otros hombres, que nos introduce a la inmensa memoria colectiva de la especie. Colaborar en la formación de ese instante mágico es, sin duda, un privilegio. Le agradezco la oportunidad, Señor Rector. Muchas gracias.

Alejandro Rossi

DE ARTES PLASTICAS

ALFREDO CASTAÑEDA: PARODIA DE LA ILUSTRACION

En los orígenes de la Era Cristiana, la pintura se realizaba en códices manuscritos que constituyeron el antecedente del libro moderno. En ellos la imagen visual iluminaba al texto rodeándolo o ubicándose paralelo a él. A lo largo de los siglos, esta forma de arte que muchas veces ejercieron los monjes, y que está celosamente conservada en las principales pinacotecas del mundo, permanece como el más fiel testimonio de los temas y estilos ejecutados en los distintos centros, desde el antiguo Egipto hasta las Galias, desde los países del norte de Europa hasta Francia e Italia.

Posteriormente, cuando se fundó la imprenta, esa escritura artesanal fue reemplazada por ediciones más masivas y el viejo arte de la ilustración continuó acompañando al discurso lingüístico. Pero si antes se hacía necesaria la presencia de dos manos: una para dibujar y la otra para escribir después, una de esas manos fue destituida por la máquina que fabricaba palabras y la otra terminó por desaparecer también en la reproducción impresa de las pinturas. Y aún hoy, ¿quién de nuestros contemporáneos no recuerda las magníficas estampas que surgían, de pronto, entre las páginas de las lecturas de infancia y adolescencia? ¿Y cuántos quisieran recobrar, de algún modo, el placer de observarlas y recrear, asimismo, las historias que revelaban esas lecturas? ¿O, de otra manera, y por alguna fórmula alquímica, efectuar un recorte en el tiempo para convertirse en uno de esos monjes que laboriosamente engendraban las formas y palabras en los antiguos rollos?

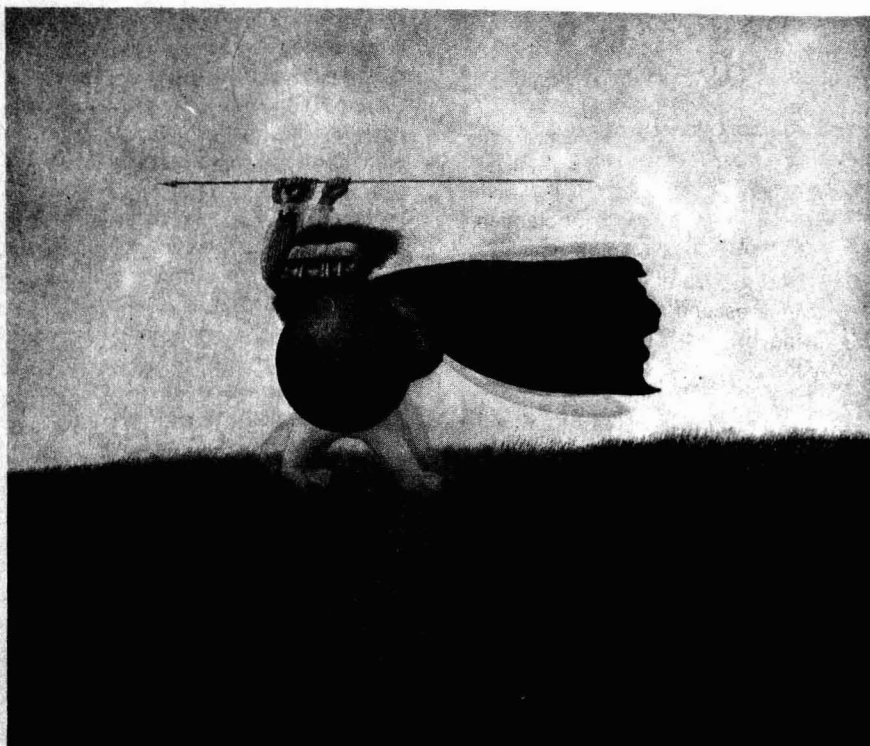
Un pintor mexicano, Alfredo Castañeda, se aventuró en la experiencia. Pero la forma concreta que adoptaron sus ilustraciones es —además de un

conjunto de dibujos y tintas— la de la pintura de caballete, vale decir la de un tipo de obra que aparece en el siglo XIV, muy tardíamente, por cierto, respecto de la fecha de nacimiento de las iluminaciones en manuscritos.

Por otra parte, lo único que existe de los libros ilustrados por Castañeda son esas pequeñas tarjetas con algunas frases aisladas que asoman a un costado del marco, en los cuadros; eso y la mención del nombre de dichos libros y sus autores en el catálogo. Es decir: el artista local vuelve a ejercer aquella elaboración a dos manos, individual y solitaria, con el agregado intermedio de la máquina de escribir. Y es que se trata de libros imaginarios por lo cual, montada sobre una ficción, la tarea ilustradora de Castañeda resulta ser un hecho paródico. Y en el contexto de esa parodia se opera una inversión: si las estampas de los códices y de los libros que posee el patrimonio cultural de la humanidad funcionaban como agregados (muchas veces enormemente importantes) al texto; en este caso es este último, el texto, el que se acopla al esquema visual.

Pero ¿podemos llamar textos a esos escuetos fragmentos en los que no se desarrolla ninguna historia, ningún relato de viaje, ninguna novela de caballería? Lo único que Alfredo Castañeda nos entrega, como decíamos, es una nómina de títulos y algunas frases. Esos elementos emergen como vestigios de libros supuestamente escritos en el pasado en algunos ejemplos, como indicios de los que tienen una virtual existencia presente en otros y como anunciaciones de los que podrían aparecer en el futuro en estos mismos segundos ejemplos. Así, leemos: "DECİRES DE GESTA de Gonzalo Díaz de Uñer", "MEMORIAS DE UN CORSARIO de Niccolo de Ventimiglia", "LAS GUERRAS SANTAS de Marcel Alleau" y "LAS AVENTURAS DEL CABALLERO ALATRISTE de autor anónimo del siglo XV". Por otro lado, con un carácter más atemporal: "28 DIAS COMO FEBREIRO de Soledad de Villanarciso", "LAS ETAPAS DEL CUARTO CAMINO de Gregorio Eminescu" y "SENSACION DE RETORNO de Alvaro Ferreira".

Simultáneamente, estas ilusorias creaciones literarias remiten a todas las obras no escritas o escritas y no publicadas a lo largo de la historia; aluden, en suma, a esas "HISTORIAS A NIVEL



DEL AIRE", a esa infinita cantidad de textos que se quedaron y quedarán en la memoria de tantos escritores sin obra, o en el espacio oculto y anónimo, surcado de tachas, de los originales.

En el interior de los cuadros, cada estructura posee una marcada síntesis figurativa, donde las formas asumen un verismo total. No obstante, esa verosimilitud se rompe por medio de elementos que señalaremos enseguida. Para explicarlo mejor es preciso describir algunas obras: sobre la superficie pintada de gris de la tela, un rectángulo contiene una figura masculina ubicada en el centro de un paisaje, cuyos únicos componentes son la campiña vacía en la parte inferior y, separado de ella por la línea del horizonte, el cielo abierto en la zona superior del cuadro. El personaje viste un voluminoso ropaje negro que describe un semicírculo nada ortodoxo y se extiende, en forma de capucha, hasta la cabeza. Un trozo de tela roja, con una trama similar a la de una cortina, está pintada sobre la vestimenta; además, aquí y allá, ciertas fisuras en la extensión de la materia simulan que la pintura se ha deteriorado. Este cuadro está inspirado, siempre dentro de los límites de la ficción, en "EL MAESTRO ECKHART" de Franz Eberth. Al margen, cabe señalar que el filósofo Eckhart es la única inclusión de una perso-

na real, en este caso convertido en objeto de estudio.

Hay otro trabajo con un epígrafe que dice: "...como si lo hubiera sorprendido la historia" y pertenece a "LAS AVENTURAS DEL CABALLERO ALATRISTE". Aquí, como en todas las obras, se repite el doble espacio de fondo de modo tal que la tela hace las veces de marco.

Y, en primer plano, asomando apenas de la arista inferior del campo figurado, se ve la cabeza y parte del torso del protagonista; por encima de él, como si se tratara de un pedazo de cristal, una mancha transparente deja entrever otro rostro que repite los rasgos de la figura; esa mancha se prolonga hacia la tela blanca del fondo, es decir, hacia el falso *passerpartout*.

En ambos lienzos, pero sobre todo en el primero, se observa una elaboración convencional de la escena; no son, ni más ni menos que clásicas figuras con el paisaje al fondo. Sin embargo, tanto el trozo de paño rojo como el cristal de accidentados bordes, introducen —con reminiscencias surrealistas— lo insólito dentro del esquema previsto. Son recursos irónicos encaminados a crear desconcierto, puestos ahí para quebrar la unidad representativa. Todo ello con una buena cuota de humor, muy frecuente en los bastidores de

Castañeda. Ese humor lo lleva a sugerir que la mancha púrpura del primer cuadro descrito es el corazón; léase sino la pequeña nota aclaratoria: "... y con esta coincidencia el conocimiento matutino se hizo manifiesto en su corazón". En el óleo del caballero Alatraste la actitud de brechtiano distanciamiento se acentúa, en la medida en que el cristal que duplica el rostro traspasa el límite de la escena e invade la superficie de apoyo.

Análogas propuestas encontramos en otros cuadros. Por ejemplo, hay una naturaleza muerta en pequeño formato, muy a lo Marino Marini, en la que nuevamente la superficie se divide en dos por una línea horizontal, para sugerir el muro posterior y la mesa sobre la cual se apoya una impecable pera; pero, he ahí la sorpresa, la tela ha sido ostensiblemente agujereada en el plano superior derecho. En otros lienzos ese agujero se muestra pintado; tal es el caso de aquel vaso con agua que resguarda a un tallo cuya punta desnuda presupone que ha perdido la flor; más abajo, en el lugar donde ésta debería estar: caída, reaparece la forma del orificio. Tres números indican cuál es el recorrido que debe efectuar la mirada: el 1 se coloca por encima del vaso, el 2 en el extremo del tallo y el 3, en el hueco.

¿Cuál es la propuesta?: invalidar la representación verosímil desde el interior mismo de esa representación, desde un contexto compositivo y figurativo clásico (dentro de lo que, de una manera *sui generis*, puede llamarse clásico en el arte moderno), mediante la intromisión de elementos (puesto que aparecen como una intromisión) como los que hemos mencionado. Y a través de ellos, mediante el humor, lo fantástico y lo provocativo y transgresor que significa la destrucción parcial de la tela. Lejos de transformar los contornos creando estructuras neo-figurativas, Castañeda escoge un realismo de extremada síntesis, emparentada con la escuela metafísica italiana en la que perviven —como en las obras de nuestro autor— la luz y la suave progresión tonal de los ancestros renacentistas. No es casual, asimismo, que el pintor mexicano trabaje con óleo y que respete meticulosamente el punto de oro. Y en medio de tal refinamiento se ven, de pronto, cuerpos fragmentados y, en la pintura de dos perros semi-ocultos detrás de una pantalla, un trozo de la misma caído en el suelo.



Tal fragmentación de los cuerpos encuentra otro resorte interpretativo que apuntaremos de inmediato. En cuanto a la insistente duplicación y multiplicación de los rostros —además de ser un recurso fantástico y de, como dijimos, socavar los cimientos de una mirada tranquila y lineal a lo representado— parece presidida por la idea de instalar, en el espacio sincrónico de la pintura, la sucesión de momentos que los personajes viven en ese otro espacio sincrónico de la escritura. Pero la escritura es un hecho virtual que sólo existe en la imaginación del autor; el libro no está, de él sólo se ven escasos agrupamientos de palabras, y esa memoria fragmentaria debe ser plasmada por medio de cuerpos y caras igualmente parcelados, o fantasmalmente repetidos, como es fantasmal la sombra que, en ocasiones, rodea el contorno de las anatómías.

Falta mencionar, para concluir, otro aspecto en el que se verifica lo paródico: muchos de los títulos inventados por Castañeda, como ya hemos visto, se ubican en siglos anteriores como relatos de caballeros, decires de gesta, aventuras de un corsario o guerras santas. Otros, de intención más atemporal, podrían haber sido escritos también en un indefinido pasado u obtener concreción en el futuro. Casi todos los óleos

—y aquí aparece otro elemento, el contraste, puesto que se trata de concepciones artísticas modernas— muestran un deliberado trabajo de desgaste, como si los hubiera deteriorado el paso del tiempo. Hay, a propósito más pausas reveladoras de anacronismo o, dicho en otros términos, de que esa pintura ha sido realizada en una época anterior, son las vestimentas, el sillón decimonónico en el que se sienta la dama desnuda de "Siempre te reconoceré", el paliacate rojo que porta un personaje, los dibujos y telas en forma de medallón y los trozos de paño color púrpura que emergen como huellas de pesados cortinados antiguos. Para el espectador de hoy, tales indicios lo retrotraen al pasado, para los observadores del mañana, el lienzo tiene preparado ya su inevitable desgaste. Así, el artista —que ha recurrido a la vieja y dignísima práctica de la ilustración— juega a la simultaneidad de tiempos, estilos y temas en una interacción de realidad (la de la obra) y ficción (la de los libros). Esa es su propuesta. El público la aceptará o no, según el interés que posea en acoger a una de las producciones más rigurosas y espléndidas que registra la pintura mexicana de hoy.

Lelia Driben