

“Sognando mui exiláo”: *Avía un río* de Gustavo Mujica y Vivian Scheihing

CHRISTOPH SINGLER
Université de Franche-Comté (Francia)
Profesor emérito
christophsingler@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 6 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p205-220> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: ¿Cómo apreciar la relación entre escritura e imagen en los libros de artistas contemporáneos? A lo largo del siglo XX ha habido un intento por deshacerse de la tutela discursiva por parte de los pintores que ya no se contentan con “ilustrar” el texto sino que aportan nuevas dimensiones para conformar un objeto nuevo. En este artículo, me propongo reflexionar sobre la interacción entre el arte visual y la escritura en *Avía un río*, poemario de Gustavo Mujica acompañado de imágenes de Vivian Scheihing. Mujica, “El Grillo”, inventa un lenguaje en el que resuenan otras lenguas, espacios y tiempos, que mantiene a raya la profunda desazón del exiliado. La pintora comparte esta experiencia. En sus dibujos responde a fragmentos del texto a la vez que introduce motivos personales, en concordancia con la tonalidad del poemario. A un texto navegando entre lo cósmico y mundos en descomposición, responden unos dibujos donde se dan a ver los signos de un viaje entre nostálgico y sin rumbo, pero con una misión: anotar “neoencuentros” y “buscar presencia i vida”.

Palabras claves: Gustavo Mujica; Vivian Scheihing; Libros de artista.

“Sognando mui exiláo”: *Avía un río* by Gustavo Mujica and Vivian Scheihing

Abstract: How can we appreciate the relationship between writing and image in contemporary artists' books? Throughout the twentieth century, there has been an attempt to get rid of discursive tutelage on the part of painters who are no longer content to “illustrate” the text but bring new dimensions to shape a new object. In this article, I propose to reflect on the interaction between visual art and writing in *Avía un río*, a collection of poems by Gustavo Mujica accompanied by images by Vivian Scheihing. Mujica, “El Grillo”, invents a language in which other languages, spaces and times resonate, which keeps the profound unease of the exile at bay. The painter shares this experience. In her drawings she responds to fragments of the text while at the same time introducing personal motifs, in accordance with the tonality of the book of poems. A text navigating between the cosmic and decomposing worlds relates to drawings in which the signs of a journey between nostalgic and aimless can be seen, but with a mission: to note down “neo-encounters” and “to search for presence and life”.

Keywords: Gustavo Mujica; Vivian Scheihing; Artist’s book.

Los poemas

Poco se ha escrito sobre *Avía un río*. La única reseña conocida se debe a la pluma de Waldo Rojas (2008)¹. Poeta a su vez, Rojas discute el lenguaje particular del poemario, la fricción que atraviesa los diez poemas que componen el conjunto, entre habla y escritura, entre norma académica y licencia poética, entre lo individual y la comunicación con el/la lectora. Lenguaje inventado, hecho a base de fragmentos de otros idiomas, con ecos italianos, vascos, pseudoarcaísmos y arcaísmos de verdad, giros mapuche en español (empleo del artículo “lo”, tanto si se trata del plural como del singular), neologismos (sobre todo verbos: *nostalgear*, *esperansar*, *pistar*, *vitacorear* —perdón: *bitacorear*), y escritura fonética, con eliminación de varias letras: *h, z, b, y, ñ, ch* (las últimas cuatro reemplazadas respectivamente por *s, v, i, gn* y *tx*), amén de algunos *ovnis* como *ei* en lugar de *he*. Según Mujica le explicó alguna vez a una traductora alemana *in spe* (la traducción no se hizo, debido a las dificultades que plantea el texto), es un lenguaje

bastardo, fonético, —se me ocurrió *a posteriori*—, es la tendencia lingüística de los metecas, emigrados de este mundo... El autor simplemente necesitaba otro lenguaje, para expresar hablantes, soliloquios, sin referencia espacio-temporal, es decir, muy ancestrales o futuristas, casi de ciencia ficción, con influencias de esa literatura, + tradición de folklore chileno (décimas, octosílabos), “non sense” inglés, etc².

Estas reglas producen versos como los siguientes (la mayoría de los poemas son como unos fragmentos de bitácora de un viaje interestelar):

Luego un planeta vailarín
como trompo tornasol
lo vitacoréo con lo nomvre
de mi nigna talismán.

Lo funambulesco de la estrofa esconde un desarreglo cósmico más allá de los desastres humanos, climáticos y políticos que incitan al viaje. En “Carta”, el segundo poema del volumen que sigue una primera evocación de un pasado mítico añorado, se precisa que “lo funcionario mui fresco / del Ministerio del Clima / se solean i verdean ellos, se regalan lo mejor metéo / a sus clanes, a ello mismo / i provocan lo desequilivrio / desta zona loca” (Mujica y Scheihing, 2007: 14-16). Este es el inicio del viaje estelar, que no tendrá vuelta atrás. Volver es otro fracaso; creer que es posible es tan ilusorio como la tentativa de aquellos “peses gordos / qe rondavan i adoraban / a un neumático aogáo, / al qe siempre volvían siempre” (Mujica y Scheihing, 2007: 30). “La nostalgia, una tontería” (Mujica y Scheihing, 2007: 34) y el futuro, podría ser apenas unos “pájaros volando en redondo” (Mujica y Scheihing, 2007: 60).

El redactor de la bitácora cuenta con un amplio abanico de arquetipos y mitologías universales —desde la cultura popular (Gardel, en *Volver*) hasta la greco-romana, Rojas (2008: 89-104) agrega también la amerindia— y de referencias literarias, desde el arca de Noé y la *Odisea* hasta Robinson Crusoe y Moby Dick. Nuestro personaje ama la reflexión, si bien la

¹ La lista de particularidades que sigue se debe en gran parte a sus observaciones.

² Carta a Agnès Bube, sin fecha, escrita entre 2013 y 2014.

filosofía, lejos de curarlo, lo hunde más aun al buscar en su propia “nebulosa”. En el poema central, “Menfermo filosófico” (Mujica y Scheihing, 2007: 31-40), llega a decir

Eme pájaro estragno
Ahora pierdo lo logos
i la mía imajinasi3n
tiene sufransa tremenda
de solitud universa.

En este poema se enumera una serie de misiones del Ministerio Climático: “anotar neoencuentros, / buscar presencia i vida, / i por allí si ai agua, / i semvvar la constelaci3n / con sensores de neutrinos”. El yo poético busca espacio habitable después de la catástrofe provocada por este mismo Ministerio Climático.

El poemario termina con “La luna me viene mui lus”, escrito un par de años antes y editado por primera vez en 1990 y, en el libro del mismo título, en 1992. Si al inicio describe un espacio desolado, habitado por unos “patane mercáo”, su llegada al lugar de un “clan” desconocido que él adora porque “eran solidaros... ni una conserva les vide” (Mujica y Scheihing, 2007: 59) resulta incierta, pues el grupo se muestra hostil y agresivo frente al intruso. Sin embargo, este entrevé aquí una salida del círculo vicioso que oscila entre la esperanza y la nostalgia. Para acabar con su “carensia amorística”, dice que “aprendo sus palavras, / prendo sus nomvre, / i quiero establecer / con lo clane desta terra / a la orilla deste río / qe su canto siento mío” (Mujica y Scheihing, 2007: 60). Todo vuelve a quedar en suspenso.

El yo poético, según Rojas (2008: 89-104), sería una especie de “Robinson de un naufragio universal”. Cabe una precisión: en el poema introductorio, “Ejersisio”, se evocan varios “avlantes”. Efectivamente, el final del poema inicial que dice “Avía un río / que tenía mui agua i pese / i lo secaron” (Mujica y Scheihing, 2007: 10), se atribuye más tarde cierto “Jueves” (Mujica y Scheihing, 2007: 55) la “Cansi3n de las viejas” (Mujica y Scheihing, 2007: 28), un “Mono avlante” (Mujica y Scheihing, 2007: 46) y un “poemansiano” (Mujica y Scheihing, 2007: 56). Bien podrían ser variantes de un mismo personaje múltiple, pero más atractivo es pensar que el poemario incluye diferentes voces, de diferentes perspectivas y épocas. En cualquier caso, el viaje se emprendió con muchos camaradas “solidaros, jente excelente i convativa” (Mujica y Scheihing, 2007: 17). Después del naufragio, entre los escombros del barco, halla una carta (*Cuero escrito encontráo en escombros*) que cuenta la erecci3n de la Torre de *Vavel*, torre que el “Señor Monrod” hizo construir a la tripulaci3n y que “otro segnor”, tan loco como el primero, mandó desconstruir (Mujica y Scheihing, 2007: 21-25).

Creo que Rojas olvida estos versos cuando afirma que el poemario se habría dado como misi3n la demolici3n de la Torre de Babel. El desarreglo del lenguaje cultivaría el solipsismo pues, apoyándose en la poesía experimental, pisa un territorio discursivo que se halla fuera de los patrones definidos por la Real Academia. Rojas señala a Alfonso Reyes, Cortázar, Rimbaud y Lewis Carroll, entre otros. De mi parte agregaría el OuLiPo y a Gherasim Luca, que Mujica frecuentó en sus años parisinos entre los años 80 y 90 (hoy está de vuelta en Santiago). Por lo demás, el lenguaje de Mujica resulta perfectamente comprensible, la sintaxis no se toca. Los diferentes sentidos que se bifurcan debido a la nueva ortografía no son más oscuros que la

poesía de un Paul Celan; y Rojas sí se deleita con “los universos para lelos”(2008: 89-104). El “omvre individuo” resulta más complejo: ¿individuo? O más bien *individido* y sin embargo capaz de cantar varias modalidades al mismo tiempo, cosa que efectivamente puede desorientar —o encantar precisamente—. Es que la lengua española no puede ser más que un fragmento minúsculo desprendido de esta Torre que representaría el sueño de la comunicación universal. Pretender lo contrario llevaría a confundir la provincia con lo universal, y la Academia de la Lengua no es más que una autoridad arbitraria.

Mujica fue presidente de la Academia Chilena de la Lengüita, un grupo de escritores de la diáspora chilena que patrocinó el *Glosario del amor chileno*, de Radomiro Spotorno; al presentar el volumen, advierte que “a medida que profundizamos en una cultura, en los términos que le son más propios, la misión de los traductores se vuelve más y más compleja [...]. Salman Rushdie afirma que para entender una cultura hay que centrarse en sus palabras intraducibles. Creo que el intento de traducción de cualquier término de este Glosario a otro idioma daría por resultado también otro poema” (Mujica y Scheihing, 2007: 27). En otras palabras, toda traducción es un aporte a la Torre, que así crece por la proliferación de nuevos fragmentos, pero al mismo tiempo la desmonta pues introduce nuevas particularidades que contradicen el sueño de universalidad.

Al dotar su lenguaje “solipsista” de ecos de otros idiomas, Mujica recuerda efectivamente aquel sueño de comunicación pero sin acudir a “la vova torre Vavel”, ese falso ídolo, esa tentación totalizadora. La libertad estaría en sacudir su tutela, su supuesta utopía. Por otro lado, tampoco opta por el deconstructivismo, muy en boga ya en los años 1990. Al trabajar en esta demolición no menos vana que la erección de la torre, el poeta escribe a su hija aconsejándole “non te cases / con un vovo deconstructor” (Mujica y Scheihing, 2007: 25). Mujica escribe contra la erección de ídolos y, sobre todo, contra la demolición de la imaginación que permea el poemario, habitado por múltiples estratos no discursivos.

Las ilustraciones

Avia un río... hace precisamente esto: muestra que la comunicación no tiene por qué pasar exclusivamente por la lengua, escrita u oral. El arte está en la melodía, en la tonalidad y en los acordes, a veces disonantes, donde resuenan, a la vez, la desolación y el encanto. Esta indefinición —sinónimo de abertura a la plurivocidad de lenguajes y medios de expresión— convida la imagen material (pictórica, fotográfica, etcétera.). Afirma Ana García Varas en su análisis de los estudios visuales actuales que “las imágenes pueden mostrarnos mundos no dichos, mostrar lo que las palabras no dicen: pueden, en definitiva, hacer ver lo que el lenguaje no expresa y ahí radica su enorme potencial epistémico” (García Varas, 2017).

Intentaré, pues, en este artículo, mostrar la interacción entre el texto y las imágenes de Vivian Scheihing. Las imágenes son abundantes —doce dibujos del tamaño de una página y cuatro viñetas—, pero la cantidad no es criterio. La cuestión central es si las imágenes se contentan con ilustrar algún pasaje o motivo, lo cual no bastaría para incluir el libro en la categoría de libro de artista, o si desarticulan la primacía del texto sobre la imagen. Sostengo que este es el caso.

Ambos artistas comparten la experiencia del exilio, que es un tema central del libro, además de ser la razón por la cual la artista vuelve sobre varios motivos en los años 2013 y 2014, haciendo nuevas series en distintas técnicas —como el óleo y el *collage*— en un formato similar al de los dibujos incluidos en el libro. En el poemario de Mujica, Scheihing recopila unos pasajes que al parecer la persiguen y que necesita abordar de nuevo: el tema de la convivencia inicial con los dioses, de la catástrofe subsiguiente (que la retrotrae al terremoto que sacudió Valdivia, su ciudad natal, a principios de los años 1960), la soledad, el paisaje desolado del poema final. Es la artista quien escribe el título en la cubierta sobre una serie de dibujos de su autoría organizados en tres líneas y que, más adelante, aparecerán en las imágenes como vocablos compuestos de signos: espirales, triángulos y/o montañas, hojas elípticas (que pueden transformarse en alas, entre otras cosas), ramitas y árboles, una escalera, cabezas de animales y formas abstractas, algunas como manchas indefinibles y otras fácilmente reconocibles; mucho negro, dorado y dos veces rojo (ver Imagen 1).

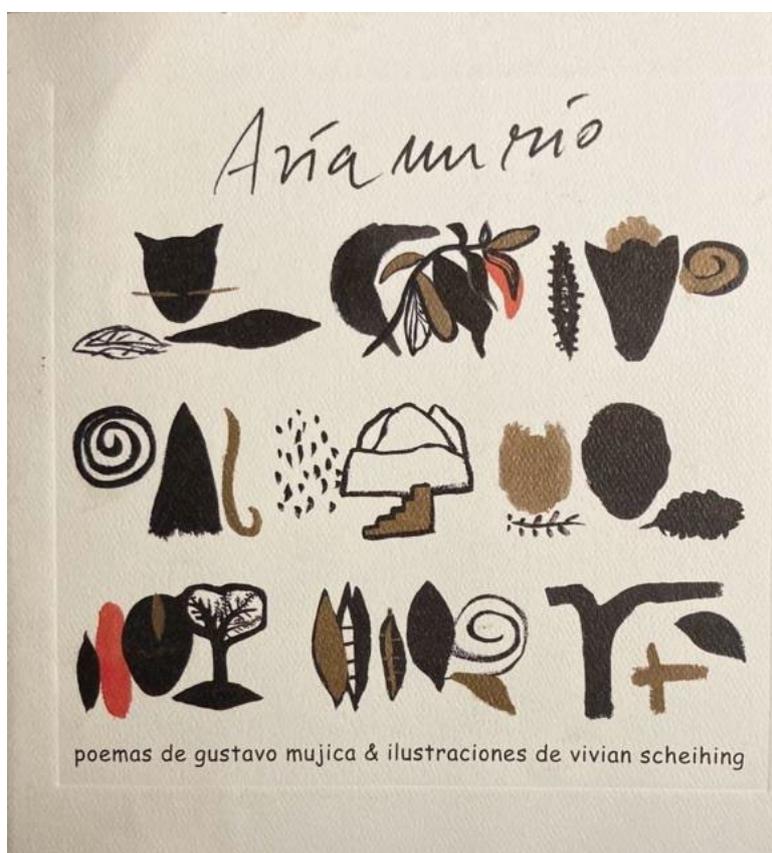


Imagen 1. *Avía un río* (cubierta).

Se trata del léxico que aparece en gran parte de la obra de Scheihing, al igual que su valor signífico y su combinatoria a manera de jeroglíficos. La relación entre estas formas resulta misteriosa. Algunas están pegadas entre ellas, otras yuxtapuestas y otras simplemente sueltas. Parece como el abecedario de lo que va a seguir, a manera del “ejersisio” poético que abre el volumen. También es la pintora quien cierra el libro con un dibujo del año 2007 dedicado a “La luna me viene mui lus”, poema único de la edición, ahora definitiva, de 1992.

A diferencia de las obras realizadas posteriormente, los demás dibujos no están firmados ni tienen texto, de modo que podrían ubicarse en distintos lugares del poemario. Por supuesto, remiten a motivos presentes en los poemas. En “Avía un río”, poema inicial, el motivo iconográfico resalta la ira de los dioses al mencionar el río teñido de sangre, el pato, la grisalla de la peste (ver Imagen 2). La composición de los dibujos se basa en el juego entre una parte central monocromática y sus márgenes, donde figuran a menudo motivos —el pato, el pez, los nenúfares, la pequeña cruz negra— como expulsados del escenario principal. Esta oscilación entre el adentro y el afuera, entre el margen y el centro, quizás sea una referencia más sutil a un texto que constantemente entrelaza los “clásicos” y las dicciones que el canon occidental ha excluido.



Imagen 2: “Avía un río” (p. 11).

En el dibujo que acompaña “Carta” (ver Imagen 3) se evoca la plaga de los insectos. Destacan, en primer lugar, los dos postes negros macizos que aluden a un portal y, entre estos, una banda ondulante roja —el color rojo es la marca de la sequía—, escarabajos, una mantis religiosa, numerosas conchas, todo en medio de una densa maleza llena de espinas de la que emergen dos ojos angustiados, otro motivo que se repite.



Imagen 3: “Carta” (p. 15).

Ahora bien, en “Txatarra de la mia nave” (ver Imagen 4) se cuenta un naufragio que apenas se alude en el dibujo, a través de una manta, un pez y un hipocampo sobre fondo rojo donde se perciben varios animales terrestres, negros —una serpiente, un cuervo; un alacrán— junto con una hoja transparente y, una vez más, dos ojos llorando. Lo que desborda la zona roja está en amarillo: unas llamas y un hipocampo.

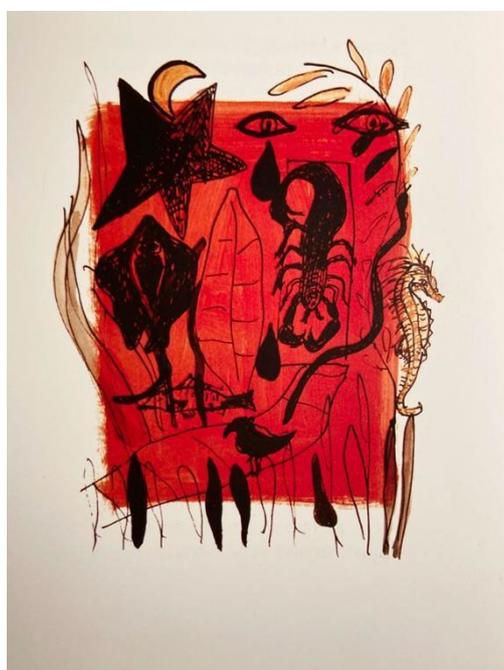


Imagen 4. “Txatarra de la mia nave” (p. 19).

Para “Cuero escrito entre escomvros” (ver Imagen 5), Scheihing pinta la ruina de la Torre, invadida por la hierba salvaje, más imponente que el edificio destruido. Diseminados por la superficie, algunos de los signos de la cubierta son la espiral, el sol y la luna. Luego, Scheihing

introduce, a los pies de la ruina de este monumento a la *hybris* humana el torso de una mujer desnuda que es pisado por un zapato de hombre. Ese mismo torso se encuentra en varios dibujos en blanco y negro de varios de sus trabajos, comenzando por la primera publicación de *La luna me viene muy luz* (Mujica, 1990). Único en toda la serie, se diría que el cuerpo humano es una respuesta al hambre sexual que sufre el poeta, evocada varias veces: “carencia amorística” en “Menfermo filosófico” y, en versiones menos delicadas, “caloroso de emvra” o bien, “arto enfermo de la pinga” (“La luna me viene mui lus”).



Imagen 5. “Cuero escrito entre escomvros” (p. 23).

La puerta al pie de la pirámide, vacía, vuelve a aparecer en el dibujo siguiente (ver Imagen 6). Ahora es negra, sobre un fondo oscuro donde se destaca una enorme flor junto a un ojo blanco. Fuera de la zona marrón, una vez más la luna, negra también, y una doble línea con barras perpendiculares, signo frecuente de “camino”. El conjunto evoca la cabeza de una vaca donde la luna ocupa el lugar de uno de los cuernos mientras que el otro es reemplazado por el pétalo de la flor cuyo tronco dividiría la cabeza en dos mitades verticales. Supongamos que sea así, que se trata de una vaga alusión a una cabeza. Entonces podríamos sugerir que el dibujo muestra otro principio compositivo basado en la dislocación de las partes de una totalidad, *membra disiecta* de un orden orgánico perdido. He aquí otro resorte de su complicidad con el poemario, que precisamente arranca de esta expulsión iniciática.



Imagen 6. “Volver” (p. 23).

No hace falta seguir enumerando los elementos iconográficos. La artista emplea un léxico que ha venido desarrollando en su obra mucho antes de esta colaboración. En este sentido, se produce aquí un encuentro entre dos perspectivas, dos universos creativos distintos. Con todo, cabe insistir en las correspondencias (aquí, en tanto analogías a nivel compositivo) entre el texto y las imágenes.

La noción de libro de artista

Desde el “giro pictórico” proclamado por W. J. T. Mitchell en los años noventa, la imagen y su relación con el texto se ha vuelto objeto de los estudios literarios. Mucha energía investigativa se ha concentrado en las llamadas novelas gráficas³ debido, quizá, a que en este nuevo género —a pesar de las apariencias, pues la cantidad de dibujos no define su estatuto— el texto, en general narrativo, sigue siendo preponderante en la medida en que las imágenes deben aportar informaciones que el texto no articula. Existen otras modalidades. En varios libros hechos en los años sesenta, mucho antes del giro icónico, se exploraron otras vías donde la interacción resulta más radical, en la medida en que cada uno de los artistas trabaja de manera independiente alrededor de una idea inicial compartida. En la colaboración entre Julio Cortázar y Guido Llinás, *On déplore la*, letra e imagen concuerdan en un rasgo común: tanto el texto como los grabados son fragmentos. Veamos una de las páginas del libro (ver Imagen 7).

³ Como, por ejemplo, la versión de *Bola negra* de Mario Bellatin en colaboración con Liniers (2017).

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 205-220 – ISSN electrónico: 2683-7897

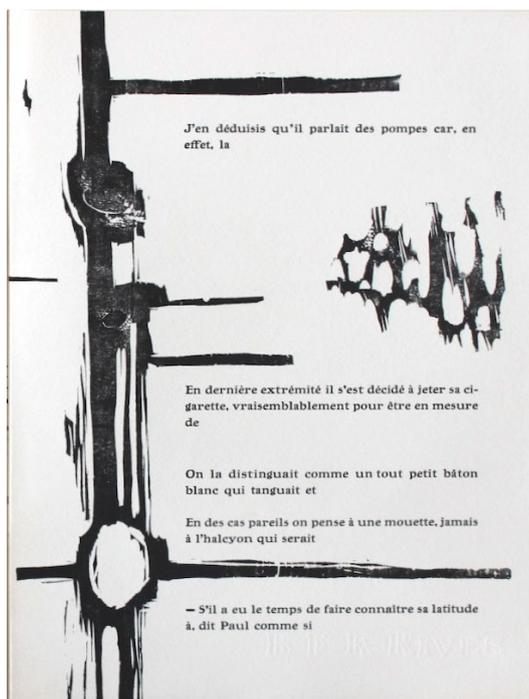


Imagen 7. Cortázar y Llinás, *On déplore la* (p. 23).

El texto no tiene ilustraciones, pues no tendría sentido representar un cigarro o un martín pescador. Por otro lado, al compartir la misma página la conjugación contrastada acentúa la diferencia fundamental entre texto e imagen.

El género libro de artista no ha recibido mucha atención de parte de los estudios literarios latinoamericanos no obstante algunas excepciones⁴, y a pesar del creciente interés en abrir el campo literario a objetos transdisciplinarios donde interactúan imagen, texto, cuestiones de fabricación (la imprenta, la encuadernación, la selección de soportes, etcétera.) y perspectivas de comercialización. Sin duda, se considera que el libro de artista pertenece al campo de las artes plásticas. Sin embargo, tampoco hay estudios que permitan tener un panorama del libro de artista en este campo en América Latina. Esto sugiere que se trata, también, de un género marginal⁵.

⁴ Incluyo en particular los libros de Mario Bellatin, muchas veces ilustrados de fotografías pseudo-documentales (2002a y 2002b, con Ximena Berecochea) o hechos en colaboración con fotógrafas de la talla de Graciela Iturbide (2008).

⁵ Existen estudios nacionales, algunos figuran en la bibliografía. Pero Martha Hellion, sin duda una de las personas mejor informadas en la materia, advierte que su propia presentación del libro de artista latinoamericano es apenas “a glimpse... a subject that has not yet been studied in depth” (2018: s/p). En América Latina se tiende a fechar el inicio de la producción alrededor de 1960, año íntimamente asociado a los movimientos de vanguardia de este periodo (*mail art*, arte conceptual, entre otros), de modo que la producción anterior se convierte en “precursora”. En este sentido, véase la interesante tesis de maestría de Víctor Argüelles Ángeles, que incluye numerosas muestras de otros países latinoamericanos, entre otros el *Libro de artista* de León Ferrari, de 1962, *O livro da criação* de Lygia Pape, de 1959, y *Objetos gráficos* de Mira Schendel, 1967-1973. Se incluyen generalmente en el panorama ciudades como Amsterdam (donde Ulises Carrión publicaba artistas internacionales en su editorial Other Books and So en los años 1970 y 1980) y Londres (donde Hellion y su marido Felipe Ehrenberg fundaron Beau Geste Press, editorial cercana al movimiento Fluxus). Pero habría que incluir también

Si tuviéramos que precisar una definición del libro de artista, habría que decir que su acepción oscila entre dos tipos de obras. Por un lado, libro de artista sería aquel libro concebido y producido únicamente por artistas visuales⁶. Por otro lado, el libro de artista sería resultado de la colaboración entre un(a) autor(a) asociado/a del artista, el/la editor(a) —activador y motivador— y el o la propia artista (Castleman, 1994: 48). En esta colaboración, la exigencia mínima es que el artista visual tenga igual protagonismo que el escritor o poeta (siempre teniendo en cuenta que, a veces, escritor y artista practican ambas disciplinas). En definitiva, el libro de artista sería “la obra de un artista cuya imaginería no se deja subsumir al texto, sino que lo traduce en un lenguaje que posee más significados que las palabras solas son incapaces de transmitir” (Castleman, 1994: 50).

A pesar de las muchas definiciones que restringen la definición del libro de artista a los objetos creados —interrogando la estructura, la forma y la materia del libro—⁷, me centro en la interacción entre la imagen y el texto, que es el caso de *Avía un río*. Fundamental resulta, en este sentido, el “grado de independencia y control de cada uno de los participantes” (Castleman, 1994: 62). La cuestión es si la jerarquía entre los dos medios se mantiene o si se disuelve: por más bello que sea, el texto resulta incompleto sin la imagen, la cual suspende el orden narrativo del texto en una constelación de motivos no estructurada por el tiempo de la lectura. En el caso de Vivian Scheihing es evidente que existe un deseo de texto. Fue ella quien incitó a Mujica a reeditar sus poemas con sus nuevos dibujos. Varios años después, la artista habría de volver sobre las páginas de Mujica en varias de sus series pictóricas. En los ejemplos que siguen, todos de la misma serie realizada en 2014, se integran fragmentos de los poemas, transformando las letras en motivos pictóricos (ver Imágenes 8 y 9). El motivo hunde sus raíces en el cubismo, sobre todo allí donde se pinta primero el periódico en *trompe-l’œil* y luego se pega la hoja directamente. Con todo, Scheihing está más cerca del grafito y de los tags, donde la diferencia entre escritura y pintura se disuelve. La artista, pues, hace suyos estos pedazos de texto, en particular vuelve repetidas veces sobre pasajes del poema inicial, “Avía un río”: tiempo idílico de convivencia con la naturaleza, catástrofes provocadas por la ira de los dioses, vuelta cíclica a la armonía cósmica.

El primer ejemplo ilustra la relación entre texto e imagen (ver Imagen 8, a comparar con Imagen 5). En él se señala el acto de la escritura como similar al acto de pintar. El fragmento textual aparece sobre fondo blanco, hoja dentro de la hoja sobre fondo rojo, donde aparecen

París, donde en 1952 sale *Air mexicain* de Benjamin Péret con ilustraciones de Rufino Tamayo, y otros libros producidos por las ediciones Brunidor entre 1950 y 2005 (Wifredo Lam, Matta, Guido Llinás, entre otros), una editorial cercana al movimiento letrista de los años sesenta. Cortázar, ya mencionado, también colaboró con Pierre Alechinsky para una selección, en francés, de sus *Cronopios* y *Famas*, en la editorial Daily-Bul, La Louvière, 1968. Se encontrarán más ejemplos en la diáspora latinoamericana: Llinás y Waldo Rojas (1999), Llinás y Butor (1983, 1986 y 1987) y Llinás y Lezama Lima (1972), entre otros.

⁶ De modo que se prescinde de texto. Así en Anselm Kiefer, 1983, *Der Rhein* (El Rhin), 40 páginas, dimensiones 62 x 43 x 9 cms.

⁷ Con este criterio Johanna Drucker (1995: 3) distingue entre la tradición francesa del « libre d’artiste » (que generalmente mantiene el formato del libro occidental) y el libro de artista, que se define por su carácter de objeto, con un trabajo sobre sus soportes, formatos, materiales, etcétera, incluyendo el modo operativo del libro (rompiendo a veces su serialidad). De todas maneras, Drucker reconoce que esta delimitación resulta porosa en muchos casos.

una serie de garabatos como restos de arte parietal, opuestos en esto a la cita “raspo lo mío escrito en un pellejo de perro que tiraré a la vía” (Mujica y Scheihing, 2007: 21).

Legible, ilegible; forma, signo. ¿Son opuestos? Si así fuese, ¿por dónde pasa la línea divisoria? Lo supuestamente “ilegible”, ¿acaso podría descifrarse con herramientas que la hermenéutica logocéntrica no ha previsto? La parte sensible del acto de escritura quizás contribuya a su lectura: aplicación del pincel, trazado más o menos firme o temblante, espesor de la línea, olor, velocidad y un largo etcétera cuentan un estado de ánimo, señalan focos de particular interés.



Imagen 8. “Pellejo”

(“raspo lo mio escrito en un pellejo de perro que tiraré a la vía”, p. 21).

En el segundo dibujo (ver Imagen 9, a comparar con Imagen 10, la última), el texto, apenas legible, se funde en la grisalla. En ambas obras, se distingue la forma de una casa. En la primera, la casa es rosada con techo rojo y una puerta (a su vez parte de la silueta de otra casa). En la segunda, oscura, el techo se desdibuja en la nube, la casa emerge del terreno antracita. Pero esta forma viene variada en casi todas las obras de esta serie, a veces pintada en oro puro, o bien aparece solamente el cono que acabo de identificar con el techo y que entonces puede significar “montaña” o “carpa” (ya mencioné las metamorfosis que experimentan estas formas geométricas básicas en la obra de Scheihing). Tal vez “casa” signifique algo así como refugio, zona de la subjetividad, deseo (en Imagen 9 sugiere el sexo masculino), al tiempo que se sugiere su lejanía, su inestabilidad y precariedad.



Imagen 9. “Luna”

(“arto enfermo de la pinga / dos notxes i la luna me viene mui lus”
[Mujica y Scheihing, 2007: 55]).

Coda

Miremos también del lado del poeta. Director de la editorial donde se publicó *Avía un río*, Gustavo Mujica podía controlar todo el proceso de creación y producción, pero esto no significa que haya decidido ni las temáticas ni los poemas que las necesitaban, ni tampoco que artista y poeta hayan establecido un programa visual de común acuerdo. Lo que sí se podía negociar era la cantidad de imágenes y su disposición en el libro, el formato y el tipo de papel idóneo para la reproducción fotomecánica de las obras. No son detalles técnicos, porque encierran una reflexión sobre el carácter de libro de artista en tanto objeto. Pero no hacía falta elaborar un programa: su elección se basaba en las afinidades entre los universos estéticos respectivos, a su vez relacionados a la experiencia diaspórica compartida. Las imágenes realizadas posteriormente, en 2014, indican que la artista seguía cautivada por estos poemas.

El espíritu colectivo es criterio fundamental de las publicaciones en la editorial GrilloM. En una breve nota sobre la editorial, Mujica reivindica su actividad de

bricolaje tecno-mágico y ojalá algunos medios de producción en manos de los poetas, como alternativa a la industria cultural. Creo en una utopía realizable. Tengo justificaciones ideológicas para un hacer que no las necesita [...]. La especificidad se da no tanto en el lenguaje y origen común de las publicaciones, como en una fuerte complicidad circunstancial y afectiva de los autores. Nuestros encuentros tratan de exorcizar la precariedad⁸ (Mujica, 1990: 46).

Esta complicidad se extiende a los pintores que contribuyen a *Autre départ...*: “si tienen algo en común es el ser más poetas que los poetas” (Mujica, 1990: 47); y no permea solamente su quehacer como editor, sino también su escritura. *Arte poética* —poema de 1978 cercano al *mail*

⁸ *Autre départ...* contiene la primera publicación de *La luna me viene muy luz* (todavía von z).

art en boga en aquellos años— viene acompañado de una serie de dibujos que muestran las distintas fases de abrir una puerta. En el primero, la puerta se abre apenas y se entrevé el espacio detrás. En el segundo, la puerta se abre aún más, pero ahora el espacio detrás ha cambiado y se percibe un espacio negro que es la sombra de la hoja de puerta. El tercero y último reúne en un solo dibujo las distintas fases, de modo que se parece a un libro abierto en abanico en el cual cada página está dotada, además, del ojo de la cerradura al que alude el primer verso —“llave con angustia”—.

La imagen visibiliza o, como diría Nelson Goodman⁹, ejemplifica las potencialidades que la imagen poética anuncia pero no despliega. Los dibujos lo hacen literalmente, son la llave que abre “del sueño lo no soñado”. Con todo, ¿qué necesidad había de agregar imágenes a *Avía un río*? A todas luces los poemas se sostienen perfectamente solos (tampoco las imágenes serían huérfanas sin ellos). No veo otra respuesta que no sea el deseo de compartir dos imaginarios. Esto sí: lo anima el conocimiento del poder que posee la imagen para abrir los significados de la palabra cuando esta larga las amarras de su función semántica y se vuelve polifónica.

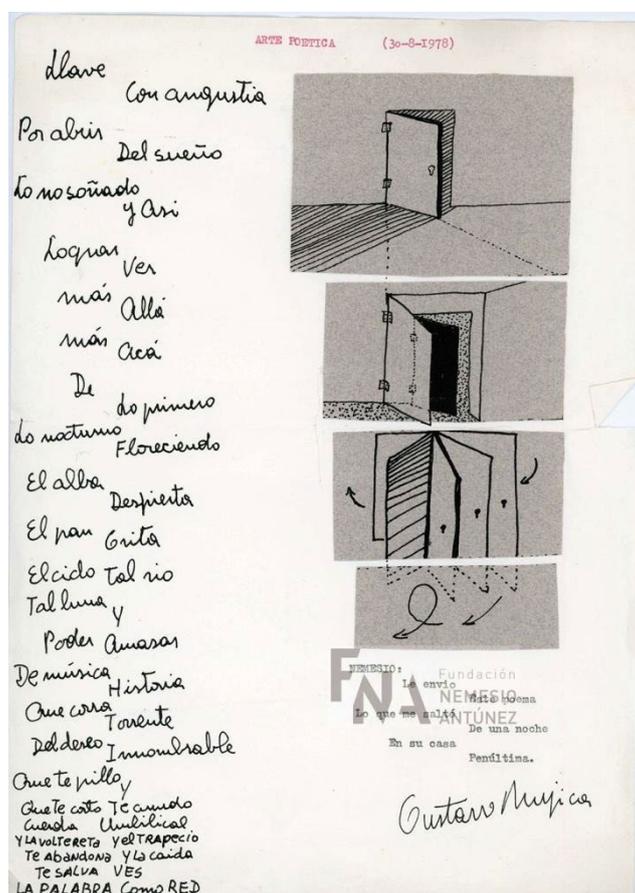


Imagen 10. Gustavo Mujica, “Arte poética” (1978).

Ilustraciones 1-6, 8-9: © Vivian Scheihing.

Ilustración 7: © Estate Guido Llinás, París.

Ilustración 10: © Gustavo Mujica.

⁹ La ejemplificación es una noción clave en la filosofía estética de Nelson Goodman (1976).

Referencias bibliográficas

- ARGÜELLES ÁNGELES, Víctor, 2020, *Libbrido: origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)*, Tesis de maestría en estudios de arte y literatura, Cuernavaca, Universidad Autónoma de Morelos.
- BELLATIN, Mario, 2002a, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- , 2002b, *Jacobo el mutante*, México, Alfaguara.
- , 2008, *Demerol, sin fecha de caducidad / Graciela Iturbide, El baño de Frida Kahlo*, México, RM.
- BELLATIN, Mario y Liniers, 2017, *Bola negra*, México, Sexto piso.
- CARRIÓN, Ulises, 1975, “El arte nuevo de hacer libros,” *Revista Plural, crítica y literatura*, Vol. 4, pp. 33-38.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana, 2005, « Écrivains chiliens de Paris : les Éditions GrilloM de poésie chilienne », Paris, *Cahiers d'études romanes*, pp. 277-288.
- CASTLEMAN, Riva, 1994, *A Century of Artists' Books*, catálogo de exhibición, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- CORTÁZAR, Julio y Guido Llinás, 1966, *On déplore la*, Vaduz, Brunidor.DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO, Ludmila, 2009, *A poética multimídia de Paulo Bruscky*, tesis doctoral, Salvador de Bahía, Universidad Federal da Bahia.
- DRUCKER, Johanna, 1995, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books.
- FABRIS, Anna Teresa, 1985, *Tendências do livro de artista no Brasil*, catálogo de exhibición, San Pablo, Centro Cultural São Paulo 1985.
- FRÉROT, Christine, 2001, “Evolución de una fuerza”, *Vivian Scheihing, obras recientes*, catálogo de exhibición, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 8-9.
- , 2012, « Mon paysage intérieur, c'est ma nature », *artelogie*, n° 3.
- GARCÍA VARAS, Ana, 2017, “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, n° 6, pp. 23-39.
- GOODMAN, Nelson, 1976, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- HELLION, Martha, 2018, “Artists' Books from Latin America”. Disponible en: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/26>.
- LAM, Wifredo, 2018, *Books and Poetry*, exposición en Wren Library, Cambridge, Trinity College.
- MÆGLIN-DELCROIX, Anne, 1997, *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*, catálogo de exhibición, Paris, Éd. BnF, p. 48.
- MUJICA, Gustavo, 1990, “Algo sobre Editions GrilloM (1984-1990)”, *Autre départ, cinq poètes & cinq peintres chiliens à Paris*, Paris, ed. GrilloM, pp. 46-47.
- , 1992, *La luna me viene mui luz (sic)*, ilustraciones en blanco y negro de Vivian Scheihing, Ttaducción Patricia Jerez, Paris, édition boîte noire.
- MUJICA, Gustavo (poemas) y Vivian Scheihing (imágenes), 2007, *Avía un río*, Paris, ediciones grilloM.
- , 2008, “Nota del editor”, en Radomiro Spotorno, *Glosario del amor chileno*, Santiago de Chile, ediciones GrilloM, pp. 27-28.
- PEREDA, Juan Carlos, 2002, *Tamayo Ilustrador*, Barcelona, RM.
- ROJAS, Waldo, 2008, “*Avía un río*, una fábula antiortográfica”, *Taller de Letras*, n° 43, pp. 89-104.

- SILVEIRA, Paulo, 2020, “A Conceptual Definition of the Artist’s Book and A New Look at Ulises Carrión’s Thinking”, *artelogie*, n° 15.
- SINGLER, Christoph, 2012, “El paraíso distante. La experiencia religiosa en los cuadernos de Vivian Scheihing”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 37, n° 73, pp. 9-31.
- STRACHAN, Walter John, 1969, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d’Artiste*, Londres, Peter Owen Ltd.