

*La écfrasis entre el cuerpo y la palabra: consideraciones para el estudio de las ediciones de grabado y poesía de la década de los '60 en la colección del Museo Nacional del Grabado**

FARJI, Eva / UBA, FFyL – evafarji@hotmail.com

*Eje: perspectivas teórico-metodológicas en la historia del arte
y su relación con otras disciplinas humanísticas*

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Cultura impresa – Antropología de la Imagen – Museos – Literatura.

Resumen

En esta ponencia se problematiza la écfrasis a partir de la relación texto-imagen que plantean las publicaciones de poesía y grabado de la década de los '60, integrantes del patrimonio del Museo Nacional del Grabado (MNG) de la Argentina, ahondando en el modo en que los textos poéticos ecfrásicos proponen modos particulares de acercamiento a la obra gráfica (y viceversa). La búsqueda de modernización del canon del grabado encuentra en las relaciones entre arte y literatura un espacio de experimentación en respuesta a la tradicional noción de ilustración artística y la histórica sujeción del grabado al texto en el libro impreso. Así, el desafío teórico que se propone implica pensar la écfrasis en presencia de la imagen física y sus efectos generadores de sentido. Estas producciones híbridas se sitúan en un punto de intersección entre la Historia del Arte, los estudios visuales, la Literatura comparada y la Antropología de la imagen.

Las imágenes poéticas de la literatura ¿pueden ser incluidas como objeto de la Historia del Arte? Si la poesía habla de la obra de arte, ¿puede ser entendida como discurso de

* Esta ponencia se realiza en el marco de la investigación «De la ilustración al objeto poético, Grabado y literatura en la colección del Museo Nacional del Grabado en las décadas del '60 y '70» que se lleva a cabo gracias a la beca Investiga Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación.

conocimiento sobre la misma? Los estudios que abordan la écfrasis en las últimas décadas permiten que estos interrogantes sean posibilidades. En este artículo se toma la écfrasis tanto como objeto de estudio y, teniendo en cuenta su etimología griega —la preposición *ek* y el verbo *frasso*, que pueden entenderse como desobstruir, hacer comunicable o permitir el acceso—, como vía de comprensión de las imágenes desde lo sensible y la experiencia (De la Calle, 2005, p.13). En ese sentido, la propuesta es doble: pensar las obras desde la écfrasis, y repensar la écfrasis desde las obras.

El patrimonio del Museo Nacional del Grabado (MNG) resulta de especial interés para las investigaciones sobre arte gráfico en la Argentina durante la década de los '60. Su creación —iniciativa del galerista Óscar Pécora—¹ coincide con esta época especialmente fecunda en debates estéticos y políticos del arte. Artistas e instituciones se encuentran bregando por la modernización, internacionalización y reconocimiento del arte argentino, y en este marco los grabadores elaboran estrategias para la circulación de sus obras y la renovación del canon de la disciplina (Dolinko, 2012). En ese marco, el presente trabajo se propone estudiar las ediciones limitadas mixtas de literatura y arte gráfico original² en formato de carpeta, libro o cuadernillo (artesanales o industriales) de este repositorio, ahondando en el modo en que los textos poéticos ecfrásicos proponen modos particulares de acercamiento a la obra gráfica y los efectos de la unión del texto con la materialidad de la imagen.

Definida como la representación verbal de una experiencia o representación visual, la écfrasis implica una interpretación más que una trasposición, y resulta un recurso generador de asociaciones simbólicas donde la visión subjetiva del escritor se ofrece como mediadora entre el espectador y la obra. La imposible pero ilusoria pretensión de la palabra de hacer ver la imagen se supera en la fase que Mitchel denominó de «esperanza ecfrásica» con la imaginación o la metáfora, creando nuevas imágenes poéticas en «el ojo de la mente» del lector como intención de superación de la alteridad de lenguajes (Mitchel, 2009, p. 141). Cabe señalar que en los casos que nos ocupan la imagen está presente materialmente sin por ello impedir el juego ecfrásico y propiciando que el texto la afecte o modifique.

Asimismo, cabe diferenciar la écfrasis como concepto principal en textos literarios, de la écfrasis poética o interpretativa en el discurso legitimador de los prólogos. Al respecto, viene

¹ Como Director de la Galería Plástica, Pécora fue un promotor del grabado y logró reunir durante estos años, lo que sería el fondo original de la colección del MNG que, luego de una larga espera, pasa a manos del Estado en la década de los '80. Marcela Gené (2012) relata el derrotero de esta colección, el camino a su estatización y la problemática de la falta de sede propia que hizo que estuviera guardada por una década en la Biblioteca Nacional.

² En estas ediciones se suele aclarar que la imagen es «grabado original» por cuanto está impresa directamente de su taco o matriz y no es una reproducción empleando otra técnica industrial. La carpeta es una forma tradicional de presentación de la obra. Tanto ella como los otros tipos de ediciones pueden ser tratadas como dispositivo, o bien ser ideadas como objeto artístico en sí mismo (como en el caso del libro de artista).

en ayuda la distinción que realiza Riffaterre entre écfrasis literaria y écfrasis crítica. En el primer tipo, el escritor no tiene por interés principal aportar una lectura sobre la obra visual, puede inclusive asignarle «caprichosamente» significados en función de su propia búsqueda creativa o del contexto de su relato. Mientras que la écfrasis en la crítica especializada el objetivo es formular «juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos» (Riffaterre, 2000, p.162).

Concordando con estas puntualizaciones, Agudelo Rendón (2019, pp. 61-65) en su aporte metodológico desde la Literatura comparada, divide en tres las tipologías según su intencionalidad: la función descriptiva estaría subsumida en la écfrasis «mimética» en textos literarios o críticos, mientras que cuando se encuentran elementos de juicio, estamos hablando del tipo que denominará «interpretativa». Finalmente, la categoría correspondiente a la écfrasis literaria de Riffaterre, recibe en Agudelo el nombre de «recreativa», donde la obra artística o la imagen es el pretexto de la obra literaria.

Según Francisco José Ramos (2014), pensar la poesía implica abordar una lógica que ya no es sólo la del concepto sino la de la potencia creadora de imágenes; para él, «el concepto de imagen poética exige una nueva manera de percibir y descubrir lo que se experimenta como imagen, al punto de rebasar el propio confinamiento conceptual de lo que se piensa» (p.340). Por lo que en esta conjunción de grabado y literatura nos encontramos ante relaciones dialécticas entre imágenes de distinto tipo. Por eso, en los casos que estudiamos, la relación texto-imagen que presenta la écfrasis, podría entenderse como la ocasión de la relación entre imágenes materiales (el grabado, resultado de una técnica específica) e imágenes mentales (generadas por la imagen poética de la escritura). El libro o carpeta vendría a ser el dispositivo que le otorga cuerpo físico a la imagen gráfica, mientras que las del texto poético tendrán su cuerpo en cada lector-espectador. El encuentro de texto e imagen lo propicia el sujeto que la manipula, lee, observa. Es un encuentro corporal donde la mirada y el pensamiento son parte del cuerpo. Estas ideas se relacionan con lo que planteara desde la Antropología de la imagen Hans Belting, quien afirma que las imágenes que parecen circular sin cuerpo, como las de las ideas o el recuerdo, «en efecto ocupan nuestro propio cuerpo», estableciéndose una doble relación corporal con las imágenes físicas ya que «concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes» (2007, pp. 15-17).

En el movimiento pendular de tradición y modernización que caracterizan las búsquedas del grabado argentino de esta época en pos de su revalorización, se evidencia un rechazo al concepto tradicional de ilustración que relega la imagen a un papel subordinado con respecto al texto, sobre esta problemática Silvia Dolinko, explica las causas:

(El grabado y) su uso como vía para la ilustración literaria, (fue) instalando al discurso visual en el universo de la cultura letrada. Esta función condicionó algunos de sus rasgos particulares, como el pequeño formato de las estampas debido al destino de la imagen: la página del libro o de la revista. En verdad, este lineamiento ilustrativo implica una de las modalidades de más larga proyección en la historia del grabado occidental: si es bien sabido que se vinculó con la difusión del libro ya desde sus orígenes, desde el siglo XIX la producción del *peintre-graveur* se vinculó muchas veces con la ilustración (Dolinko, 2016).

En respuesta a esta condición histórica, las relaciones discursivas entre las artes fueron exploradas por algunos grabadores en las publicaciones de la década del '60 como un espacio de experimentación hasta tensionar los límites disciplinares, desembocando en lo que el artista gráfico y conceptual argentino Edgardo Vigo caracterizó como «objetos-cosas literarias» (Davis, 2013, p.51). Los textos ecrásicos, que tienen una muy larga presencia en la cultura occidental, problematizan las formas de acercarse a la imagen, oponiéndose a la idea de trasposición de un lenguaje a otro, a tono con las renovadas propuestas en el consumo cultural de la gráfica. En ese sentido, interesan especialmente los casos en que se evidencia la decisión de proceso creativo conjunto de escritores y grabadores.

Los criterios de clasificación del patrimonio del MNG para estas producciones distingue dos categorías: Libros y Carpetas, encontrándose casos que resulta difícil entender su ubicación en uno u otro conjunto. Se relevaron aquellos objetos que contuvieran texto literario, observándose que la poesía es el género mayoritariamente elegido. De este corpus, se observa que son muy pocos los prólogos que incluyen comentario sobre la obra gráfica o noticia biográfica del artista ilustrador. La ausencia es mucho más notoria en los libros que en las carpetas, primando la idea de que la obra es literaria y que el resto de los elementos que conforman el objeto (imágenes, diseño, diagramación, calidades materiales, paratextos en general) serían cuestiones secundarias sin formar parte de «la obra». El comentario del experto se ocupa de los escritos e imágenes solo cuando el proyecto es conjunto de ambos autores, o bien la iniciativa es del grabador (carpetas generalmente).

En *Poemas de Madera y Soledad*, con textos de René Daniel Uset y grabados de Juan Carlos Stekelman [figura 1] editada en Buenos Aires por Mundonuevo, en la destacada imprenta de Francisco Colombo en 1960, ya desde su título se plantea metafóricamente la analogía de ambos procesos creativos (visual y verbal) cuyos frutos serían poemas. Esto se reafirma en el prólogo de Osvaldo Svanascini, por entonces Decano de la Escuela Nacional de Bellas Artes «Manuel Belgrano», quién destaca que «las maderas de Stekelman entienden justamente estos poemas porque se han propuesto partir del hombre»,³ y

³ Osvaldo Svanascini, poeta y crítico de arte, ostentaba ya la posibilidad de legitimar e influir tanto en el campo literario como el plástico. Recordemos que fue parte integrante de revistas literarias ligadas al surrealismo y al invencionismo por aquellos días, como por ejemplo la revista *Letra y Línea* de la que fue secretario de redacción en la década de los '50.

describe los grabados como «grandes esculturas planas, que se alojan en sus propios reencuentros, en sus formas sumergidas entre el aire blanco y los huecos que pueden encontrarse en las palmas de las manos o en los dientes de las nubes». La palabra «escultura» nos hace entender como cuerpo al plano que vemos, a la vez que enfatiza su carácter de representación. Si bien estas imágenes pueden describirse como configuraciones orgánicas irregulares incluyendo elementos identificables con partes del cuerpo humano, Svanascini las nombra, les da entidad, las señala, se las ofrece al lector-espectador. Pero se resalta algo del orden de lo novedoso, de lo que puede actualizar el arte (el canon), lo vemos en las palabras finales:

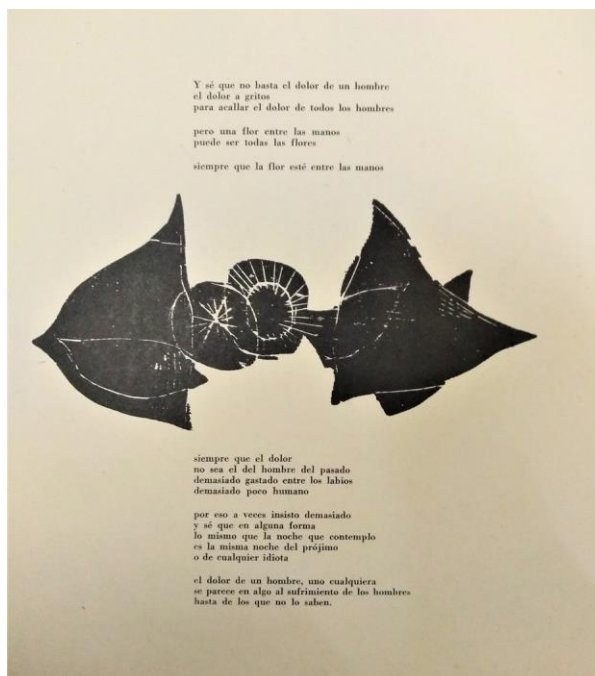


Figura 1. Ejemplo de diagramación de una página del libro *Poemas de madera y soledad*, Daniel Uset y Juan Carlos Stekelman, Mundonuevo, 1960.

Por eso, esta aventura poético-plástica de Uset y Stekelman pretende equilibrar el contenido y la forma basándose en una manera de expresión contemporánea, que en definitiva actualiza su pasión por lo que constituye ese estilo de nuestros días en el que lo humano es una parábola abierta a la espera (Svanascini, 1960, s/p).

No se trata de que uno ilustre al otro, sino que ambos resuelvan el mismo tipo de problemáticas desde una postura moderna, no anclada en un sentido unívoco. ¿Qué es lo humano? Cuerpo amorfo que transmuta, soledad, tiempo. En este libro-carpeta dialoga el pasado enraizado en el material tradicional del grabado xilográfico (madera, tinta, papel), con aquello atemporal (la poesía, la soledad), y una mirada transformadora (del presente) que se erige en la palabra del comentario del crítico. Lo «novedoso» (en tanto intencionalidad) no está ni en la imagen ni en la poesía, sino en la forma de activación de la obra conjunta.

Hay otro texto de Svanascini que resulta revelador. Aparece en *Poemas amigos* (1962), también iniciativa de Juan C. Stekelman, con grabados de su autoría y poemas de Busch, Svanascini, Fons y Uset. Parecería ser una presentación poética de las imágenes, siendo el único escrito en prosa. Sin embargo, no aparece al inicio como prólogo, sino en la mitad del

cuadernillo, sin quedar en claro su función. Allí puede leerse lo siguiente (el resaltado es propio):

Los soles de Stekelman han llegado de la costa de marfil soportando la ingenua aventura de los buscadores de aliento que hubieran encantado a Rimbaud. Los reconocimos porque eran justamente los que bebían ciertos peregrinos que tienen urgencia de pasar las noches en vela, tal vez entre alguna adherencia vegetal, entre ese mínimo rocío que refleja el destino de los barriletes. Pero esos soles arriban con criaturas que no por viajar por un aire desmembrado están lejos de la vida que estimulan. *Y no por sentirse anegados en poesía han deslindado una preocupación plástica definida.* Precisamente hallan contrastes expresivos a través del plano oscuro o de los vacíos auspiciando otras formas. Y todo ello cuidadosamente condicionado para dejar adivinar detrás de cada trazo a esos estados de gracia que nos tocan con su pestaña de humo (Busch, Safons, Svanascini, Uset y Stekelman, 1962 s/p).

¿De qué se trata el anegamiento? El crítico parece querer decir que habría un peligro para las imágenes en estas propuestas artísticas híbridas: el de no ser concebidas con la misma calidad por parte de sus autores en comparación a sus obras autónomas, o que la palabra desplace la imagen y la contamine de sentido (riesgo que se juzga superado). Cuestión que hace evidente la relación de poder que se establece entre imagen y palabra.

Por lo demás, la propuesta de Stekelman en su aspecto material es la utilización de un papel semitransparente (de calco o similar), en donde se imprimieron los textos poéticos, superponiéndose a las páginas en donde figuran las xilografías. Esto permite, en su manipulación, observar en conjunto o por separado ambos elementos. El contacto con la imagen primero es velado porque el soporte del texto la desenfoca, cuando se corre esta suerte de cortina traslúcida, se observa la imagen nítida y el vacío que dejó el texto apartado: su ausencia.

El dispositivo carpeta fue uno de los formatos predilectos de las iniciativas editoriales de Edgardo A. Vigo. Muchas de ellas publicadas bajo su sello *Diagonal 0*, nombre que proviene de una de sus revistas más importantes.⁴ Para Vigo «El cruce entre la poesía y el grabado no derivaba en una mera sumatoria de prácticas disciplinares específicas, sino en la invención de un objeto inclasificable que resultaba del cruce y contaminación de dichas prácticas» (Davis, 2013, p.51).

⁴ Publicación que surge en 1962, su objetivo fue la de la difusión de poemas y xilografías. Los antecedentes de esta publicación fueron sus primeras revistas *WC* y *DRKW*, de los años 1958 y 1960, respectivamente. Su obra xilográfica se imprime de los tacos originales aprovechando la veta de la madera y la textura, incluyendo texto o collage, en una actitud experimental que, de la imagen, pronto pasará a la publicación en su conjunto incluyendo las expresiones poéticas conceptuales vanguardistas del momento (poesía visual y concreta), que formaron parte de cada número. «Iniciada como una revista cultural más o menos convencional que fue mutando hacia la experimentación visual, el desarrollo de la publicación de Vigo se asocia a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista» (Dolinko, 2012, p.265).

En la carpeta *Tríos* de 1965, el platense convocó a diferentes poetas a que escriban cada uno a partir de estampas de su serie homónima, consistente en seis xilografías impresas con dos matrices (negro y un color). El taco negro es diferente en cada estampa, mientras que el fondo de color de todas ellas está impreso con la misma matriz, pero distinto color de tinta. El *leitmotiv* de las estampas es la presencia de tres personajes en distintas actitudes. Estos seres antropomorfos no aparecen sexuados, tampoco vestidos, la identidad es difusa, homogénea. Lo humano se ancla por la relación con los títulos que señala la actividad social (*Trio en ocio*, *Trío musical*, *Trío en protesta*, etc.).

Es evidente que el protagonismo del cuadernillo lo tiene la imagen. Todos los textos son intencionalmente efrásticos ya desde el concepto mismo del proyecto. Se presentan como una suerte de «ilustración al revés»: aquí el artista-editor ha sido el promotor de esta forma de relación entre lenguajes. El objeto propone una forma puntual y lúdica de relacionarse con la imagen y la palabra explícitamente en el prólogo a cargo del profesor y crítico Ángel Osvaldo Nessi.⁵ Su texto visualmente se diferencia de los otros al ser impreso en mayúscula sostenida, habla del eco de la imagen en la palabra, otorgándole una cualidad sonora como la del habla, que bien nos resuena a la célebre sentencia *Ut pictura poiesis*, que en la antigüedad Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos originando el concepto de que la pintura sería poesía muda, mientras que la poesía, pintura parlante. Nessi también compara al poema con un viento que acaricia la estampa, estableciendo metafóricamente una relación táctil (corporal) entre ambas artes, quizá erótica.

La éfrasis de Nessi —por entonces Director del Museo Provincial de Bellas Artes— problematiza la contemplación de la obra, y así va en la línea del pensamiento de Vigo —tal y como lo sintetiza Fernando Davis—, en su búsqueda de:

... hacer estallar la integridad institucional de la obra de arte como objeto único destinado a la contemplación, a la vez que impulsar una circulación y apropiación expandidas, democráticas y colectivas de la práctica artística fuera de la autoridad legitimada de sus circuitos establecidos (Davis, 2013, p.50).

Vemos también el propósito de establecer posicionamiento estético en el título de este prólogo «Un nuevo “Arte Nuevo”». De hecho, «Movimiento Arte Nuevo» fue el título de la exposición del año '65 realizada en mayo en ese mismo Museo (el texto de esta carpeta es posterior, está firmado en septiembre).

⁵ Ángel Osvaldo Nessi, fue Doctor en Letras en la Universidad Nacional de La Plata, donde dictó clases en la Facultad de Humanidades. Fue uno de los creadores del Profesorado Superior y la Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de La Plata (1961) y fundador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (1975). Su libro *La pintura argentina del siglo XX*, obtuvo el primer premio municipal de prosa de la Municipalidad de Buenos Aires en 1958.

Consecuentemente con el título, son tres los poetas convocados por Vigo: Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez y José María Calderón Pando. Todos participantes en varias oportunidades de las publicaciones y actividades impulsadas por el artista forman parte de los movimientos vanguardistas platenses de la época que abrevaron de la poesía experimental. Cada uno de ellos escribe con relación a dos grabados.

Trío clásico del amor [figura 2] es una de las estampas de las que parte el escrito de Calderón Pando.⁶ Dos siluetas negras parecen estar unidas por un brazo teniendo una de ellas un círculo blanco en el lugar del corazón, a su lado un tercer personaje aparece en negativo. La relación con el título puede dirigir la interpretación hacia el triángulo amoroso. En el segundo grabado «Trío musical», de los tres personajes, dos de ellos parecen tocar instrumentos, sin definir con exactitud cuáles, mientras que el tercero, su rostro está ocupado por un círculo blanco que estaría indicando la boca abierta del canto.

Vigo resalta con círculos partes del cuerpo significativas,⁷ casi todas están explicitadas en el poema, poniendo el acento en lo sensorial. En los versos se establece una oposición entre corazón y carne, que no necesariamente está en la imagen, entendidos como sentimiento (amor) y lo oculto, el secreto («vivir detrás y en la tiniebla»). Las partes del cuerpo pueden estar vacías o pobladas («habitado de sueños», que vale decir: de imágenes). La segunda estrofa nombra instrumentos musicales puntuales como «el violín que muere», atribuyéndole una cualidad de ser vivo (mortal), o «después somos guitarras», que bien podría interpretarse como un cuerpo que se toca, relacionando la música con lo erótico.

A Gancedo le tocaron los grabados *Trío en la playa* y *Trío buscando el ombligo cuadrado*, títulos que se funden en uno solo: *Trío en la playa buscando el ombligo*



Figura 2. Edgardo A. Vigo, *Trío clásico del amor*, xilografía, 1965

⁶ Texto completo de la poesía: *I/Hay un vientre habitado de sueños/ y un abrazo terminado en la boca/ Y en cada amor está el amante/ que es otro cuerpo y otra sangre/ para vivir detrás y en la tiniebla/ vacío de corazón, sediento de la carne/ ya poblada/ II/ Del breve violín que muere/donde el hombre espera palabras/ para dolerse en secreto/ hay un desierto de llanto que es amor/por aquello que es el alma/ y este arpegio es necesario/porque la noche existe/ y cae sobre piedras/ con mudos ademanes y lágrimas serenas/ después somos guitarras/ solo risas que postergan la muerte/ concierto final y desbocado/ Nos queda un nombre musical/ para llorarnos.*

⁷ En «Sonidos» otra carpeta de este mismo corpus realizada por Vigo en conjunto con el escritor Jorge D' Elia, plantea un lúdico esquema de manipulación desde el formato y plegado de la misma. El *leitmotiv* del círculo perforado que permite ver a través a la siguiente página es lo distintivo del proyecto. Se incorpora como elemento compositivo tanto en las páginas que contienen texto como en las estampas xilográficas.

cuadrado,⁸ como si las estampas fueran dos momentos de una misma escena. La búsqueda es lo destacado, el verbo que se repite. ¿Qué buscan? algo que se evidencia como imposible o difícil de conseguir, que la muerte y el tiempo van en su contra («Pero yo los veo morir/sin que encuentren una salida»). Parece una ironía, pero en la estampa el ombligo cuadrado está muy cerca y es evidente, dos de los personajes tienen un círculo blanco en el vientre, mientras que el del centro lo tiene cuadrado y todos parecen sorprendidos (sus bocas son círculos de asombro), por lo extraordinario de ese rasgo corporal que lo diferencia.

Por su parte, el poema de De Luján Gutiérrez sintetizó las estampas *Trío en Ocio* y *Trío en protesta*.⁹ En el primero de ellos el grabado no es muy claro respecto a las actividades que las figuras realizan, mientras que el segundo, el gesto de mano levantada en una de ellas resulta perfectamente legible y decodificable como gesto de lucha. Pero el protagonista del poema no son las siluetas humanoides, sino el círculo, que tiene su propio recorrido, que está en el fondo o que aparece en las figuras. Aquí el círculo es nacimiento, inicio y ruptura, puede ser paisaje o cuerpo, fondo o figura.

El último ejemplo que analizaremos es la carpeta *Los reyes* que contiene una serie de grabados de Pompeyo Audivert realizados en linóleo y plástico a buril, bajo una misma temática: los reyes de los naipes de la baraja española.¹⁰ Consta de diez estampas, cinco de ellas a color y las siguientes en blanco y negro constituyen una versión o estado de las primeras, ya están impresas solo con el taco negro de la misma serie. Cada uno de los primeros cuatro grabados corresponde a un rey perteneciente a un «palo», mientras que en el quinto aparecen las cuatro cartas juntas. Se completa el contenido con un poema de Rafael Alberti titulado *Los 4 Reyes de Audivert*. La edición constó de 110 ejemplares, editada por *Cuadernos Australes*.¹¹ Todo indica que se trata de un proyecto del grabador y

⁸ Texto completo del poema: *Todo gesto/ se borra en el aire/Es el tiempo dicen/ los que parten/ Pero yo los veo morir/ sin que encuentren una salida/ Se mueren de pronto/ buscando/ por el mundo/ buscando*

⁹ Texto completo del poema: *Un círculo que nace/ turbulento/ con el mito claro/ que llega al cuerpo/ al ojo/ a la proporción del candor de las horas/crispada frente al metal/ Y nace el círculo a la ruptura/el blanco es púrpura/ nostalgia del amor derribado/noche abierta/ cristalizando el ocio y la protesta/(revés de la sangre)/ perdonando/ los paisajes simples*

¹⁰ La tradición de la carpeta gráfica como proyecto de un grabador, que suele presentarse conformada por varias estampas pertenecientes a una misma serie predispone a que se conciben las imágenes por separado de los textos en hojas sueltas.

¹¹ *Cuadernos Australes* (1958-1959, cfr. <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/cuadernos-australes/>), fue una revista que dirigió la poeta santiagueña Marisa Briones junto a su marido Eduardo Audivert, hijo de Pompeyo y también grabador. Contó con colaboraciones de Rafael Alberti, Luis Franco y Augusto Roa Bastos, entre otros. Profusamente ilustrada con grabados y serigrafías de Battle Planas, Carlos Alonso, Seoane, Rebuffo y el propio Pompeyo. Incluía notas y reseñas sobre distintas ramas del arte y debates estéticos. «El número 3, extraordinario, presentó una carpeta con reproducciones de trabajos de Víctor L. Rebuffo, Luis Seoane, Pompeyo Audivert, A. A. Balán y M. Loza. En mayo de 1960, esta revista editó un boletín de arte, *Caballote*, dirigido por Eduardo Barilari» (Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968, p.292). La carpeta que se analiza es una edición independiente de la revista, pero se anunciaba en ella.

que el poeta fue invitado a realizar una presentación en acompañamiento, escribiendo a partir de los grabados.

Las imágenes contienen similares motivos: grandes rostros fragmentados o superpuestos que ocupan lugar central, con perfiles de narices en línea recta, la presencia de los naipes, fondos de paisajes indefinidos que evocan espacios vacíos o desérticos, la representación enigmática de objetos, que en algunos casos hacen referencia al palo del naipe, algunas de cartas están pinchadas, rotas o atravesadas por elemento cortantes o punzantes.

La estampa correspondiente al Rey de Bastos [figura 3] es la única que tiene por protagonista un cuerpo de mujer y no un rostro. La particularidad es que a esta figura femenina de rostro cadavérico le falta un ojo, una pierna y un seno, mostrando agujeros que indican que el cuerpo está hueco. La mano izquierda se abraza y sostiene un rostro anguloso de tonos rosados está separada del cuerpo y la muñeca presenta un borde resquebrajado de picos triangulares.

¿Qué implica ese cuerpo-cáscara? No hay órganos, no hay carne, la piel parece petrificada, Si bien no es nuevo este motivo en este artista, también podemos emparentarlo con la representación de esculturas rotas en las pinturas de Raquel Forner de la serie *El drama* de la década del



Figura 3. Pompeyo Audvert, *Rey de Bastos*, xilografía, 1960

'40, particularmente la obra *Claro de Luna* de 1939. El concepto del cuerpo como repositorio tiene su tradición occidental con la separación entre cuerpo y alma, o bien entre mente y cuerpo. Es un envase que carece de sujeto, una piel que no siente. La carencia simbólica de órganos, especialmente el corazón, también puede interpretarse en este sentido. Lo vivificante, por contraste, parece ligado a lo erótico que se recuerda por los dedos cruzados de la mano derecha de esa figura, que bien podría interpretarse como una cita a la obra de Max Ernst *Au premier mot limpide* [*A la primer palabra límpida*] de 1923, aludiendo a piernas cruzadas femeninas.

Otro motivo corporal de relevancia lo hallamos en el ojo herido, cortado, que aparece en varias de las estampas, muy caro al surrealismo (movimiento al que muchas veces se ha

emparentado a Pompeyo Audivert).¹² Al respecto, Victoria Cirlot ha estudiado el tema cotejando la concepción de las imágenes visionarias medievales con las surrealistas, sosteniendo que:

[...] la destrucción del sentido de la vista no es un motivo sádico, sino un símbolo de alteración de la visión, una segunda visión más allá de la mundana que es la ceguera del visionario. El arte salido del ojo atravesado no puede ser un arte representacional, sino siempre suprapercptual (Cirlot, 2012, p. 133).

El uso de la primera persona en el texto enfatiza el hecho de que el escritor es el primer contemplador y se ubica a sí mismo dentro del paisaje de Audivert. Acentúa también la calidad de alucinación o ensoñación que ostenta la imagen en tanto aparición: los reyes se presentan ante Alberti de manera sorpresiva, como un extraño encuentro nocturno, como espectros (sin cuerpo, como también carecen de corporalidad —volumétrica— los naipes como representación dentro de otra representación). No es menos significativo el hecho que el texto aparece publicado como reproducción de la letra manuscrita del escritor [figura 4] remarcando la calidad de la escritura como imagen, considerando la letra en tanto dibujo.¹³

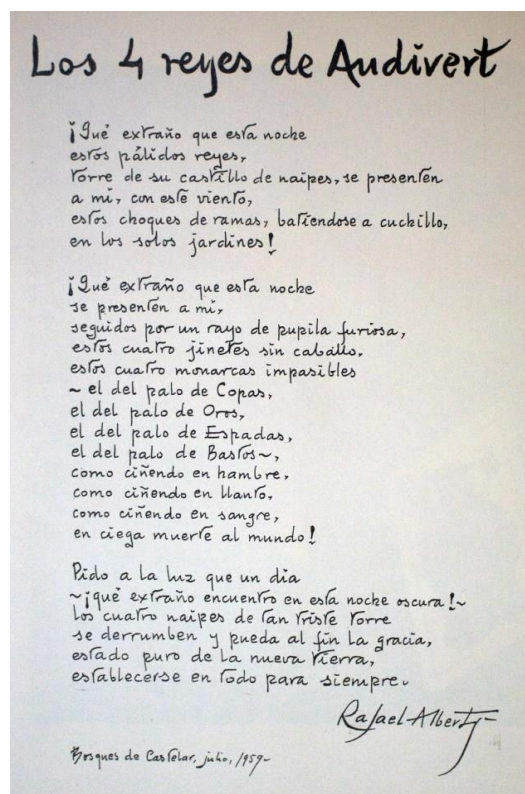


Figura 4. Rafael Alberti, Los cuatro reyes de Audivert, Cuadernos Australes, 1960

¹² Un ejemplar de esta carpeta fue exhibido en la muestra *Surrealismo argentino. Presencia y avatares*, que tuvo lugar en el Pabellón de las Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina (UCA) durante los meses de abril y mayo de 2008. En una nota de difusión en el periódico *La Nación* se continúa la clave de lectura de estas imágenes con relación al surrealismo: «[...] los grabados de Pompeyo Audivert, los reyes, reúnen objetos disímiles, como un enorme ojo, el rey de oros, la silueta de un esqueleto, característico del movimiento... como el de la Serie de los reyes, reúnen objetos disímiles, como un enorme ojo, el rey de oros, la silueta de un esqueleto, característico del movimiento [...]». Cfr. Casanovas, L. (2008, 17 de abril). Un recorrido sobre el arte surrealista, *La Nación*, recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-recorrido-sobre-el-arte-surrealista-nid1005244>

¹³ En nuestra cultura occidental el valor del manuscrito suele tener que ver con el mercado del coleccionismo, con la búsqueda de lo excepcional, el documento y la fetichización de objetos privados. Lo que para este estudio interesa es la inclusión del gesto que sale de la mano del creador-escritor, una huella singular del sujeto, casi como una huella dactilar.

La etapa argentina en la poesía del español Alberti, perteneciente a la generación del '27 y exiliado en nuestro país escapando del franquismo, fue muy extendida y productiva, insertándose en los círculos artísticos y culturales locales. Es un ejemplo de las constantes situaciones de traslados y migraciones de artistas e intelectuales entre España y Latinoamérica por distintas causas políticas que resulta en la construcción de memorias y representaciones culturales compartidas (Aznar y Wescher, 2005, p. 15). Su producción poética está signada por un sentimiento primero de provisionalidad, de esperanza de regreso, pero una vez comprendido que la vuelta es imposible, ya que nada podrá volver a ser como antes, es la nostalgia lo que impera (Granados, 1984, p. 74). La relación de Alberti con la écfrasis y las artes plásticas tiene su expresión más relevante en su libro *A la Pintura*, escrito durante esta época y con distintas ampliaciones.¹⁴

Paisaje y cuerpo son tan redundantes en la imagen como en la palabra: el carácter desolador se acentúa cuando Alberti incorpora calidades sonoras (ramas, viento), y ubica la epifanía en un momento nocturno. A su vez, compara los reyes con los jinetes del Apocalipsis «sin caballo», enumerando los males que estos monarcas —representantes del poder acusados por el poeta— portan (hambre, llanto, sangre, muerte). Las imágenes tienen también sus juegos intertextuales que acompañan la idea: la figura de un ahorcado en la estampa del Rey de Bastos resulta una cita a un fragmento del *Triunfo de la Muerte* (1562) de Pieter Brueghel el Viejo. Así este escenario puede ser tomado como un símbolo del desasosiego ante los desastres humanitarios más que una representación onírica personal. El cuerpo humano desmembrado y agrietado viene a mostrarse como metáfora o espejo del mundo quebrantado.

Los recursos de la écfrasis poética en las ediciones de grabado y literatura de la década de los 60 no son patrimonio ni de una posición conceptual y experimental como la de Vigo, ni de una estética más vinculada a las prácticas tradicionales como la de Pompeyo Audvert. Pero es importante distinguir como en Vigo funciona en tanto propuesta lúdica del artista-editor a los poetas, en Stekelman y Uset es el crítico Svanascini quién orienta la relación entre las artes a través de su escritura crítica como acto poético, y en el caso de Pompeyo-Alberti se generan nuevos sentidos como un recurso que se propone desde lo literario.

En relación con la problemática de la representación corporal, observamos que en Vigo los círculos en el cuerpo no son agujeros (aunque bien podrían serlo a juzgar por la utilización de círculos perforados en varias de sus carpetas y publicaciones), no están del lado de lo hueco como en Audvert, sino de lo vivo. La silueta o lo planimétrico en Vigo y Stekelman, no tienen cuerpo en un sentido formal, volumétrico, pero las cualidades

¹⁴ Otra manifestación son sus denominadas «liricopinturas», dibujos que contienen caligrafía, donde lo emocional aparece como primordial ya en el nombre dado a estas manifestaciones visuales-verbales (la definición de lírica viene dada por la expresión de emociones profundas).

corporales táctiles se las otorga la poesía. Si «entendemos la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano» (Belting, 2007, p.109), la representación de cuerpos amorfos, desmembrados, frágiles, acompañan la crisis de una idea de lo humano con un cuerpo unívoco, ordenado, reconocible, que se correspondan con representaciones miméticas. Si el cuerpo está vacío, no está habitado, no tiene imágenes, es una cáscara. En contraposición aparece el cuerpo erótico (en su totalidad o sus partes) relacionado a lo lúdico, lo táctil, lo vivificante.

A su vez, la edición híbrida de poesía y grabado original —a medio camino entre la seriación industrial y la obra de arte artesanal— implican una serie de intervenciones y decisiones que pueden recaer tanto en los autores literarios, artísticos, o en los editores, poniendo en algunos casos la noción de autoría individual en cuestión. Si bien se ha señalado que la búsqueda de la «modernización» del canon del grabado en los '60 y '70 va de la mano de la autonomía de la imagen gráfica respecto del libro, al observar los ejemplos escogidos, vemos que la relación texto-imagen en publicaciones es también un espacio de exploración.

Por último, en estos casos es la presencia de la obra —y no su ausencia— es la que invita a los escritores al recurso de la écfrasis literaria (creativa). Los escritores (críticos o literarios) son los primeros contempladores de las obras visuales. Y es su experiencia la que se expresa en palabras de forma poética, modificando la imagen, generando otras representaciones visuales —inmateriales, imaginarias—, para hablar de la imagen (o de la imposibilidad de comprenderla o expresarla). Y viceversa: esa presencia física modifica la imagen mental que podamos tener a partir de la lectura de la poesía.

Por todo lo expuesto, a riesgo de redundancia, se concluye finalmente que la écfrasis es concepto teórico y objeto de estudio de la Historia del Arte, estudios visuales, Literatura comparada y Antropología del Arte y clama por un abordaje interdisciplinar.

Referencias

- Agudelo Rendon, P. (2019). *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*, Medellín, Colombia: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Aznar, Y. y Wechsler, D. (2005). *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Busch, L. Safons, H. Svanascini, H. Uset, R.D. y Stekelman, J.C. (1962). *Poemas amigos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Arte y Palabra.
- Cirlot, V. (2012). *Hildegard Von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona, España: Herder.
- Davis, F. (2013). Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en Diagonal Cero. *Separata*, 13 (18), 47-67. Recuperado de: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13703/Separata-18-47-68.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Dolinko, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- _____ (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Doi: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>
- De la Calle, R. (2005). *El espejo de la Ekphrasis. Más allá de la imagen, más allá del texto. La crítica de arte como paideia*. Islas Canarias, España: Fundación César Manrique.
- Gené, M. (2012). Avatares de una colección: el Museo del Grabado (1960-2011). *Estudios Curatoriales*, 1 (1). Recuperado de: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/701/642>
- Granados, V. (1984). La etapa argentina en la poesía de Rafael Alberti. *Epos: Revista de Filología*, (1), 71-84. Doi: <https://doi.org/10.5944/epos.1.1984.9413>
- Lafleur, H.R., Provenzano, S. D. y Alonso, F. P (1968). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Akal.
- Ramos, F. J. (2014). ¿Cómo pensar la poesía? (poema, imagen y escritura). *Escritura e Imagen*, 9, 339-357. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/43875/41474>
- Riffaterre, M. (2000). *La ilusión de la écfrasis. Literatura y pintura*. Madrid, España: Arco Libros.
- Svanascini, O. (1960). Prologo. En Uset, R.D. y Stekelman, J.C. *Poemas de madera y soledad. Grabados en madera de Juan Carlos Stekelman*. Buenos Aires, Argentina: Nuevo Mundo, Francisco Colombo.