

ARTES PLÁSTICAS Y LITERATURA EN MENDOZA. DIÁLOGO CON LUIS QUESADA

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Introducción

La historia de las artes revela múltiples formas de una fecunda relación entre plástica y literatura¹.

¹ Para el estudio de estas relaciones remito a: Jane P. Bowers. "Experiment in Time and Process of Discovery: Picasso Paints Gertrude Stein; Gertrude Stein Makes Sentences". *Harvard Library Bulletin*, Harvard, New Series, vol. 5, number 2, Summer, 1994, pp. 5-29; Eugenio Carmona. "Pintura y poesía en la generación del '27. Seis aproximaciones". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 514-515, abril - mayo, 1993, pp. 103-116; Claus Clüver. "On Intersemiotic Transposition". *Poetics Today*, Jerusalem, vol. 10, N° 1, Spring 1989, pp. 55-90; Edmond Couchot. "Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image". *Littérature*. Paris, N° 87, Octubre, 1992, pp. 65-76; Mariana Genoud de Fourcade y Víctor Gustavo Zonana. "La pintura de El Bosco en dos poetas contemporáneos: Olga Orozco y Rafael Alberti". *Actas de las II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Boletín de Literatura Comparada*. Mendoza, año XIX-XXII, 1994-1997, vol. I, pp. 367-386; Aron Kibédi Varga. "Criteria for Describing Word-and-Image Relations". *Poetics Today*, Jerusalem, vol. 10, N° 1, Spring 1989, pp. 31-54; Jean-Gérard Lapacherie. "Typographic Characters: Tension between Text and Drawing". *Yale French Studies*. Yale, N° 84, 1994, pp. 63-77; François Lecerle. "L'apprentissage de la cécité". *Littérature*, Paris, N° 87, Octubre, 1992, pp. 31-44; José Ricardo Morales. "Un mito dramático en *La tempestad* de Giorgione", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, N° 44, abril, 1994, pp. 73-124; Martine Reid "Editor's Preface: Legible/ Visible". *Yale French Studies*. Yale, N° 84, 1994, pp. 1-12; Antonio

La plástica mira la literatura, por ejemplo, en cuadros que dan cuerpo figurativo a relatos míticos o bíblicos², en miniaturas que iluminan manuscritos, en grabados que ejemplifican con vistas urbanas o paisajísticas textos de viajeros o enciclopedias.

La literatura verbaliza e interpreta los objetos plásticos en el comentario admirado o erudito de escritores, en la práctica de la tradicional *ekphrasis*³ o de la moderna *bildgedicht*⁴.

Ambas formas del arte interactúan en el emblema o la historieta. Ensayos literarios como los *carmina figurata*⁵, el caligrama y los experimentos de la poesía concreta buscan una forma de integración: el ordenamiento de la palabra en el espacio tipográfico adquiere un enorme peso semántico y plástico a la vez.

Risco. "Notas sobre la pintura de Alberti", *Hispanic Review*, vol. 55, N° 4, autumn, 1987, pp. 475-489; Tamar Yakobi. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today*, Duke, vol. 16, N° 4, Winter, 1995, pp. 599-649.

- ² Al respecto, señala Luis Scafati: "[...] la historia del arte está plagada de préstamos de este tipo. ¿Cuánto le deben la Capilla Sixtina o Miguel Ángel a la Biblia?". En: Valeria Méndez. "La metamorfosis de KaScafati". Diario *Uno*. Mendoza, 17 de noviembre, 1996, Suplemento "El altillo de la cultura", N° 177, p. 8.
- ³ Forma tradicional y retórica de la descripción verbal de obras de artes plásticas. Puede ser una obra concreta descrita en detalle o varias obras aludidas en general. Para estas formas de la *ekphrasis* ver: A. Kibedi Varga. Op. cit.; T. Yakobi. Op. cit.
- ⁴ Recreación verbal libre de un texto plástico. *Ibid.*
- ⁵ Se trata de una forma de la poesía medieval que explota el valor simbólico del significante verbal. De acuerdo con Paul Zumthor, los *carmina figurata* pueden caracterizarse del siguiente modo: "[...] los versos, létricamente iguales, se escriben en forma tal que contengan, en lugares determinados, letras que -extraídas de las palabras a las que pertenecen y reunidas unas con otras - forman una frase reveladora del sentido oculto del poema. Una vez que descubre esta posibilidad de lectura de segundo grado, el ojo sigue estas frases y constata que la línea diseñada por la sucesión de las letras clave constituye un signo geométrico (de valor más o menos esotérico) o una imagen emblemática. El uso de una tinta de distinto color facilita el desciframiento". *Langue, Texte, énigme*. Paris, Du Seuil, 1975, p. 27. La traducción es mía. El maestro en la práctica del *carmen figuratum* es el monje Rábano Mauro (ca. 780-856).

Los mismos creadores anhelan superar los límites que los distintos sistemas de simbolización les imponen. William Blake, F. García Lorca, Rafael Alberti, Enrique Molina se atreven a expresarse creativamente por medio del lenguaje plástico. Miguel Ángel y, en la contemporaneidad, De Chirico y Salvador Dalí, se ensayan en la escritura poética. Todos estos cruces atestiguan el anhelo de una profunda unidad entre las artes.

En la cultura mendocina, el diálogo plástica/ literatura puede estudiarse a través de las revistas literarias y mediante la consideración de las ilustraciones incluidas en textos poéticos de autores contemporáneos.

Las revistas culturales de Mendoza dan testimonio de encuentros entre plásticos y escritores con firme voluntad de integración artística⁶. Saúl Borobio y Roberto Azzoni, por ejemplo, colaboran en *Antena. Revista de la Nueva Generación* (1930). En *Cuadernos de Cultura de Cuyo; Ensayo de Valoración de una Región Argentina* (1942-1943), dirigida por Sixto C. Martelli y Oscar D. Vicchi, se incorporan ilustraciones de esculturas de Lorenzo Domínguez, pinturas de Ramón Subirats, xilografías de Adolfo Bellocq y Víctor Luciano Rebuffo, dibujos de Raúl Soldi y Alejandro Sirio. La ilustración de las tapas de *Pámpano* (1943-1944) es de Antonio Ruiz, y Julio Suárez Marzal colabora también con las viñetas interiores. Y en *Azor. Revista de Poesía* (1959-1961) se incluyeron ilustraciones de Enrique Sob-sich y Zdrawko Ducmelic. En estas y otras revistas culturales de Mendoza, es posible también encontrar artículos críticos sobre los artistas plásticos locales⁷.

⁶ Agradezco a Gloria Videla de Rivero el préstamo de su estudio en prensa *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Las apuntaciones que efectuó a continuación están extraídas de este valioso trabajo.

⁷ Tal como lo plantea Eugenio Carmona para la relación entre escritores y pintores del '27 español (*op. cit.*, p. 104), cabría preguntarse si los encuentros regionales trascienden el anecdótico y responden a una postura estética compartida que influye de diverso modo en las correspondientes prácticas artísticas. Dejo la resolución de este interrogante para un estudio posterior. Por el momento, creo que las apuntaciones realizadas por el prof. Quesada permiten una respuesta provisoria en sentido afirmativo.

En lo que se refiere a la ilustración de textos literarios, la relación no ha sido menos fructífera. En 1935, 1937 y 1938, las ediciones del “Salón del poema ilustrado mendocino”, organizadas por la Biblioteca San Martín y la Academia de Bellas Artes, promueven la labor creativa conjunta de plásticos y escritores⁸. En el de 1935, el primer premio fue otorgado a “El hombre triste”, trabajo de Roberto Azzoni y Jorge Enrique Ramponi.

Roberto Azzoni y Julio Ruiz López colaboran además con xilografías para la primera edición de *Piedra infinita*, Mendoza, Ediciones de Amigos para los Amigos, 1942⁹. La segunda edición del poema, aparecida en Buenos Aires bajo el sello de Botella al Mar en 1948, lleva una viñeta de Lino Enea Spilimbergo y un dibujo del mismo Ramponi¹⁰. Ya en la década del ‘70, el poema despierta la imaginación de Raúl Capitanni.

Pero también otros artistas líricos han encontrado en la ilustración una apoyatura ideal de su poesía. Armando Tejada Gómez incorpora en *Antología de Juan*¹¹ dibujos de Carlos Alonso y en *Ahí va Lucas Romero*¹², de Enrique Omar Sobisch. Carlos Alonso colabora con sus

⁸ Arturo Andrés Roig. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Fasanella, 1966, pp. 30-33.

⁹ Con respecto a esta contribución, señala Nelly Perazo que, antes de la llegada de Víctor Delhez (1940) y Sergio Sergi (1943) “[...] el público local conoció estampas grabadas a partir de 1935, cuando coincidiendo con la Fiesta de la Vendimia, pudieron verse obras de Abraham Vigo, Mauricio Lasansky, Alberto Nicasio, Víctor Rebuffo y también de Pompeyo Audivert y de Lino Enea Spilimbergo. Movilizados por estas exposiciones, artistas locales iniciaron sus incursiones en estas técnicas como es el caso de Fidel de Lucía que hizo aguafuertes en Santa Fe bajo la dirección de Alfredo Guido, Roberto Azzoni y Julio Ruiz López quienes ilustraron el poema *Piedra infinita*, de Jorge Enrique Ramponi”. “El grabado en la Argentina (1920-1948)”. En: AA/VV. *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 141-188. La referencia corresponde a la p. 161.

¹⁰ Gloria Videla de Rivero. *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1985, p. 38.

¹¹ Mendoza, Ediciones Patrimonio, 1958.

dibujos para la ilustración del poema "A una muchacha que murió en el mar"¹³. Por su parte, José Bermúdez ilustra los poemas de *Reunión con Poe*, de José Luis Menéndez¹⁴.

Un caso digno de mención es la serie *Los infiltrados*, de Luis Scafati¹⁵. El poema "El cubo venerado y corbatas sin aire", de Alfonso Sola González, transpone y sintetiza mediante un lenguaje surrealista y alusivo, los nueve dibujos de Scafati.

Ciertos plásticos mendocinos, como Raúl Capitani, han sentido particularmente el llamado de los textos literarios. Capitani realiza en 1976 la serie de grabados titulada "Tango Imágenes", sobre tangos de Horacio Ferrer y Horacio Schiavo, en 1978 *Piedra Infinita*, inspirada en el poema homónimo y en 1986 "Poeta en Nueva York", sobre los poemas del libro de García Lorca¹⁶.

Piedra infinita muestra elocuentemente las posibilidades expresivas que la relación plástica/ literatura puede generar. Tal como señala Adolfo de Nordenflycht –de acuerdo con testimonios del propio Ramponi– la técnica del trabajo escultórico de la piedra constituye un análogo del proceso de constitución textual. Técnica que el poeta conoció por sus conversaciones con Lorenzo Domínguez¹⁷.

Estos ejemplos se circunscriben al espacio de la poesía lírica. Sin embargo, también la narrativa ha despertado el interés de los plásti-

¹² Mendoza, Ediciones Voces, 1963.

¹³ Plaquette, Mendoza, Ediciones Romance/ Galería Giménez, N° 5, junio, 1955. Edición al cuidado de los poetas Fernando Lorenzo, Hugo Acevedo y Víctor Hugo Cúneo.

¹⁴ Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995.

¹⁵ Córdoba, Burnichón, 1974.

¹⁶ *Seis artistas argentinos. Mendoza. Catálogo*. Mendoza, Galería Dube, Barcelona, 1997, s.p.

¹⁷ Adolfo de Nordenflycht. "Canto/piedra. Lectura de Piedra infinita, de Jorge Enrique Ramponi". Piedra y Canto. *Cuadernos de Estudios de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 2, 1994, pp. 61-69. La referencia corresponde a la p. 68.

cos. Tal es el caso de los grabados de Víctor Delhez que ilustran la edición de 1953 de *Las mil y una noches argentinas*, de Juan Draghi Lucero, editada en Buenos Aires en los Talleres Gráficos de Guillermo Kraft Limitada.

En el contexto de estas relaciones cabe destacar la labor del Prof. Luis Quesada. Su proyección en el medio se realiza por su trabajo en el taller como pintor, grabador, escultor y orfebre. Pero también, mediante la docencia y la gestión en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo¹⁸. Para conocer las modalidades de la relación plástica/literatura en su vida artística conviene cederle la palabra. Prof. Quesada:

– **¿Cuándo y dónde nació?**

– Nací en Santa Rosa, Mendoza, El 23 de julio de 1923.

– **¿Qué formación sistemática o informal recibió como artista plástico?**

– Informal, desde los doce años, cuando se despierta mi vocación e inicio mis primeros trabajos en este campo. En cuanto a la formación universitaria, después de un camino azaroso por razones políticas, egresé de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Cuyo en 1958.

¹⁸ En 1971 el Departamento de Diseño, dirigido por Luis Quesada, se incorpora al cuerpo directivo de la Escuela Superior de Artes. Esta modificación de la estructura académica de la Escuela le permite reforzar la planta docente y constituye un paso importante para la transformación del Departamento en Escuela Superior, hacia 1975. Ver: Marcelo J. Vernhes. "Escuela de Diseño". En: AA/VV. *Universidad Nacional de Cuyo. Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza, EDIUNC, 1989, pp. 259-263. El Prof. Quesada se desempeñó además como Decano Normalizador de la Facultad de Artes durante la gestión del Dr. Isidoro Busquets (1983-1986).

– ¿Cuándo y cómo se inician sus vínculos con la literatura?

– Estos vínculos se inician fundamentalmente por la lectura y son muy tempranos. Yo vivía en el campo, y por esas razones de la actividad en el campo, me dejaba tiempo libre para leer, sobre todo de noche. Cuando vengo a Mendoza, conozco, entre otros a un muchacho llamado Víctor Hugo Cúneo, con el cual tuve una profunda amistad. Él ya era ese personaje extraño, casi imposible en el mundo en que vivíamos. Y con el trabajo de diagramación que hicimos para su libro *El nacimiento del ciudadano* (Mendoza, D'Accurzio, 1952) inicio mis colaboraciones en la edición de libros poéticos. El libro estaba ilustrado con dibujos de Carlos Alonso.

Hacia fines de 1952 y principios de 1953, por negarme a concurrir a los cursos de “formación política”, me veo fuera de la Universidad. Por ese entonces conozco a Armando Tejada Gómez. La nuestra, fue durante años una amistad fuerte. Tal vez yo haya sido el responsable de que él se identificara con las ideas de izquierda que yo profesaba, pero con una situación curiosa: cuando él entraba, yo salía.

Con Tejada Gómez tiene lugar mi segundo encuentro con la literatura a través de la impresión. Colaboré en la de su libro *Pachamama* (Mendoza, D'Accurzio, 1954)¹⁹. Éste fue mi primer trabajo verdaderamente concreto de “ilustración” para un libro. La tapa llevaba una pequeña figurita americana con aires de arte precolombino –era una cosa insignificante, puesta en el centro del plano de la tapa–. Me encantó que Tejada Gómez, que incorporaba en la edición dos dibujos, uno de Juan Carlos de la Mota y otro de Enrique Omar Sobisch, no rechazase esa pequeña ilustración, que manifestaba los cambios que en mí se estaban produciendo en relación con la política y con la estética del “realismo socialista”. Buscaba ya desentenderme de la realidad como temática de la pintura.

¹⁹ En junio de 1954, Armando Tejada Gómez publicó un fragmento del poema con el título de *Pacha Mama, poema de la tierra*. Mendoza, Ediciones Romance/Galería Giménez, con un dibujo de Marcelo Santángelo.

– Este cambio se advierte en la edición del libro de Luis Ricardo Casnati *De avena o de pájaros* (Mendoza, D' Accurzio, 1965). ¿Podría referirse a la génesis de esta colaboración y a su nuevo sentido estético?

- En cierto modo, yo señalaba mi evolución en la solapa del libro, al referirme a las ilustraciones como frutos del *Taller de grabado* (1955). Allí afirmaba, “[...] queremos que [estos frutos] nos representen y digan de nosotros sobre la medida de nuestra contribución a la humanización de la vida por la cultura y la belleza. De aquí que, hemos agregado, y aquí está, otro tipo de comunicación, la que surge de un libro de versos, acompañado por la presencia de estampas, que pretenden ser su equivalente gráfico”.

La propuesta de *De avena...* nos lleva nuevamente a la feliz conjunción del impresor D' Accurzio con un poeta y un plástico. El punto de partida fue una idea mía. Por el ánimo de Casnati terminó siendo un libro de grandes dimensiones, con afiches enormes, con *clisés* en color, con trabajos sobre las mayúsculas iniciales de cada poema, que modificaban parcialmente la armonía tipográfica, con una profusión de impresiones dentro de las páginas. Tal vez él hubiese querido una ilustración más descriptiva y figurativa de sus poemas. Pero para entonces, yo ya no estaba dispuesto a rever mis posibilidades de representar plásticamente. No estaba dispuesto a realizar dibujos alusivos a la realidad del texto poético. A la ilustración yo opuse la ornamentación. Mi idea consistía en ornamentar el libro con el objetivo de producir un interés visual en las imágenes que allí se disponían. Cada una de las cuatro secciones del libro estaba encabezada por una lámina. Casnati, como sucedería también con los trabajos que realicé para incorporar en sus casas, siempre me permitió una entera libertad de acción.

El trabajo de ornamentación me diferencia de otros colegas mendocinos que exhiben una mayor inclinación hacia la ilustración de los textos literarios. Carlos Alonso, por ejemplo, que es uno de los principales artistas vinculados con la literatura, presenta una gran capacidad al ilustrar textos como *El Quijote o Martín Fierro*. Otro que ilus-

tra, con la gran destreza gráfica que caracteriza el mundo de sus grabados, es José Bermúdez. Raúl Capittani recupera el mundo del tango como temática de su obra plástica. Ducmelic, entusiasmado por los laberintos, vuelca a la imagen el mundo de Jorge Luis Borges.

– El principio compositivo de la abstracción se proyecta en uno de sus últimos trabajos para libros de Casnati. Tal es el ejemplo de *Las palabras del sésamo* (Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1995).

– Efectivamente. La tapa de este libro está ilustrada con un óleo que he titulado *El nacimiento de la palabra*. La idea matriz del cuadro consiste en considerar las letras por su valor plástico, como dibujo. A partir de allí, la composición se va armando mediante la modificación sutil de las formas de las letras, dispuestas en cierto modo que subrayen la impresión de un ritmo visual especial.

– ¿Siempre ha procedido con esa libertad en sus colaboraciones para libros?

– No siempre. En general, el escritor te entrega el libro y espera que uno encuentre una imagen que de algún modo presida o sintetice el mundo interior del libro. Por eso, mi conciencia se tranquiliza rápidamente cuando efectivamente encuentro la imagen que puede tener esa forma de presencia, esa capacidad de representar que le permite al lector identificar por la ilustración lo que se dice en los textos poéticos. En este sentido, Gustave Doré siempre me ha maravillado como ilustrador. Porque traduce el texto literario de una manera muy curiosa, muy perfecta. Cada imagen de sus ilustraciones para *El Quijote* o *La divina comedia*, por ejemplo, es como la secuencia de una película o de una historieta. Doré es capaz hacer con una sola ilustración la representación de una secuencia de acciones, de un capítulo, de una totalidad.

– Además de las ya mencionadas, ¿podría destacar otras colaboraciones?

– Sí. Por ejemplo, las tapas de *Vendimia sin tiempo* (Mendoza, Zeta Editores, 1994) y *Tiempo de oro* (Mendoza, Zeta Editores, 1996) de Elena Garzón.

– En las ediciones arriba aludidas, el nombre de Gildo D'Accurzio aparece como una constante. ¿Podría señalar qué papel desempeñó el impresor en la publicación de estas obras y en su formación?

– A través de la literatura también pude relacionarme con Gildo D'Accurzio. Fue una relación providencial. ¿Cómo hacíamos los libros? Como podíamos. Pero podíamos porque don Gildo resolvía todos los obstáculos, principalmente los económicos. No nos preguntaba cuánto dinero teníamos, sino que se ponía a trabajar y nosotros alcanzábamos, a través de él, una obra terminada. A su desprendimiento, hay que sumar su noble celo en el trabajo de impresión. Con don Gildo, trabajé haciendo folletos y otras cosas que me servían para ganarme la vida y ejercitar mi oficio.

– ¿Considera que algunas técnicas son más apropiadas que otras para la ilustración u ornamentación del libro?

– Por una sencilla razón de perfeccionamiento tecnológico, el grabado ha resultado desde el Renacimiento la técnica gráfica por excelencia para ilustrar un libro. Recién en un momento bastante avanzado de nuestra época, con la aparición de la litografía, se alcanza cierta fidelidad en la reproducción de pinturas. Personalmente, he empleado ambas.

– El emprendimiento de Ediciones Bermejo constituye una nueva contribución al vínculo entre plástica y literatura. ¿Cuándo surge y en qué consiste?

– La propuesta se relaciona con el círculo de artistas que nos reunimos, desde principios de los años '90, en la zona de Bermejo,

Guaymallén, por el hecho de tener allí nuestros talleres y de hallar un espacio para el encuentro y la exposición de nuestras creaciones. Ediciones Bermejo ha publicado ya catálogos (por ejemplo, de Carlos Alonso para la revista *Serie Científica* y de José Bermúdez). También carpetas con series de grabados de Ramiro Quesada. En la actualidad, se editan un cuento y un grabado por mes. Se han publicado ya relatos de Marcelo R. Santangelo, Haydeé Magnani, Sergio Hocevar, Hortencia Acevedo de Greci, entre otros. Dibujos de Ramiro Quesada, Sergio Hocevar, Fernando Rosas, y míos. Todas las publicaciones se reconocen por el logotipo de la “estrella de Bermejo”, que las encabeza.

RESUMEN

La historia de las artes manifiesta en su desarrollo múltiples cruces entre plástica y literatura. En la presente entrevista se registran las fecundas manifestaciones de este encuentro en la cultura mendocina. En el contexto de estas relaciones, se destaca la labor del Prof. Luis Quesada. Sus comentarios ofrecen importantes aportes sobre la edición de obras de Víctor Hugo Cúneo, Armando Tejada Gómez y Luis Ricardo Casnati. También, sobre las formas de interrelación entre palabra e imagen.