

M u n d o
E l l e n a
E m i l i o

María Cristina Rossi
y Ramón Castillo

Editores

MUNDO EMILIO ELENA

María Cristina Rossi y Ramón Castillo
—Editores—

ISBN: 978-XXX-XXX-XXX-X

Registro de Propiedad Intelectual

Editores | Cristina Rossi y Ramón Castillo

Edición de textos | Valeria Villalobos

Producción editorial | Natasha Pons

Diseño | Francisca Monreal

Fotografía | Paz Errázuriz, Patricia Novoa

Material de archivo | Carlos Cruz Puga,
Patricia Novoa, María Elena Farías,
Álvaro Siervo, Alicia Vega, Edmundo
Araya, Fundación Nemesio Antúnez,
Lily Duffau, Carmen Valbuena, Rafael
Munita, Taller 99 y Centro Cultural
de España.

Archivo y catalogación |
Daniela Carbullanca, Isabel Reyes

Escáner FNA | Úrsula Fairlie

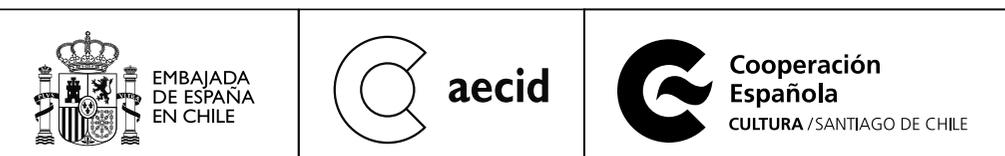
Agradecimientos | Paula Hrycyk, Martín
Paz, Olga Zurita, Guillermina Antúnez,
Enrique Rivera, Carlos Cruz Puga, Jorge
Edwards, Carlos Núñez, Sebastián de la
Fuente, Denise Ratinoff, Erika Taucher,
Rafael Munita y Taller 99.

Santiago de Chile 2025



ÍNDICE

Presentación Rafael Garranzo	7	ANEXO ESCRITOS DE EMILIO ELLENA	203
ACERCA DEL ARCHIVO EMILIO ELLENA	9	EL GRABADO ARGENTINO Y ESTA COLECCIÓN	205
ENTRE EL RECUERDO Y LA RECUPERACIÓN HISTÓRICA María Cristina Rossi y Ramón Castillo Inostroza	11	24 DIBUJOS DE MARIO CARREÑO	208
DOCUMENTOS PARA NARRAR Y RETRATAR UNA VIDA Daniela Véliz Carbullanca	15	PINTURA DE LUCIANO MARTINIS	211
ELLENA EDITOR, COLECCIONISTA, CURADOR	23	EDUARDO VILCHES	212
MUNDO DE EMILIO ELLENA: TEORÍA DE CONJUNTO, TEORÍA DE LOS AFECTOS María Elena Farías y Ramón Castillo	25	SOBRE ESTA COLECCIÓN	209
EMILIO ELLENA Y EL HORIZONTE TORRESGARCIANO María Cristina Rossi	83	IMPRESOS DE —SOBRE, GENERADOS POR— TORRES-GARCÍA. UNA SELECCIÓN	221
GRABADOS ARGENTINOS EN UNA CARPETA PARA CHILE Silvia Dolinko	149	SOBRE LOS LIBROS EXPUESTOS	223
EMILIO ELLENA EDITORIALIZACIÓN Alberto Madrid Letelier	161	BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES	225
TESTIMONIOS	173		
EMILIO ELLENA: RECUERDOS SANTIAGUINOS (Y ROSARINOS) DESDE ESPAÑA Juan Manuel Bonet	175		
ALGUNAS PALABRAS Alberto Zamora	184		
ENCUENTRO CON EMILIO ELLENA Pedro Valenzuela	192		



PRESENTACIÓN

Rafael Garranzo

Querido Emilio:¹

Me piden que aporte 20 líneas para el homenaje que tan acertadamente te dedica el CCE. Supongo que eso te habrá hecho sonreír tanto como a mí, porque, ¿cómo podría resumir en ese espacio todas las horas que pasamos juntos en esos tres años en los que nunca dejamos de compartir un proyecto? ¿Y las horas que han venido después, gracias al correo o al teléfono?

Pero seamos disciplinados, al fin y al cabo, aunque me concediesen más espacio siempre me parecería corto. ¿De qué escribiría si tuviese el espacio del que querría disponer? Creo que lo primero a lo que haría referencia es a algo que siempre me gustó en tus proyectos, y es ese combate contra el olvido. Porque en los proyectos que compartimos y en tantos tuyos de los que tuve conocimiento había esa voluntad de recordar personajes, obras, palabras que, no encontrando espacio en los grandes manuales, parecían abocarse al olvido. Cuántos de nosotros te debemos el conocer a Manolita Piña, el haber rescatado las pocas obras que de ella se conservan, el poder entrever lo que pudo ser la obra de una buena artista de no haber optado voluntariamente por la renuncia. O lo mismo podría decir de esas obras de los grabadores populares brasileros de los que en otra exposición dejaste testimonio.

Pero, no solo recordaría a Don Emilio el Memorioso, también recordaría al maestro, el que enseñaba a mirar.

Y dejaría las últimas líneas que me quedan para evocar al amigo, al Emilio que siempre ha sabido generar lealtades (¿recuerdas la imagen de la tela de araña?); esa importancia de la amistad explica que al pensar en ti no te vea aisladamente, que tenga que evocarte siempre en compañía de otros. Y de todos ellos tú sabes que no puedo menos que escribir el nombre de ella, porque en mi memoria Emilio y Roser son dos nombres siempre unidos.

¿Valdrán estas líneas? Así lo espero, Emilio.

Siempre

Rafael Garranzo
Washington, marzo 2008

¹ Saludo de Rafael Garranzo, embajador de España en Chile, a Emilio Ellena con motivo de su homenaje para la celebración del 20 aniversario del CCE.

**ACERCA DEL ARCHIVO
EMILIO ELENA**

ENTRE EL RECUERDO Y LA RECUPERACIÓN HISTÓRICA

María Cristina Rossi y Ramón Castillo Inostroza

Toda mi vida ha estado marcada por esta suerte de doble profesión, porque sin duda que, desde el punto de vista de la formación académica, soy un profesional graduado en estadística matemática, pero mi interés por lo que podían ser los problemas humanísticos, culturales, vienen muy de la juventud.¹

Emilio Ellena

Los archivos son fundamentales a la hora de contrastar y fundamentar las hipótesis que se plantean los estudios históricos en general y, en el caso de los archivos personales —como es el Archivo Emilio Ellena que nos ocupa— constituyen un valioso reservorio para preservar la memoria de quien los ha reunido a lo largo de su vida. Y, para la recuperación histórica de esa memoria, no son menos importantes los recuerdos directos de sus amigos y colaboradores, o las entrevistas y fuentes orales que matizan la diversidad de las experiencias vividas.

En este sentido, los escritos, fotografías, correspondencia, tarjetas postales, diplomas, pasaportes, contratos, certificados, catálogos, carpetas de proyectos, apuntes y papeles de trabajo que fueron significativos en su vida, hoy contienen informaciones imprescindibles para profundizar en el conocimiento de sus acciones. Todos estos recursos documentales componen el Archivo Emilio Ellena (AEE) que pertenece al coleccionista Carlos Cruz Puga, quien lo ha puesto bajo la custodia de la Fundación Nemesio Antúnez. En una primera instancia, las tareas de conservación preventiva y el tratamiento archivístico de este importante acervo a cargo de Ramón Castillo Inostroza, fueron encaradas con el asesoramiento del Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Norberto Griffa” (Archivo IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Se realizaron viajes de capacitación e intercambios en torno a los aspectos procedimentales e intelectuales, para establecer un marco de acción conducente a la catalogación que, en el futuro, permitirá el acceso a investigadores y público en general.

Para organizar las contribuciones que reúne esta publicación, hemos considerado tanto las investigaciones que partieron de los documentos del AEE como la recuperación de la memoria que reverbera en el relato de quienes fueron cercanos. Desde este punto

¹ VVAA, Emilio Ellena Pasini, entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas, 1959-2009/ 50 años/ Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica, 18 de febrero, 2008, p. 96.

de partida, en *Acerca del Archivo Emilio Ellena* incluimos una presentación, análisis y reflexión sobre sus materiales del archivo; en *Ellena editor, coleccionista, curador* se ordenan los textos que recorren los trabajos que encaró desde su polifacética figura; y en *Testimonios* se recobra la voz de quienes lo recuerdan y hacen resurgir algunos rasgos de su personalidad. Reservamos también un espacio para un anexo documental que presenta un texto histórico en torno a sus carpetas de grabado realizadas entre 1958 y 1967, que, a la vez, es un valioso texto autobiográfico.

Inaugura esta publicación una carta de Rafael Garranzo, del momento en que trabajaron juntos en torno a las exposiciones realizadas en el Centro Cultural de España (1998-2001).

Aunque Daniela Véliz Carbullanca no lo conoció personalmente, logró aproximarse a diferentes aspectos de la vida y obra de Ellena, a través del relevamiento de los datos necesarios para realizar los trabajos de inventario de su archivo. En *Documentos para narrar y retratar una vida*, esta autora presenta la estructura que organiza los materiales archivísticos y un primer protocolo de uso que se elaboró a partir del asesoramiento del Archivo IIAC.

La trayectoria de Ellena no solo se orientó hacia la estadística, área en la que se había formado en los años 50 en la Universidad del Litoral, en la que enseñó y trabajó por algunos años, sino que, tal como él mismo expresa en el fragmento del acápite, sus especulaciones alrededor de las matemáticas debieron compartir el tiempo con su inclinación hacia los temas culturales.

En *Mundo Emilio Ellena: teoría de conjuntos, teoría de los afectos*, de Ramón Castillo y María Elena Farías, se plantea una biografía que establece una ruta de acciones, metodología y equipos de trabajo, denominado por él mismo como un “sistema” en el que se activaban autores, cultura material, lugares y personas en Chile. Luego, el texto de María Cristina Rossi, quien, en una acuciosa investigación, de alguna forma logra recrear ese sistema de trabajo desarrollado por Ellena en torno a los grabados de Joaquín Torres García. Para ello, levanta una importante cantidad de antecedentes, demostrando de qué forma el grabado fue un ámbito expresivo al que también acudió el artista constructivo, tanto por su relación directa con el mundo editorial de fines del siglo XIX y comienzos del XX, como por los diseños y tacos de la etapa constructiva que caracterizó su obra.

El interés por las ideas, el arte y la enseñanza de Joaquín Torres-García ocupó un espacio destacado entre los trabajos de Ellena, quien construyó un verdadero horizonte torresgarciano que puso en el centro al maestro uruguayo, pero también abarcó a su familia, amigos y discípulos, además de otorgarle un lugar de privilegio a Manolita Piña, su viuda. El caso de Torres permite observar las estrategias que Ellena articulaba alrededor de sus temas de interés, desde el momento en el que profundizaba la investigación hasta que lograba coleccionar, editar obra múltiple, publicar o reeditar libros, proponer exhibiciones y divulgar a través de la prensa.

La contribución de Silvia Dolinko —profesora de la Universidad Nacional de General San Martín de la Argentina, especialista en el tratamiento de la obra multiejemplar y

colaboradora de Ellena en numerosas oportunidades— presenta una perspectiva general sobre los grabadores argentinos editados por Ellena. Además, en este texto que tituló *Grabados argentinos en una carpeta para Chile* comparte el contexto y valioso hallazgo de una carpeta de grabados editados por Ediciones Ellena, que se identificó recientemente como parte del fondo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

También desde el ámbito universitario, el catedrático Alberto Madrid, actual curador del Museo del Grabado de la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso, se refiere a los seminarios y proyectos compartidos, y sugiere una cronología relacionada con los aportes de Ellena. En el escrito *Emilio Ellena editorialización* propone elementos de análisis para la conformación de una historiografía chilena en torno al grabado en Chile.

En cada una de sus acciones, Ellena ha cultivado la amistad y esa memoria se activa, también, a través de quienes compartieron actividades, planes, proyectos y afinidades intelectuales en general. En ese mundo de afectos se enmarca la presentación de esta publicación escrita por Rafael Garranzo, actual embajador de España en Chile, que repone un breve relato sobre la relación profesional y de amistad que estableció cuando fue director del Centro Cultural de España (1998-2001). Asimismo, Pedro Valenzuela recuerda su vinculación y colaboración en proyectos emblemáticos de Ellena, en los tiempos que ocupó la Agregaduría Cultural de la Embajada del Uruguay en Chile.

Desde la perspectiva de quien trabajó asiduamente durante los últimos años de la vida de Ellena, Alberto Zamora ofrece una visión como asistente y colaborador activo en los proyectos emprendidos conjuntamente y devela algunos detalles sobre los últimos planes que estaban desarrollando a nivel expositivo y editorial; y, por su parte, Juan Manuel Bonet, quien fuera director del Instituto Valenciano de Arte Moderno y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, proporciona una mirada sobre los trabajos de Ellena en alguno de los capítulos fundamentales para la reconstitución del arte moderno y, en particular, de Torres-García.

Perspectivas con las que esperamos que esta publicación contribuya al rescate de los esfuerzos realizados por Ellena para preservar y difundir el arte latinoamericano. En el momento de agradecer a quienes han hecho posible estos primeros acercamientos a la trayectoria de Ellena, celebramos la generosa decisión del coleccionista Carlos Cruz Puga, quien no ha dudado en disponer lo necesario para dar accesibilidad pública al AEE, así como a los equipos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, liderados por su rector emérito, Aníbal Jozami, su vicerrectora, Diana Wechsler, y, especialmente, a Paula Hrycyk, Martín Paz, Olga Zurita y Cinthia Sánchez, que viajaron a Chile para involucrarse directamente con el trabajo. Nuestra gratitud a Carlos Núñez, Jorge Edwards, Denise Ratinoff, Carmen Valbuena, Rafael Munita y Edmundo Araya, pues desde sus colecciones y respectivos relatos y archivos hemos podido enfrentar con mayor amplitud distintos aspectos de la investigación. También agradecemos a Paula Palicio, directora del Centro Cultural de España en Santiago de Chile, y a todo su equipo, sin cuya colaboración no hubiera sido posible esta publicación.



Emilio Ellena en Caramurú, Montevideo, Uruguay. Archivo Emilio Ellena

DOCUMENTOS PARA NARRAR Y RETRATAR UNA VIDA

Daniela Véliz Carbullanca

La imagen que me he construido de Emilio Ellena ha sido producto del descubrimiento y estudio de sus documentos; me he aproximado a su vida a partir de su propia colección. Supe de su rostro a través de la memoria que se revela en algunas fotografías; de su voz, por las palabras que guardan diferentes textos y, sobre todo, supe de su vida escuchando las múltiples voces que en el presente aún recorren a su nombre. Es como si se tratase de una imagen que aparece a medida que leo alguna de las tantas correspondencias dirigidas a él, en las que se entrecruzan preguntas y reflexiones sobre su familia, su salud y sus quehaceres en torno al arte latinoamericano.

La primera vez que leí el nombre Emilio Ellena fue al interior de una carpeta de cartón de color celeste cuya portada tenía pegada una etiqueta: *La ciudad sin nombre, versión definitiva*. En su interior, una copia impresa del que sería el prefacio del libro *The city without name*, de Joaquín Torres-García, firmado por el mismo Ellena tras haber realizado su traducción al inglés. Tiempo después, dimensioné la importancia de su investigación en torno a este artista y a su obra, dada la recurrencia de su nombre y de las siglas J.T.G. en diferentes tipos de documentos pertenecientes a la colección, y que hacia 1996 Emilio reuniría y daría forma bajo un seminario y una exposición itinerantes llamados “Mundo Torres-García. Vida, obra, legado: un seminario”.

El proyecto Mundo Emilio Ellena ha consistido en un acercamiento a la vida del coleccionista a través de distintas fuentes de información: obras de arte, documentos de archivo, documentos bibliográficos y testimonios escritos y orales. La labor investigativa, central para este proyecto, ha estado repartida entre estas diversas fuentes, y en un inicio tuvo como norte una exhibición parcial de toda la información levantada, tanto de la colección de Ellena como de su figura.

Previo a este proyecto existían dos áreas de la colección sin identificar: los documentos de archivo y el material bibliográfico, que pertenecieron a Emilio Ellena. Dada la adquisición de este material por parte del coleccionista Carlos Cruz Puga durante 2011, este se puso a disposición del proyecto Mundo Emilio Ellena en 2018 con el fin de comprender la naturaleza de este acervo y de trabajar en torno a una pregunta primordial: ¿qué contiene esta agrupación documental?

Para responder a esta pregunta fue necesario, en primer lugar, visualizar con distancia este micromundo de Ellena, entender la historia previa de esta parte de la colección a través de los relatos de quienes lo conocieron a él y los documentos y obras que reunió, para luego trabajar en el reconocimiento general de los materiales que componen la colección. Años antes de que se iniciara este proyecto —y tras la adquisición del conjunto

documental por parte del nuevo coleccionista— los documentos de Ellena fueron trasladados desde su departamento ubicado en la comuna de Vitacura a un nuevo depósito que albergaría la mayor parte del material de archivo y bibliográfico. En esa ocasión los documentos se dispusieron a lo largo de estanterías en un orden probablemente distinto al que tuvieron en su residencia, debido a que no existía información previa sobre algún sistema de ordenamiento. Por lo tanto, una vez que este proyecto se puso en marcha y se dispuso de la colección para una primera identificación, el material se trabajó de acuerdo con el orden con que allí se presentaba o según el “orden recibido”, concepto propuesto por Jennie Hill¹ que reemplazaría al de *orden original* (Hill, 2011, citada en Greene, 2015, p. 33). Es importante señalar que dicha ordenación no está exenta de una estructura, pues da cuenta de un intento por agrupar los documentos según artistas a lo largo de algunas estanterías, metodología que quizás podría referir ligeramente al orden que pudo haber establecido Ellena. Una segunda característica, no menos importante, sobre el estado de la colección en este depósito, refiere a la convivencia de dos colecciones en ciertos sectores de las estanterías, en los que confluyen algunos de los documentos de Ellena con otros pertenecientes a la colección de Carlos Cruz Puga, los que se circunscriben también en el ámbito de las artes visuales.

La pérdida de un orden original que probablemente pudo haber establecido Ellena en su tiempo —ocasionado eventualmente por los distintos traslados que tuvo la colección—, sumado al confuso estado del principio de procedencia, causado por la confluencia de dos colecciones distintas en un mismo espacio, posiblemente significarán grandes desafíos que resolver para un levantamiento de archivo de carácter más tradicional, pues tendría como objetivo que el archivo de Emilio Ellena se construyera sobre la base de los dos principios antes descritos: de procedencia y de orden original. Diferente es el caso de Mundo Emilio Ellena, que en esta primera etapa se ha concebido como un proyecto exploratorio en torno a la figura y al quehacer del coleccionista, a través del reconocimiento, investigación y exposición de una parte de los documentos identificados y de otros materiales. Entonces, un presunto orden original se transforma en una imagen ficcional, una especie de rompecabezas que se va armando a medida que se entrelazan documentos, libros, obras, testimonios y otros.

Frente al estado descrito de la colección de Ellena y a los principales objetivos de este proyecto, se trabajó alrededor de un año y cuatro meses en el reconocimiento y registro de los documentos allí alojados, enfrentando la dificultad de que previamente no se tenía ningún conocimiento sobre qué materiales la componían. Las primeras visitas al depósito de la colección se realizaron con la colaboración institucional del Archivo IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), específicamente, con la orientación y guía de Olga Zurita, encargada del área de Archivo de dicha institución, quien puso a disposición su conocimiento y dominio sobre la construcción de archivos

Emilia:

Este es el presente más
emocionante y apreciado que
he tenido en mi vida, ya
de 60 años, cuyo recuerdo
guardaré en lo más profundo
de mi corazón, así como
tu valiosa y generosa
amistad.

Mario

24 de Junio de 1973

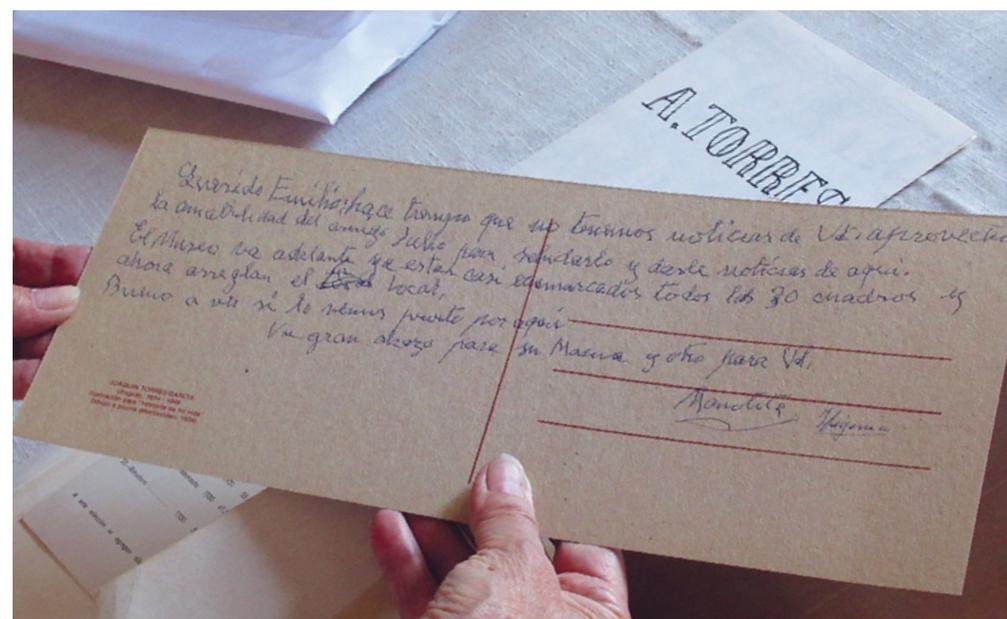
Correspondencia. Archivo Emilio Ellena.

¹ Greene, M. (2015). Archival Collection (includes the verb to collect). En L. Duranti y C. Franks (Eds.), *Encyclopedia of archival science* (pp. 32-25). Rowman & Littlefield.

personales relacionados con el arte y la cultura, para orientarnos sobre la metodología de trabajo más adecuada. En este sentido, es de suma importancia destacar la íntegra capacitación entregada por el equipo del Archivo IIAC; especialmente, las experiencias de gestión e investigación transmitidas por parte de Martín Paz y Paula Hrycyk, así como las enseñanzas teóricas y técnicas otorgadas por María Inés Afonso y Cinthia Sánchez sobre digitalización y catalogación archivística a través de software, y sobre los procesos de conservación y restauración, respectivamente.

En los primeros acercamientos se constató que la colección estaba distribuida a lo largo de doce estanterías, la mayoría de ellas de un modelo y estructura similar, compuestas por alrededor de cuatro o cinco anaqueles. Así también, se estimó que había principalmente dos tipos de documentos, material de archivo y material bibliográfico, muchos de ellos agrupados por nombres de artistas. En este levantamiento inicial de información, cuyo objetivo fue obtener una breve panorámica de la colección, se encontraron diversos tipos de materiales entre los que destacan, a nivel general, correspondencias, folletos, documentos impresos, recortes de prensa, fotografías, libros y catálogos. De acuerdo con las aproximaciones realizadas, fue necesario definir cuáles de los materiales serían considerados documentos de archivo y cuáles serían entendidos como documentos bibliográficos. De este modo, el trabajo con la colección se repartió en dos áreas: por mi parte, me hice cargo de los documentos de archivo y, por otra, Isabel Reyes, de los documentos bibliográficos, dada su labor y vasta experiencia como bibliotecaria en el Centro Cultural de España. Ambas áreas de trabajo siguieron una ruta relativamente similar con dos propósitos concretos: elaborar un inventario para cada grupo documental y realizar el registro fotográfico de la colección. Para llevarlos a cabo se realizó, en primer lugar, la recolección del material de archivo y del bibliográfico. Los documentos de archivo fueron recogidos de las estanterías, trasladados a cajas de archivo y almacenados en sobres de papel bond; los documentos bibliográficos fueron identificados pero no retirados de las estanterías, dado el volumen que sumaban en conjunto. En segundo lugar, se elaboraron dos inventarios someros: uno para los documentos de archivo y otro para los bibliográficos. En otras palabras, se registró por escrito el material identificado y recogido, codificando y describiendo las características básicas y principales de cada documento. La decisión de no realizar en este período un inventario analítico que detalla en profundidad cada material estuvo determinada por la condición de la colección que recién comenzaba a ser identificada, como también por las necesidades específicas de esta primera etapa del proyecto Mundo Emilio Ellena que debía llevarse a cabo en un tiempo determinado, y cuyo fin era tener una primera aproximación a la documentación del coleccionista. Por último, se realizó también un registro fotográfico provisional de cada uno de los elementos, registrando con mayor precisión aquellos de menor volumen dada la rapidez que permitían y, en el caso de los de mayor volumen, se realizó un registro más sintético que permitiera dar cuenta de una idea genérica del contenido.

Las cajas de archivo se trasladaron, temporalmente, de depósito para comenzar el proceso investigativo por parte de los curadores del proyecto, Ramón Castillo y Cristina



Correspondencia. Archivo Emilio Ellena.

Rossi. Ambos hicieron un trabajo de revisión, reflexión y diálogo en torno al material identificado, para luego hacer una preselección de documentos con los que se podría profundizar la investigación y así generar las primeras miradas en torno a la colección. En paralelo a esta tarea, se organizó una serie de encuentros grupales e individuales con diversas personas que fueron cercanas a Emilio Ellena, quienes pudieron dar testimonio, desde diversas aristas, sobre el quehacer y la vida del coleccionista. El formato de estos encuentros supuso la revisión de determinado material que a cada uno le fuese relevante investigar. Una importante reunión se realizó con María Elena Farías, quien, dada su larga trayectoria de trabajo y amistad con Emilio Ellena, pudo archivar diversos documentos resultantes, principalmente, de la labor editorial que habían realizado en conjunto, lo que nos permitió desarrollar un profundo diálogo a partir de algunos documentos en común. Un testimonio muy relevante fue también el de Alberto Zamora, quien conserva algunos recuerdos de las estanterías de Ellena cuando se encontraban en su domicilio y de cómo se organizaba todo en ellas. Por otra parte, los valiosos testimonios de Natasha Pons y Lily Duffau permitieron conocer aspectos íntimos y afectivos sobre la vida de Ellena acerca de su forma de hacer y relacionarse con quienes trabajaba.

Finalizados estos encuentros, fue posible esclarecer, según los relatos, los puntos que convirtieron a Ellena en una figura más reconocida. A partir de una segunda selección de material, se pudo construir los núcleos temáticos que se abordarían expositivamente y de acuerdo con los que se exhibirían algunos documentos, obras, registros de los encuentros,

etcétera. Es importante señalar que, si bien estas áreas temáticas fueron elaboradas para una exposición, se aproximan también a posibles series dentro del cuadro de clasificación en una futura sistematización del archivo. Una vez resuelta esta tarea, se continuó con la clasificación de documentos según núcleo temático, la selección definitiva del material de archivo y bibliográfico que sería parte de la exposición, y la correspondiente disposición de estos en el espacio.

Los documentos seleccionados para la exhibición dan cuenta de la variedad de materiales identificados en la primera etapa de trabajo con la colección de Ellena. Dentro de los documentos de archivo se encuentran correspondencias, fotografías, invitaciones, folletos, periódicos, postales, publicaciones de textos o capítulos escritos por Ellena y catálogos menores o iguales a diez páginas. Con respecto a los bibliográficos, destacan los catálogos de mayor volumen, sobre diez páginas, libros de artistas y libros o publicaciones relevantes, originales y/o únicas para el estudio de la colección de Emilio Ellena.

La primera etapa en la que se identificó, inventarió y registró fotográficamente el conjunto documental permitió conocer resultados inéditos tanto en aspectos cuantitativos como cualitativos sobre la colección. De las doce estanterías en las que se encontraba repartido el material de archivo, se lograron registrar alrededor de 554 documentos (muchos de ellos corresponden a unidades documentales compuestas; es decir, en uno solo se pueden encontrar varias unidades simples en su interior). Se estima que se trata de alrededor de unas 3.000 unidades documentales y que se traducen en diez cajas de archivo a las que estos fueron trasladados, quedando aún pendiente una mínima sección por ingresar al inventario. La cantidad de material bibliográfico que se registró hasta enero de 2020 —tiempo en el que se pudieron abarcar siete de doce estanterías— es de 751 documentos bibliográficos que probablemente correspondan a la mitad del material que se puede estimar de esta parte de la colección.

A partir de este volumen de documentos y de su extensa variedad de soportes y formatos, se identificaron las principales temáticas que sobresalen en la colección. En primer lugar, se destaca un amplio listado de artistas, en su mayoría de origen latinoamericano, a quienes Emilio estudió archivándolos a través de correspondencias, recortes de prensa, folletos, catálogos, fotografías y otros. En segunda instancia, se distingue la constante comunicación de Emilio con otros y otras, que se deja entrever en la gran cantidad de cartas recibidas y escritas por representantes de instituciones artísticas latinoamericanas y españolas, como también por diversas amistades pertenecientes a la esfera artística. En tercer lugar, se destacan también los documentos de archivo que refieren a la investigación, gestión y producción de actividades culturales que llevó a cabo: seminarios, exposiciones, carpetas de grabado, publicaciones, etcétera. Por último, sobresalen archivos que aluden a otras áreas de la vida de Ellena de carácter más personal, como documentos que refieren a su salud o a su importante labor como estadístico y profesor universitario. A grandes rasgos, se podrían mencionar algunos y algunas artistas que más se reiteran en el material que coleccionó Ellena, tales como Joaquín Torres García, Manolita Piña,



Mario Carreño en su taller. Archivo Emilio Ellena.

Delia del Carril, Roser Bru y Mario Carreño. Así como algunos documentos referidos a artistas abarcaban estanterías completas y en otros casos solo anaqueles específicos, Ellena también coleccionó una multiplicidad de soportes y formatos documentales sobre algunos artistas, y sobre otros recopiló una acotada variedad. Es importante mencionar que gran parte de este acervo está compuesto por una vasta cantidad de elementos sobre Joaquín Torres García, artista del cual recopiló diversos tipos de materiales: libros, publicaciones, catálogos, cartas, folletos, invitaciones, fotografías y periódicos, entre otros, que refieren a su universo.

La gran variedad de tipologías documentales, materiales y acontecimientos que reúne esta colección permiten proyectar un posible retrato o biografía de quién fue Emilio Ellena, en la que a ratos pareciera que se entreveran caminos aparentemente distintos: en un mismo documento puede confluír su quehacer artístico —al que tanto tiempo dedicó— con información sobre su estado de salud, actividades de su vida doméstica y familiar, o con su labor en la universidad. A partir del descubrimiento y el estudio de estos archivos llevado a cabo en la primera etapa del proyecto Mundo Emilio Ellena, se desprende una narrativa sobre su figura que pareciera no distinguir tajantemente entre aquello que algunos llaman la vida privada y la pública, pues gran parte de su colección se percibe como un tejido en el que se entrelazan las múltiples formas en que Emilio Ellena desarrolló y extendió su propia vida.

Referencias

Greene, M. (2015). Archival Collection (includes the verb to collect). En L. Duranti y

C. Franks (Eds.). *Encyclopedia of archival science* (pp. 32-25). Rowman & Littlefield.

**ELLENA EDITOR,
COLECCIONISTA, CURADOR**

MUNDO DE EMILIO ELLENA: TEORÍA DE CONJUNTO, TEORÍA DE LOS AFECTOS

María Elena Farías y Ramón Castillo

La voluntad de comunicar es, sin duda,
una condición absoluta de todo ser vivo.

Mario Pedrosa, 1959-60.

En el inicio de la década de los 60, Emilio Ellena desarrolló una práctica cultural que logró conciliar y potenciar mundos en apariencia antagónicos. Por una parte, el de la estadística matemática, donde fue un destacado académico, y, por otra, el de sus propios objetivos en tanto editor y coleccionista. Luego, estos intereses se extendieron y multiplicaron a través de un tejido relacional que obedece a tramas emocionales e intelectuales que terminan siendo gravitantes para muchos proyectos culturales.

Durante las últimas décadas, en el discurso del arte contemporáneo se ha producido una relectura y recuperación del libro *Afinidades electivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, de 1809. En el caso de Ellena, es muy pertinente esta noción en la medida en que reconocemos un itinerario de decisiones y redes afectivas (y de efectos) que en muchos momentos tornan imposible e improductivo distinguir lo artístico de lo emocional. Es decir, que es posible reconocer una trama en la que vida emocional y fraternal, obra y arte se entrecruzan y potencian, ya sea este un sistema consciente o inconsciente. Esta dimensión relacional fue provocando efectos en los alumnos, amigos, instituciones y países con los que fue trabajando de manera comunitaria o “familiar”, como él mismo señaló en más de una ocasión. En este contexto entendemos que haya fundado en 1973 Ediciones de la Amistad¹ para imprimir carpetas de grabados de los artistas, amigos y “entrañables”.

Tras cada realización de proyectos expositivos, curatoriales o seminarios, Emilio siempre tuvo el cuidado y la preocupación por nombrar a cada uno de los que participó en ellos. La conciencia del trabajo editorial y una forma de retribuir a los participantes e instituciones involucradas lo llevó a generar un sistema de ediciones limitadas y artesanales; algunas veces, con un grabado de obsequio o una postal. Esta noción afectiva se convirtió en un sistema de trabajo que también ha sido reconocido, por muchas y muchos de los que

¹ Carreño, M. (1973). *24 dibujos*. Ediciones de la Amistad. Emilio deja constancia del acontecimiento: “Desde hace seis años la infinita paciencia de Ida y Mario Carreño se ha traducido en una invitación a cenar todos los domingos en la noche. Siempre la maravilla de la amistad, la sorpresa de descubrir lo pintado en la semana, el privilegio de revisar la carpeta de dibujos, el elegir aquel codiciado por largo tiempo.”

trabajamos junto a Emilio. Aspecto que se destaca en la publicación de 2021 de Silvia Dolinko e Iván Rosado, *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*.²

Arte y afecto han sido una praxis del vivir en el arte y la ciencia muy afines con la reflexión de Mario Pedrosa cuando publicó en 1967: “El arte es, pues, ese modo de conocimiento basado en una secuencia de intuiciones independientes y cristalizadas en formas”. En palabras de Ellena, esta secuencia o estallido de intuiciones lo denominó “generativo” en sus distintas acepciones y en distintos formatos y escala, tanto de quienes producen arte como de quienes lo aprecian, difunden y atesoran.

Desde fines de los años 60, y hasta el día de su fallecimiento, Emilio consolidó una dinámica de trabajo a nivel nacional, y desde Chile logró establecer una red internacional en torno al grabado y a los artistas que forman parte de su particular investigación afectivoestética. Al tiempo que Emilio fortalece la amistad y afianza el intercambio entre los artistas, coleccionistas y especialistas argentinos, también estableció un trabajo editorial desde la perspectiva institucional. La sucesiva colaboración y apoyo como joven curador con la Bienal de Arte de Córdoba y la participación como invitado a otras bienales de Latinoamérica, Canadá y Japón, le dieron a Ellena una perspectiva de lo posible a realizar en Chile.

Convencido de la función epistemológica y poética que conlleva la expansión del arte y el acceso a la cultura —y, más aún, consciente del tiempo que había que recuperar en homenajes y en la restitución del arte al interior de la sociedad chilena—, Ellena organizó, con la mayor celeridad posible, una serie de proyectos editoriales y curatoriales con sus respectivos equipos de trabajo, que hicieron del departamento en Armando Jaramillo una verdadera productora de proyectos culturales de alta especialización. El equipo base, que venía ya desde los años 60, se reorganizó en 1980 con el apoyo de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica (PUC), que asignó horas de investigación a María Elena Farías, quien retornó del extranjero ese año. Con el sistema de producción y gestión ya configurado en la PUC y, posteriormente, desplazado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, el siguiente paso de Ellena fue consolidar una primera alianza con el Instituto Cultural de Las Condes y luego, de forma permanente, con el Centro Cultural de España (CCE).

En 1986, el grupo de grabado³ había presentado un proyecto editorial de creación y publicación de la *Revista de arte UC*, y en 1987 se editó el primer número. En él se incluyó un dossier creativo sugerido por Emilio Ellena, que consistió en incorporar una obra especialmente creada por profesores y amigos (artistas que no eran profesores de la escuela), editada según el número de suscriptores que se incluía al interior de la revista. En 1987, cuando el artista y grabador Jaime Cruz asume la dirección de la Escuela de Arte

2 Dolinko, S. y Rosado, I. (2021). *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*. Ediciones Iván Rosado.

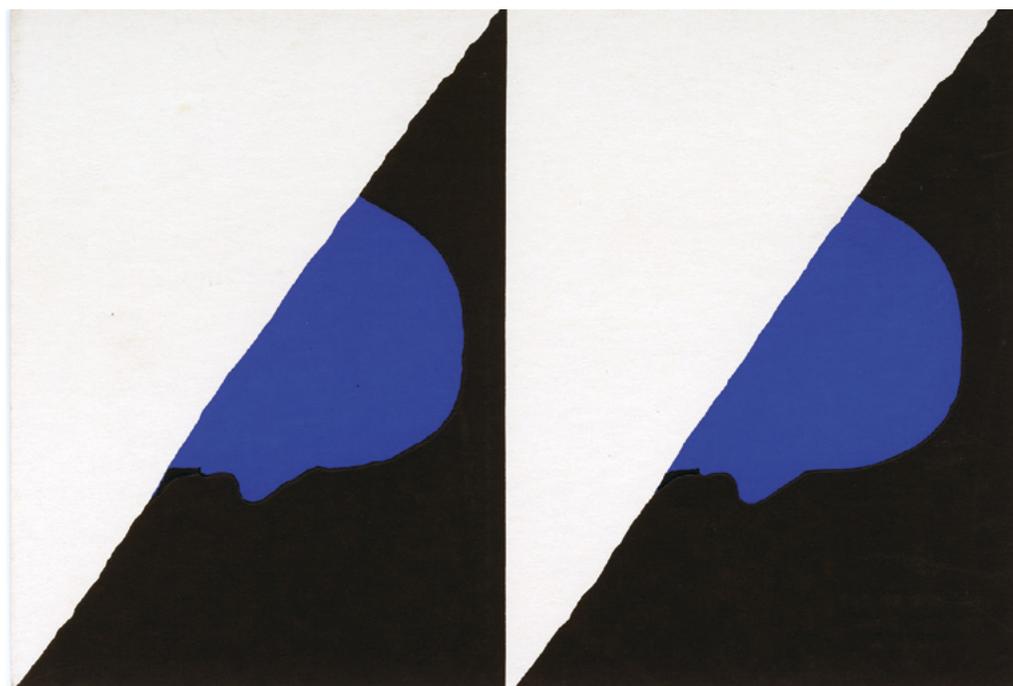
3 Venía desde 1959, cuando se fundó la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica en alianza con el Taller 99.



Fotografía de un “Lunes de gloria” donde están, de izquierda a derecha: Emilio, María Elena Farías, Roser, Anita, Eva y Laura. Fotografía Patricia Novoa.

PUC y María Elena Farías, la subdirección, se impulsó el desarrollo de nuevos proyectos de arte con especial énfasis en el grabado.

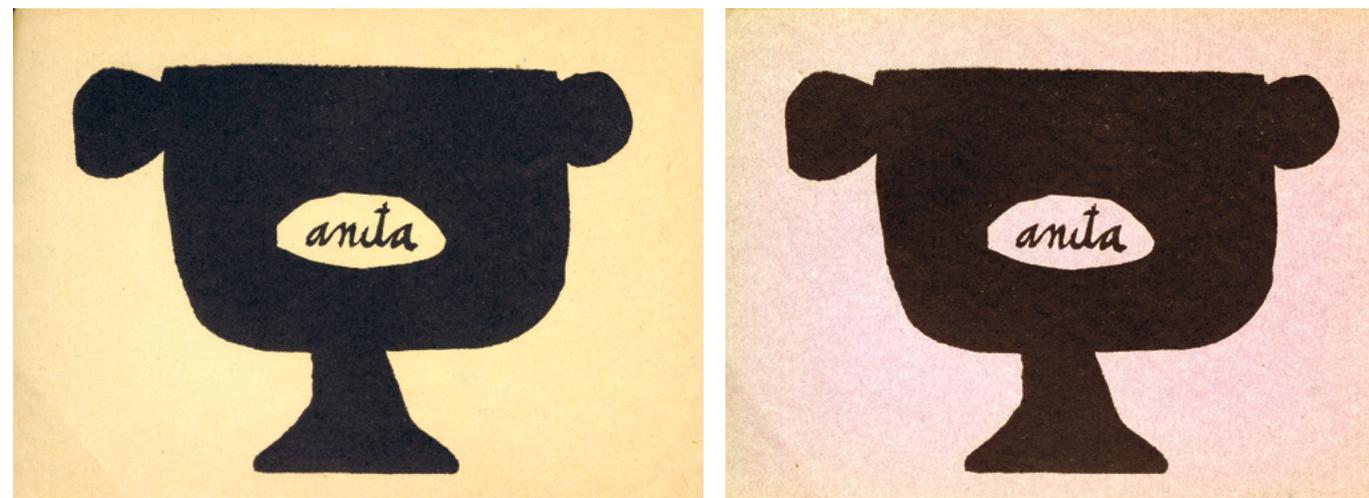
Dentro de esta panorámica inicial, una cronología aparte merecen las festividades y cumpleaños en torno a Emilio Ellena, su familia, amigos, colegas y excolegas. Los cumpleaños de Anita, su madre, fueron motivo para numerosos encargos y obras generadas en su homenaje. Los cumpleaños de Delia del Carril (la Hormiguita) en su casa de Los Guindos (Michoacán), junto a los de Manolita Piña, Roser Bru y Mario Carreño, poblaron activamente el calendario. Los “lunes de gloria y los ángeles que los generan”, por ejemplo, fue una de las expresiones que utilizaba Emilio para nombrar los distintos días de la semana y, así, recibir a algún integrante del numeroso equipo de producción que sesionaba en su departamento: María Elena Farías, Patricia Novoa, Pedro Valenzuela, Carmen Valbuena, Alberto Zamora, Rafael Munita, Álvaro Sierro, Denise Ratinoff y Edmundo Araya, entre otros.



Eduardo Vilches, *Recado a Francis*, 1975.

Como si fuese otra cábala, gran parte de las actividades culturales y eventos que realizó Emilio fueron organizados en torno a su fecha de nacimiento, el 5 de abril. Las exposiciones o seminarios se inauguraban un poco antes o después de su cumpleaños; de esta forma, se reencontraba con los que necesitaba cerca. Cada festividad celebrada en su departamento fue un reencuentro entre muchas personas de diversos lugares y contextos, en el que el aforo siempre fue superado, sin ser un impedimento para participar del cariño que muchas amistades le brindaban. Como testimonio de estas festividades, quedó una importante cantidad de postales, correspondencias, fotografías realizadas por amigos o encargadas por Ellena⁴ y obras de arte que se sumaron a la colección e incrementaron el archivo que está distribuido en varios hogares de los que fueron sus cercanos y amigos.

⁴ Un generoso y valioso archivo fotográfico formó la académica y fotógrafa de la Escuela de Arte de la PUC, Patricia Novoa, quien por más de 30 años trabajó diariamente junto a Emilio Ellena. De ella proviene gran parte de la información visual que despliega esta publicación.



Eduardo Vilches, *Anita*, impresión sobre papel volantin, s/f.

Rosario siempre estuvo cerca

Un primer círculo vital de Emilio Ellena Pasini (5 de abril de 1934, Rosario)⁵ se sitúa en la Provincia de Santa Fe, Argentina. Para comprender su práctica afectiva e intelectual, revisaremos la escena de origen, reconociendo en ella los antecedentes contextuales y las articulaciones que se gestaron inicialmente en Rosario, y posteriormente continuaron en Buenos Aires, Santiago, Montevideo y Barcelona. Veremos cómo, a través de su biografía, se reconoce la confluencia entre su vida personal y el tiempo histórico y cultural que le tocó vivir, y del que no sólo será testigo, sino que partícipe y protagonista.

⁵ "... yo nazco en Rosario, en un hogar muy, muy modesto, los accesos a un mundo cultural son en la pobreza, tanto en lo individual como en lo general. Los del medio de la ciudad son muy enriquecidos por la existencia de un museo de verdad... que tenía un Greco que fue robado años atrás... Pero ese museo era un museo de verdad (Museo Castagnino), yo creo que realmente desde muy niño este museo yo lo viví, era un espacio de imaginación". En Rosario, su domicilio familiar y legal, para efectos de Ediciones Ellena, fue avenida Ovidio Lagos 1121. En Buenos Aires fue calle Ramón L. Falcón y, a partir de 1964, en Santiago de Chile tuvo domicilio en Huérfanos 1514, departamento 57; en avenida Ricardo Lyon 660, departamento 306-A; y en Armando Jaramillo 1206, departamento 82.

Sus padres fueron Juan Ellena y Ana Pasini Ragazzini,⁶ quienes llegaron como inmigrantes italianos a vivir al campo y a desempeñar distintos oficios destinados a migrantes de dicho país. A pesar de lo apremiante de las condiciones materiales, según sus propias palabras, recuerdos y documentos, Emilio se hizo cargo de la manutención de su madre y de dos hermanas desde los 17 años. En la urgencia vital con la que enfrentó su adolescencia en un hogar de clase media baja, no hubo otra alternativa que estudiar una carrera universitaria en torno a las matemáticas, como solía ocurrir en hogares donde el hijo mayor era hombre. No obstante, nunca perdió de vista el rol que tenía en su sensibilidad el mundo del arte, como el cine, los museos, los artistas, los originales de arte y, en especial, el grabado.

En el mismo 1958, editó su primera carpeta de grabados originales y obtuvo la Licenciatura en Estadística Matemática en la Universidad del Litoral. En 1959, fue becado por el Instituto de Tecnología Agropecuario de la Argentina (INTA)⁷ y, en agosto de 1960, otra beca lo llevó a estudiar un máster en Estadísticas Matemáticas en la Universidad de Iowa, Ames (Estados Unidos). Regresó a la Argentina a inicios de 1962 y, al año siguiente, inició su carrera docente en la Universidad del Litoral. La especialidad de Emilio Ellena, dentro de la Estadística Matemática, fue en muestreo de poblaciones finitas, lo que le dio un rápido reconocimiento entre sus pares nacionales y extranjeros.⁸ Prueba de este sistema de análisis estadístico en el que se formó en Estados Unidos es la mención al profesor Hermann Otto Hartley, que en una conferencia en la Universidad de Iowa en 1960 dijo: “Muestreo es un método para obtener información sobre una población a partir del estudio de una parte de ella denominada muestra”.⁹ En la propia definición de Emilio, leemos en 2000 un desarrollo aplicado de esta teoría en la exposición “Impresos de —sobre, generados por— Torres-García. Una selección”:

6 Pasquina Anita Pasini Ragazzini nació en Italia el 17 de noviembre de 1897, en la comuna de Bartinoro, un pequeño pueblo de la Provincia de Forlì. Hija de campesinos y campesina ella misma, emigra con sus padres a la Argentina, donde reside en diferentes regiones rurales hasta 1924 y posteriormente en la ciudad de Rosario. Se casó con Juan Ellena (1890-1962) hacia los años 20. Colaboró activamente con su hijo en la construcción y armado de las primeras carpetas de Ediciones Ellena desde 1958 hasta 1964, año en que Emilio se radicó en Chile.

7 En esta sede del INTA, en las afueras de Buenos Aires, vivió junto a sus hermanas María Magdalena (1945) y Nelly Pía (1930), y a su madre Anita, como Emilio amablemente se refería a ella. Carlos Crucella Ellena (hijo de María Magdalena) y Raúl y Marcela Márquez Ellena (hijos de Nelly Pía) fueron los representantes de la familia al momento del fallecimiento de Emilio y, a su vez, Edmundo Araya fue su representante en Chile.

8 La inferencia estadística es una metodología y una teoría del análisis estadístico que está basada en supuestos. En cambio, el muestreo (o teoría del muestreo) es una metodología y una teoría matemática o aritmética aplicada, ya que siempre trabaja con universos finitos. El análisis y los diseños de experimentos de los casos de estudio es la forma aplicada que posee esta rama de la Estadística. Se tiene que diseñar de tal modo que se puedan sacar conclusiones a partir de soportes estadísticos basados en datos duros y comprobables. De ahí que una conclusión basada en muestreos apela a una verdad científica con relación al universo acotado en el que se trabaja.

9 Hartley, H. (2000). “Impresos de —sobre, generados por— Torres-García. Una selección”, Santiago, Chile.

La teoría de muestreo es hoy un sofisticado cuerpo de conocimientos en la estadística. Teoremas y experiencias validan conclusiones sobre la población originaria. Durante más de treinta años tuve la alegría de tratar de aprender, intentar enseñar y aplicar adecuadamente los métodos que de ella se derivan. El cuerpo teórico de las probabilidades valida las que de ellas derivan; pueden leerse medidas de su confiabilidad. Existe otro tipo de muestras cuya calificación indica su sentido; son las muestras a criterio. La confianza que ellas puedan merecer será en función de la fe que tengamos en el criterio del seleccionador.¹⁰

Tras cursar la beca en Estados Unidos y una breve estancia académica en Rosario, emigró por razones laborales a Buenos Aires. A partir de 1962 vivió junto a su familia en las dependencias del INTA hasta que adquirió un departamento en la calle Ramón L. Falcón de la misma ciudad, desde donde organizó su vida familiar, los encuentros con artistas y las colecciones de arte que poblaron rápidamente muros y estanterías. La estadística matemática le permitió comprender complejos procesos epistemológicos y, desde este lugar, vio el potencial que aportaba el arte, en tanto desplazamiento de las matemáticas a las acciones culturales, afectivas y artísticas, abriendo un campo prolífico para las intuiciones y el azar. A tal punto admitió el fin de la dimensión pragmática y el estatuto de verdad científica ante la experiencia artística que oscila entre la objetividad y la subjetividad, afirmando incluso que “el azar es el que escoge”.¹¹

La estadística le permitió sostener su vida familiar y luego viajar como funcionario público a diversas localidades de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, favoreciendo aún más la posibilidad de conocer en directo la realidad política, social y cultural de muchos países del entonces llamado tercer mundo o en vías de desarrollo.

10 Esta teoría de muestreo será aplicada por Ellena en todo su trabajo como investigador y curador, en la medida en que entenderá la selección de textos de Torres-García y de los relacionados con él como muestras a criterio que fueron presentadas en 2000 en el Centro Cultural de España. Al término del documento agradece al antiguo director del CCE, Antonio Torres-Dulce, al embajador de Uruguay, Juan Odone, y al entonces director del CCE, Rafael Garranzo, sin cuya colaboración no hubiese sido posible el proyecto. Hartley, H. (2000). *Impresos de —sobre, generados por— Torres-García. Una selección*. Santiago, Chile.

11 Sobre un seminario-taller interamericano acerca de fundamentos y técnicas avanzadas de muestreo (16-27 de noviembre de 1987).

La realidad, lo estético y lo social

Cuando trata de Cippola (sobre una exposición en Río...) lo echa muy de menos a usted. Y cuando nos acordamos ambos, sentimos la ausencia de Ellenovsky, el mago, que, con las manos vacías y arremangando, saca del sombrero lo que se propone...

(E. Serón)¹²

La obsesión, en combinación con su método analítico, explican, en cierto modo, esa capacidad de transformación o magia que caracterizó a Emilio Ellena para establecer rápidas conclusiones teóricas y estéticas a partir de la experiencia. Se enfrentaba al mundo del arte tal y como si lo hiciera a una muestra representativa de un universo por conocer: analizando las partes y entendiendo la totalidad a partir de un procedimiento que calificó de sistema. Lo que emprendía con interés terminaba convirtiéndose en una erudición: desde el arte a la gastronomía, el cine y el idioma. Fue el sistema que Ellena se encargó de comunicar y enseñar generosamente a quienes se fueron vinculando a su vida profesional y fraternal en los distintos países en los que trabajó: “Si no hay sistema, no es posible resolver los problemas ni llegar a soluciones”, señaló. Y esto era tanto para una investigación doctoral o magíster, como para plisar un papel al momento de envolver un grabado o una publicación: todo se envolvía cuando se trataba de hacer un obsequio o un envío al extranjero.

Desde la amistad con Leónidas Gambartes en 1954, reconocemos a un Ellena que con 20 años se ha lanzado en una cruzada por el grabado, como lo señaló Romero Brest en 1963. La primera carpeta editada por Emilio Ellena, en forma artesanal, fue dedicada a Gustavo Cochet en 1958. Desde ahí en adelante, como si se tratase de un big bang gráfico, protagonizó un impulso editorial y curatorial que no tuvo retorno ni interrupciones a pesar de las dificultades materiales, de la salud y de los viajes, o de las razones políticas. La amistad desarrollada con Gambartes —que lo introdujo en el mundo del grabado—, la cercanía del viajero y ya consagrado Gustavo Cochet, la red de artistas afines a la mutualidad, los coleccionistas de Rosario, las librerías, el Cine Club y Pedro Sinopoli —director en aquel entonces del Museo Bellas Artes Juan B. Castagnino— constituyeron la academia paralela en la que debutó y se formó tempranamente Ellena. La producción artesanal y casera de las primeras carpetas de grabados originales, realizadas con la ayuda de su madre, Anita Passini, se llevó a cabo en la misma mesa del comedor que, tras ser ordenada, se convertía en tablero y mesa de trabajo para facilitar las distintas tareas editoriales. Una lección de trabajo minimalista y delicado en el que muchas y muchos de

los colaboradores en Chile se formaron bajo la consigna “si hay sistema, es posible dar solución a los problemas.”

La recuperación y visibilidad de autores de su natal Rosario, “desde la periferia de la periferia”, se amplió a toda la Argentina y luego a Chile, Uruguay y Brasil, alcanzando la métrica monumental de 50 carpetas, que comenzó en 1958 y concluyó en 1967. Entre 1960 y 1963, hubo una concatenación de acontecimientos culturales y políticos en Rosario, que establecieron las bases del rescate patrimonial del grabado y la configuración de una cadena de valor que permitía que las obras de arte llegaran a un público masivo y circularan a través de las instituciones. Su doble perfil de editor y joven difusor del grabado argentino tuvo un primer reconocimiento a través de dos exposiciones: “Grabados de Artistas Argentinos. Colección Ediciones Ellena” de las primeras carpetas en 1960, y “100 dibujos y pinturas de la colección Emilio Ellena”, de 1962. En la primera exposición presentó a los grabadores de las carpetas realizadas entre 1958 y 1959, que asumieron un itinerario social y político de izquierda, que reivindicó imaginarios y una estética del pueblo: realismo, imaginación, humor y crítica social¹³. En pocos años se ha producido el tránsito de *amateur a connoisseur*¹⁴, en la medida en que su pasión por el arte se ha convertido en un modo de pensamiento y una actitud vital más allá del mero deseo por atesorar o disfrutar del arte.

Sus investigaciones curatoriales de la escena del grabado en la Provincia de Santa Fe fueron reconocidas en 1963, cuando fue invitado a presentar las primeras treinta¹⁵ carpetas correspondientes a 21 artistas en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Al referirse a la naturaleza histórica de esta colección, Ellena estableció los límites de la curaduría:

13 Los nombres son: Gustavo Cochet, Minturn Zerva, Melé Bruniard, Juan Grela, César T. Miranda, Pompeyo Audivert, Víctor L. Rebuffo (1903-83), Américo A. Balán, Merio Cecconi (1894-1973), Juan Berlenguero (1904-45) y Ricardo Supisiche (1912-92).

14 Concepto propuesto por Juan Manuel Bonet, director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (1995-2000) tras haber conocido personalmente a Emilio Ellena en Santiago de Chile en 1996.

15 En el colofón de la edición se da a conocer con claridad la estrategia editorial y también los domicilios y los profesionales implicados en la edición de este catálogo concebido como un original múltiple: “El tiraje es de 600 ejemplares numerados. El título de este catálogo fue grabado en madera por Melé Bruniard e impreso con el taco original. La versión inglesa de los textos fue realizada por Emilio Ellena, quien agradece la colaboración de Robert y Mary de Baca, y Mabel Caracciolo. Los grabados de Balan, Battle Planas, Bou, Cecconi, Cochet, Filevich, Giambagi, Grela G., Santiago Minturn Zerva, Rebuffo, Sergi y Supisiche fueron impresos con los tacos originales. Franco y Cía. (Sarandí 748, Buenos Aires, Argentina) tuvo a su cargo la confección de los clises. La fotografía del conjunto de carpetas es de Carlos Devito. Imprenta Fontana (Perú 798, Buenos Aires, Argentina) imprimió las xilografías *La ribera* de Rebuffo y *En el parque de Filevich*, así como algunas reproducciones de grabados. La diagramación y dirección de esta publicación estuvo a cargo de Emilio Ellena. Se terminó de imprimir el 20 de mayo de 1963 en los talleres de la Imprenta Perelló S.R.L. (avenida Corrientes 432, Rosario, Argentina).

12 E. Ellena, comunicación personal con Eduardo Serón (15 de junio de 1961).

El único objeto de esta reseña es ubicar cronológicamente a los artistas representados y relacionados con el conjunto total de quienes, durante este siglo, han realizado aportes de valor al grabado argentino; por lo tanto, dejaremos de lado a los grabadores activos durante la Colonia y a los que documentaron la vida nacional durante el siglo XIX.¹⁶

El historiador y crítico de arte Jorge Romero Brest, en ese entonces director del Museo de Bellas Artes, no vaciló en calificar el aporte del joven editor, con sus recién cumplidos 29 años: “Uno de esos nombres que nos hacen tener fe en el destino del país permite que se inicie en esta exposición una cruzada por el grabado. ¿Qué mejor iniciación que la de exponer los grabados de la colección Ellena?”¹⁷ Romero Brest, unos párrafos más adelante destacará sus cualidades humanas y profesionales:

Pero hablemos de quien viene recolectando estos grabados con celo ejemplar, de este profesor universitario de matemática que suspende a menudo su tarea de pensamiento abstracto para hacer casi con sus manos estas admirables carpetas que mostramos aquí. De este enamorado del arte en quien se unen la modestia y el orgullo, según ecuación tan precisa como las ecuaciones de términos matemáticos que sabe resolver. Y que más satisfacción obtiene, seguro estoy de ello, con esta faena que desdibuja su propia personalidad creadora —de aquí la modestia— para dibujarla en la personalidad creadora de los demás —de aquí el orgullo— como si jugara sin saberlo con el absoluto en planos diversos que, sin embargo, a la postre, se juntan.¹⁸

Los artistas de Rosario, con los que Ellena estableció una férrea amistad-hermandad, venían de una cultura revolucionaria propia de comienzos del siglo XX, que se hizo visible en los debates y conflictos entre un proyecto estético y político, que se vio potenciado por el contexto de la crisis política y social de los años 20 y 30. Los artistas en la Argentina estaban sensibilizados con la Revolución Mexicana y los muralistas, con la Revolución Rusa, las vanguardias históricas y sus manifiestos, y, en 1932, por el artista Antonio Berni, quien, tras su regreso a Rosario desde París, realizó unos inspiradores cursos sobre arte moderno. Se sumó a este ambiente la estancia de David Alfaro Siquieros en Buenos Aires

y su breve visita a Rosario en 1933. Y un colofón de este espíritu revolucionario y moderno lo constituye el retorno de Joaquín Torres-García a Montevideo en 1934, quien fue destacado por la prensa nacional y extranjera. Fue de tal magnitud este reconocimiento, que llegó a convertirse en una campaña de bienvenida promovida por el poeta Vicente Huidobro desde Chile. El artista Juan Grela recordó esa atmósfera de época:

Berni me proporcionó todos los elementos de la Escuela de París. Me convertí en seguidor de Cézanne, Gauguin y Van Gogh, a quienes estudié, analicé y copié. Si quería ver cubismo analítico, copiaba un trabajo de Braque y, si quería cubismo sintético, recurría a Gris. En la misma forma procedí cuando me interesó lo onírico y el surrealismo con Miró y Klee. De Torres-García aprendí a usar el compás y la geometría, comprendí qué es el plano en el cuadro y qué es, incluso, el soporte.¹⁹

Una de las primeras entidades que se hizo eco de todos estos movimientos y autores fue la Asociación de Pintores y Escultores (APE) fundada en 1917 en Buenos Aires, entre los que destacó el artista Guillermo Facio Hebequer —a quien también encontramos entre los fundadores de los Artistas del Pueblo— junto a Abraham Vigo, José Arato, Adolfo Bellocq y Agustín Riganelli, identificados con la línea política del Frente Popular, y, junto a otros artistas e intelectuales, algunos militaron en torno a la órbita cultural del Partido Comunista Argentino (PCA).²⁰ En Rosario, este sentido de lo colectivo se materializó a través de la creación, en 1933, de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario (1933-37) que fundó Gambartes junto a Antonio Berni para potenciar la lucha callejera contra el Golpe Militar dirigido por el general José Félix Uriburu. Sobrevino un tiempo de fuerte represión y de pérdida de libertades civiles denominada “década infame”.

La mutualidad fue inspiración y argumento para impulsar el rol revolucionario y emancipador del arte, que ubicó en el centro al artista que abandonó la pintura de caballete y el buen gusto para luchar contra el canon estético burgués. La ética del compromiso social y la necesidad de superar el dilema abstracción-figuración, favorecieron la idea de que los artistas del grabado de imagen den voz a los que no la tienen, y hablen por aquellos: los desvalidos, pobres, campesinos, indígenas, los alienados, los poetas y los artistas. En este grupo encontraremos a varios artistas que fueron editados por Ellena como Ricardo

16 Colección Ellena de Grabados Originales de Artistas Argentinos, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

17 Romero, J. (1963). Prefacio de *Grabados de Artistas Argentinos. Colección Ediciones Ellena*. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

18 Romero, J. (1963). Prefacio de *Grabados de Artistas Argentinos. Colección Ediciones Ellena*. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

19 Fantoni, J. (2014). *Juan Grela. Antología*. Espacio Santafesino Ediciones.

20 Devés, M. (2014). Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en el Buenos Aires de los años 30. *Revista Izquierdas*. (19), 91-111. <https://www.redalyc.org/pdf/3601/360133460006.pdf>

Sívori, Juan Grela,²¹ Anselmo Piccoli y Leónidas Gambartes. Gustavo Cochet y Santiago Minturn Zerva participaron eventualmente en la mutualidad, aunque sus ideas anarquistas no siempre fueron bien recibidas. La apuesta de Emilio Ellena por dedicar a estos dos artistas las primeras carpetas fue una declaración de principios: “Este grupo, fundamental en el desarrollo cultural de la ciudad, generó un espacio de verdadera vanguardia para los jóvenes de la ciudad. De allí surgieron muchos de los que serían sus artistas. Grela, Gambartes, Piccoli, están entre ellos.”²²

El fuerte deseo por generar células o grupos de apoyo y resistencia llevó muy pronto a la formación del Grupo Litoral en 1950, esta vez liderado por Leónidas Gambartes, y formalmente incorporados Gustavo Cochet, Santiago Mirtun Zerva y Juan Grela, nombres de las primeras carpetas, con excepción de Gambartes, de quien se hará una carpeta el mismo año que fallece, como si su ética le hubiese impedido aprovechar favoritismos y las oportunidades de ser amigo del editor. Esa proximidad la leemos en Ellena años después: “Gambartes nació y vivió en Rosario. Fue un ser desproporcionado a su lugar geográfico, a su tiempo, a quienes lo rodeamos. Tuve el regalo de su amistad desde comienzos de 1954 hasta su muerte, en 1963. A pesar del infinito desnivel, encontró la forma de hacerme crecer, de darme elementos que me permitieran vivirlo a él y a su obra.”²³ En marzo de 1963 falleció Leónidas Gambartes,²⁴ asestando un duro golpe a Ellena, quien llegó a experimentar “la impensable dimensión del dolor.”²⁵

21 Emilio Ellena comenta sobre Grela en el contexto de una publicación en su homenaje: “Su producción artística es un rosario de segmentos bien diferenciados que iba modificando, cambiando, en el momento preciso de la maduración de cada tramo, como desconfiando de sus logros. Se lanza entonces hacia nuevas propuestas inquietantes y cuestionadoras, principalmente para él. Se podría decir que la ideología estética greliana permanece y se consolida en el tiempo, en la medida en que se compromete con la poética plástica propia de la pintura, que somete a experiencias nuevas como en un juego sin pausa, renovado este lenguaje por un deseo de experimentar nuevas ópticas para aprender la realidad desde los rincones más insospechados. Se consolida en su imagen, a manera de agigantado logotipo, un aspecto de nuestra sociedad, un recorte de la misma, de los desposeídos; imágenes de vida de los marginados como su época de la Basurita.” Ellena, E. (marzo de 2007). *Recuerdos del maestro Juan Grela*. Reflexiones.

22 Ellena, E. (abril de 1999). *Cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos / un proyecto artesanal de ediciones Ellena de Rosario*. Colección Ellena. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina. Passim. La inauguración de la exposición fue el 8 de abril, un día después de su cumpleaños número 65.

23 Recuerdos de Emilio Ellena para el catálogo *Gambartes*, Museo Castagnino + MACRO, Rosario, Argentina, 18 de julio al 30 de septiembre, 1998, passim.

24 En una carta de Eduardo Serón dirigida a Emilio Ellena el 15 de julio de 1961 al Laboratorio de Estadística de Iowa, en medio del humor y la confianza, le adelantó que Gambartes tuvo un problema de salud: “Sabrá del ingrato percance cardíaco de Leo, pero lo ha pasado satisfactoriamente. Cuando trata de Cippola (sobre una exposición en Río) lo echa muy de menos a usted. Y, cuando nos acordamos ambos, sentimos la ausencia de Ellenovsky, el mago, que con las manos vacías y arremangado saca del sombrero lo que se propone...”

25 Ellena, E. (abril de 1999). *Cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos / un proyecto artesanal de ediciones Ellena de Rosario*. Colección Ellena. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina.

El grupo tuvo una existencia de diez años. Por lo tanto, el joven estadístico matemático Emilio Ellena, hacia 1957, se encontró con un grupo de artistas y maestros mayores en edad, que militaban en una práctica artística que tensionaba estética, ética y políticamente, declarada en el manifiesto o declaración del año de fundación del Grupo Litoral:

No propiciamos escuela ni somos catequistas de ningún “ismo.” Sólo condenamos el sentido académico y las fórmulas convencionales, en cuanto consideramos que ellas coartan la libertad del hombre para expresar las revelaciones de su nuevo espíritu con un nuevo lenguaje [...] El diálogo con las corrientes de arte de su tiempo fue sumamente rico y asumió las direcciones más diversas: desde las perspectivas expresionistas, postcubistas y surrealistas, hasta planteos derivados del constructivismo de Joaquín Torres-García, el arte concreto y la abstracción lírica.²⁶

Si bien la obra de Melé Bruniard no forma parte del núcleo duro de los artistas de izquierda de Rosario, cautivará a Emilio desde el primer instante. Esa vinculación de su arte con una estética de raigambre carnavalesca y popular será algo que buscará en todo momento difundir y coleccionar en su vida, una estética muy afín con lo que verá tanto en la literatura de cordel como en el arte *naïf*. La amistad con Melé Bruniard y su marido Eduardo Serón será una amistad continuada y extendida en el tiempo a través de gran cantidad de viajes y proyectos. Una carta de 1967 nos muestra que, junto a la amistad cultivada, se establecen relaciones laborales indicando valores de obras, pagos, y la constancia del trabajo que realiza el editor con la Imprenta Fontana ubicada en calle Perú 796. El mismo dueño, José Fontana (de 87 años) escribió a Ellena con relación a los requerimientos técnicos para la serie, que luego expondrá Melé:

La colección de trabajos de la carpeta por usted editada es muy buena y se caracteriza por la gallardía de los buriles que la engendraron y le dieron vida. Nosotros contribuimos a imprimir los tacos con el cariño de siempre, aunque con cierta dificultad técnica, porque muchos tacos, a causa de las maderas poco aptas y desniveladas (J. Fontana, comunicación personal con Emilio Ellena, 9 de junio de 1967).

La exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Chile en 1968 fue una demostración más de las gestiones que hace Emilio en su avanzada cultural, promoviendo y difundiendo a sus amigos, en este caso, a Melé Bruniard, con quien atravesará el tiempo y las distancias. Una exposición póstuma quedó pendiente, nos comenta Pedro Valenzuela desde Barcelona, España.

26 VV AA (1950). *Declaración*. Exposición pictórica del grupo de artistas rosarinos Litoral, Santa Fe. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe.

Durante los sesenta, el contexto de producción y difusión del grabado estableció un momento de esplendor. Prueba de ello fue la creación del Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía que organizó la Galería Plástica de Buenos Aires en 1960. En dicho contexto se inauguró el Museo del Grabado por iniciativa de Óscar Pécora, quien era, a su vez, director de la galería. También fue de interés para muchos países de la región participar con envíos a las principales bienales internacionales, entre las que destacamos la Bienal de Artes Gráficas de Cali y las bienales de grabado de Ljubliana, Cracovia, Tokio, Santiago de Chile y San Juan de Puerto Rico. Entre 1968 y 1972 se realizó la Bienal Internacional de Grabado de Buenos Aires. En 1967, Edgardo Vigo fundó el Museo de la Xilografía de La Plata. El Salón Swift de Grabado (1968-79) se realizó en el Museo de Arte Moderno (MAM) de Buenos Aires. Su crítico y director, Hugo Parpagnoli, fue jurado en las dos primeras versiones de la Bienal de Grabado en Chile (1963 y 1965). En 1970, los artistas premiados en las anteriores ediciones del certamen Swift fueron convocados a participar por el premio Hugo Parpagnoli.

Los años chilenos: expandiendo el círculo y haciendo escuela

No podemos ni imaginar la ajetreada agenda que Emilio Ellena sobrellevó durante los años 60 entre el mundo académico y profesional en el INTA de Buenos Aires, con la diversidad de roles y proyectos que fue desarrollando: producción editorial, exposiciones colectivas y monográficas, textos para libros y catálogos, carpetas de grabados originales, viajes, traducciones y publicaciones. Mientras realizaba la exposición de parte de sus carpetas en el Museo de Bellas Artes, trabajó en la coedición de la publicación *Museo de la Agricultura Pampeana* junto al director del Centro Documental de la Estación Experimental Agropecuaria Eduardo Ferreira Sobral. La publicación, fechada en 1963, lleva una portada realizada con un taco xilográfico de Melé Bruniard, con quien solo cinco años antes realizó dos carpetas con Ediciones Ellena/Rosario. Esta publicación fue el catálogo de la exposición colectiva²⁷ que organizó Ellena para celebrar el recién restaurado Reducto Rural Fortificado, aldeaño al INTA Pergamino.

Se encontraba en medio de esta vida profesional y en un prolífico momento cultural de la Argentina, cuando surgió la oportunidad de postular a un cargo académico en Chile. De esta forma, postuló y obtuvo el puesto, por lo que llegó a vivir a Santiago en julio de 1964, contratado por el Centro Interamericano de Enseñanza de la Estadística (CIENES), un programa creado por la Organización de Estados Americanos, con sede en la Universidad de Chile, donde ejerció como catedrático y coordinador del magíster



Jornada de trabajo en el CIENES, 1969. Archivo Emilio Ellena.

en Estadísticas Matemáticas, desde 1964²⁸ hasta el momento de su retiro, ocurrido a fines de 1989.

Debido a la especialidad matemática de Ellena y a su preocupación por formar parte del proceso de modernización y justicia social en Latinoamérica, fue profesor invitado, conferencista e investigador en varias universidades del continente. En el CIENES de la Universidad de Chile dirigió varias tesis sobre estudios teóricos de estadística, economía, matemática y sociología²⁹, y, al mismo tiempo, el perfil pragmático del magíster generó los primeros economistas y estadistas de Brasil, Ecuador, Colombia, Perú, México, Argentina y Uruguay. El objetivo de este programa de estudios se relacionaba directamente con el Modelo de Planificación para el Desarrollo —impulsado por Estados Unidos y la Organización para las Naciones Unidas—, y se manifestó a través de varias iniciativas de

28 Fue contratado como profesor nivel M, paso 20, llegando a P-4, paso 15. Su contrato fue desde el 31 de julio de 1964 al 31 de marzo de 1989.

29 En el programa del CIENES existían tres áreas de formación: el curso A, que era de Estadísticas Descriptivas (para funcionarios de oficinas de censo y oficinas de estadísticas para Latinoamérica); el curso B era de Econometría para economistas, especialmente, para los funcionarios de bancos centrales; y el curso C era un magíster orientado al ámbito académico y universitario. Algunos de los alumnos del CIENES fueron también profesores en el mismo programa.

27 Ferreira, E. y Ellena, E. (1963). *Museo de la Agricultura Pampeana*. Editorial Pergamino, Buenos Aires, Argentina. Corresponde a una primera edición bilingüe español-inglés con la inserción del poema *Pergamino*, autografiado por el poeta de Santa Fe José Pedroni. Contiene láminas en blanco y negro y a color, con un tiraje de 2.000 ejemplares numerados. En la exposición participaron, entre otros, Melé Bruniard, Gustavo Cochet, Víctor Rebuffo, Juan Grela, Leónidas Gambartes y José Pedroni.

formación, instrucción y capacitación para que los distintos gobiernos de América Latina aspiraran a metas ambiciosas con relación al crecimiento económico, la redistribución del ingreso, la modernización productiva, el bienestar social, la estabilidad de precios y la integración regional. En este modelo “desarrollista” resultó clave la creación de organismos multilaterales en alianza con distintas entidades, universidades y ONG que intentaron, entre 1955 y 1975, desarrollar esta estrategia a nivel global apoyados por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.

Alternó su vida académica en la Universidad de Chile, en la sede de Toesca con República, con las visitas semanales al Taller 99, donde extendió su diagrama editorial iniciado en Argentina. Durante aquellos primeros años, Ellena vio la oportunidad de no solo continuar sostenidamente con las carpetas, sino también de realizar nuevas ediciones para difundir la obra de algunos integrantes del Taller 99 que, por afinidad ideológica o estética, abrían un puente entre ambos países y, por lo tanto, unían simbólicamente sus dos corazones:

La colección en un momento dado se corta, las razones son muchas, sin duda, el hecho de que yo en el año 64 me fuera a vivir fuera de la Argentina, yo traté de hacer sobrevivir la colección; de hecho, comencé una serie chilena en la cual se llegaron a editar seis carpetas, con seis artistas, pero realmente ya el problema era imposible; es decir, yo me hacía mayor [...] pero sí les puedo decir que el rigor que la colección me da a mí como persona.... marca mi tarea de ahí en adelante.”³⁰

En 1965, como representante del CIENES, Ellena realizó un primer viaje de trabajo desde Chile a Montevideo. En dicha oportunidad, pudo conocer personalmente a Manolita Piña, que en ese entonces tenía 82 años. Desde aquel momento cultivó una fuerte amistad con ella y sus hijos, ingresando al interior del mundo Torres-García, que se tradujo en una serie de viajes, búsquedas, homenajes, exposiciones y colaboraciones artísticas y editoriales, como se puede testimoniar en los documentos, álbumes fotográficos e informes post exposición y seminarios realizados por Ellena. En noviembre de 1966, Manolita ya ha incorporado en su vida a Emilio y a Anita (pues le envía saludos personales de ella y de sus hijos), y apoya en plural la iniciativa de traducir *Historia de mi vida*: “Mucho nos place que la traducción del libro siga adelante y que a usted le guste el trabajo. Me dice en su carta que es probable que vaya a la Argentina a mitad de mes. Justo estamos en esa fecha; a lo mejor esta carta se cruza con usted.” (M. Piña, comunicación personal con Emilio Ellena, 15 de septiembre de 1966).

Esta imbricación de la propia vida con el destino profesional y familiar de Torres-García permitió que Ellena conociera al detalle su vida y obra. Desde el fin de su proyecto

carpetas, en 1967, consolidó ciertas líneas de trabajo editoriales y curatoriales como si se tratara de una trama compleja que hilaba secretamente sus intereses y afectos entre la cultura de Montevideo, Santiago, Barcelona y Rosario. Resulta simbólico que, en el mismo 1967, concluyendo las cincuenta carpetas, participara en la organización de la III Bienal de Grabado Americano en Santiago, reeditando bajo el sello Ediciones Ellena/Rosario el facsímil de uno de los textos fundamentales de Torres-García, *La regla Abstracta* (1946).³¹ Al mismo tiempo, ha emprendido la traducción, por encargo del Museo de Rhode Island, del libro *Historia de mi vida* y luego de la *Ciudad sin nombre*. La traducción, de la que se cuentan algunos ejemplares numerados de *Historia de mi vida*, está fechada en 1971 y concluyó en 1977. Esta publicación, que tuvo 27 copias acompañadas de un grabado de Torres-García, no llegó a ver la luz a nivel editorial.³²

En 1970 viajó por primera vez a Barcelona, y junto con la fascinación por la cultura, la ciudad y su gente, pudo recorrer la historia, obras y lugares relacionados con Torres-García. Fue a su residencia en Mon Repos y visitó los murales del Palau Sant Jordi. La experiencia de viaje se reflejó en los estudios posteriores que hizo de la casa del artista y en la correspondencia enviada a Manolita, en la que describe sintéticamente esta experiencia:

Lo de Barcelona, Manolita, fue de otro mundo. Seguí todos los rastros de Torres-García. Por años, me había preparado. Tanto había estudiado el plano de Barcelona, que al día siguiente de llegar me parecía haber nacido allí. Caminé mucho, paseé. Tengo la impresión de haber rejuvenecido. En una larga carta que he escrito a Robbins le resumo mis experiencias y le doy todos los detalles que pueden serle de utilidad. Cecilia tendrá que leerles la traducción y allí se enterarán de mis andanzas. De más está decir que, cuando nos reunamos, les contaré miles de anécdotas. Nos divertiremos mucho. (E. Ellena, comunicación personal con Manolita Piña, 23 de febrero de 1970).

Estas acciones simultáneas entre la estadística matemática y el arte forman parte de la estrategia de Ellena para promover la obra de Torres-García en Estados Unidos, principalmente por las relaciones institucionales que establece mediante la correspondencia con Dore Ashton (curadora de gráfica del MoMA) y por la colaboración con Cecilia y Horacio Torres con información, obras y fichas técnicas; por ejemplo, para el catálogo de la retrospectiva realizada por el MoMA en 1970. Por aquellos días, Ellena promovía el conocimiento e intercambio entre sus amigos artistas con otros artistas, teóricos o gestores de otras latitudes, como si permanentemente los hiciera parte de un diagrama

31 *La regla abstracta* (1946), de Joaquín Torres-García, fue lanzada en la Galería Rubbers el 18 de diciembre de 1967, bajo el sello Ediciones Ellena/Rosario.

32 La referencia quedó registrada en la página de presentación de la traducción de *Ciudad sin nombre*, en la impresión 1/1 (Santiago, 3 de febrero de 1977). Luego, esta traducción fue revisada entre 1978 y 1979 por Edith Russo (Santiago, Chile) y Lucinda Moles (Madrid, España).

30 Emilio Ellena. Santiago de Chile, Cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos / un proyecto artesanal de ediciones Ellena de Rosario. 1 de marzo, Santiago, Chile. Colección Ellena. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina.



Encuentro de Carreño y Manolita en Caramurú. Archivo Emilio Ellena.

editorial que, en vez de expandirse, se fuera densificando y diseñando sobre sí mismo. Por ejemplo, los artistas chilenos y los colegas de la universidad pronto conocerán a los artistas de Uruguay y Argentina. Cualquier viaje personal o de su círculo será una buena ocasión para enviar regalos, libros y mensajes entre ellos. En otros casos, los encuentros tienen por objetivo unir las distancias entre una familia ampliada y transandina; para ello potenció el intercambio entre la trama de artistas con las que trabajó desde siempre: Manolita Piña y Mario Carreño; Delia del Carril y Manolita; Vilches y Albers; Negri y Manolita; Roser Bru y Delia.

Los envíos de Chile y Argentina para la I Bienal de Santiago en 1963 ofrecen un listado de artistas que experimentan con el grabado y, a la vez, los más “ortodoxos” en técnicas como grabado en metal, aguafuerte, lito y xilografía. En Chile, los grabadores vienen de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, pero también hay representación de provincia (Concepción y Valparaíso, fundamentalmente). Desde la escena de la Universidad de Chile llegarán obras de Julio Palazuelos, quien dirigía el taller universitario bajo cuyo alero se realizaron grabados de marcado acento experimental, con el grabado como descalce y la revisión de su lógica procedimental: Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati, Eugenio Dittborn, Patricia Israel y José Venturelli, entre otros. Y desde la PUC vemos a casi todos los integrantes del fundacional Taller 99: Roser Bru, Delia del Carril, Santos Chávez, Dinora Doudtchitzky, Eduardo Vilches, Luz Donoso y Juan Downey. De Valparaíso está Carlos Hermosilla y de Concepción, Julio Escámez. El envío de Estados Unidos llama la atención en la medida en que está determinado por las

relaciones de Ellena, ya que fue organizado por el grupo de grabado de la Universidad de Iowa, en Iowa City, la misma sede en la que hizo su magíster en Estadísticas. El director del Departamento de Grabado era Mauricio Lasansky, grabador argentino que desde los años 50 estaba radicado en Iowa.

La atmósfera fraternal y creativa que animó la primera bienal en 1963 permitió re-encontrar antiguas amistades y refundarlas en un nuevo gesto escritural y expositivo. En el apartado que se hizo en el catálogo de la cuarta bienal para difundir las exposiciones satélites, leemos en el texto de presentación a la obra de Eduardo Vilches un sentido repaso a los tiempos en Chile vividos por Thiago de Mello.³³ El sensible texto que escribó es muy elocuente con respecto a la amistad de Thiago con Eduardo, pero también de cómo se desafía el encierro a través de las paredes de la cárcel convertidas en paredes con una colección imaginaria y real a la vez, con esas obras que conoce profundamente y que actúan como ventanas en fuga:

Yo podría hablar de tus grabados, compañero, como cierta vez lo hice. Sin embargo, prefiero ahora contarte que, modestia aparte, siempre tuve un Vilches en mi pared. Y cuando la vida no me permitió tenerlo, yo lo inventaba. Por ejemplo, unas tardes largas, privado de libertad (precisamente por amarla tanto), yo me distraía recomponiendo de memoria, hasta los menores detalles posibles, algunas obras chilenas muy amadas. Y la verdad es que el muro sucio de aquella celda de mi patria se transfiguraba luminoso, lleno de belleza de un Vilches, un Nemesio, un Roser, un Carreño, un campo de sandías de Fortunato San Martín, un caballo de la Hormiga, un mensajero alado de Santos Chávez.³⁴

La representación de Chile para la segunda bienal en 1965 no cambió demasiado con respecto a la primera. No obstante, se sumaron nuevos nombres que fueron significativos para las futuras derivas que acontecieron con el grabado en Chile, más allá de esta década y más allá de sus formatos tradicionales. Ellos fueron Eugenio Téllez, Eduardo Garreaud, Jaime Cruz, Eduardo Meissner y Guillermo Deisler. Será en la tercera y cuarta bienal en las que Emilio Ellena tendrá un rol activo y decisivo en el comité ejecutivo y como miembro del jurado, tanto para el énfasis en el panorama de prácticas que aparecerán en torno al grabado y sus desplazamientos, como en la representación de mayor cantidad de nombres de provincia, el aumento de países convocados y el desarrollo de exposiciones “satélites” o externas a la sede oficial de la bienal.

33 Thiago de Mello fue agregado cultural de Brasil en Chile entre 1961 y 1964, momento en el que conoció el trabajo de los artistas, intelectuales y escritores en Chile desde el primer vínculo, que fue a través del poeta Pablo Neruda.

34 De Mello, T. (1970). Texto de presentación de la IV Bienal de Grabado Americano de Santiago.

De la Argentina, el tercer envío comienza con Antonio Berni, con un grabado de la serie *Ramona* y, junto a él, algunos nombres de las carpetas de ediciones Ellena/Rosario: Laico Bou, Melé Bruniard³⁵ y Luis Seoane. De la Argentina continúan los envíos Liliana Porter, Roberto Páez y Ana María Moncalvo. De Chile, el envío completa a los integrantes del Taller 99, incluyendo a Pedro Millar y a Sergio González Tornero, y se amplía con nombres como Ernesto Fontecilla, Carlos Ortúzar, María Mohor, José Samith y Francisco Copello, quien en esos momentos era asistente de grabado en el Pratt Center de Nueva York.

La portada de la tercera bienal fue realizada a partir del fragmento de una pieza gráfica de Eduardo Vilches. La relación entre el blanco y el azul, característico del artista, nos hace recordar que el diseño original para esta versión de la bienal sería un boceto realizado por encargo de Josef Albers, que no se pudo concretar. Este diseño fue finalmente utilizado para la cuarta bienal, cuando se organizó, además, una exposición de homenaje del artista norteamericano. El gran premio de la bienal lo recibió Josef Albers y, para dicho momento, realizó una propuesta de imagen corporativa que se imprimió en los talleres de Guillermo y Aldo González en Chile, bajo las instrucciones de Albers y la edición de Eduardo Vilches.

Mientras prepara la cuarta bienal en Chile, Ellena colabora con la primera versión en Puerto Rico, que se realizará en 1970. En una correspondencia del año anterior dirigida al director de la comisión organizadora de la Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano,³⁶ vemos que extiende el diagrama de la bienal chilena a Puerto Rico, en tanto integrante del jurado como encargado oficial del envío chileno.

Señor Alegría:

Hemos recibido aquí la visita del señor Luiggi Marazzoni, quien ha logrado darnos la dimensión exacta de la enorme empresa que emprenden y contagiarnos su entusiasmo. Desde ya, tenga usted la certeza de que será un placer ayudarlo en todo lo que esté a nuestro alcance [...] He confeccionado la lista de artistas que creo representarán a Chile en esa bienal. El hecho de que se intente resumir en esta primera muestra lo acontecido en el grabado en los

35 Serón, E. y Bruniard, M. (8-29 de agosto de 1969). Dibujos y grabados. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

36 En esta primera edición, los premios recayeron en Luis Camnitzer (Uruguay), Liliana Porter (Argentina) y Mauricio Lasansky (Argentina-Estados Unidos). Al último ya lo tenemos como referencia de los contactos de Ellena en Iowa. En la segunda bienal de 1972, uno de los premios recae en Eduardo Vilches. Una de las exposiciones fue un homenaje a José Guadalupe Posada. En la tercera bienal de 1974, el homenaje fue en solidaridad al pueblo de Chile, y para ello se dedicó una de las secciones de la exposición de Gráfica Combativa. En esta versión, una de las exposiciones especiales estará dedicada a la investigación y al catálogo razonado que realizará Emilio Ellena de la obra de Joaquín Torres-García.

últimos diez años, se traduce en que la lista de artistas sea un tanto numerosa. La integran grabadores de distintas generaciones, cuyas obras poseen características muy variadas. Ellos son (22 artistas): Vilches, Bru, Chávez, Bonati, Copello, Downey, González-Tornero, Zañartu, Samith, Femenías, Fontecilla, Gómez Quiroz, Mohor, Millar, Chambeland, Doudtchitzky, Bernal Ponce, Lucy Rosas, W. Bravo, María de la Luz Torres, Carlos Peters y Carlos Ortuzar. (E. Ellena, comunicación personal con Ricardo Alegría, 1970).

La cuarta bienal fue inaugurada en agosto de 1970 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Este traslado obedece a una rearticulación³⁷ de la escena y redes a partir de la llegada de Nemesio Antúnez como nuevo director del museo. Si bien las tres primeras versiones de la Bienal de Grabado Americano de Santiago se realizaron en el Museo de Arte Contemporáneo —la primera bajo la dirección de Luis Oyarzún, la segunda, bajo la de Nemesio Antúnez y la tercera, bajo la de Federico Assler—, la cuarta se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes el viernes 7 de agosto, bajo la invitación de la Sociedad de Arte Contemporáneo y el Museo Nacional de Bellas Artes.³⁸

En la cuarta y última bienal, realizada en 1970, introdujo la modalidad de “salas especiales”, dedicadas a la presentación monográfica de la obra de un artista o, bien, al tratamiento de un tópico específico. Junto al envío de los países, de alguna forma en las exposiciones de homenaje, Emilio Ellena logró reunir, en un mismo evento y en diferentes espacios del MNBA, obras de Rufino Tamayo, 20 serigrafías de Josef Albers, 16 grabados de un total de 50 grabados de José Guadalupe Posada y 30 pliegos de la Lira Popular, pertenecientes a Alamiro de Ávila Martel.

37 Rearticulación —para no utilizar la expresión refundación—, una categoría que se utilizó tras el retorno de Nemesio Antúnez a Chile al retomar la historia y dinámicas de trabajo creativo del Taller 99.

38 Actividades que se realizaron durante la IV Bienal Americana de Grabado en Santiago: xilografías de Pedro Millar (30 de julio, Instituto Cultural de Providencia); serigrafías de Bernal Ponce (1 de agosto, Galería Ana María Sotomayor); grabados de Roser Bru (3 de agosto, Galería Patio); grabados de Simone Chambeland (4 de agosto, Sala Librería Studio); serigrafías de Eduardo Vilches (4 de agosto, Instituto Cultural de Las Condes); serigrafías de Eduardo Vilches (5 de agosto, Galería Central de Arte); xilografías de Miguel Bresciano (6 de agosto, Museo Nacional de Bellas Artes); conferencia de la señorita Una E. Johnson y exposición de afiches de artistas norteamericanos (6 de agosto, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura); inauguración de la IV Bienal Americana de Grabado (7 de agosto, Museo Nacional de Bellas Artes); conferencia de Emilio Ellena, *Torres-García, algunas consideraciones sobre su vida y obra* (8 de agosto, Museo Nacional de Bellas Artes); xilografías de Carlos González (8 de agosto, Casa de la Cultura del Ministerio de Educación); grabados de Carlos Hermosilla (12 de agosto, Galería Nahuel).

Taller 99: procesos creativos individuales y colectivos

La relación profesional y afectiva de Emilio con el Taller 99 fue determinante en su forma de ingresar al sistema del arte local. Tras las gestiones realizadas por Nemesio Antúnez, el Taller 99 se fundó en 1956 en calle Guardia Vieja N° 99 y, a partir de 1959, funcionó por unos años en el tercer piso de la Casa Central de la UC, ubicada en Alameda —donde se trabajó en formato de taller abierto y, al mismo tiempo, se impartían cursos para la Escuela de Arquitectura— y luego en forma definitiva en el Departamento de Arte (posteriormente Escuela de Arte). El acuerdo de la UC con la directiva del Taller 99, en ese entonces liderado por Antúnez, consistió en el desarrollo de talleres libres para enseñar grabado a los estudiantes. La infraestructura y los artistas del Taller 99 estuvieron al servicio del programa de la carrera de Arte, de acuerdo con lo pactado con el director de aquel momento, Mario Valdivieso (1959-70). A pesar de que el acuerdo de colaboración culminó en 1969, hubo varias iniciativas editoriales que posteriormente potenciaría Ellena.

Esta dinámica por “multiplicar” obras originales de arte, tuvo un antecedente en Nemesio Antúnez, quien en 1961 hizo una carpeta colectiva del taller, relacionando imagen y poesía a partir del poema de Salomón presente en *El Cantar de los Cantares*. Tras el cambio de sede del Taller 99 a la recién construida Escuela de Arte en el campus Lo Contador (1962), los integrantes del taller trabajaron en mejores condiciones espaciales, y el compromiso fue que, después de las clases formales que se dictaban en la escuela, sus integrantes pudieran trabajar con toda libertad y riesgo creativo. Se continuó la idea de Antúnez del modelo de práctica artística del Atelier 17 de W. Hayter en París, potenciando la creación de artistas con desarrollo de obra. Gracias a esta idea fundacional, se les permitió a los estudiantes de la UC asistir a procesos de artistas en residencia permanente y tenerlos como referentes, y, en algunos casos, también como profesores regulares desde fines de los años 60: Jaime Cruz, Roser Bru, Pedro Millar, Eduardo Vilches y Dinora Doudtchitzky. En la nueva sede de Lo Contador se realizó una segunda carpeta que revela el esfuerzo por relacionar palabra e imagen. En este caso, Cuadernos de Poesía se hizo a partir de xilografías en las que se invitó a seis grabadores y seis poetas chilenos; una forma de enfrentar el arte que unió el grabado y la palabra escrita.³⁹ Una semana después de haber llegado a Chile en 1964, entró en contacto con los artistas del Taller 99: “Llego a mediados de julio, creo que el día 16, y traía tres nombres en mi cabeza: Nemesio, Barreda y —fundamentalmente, porque su pintura me deslumbró— Roser Bru”.⁴⁰

Desde aquel momento, se selló una relación de amistad, colaboración creativa y difusión de los grabadores del Taller 99, que le valió en algunos momentos ser identifi-

39 Rubio, A. Antúnez, N., Arteche, M., Bru, R., Uribe, A., Vilches E., Rosenmann, D., Doudtchitzky, D., Pezoa, C., Del Carril, D., Anguita, E., Toral, M. (2018). *Memoria Colectiva del grabado en Chile*, Ediciones UC.
40 Ellena, E. (2008). *Entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas*.

cado como “director”⁴¹ interino, tras la ausencia de Antúnez a partir de 1964. Bajo este espíritu y con el fin de completar un ciclo con su proyecto editorial trasandino, desarrolló carpetas bajo Ediciones Ellena/Rosario, aunque no todas fueron consideradas para cerrar las cincuenta carpetas: Roser Bru (1965 y 1968, El disloque de Roser), Jaime Cruz (1966), Dinora Doudtchitzky (1965), Eduardo Vilches (1965), Santos Chávez (1975) y Delia del Carril (1965).⁴²

“...empecé a ir al taller como si fuera un miembro fundador; empecé a vivir la vida del taller y llegó a ser mi gran paseo semanal, mi gran libertad semanal. Entonces yo había traído cinco o seis carpetas y se las mostré. En dos o tres días, todos ellos me mostraron las carpetas de sus propios trabajos.” A través de este intercambio, Emilio generó de inmediato siete carpetas de los artistas fundacionales del taller: Bru, del Carril, Doudtchitzky, Vilches, Chávez y Jaime Cruz.⁴³

Tras el término del convenio entre el Taller 99 y la UC en 1969, Emilio Ellena se encuentra en los preparativos finales para la realización de la IV Bienal de Grabado Americano, en la que es miembro organizador y jurado, al tiempo que participa como comisario o encargado de envíos chilenos o argentinos para bienales de grabado en Latinoamérica y Europa.

Durante los años 70 y 80, veremos a Ellena participando y protagonizando diferentes proyectos en los que visibiliza la labor de los artistas a través de encargos múltiples que organizó desde el departamento en Vitacura. Va acompañando y apoyando la difusión nacional e internacional de los artistas con los que viene trabajando desde el Taller 99. En 1976, lo vemos reconocido en un tríptico de la exposición de dibujos y grabados de Delia del Carril en la Galería Bellavista 61 (subterráneo) de Santiago: “Agradecemos al señor Emilio Ellena la supervisión en la ordenación del material de esta muestra”.

En 1977, Ellena fue invitado a participar en la publicación *Cuatro Grabadores Chilenos* en la Galería Cromo, cuya directora fue Nelly Richard⁴⁴ y el diseñador de la publicación fue el artista Carlos Leppe. En esta publicación leemos a un Ellena en medio de otros textos, presentando la obra de Eduardo Vilches; a Pedro Millar lo presentó Enrique Lihn, a Carlos Altamirano, Nelly Richard, y Luz Donoso se presentó a sí misma. En el texto

41 Esta referencia de “director” del Taller 99 viene de la presentación que hace Roser Bru para el catálogo de las bienales de grabado americano de 2008: “Siguió y continuó haciendo carpetas de grabado entre nosotros. Fue director del Taller 99. Editor de una colección de libritos que han patrocinado la Universidad Católica y el Centro Cultural de España. Ha hecho varios seminarios con especialistas. Queremos recordar a Sylvia Celis en la organización de las primeras bienales.”

42 En 1971 realizó la exposición *Dibujos y grabados de Delia del Carril* en la Galería Carmen Waugh en Buenos Aires, con el auspicio de la Embajada de Chile en Argentina.

43 Ellena, E. (2008). *Entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas*.

44 Donoso, L. (1977). Nota sobre dos momentos del grabado chileno de Emilio Ellena, *El Positivo / Negativo. Cuatro grabadores chilenos*.

introdutorio *Nota sobre dos momentos del grabado chileno*, Ellena sintetiza varios aspectos del grabado relacionados con la escena formativa y de origen, referido al grabado popular y a la literatura de cordel, y, por otra parte, los grados de distancia o autonomía de los grabadores contemporáneos.⁴⁵ Se podría considerar como otro impulso editorial en la UC —post Antúnez y Ellena— los salones de Gráfica realizados por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1978. El jurado estuvo integrado por Mario Carreño y Eduardo Vilches, en representación de la UC; como invitados externos fueron Nelly Richard y Emilio Ellena, y, por parte del MNBA, su directora, Nena Ossa.

Una herida en la biografía colectiva y Ediciones de la Amistad

A comienzos de 1973, Emilio Ellena ha establecido una red importante para Latinoamérica que se expresará a través envíos, exposiciones, carpetas, conferencias y reuniones en el mundo del arte, y reuniones y proyectos en el contexto académico de la estadística. Desde 1972, se encuentra organizando la primera reunión de egresados del curso de Estadística Matemática en el CIENES (entre el 6 y el 10 de agosto de 1973). Revisamos el afiche de la convocatoria y vemos que una pintura constructiva de Mario Carreño ha sido diseñada para la ocasión.⁴⁶ A pesar de las dificultades que va enfrentando el gobierno de la Unidad Popular y la tensión política, no es posible presagiar en agosto lo que ocurrirá un mes después. El afiche alcanzó a ser editado y su distribución quedó muy restringida posteriormente.

El proceso de dictaduras posterior a la guerra del 45, propiciadas en Latinoamérica, comenzó con el gobierno militar en Uruguay en 1954; luego, el primer golpe de Estado ocurrió en 1964 en Brasil, y en Bolivia el mismo año se inició un gobierno militar. Esta lógica intervencionista de la política y la economía de los grandes conglomerados determinó un tipo de alianzas que, en Chile, fueron de carácter cívico-militar, y gracias a este concierto fue posible la contundencia y violencia ejercida por la Junta Militar. El golpe sorprendió a Emilio en Chile, en su departamento de avenida Lyon. Se vio muy afectado por la detención arbitraria y la desaparición de muchos conocidos suyos —entre doctores, profesionales de diversas áreas, artistas y políticos—, la muerte de Pablo Neruda (fallece apenas 12 días después del golpe), la quema de libros, la represión, el asesinato y el exilio de gran parte de las personas y artistas vinculados al pensamiento y la cultura que hasta ese momento había potenciado y difundido en sus proyectos expositivos y editoriales. En la correspondencia de estos años, la tristeza convive con una depresión que a veces le inmovilizaba por días en su casa. Sin embargo, su necesidad de ofrecer protección a otros

45 VVAA. (1977). Textos varios. *Cuatro grabadores chilenos*.

46 Dicha pieza gráfica fue realizada en los talleres de INSER, de Aldo González, contactados en su momento por Neny Farías para varios proyectos editoriales de Ellena. La edición estuvo a cargo de Juan Campos (asistente) y el propio Carreño. La misma cuestión ocurrió luego con otra pieza geométrica de Carreño, que fue realizada por Ellena en los mismos talleres de INSER en 1974.

lo hizo realizar temerarios esfuerzos por proteger la vida e integridad de familias amigas, de artistas e intelectuales que eran perseguidos, desde una clandestinidad y disimulo que la familia y amigos han logrado atesorar.

...durante el golpe de estado, le debo ser muy honesto, yo desaparecí... con los amigos, no; con los amigos se acabó [inaudible]. Imagínese lo que hubo que proteger a la Hormiga; la Hormiga fue allanada seis veces. Ahí me llevé a la Hormiga, me la llevé con un grupo de gente, esas cosas salen... no soy nada pedante, pero a la Hormiga se la llevó a la casa de un matemático, o sea, mi mundo era muy claro, porque, por ejemplo, la gente de mi grupo, todos tienen una carrera, en esa época en que era difícil... en fin. Mi vida ha sido muy unitaria entre las dos cosas.⁴⁷

Desde el CIENES configuró una red de protección intelectual y afectiva en la que se implicó a exalumnos y colegas, ampliando progresivamente el círculo de amistades entrañables, amén de que se convertían en valiosos colaboradores de la misión cultural en la que los fue implicando Ellena. Nombres como Enrique Casado de España (director del CIENES), Carlos Araujo de Uruguay, Evelio Fabroni de Argentina, Raúl Conde⁴⁸ y Arnaldo de Hoyos de México, entre muchos otros, junto a exalumnos como Edmundo Araya en Chile o el mexicano Federico O'Reilly —quien colaboró activamente en torno a la exposición de Bagaría y Romera de 2001—, resultaron decisivos para extender el currículum invisible de la cultura. En él, de una u otra manera sus alumnos, exalumnos y excolegas asumieron diversos roles que luego Ellena retribuye con afectos, grandes comidas y, a veces, con algún grabado original y con la participación en proyectos expositivos o de investigación. Erica Taucher fue colega en estadística de Emilio, esposa del doctor Pedro Castillo, quienes ingresaron a su vida y, por lo tanto, al mundo que se organizaba en torno a él:

La existencia de nuestra pequeña pinacoteca se debe a una serie de hechos fortuitos que desembocaron en la amistad con Emilio Ellena y Delia del Carril. Fueron ellos los que hicieron posible conocer y trabar amistad con los artistas de nuestros cuadros.⁴⁹

47 Emilio Ellena Pasini, entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas, 1959-2009/ 50 años/ Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica, 18 de febrero, 2008, p. 96.

48 Desde este conocimiento, Ellena hace referencias críticas y curatoriales para la obra de artistas abstractos. Un ejemplo lo vemos cuando comenta los dibujos de otro rosarino y también estadístico matemático, Raúl Conde, cuya profesión lo trajo a residir en Santiago desde 1954: "En estas obras los blancos son los elementos decisivos. El movimiento del fondo solo sirve para definir, acentuar o dramatizar el intento que estas formas hacen para encontrarse." Ellena, E. (1970). *Encuentros, Dibujos de Raúl Conde*. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.

49 Taucher, É. (2022). *Arte y afecto*. Autoedición.



Al centro de la imagen, Mario Carreño, Mariana Carreño y Emilio Ellena. Corporación Cultural de Las Condes. Fotografía de Patricia Novoa.

El círculo de afectos que Emilio estableció cada viernes, sábado o domingo en su casa, en la de Carreño o en torno a Delia del Carril, fue simbólica y, efectivamente, una forma de sobrevivencia en la que, unidos, se sobreponían a dolencias emocionales, de salud, o económicas (por exoneración, pérdida o falta del trabajo). Un círculo de intercambios y sanación que permitió, a unos y otros, enfrentar los tiempos más duros de la dictadura. La exalumna y amiga Érica Taucher recuerda cuando Pedro (su esposo médico), por pertenecer al Partido Comunista, fue detenido en tres oportunidades: “Cuando quedó libre la primera vez el 14 de julio de 1981, Mario lo celebró con el dibujo de una botella de vino San Pedro, rodeada de una cadena rota y la inscripción de la Revolución Francesa: ‘*Liberté, Égalité, Fraternité. Viva el hermano Pedro*’.”⁵⁰

La correspondencia que Emilio envió a Antúnez hacia fines de los años 70, cuando vive en Can Cuadras (Sitges), cerca de Barcelona, comparte su dolor experimentado por aquellos días; no obstante, se permite hacer referencias estéticas a la serie de escuadras que realizaba Antúnez por aquellos días:

⁵⁰ *Op. cit.*



Una secuencia de imágenes fotográficas realizadas por Paz Errázuriz muestra a Roser Bru y Nicanor Parrra en el momento de colaboración e improvisación creativa en torno a Ediciones de la Amistad de 1985.

Supe por un francés de la exposición de Nemesio en Madrid, y volví a visitar una por una las acuarelas claveteadas en la pared del taller en Can Cuadras. Cada una, un pedazo tan grande de dolor que la revisión casi no puede hacerse o, por lo menos, no puedo yo hacerlo desde ese punto de vista meramente estético que, por cierto, es donde alcanzan suprema excelencia. Hasta el día de hoy me persigue esa fantástica escuadra negra y los rojos impuestos en la línea del horizonte. O sea, vertical, ventana sintética, casi presentida, mirando a un mar que es de ustedes, y del que desgraciadamente deben estar tan lejos. (E. Ellena, en correspondencia con Nemesio Antúnez, 6 de diciembre de 1976).

En 1985, Ellena realiza la carpeta *Ocho grabados originales*, de Ediciones de la Amistad, intentando nuevamente unir los mundos en un mismo contenedor de cartón. Esta vez, tramando de forma más diversa la composición de sus autores, a quienes ya había logrado unir fraternalmente, pero que faltaba reunir al interior de un proyecto

editorial y, a la vez, expositivo. De alguna forma, toda carpeta o edición de tiraje limitado es, en sí mismo, un guion expositivo para el futuro. Y así fue: en la carpeta reunió a los chilenos Vilches, Bru, Carreño y Delia del Carril, y a los argentinos Bruniard, Seoane, Rebuffo y Zelaya. El poeta chileno Nicanor Parra aportó con un poema a modo de prólogo a la edición.

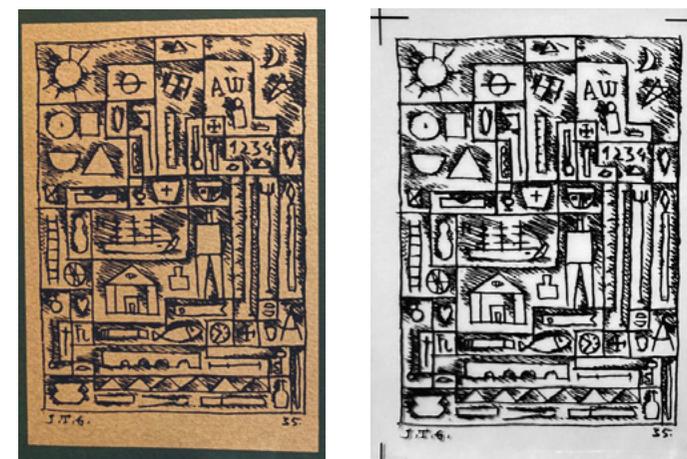
Retorno a la democracia y continuidad de un diagrama

Como ustedes ven de la colección de grabado —y lo digo allí—, había un rigor de trabajo, y mis líneas de investigación posteriores en este campo son la totalidad de mi trabajo: yo desde 1990 no hago nada de estadística, la problemática del grabado es una fuerte condicionante.⁵¹

Se ha impuesto democráticamente el No en Chile, el “No +” y, por lo tanto, la dictadura llegó a su fin, al tiempo que dos episodios marcaron su vida durante 1989. En julio fallece Delia del Carril y en agosto vemos que, a pesar del dolor, Emilio quiere impedir el olvido y comienza los preparativos para recoger testimonios, textos e imágenes para una exposición de la artista a fin de año. Para ello, contacta a la red de amistades y admiradores de la obra de Delia, para que le compartan un texto de despedida que Emilio se compromete a publicar posteriormente: “Emilio ha querido que trate de reproducir lo irreproducible. El despedir a Delia, en la soledad de una muchedumbre, me impuso un gran desafío y una tensión que quise aceptar por nuestro gran cariño por la Hormiguita”. Entre los textos leemos sentidas notas de Volodia Teitelboim y Aída Figueroa, entre otros. El otro episodio ocurrió a fines de 1989, cuando Ellena dejó su cargo en el CIENES. Esta nueva situación contractual lo llevó a reorganizar su vida y diagrama editorial en función del tiempo y de las nuevas condiciones culturales y anímicas que se abrían. La exposición en torno a Delia del Carril, que comenzó tras su muerte, constituirá un símbolo de este retorno a la esperanza y, a pesar de los esfuerzos por realizarla en 1990, fue inaugurada en octubre de 1991.

No sólo tendrá un nuevo tiempo para preocuparse por rearticular sus múltiples labores y objetivos en el mundo del arte, sino que también continuará atento a la salud de su madre, Anita, que ya bordea los 90 años: “Nuestra querida Anita decae día a día; hoy se ha querido vestir, pero en esta operación se cansa muchísimo... Hay días en que no puedo creer lo que estoy viviendo.” (Emilio E., comunicación personal con Irene Domínguez, 9 de octubre de 1990). Un año después las cosas no han cambiado para la salud de su madre, que comparte los almuerzos y festividades en el departamento, siendo también objeto

⁵¹ Emilio Ellena. Santiago de Chile, 1º de marzo de 1999. Folleto exposición Las Carpetas, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires.



Proceso postales Torres-García, impresión y film. Archivo Emilio Ellena.

de homenajes con fiestas, postales y obras de arte realizadas por los artistas amigos, por encargo o por propia iniciativa:

La situación familiar es relativamente compleja, dado que lo de mamá no tiene ninguna esperanza, pero, por suerte, tampoco ninguna violencia. Se va apagando, poco a poco, pero sin la menor conciencia de que eso le ocurre. La Sra. Eva ha tomado la dimensión de un verdadero mártir. (Emilio E., comunicación personal con Irene Domínguez, enero de 1991).

En el retrato que le hizo el pintor rosarino Emilio Ghilioni (1935-2021), no solo aparece el rostro de Emilio en el contexto de su hogar con una obra de Torres-García en la pared, sino que está en un retrato de Eva Villalón, representada en el lugar de las personas importantes en la vida de Emilio. Chola Eva, como cariñosamente la nombraba Emilio, fue una persona clave para equilibrar su mundo doméstico, gastronómico, administrativo y de producción cultural. Ello explica que la veamos en las fotografías de trabajo y en los créditos, por ejemplo, de toda la serie de librillos realizados junto al Centro Cultural de España. Eva y su hermana Laura también aparecen en algunas de las fotografías junto al equipo estable de trabajo con los investigadores, colaboradores y artistas de cada caso.

Desde 1990 hasta su muerte en 2011, estuvo cautivo de una inexplicable energía intelectual y vital que lo llevó a desarrollar un verdadero centro de investigación y producción curatorial que tuvo una estructura base compuesta por tres áreas: cultura material, cuyo punto de partida fue el inicio de la propia colección y los archivos asociados a la misma; un área de producción e investigación permanente, desarrollada por un equipo cuyas

dinámicas de participación se ajustaban y armonizaban magistralmente; y, por último, una zona de gestión y levantamiento de fondos, para lo que establecía permanentemente reuniones de trabajo en las que adelantaba los pasos a seguir e implicaba a instituciones universitarias, centros culturales y organismos binacionales que asumían algún rol en la producción, patrocinio o auspicio. Pudo concretar una treintena de proyectos curatoriales, expositivos y editoriales en Chile, Uruguay, Argentina, Brasil y España.⁵² Una figura clave para liderar los proyectos —organizando los equipos de trabajo para que estos se materializaran con fuerza y eficacia desde 1985—, fue la profesora de la Escuela de Arte UC María Elena Farías:

Mi primer encuentro con Emilio fue en el año 1967, en el taller de grabado de la Escuela de Arte UC, donde yo estaba estudiando [...] Después de varios años que estuve fuera de Chile, entre 1974 y 1979, volví a la UC y ahí, de nuevo, un gran reencuentro. Me contó sus proyectos —investigaciones, libros, carpetas, exposiciones, etcétera— y que necesitaba la ayuda de los “amigos” para concretarlos. En 1990 empezamos este nuevo recorrido, con todos los amigos, en reuniones interminables, apoyados por la Escuela de Arte UC —sus profesores y alumnos ayudantes—, por el Centro Cultural de España, el Instituto Cultural de Providencia, el Instituto Chileno Italiano de Cultura, las embajadas de España, de la República Argentina, de Italia, de Brasil y de la República Oriental de Uruguay, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.⁵³

La fotógrafa y académica de la Escuela de Arte de la UC Patricia Novoa forma parte del equipo estable de trabajo desde los años 80, realizando el registro de obras tanto de la colección de Emilio Ellena como de diversos encargos, en los que realizaba retratos personales o de grupo. Se le vio siempre con su cámara —con diapositivas o negativos— haciendo los retratos en el departamento de Emilio, que luego irían en las publicaciones. Tanto las fotografías de obras como la galería de retratos y el registro de distintos eventos, como inauguraciones o seminarios, quedaron referenciados en su monumental archivo.

52 La ruta desarrollada en Chile y el extranjero para difundir a los artistas describe un itinerario que conecta a la Pinacoteca de Concepción con la Galería Caballo Verde, dirigida por Carmen Azócar en Concepción. También será clave la amistad con Carmen Waugh, con quien realizará exposiciones de artistas chilenos tanto en la galería de Santiago (Chile) como en Buenos Aires (Argentina) y Madrid (España). En Concepción y Santiago presentó obras de Balmes, Bru, Domínguez, Antúnez, Carreño, Vilches y del Carril, tanto en exposiciones colectivas como individuales. En cada una, un pequeño texto de presentación quedará en el catálogo que consignará las obras del artista y algunas palabras de Ellena, a modo de presentación de la obra.

53 Farías, M. (2020). Documento interno.

Bajo la misma episteme que relaciona imagen, contexto y territorio, realizó la exposición “Cuatro ilustraciones de Martín Fierro: Clérice - Bru - Seoane - Nigro”⁵⁴ en 1997, junto a la Embajada de Argentina. Carlos Clérice fue quien ilustró por primera vez algunas escenas emblemáticas de la publicación en 1889. Su trabajo será dependiente del relato que originan sus imágenes, a diferencia de lo que ocurrirá con Roser Bru y Luis Seoane. Bru hizo imágenes en las que se reconoce una gráfica que apela a la tierra o al territorio reclamado en los años sesenta. En aguafuertes y serigrafías, insiste en la presencia americana a través de los materiales y las texturas presentes en la modulación y aplicación de la pasta sobre las telas. Seoane, del que ya había realizado la carpeta N° 39 en 1965, es anunciado como autor en esta exposición colectiva, para luego organizar una individual en 2006 en el CCE de Santiago. En el archivo, un pequeño block anillado de fotocopias corresponde a la edición que en dicha oportunidad presentó Adolfo Nigro, con cuyo trabajo y amistad se identificó profundamente. En Nigro persiste en el tiempo la lección del taller de Torres-García, pero a través de la versión estilística de Víctor Magariños —quien fue su primer profesor en Argentina—, y luego se sumarán las lecciones de José Gurvich en Montevideo. El artista argentino reconoce y tributa su origen estético, pero, a la vez, la disidencia con respecto a él en la medida en que, a juicio del propio Ellena, “Nigro es el menos ortodoxo” desde la perspectiva disciplinar que establecía la escuela de Torres-García. Otro nexo biográfico con Nigro resultó de su estancia en Chile a comienzos de los 70, cuando por mediación de Ellena residió por un tiempo en casa de Delia del Carril.

Mario Carreño: poéticas en tensión

Durante junio de 1973, Ellena debuta un nuevo proyecto editorial titulado Ediciones de la Amistad, que se inició con *Mario Carreño, 24 Dibujos*, que tuvo el formato de un catálogo de bolsillo. En la introducción de dicha publicación, Ellena nombró algunos de los valores implicados:

Fue en Rosario, en Argentina, a comienzos de la década del 50, donde vi los primeros cuadros de Carreño [...] Estaba lejos de suponer que años después vendría a Chile, que encontraría aquí a Carreño y que la generosidad de su amistad me permitiría seguir muy de cerca su trayectoria. Desde hace seis años la infinita paciencia de Ida y Mario Carreño se ha traducido en una invitación a cenar todos los domingos a la noche. Siempre la maravilla de la amistad, la sorpresa de descubrir lo pintado en la semana, el privilegio de revisar la carpeta de dibujos, el elegir aquel codiciado por largo tiempo.

54 Clérice, C., Bru, R., Seoane, L y Nigro, A. (1997). Cuatro ilustraciones de Martín Fierro. Centro Cultural de España, Santiago de Chile.

La multiplicación por 501 de estos 24 dibujos es sólo necesidad de testimoniar todo ese afecto.⁵⁵

Desde 1965 hasta la retrospectiva de 1988, Ellena realizó cerca de 15 exposiciones dedicadas a Carreño. En 1976, colaboró con la producción y organización de “Silencio cordillerano” realizada en la Galería Imagen Skriba, donde Carreño presentó nuevas obras que fueron comentadas en el mismo catálogo por Frida T. de Agosín (directora de la galería), junto a textos de autores nacionales e internacionales convocados para la ocasión: Pablo Neruda (reedición de un texto previo), Gaspar Galaz, Antonio R. Romera y Ellena, de Chile; Georges Pillement, Julio E. Payró, Henry Galy-Carles, Renée Boullier, Waldemar George, Juan Calzadilla, Carlyle Burrows, Manuel Altolaquirre, Isaac Chocrón, Frank Elgar, Jean-Jacques Leveque y el mencionado Michel Seuphor.

La colección seguirá los pasos de la investigación y la visibilidad será en la misma proporción. Por ello, en 1978, organizó “Mario Carreño. Sesenta y cinco dibujos en una colección particular” en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura⁵⁶. La fotografía del mural del Hospital del Trabajador en Rancagua, en 1980, nos muestra a Emilio junto a Mario Carreño y a sus hijas Andrea y Mariana visitando la obra en su fase final.

En 1992, realizó en la Galería El Caballo Verde de Concepción una exposición de 29 obras de Mario Carreño. En abril de 1993, presentó otra exposición y un segundo catálogo razonado en Chile (después del de Delia) en el Instituto Cultural de Las Condes, titulada “Mario Carreño, 80 dibujos, una colección. En su aniversario número ochenta”⁵⁷ con obras realizadas entre 1940 y 1990. Los dibujos y obras presentadas de su colección revelaban un itinerario de amistad en la medida en que varios de ellos estaban con elocuentes y afectuosas dedicatorias en diferentes contextos y años. La publicación aporta algunas ideas fundamentales sobre el sentido e historia de las obras figurativas y abstractas, así como da una organización en secuencia de los bocetos preparatorios para obras que luego fueron realizadas en óleo sobre tela. Mientras desarrollaba y montaba la exposición de



Fotografías del proceso de montaje de la exposición de Mario en la Corporación Cultural de Las Condes: se aprecia a Emilio Ellena dirigiendo el trabajo junto a la Señora Eva, Neny Farías, Fernando Moya y Alvaro Sierro, entre otros. Fotografías de Patricia Novoa.

Carreño, afinaba todos los detalles de la próxima exposición de Joaquín Torres-García, que sería el segundo proyecto presentado en las mismas salas del Centro Cultural de Las Condes. Sorprende el nivel de erudición técnica de la publicación, que se refuerza a través de breves notas estéticas y poéticas con las que complementó la colección. Por ejemplo, a propósito de unos dibujos de los años 60, anotó: “Carreño evidencia en estos momentos la necesidad que tiene de apartarse de una pintura estrictamente geométrica. En el caso de los dibujos N° 26 y N° 27, esta sensibilidad se materializa en la liberación del borde”.⁵⁸

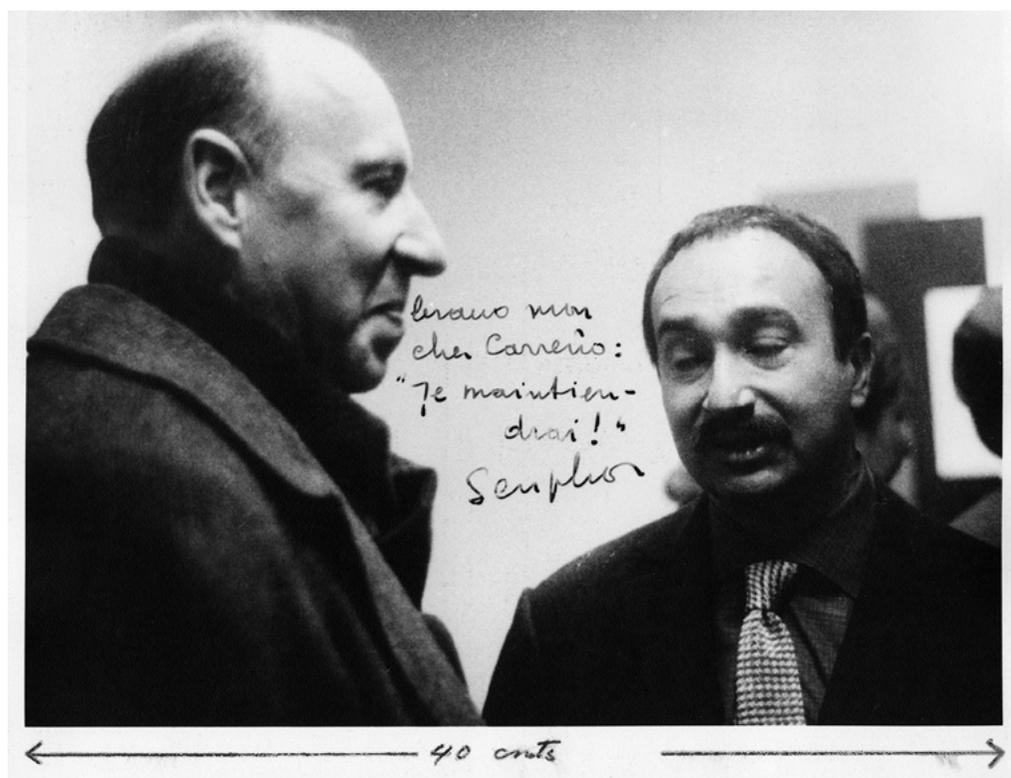
En 1998, continuó con la investigación a través de la exposición de tesis “Los años geométricos de Mario Carreño 1950-1962”, que presentó en el CCE, dando forma visual y textual a la etapa constructiva y concreta de Mario Carreño. Hizo una detención sobre el momento de interrupción de la figuración, que duró poco más de diez años. Con las claves recibidas a través de la lección de Torres-García, de Josef Albers y Lucio Fontana, Ellena intentó nuevas claves para comprender esa etapa abstracta y también su renuncia a ella. Para lograrlo, puso su conocimiento y sistema analítico de las matemáticas y la estética constructiva al servicio de la estricta forma y disciplina compositiva y cromática de obras en pequeño formato, de caballete y murales. Ellena se detiene intrigado en la fotografía de Carreño junto a Michel Seuphor, conversando en la exposición realizada en 1962.

55 Ellena, E. (1973). Introducción a *Mario Carreño, 24 dibujos*. Ediciones de la Amistad. Mención especial en esta publicación merece Luciano Martinis, quien también, junto con ser académico de diseño en la UC, era artista, por lo que Enrique Lihn y Emilio Ellena le hicieron una presentación. Aquí, una cita de Emilio: “En la pintura de Luciano Martinis hay una determinante gestual y es ella la que me sugiere una recorrida a través de los que podrían ser sus predecesores entre los artistas italianos de este siglo. Primero, el gran Lucio Fontana, cambiando los pinceles por el cuchillo y el punzón, con la severidad y el clasicismo de sus cortes, o el barroco abigarramiento de sus agujeros. Rotella, desprendiendo de los carteles sedimentados sobre los muros romanos; o aquellos que descansan en la caligrafía como Cy Twombly, nacido en los Estados Unidos, pero italiano en su pintura, con sus caligramas de sutilísimas texturas. O el gran Bastone Novelli...”. Ellena, E. (1974). *Luciano Martinis, Manuscritti di Babilonia*. Catálogo, Galería Juan Pardo Heeren.

56 Afiche de exposición, con dibujo de Carreño sobre fondo blanco, Moneda 1467, 7 al 21 de diciembre de 1978, Santiago, Chile.

57 Exposición patrocinada por la Corporación Cultural de Las Condes, la Pontificia Universidad Católica, el diario El Mercurio y Xerox Chile.

58 Ellena, E. (1993). *Mario Carreño, 80 dibujos. Una colección en su aniversario número ochenta*.



Fotografía de autor anónimo. Carreño y Seuphor. Galerie Hautefeuille, Paris, 16 de abril de 1962. Archivo Emilio Ellena.

En 2006 continuó con la investigación a través de una exposición de Mario Carreño en el contexto del homenaje al exprofesor de la Escuela de Arte UC. Se presentó una selección de dibujos que abarcaron varias décadas entre 1940 y 1980. Este fue un proyecto de la Escuela de Arte UC para celebrar su nombramiento como profesor emérito, que se presentó en el Centro de Extensión de la misma casa de estudios. Esta exposición fue el resultado de una investigación que contó con el apoyo interno de la UC, y en ella Emilio Ellena estuvo encargado de la asesoría, la curatoría y el texto de la exposición "Dibujos, pinturas y un objeto de la Colección Emilio Ellena".⁵⁹

59 Fondos Concursables 2006 - Item 5. Escuela de Arte UC.



Diseño para Ediciones de la Amistad, a partir del grabado de Eduardo Vilches de 1974. Archivo Emilio Ellena.

Joaquín Torres-García⁶⁰

El tema es la exposición, en Rosario, del conjunto de trabajos de Torres-García, que tuve la fortuna de reunir entre 1965 y 1968, aproximadamente. La significación que tiene para mí el compartirlo con muchos a quienes no conozco, no solo será muy útil, sino que, además, resultará en un nexo de unión con amigos con los que compartimos el inicio de proyectos de vida.

(E. Ellena, en comunicación personal con Susana de Zorzi, directora del Centro Cultural Parque de los Reyes de Rosario, Argentina, 17 de junio de 1998).

De los lazos fraternos y artísticos cultivados en Rosario, del conocimiento directo de los escritos y obras de Torres-García, hasta el conocer en forma personal a Manolita Torres, a su familia y a sus discípulos, Ellena convirtió al maestro uruguayo en el destino obligado de todos sus actos y movimientos en el mundo del arte. De alguna forma, estaban en él resumidos todos los avatares estéticos y las transformaciones del arte occidental, desde las vanguardias a la contemporaneidad, y, por lo mismo, una vez comprendida su estética y todo lo que en ella confluía, se quedó para siempre rodeando y sobrevolando a su objeto de estudio, pasión y sentido de vida.

Durante 1996, las alianzas y colaboraciones personales e institucionales⁶¹ lo llevaron a trasladar sus proyectos de casa expositiva desde el Centro Cultural de Las Condes al Centro Cultural de España, para partir inaugurando un ciclo ejemplar de exposiciones que comenzaron con “Mundo Torres-García”.⁶² En el CCE estableció un laboratorio de investigación y producción editorial de tal fuerza y magnitud, que se extendió hasta el fin de sus días. Este laboratorio consistió en un trabajo de revisión artística, historiográfica, monográfica, expositiva y editorial apoyado activamente por el CCE, en tanto producción

y realización,⁶³ como en la clara voluntad de permitir el desarrollo de cada proyecto y poner en valor un patrimonio personal ya entendido como universal.

La relación con la familia de Torres-García y la colección se iniciaron conjuntamente desde mediados de los años 60, en Uruguay. Muy pronto fue la voz autorizada en torno al artista, por lo que el Instituto Puertorriqueño de Cultura le encargará, en 1974 como curador invitado, un catálogo razonado de Torres-García para la III Bienal Latinoamericana de Grabado (enero-marzo 1974), que fue expuesto en una sala especial. La exposición mostró los efectos de la creación y los creadores⁶⁴ en torno al epicentro inagotable de Torres-García, ya convertido en escuela y norte de su propia vida.

Tras la realización del seminario en torno a Torres-García en la UC, una de las especialistas invitadas desde Argentina, la historiadora y crítica de arte Nelly Perazzo, le pide alguna reflexión o comentario acerca de su trabajo presentado en la escena de ensayos y presentaciones de los académicos y estudiantes de la UC. Esta memoria del seminario contiene las palabras de agradecimiento de Emilio por haber realizado el seminario, que ahora se convierte en exposición. Los documentos en el interior, fotocopias y fichas de libros muestran dos ejemplares, aun sin anillar, que son copias que habitualmente entregaba Emilio a quienes participaban en el seminario y a las instituciones respectivas, en la clara conciencia de que uno de sus roles era producir y fijar conocimiento sobre Torres-García. Y, para ello, este material se debía distribuir. Es decir, que la exposición era solo una parte del trabajo editorial; el complemento y sustancia que se hace historia tiene que ver con la circulación de la información y la producción de conocimiento que ponga en valor la colección del propio Emilio. Está fechado en junio de 2000 y resume varias investigaciones y el resumen de las obras que contendrá la exposición.

Amistad con Antonio Romera

En 2001, continuó el programa de intercambios con distintas instituciones y ciudades en España. Esta vez, su relación afectiva y profesional con Antonio Romera provenía desde comienzos de los años 60, a través de las bienales de grabado en Argentina y Chile, y, sin duda, luego mediante la colaboración con el crítico a través de la investigación y escritura sobre artistas cuyo interés era mutuo: Mario Carreño y Roser Bru. Pero habrá algo más que conectó ambos intereses: la dimensión de “autor” de Romera, en tanto caricaturista e ilustrador de diferentes representantes de la cultura y política nacional

60 El ensayo realizado por Cristina Rossi para esta edición desarrolla aspectos puntuales de la investigación llevada a cabo por Ellena en torno al maestro uruguayo.

61 Un rol destacado tuvo en la organización de esta exposición, y de varias posteriores, el nuevo agregado cultural de la Embajada de Uruguay Pedro Valenzuela, quien, desde este momento, y por casi 15 años, fue colaborador, gestor e investigador permanente del equipo de trabajo de Ellena.

62 Patrocinio: Embajada de España, Embajada de la República Oriental del Uruguay y Escuela de Arte PUC. Textos: Emilio Ellena, Julio María Sanguinetti, María Angélica Senatore, Guido Castillo, Miguel Carvajal, María Esther Gilio, Gabriel Peluffo y Eladio Dieste. Coordinación de proyecto: María Elena Farías y Emilio Ellena. Colaboradores: Mabel Castellón, Pedro Ibieta, Humphrey y Eva Villalón. Fotografía: Patricia Novoa. Diseño y producción María Elena Farías.

63 Con motivo de la edición del CD-ROM de 2008 en torno al archivo y colección de Emilio Ellena, la correspondencia y notas enviadas por las distintas autoridades con las que trabajó Ellena son muy elocuentes en cuanto a la admiración y agradecimiento demostrados. En las cartas encontramos a León de la Torre, Jesús Oyamburú y Rafael Garranzo.

64 Esta vez reunió trabajos del maestro uruguayo Joaquín Torres-García junto a las obras de su esposa, Manolita Piña, y de sus cuatro hijos: Olimpia, Augusto, Ifigenia y Horacio. Y, al mismo tiempo, para ir más allá de la dimensión expositiva y comunicacional, se organizó un seminario internacional sobre la vida y obra del artista en el campus Lo Contador de la Universidad Católica.

e internacional, trabajos que se publicaron a través de distintos periódicos impresos. Esta vocación conocida en círculos periodísticos, pero al mismo tiempo poco reconocida del crítico de arte, impulsó a Ellena a redescubrir la visualidad de Romera como un trabajo que también tributa al efecto político e informativo que tuvieron en su estilo las caricaturas del vasco José Luis Bagaría, quien conoció a Romera mientras este residía junto a su esposa en Lyon, Francia. La amistad con la viuda de Romera, Adela Laliga, posibilitó continuar con él su legado⁶⁵, por lo que organizó una exposición individual que mostró de manera sintética dibujos coloreados y a tinta cargados de humor, ironía y crítica. Para dar cuenta de la obra de Bagaría como ilustrador, Ellena invitó durante 1999 al doctorando Emilio Marcos Villalón, quien realizaba su tesis doctoral en torno a Bagaría. La correspondencia abundante entre ambos “Emilios” refleja, mes a mes y año a año, los distintos momentos de la investigación de ambos y una creciente amistad que supera fronteras y distancias.

Poesía, ediciones gráficas y grabado

Dentro del diagrama Ellena, toda exposición colectiva precede a las individuales que vendrán después. Y así fue, en la IV Bienal Americana de Grabado, cómo las salas especiales anunciaron las exposiciones que realizaría 33 años después: una selección de treinta pliegos de la Lira Popular (2003, en el CCE) y José Guadalupe Posada⁶⁶ (2008, en el CCE).

En 1997, Ellena, en otro ejercicio de memoria, recordó la confluencia creativa y amistosa de cuatro grandes (Neruda, De Mello, Sanhueza y de Arce) implicados en la edición de *Íntimos metales* del poeta Homero Arce,⁶⁷ quien fue por casi tres décadas secretario del Premio Nobel. La publicación contó no solo con el impulso de Neruda para hacer público su trabajo literario, sino, además, con una serie de ilustraciones que el mismo poeta realizó para su amigo por única y última vez. Thiago de Mello se encargó de la traducción al portugués y publicó este poemario a través de *Cadernos brasileiros* en 1963, auspiciado por la Embajada de Brasil. El montaje de dicha exposición temporal, junto

65 Recordaremos que Romera fue comisario y, en algunos casos, jurado para las bienales de Córdoba y Santiago, y para los concursos CRAV y CAP. Fue seleccionador para los envíos a las bienales de Tokio y Ljubljana, para la Trienal de Xilografía de Capri y para los envíos de Argentina, Brasil y Chile a la centenal de Vancouver.

66 A propósito de las relaciones de intercambio entre los autores, el editor y los artistas en el catálogo de la IV Bienal Americana de Grabado, quien presentó la obra de José Guadalupe Posada fue Luis Seoane.

67 El poeta Homero Arce (1901-77), funcionario de Correos y Telégrafos de Chile hasta 1951, forma parte del gran listado de artistas, poetas e intelectuales asesinados en la dictadura. Se presume que, por la amistad y cercanía profesional que tuvo con Neruda, fue detenido y secuestrado por agentes no identificados durante la mañana del 2 de febrero de 1977. Homero fue golpeado, torturado y cruelmente dejado posteriormente frente a su domicilio. Agonizó durante cuatro días y falleció en el hospital Barros Luco. Entre las obras de Arce, se juntó a *Íntimos metales*, *Sonetos* (prólogo a la primera edición por Jorge Sanhueza), *El árbol y otras hojas*, *La vida de Rosamel del Valle*, *Algunos sonetos*, *La taza de té*, *La vieja casa*, *El camino*, *El banco* y *El pozo*.

a los poemas de arte y el prólogo de Sanhueza, contó con la exhibición de una edición serigráfica de los dibujos de Neruda. Ellena conoció a Thiago en los años en que existía una fuerte colaboración entre él y Neruda, que se manifestó en la edición y traducción al portugués de algunos de sus poemarios y en la ampliación de amistades y proyectos en torno al mundo editorial y la poesía.

En 1998, a partir de un libro de artista de pequeño formato perteneciente a su colección, realizó un encuentro académico titulado Lucio Fontana: un seminario. Este encuentro fue organizado por la Escuela de Arte UC y el patrocinio de las embajadas de la República de Argentina e Italia en Chile, y el Instituto Chileno Italiano de Cultura en Chile. Se originó este seminario a partir de una microhistoria que, en tanto metodología de investigación, se desprende como una rama de la historia social. Para Ellena, las visitas a museos para apreciar la obra de Fontana, el recorrido casi científico de las salas del Museo Reina Sofía y el libro del artista (en formato leporello) que poseía en su colección, formaban parte de las obsesiones que iban creciendo en su mente y corazón, de tal modo que un acontecimiento material, de reducido tamaño, podía dar pie a un trabajo que en el tiempo se convierte en una investigación polifónica y monumental:

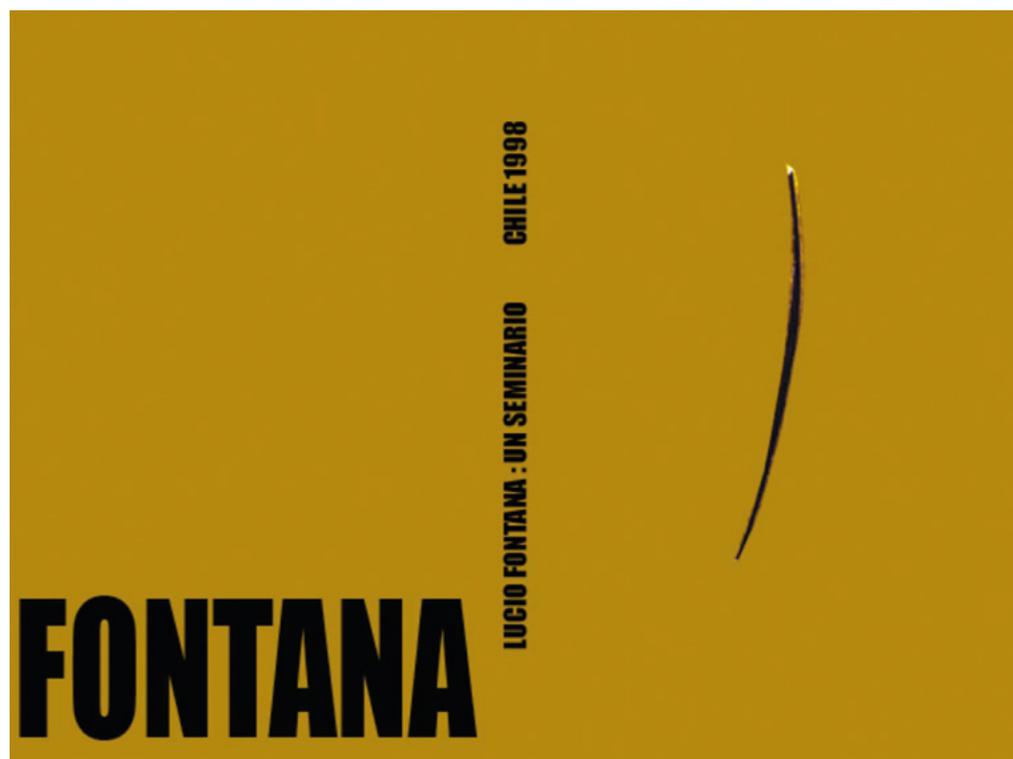
Al recorrer las galerías de la colección permanente del Centro Nacional de Arte Reina Sofía de Madrid, el visitante, aun cuando el desarrollo está cuidadosamente estructurado para enfrentar alternativas; en una de ellas, el problema refiere específicamente a una dualidad, un panel central define el acceso al recinto siguiente con dos vanos laterales.⁶⁸

Emilio trabaja incansablemente historias circulares y va diseñando el tiempo y las respectivas acciones propias de las y los artistas, colegas y amigos que lo rodean. En la introducción del catálogo del seminario señala los alcances de esta instancia de estudios ampliados: “El valor fundamental de estos seminarios, en la humildad de su estructura, es configurar una base de investigación que genere un espacio para la expresión de los avances sobre los temas que intenta estudiar”.⁶⁹ En este caso, el catálogo muestra que firma como coordinador del seminario. El afiche y la portada de la publicación del seminario de Lucio Fontana,⁷⁰ al igual que todos los catálogos y seminarios realizados conjuntamente entre la UC y el CCE, fueron diseñados por María Elena Farías. El afiche del seminario será muy recordado y hoy es muy buscado, ya que el diseño consideró un papel dorado con un troquel en su interior que recuerda al libro del artista, y la portada del libro editado para la ocasión.

68 Ellena, E. (1998). *Lucio Fontana, Un seminario*, Centro Cultural de España.

69 Fontana, L. (1998). *Lucio Fontana, Un seminario*, Centro Cultural de España.

70 La singularidad de la cubierta dorada y troquelada fue el resultado del trabajo de Impresos Offset Bellavista, cuyo propietario, Joel Moraga, fue un gran apoyo. Se imprimieron publicaciones UC desde 1987 hasta su cierre.



Afiche de Lucio Fontana: un seminario. (1998). Centro Cultural de España.

La publicación *Cuatro grabadores populares del Nordeste de Brasil*, de 2003, se preparó para la muestra de grabados de su colección en el Instituto Cultural de Providencia, entre el 11 y el 31 de marzo. Esta exposición es parte de los homenajes ofrecidos al vicepresidente de Brasil, el doctor Marcos Maciel, durante su estadía en este país. La colección de literatura de cordel fue adquirida principalmente en Recife (Brasil), en donde el mismo Emilio recuerda con mucha pasión:

Existe en la ciudad un rellano cuya magia condiciona todo, los momentos del día, los estados de ánimo. El patio de San Pedro, lugar de encuentros y desencuentros, tenía en una esquina una librería especializada en arte del Nordeste, de la que me hice adicto. De allí provienen la mayoría de los tacos originales, los folletos y la literatura conexas que ahora poseo. La maravilla de sus colecciones era solo comparable con la que podía ofrecer el casi centenario mercado de San José. Ubicado frente a la iglesia de *Nossa Senhora da Penha*, era sitio de convergencia de poetas, folleteros, cantadores, ciegos,

cuenteros y toda gama de tipos populares. Aquí también las posibilidades de descubrimientos eran casi infinitas.⁷¹

La proximidad al profesor Ariano Suassuna le permitió conocer el arte del Nordeste de Brasil, que se trató de una producción visual centrada en el oficio artesanal, en el misterio creativo del mensaje masivo. Por eso, Ellena buscaba con tanta pasión llegar a esas impresiones y matrices: “Y las obras generaron el deseo natural de llegar a los artistas. El primer grabador que conocí fue José Costa Leite. Habitaba, y aún lo hace, en el pueblo de Condado, en el estado de Pernambuco”.⁷²

A través del artista y sus obras estudió la génesis del proceso creativo, al que solo algunos podían acceder. Y las formas de aproximarse y mantener una relación de contacto estable en el tiempo con sus investigaciones y los afectos fueron a través de rutas de la amistad en red: “Heredé, vía Ida González, la amistad de tres personas realmente trascendentes, todas ellas arquitectos: Gilda Pinho, Maria de Jesus Costa y Janete Costa”.⁷³ Y con otra pareja de amigos, María da Gloria y Roberto, fue a Caramurú a conocer al grabador Dila. Es decir, que en cada viaje su objetivo era llegar a la fuente directa, a la muestra representativa, algo que está incorporado en el léxico matemático de Ellena cuando se refiere al arte: “Si bien siendo este un prólogo para un libro de arte, me permití comenzar citando una serie de indicadores demográficos, puedo apelar a la misma toma de libertad para mostrar el desarrollo alcanzado por los mismos en estos últimos años”.⁷⁴

La dimensión de estadístico matemático de Emilio Ellena necesita objetivar el procedimiento de trabajo y las condiciones en que este se desarrolla. Un contexto disciplinar afín en la medida en que la metodología científica y la creatividad se convierten en dos caras de una misma búsqueda:

Pedí ayuda entonces una vez más a Maria Kathleen Vasconcelos, quien colaboró en forma determinante para organizar este evento. María Kathleen fue una de mis alumnas en el programa de maestría en Estadística Matemática que ofrecía el Centro Interamericano de Enseñanza de Estadística (CIENES) y del que fui coordinador desde 1964 hasta su supresión en 1985. Obtenido su grado en el período académico 1970-1971, regresó años después para trabajar conmigo en tópicos sobre teoría del muestreo. Su generosidad nos ha permitido obtener, mediante entrevistas y numerosas búsquedas de documentación, material indispensable para este trabajo.⁷⁵

71 Ellena, E. (1997). *Cuatro grabadores del nordeste de Brasil: J. Borges, José Costa Leite, Dila, Mestre Noza*, Instituto Cultural de Providencia.

72 Op. cit.

73 Op. cit.

74 Op. cit.

75 Ellena, E. (1997). *Cuatro grabadores del nordeste de Brasil: J. Borges, José Costa Leite, Dila, Mestre Noza*, Instituto Cultural de Providencia.

Fue así como, tras diferentes colectivos, ocurrió luego una exposición monográfica de cada una de las artistas que admiraba humana y artísticamente: Manolita Piña, Roser Bru, Delia del Carril y Eva Olivetti. Igual cosa ocurrió con Luis Seoane, de quien se presentaron obras en la exposición “Cuatro Ilustraciones de Martín Fierro” en 1997. Casi diez años después, en 2006, presentó “Luis Seoane: Xilografías” en el CCE.⁷⁶ A propósito de la extensa y compleja obra de Seoane, Emilio Ellena desarrolló un sentido y riguroso proyecto en torno a esta, puesto que producen varias capas que interactúan desde su origen de gallego republicano hasta su huida de España debido a la guerra civil, y, por otra parte, la reflexión y valoración del soporte expresivo que serán las xilografías:

Así encontramos xilografías enunciando verdades sentidas que se desean multiplicar o primarios anuncios comerciales [...] La directa relación entre la simpleza del procedimiento y la calidad de los resultados ha dado medio expresivo a una serie de artistas, generando una problemática denominada “grabado popular”. Diferentes realidades culturales se han traducido en manifestaciones de este género. Razones que no dejan de ser geográficas y, por qué no, afectivas, nos llevan a citar el grabado popular del Nordeste de Brasil y su similar chileno, la Lira Popular, caso en que la utilización de la madera alcanza niveles de excelencia.⁷⁷

El año 2008 reviste mucha importancia para la biografía personal e institucional en torno a Ellena. Hubo dos acontecimientos en el CCE que fueron muy determinantes para su proyecto editorial: el CD-ROM y las bienales de Grabado Americano⁷⁸. Por una parte, la Universidad Católica —a través del equipo histórico que ha colaborado con Ellena— en conjunto con el Centro Cultural de España realizaron un CD room titulado *Colección catálogos Emilio Ellena*, que contiene los documentos, imágenes y textos de las doce carpetas realizadas de forma conjunta. Si consideramos como punto de partida



Antonio Romera, Una E. Johnson, Nemesio Antúnez y Emilio Ellena en selección de obras para la IV Bienal.

la primera carpeta del grabador y amigo Gustavo Cochet realizada en Rosario en 1958, se trató del resumen de cincuenta años de labor cultural:

Emilio Ellena, muy cercano al Centro Cultural de España, se ha destacado por ser un fanático y apreciador del arte, y, en particular, del grabado. Realizó trabajos de curatoría y hoy tiene una vasta colección de piezas de artistas chilenos y latinoamericanos. Durante muchos años, Emilio Ellena colaboró con el CCE y hoy —además de realizar el lanzamiento del disco compilatorio de su trabajo— se le rendirá un homenaje junto a otros personajes que trabajaron de la mano con el CCE, entre los que destacamos a la pintora y grabadora Roser Bru.⁷⁹

Cierra el año 2008 y la exposición “Sobre las bienales americanas de grabado. 1963-1970” fue uno de los proyectos más trascendentes en los que ha participado Ellena, tanto a nivel de realización personal como de constituir un punto de arribo de toda su experiencia, conocimiento y redes que se activaron para hacer posible la presencia y nivel de Chile al interior de este *boom* del grabado en el país y en Latinoamérica. Se trató de

76 Se exhibieron obras de Seoane de distintas ediciones en las que el propio Ellena había trabajado a través del tiempo junto a otros proyectos editoriales que también había atesorado: *Sobre los ángeles* (1962, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina); *Bestiario, diez grabados originales* (1965, Ediciones Ellena, Rosario, Argentina); *Nueve xilógrafos argentinos* (1965, Ediciones Ellena, Rosario, Argentina); *Los pulpos* (1968, edición de Galerie das Schwarze, Münster, Alemania); *Homenaje a un paxaro* (1968, Ediciones do castro, O Castro, A Coruña, España); *Intentando copiar ideas* (1972, Ediciones Cuco-Rei, Buenos Aires, Argentina, y La Coruña, España); *Martín Fierro* (1972, Ediciones Galería Bonino, Buenos Aires, Argentina); *Martina Céspedes* (1972, Talleres gráficos Lorenzo y Cía, S.R.L., Buenos Aires, Argentina); y una serie de ocho dibujos que realizó en homenaje a Seoane el pintor Adolfo Nigro.

77 Ellena, E. (2006) *Luis Seoane*, CCE, p. 10.

78 Previamente se realizó, durante 2006 y 2007, el diseño y confección de fichas de identificación de cada una de las obras de la *Colección Emilio Ellena*: 112 dibujos, cuatro serigrafías, un objeto y 19 pinturas. El trabajo conjunto fue realizado por las profesoras de la Escuela de Arte PUC, C. Beas, F. Muzio y P. Novoa. Se imprimieron cinco ejemplares.

79 Palabras de Rafael Garranzo con ocasión del lanzamiento del CD-ROM.

una exposición en la que se presentaron las obras, recordando el montaje original de la Lira Popular en el MNBA durante 1970. Los muros estaban tramados por las gigantografías de la Lira Popular y de otras series; al mismo tiempo, se presentaron los trabajos de José Guadalupe Posada. Con la conciencia de que desde Chile se debía continuar con la red sur y mundial, y habiendo experimentado y reconocido ideológicamente que las condiciones de producción y circulación del arte determinan una u otras formas estéticas —y la existencia o no de uno u otro artista—, Ellena decide potenciar y hasta liderar, en cierta forma, lo que en la década de los 60 fue llamada la época de oro, recordando la expresión “la década de oro del grabado en Chile” de José Zalaquett.⁸⁰ Afín con esta analogía es la expresión que utilizó Silvia Dolinko cuando se refiere a un *boom* del grabado análogo al movimiento literario latinoamericano.⁸¹ En efecto, durante esta década se producen bienales, exposiciones nacionales e internacionales, y talleres libres de grabado, y se desarrolla la industria gráfica y editorial en libros, catálogos y carpetas de artistas, donde el grabado cumple su vocación multiplicadora y expansiva.

Mientras avanza con los envíos para la Argentina y participa de otros procesos editoriales, en Chile será observador y, luego, parte del comité organizador de la II y III Bienal de Grabado Americano. La oportunidad de liderar el proceso y el desarrollo de la IV Bienal surgió al término de la tercera versión. La estrategia desarrollada en ella, a través de las exposiciones satélites, tiene un incremento numérico en la medida en que se pasa de ocho a diez exposiciones⁸² ubicadas en otros espacios del circuito cultural de Santiago. Es decir, se trata de una actualización del modelo bienal para la difusión del arte y la articulación de las instituciones para alcanzar a nuevas audiencias.

80 La cita, que refuerza esta idea de la época de oro, y en la que se sitúa a Emilio Ellena como epicentro de este momento, viene de un libro reciente: “Había una real efervescencia en torno a la disciplina; fue la llamada época de oro del grabado en Chile. El matemático argentino, coleccionista, gran aficionado al grabado y amigo del Taller 99, Emilio Ellena, realiza portafolios individuales con obras originales de varios artistas chilenos: Jaime Cruz, Delia del Carril, Eduardo Vilches, Dinora Doudtchitzky y Santos Chávez.” Véliz, P. y Andaur, P. (2018). *Taller 99, memoria colectiva del grabado en Chile*, Ediciones UC.

81 Dolinko, S. (2008). *Arte argentino en los nuevos circuitos de los años sesenta: el envío a la Primera Bienal Americana de Grabado* en *Sobre las bienales americanas de grabado*. Centro Cultural de España.

82 Ellena, E. y Zamora, A. (2008). Comentan: “*Sobre las bienales de grabado americano* se introduce el sistema de exhibiciones satélites, para lo cual se invita a salas de exposición públicas o privadas a realizar muestras relacionadas con el grabado durante el período de la bienal. La respuesta fue muy generosa. Es así como el lunes 15 de abril de 1968, un día antes de la inauguración de la bienal, la sala de la Universidad de Chile expone grabados del artista argentino Nigro. La Galería Central de Arte, que dirige Carmen Waugh, presenta una muestra retrospectiva del importante grupo local Taller 99 con un catálogo que contiene una xilografía original de Pedro Millar. La Galería Patio expone una retrospectiva de Mario Toral; el Instituto Cultural de Las Condes, 50 dibujos de Fernando Krahn; el Instituto Chileno Norteamericano, obras de la artista Mina Citrón. La Sala Forestal del Museo de Bellas Artes presenta al maestro uruguayo radicado en Estados Unidos Antonio Frasconi. El Centro de Arte y Diseño Marc Buchs organiza una muestra sobre desarrollo del grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. En Viña del Mar, la Galería de Arte Contemporáneo se adhiere con una exposición de grabado de Santos Chávez”. Centro Cultural de España.

No existe una única razón que impida la realización de la V Bienal en 1972, pero lo cierto es que hubo resistencias y conflictos internos y externos al sector del arte y de la política, que la tornaron inviable. Por una parte, hubo resistencia desde grupos de izquierda que, con razón o sin ella, vieron en las figuras de Nemesio Antúnez y Emilio Ellena una afinidad cultural con Estados Unidos reforzada por los apoyos y auspicios de la embajada, sumado a la creciente demanda de los artistas por mayor participación en la organización. Varios asuntos que para el momento político resultaron suficientes como para teñir de sospechas las gestiones en torno a la bienal. Y, por otra parte, el sector del grabado estaba agitado en la medida en que algunos artistas fueron seleccionados y otros no para la representación de Chile. Digamos que no se trata de tensiones que solo acontezcan en la concepción estética del grabado. En dicha anti-bienal participaron Pedro Millar y Eduardo Vilches, y, tal como él mismo lo expresa en entrevista reciente, su participación no fue en oposición a lo realizado en ese entonces por Antúnez ni Ellena. Sin embargo, necesitaba igualmente “expresar su afinidad con el movimiento popular y formar parte de la sensibilidad del momento”. Ellena lo recuerda en sus propios términos: “... el día que se inaugura la bienal, se inaugura una anti-bienal al lado del museo. Y yo les rogué a los organizadores que no habláramos sobre ese problema. Imagínense: yo estaba inaugurando la bienal, y me avisan que se inaugura una anti-bienal.”⁸³

Tres espíritus fundamentales: Manolita Piña, Delia del Carril y Roser Bru

Estoy feliz de que te hayan gustado mis grabados, no porque esté convencida de sus méritos que, por ser míos, no los puedo aceptar del todo, sino porque me cuestan tanto afán de cuerpo y de alma que les tengo un gran cariño secreto o inconfesado.⁸⁴

Así como Torres-García resultó clave para inaugurar el ciclo de exposiciones en el CCE, Delia del Carril fue determinante para establecer un antes y un después con respecto a la dictadura y la democracia en Chile. Esta admiración mutua viene desde lejos, desde los tiempos del Taller 99 y los viernes fraternales en Michoacán, en casa de la Hormiguita. Al revisar parte de la correspondencia que se establece entre Delia y Emilio, leemos los preparativos para exposiciones que Ellena se encarga de organizar en distintos momentos de su amistad y colaboración. Este es el contexto en 1983 para que exprese una síntesis de esta admiración por su obra:

83 VVAA, Emilio Ellena Pasini, entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas, 1959-2009/ 50 años/ Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica, 18 de febrero, 2008, p. 96.

84 Delia del Carril, correspondencia, París, 28 de julio, 1969. Archivo Emilio Ellena.

La vida y obra de Delia son el clarísimo reflejo de una actitud que es estructurada conjuntamente por una valentía y un profundo sentido de la honestidad. Rafael Alberti escribió: “Esbelta y Delia flor de único tallo indoblegable.”

Tiene el privilegio de haber producido a una edad madura la obra de una persona joven.

Roser Bru recogió de ella una frase que es casi un autorretrato: “Todo debe ser demasiado, los blancos más blancos, los negros más negros, las actitudes humanas más definidas.” Enunciado éste que ha condicionado su vida y, por tanto, su obra toda. (E. Ellena, comunicación personal con Delia del Carril, 16 de marzo de 1983).

Momento curatorial que Ellena recupera a través de las voces de sus compañeros de ruta en los tiempos del taller y fuera de él. Es por eso que Ellena solicita un texto a Eduardo Vilches:

La recuerdo trabajando como hormiga, olvidando las planchas en el ácido, interesada por todos y por todo, corrigiendo las pruebas después de mirarlas a través de un espejito de mano, hurgando con desesperación en su “perdedero” (la cartera), llegando al taller siempre con pasteles para el té, quejándose de no saber nada de nada, cubriendo cuidadosamente con polvos una mancha de su cara, diciéndonos que ella era multitudinaria, acentuando los negros con el dedo chico, explicando que los caballos tienen codos y rodillas, queriendo contratar un avión para viajar juntos...⁸⁵

Desde esta convicción disciplinar, Ellena tenía todo organizado para inaugurar el mismo año. Sin embargo, por razones financieras, “la fecha de inauguración del mismo se ha pospuesto, casi seguramente para comienzos del año próximo, lo que nos da oportunidad para seguir trabajando con rigor en la acumulación de documentación sobre nuestra común amiga”. (E. Ellena, comunicación personal con Silvia Mainero, 24 de septiembre de 1990). Era muy simbólico realizar esta exposición, pues a través de ella Ellena quería marcar el retorno a la democracia con “Delia del Carril, una mujer”,⁸⁶ organizada y producida con el

85 Eduardo Vilches, Santiago, 16 de marzo de 1983.

86 Prólogo: Emilio Ellena; testimonios: Nemesio Antúnez, Miguel Hernández, Pedro Castillo, Volodia Teitelboin, Antonio Romera, José Caballero, Luis Rosales, Carmen Azócar, Luis María Anson, Rafael Alberti, Roser Bru, Eduardo Vilches, Dinora Doudtchinzky, Ricardo Mesa, Pedro Millar, Aída Figueroa, Lavinia Andrade, Lola Falcón, Virginia Vidal y Victoria Ocampo. Se cuenta con todos los antecedentes de preparación del proyecto: cartas, presupuestos, maquetas del catálogo y archivador de Delia del Carril.

equipo de profesores y ayudantes de la Escuela de Arte de la UC.⁸⁷ Tal vez ha sido una de las últimas exposiciones más completas de la artista, donde Ellena presentó un primer catálogo razonado de su obra. Se exhibió en el hall central del Centro de Extensión UC, donde se pudo apreciar cerca de 200 obras de pequeño y gran formato sobre papel y tela, que fueron organizadas y trasladadas desde la casa en avenida Lynch (Ñuñoa), conocida y bautizada por Pablo Neruda como Michoacán. El archivo fotográfico que se utilizó para el catálogo y la exposición provenía del material aportado por Aída Figueroa, Álvaro Insunza y Volodia Teitelboin, quienes formaban parte de la Fundación Pablo Neruda.

En el contexto de la celebración del centenario de Pablo Neruda en 2004,⁸⁸ Emilio Ellena vio la oportunidad de hacer una exposición en la que nuevamente instaló una mirada personal sobre la historia y el desarrollo del arte y la literatura. En este caso, la exposición es un homenaje y reconocimiento a Delia del Carril, y de qué manera ella fue una valiosa influencia tanto para Neruda como para la escena y la historia del arte en Chile. Una mirada en perspectiva que explicita:

El encuentro entre Delia y Pablo dará comienzo a una unión de casi 20 años. En la poesía de Neruda se genera, testimonial, el desgarró que materializa su *España en el corazón*. A partir de esta convergencia, hemos estructurado la exposición de la que este volumen intenta ser comentario documental.⁸⁹

La metodología de realizar un volumen editorial como memoria de lo realizado se desarrolló con fuerza en Santiago a partir de 1991, a la que posteriormente hemos denominado “sistema Ellena”, que implicaba tareas operativas e intelectuales antes, durante y después de la exposición. Una metodología que compartió y enseñó a su equipo base, y que supuso una serie de acciones específicas y concatenadas, realizadas por diferentes personas según sus especialidades y pertinencia dentro del proyecto: organización de eventos y exposiciones, pesquisa de obras, recolección de documentos, testimonios, enmarcado de obras, confección de cajas de conservación y escritura. Con este sistema se organizaron la documentación y fotografías del archivo y de las obras de Delia, que están contenidas en las mismas cajas que nacieron en dicho momento. Estas relaciones de intercambio entre palabra e imagen fueron incrementadas con una serie de obras de quienes conocieron y trabajaron con Delia, y, además, con piezas por encargo que Roser Bru realizó en homenaje a los versos de Pablo Neruda escritos en el libro *España en el corazón*.

87 “Trabajo en el tema de la Hormiga junto con una profesora de la Universidad Católica, Neny Farías, que también te manda sus recuerdos. Hasta siempre Irene querida”. (E. Ellena, en comunicación privada con Irene Domínguez, 9 de octubre 1990).

88 Otro efecto editorial se puede considerar la carpeta *Tributo a Neruda*, que contiene 32 obras gráficas elaboradas por los artistas profesores de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Finis Terrae en 2005.

89 Emilio Ellena, *España en el corazón, Delia en el corazón*, Centro Cultural de España, abril, 2005, p. 6.

Dentro de la exposición se reconstruyó una hebra y el itinerario de una escultura de Alberto Sánchez, que permaneció siempre como un objeto protagónico en la estantería bajo los Torres García en el departamento de Ellena. La exposición retrospectiva de Alberto Sánchez en 2001, en el Museo Reina Sofía, y la investigación encargada por Juan Manuel Bonet —con quien ya se habían conocido años antes junto a Carlos Pérez, cuando fueron curadores de la exposición “El ultraísmo y las artes plásticas” presentada en el Museo de Bellas Artes—:

A finales de 1996, con ocasión de mi segundo viaje a Santiago de Chile, motivado por la inauguración del IVAM en torno al ‘El ultraísmo y las artes plásticas,’ tuve ocasión de conocer a Emilio Ellena, con el cual llevaba ya algún tiempo correspondiendo, y del que conocía algunas publicaciones exquisitas como la muy entrañable que dedicó al recuerdo de su amiga Manolita Piña, la viuda de Joaquín Torres-García.⁹⁰

A través del CCE,⁹¹ pudo organizar los distintos procesos de documentación e investigación de la pieza y gestionar todas las etapas que consideró importantes, por ejemplo, la transferencia a bronce de la pieza de madera, a cargo del ingeniero Jorge La Casa. La fotografía que aparece en el catálogo razonado, y que se encuentra en el archivo Ellena, señala que fue realizada por el pintor Mario Carreño. La pieza fue bautizada por Neruda como *El pájaro de los recados*, ya que era utilizada por el poeta y su esposa Delia para contener los sobres y correspondencia que les llegaban a Madrid.

En 1996, realizó un segundo proyecto relacionado con el mundo de Torres-García, en este caso, “Roser Bru, Torres-García y Manolita. Dibujos”⁹² extendiendo el círculo de sus propios intereses como investigador y curador a través de la amistad que estableció entre Roser y la viuda de Torres-García. En la presentación del catálogo de la exposición, Emilio Ellena recuerda cuando se vinculó a la familia de Torres-García en Montevideo. Esta relación llegó a niveles importantes de implicación con el legado y la difusión de la obra de Torres-García. Por ejemplo, la traducción al inglés, entre 1967 y 1968, de *Historia de mi vida* de 1939 y *La ciudad sin nombre* de 1944. Sin embargo, por razones ajenas a su voluntad, estas traducciones no vieron la luz. Ambos originales mecanografiados se convirtieron en ediciones de tiraje muy reducido (2/2).

90 Juan Manuel Bonet (director del IVAM de Valencia 1995-2000), *Torres-García, a través de una colección*, mediante un fax fechado el 7 de abril de 1998.

91 El equipo de colaboración desde el CCE fue asistido en investigación por Lily Duffau y Natasha Pons en producción.

92 Colaboran: Pontificia Universidad Católica, Centro Cultural de España, EDUCTRADE. Patrocinan: Embajada de España y Embajada de la República Oriental del Uruguay. Texto: Gaspar Galaz, *Roser Bru: la fascinación de la mirada*. Coordinación de proyecto: María Elena Farías y Emilio Ellena. Textos: Gaspar Galaz, Roser Bru y Emilio Ellena. Fotografía: Patricia Novoa. Diseño y producción: María Elena Farías.

Durante mayo de 1999, se presentó “A propósito de un personaje: Manolita Piña de Torres-García” y, en julio del mismo año, se presentó en Montevideo titulada como “Homenaje a Manolita de Torres-García.” En octubre de 2000, las obras de Manolita regresaron alegóricamente a su país de origen. En este caso fueron presentadas en el Ayuntamiento de Terrassa, Barcelona. Como se trataba de una exposición itinerante, Ellena diseñó un estricto guion museográfico,⁹³ incluyendo las cajas para el embalaje y transporte de las obras. Por una parte, realizó la misma publicación, considerando las variaciones de las respectivas portadillas interiores y las representaciones institucionales de cada país.

En este homenaje participaron amigos, intelectuales y artistas del mundo de Emilio, que bien resumen la cantidad de tiempo dedicado a investigar, y las interrelaciones, efectos colaterales y encargos creativos que se han desarrollado durante décadas en torno a los cien años de Manolita Piña: la portada del catálogo de homenaje en que vemos impresa la imagen original que realizó Antoni Tàpies. Luego están los dibujos de Roser Bru en torno a fotografías de archivo de la artista⁹⁴ y las obras en homenaje que hicieron Delia del Carril,⁹⁵ Mario Carreño, Isabel Garriga, Adolfo Nigro, Eva Olivetti, Mabel Rubli, Hermenegildo Sabat y Frances Todo, que realizaron sus aportes para acompañar artísticamente desde el efecto ilustrativo hasta obras más experimentales. Al revisar el dossier de la museografía, están presentes todas estas obras con sus respectivas fichas técnicas, con los textos generales y específicos por ámbito.

La exposición fue el contexto para poner en acción nuevamente Ediciones de la Amistad, y el momento para encargarse un nuevo múltiple de joyería que realizó Joan Morrison en cerámica, a quien conoció en casa de la Hormigueta a fines de los 60. De la imagen original que realizó a tinta Manolita Piña en 1913, Morrison hizo un tiraje de 91 unidades

93 En el documento que acompañó a la exposición en Montevideo, y luego en Terrassa, da las instrucciones de instalación de las fotografías y de las obras con su ficha técnica respectiva: “Recorrido de la muestra Manolita Piña de Torres-García con referencias de los paneles indicadores. 1. Introducción. En esta sección lo que se intenta es presentar a Manolita Piña al visitante. Incluye cinco registros fotográficos (su partida de nacimiento, tres fotos muy familiares a los estudiosos de la obra de Torres-García y una que se podrá considerar inédita desde ese punto de vista). El texto para el panel puede ser variable...”. No obstante el sistema Ellena, la oportunidad para tomar decisiones en último momento está considerada: “18. Documentos. A discutir y completar en el momento del montaje”.

94 Resulta paradójico que Roser haya sido una de las constantes fundamentales en la vida emocional y artística de Ellena y, sin embargo, no conociera a Manolita en forma personal. No obstante, existió correspondencia entre ambas y los dibujos, o incluso el collage que hacen conjuntamente, superaron la distancia física.

95 La efeméride del natalicio de Manolita Piña se convirtió en una instrucción de afectos y memoria presente. En 1974, realizó un homenaje en el que se juntaron los afectos fundamentales en la vida de Ellena. Con un tiraje de 91 ejemplares, fue confeccionado a través de Ediciones de la Amistad e incluyó seis postales con trabajos de Torres-García, un grabado original de Manolita, un dibujo de Delia del Carril y un colofón de Roser Bru.

numeradas.⁹⁶ Una lógica de acceso, multiplicación y cambio de escala de los trabajos artísticos que estaba contenido en el concepto y estética de los Torres-García. Prueba de ello, por ejemplo, es la realización del tapiz (bordado en lana sobre lino, 1980). Este forma parte de los resultados del taller MAOTIMA (1951), integrado por un colectivo de mujeres que se dedicó a realizar tapices constructivos basados en la obra de Torres-García. En el trabajo de investigación y catalogación que realiza Emilio, va corrigiendo y modificando aspectos a medida que los descubre, hay una ética y rigor ejemplares en tal sentido.

En el homenaje a Manolita Piña de Torres-García se presentaron dos obras de Eva Olivetti (Uruguay). No obstante, esta mínima presencia fue una forma de anunciar su próxima exposición individual un año después en el CCE. Nuevamente apreciaremos la visualidad de una artista que también se formó al alero del taller de Torres-García, esta vez, al igual que Nigro, a través de la lección de José Gurruchaga:

¿De dónde viene la visualidad de Eva Olivetti? Desde su llegada a Montevideo en 1939, tras abandonar abruptamente Alemania, ingresará a estudiar en el taller del pintor José Gurruchaga, quien, a su vez, había formado parte de las intensas y rigurosas lecciones del ya universal Joaquín Torres-García.⁹⁷

La llegada de Eva al arte ocurrió a través de las lecciones de José Collell, quien fue discípulo del taller Torres-García. A través de sus lecciones, primero comenzó con la cerámica y luego continuó con el aprendizaje de la pintura en el taller de José Gurruchaga, donde cultivará una amistad profunda con el matrimonio que formaron Elsa Andrada y Augusto Torres. Será en esta trama de afectos y amistades donde Emilio sitúa a Eva: “En mi caso, Eva Olivetti fue un aporte más del mundo de los Torres”.⁹⁸ Para situarla en su contexto, con la metodología científico afectiva que aplicaba a las amistades y a la vida, en este caso dio a conocer a una artista que miraba de una forma singular los mismos paisajes y detenciones de la mirada en naturalezas muertas, escenas de interior y vistas urbanas propias del universo de signos de la escuela de Torres-García. Las vistas de Montevideo se relacionan con los tejados, los horizontes de arquitectura derruida, sutilmente decoloradas y delineadas con pincel seco, formando parte de esa lección austera en la que la restricción cromática y el cuidado de los mínimos elementos configuraban una pintura de una sensibilidad extrema, al borde de la desaparición entre la bruma del río La Plata.

96 Se trató de 91 ejemplares numerados y firmados por la artista a través de su proyecto editorial Ediciones de la Amistad de Santiago de Chile. Para completar esta pieza, Ellena invitó a los joyeros Alejandro y Luis Alberto Miranda para realizar una estructura de plata que contuviera la pieza de cerámica; y la caja de madera diseñada como un cofre, fue elaborada por Rodolfo Cortez. El folleto explicativo que acompaña esta edición posee una tapa con una serigrafía intervenida por Roser Bru y un dibujo de Nemesio Antúnez en la contraportada.

97 Ramón Castillo, *Eva Olivetti*, 2000, p. 40.

98 Olivetti, op. cit., p. 11.



Roser Bru, *La mirada infinita*, Fotografía Paz Errázuriz, 1978.

Roser Bru: la última mirada

Ella hacía una pintura muy interesante. Todos ya habíamos estudiado y sentido la materia de la artista. Al ver su obra, me dije: “Esta señora tiene que conocer a Tàpies”. Creo que llegué un jueves y el martes de la semana siguiente ya estaba llamando a Roser.⁹⁹

Una amistad gravitante en el mundo de Ellena fue la presencia humana y creativa de Roser Bru. Fue como si se tratara de una conversación y, a la vez, familiar, que no se interrumpió con las distancias físicas de los distintos periodos y etapas que cada uno vivió cerca o lejos, ni tampoco en la salud y la enfermedad.

Desde la estancia de autoexilio de Roser en Barcelona entre 1976 y 1981 (¿), como los distintos procesos que Ellena vivió en Chile —entre su profesión, una salud que se fragilizaba y los distintos proyectos en los que se implicaba—, nada impidió esta dinámica de profunda amistad y complicidad creativa: uno potenciaba al otro. Las personas y artistas que eran fundamentales para Ellena se convirtieron en claves también para Roser, quien transformó el género de los homenajes en un manifiesto permanente de reconocimiento a ya no solo tesoros humanos vivos y muertos, sino que a los milagros

99 Ellena, E. (2008). *Entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas*.

humanos en distintos campos disciplinares. De esta forma, hemos visto una insistencia por homenajear rostros como si se tratara de una función chamánica de la imagen, en la medida en que dibujar el rostro es acariciarlo una y otra vez.

Así fue como con la serie de retratos de mujeres admiradas por ella, como Gabriela Mistral, Violeta Parra, Anna Frank, Milena Jesenská, Virginia Woolf, Frida Khalo y Manolita Piña, también encontramos la serie de homenajes a poetas como Miguel Hernández, César Vallejo, Federico García Lorca y Franz Kafka, entre otros. Tal vez, el homenaje a Goya, y luego, al fotógrafo Frank Cappa —que captó en 1936 a un miliciano republicano mientras caía herido de muerte en el campo de batalla— sea una de las imágenes más icónicas de la represión fascista, y muy repetida por la artista. Esta fotografía es del mismo año en que fue asesinado Federico García Lorca, que será un rostro recurrente en su trabajo y será, simbólicamente, la última imagen que miró Emilio Ellena antes de fallecer, en la medida que era el motivo central del próximo proyecto que no pudo concretar.

Una bitácora de Roser Bru deja constancia de este proceso: “Para Emilio, para dejar constancia de palabras e imágenes”,¹⁰⁰ muestra este proceso de intercambios creativos, referencias y admiraciones con otras colaboraciones entre las que aparece escrito a mano por Adriana Valdés: “...en la exposición de Roser Bru, septiembre 78, mesa redonda: veo la relación explícita con la palabra ciertas operaciones que se repiten. La palabra se hace pintura. La cámara tiene su rival. Yo veo en esta obra otra instancia: demostrar la vigencia frente a la fotografía. Las posibles líneas que son vinculaciones, memorias”. En una fotografía, Roser Bru posa junto al óleo en homenaje a Vallejo de 1983 del MNBA, y la página que lo enfrenta está dedicada al poeta Miguel Hernández junto a una cita escrita con grafito de Roland Barthes: “Toda foto es un certificado de presencia. Es seguro que esto fue. Lo real en estado de pasado. La foto autentifica”. En las páginas que siguen están boceteadas Gabriela Mistral, Violeta Parra, Virginia Woolf y una dedicatoria de Nicanor Parra: “*I love you, I love you, I hate you, I love you*” vía Montse Woodin, 13 de junio de 1985.

En 1976, Ellena encargó a Roser Bru una serie de dibujos a partir del archivo fotográfico en torno a Manolita. En aquel momento, la artista —desde la episteme del quehacer como memoria y proyecto en la que se había ejercitado durante décadas, observando y dibujando rostros, miradas y manos de mujeres y hombres, anónimos o reconocidos, del ámbito de la cultura, la política y el arte— realizó una serie de cincuenta dibujos. Suerte trágica corrieron dos de ellos, que estaban listos para ser expuestos en la Galería del Cerro, tal como recuerda Emilio Ellena:

El fuego que produjo un atentado terrorista los destruyó, otro de los muchos fuegos que encienden la intolerancia. Intolerancia no extranjera al espíritu de quien disparó contra el miliciano que Roser tanto pintara. Tantos milicianos no fotografiados. A partir de esos

¹⁰⁰ Bru, R. (1978). Bitácora de trabajo, colección privada.

dibujos, de la convergencia de intenciones y amistades entrañables, de muchas presencias y ausencias, se pensó esta exposición, este libro.¹⁰¹

Cada fin de año, por más de una década, Ellena encargó a Roser Bru una imagen que se pudiera convertir en postal para enviar a personas queridas. De estas imágenes se hizo un tiraje de treinta, cincuenta o cien. En estas ediciones se repasaban hitos, pequeños asuntos formales, tazas, copas, frutas, naturalezas muertas, rostros y miradas que circulaban cada fin de año con las notas y buenos augurios de Emilio. Durante la temporada estival, junto al equipo de base, la vida se reorganizaba, se revisaban los depósitos de colección y el estado de conservación, y se montaba alguna nueva pieza en el departamento, mientras otra era descolgada. Emilio le pedía a veces a Alberto Zamora ir a visitar alguna obra con el fin de solo contemplarla. Se revisaban los enmarcados y las cajas, y se llamaba a Álvaro Sierro, a quien incluso becó en un momento en los talleres del MoMA para que aprendiera de embalaje y museografía preventiva. También se debe destacar el trabajo con los hermanos Herrera, especialistas en mobiliarios, e incluso a Fernando, quien, junto con ser historiador, recibió el encargo de la producción del prototipo para unos múltiples de los juguetes de Torres-García. Veremos también su oficio en la edición de la caja de madera, que contiene el cerámico realizado a partir de un original de Manolita Torres.

El 27 de febrero de 2010 se interrumpió drásticamente la madrugada de los chilenos, y a Emilio el terremoto lo sorprendió en su departamento. Para él fue un momento muy preocupante y sensible; quedó a oscuras mientras escuchaba que todo caía de las paredes y de los muebles. Luego, vino un silencio muy tremendo. Alberto Zamora y Alfredo Fernández fueron a ayudar unas horas después. Emilio Ellena y la señora Eva estaban sanos y asustados, pero todo el departamento estaba en el suelo. Las obras de arte estaban en el piso, algunas con roturas; los archivos y documentos quedaron fuera de las estanterías y los libros, diseminados por el suelo.¹⁰² La tarea de reordenar y reinstalar el archivo fue monumental, y se logró tras varios meses de metódica organización intelectual y física. De alguna forma, el trabajar actualmente el archivo,¹⁰³ en consulta con las personas que trabajaron y conocieron a Emilio, ha sido la forma de retornarlo a su lugar.

Una obsesión literaria y personal que venía desde hacía varias décadas se retomó tras el terremoto. Esta historia, tras revisar los documentos, comenzó en 2001 con las gestiones para realizar una exposición en torno a la iconografía de García Lorca y, para ello, de manera conjunta con la organización y patrocinio de la Fundación Federico García Lorca. Tras los primeros contactos, identificó la oportunidad de colaborar con la fundación

¹⁰¹ Ellena, E. (1996). *Roser Bru, Torres-García y Manolita. Dibujos*. Centro Cultural de España.

¹⁰² Esta secuencia de fotografías del estado en que quedaron las obras y los libros y archivos de Emilio, fue realizada por Patricia Novoa.

¹⁰³ Durante 2023 se trabajó en torno al inventario y revisión de existencias del archivo de Emilio Ellena con miras a establecer un primer cuadro de clasificación. En esta labor participaron, como encargada del archivo, Daniela Veliz y, como especialista en archivística, Úrsula Fairle. Se albergó temporalmente el archivo en la Fundación Nemesio Antúnez.

a través de un catastro de artistas y fotógrafos españoles y extranjeros que históricamente habían acompañado al poeta en diferentes instancias. Para ello, identificó una gran cantidad de obras de arte y fotografías cuya gestación estaba relacionada directa o indirectamente con aspectos de la vida y obra de García Lorca. Ellena hizo un levantamiento iconológico en el que identificó efectos poéticos y visuales de García Lorca en la obra de artistas como Barradas, Dalí, Bru, Frascóni, Sabat, Santiago Ontañón, Pepe Caballero y Manuel Ángel Ortiz. En el archivo reconocemos una correspondencia del director de la Fundación García Lorca, Manuel Fernández-Montesinos, quien manifiesta su intención por hacer posible este proyecto, aunque posteriormente no se realizó: “Estando todavía en la fase de estudio, no podemos darle más detalles de fechas y lugares de exposición, pero nos permitiremos mantenernos en contacto con usted” (M. Fernández-Montesinos, en comunicación privada con Emilio Ellena, 22 de octubre de 2001). Ellena, desde principios de los 2000, tras haber realizado la exposición de Manolita Piña en Tarrasa, contactó al sobrino y al presidente de la Fundación García Lorca de aquel entonces, quien lo autorizó oficialmente para “...estructurar un proyecto dedicado a reunir registros plásticos del vivir y hacer del poeta.” (E. Ellena, en comunicación privada con Antonio Frascóni, 2001).

La preocupación de toda una vida por permitir que la contemplación de la obra de arte fuera una dimensión pública, lo llevó a reencontrarse con la mirada del poeta Federico García Lorca. Pero ya sabemos, ya no es sólo la mirada de Ellena, sino la prolongación de la mirada y fisonomía del poeta, que en su momento difundió y compartió con entusiasmo y nostalgia Delia del Carril. Se trata de un recuerdo vívido que comienza en el relato personal, pero que luego ya es colectivo, y desde ese contexto de las memorias compartidas identificamos la producción visual que realizó Roser Bru de la mirada que tenía Delia del Carril, de la mirada de Lorca, es un vértigo de miradas que se multiplican una vez más. La serigrafía surge a partir de una fotografía de archivo (c. 1919) de la Fundación Federico García Lorca, que Roser Bru tomó en 1986 como punto de partida para conmemorar los cincuenta años de la muerte del poeta. El nuevo proyecto de investigación y exposición impulsado por Ellena tomó como referencia e inspiración un fragmento del rostro de Federico García Lorca, pero del rostro dibujado por Bru para el grabado de 1986.

Varios proyectos se interrumpieron por efecto del terremoto y el empeoramiento de su salud. A pesar de estas condicionantes, intentó conectar dos extremos de una gran narración ilustrada y pasión de vida: Roser Bru y Federico García Lorca, nuevamente, imagen y palabra. En esta multiplicación de la mirada —y quien mira a través de quien lo llevó a una conclusión matemática que lo hizo ver en la fecha de nacimiento del poeta, solo el relato de su ayudante de aquel entonces, Alberto Zamora¹⁰⁴ nos informa de manera elocuente sobre el origen y el sentido de la postal, pensada como una imagen promocional que luego sería una obra en la medida en que, junto a otras postales, configuraría visualmente en un muro la fórmula siguiente: tiraje = $6^2 = 1936 =$ asesinato. Otra



Foto postal promocional del proyecto García Lorca. Archivo Emilio Ellena.

de las cábalas numéricas del estadístico matemático, antes con el número 50, las 50 carpetas, las 50 ediciones, los 50 múltiples.

En la serigrafía de Roser Bru, el rostro del poeta aparece con una intervención de tinta roja que por efecto de gravedad cae, pero se detiene antes de sus ojos. Este color continúa fuera del marco lineal que hizo la artista al interior del campo visual. El rojo mancha el nombre y luego continúa sobre otro dibujo, esta vez una impresión de aquellos realizados por el propio poeta: *Perspectiva urbana con autorretrato*. Roser Bru comprende y empatiza dolorosamente con esta humanidad interrumpida del poeta, y, en su amistad con Emilio y en la admiración por el poeta, autorizó la reedición de un detalle del grabado: la mirada. Para Emilio Ellena esa mirada interrumpida en la plenitud de una vida constituye un recordatorio, una ética y estética que intentó impulsar como acontecimiento expositivo y editorial. Pero esto no fue posible, pues lo sorprendió la muerte el 23 de septiembre de 2011.

Mundo Emilio Ellena fue un proyecto de exposición que se convirtió en uno editorial y, de alguna forma, en una biografía en itinerancia, en la medida en que, a través de diferentes autores y autoras, se logró una aproximación al perfil de un autor que —dada la multiplicidad de roles y funciones en tanto editor, curador, investigador, promotor y gestor artístico— resulta prácticamente inclasificable e innecesaria, incluso el ejercicio

¹⁰⁴ Ver texto de Alberto Zamora en esta misma publicación.

de clasificación. Esta dimensión inabarcable de una biografía se produce porque Emilio Ellena tempranamente comprendió el rol fundamental que tenía el arte en el desarrollo personal y colectivo, y desde esa conciencia en Rosario, Argentina, emprendió una labor ininterrumpida en la que entregó su vida y tiempo al desarrollo de diferentes estrategias con la ayuda de sus amigos artistas y colegas del mundo del arte y la cultura, para lograr difundir y promover el arte, favoreciendo procesos de creación en los artistas, facilitando que cada uno de estos trabajos, considerados como un invaluable tesoro material e inmaterial, llegaran a destino.

Para Emilio Ellena, su proyecto editorial y expositivo final dedicado a la mirada de Federico García Lorca, y luego la mirada de Roser sobre Lorca —que, en tanto editor, también era la propia mirada—, simbolizaba el vértigo y espejeo de todas las miradas de los soñadores y sensibles por la libertad y el arte. Es por ello que fue coleccionando amistades, artistas, especialistas, coleccionistas y aficionados al arte, que fueron expandiendo la creatividad y el acceso desde una esquina de Rosario, Buenos Aires o Santiago. Primero desde Ediciones Ellena en Rosario y luego a través de Ediciones de la Amistad en Santiago, fue creando su propia comunidad de espectadores y amantes del arte. Su legado metodológico e intelectual, el “sistema Ellena”, no solo generó una productora fraternal y especializada en la promoción y exhibición del arte desde la escala de su comedor y mesa de trabajo, sino que fue uno de los primeros en crear una escuela de espectadores. Cada expresión, por pequeña que fuese, atravesaba el umbral de su departamento como si fuera un milagro humano que debía llegar a la mirada de otros.

El derecho a la mirada en manos de Emilio Ellena fue una militancia por multiplicar y democratizar el arte para hacerlo accesible. Hizo que cada gesto gráfico o pictórico fuera una fiesta, un “lunes de gloria”, una celebración expositiva y editorial que fue interrumpida parcialmente con su muerte el 23 de septiembre de 2011. Sin embargo, tanto las publicaciones como las exposiciones que tras su muerte se han realizado en torno a su figura y obra, recuedan la singularidad con la que ha trascendido. Cada uno de sus gestos, de sus múltiples postales, carpetas, de su archivo y obras de arte que heredó de manera informal y festiva a los amigos y las instituciones de Chile, Uruguay y Argentina.

Referencias

Carreño, M. (1973). *24 dibujos*. Ediciones de la Amistad, Santiago, Chile.
 Castillo, R. (2000), Eva Olivetti, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 ----- (2001) *Los asedios de Romera*, Editorial Barcelona, Santiago, Chile.

De Mello, T. (1970). Texto de presentación de la obra de Eduardo Vilches. IV Bienal de Grabado Americano de Santiago, Chile.
 Devés, M. (2014). *Tras los pasos de Guillermo Facio Hebcquer. Arte y política en el Buenos Aires de los años 30*.

Dolinko, S. (2008). *Arte argentino en los nuevos circuitos de los años sesenta: el envío a la Primera Bienal Americana de Grabado en Sobre las bienales americanas de grabado*. Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 Dolinko, S. y Rosado, I. (2021). *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*. Ediciones Iván Rosado. Buenos Aires, Argentina.
 Donoso, L. (1977). Nota sobre dos momentos del grabado chileno de Emilio Ellena, El Positivo / Negativo. *Cuatro grabadores chilenos*. Galería Cromo, Santiago, Chile.
 Ellena, E. 1963, *Grabados de Artistas Argentinos. Colección Ediciones Ellena*. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.
 ----- 1970. *Encuentros, Dibujos de Raúl Conde*. Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago, Chile.
 ----- 1993. *Mario Carreño, 80 dibujos. Una colección en su aniversario número ochenta*. Instituto Cultural de las Condes, Santiago, Chile.
 ----- 1996. Informe (edición 1/30), Torres-García, vida, obra, legado; Un seminario. 10 al 16 de abril. Archivo Emilio Ellena.
 ----- 1996. *Roser Bru, Torres-García y Manolita. Dibujos*. Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 ----- 1997. *Cuatro grabadores del nordeste de Brasil: J. Borges, José Costa Leitre, Dila, Mestre Noza*, Instituto Cultural de Providencia, Santiago, Chile.
 ----- 1998. *Lucio Fontana, Un seminario*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 ----- 1998. *Leonidas Gambartes*, Museo Castagnino + MACRO, Rosario, Argentina.
 ----- 1999. *Cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos / un proyecto artesanal de Ediciones Ellena de Rosario. Colección Ellena*. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina.
 ----- 2005. *España en el corazón, Delia en el corazón*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.

----- 2006. *Luis Seoane*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 ----- 2007. *Recuerdos del maestro Juan Grela*. Reflexiones. Archivo Emilio Ellena, Santiago, Chile.
 ----- 2008. *Entrevistado por María Elena Farías, Patricia Novoa e Ignacio Villegas*, Revista Arte UC, Santiago.
 Fantoni, J. 2014. *Juan Grela. Antología*. Espacio Santafesino Ediciones, Ministerios de Innovación y Cultura de Santa Fe, Argentina.
 Farías, M.E. 2020. Documento interno. Archivo personal. Santiago, Chile.
 Ferreira, E. y Ellena, E. (1963). *Museo de la Agricultura Pampeana*. Editorial Pergamino, Buenos Aires, Argentina.
 Fontana, L. 1998. *Lucio Fontana, Un seminario*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
 Hartley, H. 2000. *Impresos de - sobre, generados por- Torres García. Una selección*, Santiago, Chile.
 Martinis, Luciano. (1974). *Luciano Martinis, Manuscritti di Babilonia*. Catálogo, Galería Juan Pardo Heeren, Lima, Perú.
 Pedrosa, M. 2017. *De la naturaleza Afectiva de la Forma*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
 Romera, A. (1942). Editorial Orbe, Santiago, Chile.
 Romera, A. (1969). Homenaje de Anita de Ellena, sin publicar. Archivo Emilio Ellena.
 Romero, J. 1963. Prefacio de *Grabados de Artistas Argentinos. Colección Ediciones Ellena*. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.
 Rubio, A. Antúnez, N., Arteché, M., Bru, R., Uribe, A., Vilches E., Rosenmann, D., Doudtchitzky, D., Pezoa, C., Del Carril, D., Anguita, E., Toral, M. (2018). *Memoria Colectiva del grabado en Chile*, Ediciones UC, Santiago, Chile.
 Serón, E. y Bruniard, M. (8-29 de agosto de 1969). Dibujos y grabados. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
 Taucher, É. 2022. *Arte y afecto*. Autoedición Érica Taucher. Santiago, Chile.

- Torres García, J. (1946) *La regla abstracta*. Galería Rubbers el 18 de diciembre de 1967 bajo el sello Ediciones Ellena/Rosario, Argentina.
- Véliz, P. y Andaur, P. (2018). *Taller 99, memoria colectiva del grabado en Chile*, Ediciones UC. Santiago, Chile.
- VVAA. (1950). *Declaración*. Exposición pictórica del grupo de artistas rosarinos Litoral, Santa Fe. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, Argentina.
- VVAA. (1997). *Cuatro ilustraciones de Martín Fierro*; Clérice - Bru - Seoane - Nigro, A., 1997, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
- VVAA. (2014). *Revista Izquierdas*. N° 19, p. 91-111. <https://www.redalyc.org/pdf/3601/360133460006.pdf>

EMILIO ELLENA Y EL HORIZONTE TORRESGARCIANO

María Cristina Rossi

Emilio Ellena construyó un vínculo con la obra y el pensamiento de Joaquín Torres-García cimentado en la admiración y enmarcado en una corriente afectiva hacia su entorno, dentro del cual fue ahondando en estos intereses. Es innegable que el entusiasmo y la tenacidad con la que delineó cada uno de los proyectos dedicados a la obra torresgarciana le permitieron profundizar afinidades y coincidencias. También es cierto que, para un matemático como Ellena, el primer punto de encuentro ya estaba indicado en el cruce de las abscisas y ordenadas: régimen ortogonal que rige tanto sobre la estructura que ordena la concepción pictórica del uruguayo como sobre el plano cartesiano, desde el que representaba gráficamente los sistemas matemáticos en su trabajo profesional.

Con el objetivo de analizar ese encuentro entre el mundo sensible y el de las ideas que impulsó a Ellena a aproximarse al universo torresgarciano y a reunir obras, escritos, libros y objetos, nos proponemos reconstruir las principales iniciativas que, desde 1965, emprendió con el fin de favorecer la circulación del pensamiento, la obra y la trayectoria del artista.

A través del examen de las anotaciones, escritos, cartas, fotografías, bocetos, catálogos, recortes de prensa, pasajes o facturas conservadas en el archivo de Emilio Ellena,¹ nos abocaremos a estudiar la creatividad con la que reorientó su pasión por las ediciones de grabado hacia la producción de objetos múltiples; el tesón con el que indagó, reflexionó y escribió sobre ese mundo torresgarciano que luego volcó en sus trabajos de curaduría; la profesionalidad con la que estimuló la organización de foros de discusión y divulgó el ideario del universalismo constructivo, a través de traducciones y publicaciones, así como el afecto con el que puso en valor el temperamento y la incansable labor de Manolita Piña de Torres. Líneas de trabajo que, desde mediados de los 60, convivieron en sus intereses y que, hasta pocos días antes de su muerte, continuaban retroalimentando ideas y proyectos.

¹ El presente trabajo corresponde a mis investigaciones sobre el archivo Emilio Ellena, radicadas en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de la Universidad Nacional Tres de Febrero (IIAC-UNTREF), realizadas en el marco de la participación del Archivo IIAC-UNTREF en el proceso de catalogación del Archivo Emilio Ellena, actualmente alojado en la Fundación Nemesio Antúnez, Santiago de Chile. Agradezco especialmente la colaboración brindada por Daniela Véliz Carbullanca, Isabel Reyes, María Elena Farías, Joaquín Ragni y Carlos Serra, así como las lecturas y aportes de mi colega Ramón Castillo Inostroza.

Desde la pasión por la obra multiejemplar

Fue en el ambiente rosarino de su juventud donde despuntó la pasión de Ellena por el grabado, al que dedicó su labor de editor plasmada con creces en la muestra *Colección Ellena, Grabados originales de artistas argentinos*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en mayo de 1963,² poco antes de dejar su ciudad natal para radicarse en 1964 en Santiago de Chile. Fue también en el círculo de sus amigos rosarinos Gustavo Cochet,³ Juan Grela y Leónidas Gambartes,⁴ que despertó su entusiasmo por penetrar en el ideario y la obra de Torres-García, tal como él mismo escribió en el prólogo de una exposición de este último pintor rosarino.⁵

Durante un viaje que realizó en 1965 a Montevideo para dictar algunas clases en la Universidad de la República, Ellena procuró conocer la obra del maestro del arte constructivo, especialmente sus grabados. Torres había comenzado a practicar las técnicas del grabado en el período catalán; según escribió en *Historia de la vida*, antes de 1900 realizaba aguafuertes junto a su amigo Darío de Regoyos.⁶ En 1911 comenzó a practicar la xilografía cuando asistía, junto a Eric Christòfor Ricart, al taller de impresión de Joaquim Horta, donde les enseñaba el grabador Eric Gómez, maestro interesado en mantener la tradición del trabajo sobre la dureza de madera de boj,⁷ aunque la mayor parte de la obra gráfica de este período se relaciona con las ilustraciones de libros y publicaciones periódicas.

De hecho, desde que desafió a su padre —quien le había exigido que aprendiera un oficio “verdadero”—, Torres-García había logrado trabajar en ilustración para ganarse el sustento. Los primeros encargos le habían surgido entre las relaciones que entabló mientras estudiaba en el Cercle Artistic de Saint Lluç, donde se abrieron posibilidades de ilustrar revistas católicas y las publicaciones de la editorial Gili.

En 1895, realizó las primeras ilustraciones en libros, como *La firma del banquero*, de Aurora Lista o *Anisia. Una virgen-apóstol del siglo IV*, de 1896, que circularon en la *Biblioteca del Hogar* publicada por la Librería y Tipografía Católica de Barcelona que dirigía Miguel Casals. Esta editorial también publicó *El buen combate*, revista dirigida

por el presbítero Félix Saldá y Sardany, para la cual Torres no sólo realizó la tapa que distinguió todos sus números —en la que firmó la imagen en la que un ángel somete al fuego de la espada purificadora a un conjunto de libros heréticos y levanta la cruz sobre los aceptados por la Iglesia—, sino que entre 1896 y 1897 ilustró muchos de sus opúsculos,⁸ en los cuales se presentaban cinco o seis grabados. Dentro de las obras de carácter doctrinal, ilustró algunos números de *Credo* y del almanaque de los amigos del Papa, en el que también realizó portadas.

En el número especial de 1897 del diario *La Vanguardia*, Torres publicó una escena callejera titulada *La compra de Turrones*, que originó una invitación para exponer dibujos y carteles inéditos en el salón de exposiciones del periódico.⁹ También publicó en *La saeta. Semanario ilustrado* (que circuló entre 1896 y 1898), realizó tapas e ilustraciones de los números 1, 2, 7, 8, 10 y 11 del semanario *La vida literaria* —editada en Madrid bajo la dirección de Jacinto Benavente— y en los números 5, 6 y 15 de *Iris, revista semanal ilustrada*, ambas en 1899. En el semanario *Barcelona cómica*, que circuló entre 1899 y 1900, firmó sus ilustraciones con el seudónimo Quim Torras. También ilustró el folletín *De mi cosecha*, de Norberto Torcal, editado por la madrileña *Revista popular*, publicada entre 1898 y 1899.

En 1901 ilustró el libro *Meteoros. Poemas, apólogos y cuentos*, de Juan Alcover, publicado en Barcelona por Joan Gili, librero, y realizó ilustraciones y la cubierta de los episodios evangélicos de Marie Reynès-Monlaur *El rayo de luz*, de 1908, y *Mirarán hacia él*, de 1909, ambos publicados por Gustavo Gili, editor, quien también publicó en 1909 el *Primer libro de ciencia y de dibujo* de Eduardo Fontseré, en el que sus ilustraciones se anunciaban como “modelos para copiar en la pizarra o en el papel.”¹⁰

Aunque Torres desarrolló una dilatada obra sobre las páginas de libros y revistas, según su relato, esa tarea era una tortura para él. Por un lado, tenía que trabajar para una casa editora católica llena de curas que cuidaban celosamente lo que se dibujaba y donde todo se “hacía a compás de rezo;”¹¹ y, por otro, con Gustavo Gili había convenido dibujar todas las mañanas por un pago mensual, pero, aunque decoró varios libros, no llegaron a entenderse, tal como escribió en sus memorias:¹²

2 Sobre Ellena y sus ediciones de grabado puede consultarse: Dolinko, S. (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*. Edhasa. Y en Dolinko, S. (2021). *Carpentas Ellena. Estampas y afectos de un editor*. Iván Rosado.

3 Gustavo Cochet (Rosario, 1894-Funes, 1979) fue un pintor y grabador argentino radicado en Barcelona en las primeras décadas del siglo XX, donde trabó una amistad con Torres-García. En 1931, regresó a América, aunque volvió a Europa entre 1933 y 1939, donde participó en la Guerra Civil española, sobre la que realizó la serie de aguafuertes que llamó *Caprichos*.

4 En 1934, Juan Grela (San Miguel de Tucumán, 1914-Rosario, 1992) y Leónidas Gambartes (Rosario, 1909-63) fueron integrantes de la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, adherida al “nuevo realismo” concebido por Antonio Berni como un tipo de figuración testimonial que se proponía contribuir a la persuasión y al cambio social, y en 1950 formaron el Grupo Litoral.

5 Ellena, E. (2008). *Gambartes nació y vivió en Rosario*. Museo Gurvich.

6 Torres-García, J. (1939). *Historia de mi vida*. Talleres Gráficos Sur.

7 A partir del relato de Manuel Ainaud, véase: J. Ainaud, comunicación personal con Ricardo Alegría, 30 de diciembre de 1973.

8 Los títulos ilustrados fueron: *No es hora todavía; de Carlos a Manuel; El deber de la limosna; de Carlos a Manuel* (segunda parte); *Credo; La acción antimasonica y La Piedad al uso* (Sureda Pons, J. [1998]). En 1914, también realizó la tapa del libro *Cecilia*, que circuló en esta *Biblioteca del Hogar*.

9 La muestra recibió un comentario auspicioso el 5 de enero en las páginas de ese mismo diario.

10 Para la consulta de las publicaciones, agradezco la generosa colaboración de Tomás Martín Grondona y, en el Archivo del Museo Torres-García, de Carlos Serra.

11 Torres-García, J. (1939). *Historia de mi vida*. Talleres Gráficos Sur.

12 Nótese que sus memorias publicadas en Montevideo bajo el título *Historia de mi vida* fueron escritas en tercera persona.

Torres se esforzaba por comprender a Gili, sin lograrlo, y éste creyó que obtendría de Torres lo que no es posible que diese. Y es que Torres no podía ser ilustrador de libros.¹³

Interesado en reunir su obra gráfica, Ellena consultó a la familia Torres Piña, la que le mostró un conjunto de maderas incisas entre las cuales notó que una de ellas había sido grabada porque estaba entintada, aunque no se conocía cuándo se hizo ni con qué propósito.¹⁴

La otra xilografía ubicada era la que Anatole Jakovsky había incluido junto a la de destacados integrantes de la vanguardia europea¹⁵ en el álbum *23 Grabados* de 1935. Precisamente, mientras se proyectaba esta edición, Torres había recibido el anuncio a través de Luis Fernández, su amigo español que vivía en París y que, a finales de 1932, lo había acompañado a Madrid en el viaje exploratorio que definió la partida de la familia de la capital francesa, y que también estaría incluido en el álbum. En la carta que Jakovsky dirigió a Torres, no solo lo invitó y le mandó el texto que había escrito para presentarlo, sino que le solicitó que accediera expresándole el aprecio que sentía por su obra:

Espero que no tenga nada contra esta participación, porque de lo contrario mi libro quedará irreparablemente incompleto; sobre todo, porque estimo realmente su arte, cuya prueba —aquí está— es el original de mi ensayo sobre su obra, que ya está en prensa. Será, sin duda, uno de los mejores de este libro, porque surgió de una verdadera inspiración.¹⁶ (A. Jakovsky en comunicación personal con Joaquín Torres-García. 26 de septiembre de 1934).

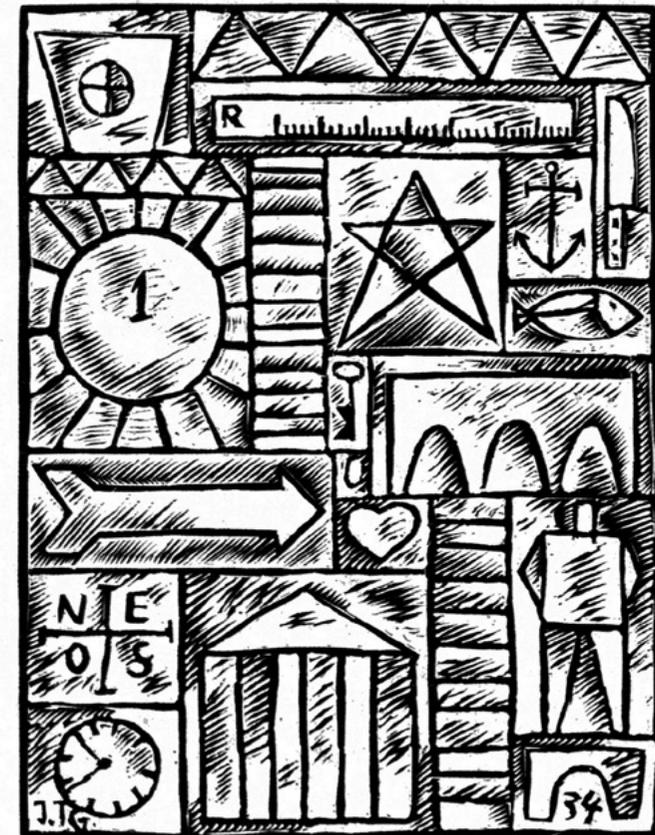
Para este álbum de edición limitada, Torres envió un grabado constructivo sobre madera, que había sido ejecutado por Héctor Ragni, tal como se lee en el ejemplar que le dedicó a su discípulo: “Al amigo Ragni, que quiso grabarme este dibujo, con todo afecto, J. Torres-García. Montevideo octubre 20/34”. Aunque no existe un testimonio

13 Torres-García, J. (1939). *Historia de mi vida*. Talleres Gráficos Sur.

14 Ellena, E. (1967). *La regla abstracta*. Ediciones Emilio Ellena.

15 Los 23 artistas eran: Jean Arp, Alexander Calder, Giorgio di Chirico, Hans Erni, Max Ernst, Louis Fernández, Alberto Giacometti, Matila Ghyka, Julio González, Jean Hélion, Vladimir Kandinsky, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Alberto Magnelli, Joan Miró, William Nicholson, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Kurt Séligmann, Sophie Taeuber-Arp, Joaquín Torres-García, Gérard Vulliamy y Ossip Zadkine. Se imprimió el 5 de julio de 1935 con un tiraje de 20 ejemplares numerados del 1 al 20, y 30 ejemplares numerados del 1 al 30 para los colaboradores. Tanneur imprimió los grabados en un tamaño de 33 x 25,9 centímetros, mientras que los trabajos tipográficos estuvieron a cargo de Ducros y Colas. El conjunto fue presentado por 24 ensayos de Anatole Jakovsky sobre todos los artistas más uno adicional sobre Marcel Duchamp.

16 “J’espère aussi que vous n’aurez rien contre cette participation car autrement mon livre sera irréparablement incomplet, surtout que j’aime tellement votre art dont la preuve —la voici— l’original de mon essai sur vous, qu’est déjà sous presse. Il sera, sans doute, un des meilleurs dans ce livre, car il est provenu d’une vraie inspiration.”



Al amigo Ragni, que
quiso grabarme este di-
bajo, con todo el afecto
Montevideo
Octubre 20
34
J. Torres-García

J. Torres-García

Sin título (Constructivo). Montevideo, 1934. Xilografía sobre papel, 17,2 x 13,3 cm.

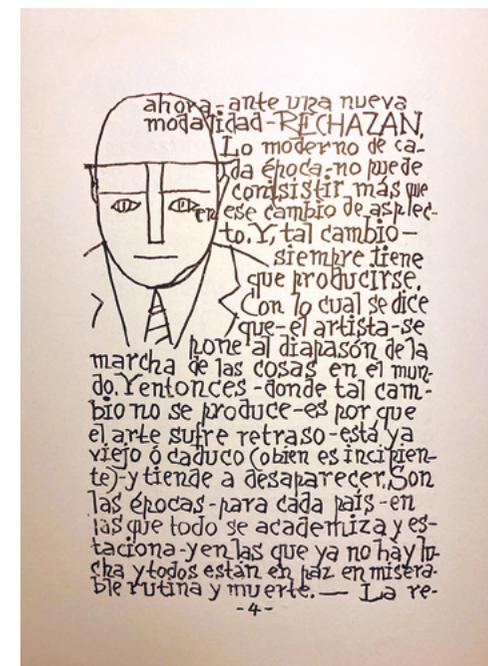
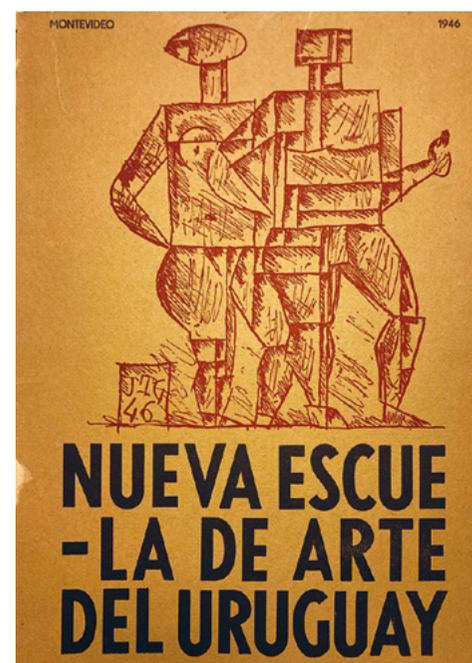
que corrobore las motivaciones del pedido del maestro o del ofrecimiento del discípulo, lo cierto es que Ragni era uno de los artistas más experimentados en las técnicas del grabado de ese entorno.¹⁷

Al analizar la cuestión de la originalidad de esta pieza debido a la intervención de Ragni, Ellena ha señalado que en la disciplina existe acuerdo en considerar la originalidad de las estampas cuya matriz haya sido dibujada por el autor, aunque el taco haya sido tallado por un colaborador.¹⁸ Esta obra constructiva también fue elegida por Torres-García para publicarla en 1937 en la tapa del número 3 de *Círculo y Cuadrado*, acompañada por un texto que sintetizaba su programa estético y, debido a que el grabado era la única pieza de un artista latinoamericano integrante del ejemplar del álbum *23 Grabados* perteneciente a la colección del Museum of Modern Art de New York (MoMA), en 1974 fue seleccionada por la curadora Riva Castleman para la muestra “Grabados latinoamericanos del Museo de Arte Moderno”, presentada en el Center for Inter-American Relations.

Esta recuperación del grabado en el entorno torresgarciano fue considerada por Gabriel Peluffo Linari como una circunstancia que reavivó en Ragni su experiencia catalana en las técnicas de la madera y el linóleo, y lo impulsó a aplicarla en sus dibujos constructivos. Incluso, este punto de encuentro entre Torres y Ragni alrededor del grabado tuvo continuidad en ocasión de presentarse una exposición de la colección de grabados catalanes, ya que la inauguración realizada el 10 de agosto de 1938 en las salas de Amigos del Arte contó con las palabras del maestro¹⁹ y, posteriormente, las xilografías de ambos participaron en la exposición colectiva de “Fifty prints from Uruguay”, presentada entre el 19 de enero y el 2 de febrero de 1941 en The Riverside Museum, con el apoyo del American National Committee of Engraving.

Traducciones y reimpressiones de imágenes y textos de Torres-García

Mientras Ellena profundizaba su conocimiento sobre la obra de Torres, fue pensando en las posibilidades de fortalecer la circulación de los libros y piezas originales. Así fue como en 1967, a través de Ediciones Ellena, reeditó *La regla abstracta*. Se trataba del texto caligráfico publicado en 1946 bajo el título *Nueva escuela de arte del Uruguay*,



Portada de *Nueva escuela de arte del Uruguay*, 1946. Asociación de Arte Constructivo. Portada de *La regla abstracta*, Ediciones Ellena, Rosario, 1967. Grabado impreso a partir del taco original de 1931 y una página del texto caligráfico.

17 Ya en 1917 había asistido a la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires, donde se vinculó a Adolfo Bellocq y, luego, en Barcelona se volcó a la xilografía hacia 1925.

18 Si bien la catalogación de Ellena consigna al taco de esta pieza como desaparecido, en 2019 la investigadora Tatiana Oroño lo halló en poder de los descendientes de Víctor Bacchetta.

19 Se trataba de la muestra, impulsada por Ragni, del conjunto de grabados originales y algunas impresiones posteriores de planchas antiguas que había traído a Montevideo al regresar en 1927. Peluffo Linari ha señalado que el 31 de agosto de 1938 la Sociedad Amigos del Arte le envió una carta a Torres para agradecer la presentación de la exposición de grabados cedidos por el señor Héctor Ragni (Archivo Fundación Torres-García, Montevideo). Véase Peluffo Linari, G. (1997). *Un artista sobre el puente Barcelona-Montevideo*, en Ragni, H. (1897-1952). Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas de Eduardo Sívori.

junto a la que incluyó un grabado de 1931 impreso sobre papel ingres con el taco de madera original que conservaba la familia. El tiraje previsto de la publicación fue de cuatrocientos tres ejemplares, según consta en el colofón, pero los primeros doscientos fueron presentados en una caja especial acompañada con la reimpresión del grabado,²⁰ y los primeros diez incluyeron un dibujo original. La galería Rubbers de Buenos Aires organizó una presentación el 18 de diciembre de ese año para acercar esa nueva edición al coleccionismo argentino.

Con miras a presentar la primera exposición individual del maestro uruguayo en Estados Unidos, desde 1968 la familia Torres Piña mantuvo correspondencia con Daniel Robbins, el director del Rhode Island School of Design Museum, de Providence. En el marco de las gestiones para realizar sus trabajos de investigación y curaduría, Robbins expresó su interés por publicar en inglés *Historia de mi vida* y Ellena tomó a su cargo esos trabajos de traducción. Mientras se demoraban las negociaciones para esta muestra —que también viajaría a la National Gallery of Canada y el Guggenheim Museum—, surgió el interés por traducir al inglés *La ciudad sin nombre*, libro que Torres había publicado en 1941.

Tras haberse sumergido en la autobiografía, Ellena realizó un viaje a principios de 1970 en el que recorrió cuidadosamente las calles y los sitios catalanes y parisinos mencionados en el libro. Allí visitó a los amigos que Torres citaba,²¹ intentó documentar algunas obras murales realizadas y, al regresar, proporcionó los contactos de las instituciones y personas que podrían ser de utilidad para las pesquisas que Robbins llevaba adelante en esos días.²²

Finalmente, la exposición se presentó primero en Ottawa, en diciembre de 1970 llegó al Guggenheim Museum y después fue a Providence.²³ Ellena fue parte del grupo de familiares y discípulos del Taller Torres-García que viajó para estar presente en la inauguración del museo neoyorquino. Por primera vez el público de estas instituciones accedía a un conjunto de pinturas, dibujos y juguetes de madera que, a partir de las investigaciones del curador, daban una visión integral sobre la obra torresgarciana.

20 Junto a una página con la leyenda: “El grabado que aparece en este folio fue impreso con el taco original realizado por J. Torres-García en 1931” (en español y en inglés), firmada en original por la familia Torres-García representada por Manolita, Ifigenia o Augusto (en las copias que se han hallado hasta el momento).

21 Entre otros, visitó a la familia de Ángel Morras, que conservaba dos bodegones y un paisaje de Livorno de Torres-García; a Jorge Luis Lacasa Sancha, sobrino del escultor español Alberto Sánchez —que en 1933 había integrado el Grupo de Arte Constructivo—, y sobre el que en esos días se ultimaban los detalles para hacerle un homenaje; y a Joan Ainaud, (hijo de Manuel Ainaud, dibujante y crítico catalán), en esos días director de los Museos de Arte de Barcelona.

22 Ellena, E. en comunicación personal con Daniel Robbins. 18 de febrero de 1970. Archivo Emilio Ellena.

23 La muestra —Joaquín Torres-García 1874-1949— se presentó en: The National Gallery of Canada, Ottawa, entre el 2 de octubre y el 1 de noviembre de 1970; en el Museum Solomon R. Guggenheim, Nueva York, entre el 12 de diciembre de 1970 y el 31 de enero de 1971; y en la Rhode Island School of Design de Providence, entre el 16 de febrero y el 31 de marzo de 1971.



Sentados de izquierda a derecha: Julia Añorga, Ifigenia Torres, Joana Simoes de Alpu y con Martín Gurvich, Luis Solari, Manolita Torres, Ángel Kalenberg (detrás) y Emilio Ellena. Parados de izquierda a derecha: Cecilia Torres, Horacio Torres, Gonzalo Fonseca, Marcos Torres, Ada de Matto, Elsa Andrada, Augusto Torres, Elizabeth Kaplan de Fonseca, Julio Alpu y, Marcelo Bonevardi, Francisco Matto y José Gurvich.

No obstante, las críticas de John Canaday del *New York Times* y del *Times* fueron adversas, tal como observó Edward Sullivan:

Ambas críticas atacaron salvajemente la muestra declarando, por ejemplo, que el trabajo de Torres-García “volvía a los clichés modernistas más trillados” y que hacía recordar a los dibujos de los manuales de arte para niños.²⁴

La reacción de los artistas latinoamericanos residentes en Nueva York no se hizo esperar, ya que suscribieron una manifestación pública que circuló en la prensa, en la que

24 Sullivan, E. (2013). “Gurvich en Nueva York: una relación conflictiva”. En M. Cristina Rossi (Ed.), *José Gurvich. Cruzando fronteras*. Montevideo: Fundación Gurvich. El comentario se refiere a los artículos: John Canaday, “Art: An Exhibition that Backfires”, *The New York Times*, 12 de diciembre de 1970, y J. Canaday, “A Second Look, Not Too Happy, at Torres García,” *The New York Times*, 20 de diciembre de 1970.

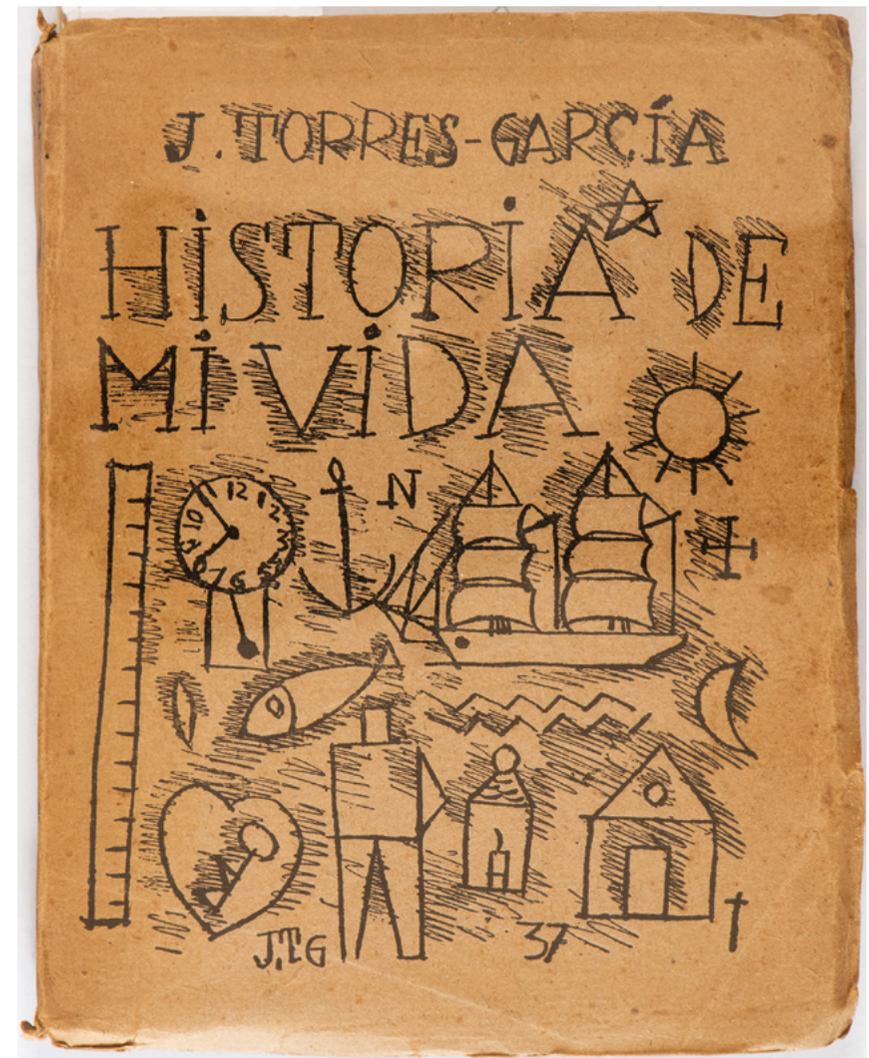
puntualizaron cada uno de los desaciertos del crítico del periódico neoyorkino,²⁵ mientras que el curador mantuvo su convicción acerca de la necesidad de traducir *Historia de mi vida* para favorecer la penetración del ideario torresgarciano, y continuó realizando gestiones para lograr su publicación en Estados Unidos.

La maqueta del libro preparada por Ellena muestra su preocupación por conservar las relaciones visuales de las ilustraciones incluidas en la primera edición, mientras que su epistolario refleja las consultas que realizaba para interpretar el texto y agregar notas en los casos necesarios, tal como se desprende de una respuesta de Horacio de Torres en 1973:

No sé si le sería posible continuar el proyecto de obtener, de mi madre, notas referentes a las lagunas de *Historia de mi vida*, o mejor dicho nuevos puntos de vista o explicaciones, amén de lo que ella podría aportar de su propia experiencia.

Sin embargo, las cartas también registran que los esfuerzos frente a la editorial neoyorquina Abrams se vieron obturados por otro proyecto: un libro ilustrado sobre la “aventura” europea —en la que Torres se había vinculado a Jean Arp, Piet Mondrian y todo el grupo de la vanguardia parisina—, proyecto al que la empresa editora le asignaba mayores posibilidades de ventas. De todos modos, Robbins se propuso insistir para lograr que alguna editorial universitaria tomara la publicación de ese libro autobiográfico, mientras que en la correspondencia señalaba: “Estoy cada vez más convencido de que el acceso a este trabajo en inglés será la principal herramienta para una reevaluación significativa de Torres-García”.²⁶

La correspondencia y algunos borradores también testimonian el avance de la traducción de *La ciudad sin nombre* y la preocupación por comprender cabalmente el significado del texto. En febrero de 1977, Ellena escribió en inglés una nota de agradecimiento en la que dejaba constancia de que varios párrafos del libro habían sido discutidos con la familia antes de ser traducidos²⁷ y, posteriormente, otro documento fechado en enero de 1979 demuestra que aún continuaban sus trabajos, dado que señala que tanto Edith Russo, en Santiago de Chile, como en Madrid Lucinda Moles —sobrina de Torres García— habían leído la traducción e hicieron algunas sugerencias con las que el texto



Portada de Torres-García, *Historia de mi vida*, 1939.

25 Entre los firmantes estaban Rodolfo Abularach, Rubens Gershman, Alejandro Puente, Julio Alpuj, Liliana Porter y Luis Camnitzer, entre otros. María Luisa Torrens comentó en Montevideo esa manifestación en Desagravio para Torres, *El País*, Montevideo, 3 de febrero de 1971.

26 “I am more and more persuaded that the accessibility of this work in English will be the principal tool for significant reevaluation of Torres-García”. (D. Robbins en comunicación personal con Emilio Ellena. 13 de septiembre de 1968). Véase en Ellena, E., y Valenzuela, P., *Consideraciones sobre siete libros de Torres-García*. Centro Cultural de España, 2000.

27 “I am particularly grateful for the very great help received from the Torres-García family during the preparation of this translation. Several paragraphs of the book were discussed at length before their meaning was clear enough for me to be able to translate them. I am indebted to them for all this help. Santiago, February 3, 1977”, Archivo Emilio Ellena.

definitivo volvió a ajustarse.²⁸ Sin embargo, la publicación no se concretó y así fracasaron los intentos de reeditar en inglés estos dos libros de Torres.

28 “On January 1979, Miss Edith Russo, in Santiago, Chile, and Miss Lucinda Moles, Torres-García’s niece, in Madrid, did a reading of this translation and made several suggestions that were followed. The translator feels that the present stage of this conveys a faithful version of what the author, Torres García, wanted to say. Madrid, January 1979”. Archivo Emilio Ellena.

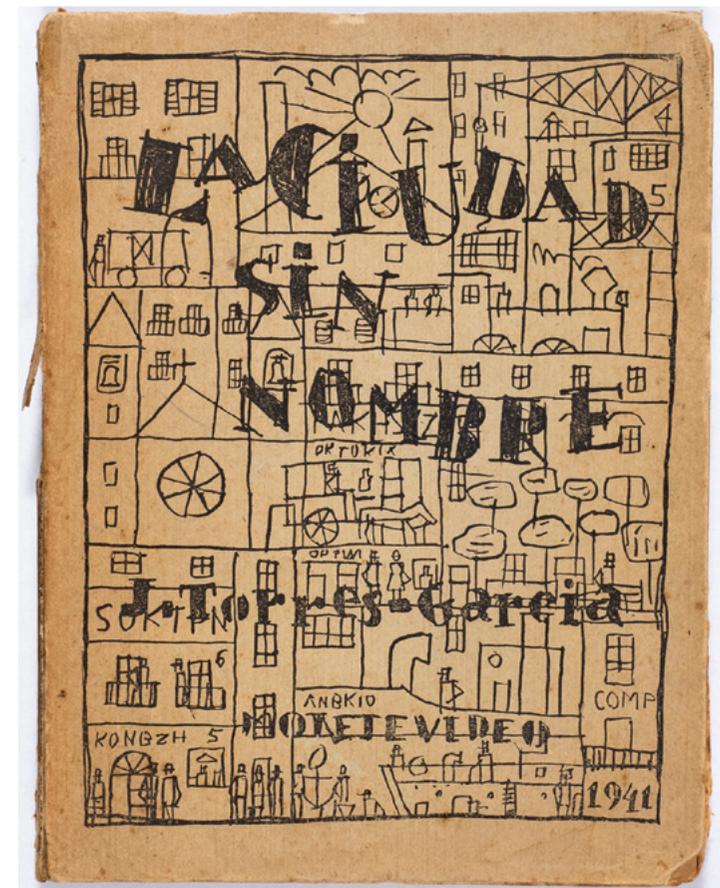
Catalogación de la obra gráfica de Torres-García

La obra plástica del maestro uruguayo y, más aún, el horizonte ampliado de su pensamiento y su vida, iban impregnando los trabajos que Ellena realizaba en el área de las ediciones de grabado. Tras haber actuado como jurado en la I Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico —en representación de Chile—, en julio de 1973 fue invitado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña para presentar una muestra de grabados de Torres-García que, junto a la que se dedicaría a Rafael Tufiño (Nueva York, 1922 - San Juan de Puerto Rico, 2008), conformarían los dos homenajes previstos por la tercera bienal.

El texto curatorial de Ellena destacó algunas referencias biográficas y se detuvo en las relaciones existentes entre la obra gráfica y la pictórica. Entre la obra multiejemplar se presentaron los primeros grabados, cercanos a los modelos de Toulouse-Lautrec, que correspondían a tres aguafuertes realizadas antes de 1900, consignadas como EE 1, 2 y 3 en la cuidadosa catalogación realizada para esta ocasión; un conjunto de xilografías del período 1910-17, etapa volcada hacia el clasicismo, en el que se contaban escenas y figuras humanas catalogadas como EE 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13 y 14,²⁹ además de dos tarjetas relacionadas con el ámbito familiar (EE 9 y 12); finalmente, un núcleo de grabados constructivos (EE 15, 16, 17 y 19) y dos juguetes articulados, de los que construyó en distintas etapas de su vida, objetos de madera manipulables.

Es importante tener en cuenta que en este trabajo Ellena intentó ajustar la datación y las técnicas de cada pieza³⁰ y, aunque estaba encarada como una investigación en proceso, fue enviada para publicar, pero no llegó a incluirse en el catálogo de la bienal. Según una carta enviada por Joan Ainaud³¹ al director del Instituto de Cultura Portorriqueña, Ricardo Alegría, se habría incluido un grabado original que correspondía a una tarjeta que los Torres Piña habían enviado a su padre, Manuel Ainaud, en diciembre de 1913 para desearle felicidades para el próximo año.³²

A pesar de los esfuerzos de Ellena para ajustar la catalogación y los cuidados museográficos en la presentación de la exposición, el homenaje a Torres había generado fuertes discusiones entre los artistas involucrados en la organización, desde el mismo momento de su anuncio. Invitado para integrar el comité de selección, el grabador portorriqueño



Portada de Torres-García, *La ciudad sin nombre*, 1941.

Lorenzo Homar (Puerta de Tierra, 1913-2004)³³ decidió enviar una carta de renuncia al cargo, debido a su desacuerdo con el funcionamiento de los jurados y con la orientación que estaba tomando la bienal,³⁴ y a esos motivos agregó:

29 En una nota del 13 de enero de 1974, Manolita certifica que el taco de madera de boj utilizado para la portada de *Dialects* fue modificado por Torres-García para ilustrar un ensayo sobre clasicismo que escribió en 1916. Archivo Emilio Ellena.

30 Además de sus permanentes consultas a la familia Torres, Ellena reconoce las consultas a Elizabeth Roth, del Departamento de Grabados de la Biblioteca Pública de la ciudad de Nueva York, y a Riva Castleman, curadora de Grabados y Dibujos del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

31 A quien había visitado Ellena en su recorrido por Barcelona.

32 Ainaud, J. en comunicación personal con Ricardo Alegría. 30 de diciembre de 1973. Archivo Emilio Ellena.

33 Es interesante tener en cuenta que, desde 1957, Homar estaba al frente el taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña, centro de formación en las técnicas de grabado de importantes artistas y uno de los organizadores de la Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, celebrada en 1970.

34 Aspecto sobre el que manifestó: "Para mí los jurados de las dos bienales han sido jurados puramente de carácter 'comercial-industria de arte y nombres', los cuales favorecen al tipo de arte en moda". Véase Lorenzo, H. en comunicación personal con Ricardo Alegría. 1973.)

Me informan que se expondrá a Torres-García. ¿Por qué no a Lasansky, o a Frasconi, u otro grabador verdadero, de carácter serio y buen maestro? Torres-García no es conocido como grabador.³⁵

Incluso, para el momento de la inauguración muchos artistas suscribieron un manifiesto en homenaje al pueblo chileno, a su presidente Salvador Allende y a los presos políticos portorriqueños³⁶ y, dado que consideraban que el sector de obras de contenido político no había sido comprendido correctamente por las revistas *Avance* y *The San Juan Star*, Homar también mandó una carta aclaratoria a los editores de la sección Arte de *Star*, en la que aprovechó para reiterar expresamente su desacuerdo con la muestra dedicada a Torres-García, a quien reconocía como un pintor muy bueno, pero consideraba que no le correspondía ser homenajeado en ese encuentro dedicado a los grabadores, porque no había dedicado su vida a estas artes.³⁷

A pesar del rechazo de Homar y de su repercusión entre los grabadores más politizados, las autoridades del instituto enviaron a Ellena una carta de agradecimiento por los esfuerzos realizados para concretar la exhibición que, según expresaban, había sido comentada favorablemente en los círculos culturales portorriqueños.³⁸ Simultáneamente con la tercera bienal, el Center for Inter-American Relations presentaba la muestra "Grabados latinoamericanos del Museo de Arte Moderno" que, según mencionamos, incluyó obra gráfica de Torres. El periódico *New York Times* reseñó la muestra en un artículo ilustrado con su xilografía constructiva, aunque la opinión del crítico valoró los resultados personales del maestro uruguayo. Pero desde una mirada impregnada por el enfoque derivativo con el que frecuentemente se han considerado las producciones latinoamericanas, expresó:

35 Lorenzo, H. en comunicación personal con Ricardo Alegría (director de la Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan). 10 de diciembre de 1973. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/823984#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-678%2C786%2C1818%2C1018> (consultada en noviembre de 2021).

36 VV. AA. (1974). *Manifiesto*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/856319#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1332%2C-72%2C4363%2C2444> (consultada en noviembre de 2021)

37 Sobre este punto, expresó: "Beats me to understand why the Third Biennale is having a show of prints by TG. Please understand that TG was a very good and respected painter but no a printmaker. The Biennale IS a print show and only the best of the artists who have devoted a life time to the medium should be awarded an Honor Show. Like Antonio Frasconi, the Uruguayan or Mauricio Lasansky, argentines to name but two. Both have been tremendous influence on printmakers all over the world. A retrospective, even a reduced one would be a great show from either of these two masters. There are others why not carry through some kind of order. It is not so difficult" (Homar, 1974).

38 Rodríguez Morales, L. en comunicación personal con Emilio Ellena, 19 de febrero de 1974. En ella también se agradece el obsequio de un grabado de Torres-García y la serigrafía con texto de Pablo Neruda de la Compañía Wobron. Archivo Emilio Ellena.



Portada del folleto en el que se publicó *La obra grabada de Torres-García*, por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, 1974.

Con las crípticas formas jeroglíficas de Joaquín Torres-García y las fantasías surrealistas de Matta y Wifredo Lam, uno siente un intento conmovedor y en gran medida exitoso de adaptar las lecciones de los maestros europeos modernos a fines muy personales.³⁹

Posteriormente, a los veintiún grabados catalogados para Puerto Rico se agregaron otros tres: dos exlibris (uno de Payró y otro de Pijoan) y una invitación para la exposición de Torres-García en las Galerías Dalmau (EE 22, 23 y 24), con los que se totalizaron 24 grabados. Ese mismo año, en Montevideo se había conformado la Comisión Nacional de Homenajes a Torres-García para celebrar el centenario de su nacimiento y, entre todas las iniciativas impulsadas, se decidió exhibir el conjunto de los 24 grabados en el Museo Torres-García con una breve publicación que incluyó la catalogación.⁴⁰

Los pocos meses que separaron los homenajes de Puerto Rico y Montevideo permitieron que Ellena ajustara algunos datos, aunque, de todos modos, se presentaba como un informe parcial de investigación. Estas dos muestras constituyeron la primera ocasión en que se presentó este conjunto de grabados; ambas fueron esencialmente iguales, pero en algunos casos no eran las mismas copias porque, según expresó en esa publicación, el medio multiejemplar lo permitía.

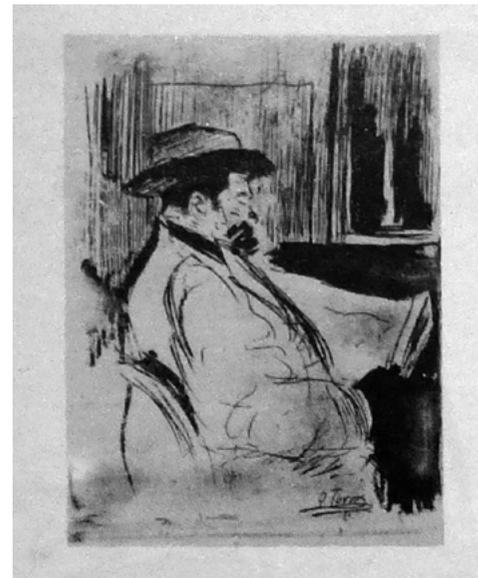
Aunque cada vez que Ellena escribió sobre la catalogación de los grabados de Torres expresó con claridad que se trataba de un trabajo en proceso que deseaba seguir ajustando, en una entrevista de los años 90 señaló:

Lo que hemos encontrado después de años de búsqueda son solo 24 grabados. La obra gráfica de Torres-García se encuentra más que todo en publicaciones de la época, porque como fue un gran ilustrador, la mayoría son litografías originales. Lo que he catalogado son los grabados en madera y las aguafuertes, y de eso creo que ya no vamos a encontrar nada más.⁴¹

39 "With the cryptic hieroglyphic forms of Joaquín Torres-García, and the surrealist fantasies of Matta and Wifredo Lam, one senses a poignant and largely successful attempt to adapt the lessons of modern European masters to highly personal ends". Mellow, J. (1974). *Prints of 20th Century Latin American*. *New York Times*.

40 La publicación incluyó Juan Fló, "Los frescos del Salón de San Jorge" y Emilio Ellena, "La obra grabada de Torres-García", Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1974.

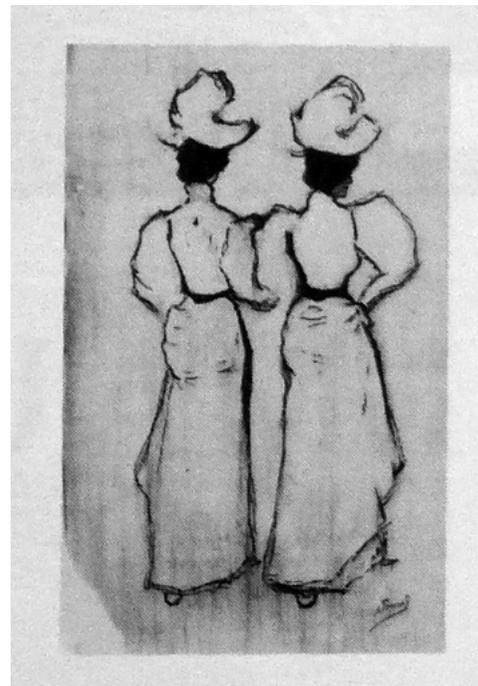
41 Valdés Urrutia, C. *Joaquín Torres-García. De lo clásico al compás*, s/d, Santiago de Chile, 1994. Archivo Emilio Ellena.



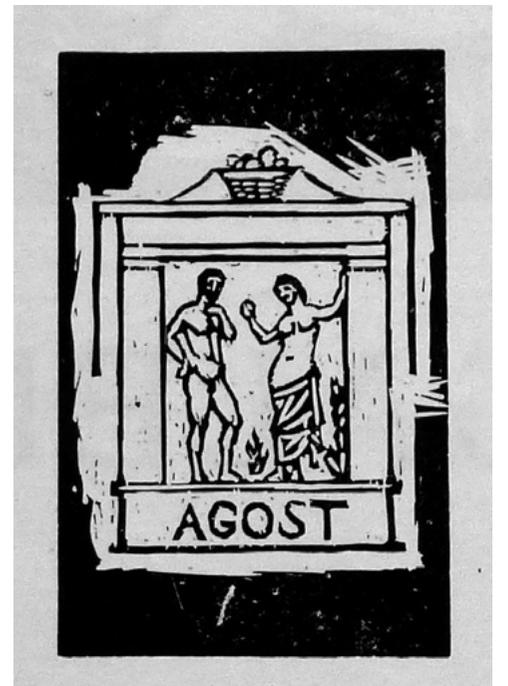
J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, c. 1896. Aguafuerte y Aguatinta, 11,4 x 8,2 cm (EE. 01). Firmado en la plancha, Q.T. Plancha desaparecida.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, c. 1898. Aguafuerte y Aguatinta, 19,6 x 7,7 cm (EE 02). Plancha desaparecida. Firmado por el artista con tinta negra en borde inferior derecho.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, c. 1898. Aguafuerte, 28 x 16,5 cm (EE 03). Firmado en plancha, borde interior derecho. Plancha desaparecida.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, c. 1911. Xilografía en boj (inconcluso) (EE 04). Taco desaparecido. Sin firma en el taco.



J. Torres-García, *Sin título*, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 5). Firmado en el taco, a la derecha.



J. Torres-García, *Sin título*, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 6). Firmado en el taco, a la derecha.



J. Torres-García, *Sin título*, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 7). Firmado en el taco, a la derecha.



J. Torres-García, *Sin título*, Barcelona, 1913. Ilustración para *Notes sobre art*. Xilografía en boj, 5,3 x 8,9 cm (EE 8). Firmado en el taco, a la derecha.



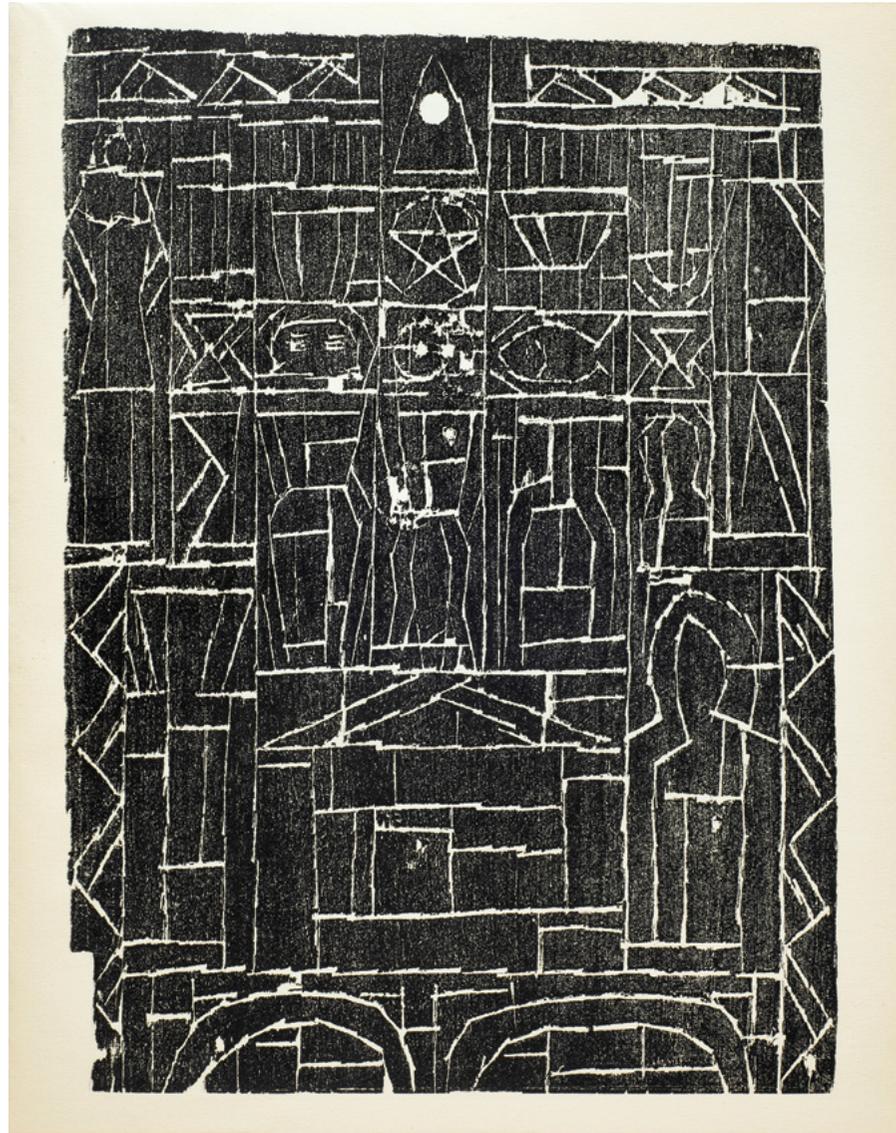
J. Torres-García, *Feliç Any 1914*. Barcelona, 1913. Xilografía en boj, 10,3 x 9,2 cm (EE 09). Firmado en el taco, borde izquierdo. Taco desaparecido.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, 1914. Xilografía en boj, 13,7 x 9,3 cm (EE 11). Taco desaparecido. Sin firma en el taco.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, 1915. Xilografía en boj, 13,6 x 9,3 cm (EE 12). Taco desaparecido.



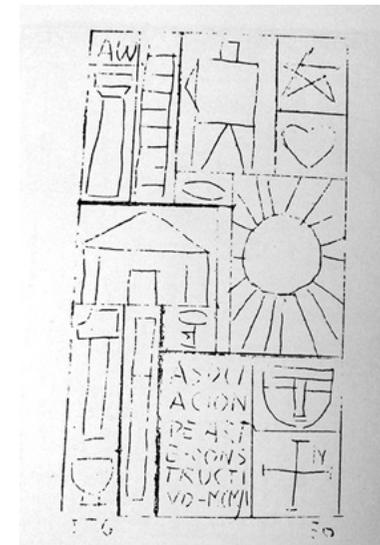
J. Torres-García, *Sin título (Constructivo)* París, 1931. Xilografía, 28,7 x 20,6 cm (EE 15). Taco en poder de la familia. Sin firma en el taco.



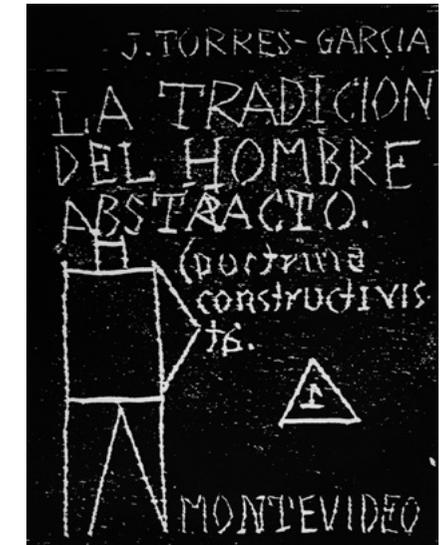
J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona 1915. Xilografía en boj, 7,8 x 4,9 cm (EE 13). Taco desaparecido. Sin firma en el taco.



J. Torres-García, *Sin título*. Barcelona, 1915 (con modificaciones en 1916). Xilografía en boj, 7,8 x 4,9 cm (EE. 14). Portada de Un ensayo clásico, la orientación conveniente al arte de los países del mediodía). Taco desaparecido.



J. Torres-García, *Sin título (Constructivo)*, c. 1936. Stencil mimeográfico (?), 20,1 x 12,9 cm (EE 18). Matriz desaparecida. Firmado y fechado en el stencil borde inferior izquierdo.



J. Torres-García, Proyecto para la portada del libro *La tradición del hombre abstracto. Doctrina constructiva*. Montevideo, c. 1937. Xilografía, 13,1 x 9,6cm (EE 21). Taco desaparecido.



J. Torres-García, *Sin título (Constructivo)*. Montevideo, c. 1937. Xilografía, 24,9 x 18,1 cm (EE 19).



J. Torres-García, Proyecto para la portada del libro *La tradición del hombre abstracto. Doctrina constructiva*. Montevideo, c. 1937. Xilografía, 13,1 x 9,6cm (EE 20).



GALERIES DALMAU
PORTAFERRISSA, 18
EXPOSICIÓ DE PINTURES Y DIBUJOS DE
J. TORRES-GARCIA
OBERTA DEL 20 DE JANER AL 11 DE FEBRER
INVITACIÓ
PERA L'INAUGURACIÓ QUE TINDRÀ LLOCH
DIVENDRES, 19 JANER, A LES 6 DE LA TARDE
(EE 24) Impresión de invitación a la exposición de J. Torres-García en la Galería Dalmau, Barcelona. Impresión del taco original 5,2 x 8,9 cm, con espacio. Tamaño total 15,5 x 11,5 cm.

J. Torres-García, Tarjeta de invitación, impresión del taco 5,2 x 8,9 cm con tipografía, 15,5 x 11,5 cm (EE 24).



J. Torres-García, Ex libris para Roberto Payró. Bruselas, 1910. Grabado sobre un dibujo de T. García. Madera de boj, 12 x 8 cm (EE 22).



J. Torres-García, Ex Libris para José Pijoan. Grabado sobre dibujo de Torres-García, 5,4 x 5,4 cm (EE 23).

La transferencia a los objetos múltiples

Comprometido simultáneamente con la difusión de la obra múltiple y la memoria de Torres-García, en 1976 Ellena incluyó una obra del artista uruguayo en un proyecto que le había encargado la empresa argentina Wobron S.A.I.C. Desde mediados de los 60, esta fábrica de autopartes había encargado la realización de una serie de réplicas de obras concebidas y supervisadas por sus autores, con la idea de poner al servicio de los artistas las herramientas usadas para producir piezas mecánicas de precisión. Se trataba, entonces, de realizar réplicas que permitieran eludir el concepto de obra única para obsequiar a sus amigos y colaboradores, sin detrimento de lo cual el primer ejemplar de cada serie se destinó al acervo de un museo. A través de una gestión coordinada y supervisada por el ingeniero José Guber —gerente de esa industria—, Ellena encaró las series de obras múltiples de Luis Seoane, Líbero Badíi, Julio Le Parc, Ary Brizzi, Enio Iommi y Torres-García.

Se trataba de una iniciativa inscrita en su pasión por fomentar la obra multiejemplar, pero que, en este caso, encontraba soluciones sofisticadas que iban más allá del grabado sobre papel. A partir de la obra original y mediante el uso de matrices, troqueles, plantillas y sistemas de impresión de la industria, en cada caso se realizaron los múltiples con tiraje limitado, práctica que se alineaba con los procedimientos adoptados por algunos artistas de la Bauhaus, también propuesta por Max Bill desde 1930 y, por supuesto, vinculada a la tradición multiejemplar obtenida por las técnicas del grabado.



Manolita Piña de Torres-García, *La dama del cofre*, 1993. Cerámica y plata.

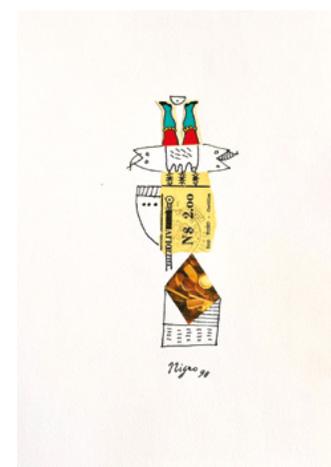
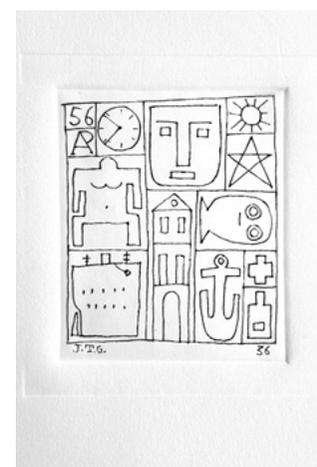
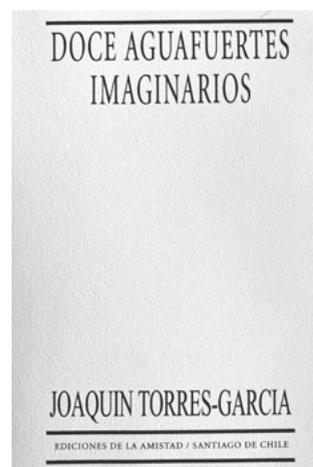


J. Torres-García, *Bronce constructivo*, 1976. Fundición de Juan Artemio Jaime, 13,6 x 10,9 cm.

En el caso de *Constructivo* de Torres-García, la pieza fundida en bronce en los Talleres Artemio Juan Jaime se realizó a partir de un bajorrelieve en madera tallado por el artista en 1928, y fue montada sobre un bloque de madera diseñado por el arquitecto Saul Guber. Precisamente reflexionando sobre esta tradición, Ellena escribió:

La transferencia de un medio a otro no es ajena a la problemática de Torres. Un ejemplo de ello es el hecho de que su familia autorizó una edición en bronce de un bajorrelieve, ejecutado en madera en 1928; este tiraje fue realizado en 1976. También, ejemplificación de este problema es que él consideró algunos de sus cuadros como proyectos para esculturas o construcciones.

El motivo central del mausoleo que guarda sus restos, en el Cementerio del Norte, está basado en una pintura realizada el 28 de julio de 1935 (día de su segundo cumpleaños después del regreso a América) y utilizado para ilustrar la portada de su libro del año 1936, titulado *Estructura* (Ellena, 1974).



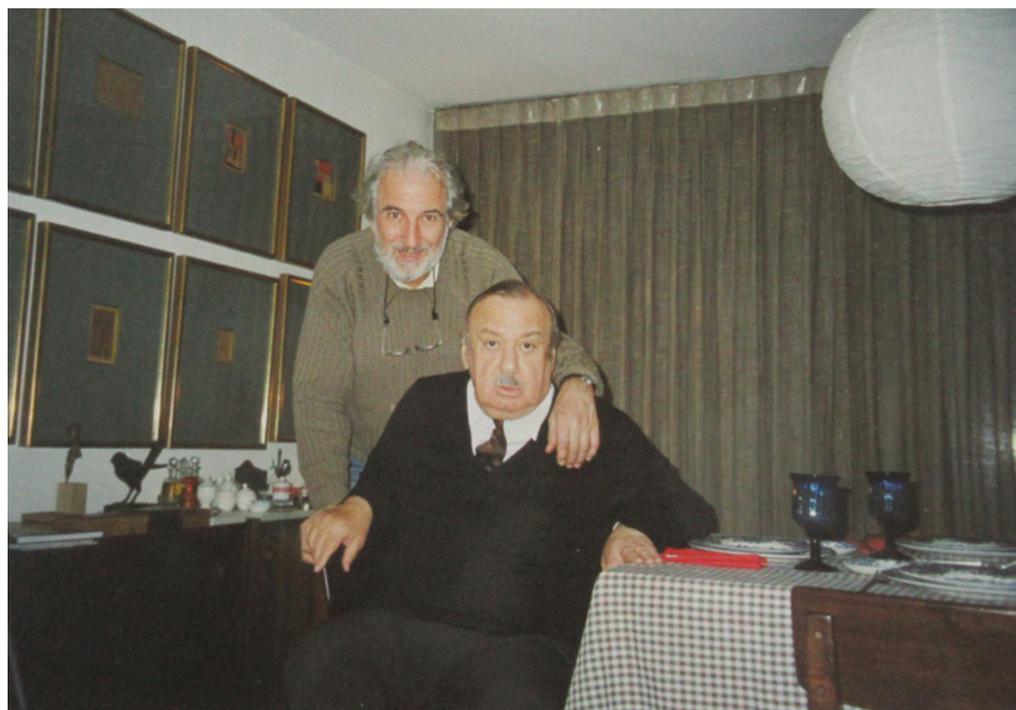
Doce aguafuertes imaginarios, Ediciones de la Amistad, 2002.

Entre los detalles considerados para la circulación de estos múltiples, Ellena solicitaba un texto específico, como el ensayo que Nelly Perazzo escribió sobre la pieza de acrílico de Brizzi o el escrito de Pablo Neruda, solicitado especialmente para acompañar las serigrafías de Nemesio Antúnez, perteneciente, también, a las series encargadas por Wobron.⁴²

En 1993, encaró la producción de un collar con camafeo a partir del taco de una obra que Manolita Piña había grabado en 1913. En este caso, se trataba de una iniciativa de Ediciones de la Amistad —sello con el que Ellena editó en Chile—, para la cual se le encargó la transferencia a la escultora chilena Joan Morrison (Valparaíso, 1937), especializada en el trabajo con cerámica. Morrison no solo había dedicado una parte importante de su obra a la exploración de la femineidad, sino que, además, integraba el mundo Emilio Ellena, porque había vivido dos años en Villa Michoacán con Delia del Carril, después de que esta última se separara de Neruda. Tras residir 16 años en Suecia, la escultora había regresado a Santiago de Chile a comienzos de los 90 y fue en esa época cuando Ellena le encomendó el vaciado de esta pieza sobre la que se realizó una tirada de sesenta ejemplares firmados por Manolita.⁴³ Se trata de una cerámica incrustada sobre una estructura de plata con un aro del mismo metal que la convirtió en una delicada joya.

42 El Archivo Emilio Ellena conserva el recibo firmado por Neruda, de fecha 23 de agosto de 1973, por el pago de US\$ 250, por el prólogo para la carpeta Espacio y Cordilleras recibido en nombre de Wobron S.A.I.C.

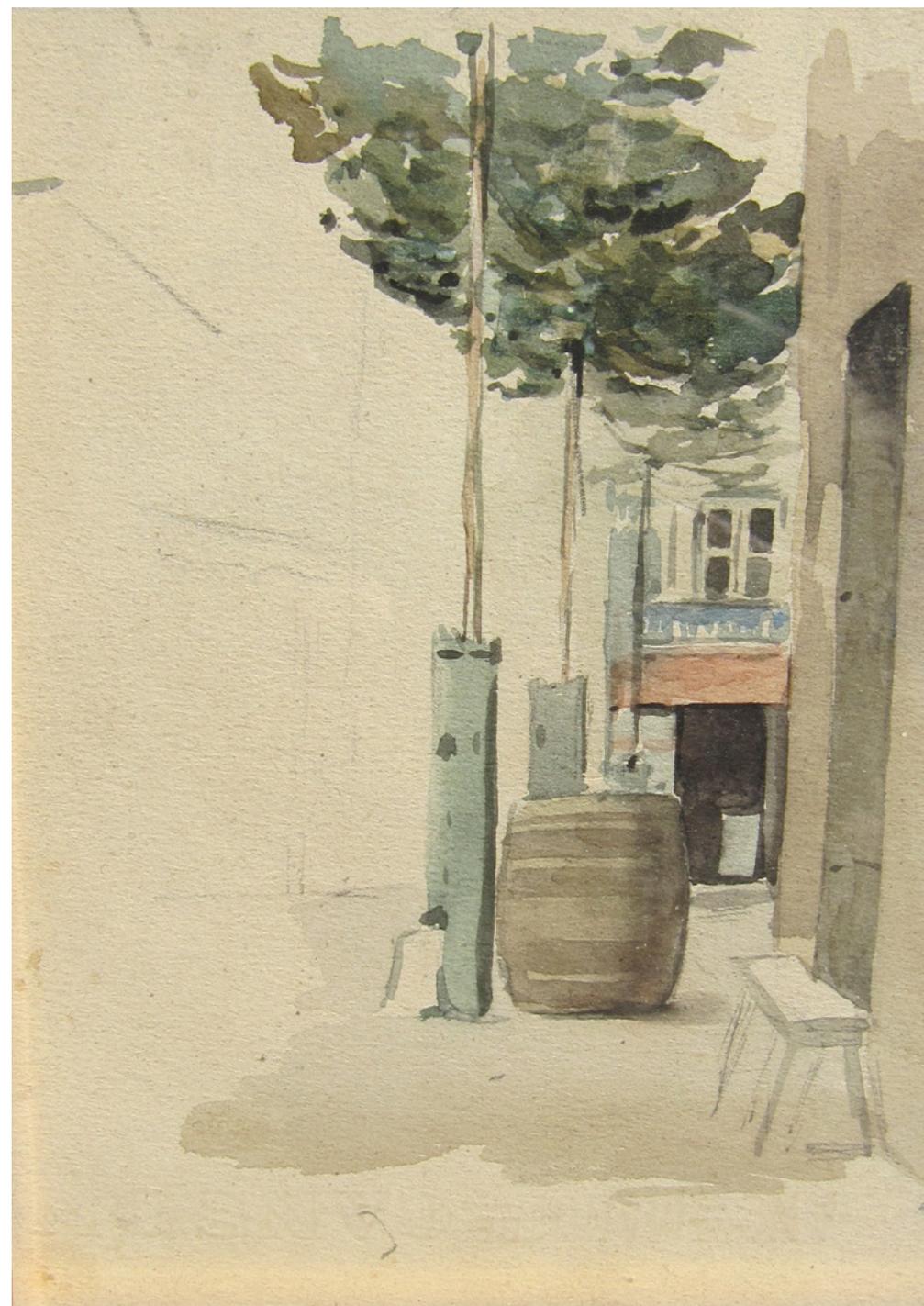
43 El trabajo de Morrison contó con la colaboración de Alejandro Miranda, del ebanista Rodolfo Cortez y del artista joyero Luis Humberto Miranda. De la edición, que se concluyó el 17 de noviembre de 1993, diez ejemplares llevan la indicación prueba de artista y cincuenta fueron enumerados de 1/50 a 50/50.



Adolfo Nigro y Emilio Ellena en Santiago de Chile.

También a través de Ediciones de la Amistad, en 2002 encaró los doce grabados en aguafuerte a partir de otros tantos dibujos de Torres-García, creados entre 1928 y 1936. La tarea fue encargada al grabador Klaudio Vidal (Viña del Mar, 1964), quien supervisó la transferencia de las imágenes a las matrices y realizó la impresión en su prensa. Cuidadosamente presentadas en un estuche, estos grabados de 34x30 centímetros tuvieron un tiraje de ocho ejemplares y fueron acompañados por un collage original firmado en 1998 por Adolfo Nigro (Rosario, 1942-Buenos Aires, 2018). El colofón firmado por Ellena subrayó: “Adolfo Nigro decidió homenajear al maestro Torres y a este proyecto, realizando un collage para cada uno de los ocho ejemplares que lo componen”.⁴⁴ Los grabados se presentan con un texto en el que se explica:

⁴⁴ Los aguafuertes fueron realizados sobre papel Guarro Super Alfa, respetando los tamaños originales, en 1998.



Paisaje urbano de Barcelona.



Pájaro (Estudio para murales de Barcelona) 1913. Tinta aguada sobre papel, 16,3 x 16,4 cm.



Desnudo femenino (Estudio para murales de Barcelona), 1912. Lápiz sobre papel, 10,3 x 12,4 cm.

La aparición de la litografía cambió radicalmente las técnicas de reproducción de imágenes. [...] Desplazó a aguafuertes y buriles que maravillosamente enriquecían las publicaciones [...] Finalmente, las técnicas fotográficas y sus derivaciones completaron el ciclo.

Pero la conjunción de ellas llevó a pensar en la posibilidad de transportar al metal grafismos lineales, tal como lo haría un aguafuertista. Y partiendo de doce dibujos a tinta de Joaquín Torres-García, surgieron estas imágenes que el papel, el agua, el entintado, el tarlatán y la prensa revelan enriquecidas por el volumen, producto de la profundidad de la herida del metal.

Y así estas reproducciones, estos aguafuertes imaginarios.⁴⁵

Desde el coleccionismo y la investigación a la curaduría y la difusión

En el lapso 1965-89, pacientemente Ellena fue formando una colección de obras del maestro uruguayo y de su familia, pero fue durante la década del 90 cuando orientó sus conocimientos hacia una serie de propuestas de difusión de las piezas que había reunido. Si bien Ellena siempre se mostró entusiasta e interesado en promover la obra de los artistas que coleccionaba, es importante considerar que en este caso se trataba, en su mayor parte, de obras sobre papel (tintas, dibujos o grabados) y de formatos reducidos (salvo las excepciones de algunos óleos). Él mismo explicó que estas elecciones reflejaban las limitaciones de su poder adquisitivo, al mismo tiempo que reconoció que en muchos casos las compras fueron “increíblemente facilitadas por la generosidad de los herederos de Torres; fundamentalmente, de su esposa”.⁴⁶

La familia Torres-García estaba representada en su colección por: dos pinturas, treinta y cuatro dibujos, doce grabados originales, dos juguetes y un bronce derivado de Torres-García; doce trabajos de Manolita (seis pinturas, tres grabados, una tinta, un tapiz realizado cerca de los años 80, y un collage en conjunto con Roser Bru), así como por un grupo de obras de sus hijos Augusto, Olimpia, Ifigenia y Horacio, de su nuera Elsa Andrada y de su yerno Eduardo Díaz Yepes.

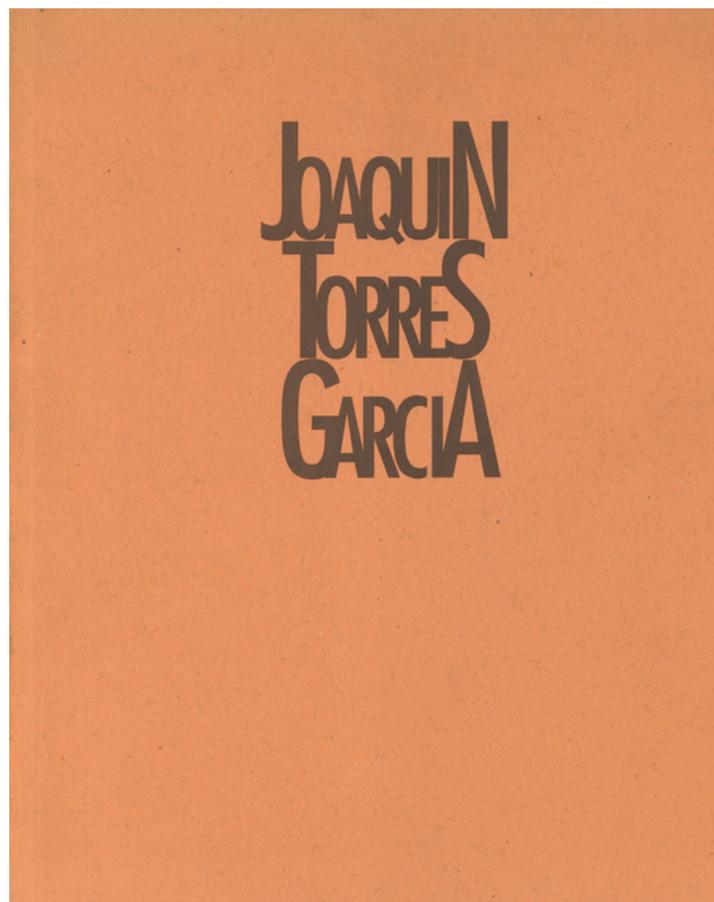
Las exposiciones sobre Torres-García y su mundo

Tanto su sensibilidad frente a las artes como las aptitudes que había desarrollado en su formación como estadístico habían abierto el cauce hacia la investigación, análisis e interpretación de ese mundo torresgarciano que admiraba. Además de las asiduas visitas a la familia y la búsqueda bibliográfica, según mencionamos, Ellena había recorrido los sitios en los que Torres trabajó, y su entusiasmo se observa en una carta que envió a Manolita:

Lo de Barcelona, Manolita, fue de otro mundo. Seguí todos los rastros de Torres-García. Por años me había preparado. Tanto había estudiado el plano de Barcelona que al día siguiente de llegar me parecía haber nacido allí. (...) En París —donde pasé dos días— ya de regreso, busqué en la guía y llamé por teléfono al señor Motto, que Torres menciona en su libro. Aquello fue increíble. El señor estaba emocionadísimo de saber que Torres lo citaba en *Historia de mi vida* (Emilio, E. en comunicación personal con Manolita Piña. 23 de febrero de 1970).

⁴⁶ Ellena, E. (1997). El último juguete de Torres-García: la casa de la calle Caramurú en Montevideo. En Pérez, C. et al. *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García*. Valencia: IVAM, Centro Julio González - Fundació Caixa Catalunya.

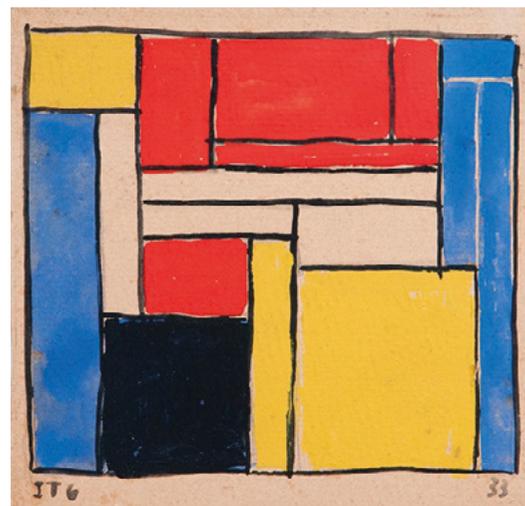
⁴⁵ Ellena, E. (2002). La aparición de la litografía. *Doce Aguafuertes imaginarios*. Ediciones de la Amistad.



Portada catálogo Joaquín Torres-García, Corporación Cultural de Las Condes, abril, 1994.

En abril de 1994, Ellena volcó sus conocimientos y su colección en la organización de “Joaquín Torres-García (1874-1949). Dibujos, grabados y pinturas”, presentada en la Corporación Cultural Las Condes.⁴⁷ En el catálogo, Ellena registró la selección clasificada según sus técnicas y con un comentario específico sobre la iconografía, procedencia y, en los casos pertinentes, las exhibiciones y publicaciones que las documentaban. En la sección de los grabados se incluyó la introducción de la catalogación publicada en 1974, con algunas adaptaciones, con el agregado de los tres últimos grabados que se habían sumado y, junto a las reproducciones de las doce xilografías trabajadas sobre

⁴⁷ La exposición se presentó entre el 7 y el 24 de abril de 1994 en la Corporación Cultural Las Condes, Santiago de Chile, y contó con el apoyo del diario *El Mercurio* y de Emilio Ellena.



J. Torres-García. *Constructivo en ritmos estrictamente ortogonales con utilización de amarillo, azul, rojo, blanco y negro*, 1933. Témpera sobre cartón, 13,7 x 14,3 cm.



J. Torres-García. *Constructivo con líneas curvas en tinta*. Montevideo, 1947. Gouache sobre papel, 14,5 x 11,5 cm.

madera de boj, aguafuertes y aguatinas, se aclaró que correspondían a la colección de la familia Torres.

La muestra logró una buena repercusión en la prensa. Algunos artículos subrayaron su interpretación de la modernidad sin renunciar a la identidad latinoamericana,⁴⁸ analizaron detalladamente la colección exhibida —con un señalamiento acerca de que algunos dibujos eran miniatúrescos—,⁴⁹ aproximaron a Torres a Mondrian —para luego diferenciarlos en los resultados—⁵⁰ y destacaron el cuidado museográfico de la muestra.⁵¹

Por otra parte, a partir de las prácticas académicas heredadas del ejercicio de la estadística matemática, Ellena valoraba el intercambio de saberes en encuentros abiertos al diálogo interdisciplinario y, con ese objetivo, organizó seminarios y conferencias planteadas como plataformas de discusión que permitieran repensar, en este caso, el horizonte torresgarciano.⁵² En este marco, en 1996 organizó el seminario Joaquín Torres-García. Vida, obra y legado dirigido a investigadores, estudiantes en formación y público en general, para el cual invitó a especialistas procedentes de España, Uruguay, Argentina y Chile: Nelly Pewrazzo, Mario Gradowczyk, Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Adolfo Maslach, Cecilia Buzio, Ramón Vergara Grez, Michael Humphreys, Pedro Ibieta y Eduard Vives i Noguera.

⁴⁸ Ready, S. (1994). “Torres-García: Nuestro norte es el sur”, s/d. Archivo Emilio Ellena.

⁴⁹ Sommer, W. (1994). “Retrospectivas”, s/d. Archivo Emilio Ellena.

⁵⁰ A.M.R. (1994). Constructivismo más allá de la razón. *La Nación*.

⁵¹ Pastor Mellado, J. (1994). Una diligente exposición de Joaquín Torres-García. *La Nación*.

⁵² Vale la aclaración de que este formato de encuentros o seminarios fue aplicado a los otros artistas que coleccionó o estudió.



J. Torres-García. Juguete articulable en madera (azul), figura masculina. Madera pintada 5 piezas.



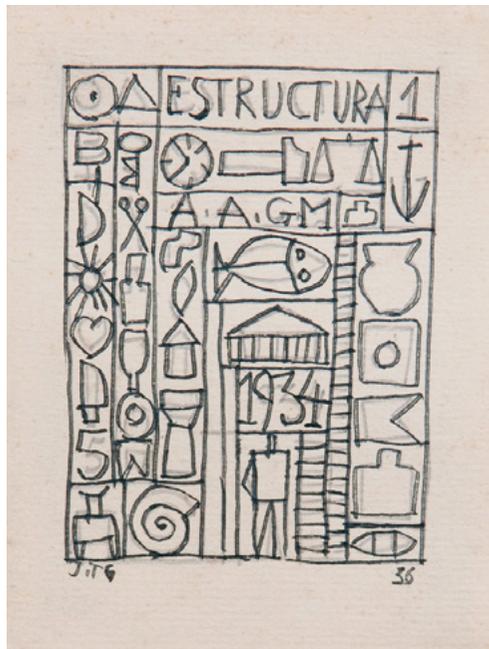
J. Torres-García. Juguete articulable en madera (rojo), figura masculina. Madera pintada 5 piezas.



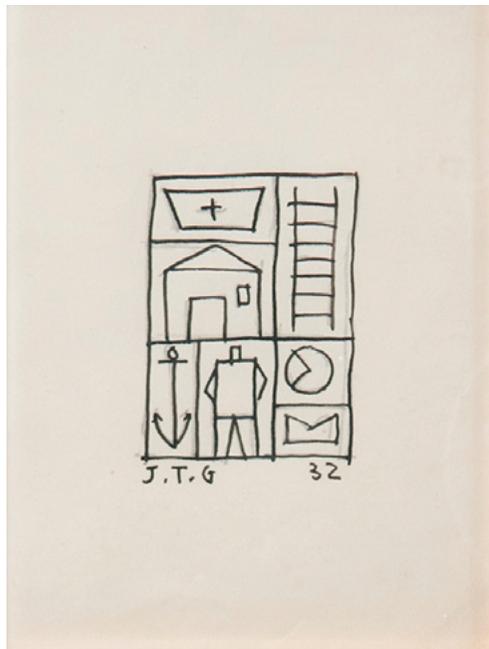
J. Torres García. *La Gare*. París, 1929. Óleo sobre tela, 53 x 83 cm.

J. Torres García. *Composición*, Montevideo, 1944. Óleo sobre cartón, 25 x 33 cm.

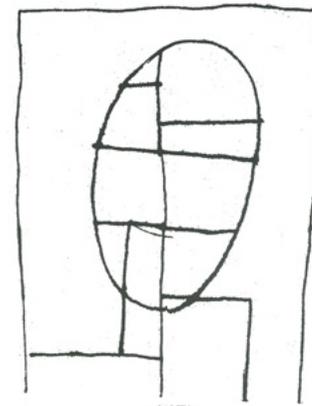
J. Torres-García. *Paisaje urbano (Épicerie)*, 1930. Tinta y acuarela sobre papel, 16,6 x 25,4 cm.



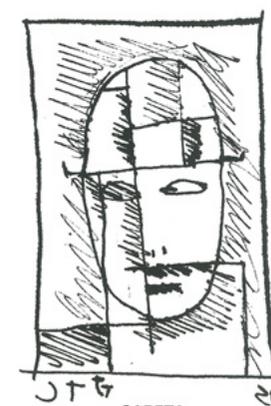
J. Torres-García. *Estructura*, 1936. Tinta sobre cartulina, 13,3 x 9,6 cm.



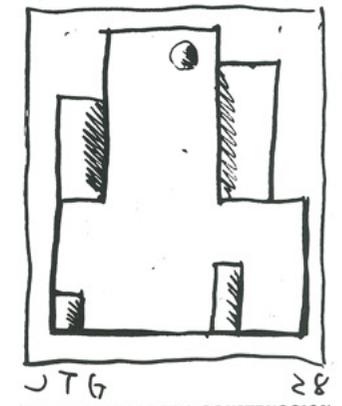
J. Torres-García. *Pequeño constructivo con hombre universal y escalera*, 1932. Tinta sobre papel, 10 x 7,8 cm.



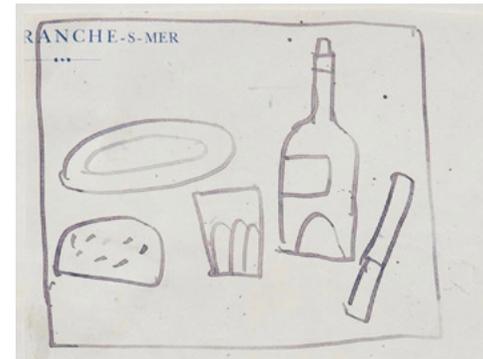
J. Torres-García. *Cabeza*. París, c. 1928. Tinta sobre papel pegado sobre cartón, 8,1 x 7,6 cm.



J. Torres-García. *Cabeza*, París, 1926. Tinta sobre papel, 10,2 x 7,0 cm.



J. Torres-García. *Proyecto para una construcción*. París, 1928. Tinta sobre papel, 9,2 x 6,7 cm.



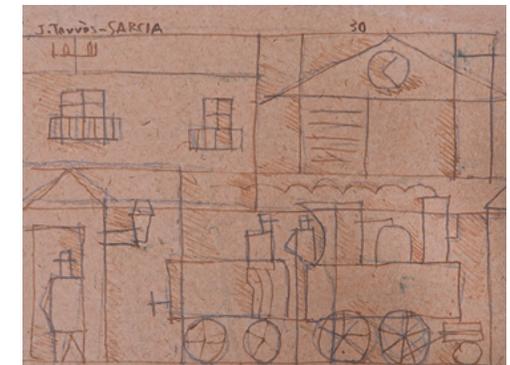
J. Torres-García. *Bodegón*. Villefranche sur le Mer, c. 1924. Tinta sobre papel (fragmento de papel con membrete), 10,5 x 12,7 cm.



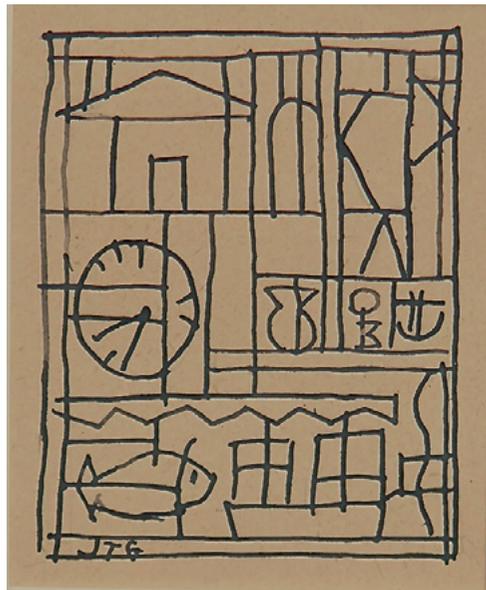
J. Torres-García. *Locomotora 525*. París, 1927 Tinta sobre papel pegado sobre cartón, 14 x 17,2 cm.



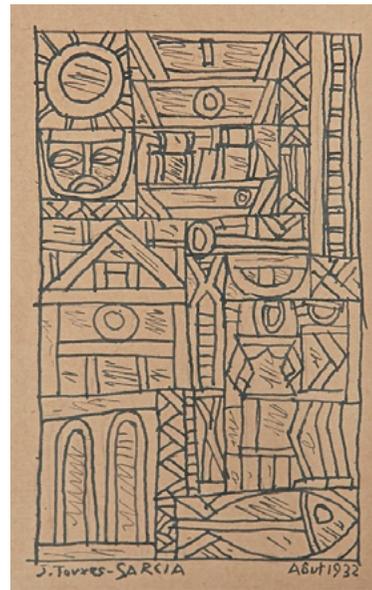
J. Torres-García. *Proyecto para una estación*. París, 1930. Tinta sobre papel, 12,9 x 17,4 cm.



J. Torres-García. *Paisaje urbano con carro y personajes*, 1928. Tinta sobre papel, 10,6 x 13,2 cm.



J. Torres-García. *Constructivo con barco y reloj*. París, 1930. Tinta sobre papel, 9,4 x 6,4 cm.



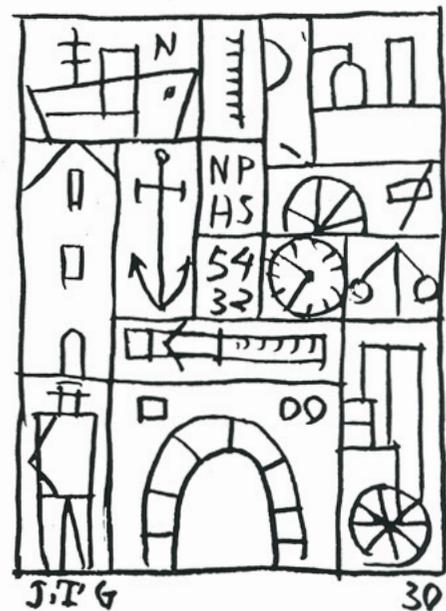
J. Torres-García. *Constructivo August 1932*. París, 1932. Tinta sobre papel pegado en cartón, 16 x 10,4 cm.



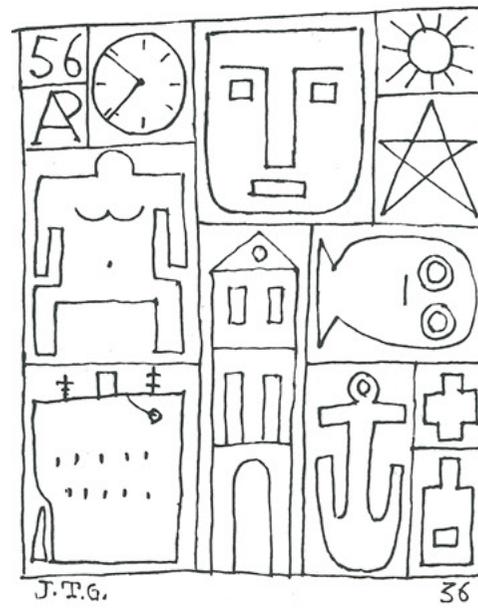
J. Torres-García. *Pareja*. París, c. 1928. Grafito sobre cartulina (lápiz graso fijado), 12 x 10,3 cm.



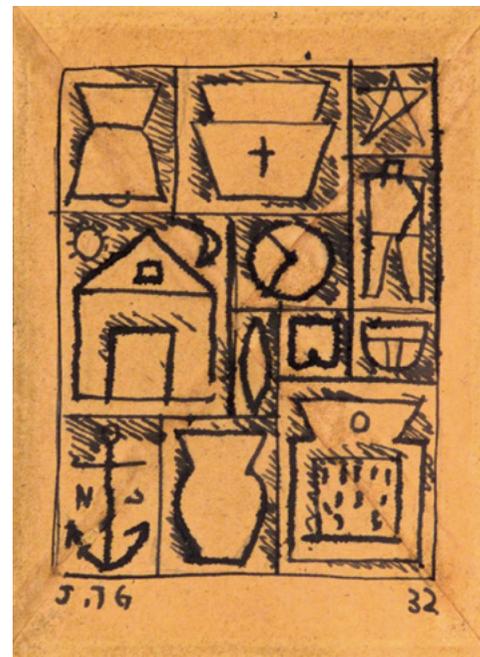
J. Torres-García. *Constructivo urbano*. París, 1929. Lápiz rojo sobre papel, 8,4 x 8,3 cm (Sobre una tarjeta de matrimonio).



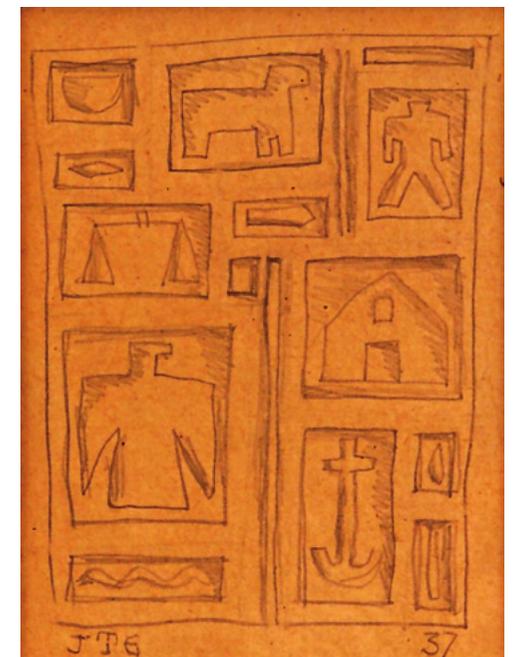
J. Torres-García. *Constructivo con portada*. París, 1930. Tinta sobre papel, 10,2 x 7,3 cm.



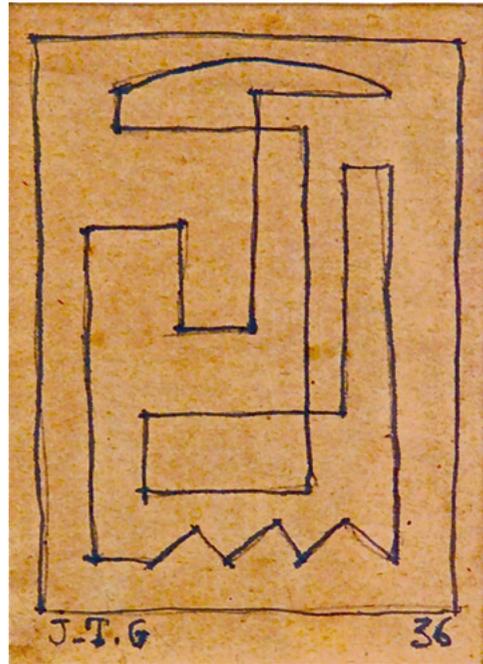
J. Torres-García. *Constructivo con barco*. Montevideo, 1936. Tinta sobre papel, 15,5 x 12,2 cm.



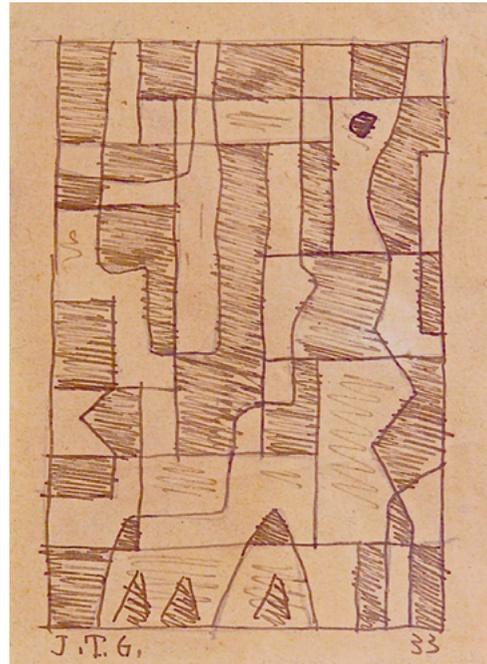
J. Torres-García. *Dibujo constructivo*, 1932. Tinta sobre papel, 13 x 10 cm.



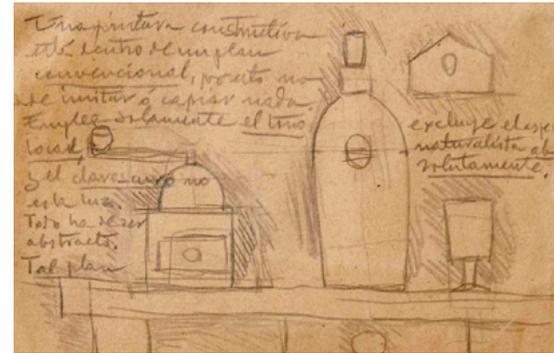
J. Torres-García. *Sin título*, 1937. Lápiz sobre papel, 16,5 x 14 cm.



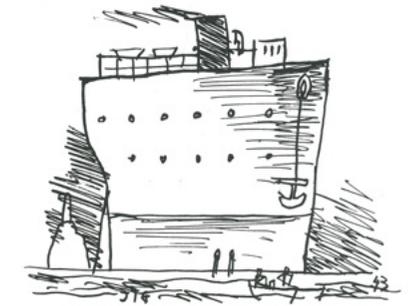
J. Torres-García. *Sin título*, 1936. Lápiz y tinta sobre papel, 14 x 10,5 cm.



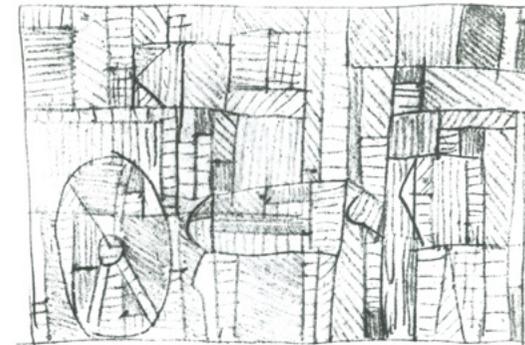
J. Torres-García. *Treated forms*, 1933. Lápiz sobre papel, 19 x 14 cm.



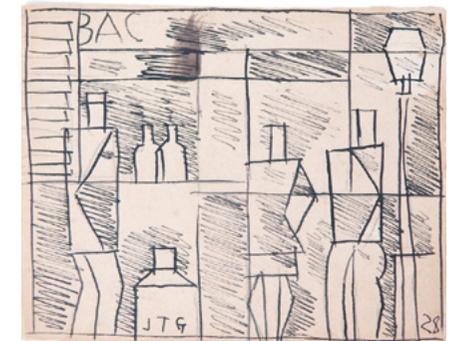
J. Torres-García. *Proyecto para café*. París, 1928. Tinta sobre papel, 12,4 x 15,2 cm.



J. Torres-García. *Barco constructivo*. Montevideo, 1943. Tinta sobre papel, 19,5 x 15,5 cm.



J. Torres-García. *Paisaje urbano con carro*. París, 1930. Lápiz sobre papel, 13 x 17,6 cm.



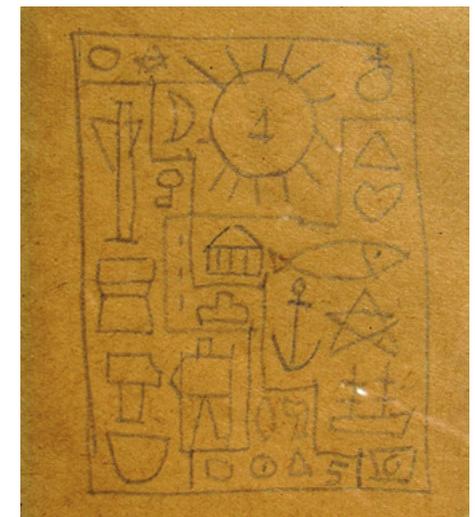
J. Torres-García. *Una lección*. Montevideo, 1943. Lápiz sobre papel, 16,4 x 23,2 cm.



J. Torres-García. *Paisaje urbano con tranvía y carro*. París, c. 1928. Lápiz sobre papel, 14,2 x 24,9 cm.



J. Torres-García. *Fábrica en la ciudad vieja*. Montevideo, 1947. Lápiz sobre papel, 9,4 x 9,1 cm.



J. Torres-García. *Constructivo vertical con sol y número 1*. Madrid, c. 1933. Lápiz sobre papel, 8,8 x 6,5 cm.



De izquierda a derecha: Patricia Novoa, Pedro Valenzuela, Roser Bru, Mario Gradowczyk, Felisa Gradowczyk, Elías Arze, Tom Mapp. Eva Villalón, Adolfo Maslach, Leonardo Díaz Torres, Jimena Pereda, Michael Humphreys, María Elena Farías, Pedro Ibieta, Martha Daura, Nelly Perazzo, Emilio Ellena, nieta de Mabel, Mabel Castellón y Cecilia Buzio de Torres. Fotografía: Patricia Novoa, mayo, 1996.

Este encuentro se concentró en cuatro módulos: el período catalán y neoyorquino, la etapa parisina, el regreso a Uruguay y la propuesta constructiva y, finalmente, la Escuela del Sur. Además, teniendo en cuenta el rol central que los coleccionistas y teóricos intervinientes asignaban las obras, Ellena organizó tres exposiciones simultáneas inauguradas el primer día del encuentro: “Roser Bru, Torres-García y Manolita, Dibujos”, “Mundo Torres-García” y “Un perfil histórico.”⁵³

La primera reunió un conjunto de dibujos, basados en fotografías de Torres y Manolita, realizados por Roser Bru (Barcelona, 1932-Santiago de Chile, 2021), artista que había llegado a América en 1939 con el grupo de refugiados de la Guerra Civil española, que viajó en el barco Winnipeg. La curaduría de “Mundo Torres-García” se estructuró alrededor de las obras de Torres-García, su esposa y sus hijos y nuera, que fueron presen-

53 El seminario y las exposiciones fueron realizadas entre el 10 y el 16 de abril de 1996, y contaron con el apoyo de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y de las embajadas de España en Chile y de Uruguay en Chile.

tadas en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile,⁵⁴ mientras que el guion de “Un perfil histórico” fue elaborado a partir de los registros fotográficos correspondientes a los momentos centrales de la vida y la trayectoria del maestro uruguayo.

Tras las jornadas de presentación y discusión de las ponencias, los textos fueron recogidos en los *Cuadernos de la Escuela de Arte*.⁵⁵ También para el cierre de estas exhibiciones, se organizaron dos encuentros, uno con proyección de videos⁵⁶ y, al día siguiente, Ellena brindó la conferencia Tres americanos y Alberto: Barradas, Torres y Neruda.⁵⁷

Posteriormente, se proyectó una itinerancia para “Mundo Torres-García” en Montevideo y Rosario, donde fue exhibida en las galerías del Centro Cultural Parque de España.⁵⁸ Ellena propuso el conjunto de dibujos, grabados, pinturas y juguetes de Torres junto a doce trabajos de Manolita y otros tantos de sus hijos, nuera y yerno, que fueron presentados en el catálogo por medio de un ensayo de Juan Manuel Bonet.

Para cada trabajo curatorial, Ellena preparaba un detalle del guion con las imágenes de las obras, sus epígrafes, textos de sala previstos e, incluso, algunos comentarios que recogían las experiencias de los montajes anteriores, para no cometer el mismo error; como en el caso en que agregó la fotografía de un panel del montaje en Chile y Uruguay con la siguiente anotación: “En ambos casos no existía literatura aclaratoria y pocos espectadores captaron su sentido.”

En 2000, para pensar la curaduría de una exposición sobre las publicaciones vinculadas a Torres-García, Ellena acudió a la teoría del muestreo que había aplicado en el ámbito universitario. En el texto preparado para presentar la muestra “Impresos de/sobre, generados por Torres-García. Una selección”, presentada en el Centro Cultural de España en Santiago de Chile, precisó:

En rigor, debería decir que es una muestra de posibilidades y criterio, pero, sinceramente, creo que dará una idea de la magnitud del gran conjunto que tratan de representar. El contacto con ella, ojalá, motive a algunos observadores a interesarse en el mundo sobre el que informan.⁵⁹

54 Presentada entre abril y mayo de 1996 con el patrocinio de la Embajada de España, la Embajada de la República Oriental del Uruguay y la Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile.

55 VV. AA. (1997). *Cuadernos de la Escuela de Arte II*.

56 El 24 de mayo de 1996, se proyectó un video sobre Torres y el universalismo constructivo a partir de los documentos reunidos por Bárbara Duncan, bajo la dirección de Gómez Sicre y Luis Hurtado; otro sobre Torres, de la Unión Latina de Montevideo, dirigido por Lucía Fabbri; y una realización de la Televisión Española sobre Roser Bru.

57 Se trata del pintor y escultor español Alberto Sánchez Pérez, conocido como Alberto, que en 1933 frecuentó el círculo de Torres-García en Madrid.

58 Presentada entre el 10 y el 30 de noviembre de 1998 en las galerías del Centro Cultural Parque de España, de Rosario.

59 E. Ellena. *La teoría de muestreo*. Impresos de —sobre, generados por— Torres-García. Una selección, 2000. Texto preparado por Emilio Ellena y Pedro Valenzuela para la edición del catálogo de la muestra que, sin embargo, no se publicó.



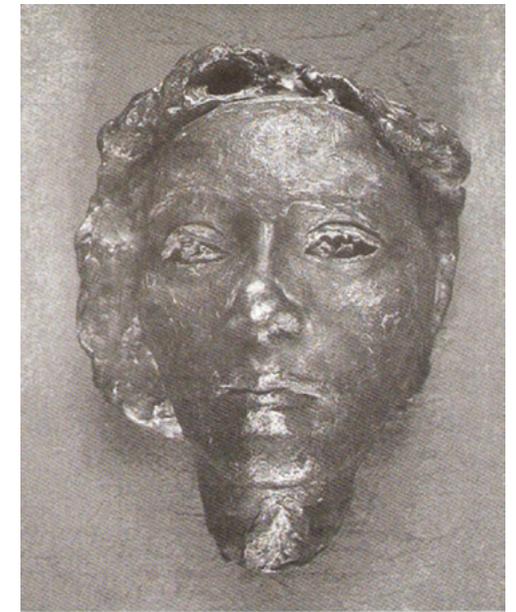
Portada Mundo Torres-García, Centro Cultural de España, 1996.

Entre los textos de Torres se incluyeron: *Notes sobre Art* (Girona, 1913), *Raison et Nature* (París, 1932), *Estructura* (Montevideo, 1935), *Historia de mi vida* (Montevideo, 1939), las dos ediciones de *La ciudad sin nombre* (Montevideo, 1941 y 1974) y un ejemplar de *La regla abstracta* (Rosario, 1967), precedida por *Nueva Escuela de Arte del Uruguay* (Montevideo, 1946), en la que se había publicado el texto por primera vez, y *Universalismo constructivo* (Buenos Aires, 1944). Este último libro, publicado por Poseidón, fue acompañado por alguna fotocopia intervenida con anotaciones de Juan Grela, el artista argentino con el que tempranamente había compartido la pasión por el mundo torresgarciano.

Entre las publicaciones “generadas por”, incluyó dos libros con la reproducción facsimilar de la revista *Cercle et Carré*, editados en Italia y en Francia, más las ediciones completas de las revistas *Círculo y Cuadrado. Revista de la Asociación de Arte Constructivo* (Montevideo, 1936-43) y *Removedor. Revista del Taller Torres-García* (Montevideo, 1945-53). Entre los análisis publicados sobre Torres, eligió el libro monográfico de Enric Jardí (1973); el estudio de Mario Gradowczyk (1985) sobre la simbología; el trabajo de Adolfo Maslach (1988), que hace foco en sus relaciones con la arquitectura y la publicación dedicada a los juguetes Aladdin Toys (1997).



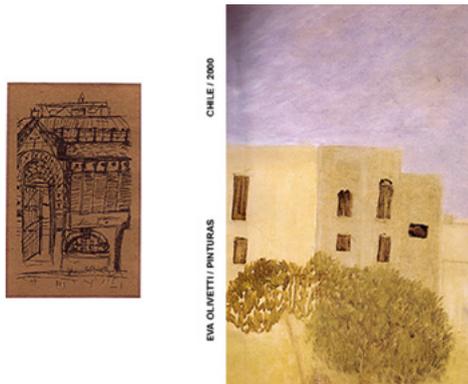
O. Torres, *Interior*, 1950. Acuarela y gouache sobre papel, 15,9 x 18,4 cm.



E. Yepes, *Rostro de Olimpia*, c. 1946. Bronce vaciado, 27,5 x 22 x 11 cm.

La selección no solo dio cuenta de sus conocimientos sobre la obra teórica de Torres, sino que ofreció el testimonio de su lectura minuciosa y capaz de revisar algunas inconsistencias. En este sentido, al prólogo de la muestra se le sumó un escrito suscripto por Ellena y Pedro Valenzuela que, bajo el título “Consideraciones sobre siete libros de Torres-García”, situó cada texto, anotó observaciones y analizó la materialidad. Los comentarios relativos a *Notes sobre Art* centraron el interés en las ilustraciones grabadas sobre madera de boj: la de la portadilla de Manolita y las cuatro del interior de Torres que, según se menciona en *Historia de mi vida*, le habían gustado a Eugenio d’Ors. Con la mirada puesta en los detalles de la edición, también se observó: “Destaca el hecho de que en la encuadernación se utiliza como decoración interior de la portada y contraportada un *pochoir* a tres colores original del artista.”⁶⁰ En opinión de estos autores, la primera edición de *Raison et Nature* —con sus 45 páginas manuscritas e ilustradas con dibujos originales pegados, agrupadas en una carpeta de cartón piedra— podría considerarse

60 Ellena, E. y Valenzuela, P. (2000). *Consideraciones sobre siete libros de Torres-García*. Centro Cultural de España.



Portada catálogo exposición Eva Olivetti, Centro Cultural de España, 2000.

como un libro de artista. Para conmemorar el centenario de Torres, en 1974 se había realizado una cuidada reedición de este libro, aunque su texto ya había sido traducido y reproducido en *Universalismo constructivo*.

En el caso de *Historia de mi vida*, el análisis señaló un error en el que había incurrido el propio Torres en la descripción de los paneles de los murales del salón de San Jorge, de la Diputación de Barcelona, analizó las consecuencias que ese error acarreó en las interpretaciones históricas, ubicó la procedencia de las ilustraciones y consideró la reedición de 1990. Tanto *La ciudad sin nombre* como *La regla abstracta* fueron obras caligráficas que se reimprimieron en 1974, en el marco del centenario de su autor.

El conjunto se completó con un ejemplar de *Universalismo constructivo*, recopilación de sus conferencias que articula la doctrina torresgarciana, y *Estructura*, libro dedicado a Mondrian que recogió los conceptos medulares de su teoría plástica.

Los proyectos de Ellena también pusieron énfasis en los trabajos de Manolita y, en sus últimos años, había comenzado a abrir el horizonte torresgarciano hacia el entorno de su taller, a través de una invitación a Eva Olivetti (Berlín, 1924 - Montevideo, 2013) y a Adolfo Nigro, ambos discípulos de José Gurvich. Para Olivetti concretó una muestra, en el año 2000, que reunió paisajes, naturalezas muertas y retratos pintados al óleo, más una serie de apuntes de Montevideo.

Como en otros proyectos curatoriales que Ellena concretó en el Centro Cultural de España, los relacionados con Torres contaron con un catálogo publicado en un formato normalizado en 17,5 centímetros de alto por 12 de ancho, con sobrecubierta de papel de vegetal.⁶¹

⁶¹ Los vinculados con el horizonte torresgarciano fueron: "Roser Bru, Torres-García y Manolita. Dibujos" (1996), "Mundo Torres-García. Vida, obra, legado: un seminario" (1996), y, como analizaremos más adelante, "A propósito de un personaje: Manolita Piña de Torres-García. Sus trabajos y los saludos" (1999) y "Eva Olivetti" (2000).

También en este período, Ellena gestionó la colocación de una placa en la propiedad que había habitado la familia Torres Piña en Vilasar del Mar, Barcelona. Precisamente en la casa, ubicada en el número 26 de la calle San Jaime, había nacido Olimpia y, según está documentado, Francesc Rondon, el director del Museo Enric Monjó (Vilasar), había logrado avanzar los trámites en el Ayuntamiento para realizar esta identificación en homenaje a los ilustres habitantes; sin embargo, no llegó a concretarse.

Tributo a la labor de Manolita Piña

Si las figuras de Torres-García y Neruda habían sido para Ellena dos faros que lograron iluminar el tiempo de las utopías del siglo XX, no fueron menos potentes las proyecciones de las figuras de sus compañeras: Manolita Piña Rubies de Berenguer (22 de febrero de 1883, Barcelona, 11 de junio de 1994, Montevideo) y Delia del Carril (la Hormigueta). Desde la primera visita de 1965, como señalamos, lo cautivó la personalidad de la viuda de Torres, y sus viajes a Montevideo abrieron una corriente de afectos e intereses en común. Ese vínculo le permitió conocer en profundidad su vida y obra para abordarla como artista y destacada personalidad de su época.

Muchas veces se ha relatado que Torres comenzó la amistad y posterior noviazgo con Manolita mientras frecuentaba su casa para enseñar pintura a Carolina, la hija mayor de la familia Piña Rubies; sin embargo, la pareja decidió no hacer pública esa relación ante el temor de que la familia rechazara a un pretendiente pintor. De hecho, para el mismo Torres aún resonaba la oposición de su padre a su carrera, aunque con los primeros carteles y la publicación de algunas ilustraciones había podido demostrar que podría ganarse el sustento.

Junto a su hermana, Manolita se sumó a las clases de pintura y pronto Torres le dedicó un artículo con elogiosas consideraciones:

Feminal, que no descuida ocuparse de toda manifestación artística femenina, se cree en el deber de alentar a quienes aparecen tímidamente, dando a conocer a sus autores y publicando sus trabajos. Los del presente número, debidos a la señorita Piña, nos parecen interesantísimos por su feminidad y sabor literario. [...]

Esto es lo que queremos hacer constar, presentando en lugar de cuadros de rutina, o vulgares y tontos, cosas hechas con inteligencia y hechas con amor, sean correctas o no; queremos personalidad, femineidad, intimidad; queremos, en una palabra, que la artista cuente algo propio de ella. Y éste es el valor que tienen estos pequeños dibujos.

Ahora sólo nos falta decir que la señorita Piña ha podido estudiar poquísimos y que se ha formado sola, que no ha salido de Barcelona, pero que conoce lo más importante de los museos de Europa; que

conoce perfectamente lo moderno, pero que prefiere lo primitivo y lo clásico; y, finalmente, que es joven, muy joven, y que por eso podremos esperar que nos dé trabajos interesantes, si la indiferencia con que se suelen mirar estas cosas no le impiden estudiar y formarse del todo.⁶²

La lectura *in extenso* del artículo no solo muestra la admiración por el carácter personal de las pinturas de Manolita, sino también la valoración de sus conocimientos sobre el arte moderno, las coincidencias que tenían en lo relativo al mundo primitivo y clásico, y el reconocimiento —seguramente también compartido— de la indiferencia que, en aquella época, era necesario superar para estudiar y dedicarse al arte, obstáculos que él mismo había padecido en su entorno familiar. En agosto de 1909, contrajeron matrimonio y viajaron a Bruselas, donde él se ocupó de las decoraciones del pabellón de Uruguay en la Exposición Internacional de 1910, y ella pintó algunos óleos, entre los que Ellena conservó en su colección, el de los tejados nevados del vecindario en el que se alojaron, vista que Torres también dibujó y, más tarde, incluyó en *Historia de mi vida*.⁶³

Al publicar el libro *Notes sobre Art*, Torres incluyó un grabado sobre boj de su esposa en la portadilla, quien participó en el grupo que impulsó la *Revista de la Escola de Decoració*, en la que aparecieron otros tres grabados. Sin embargo, desde aquellos años Manolita dejó la actividad creativa y recién retomó a comienzos de los años 50, cuando conformó MAOTIMA (acrónimo de Manolita, Otilia, Ifigenia y María Angélica), grupo de trabajo dedicado a realizar tapices constructivos bordados a mano.

En 1974, Ellena realizó el primer *Homenatge a Manolita*, con ocasión de cumplir sus 91 años. A través de Ediciones de la Amistad, produjo una carpeta de 15,5 x 11 centímetros, con un tiraje de 91 ejemplares. Con una portada dibujada por Roser Bru, la pequeña carpeta contiene seis postales con trabajos de Torres y de su esposa, y una hoja plegada que en su interior guarda una xilografía original de *La dama del cofre*, que se había grabado sobre boj, firmada por Manolita; en el exterior, lleva el colofón de un lado y, del otro, un texto de felicitación escrito por Delia del Carril que expresa:

El haber conocido a Manolita en sus luminosos 90 años ha sido un regalo... REGALO, ¡con mayúsculas!, que me tenía reservada la vida. Hoy, que cumple sus 91 años no menos luminosos, le mando con nuestro Emilio Ellena un beso grande.⁶⁴

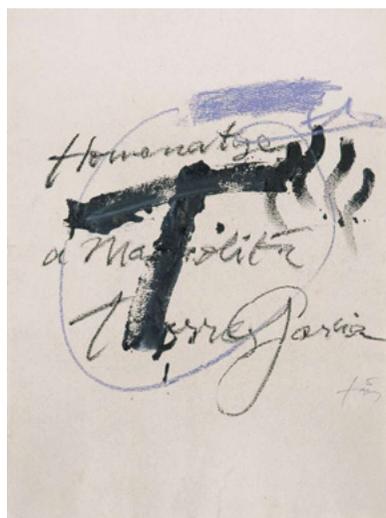


Joaquín Torres García, "Una nova artista", en *Feminal*, n.º 8. Barcelona, 24 de noviembre de 1907.

62 Torres-García, J. (1907). Una nova artista. *Feminal*, 8. *Feminal* se publicó como suplemento del periódico *La Il·lustració Catalana*, entre 1907 y 1917. Según el estudio de Ana Muñoz, reivindicaba la cultura catalana y los derechos de la mujer, como el derecho al voto y la participación femenina en la cultura; en particular, su fundadora, Carmen Karr, defendía la autoría femenina y fomentaba los vínculos entre autoras e intérpretes mujeres. Muñoz, A. (2012). La revista *Feminal* (1907-1917): paradigma de la música de salón catalana de principios del siglo XX. *Sinfonia virtual*, 23. http://www.sinfoniavirtual.com/revista/023/feminal_musica_catalana.pdf

63 Torres-García, J. (1939). *Historia de mi vida*. Talleres Gráficos Sur.

64 Del Carril, D. (1974). *Homenaje a Manolita*. Ediciones de la Amistad.



Obra dedicada por A. Tàpies a Manolita, 1983.

Dos años después, a través de Ediciones de la Amistad, se encargó otra carpeta de 33,5 x 25 centímetros, pero con un tiraje de solo cuatro ejemplares. Se trata de *Un altre homenatge a Manolita*, que contiene cuatro dibujos y un colofón de Roser Bru presentados por Ellena.

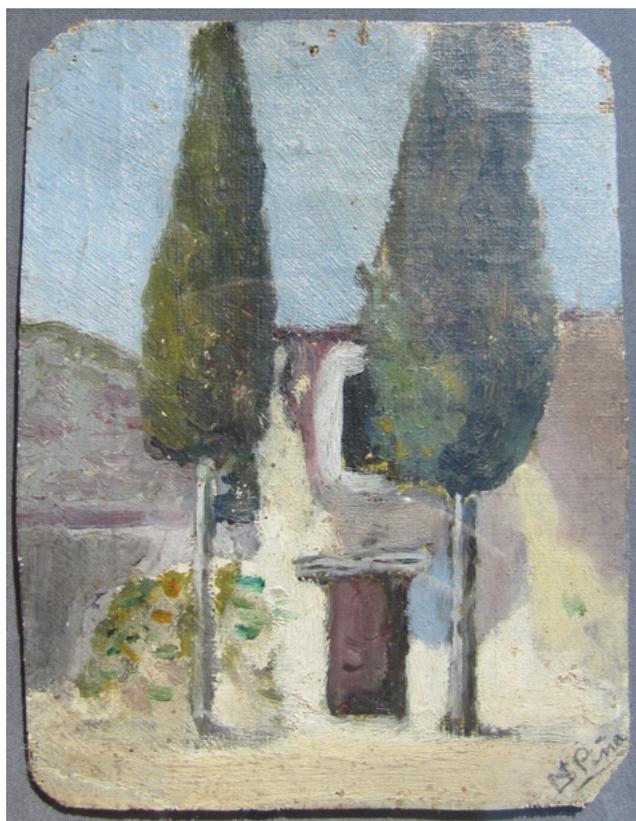
Para celebrar su centenario, Ellena preparó la exposición “Mundo Torres-García. Actos de Homenaje a Manolita Piña de Torres-García en su centésimo cumpleaños”, presentada entre el 26 de septiembre y el 15 de octubre de 1983 en el Centre Català de Santiago de Chile. Se exhibieron cuatro dibujos y una acuarela de Torres, cuatro óleos y un dibujo de Manolita, y la serie que Roser Bru dibujó a partir de documentación fotográfica de la familia Torres Piña. Para la celebración del centenario, prevista también en Montevideo⁶⁵ y Barcelona, el artista catalán Antoni Tàpies envió una pieza gráfica dedicada especialmente para homenajearla, que, en este caso, fue la imagen del afiche de difusión de la muestra y de la conferencia que dictó Ellena.

Entre 1999 y 2000, Ellena comisarió otra muestra en homenaje, esta vez itinerante. Con la asistencia de Pedro Valenzuela, planificó y concibió un proyecto expositivo, más un libro de pequeño formato que reunió las obras y los saludos escritos por sus amigos Daniel Giralt-Miracle, Carmen Alborch, Pasqual Maragall y Tomás Llorens; dibujos, pinturas y collages de Roser Bru, Mario Carreño, Isabel Garriga, Adolfo Nigro, Eva Olivetti,

⁶⁵ Entre las actividades que se realizaron en Montevideo, Dumas Oroño, integrante del Taller Torres-García, organizó un homenaje, planeado por Germán Araujo y Tatiana Oroño, transmitido al mediodía del día de su cumpleaños por Radio Nacional CX 30, de Montevideo.



M. Piña, *Figura en el jardín*, c. 1904, Gouache, tèmpera sobre cartón, 13,6 x 8,5 cm.



M. Piña, *Ermita de Sant Medir*, c. 1909. Óleo sobre tela, 14,1 x 10,7 cm.

Mabel Rubli, Hermenegildo Sábat, Francesc Todó y Antoni Tàpies, de quien también incluyó, en la tapa de la publicación, la obra gráfica que le había dedicado.⁶⁶ Titulada “A propósito de un homenaje a Manolita Piña de Torres-García, sus trabajos y los saludos”, la muestra se presentó en mayo en el Centro Cultural de España, en Santiago de Chile, con un prólogo escrito desde el afecto, en el que Ellena señaló:

Durante casi treinta años, los últimos de su vida, transcurrió esta, más que generosa para mí, amistad con Manolita. [...] La conocí cercana a los 82 años y eran ya presentes y se avecinaban realidades que por muchísimas razones pudo elegir no incorporar. [...] Defendió lo

66 La publicación fue editada por el Centro Cultural de España en Santiago de Chile en 1999 y en la portada llevó el original realizado por el artista catalán para conmemorar el centenario de Manolita, autorizado por la Fundació Antoni Tàpies a través de la nota enviada el 5 de febrero de 1999.



M. Piña, *Maternidad y ofrenda*, c. 1912. Acuarela sobre papel, 19,3 x 19,5 cm.

que creía en todos los órdenes, el cultural, el social, el político. Y este enunciado puede leerse en cualquier secuencia, pues la única condicionante para ella era el hombre. Desde el cariño más profundo he coordinado este homenaje.⁶⁷

El testimonio de apertura corresponde a Anheló Hernández, quien recordó que alguna vez le había preguntado a Manolita por qué no había seguido pintando y, riéndose con ironía, le había respondido: “Basta un artista por familia”. A través de algunos episodios, Hernández muestra la relación afectiva que había construido desde los tiempos en los que era discípulo de Torres e, incluso, el vínculo de cierta complicidad de los años de la dictadura uruguaya y su exilio personal. Teniendo en cuenta que en la decisión de Manolita estaban implícitas las “obediencias” de quien nació mujer, pero conociendo bien el temperamento y la determinación de la viuda de su maestro, Hernández consideró que, sin abandonar el mundo del arte, ella había optado por otras formas de realización personal, y concluyó: “Este aceptar sin dramatismos, esa capacidad de consentir sin renunciar, me parece su estilo. [...] Su heroísmo consistió en ser indoblegablemente fiel a sus principios, tenerse siempre humana”⁶⁸.

67 Ellena, E. (1999). *Durante casi treinta años*. A propósito de un homenaje a Manolita Piña de Torres-García. Sus trabajos y los saludos. Centro Cultural de España.

68 A. Hernández, “Manolita, un testimonio”, en *A propósito de un personaje Manolita Piña de Torres-García. Sus trabajos y los saludos* (cat. exp.), Centro Cultural de España, Santiago de Chile, mayo de 1999, pp. 5-8.



M. Piña, *Vista de Tibidabo*, c. 1906-07. Óleo sobre tela, 17 x 29,3 cm.

En este homenaje, Ellena tampoco había omitido reproducir un fragmento de la conocida entrevista realizada por María Esther Gilio, en la que surgió el tema de la interrupción de la carrera artística de Manolita a través del siguiente diálogo:

MEG -Cuando usted conoció a Torres, dibujaba. ¿Por qué dejó?

MP -“La mujer de un pintor no debe pintar”. Así me lo dijo un día un gran pintor que había en España.

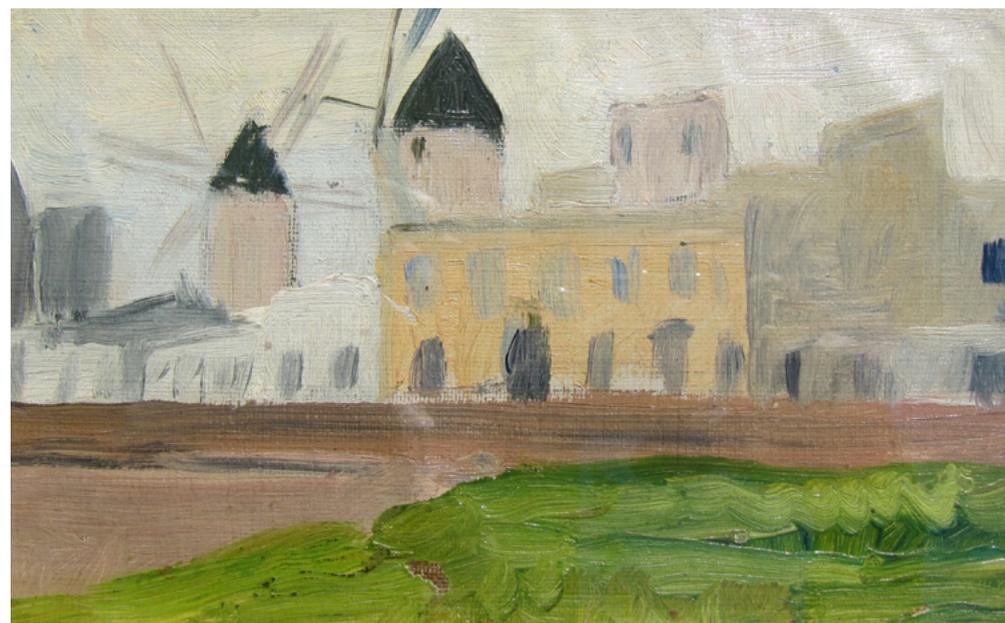
MEG -¿Le explicó por qué?

MP -Sí. Él dijo: “Porque si lo hace mejor, será en detrimento del marido. Y, si lo hace peor, lo avergonzará.”

MEG -En una palabra, tiene que sacrificarse para no molestar al marido.

MP -Yo pienso que uno tiene que dedicarse a la pintura o a otro arte cualquiera, si esa es la razón de vivir.⁶⁹

69 M. E. Gilio, “La razón de vivir”, en *A propósito de un personaje Manolita Piña de Torres García. Sus trabajos y los saludos* (cat. exp.), Centro Cultural de España, Santiago de Chile, mayo de 1999, p. 165. Se trata de un fragmento de la entrevista publicada el 17 de junio de 1994 en el semanario montevideano *Brecha*.



M. Piña, *Molinar de Mallorca*, c. 1906-07. Óleo sobre tela, 13,9 x 21 cm.

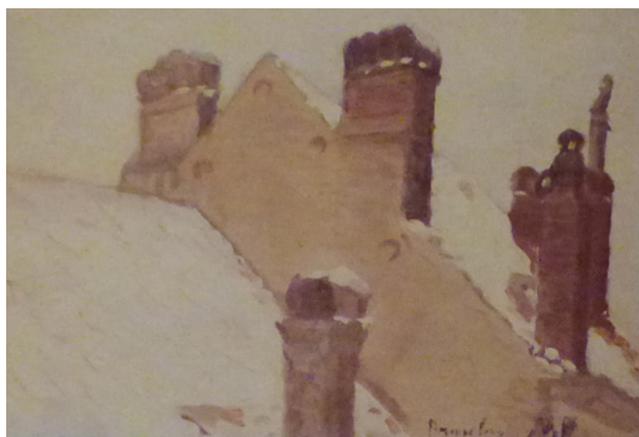
En julio, la exposición viajó a Montevideo, donde se presentó como “Homenaje a Manolita de Torres-García” en las salas del Cabildo.⁷⁰ Esa controvertida renuncia reapareció en un valiente texto de la crítica Alicia Haber, quien subrayó:

Estas obras hablan de su capacidad expresiva que dejó de lado y fue opacada por la presencia de su carismático esposo. Debe haber sido muy difícil tener una carrera artística propia al lado de Don Joaquín, pero además no eran épocas propicias, dado el machismo reinante. Tampoco la cultura hispana de la que provenía Doña Manolita era muy proclive al desarrollo autónomo de la vida de la mujer.⁷¹

Tal como plantea Haber, desde una perspectiva general, la sociedad del novecientos reservaba roles para hombres y mujeres que dejaban poca cabida para el desarrollo individual de la mujer; de hecho, las luchas por su inserción atravesaron el siglo. No obstante, el quehacer artístico se miraba con indiferencia tanto para la estudiante —según el mismo Torres-García escribió en *Feminal*—, como para él mismo, según la opinión de su

70 Se presentó entre el 2 y el 18 de julio de 1999, y en este caso el libro fue reeditado por la Intendencia Municipal de Montevideo, la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional.

71 Haber, A. (1999). Sobre Manolita Piña. Entañable presencia. *El País*.



M. Piña, *Techos de Bruselas*, 1910 (Bruselas). Óleo sobre tela, 22,4 x 32,4 cm.



M. Piña-R. Bru, *A Manolita participante*, c. 1985 (Montevideo-Santiago de Chile). Collage, papel de diario, intervención en acuarela y pastel, 10,3 x 15 cm

padre. De todos modos, desde un enfoque particular, el artículo de Torres no permitiría sostener que adhería a los rasgos generales de aquella sociedad; aunque tal como cierra su reflexión la mencionada crítica: “Quedará para siempre el enigma sobre la posible carrera artística que esa mujer habría realizado en circunstancias más propicias”.⁷²

Hacia el final de 2000, con el título “Homenatge a Manolita Piña de Torres-García”, esta muestra llegó a Terrassa, ciudad en la que el matrimonio había construido y habitado la casa que llamó Mon Repòs. El Centre Cultural Fundació Caixa Terrassa, acogió esta muestra preparada por Ellena, que recibió comentarios elogiosos en cuanto a su presentación,⁷³ aunque también se destacó la personalidad de quien “actuaba con instinto comprensivo y maternal” ante las objeciones que Torres señalaba a sus discípulos del taller.⁷⁴

En su último año de vida y aún con las dificultades que le provocaba la larga enfermedad que padecía, Ellena impulsó la exposición “Joaquín Torres-García y Manolita Piña, en la Colección de Emilio Ellena” en la Galería Animal, presentada entre el 14 de mayo y el 11 de junio de 2011. Expresamente, la muestra no se ofrecía para la venta, sino que se proponía como una actividad de difusión de ese horizonte torresgarciano que lo inquietaba.



M. Piña, *El arreglo del peinado*, 1912. Xilografía (boj) sobre papel, 11 x 7 cm.



M. Piña, *Maternidad*, 1914. Tinta sobre papel, 15,3 x 8,5 cm.

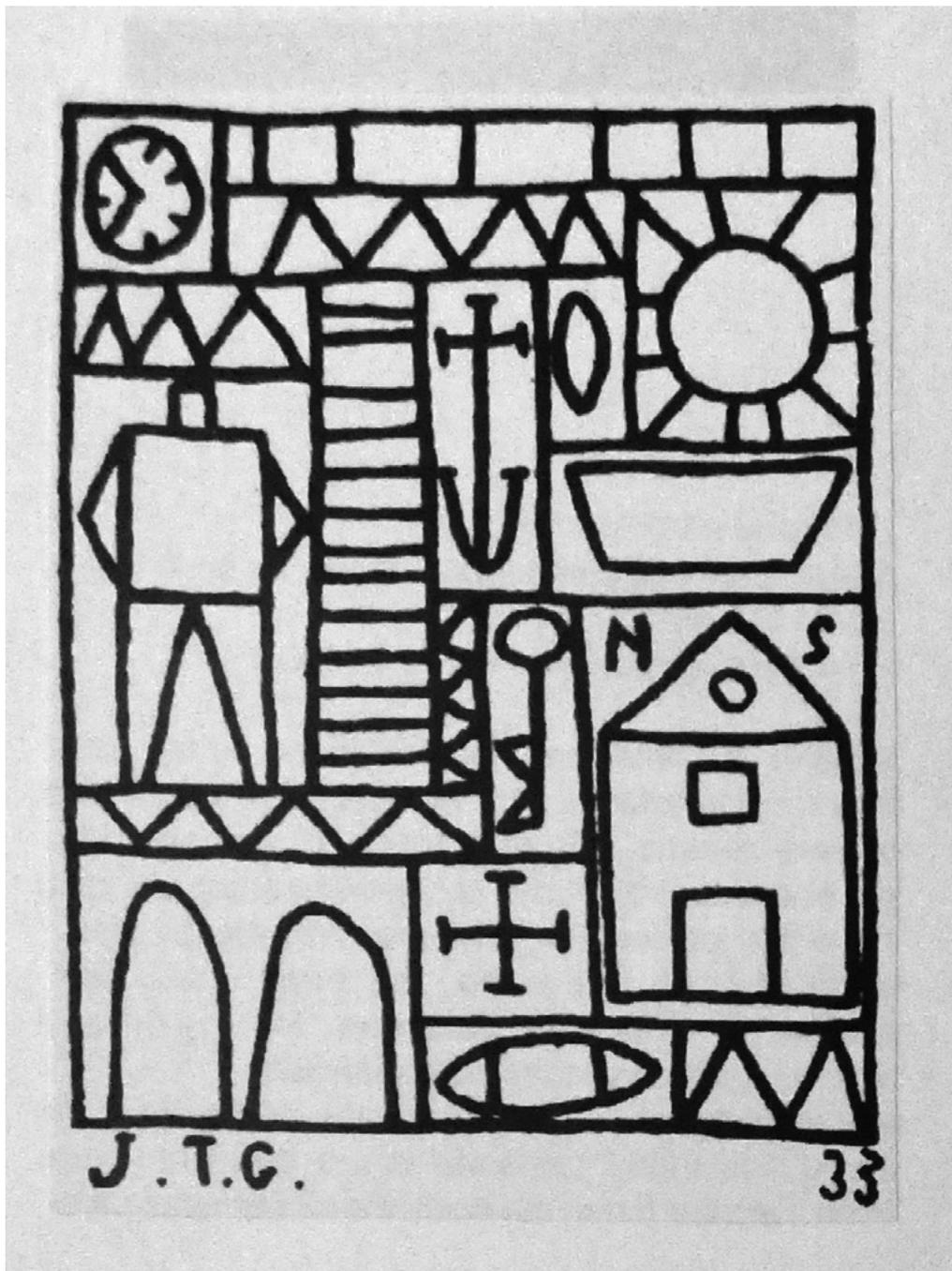


M. Piña, *La lectura*, 1913. Xilografía (boj) sobre papel, 10,2 x 4 cm.

72 Idem.

73 Torrella Niubó, F. (2001). Los catálogos de exposiciones. En *Cultura y Arte*. Archivo Emilio Ellena.

74 J.V. (2000). Historia de una renuncia. *El País*. Archivo Emilio Ellena.



M. Piña, Tapiz, 1980 (Montevideo). Bordado en lana sobre tela de lino, 85 x 65 cm.



Emilio Ellena con Augusto Torres y Manolita Piña.



E. Ellena con María Angélica Senatore y Manolita Piña. Caramurú, Montevideo, Uruguay. Archivo Emilio Ellena.



Emilio Ellena con Ifigenia Torres y Manolita Piña

El último juguete de Torres, la casa de la calle Caramurú

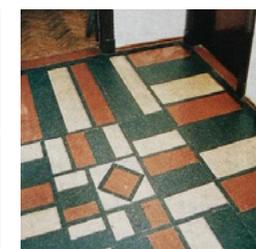
Después de haber dedicado más de treinta años al estudio, colección y difusión de la obra y las ideas torresgarcianas, en 1997, Ellena recibió una invitación de Juan Manuel Bonet para escribir un texto para el catálogo de presentación de la muestra “Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García”, presentada bajo la curaduría de Carlos Pérez en el IVAM - Centro Julio González, con el apoyo de la Fundació Caixa Catalunya.

Frente a esta convocatoria, Ellena recordó que en los derroteros que fue describiendo la vida de este artista, solo en Terrassa y en Punta Gorda —en las afueras de Montevideo— había tenido oportunidad de habitar una vivienda pensada según su concepción estética. Precisamente, al organizar el Seminario Joaquín Torres-García. Vida, obra y legado de 1996, Ellena había invitado a Eduard Vives i Nogueira, quien presentó el ensayo titulado *Joaquín Torres-García (1912-1918) entre Mont d’Or y Mon Repòs*. Ese texto había focalizado la construcción de la casa de los Torres Piña de Terrassa, con un análisis pormenorizado acerca de la intervención del artista en el proyecto y dirección de obra, así como en la decoración interior y exterior. Del aspecto general cercano a un templo clásico, con su frontis, peristilo, columnas dóricas y varias gradas que lo elevaban del suelo, así como el mosaico con el salve de los romanos, este autor concluyó que las elecciones del artista para esa construcción habían coincidido con la orientación de su poética de aquel momento.

En sus viajes a Montevideo, Ellena visitaba a la familia Torres en la casa de Punta Gorda y, al recorrerla, observaba la correspondencia entre las ideas estéticas de Torres aplicadas sobre esa vivienda-taller, tal como escribió en el texto:



Parte superior del frontispicio con un pez en piedra de Gonzalo Fonseca.



Suelo del vestíbulo desde la puerta del comedor.



Gonzalo Fonseca. Versión en mármol de un cuadro de Torres-García.

Es un proyecto deseado, sentido, y esta característica y las proporciones físicas del resultado, muy diversas a la de Mon Repòs, hacen pensar en una lectura estructurada a partir del afecto, en la dimensión del juguete.⁷⁵

Para el texto solicitado pensó, entonces, relacionar el proyecto de Aladdin Toys y esa particular vivienda, en un ensayo que tituló *El último juguete de Torres García: la casa de la calle Caramurú en Montevideo*. Pero, mientras Vives i Nogueira había podido apoyar su abordaje en las memorias sobre Mon Repòs que el mismo Torres escribió en *Historia de mi vida*, Ellena tuvo que observar, registrar los detalles, conversar e intercambiar informaciones con la familia y allegados para rememorar el proceso de construcción. En este sentido, su archivo muestra la meticulosidad con la que reunió fuentes visuales, escritas y orales.

75 E. Ellena, “El último juguete de Torres García: la casa de la calle Caramurú en Montevideo”. En Carlos Pérez et. al, *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres García* (cat. exp.). Valencia: IVAM Centro Julio González - Fundació Caixa Catalunya, 1997, pp. 75-87.

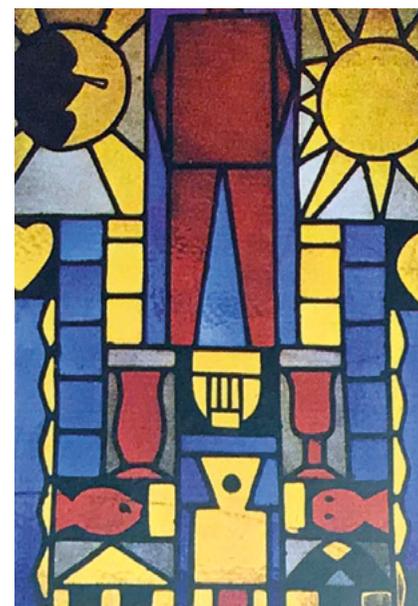
En una carta, María Angélica Senatore, amiga de Manolita, le relató que el maestro había elegido la zona por su cercanía con la costa, en las proximidades de la playa de Los Ingleses, porque “se había enamorado del lugar” en los tiempos en que se desplazaba hasta allí para pintar con algunos discípulos y, una vez acordado su emplazamiento, Torres y sus hijos varones formaron un fondo común para costear los gastos necesarios para su construcción.⁷⁶

Las características fundamentales de la casa de Caramurú 5612 fueron trazadas por el maestro, mientras que su esposa pidió la construcción del estanque del jardín de entrada —para poner camalotes y pececitos rojos—, e intervino en el diseño de una pequeña cocina. En una entrevista, Olimpia explicó:

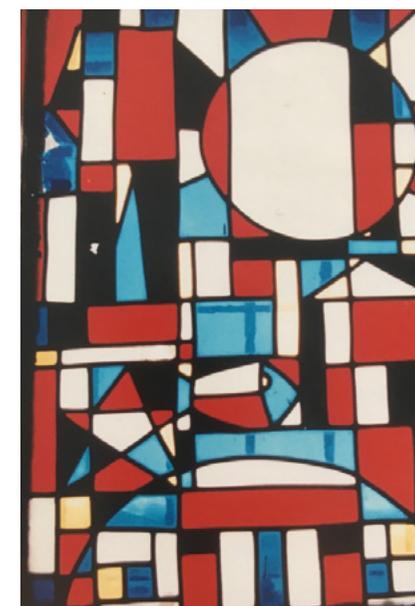
Como a ella no le gustaba cocinar, y para que algún día no la obligaran a hacerlo, ordenó una cocina muy chiquita, una cocina ridícula para una casa donde iban a vivir cinco personas.⁷⁷

Luego de realizarse algunos anteproyectos, la familia decidió una vivienda de dos plantas con sótano, construida con ladrillo cocido expuesto. Su edificación habría comenzado hacia 1939 a partir de los planos presentados en la municipalidad local por Juan Ramón Menchaca, pero se interrumpió debido a un viaje de este arquitecto a Estados Unidos. Si bien contó con la colaboración de Ernesto Leborgne, los trabajos igualmente sufrieron un período de demora debido a las dificultades económicas de la familia.

Los detalles ornamentales pensados por Torres guardaron relación con Mon Repòs, aunque en Uruguay fueron interpretados a través de la estética constructiva: el salve romano de la casa catalana fue reemplazado por el piso del vestíbulo estructurado a partir de la cuadrícula constructiva; en el frontis, sobre la puerta de entrada, se ubicó una piedra donde Gonzalo Fonseca talló un pez; para las aberturas se forjaron rejas y vitrales con diseños constructivos, y el sistema para anunciarse estaba formado por un cordel que accionaba una campana de bronce sobre la que había un pájaro realizado por Horacio. El mobiliario también respondía a la síntesis constructiva: desde el aparador con grafismos de Augusto, la mesa diseñada por Hugo Giovanetti, las sillas proyectadas por el maestro y la radio que decoró en 1939, hasta la biblioteca que lucía coronada por la esfera, el cubo y la pirámide. En el jardín, otro ejemplo de transferencia, esta vez en el mármol sobre el que Fonseca talló un diseño de Torres y, por supuesto, en las paredes no solo pinturas del maestro, sino también de los amigos, sus hijos y sus discípulos, entre los cuales después del centenario de Manolita, se sumó la obra gráfica que le dedicó Antoni Tàpies.



Vitrail del inicio de la escalera.



Vitrail situado al final de la escalera.



Reja de la puerta de entrada.



Vitrail de un dormitorio de la planta alta.

⁷⁶ María Angélica S. en comunicación personal con Emilio Ellena. Enero de 1997.

⁷⁷ Mérica, R. (1996). La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar. *El País*.

En este texto, Ellena propuso pensar la casa-taller de Caramurú como el último juguete de Torres, aquellos objetos de madera que había concebido como parte integrante de su tarea pedagógica para despertar el sentido de las proporciones y el color; es decir, para convocar a la interacción temprana de los niños con las formas, a partir de figuras y objetos de la realidad (personas, animales, locomotoras, autos, etcétera) representados muy sintéticamente. En el mismo sentido, la casa-taller proponía la interacción con el arte constructivo que, por otra parte, como se había considerado en el caso del proyecto de Terrassa, respondía a la poética que Torres sostenía en el período del proyecto de construcción de Caramurú.

Pero, además, al regresar a Latinoamérica, Torres había trazado su programa utópico fundado en la tradición indoamericana —en tanto una de las versiones de la tradición universal—, que aspiraba a recuperar el espacio perdido en el proceso de autonomización del arte. Su arte constructivo era una propuesta que intentaba restablecer la conexión del arte con los ritos y prácticas de cada cultura. De hecho, así lo había explicado desde su primera exposición montevideana, cuando escribió en el catálogo:

Estas obras están concebidas para ser ejecutadas en gran escala —obra monumental (sin perjuicio de que las obras actuales sean ya realizaciones, definitivas), obras que debieran ser ejecutadas en piedra, vidrio, mosaico, alfarería, fresco, tejido, etc.— es decir, los nobles procedimientos de otro tiempo.⁷⁸

En rigor, los detalles de albañilería, ornamentales y el mobiliario, al integrar el arte constructivo a las prácticas cotidianas de su familia y de quienes frecuentaban esa casa-taller, constituyeron una puesta en obra del programa utópico por el que Torres luchó desde su llegada a Montevideo en los años 30.⁷⁹

A modo de conclusión

El archivo personal de Emilio Ellena no solo permite reconstruir su proyecto torresgarciano, sino que cada nota, fotografía o documento ofrece un testimonio de las acciones que llevó adelante. Nacidas en los años jóvenes en los que departía con los artistas rosarinos, sus inquietudes hacia la obra y el pensamiento de Torres-García motivaron una serie de prácticas vinculadas a un horizonte torresgarciano, que incluía a Manolita, su familia, discípulos y amistades, y que, al mismo tiempo, conformaba una red afectiva alrededor de esos intereses. Fueron esos afectos los que movilizaron su capacidad de ser y actuar, tal como plantea la teoría de los afectos cuando sostiene que lo que llena la potencia



Biblioteca de Torres-García.



Silla diseñada por Torres-García.



Detalle de la entrada, con campana de bronce y pájaro de Horacio Torres.



Radio decorada por JT-G, 1939.

son los afectos positivos (de alegría), porque la ponen en movimiento e impulsan una práctica concreta.⁸⁰

Desde esas motivaciones, las primeras ediciones de grabados apoyaron a los artistas rosarinos de su preferencia y, al abrir una vía de acceso para los sectores marginados por el mercado del arte, también respondieron a sus ideales políticos. Desde esos primeros proyectos, aplicó formatos de trabajo deudores de la investigación académica, que

⁷⁸ Torres-García, J. (1934). *Exposición de obras de Torres-García*, Asociación Cristiana de Jóvenes.

⁷⁹ Análisis esta problemática en Rossi, M. (2022). Del universalismo al concretismo. Sobre el potencial utópico del arte rioplatense. *H-ART, 10*. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3591>

⁸⁰ Deleuze, G. (2008). Potencia, afecciones y afectos. *En medio de Spinoza*.

tuvieron en cuenta el momento de recopilación de fuentes, observación, planificación y estudio del tema para lograr los objetivos que trazaba en cada caso.

En el acercamiento a la obra y el pensamiento de Torres-García, no solo se observa el interés por la lectura de las fuentes y bibliografía específica, sino también la disposición para el intercambio con su familia y su entorno próximo. La profundización de los conocimientos de ese horizonte que se iba definiendo pronto se articuló con las acciones previas de difusión a través del grabado, y se trasladó a la reimpresión, la transferencia y, en algunos casos, a las traducciones de sus libros, con miras a profundizar la expansión del legado de Torres. En este mismo sentido, como toda investigación, su catalogación de los aguafuertes y xilografías, comenzada en los años 70, siempre fue un trabajo susceptible de ser modificado y ajustado con los progresivos avances de un trabajo que, para él, no cesaba. Finalmente, a través de las exposiciones, publicaciones y conferencias, compartió los conocimientos y la colección que fue formando desde aquel jubiloso día de 1965, en el que visitó por primera vez a la que consideró su segunda familia.

Referencias

- A.M.R. 1994. "Constructivismo más allá de la razón", *La Nación*, Santiago de Chile, 12 de abril.
- Carril, Delia de. 1974. *Homenaje a Manolita*. Santiago de Chile: Ediciones de la Amistad.
- Deleuze, Gilles. 2008. "Potencia, afecciones y afectos". En *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- Dolinko, Silvia. 2012. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*. Buenos Aires: Edhasa.
- 2021. *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*. Rosario: Ivan Rosado.
- Ellena, Emilio. 1974. "La obra grabada de Torres-García". Montevideo: Comisión Nacional de Homenajes a Torres-García.
- 1996. "Joaquín Torres-García (1874-1949). Dibujos, grabados y pinturas" (cat. exp.). Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes.
- 1997. "El último juguete de Torres García: la casa de la calle Caramurú en Montevideo". En Carlos Pérez et al., *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García* (cat. exp.). Valencia: IVAM Centro Julio González - Fundació Caixa Catalunya, pp. 75-87.
- c. 1997. [Sobre el proyecto de la muestra "Mundo Torres García], mecanografiado, 3 pp. Archivo Emilio Ellena.
- 1999. [Durante casi treinta años]. En "A propósito de un homenaje a Manolita Piña de Torres-García. Sus trabajos y los saludos" (cat. exp.). Santiago de Chile: Centro Cultural de España, p. 3.
- 2002. ["La aparición de la litografía"]. En *Doce Aguafuertes imaginarios*. Santiago de Chile: Ediciones de la Amistad.
- 2008. "[Gambartes nació y vivió en Rosario]". En Gambartes (cat. exp.). Montevideo: Museo Gurrich, abril-julio, pp. 24-26.
- Ellena, Emilio y Pedro Valenzuela. 2000. "Consideraciones sobre siete libros de Torres-García", mimeo, Archivo Emilio Ellena.
- Gradowczyk, Mario. 1985. *Torres-García*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Haber, Alicia. 1999. "Sobre Manolita Piña. Entañable presencia", *El País*, Montevideo, 5 de agosto, p. 5.

- Homar, Lorenzo. 1973. Carta a Ricardo Alegría. Director de la 3ª Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, Miramar, 10 de diciembre. Disponible en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/823984#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-678%2C786%2C1818%2C1018> (consultada noviembre de 2021).
- 1974. Carta a The San Juan Star Editor, 20 de enero. Disponible en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/863670#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1332%2C-7%2C4363%2C2444> (consultada noviembre de 2021).
- Jardí, Enric. 1973. *Torres García*. Barcelona: Polígrafa.
- J.V. 2000. "Historia de una renuncia". *El País*, Barcelona, s/f, p. 16.
- Maslach, Adolfo. 1988. *Sol y luna de arcano*. Caracas: edición del autor.
- Mellow, James R. 1974. "Prints of 20th Century Latin American". En *New York Times. Art*, 2 de febrero.
- Mérica, Ramón. 1996. "La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar", *El País*, Montevideo, Veredas, 30 de junio.
- Muñoz, Ana. 2012. "La revista *Feminal* (1907-1917): paradigma de la música de salón catalana de principios del siglo XX". En *Sinfonía virtual*, n.º 23, julio. Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/O23/feminal_musica_catalana.pdf (consultada noviembre de 2023).
- Pastor Mellado, Justo. 1994. "Una diligente exposición de Joaquín Torres-García", *La Nación*, Santiago de Chile, 12 de abril, p. 68.
- Peluffo Linari, Gabriel. 1997-1998. "Un artista sobre el puente Barcelona-Montevideo", en *Héctor Ragni (1897-1952)* (cat. exp.). Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

- Ready, Silvia. 1994. "Torres-García: Nuestro norte es el sur", s/d, 9 de mayo, p. 7.
- Rossi, María Cristina. 2022. "Del universalismo al concretismo. Sobre el potencial utópico del arte rioplatense". En *H-ART* n.º 10, enero-abril, pp. 67-103. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3591> (consultada en noviembre de 2023).
- Sullivan, Edward. 2013. "Gurrich en Nueva York: una relación conflictiva". En M. Cristina Rossi (Ed.), *José Gurrich. Cruzando fronteras*. Montevideo: Fundación Gurrich.
- Sureda Pons, Joan. 1998. *Torres García. Pasión clásica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Torrella Niubó, Francesc. 2001. "Los catálogos de exposiciones". En *Cultura y Arte*, Terrassa, 18 de enero.
- Torres García, Joaquín. 1907. "Una nova artista". En *Feminal*, n.º 8. Barcelona, 24 de noviembre.
- 1939. *Historia de mi vida*, Montevideo, Talleres Gráficos Sur.
- Valdés Urrutia, Cecilia. 1994. *Joaquín-Torres García. De lo clásico al compás*. Santiago de Chile; s/d, abril, 12-13.
- VV. AAa. 1974. "Manifiesto", San Juan de Puerto Rico, 25 de enero. Disponible en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/856319#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1332%2C-72%2C4363%2C2444> (consultada noviembre de 2021) VV. AAb. 1997. *Aladdin Toys*. Valencia: IVAM, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

GRABADOS ARGENTINOS EN UNA CARPETA PARA CHILE

Silvia Dolinko

Entre Argentina y Chile, los proyectos artísticos y editoriales que Emilio Ellena desarrolló a lo largo de seis décadas estuvieron atravesados por su pasión por el grabado. Estampas y afectos se entrelazaron en sus emprendimientos a uno y otro lado de la cordillera desde 1958, en su Rosario natal, y desde el segundo lustro de los años sesenta en su Santiago de Chile, de la radicación profesional. “Derivaron de este hacer verdaderas, permanentes amistades”, sostenía en un texto autobiográfico y retrospectivo en el que repasaba un importante momento de su tarea editorial: la publicación de cincuenta carpetas de grabados originales de treinta artistas de Argentina realizadas en Rosario entre 1958 y 1967.¹ El presente trabajo se centra en el rol de Ellena como editor, en cuanto agente cultural determinante para la visibilización de obras gráficas y nombres de artistas, con muchos de los cuales mantuvo vínculos amistosos sostenidos en el tiempo. Se hace especial foco en el caso de la carpeta *9 xilógrafos argentinos*, que produjo en 1965 desde Rosario, como propuesta de vinculación con la escena artística chilena, con ocasión de la Segunda Bienal Americana de Grabado.²

Emilio había arribado a Santiago de Chile en 1964. Contaba ya entre sus antecedentes con la importante experiencia de revisión y rescate gráfico que implicaba el proyecto de publicación de las carpetas de las Ediciones Ellena (imagen 1). Esa colección proponía un conjunto amplio a nivel estético, cronológico y geográfico, si bien con fuerte presencia de artistas de su provincia, Santa Fe. La iniciativa resultaba un aporte fundamental dentro del proceso contemporáneo de consolidación del grabado argentino como obra de arte “autónoma”, contribuyendo a impulsar y fortalecer la noción de “grabado original” explicitada desde las tapas de cada carpeta. El emprendimiento había tenido su consagración institucional con exhibiciones en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario en 1960, y en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires en 1963. “Uno de esos hombres que nos hacen tener fe en el destino del país permite que se inicie con esta exposición una cruzada por el grabado” (Romero Brest, 1963), había

1 Dolinko, S. *Carpetas Ellena. Estampas y afectos de un editor*. Ivan Rosado. Las palabras de Emilio Ellena corresponden a un texto sin título fechado el 1 de marzo de 1999 y publicado en el desplegable que él mismo editó con ocasión de la exposición “1958-1967: cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos / Un proyecto artesanal de ediciones en la ciudad de Rosario, la colección Ellena” en el Museo Nacional del Grabado de Buenos Aires.

2 Aunque no se desconocen otras facetas del desarrollo profesional de Ellena —matemático, docente, coleccionista, gestor cultural—, este trabajo hará referencia a él como editor.



Selección de algunas carpetas de Ediciones Ellena, Rosario.

destacado Jorge Romero Brest, entonces director del MNBA, en su presentación de Ellena y su colección de carpetas de grabados.

Aunque los datos de la edición e impresión de esas carpetas, registrados en el colofón, tuvieron siempre a Rosario como ciudad de referencia, las últimas cinco entregas fueron realizadas cuando Emilio ya vivía en Chile; familia y amigos artistas colaboraron en la concreción de esas últimas carpetas que —a partir de la decisión del editor y matemático— llegaron al redondo número cincuenta. “Una serie de circunstancias, entre ellas el hecho de que se hacía definitiva mi radicación fuera del país, me hicieron pensar en dar término a la colección. Había muchos proyectos, pero su materialización se hacía difícil. Con dos carpetas se llegaría al número cincuenta. Armónico, buen definidor de cardinalidades”.³

El editor rosarino fue un actor importante dentro de la escena gráfica argentina. Como daba cuenta un dibujo del pintor y grabador Juan Grella, se podía pensar por entonces

³ Dolinko op. Cit., p. 1.



COLECCION ELLENA DE GRABADOS ORIGINALES DE ARTISTAS ARGENTINOS
THE ELLENA COLLECTION OF ORIGINAL PRINTS BY ARGENTINE ARTISTS

Portada catálogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1963.

en un grupo de amigos de las Ediciones Ellena,⁴ compuesto también por más artistas de Rosario como Melé Bruniard, Gustavo Cochet, Leónidas Gambartes y Santiago Minturn Zerva. El grupo incluido en las carpetas de grabados originales fue expandiéndose con el tiempo al incorporar obras de Pompeyo Audivert, Américo Balán, Juan Batlle Planas, Carlos Giambiagi, Ana María Moncalvo, José Planas Casas, Víctor Rebuffo, Luis Seoane y Sergio Sergi, entre otros nombres de referencia del arte argentino.

Esa misma colección incluye las carpetas con grabados de Alfredo de Vincenzo, César T. Miranda, Juan Carlos Stekelman y Daniel Zelaya. A excepción del cordobés Miranda, cuya carpeta apareció en 1960, los otros tres artistas publicaron sus trabajos en las Ediciones Ellena durante 1963. Ese año fue, precisamente, el de la realización de la Primera Bial Americana de Grabado, organizada en Chile desde el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, y esos fueron, justamente, los cuatro artistas argentinos que obtuvieron distinciones en el certamen.⁵

En esos años del inicio del boom de la estampa artística, las bienales americanas de grabado resultaron uno de los primeros eventos que contribuyeron a construir un circuito regional para la gráfica.⁶ En particular, en lo que respecta a Ellena, significaron un espacio por demás determinante para su trayectoria y vinculación con el campo artístico latinoamericano. En 1965, cuando se organizaba la segunda bial, nuevamente en el MAC, hacía meses que el editor y matemático se encontraba viviendo en Chile. Con el antecedente de las carpetas rosarinas y los contactos ya establecidos en la escena artística chilena —en particular, con el núcleo de Nemesio Antúnez y su Taller 99—, Ellena puso en juego su carta de presentación gráfica local. Me refiero a la carpeta *9 xilógrafos argentinos*, proyectada especialmente por el rosarino “como adhesión de nuestra editorial” a la bial santiaguina.

De gran tamaño —65,5 x 47,5 centímetros— y con detalles de realización más sofisticados que los de sus ediciones precedentes, esta publicación también impresa en Rosario, pero destinada a acompañar el certamen chileno, reunía a muchos de los artistas que venían acompañando a Ellena en sus aventuras gráficas: Américo Balán, Laico Bou, Melé Bruniard, Carlos Norberto Filevich, Juan Grela, César T. Miranda, Víctor Rebuffo, Luis Seoane y Daniel Zelaya. Se puede sostener que existió allí una articulación entre sus proyectos argentinos y chilenos: esa gran carpeta opera, en cierto sentido, como

4 Dolinko *op. cit.*, p. 1. En 2013, Emilio Ghilioni le brindó acceso a la autora al registro de este dibujo; a él, su recuerdo afectuoso.

5 De Vincenzo obtuvo el Premio al Mejor Grabador Extranjero; Zelaya ganó el Premio Christianne Cassel; Miranda y Stekelman recibieron sendas menciones de honor.

Además de su participación en las bienales de grabado, Zelaya estuvo presente en el circuito artístico de Santiago algunos años después, cuando fue parte de la primera exposición del grupo Grabas, en 1971, realizada en la Galería Central de Arte, dirigida por Carmen Waugh.

6 También, en lo que refiere al inicio de este circuito, cabe mencionarse el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía llevado a cabo en Buenos Aires, en la galería Plástica de Oscar Pécora, evento que dio inicio al Museo del Grabado, actual Museo Nacional del Grabado argentino. Cf. Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Edhasa.



Ediciones, Ellena, Rosario, 1965.

nexo entre sus dos escenarios de actuación regional. Está conformada por 54 obras, a razón de seis estampas de cada artista, producidas en su gran mayoría para esta carpeta a partir de la solicitud del editor, cuyo poder de convocatoria —y de persuasión— era notable. La tirada fue de ochenta ejemplares más otra serie complementaria de veinte ejemplares fuera de comercio.

El conjunto da cuenta del rumbo que tomaba la xilografía argentina en los años 60: entre la figuración tradicional, la exploración matérica y el abordaje abstracto, las obras de nombres destacados del grabado en madera evidencian la relevancia que tuvo esta producción para distintas generaciones de artistas en aquellos tiempos de auge de la gráfica. En este sentido, los trabajos que integran la edición muestran los matices de la nueva xilografía argentina en esos años de renovación disciplinar. El corpus reunido por Emilio Ellena en esa edición de 1965 presentaba una conjunción de artistas de diversos puntos del país —Buenos Aires, Córdoba, Rosario—, diferentes poéticas y distintas generaciones. El editor justificaba la selección con las siguientes palabras:

Esta publicación no pretende ser una imagen del grabado argentino actual. Nueve artistas serían una muestra muy poco representativa de una realidad tan variada y compleja, y en ese caso se podrían reprochar, con toda justicia, omisiones imperdonables. La finalidad ha sido menos ambiciosa. Solo se trata de mostrar facetas distintas del grabado en madera de este país, a través del aporte de nueve artistas que —con excepción de Filevich, fallecido en plena juventud en 1963— se encuentran activos en este momento.

Estimamos que el sentido que la palabra “distintas” tiene en el párrafo precedente queda explicitado al recorrer el contenido de esta carpeta.⁷

Tanto el título de la carpeta como la referencia en el texto a la noción de “facetas” expresan la gravitación del libro *22 pintores. Facetas del arte argentino* (Buenos Aires, Poseidón, 1944), del historiador del arte argentino Julio E. Payró, en el imaginario de Ellena. El editor también evocaba, posteriormente, que la diagramación de la portadilla del libro *22 pintores* me guió en la estructuración de la tapa de la primera carpeta rosarina: Gustavo Cochet, *Ocho grabados originales*, 1958.⁸

A pesar de esa diversidad de estéticas y generaciones que subrayaba el rosarino en las palabras arriba citadas, una impronta moderna unificaba el conjunto. Para esos tiempos, Víctor Rebuffo era un claro referente de la tradición del grabado argentino; Luis Seoane exploraba las posibilidades de la xilografía con collage; Juan Grella sostenía una figuración modernista de anclaje social desde su particular poética y sensibilidad;

Laico Bou proponía una particular síntesis formal; las personales representaciones de Melé Bruniard, Carlos Filevich y Américo Balán —quien participó ese año de la Segunda Bienal Americana de Grabado con las obras *Hombre acodado* y *Mujer reclinada*— eran destacadas entre la nueva generación de grabadores; y César Miranda y Daniel Zelaya indagaban sobre el factor expresivo de la textura de la madera.

Zelaya no solo participó en la carpeta con sus obras, sino que, además, colaboró con Ellena en su producción: tal como se consigna en el colofón de “9 xilógrafos argentinos”, el material estuvo “impreso por el buen amigo Daniel Zelaya”. El artista desarrolló para la edición algunas xilografías impresas a dos tacos y colores, de las pocas estampas con esta modalidad dentro del conjunto eminentemente monocromático. Ejemplo de ello es su grabado *Para una biografía de M. Ivonne*, cuyo título remite al tango *Madame Ivonne* de 1933, con música de Eduardo Pereyra y letra del célebre autor Enrique Cadícamo. También *Jinete* y *Desnudo esgrimista con bastón*, de Seoane, son xilografías a dos colores. Las obras que realizó para la carpeta dan cuenta de sus exploraciones —pioneras en el arte argentino— en la conjunción del collage con el grabado en madera. En efecto, desde fines de los años cincuenta Seoane había ido incorporando a las matrices de impresión cinta adhesiva y pegamento sintético sobre el que dejaba la marca de arandelas u otros elementos metálicos, articulando la impronta de estos recursos de procedencia industrial con la visualidad orgánica de la textura de la madera. Estos registros aparecen, por ejemplo, en *Tormenta y pájaros* o *Gran nube y desnudo*, piezas de este mismo conjunto.⁹

A pesar de su fallecimiento a temprana edad, Carlos Norberto Filevich produjo un corpus de xilografías muy particular dentro del campo artístico argentino. El artista resolvía sus llamativos entramados de líneas a través de un original método de realización: trabajaba la matriz de madera terciada con un cortante de hoja de afeitar que él mismo había fabricado. Con esta herramienta casera logró concretar virtuosamente una versión gráfica de la dinámica del gesto automatista, de cierta impronta hayteriana, con el que definía sus figuras tal como ya aparecía en *Seis xilografías originales* de 1962, trigésima segunda carpeta de las Ediciones Ellena de Rosario. La publicación *post mortem* del grupo que conforma su participación en “9 xilógrafos argentinos” —con obras realizadas por Filevich entre 1957 y 1963— fue supervisada por la madre del artista, quien conocía a Emilio y autorizó su reedición.

Si Zelaya y Filevich representaban a las más recientes generaciones de grabadores de Argentina, Rebuffo, contrariamente, era uno de los más destacados artistas de la tradición local y el mayor de los integrantes de la carpeta en términos etarios. Autor de uno de los más cuantiosos corpus de obra dentro del arte nacional, era reconocido y valorado por colegas, críticos de arte e instituciones culturales. Su trabajo estuvo vinculado a la difusión de discursos visuales de compromiso social, con particular aten-

7 Ellena, E. (1965). Presentación. *9 xilógrafos argentinos*, Rosario, Argentina.

8 Dolinko *op. cit.*, p. 1.

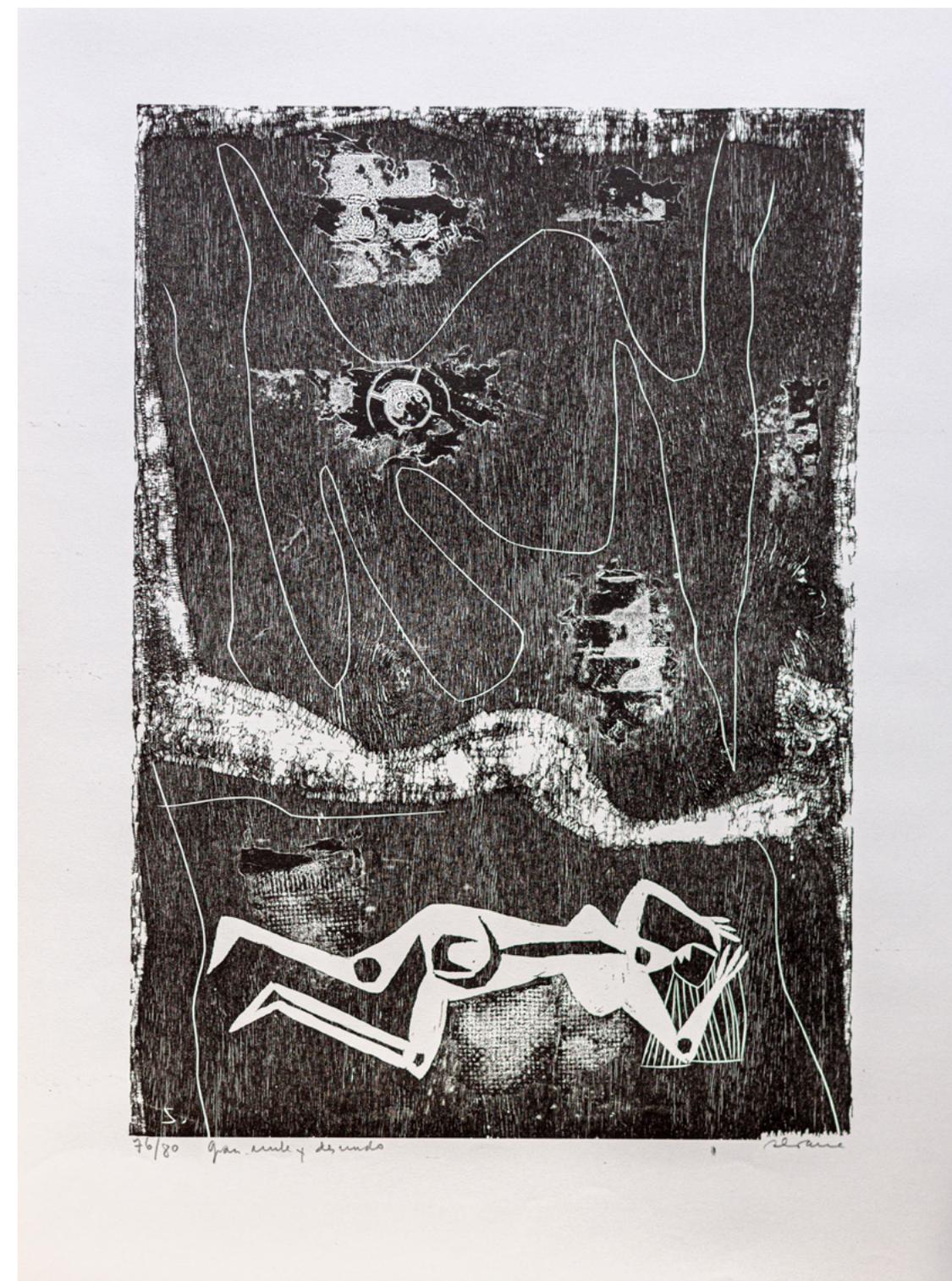
9 Reafirmando su interés en la obra de Seoane, Ellena realizó la publicación y organizó la muestra “Luis Seoane. Xilografías” en el Centro Cultural de España de Chile, durante 2006.

ción en la temática del trabajo agrícola y de los cambios en la modernidad urbana. El conjunto de estampas seleccionado para formar parte de la carpeta da testimonio de esas elecciones temáticas y formales. Una de estas piezas, *Echadora de cartas*, había integrado el envío argentino a la V Bienal de San Pablo unos años antes.

Si de colaboraciones artísticas con Emilio Ellena se trata, tal vez la que mayor alcance tuvo fue la sostenida con Melé Bruniard, grabadora rosarina que en 1968 participó en la Tercera Bienal Americana de Grabado con dos xilografías: *Los pájaros* y *Llegando a Espén*. La relación entre la artista y el editor databa de 1959, cuando Ellena incluyó su obra en la incipiente colección de carpetas de grabadores argentinos. Bruniard intervino en tres de las cincuenta carpetas de la colección: la tercera entrega, la carpeta número ocho —en la que la joven artista compartió el espacio con tres grabadores consagrados y maestros de varias generaciones de rosarinos: Cochet, Minturn Zerva y Grela— y la carpeta número cincuenta, de 1967, con la que Ellena decidió concluir esa serie. También Bruniard había sido la responsable de la imagen de la portada interna del catálogo “Colección Ellena de grabados originales de artistas argentinos”, la exposición de 1963 en el MNBA de Buenos Aires ya mencionada. Muchos años después, en 2000, las palabras de presentación de la muestra antológica de Bruniard en las salas del Parque de España de Rosario estuvieron a cargo de Emilio.

La obra de Bruniard, que integra “9 xilógrafos argentinos”, forma parte del grupo de estampas que mostró en la exposición “Álbum de familia”, llevada a cabo en la galería Carrillo, de Rosario, en septiembre de 1965. En ese conjunto, la artista interpretó en imagen algunos recuerdos de su primera infancia en su ciudad natal de Reconquista, Provincia de Santa Fe. Las escenas de la serie están protagonizadas por personajes familiares en las que, a su vez, está presente la propia artista caracterizada como niña en *Melunguita y sus primas* o en *Los tres*, donde se encuentran la pequeña Melé y sus hermanos Javier y Cora. Entre las recreaciones de recuerdos infantiles, la artista formuló una escena imposible en términos de verosimilitud histórica, pero sostenida por su enlace afectivo: *El nene* reúne una representación del pequeño Eduardo Serón —también destacado pintor rosarino y esposo de Bruniard desde 1961 hasta el fallecimiento de la artista en 2020— con la imagen de la madre de la artista. Dentro de este conjunto, la xilografía *Las elecciones* resulta un caso particular, ya que no refiere a algún personaje familiar reconocible, sino a la evocación de una escena proselitista que la artista había registrado en su niñez. A la vez, se trata de una excepción en su obra, debido a su referencia a la política, temática que no fue desarrollada por Bruniard en su vasto corpus gráfico sostenido desde mediados de los años cincuenta, vinculado más bien a la representación de animales (en especial gatos y pájaros) y al mundo onírico o familiar.

Melé Bruniard tuvo un lugar destacado en “9 xilógrafos argentinos:” fue autora de la imagen de presentación que, impresa con taco original, ocupaba la caja de grueso cartón que contenía la carpeta con las estampas. Su grabado para la portada incluyó el título de la edición —en español y en inglés— junto con figuras de soles, características del imaginario recurrente en la obra de la artista.



Luis Seoane, *Tormenta y pájaros* o *Gran nube y desnudo*.

Resulta significativo mencionar que ejemplares de la carpeta pertenecen a la colección del Museo Nacional del Grabado de Buenos Aires y del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. En este último caso, su ingreso al acervo se debió a la donación del coleccionista argentino Ignacio Acquarone, figura fundamental para la concreción de esa edición, cuya “colaboración fue valiosísima y generosa invariante” a lo largo del proyecto, tal como aparece consignado en el texto de introducción a la carpeta. El ingreso al MAC fue gestionado por la Sociedad de Arte Contemporáneo y en 1966 se llevó a cabo en esa institución la muestra “9 xilógrafos argentinos”, donde fue exhibido todo el conjunto¹⁰. Posteriormente, con el tiempo y el devenir de la historia institucional, la mayoría de las 54 estampas de la carpeta quedaron asentadas en los registros documentales del acervo del MAC como obras anónimas y aisladas, sin referencia a la organicidad del proyecto original. Recién en 2018, gracias a la investigación impulsada por Pamela Navarro Carreño desde la unidad de Conservación y Documentación del museo, con la que pude colaborar, se logró reunir el conjunto íntegro de las xilografías, recobrar los datos de sus autorías y reponer la unidad editorial de este corpus de estampas.¹¹

Algunos años después de celebrada la segunda edición de la Bienal Americana de Grabado en Santiago de Chile y de la realización de esta carpeta, se desarrollaron en distintos puntos de América Latina otros certámenes de la disciplina. Buenos Aires, San Juan de Puerto Rico y Cali fueron, entre otros, escenarios de bienales de grabado en los años 60 y 70. El diálogo gráfico latinoamericano fue impulsado, en gran medida, a partir de la actividad organizativa e institucional de personas que, como Emilio Ellena, tuvieron tránsitos continentales, producto de la propia trama de bienales y ediciones. Emilio fue miembro de la organización y jurado de la tercera y cuarta bienales chilenas, jurado en la muestra de grabado universitario en las bienales americanas de Arte en Córdoba, en 1964 y 1966, y asesor y jurado en la Bienal de Grabado de San Juan de Puerto Rico, en 1970, entre otras funciones y actividades. Fue, por tanto, uno de esos nombres que brindaron un sentido de red al circuito del grabado latinoamericano. Muchos años después, recordaba:

[...] cuando los grabadores amigos, elegidos para participar en la Primera Bienal Americana de Grabado en Santiago de Chile, preparaban desde Argentina su envío a este evento, no imaginaba que —en sus desarrollos posteriores— tendría tanta importancia en mi propia vida. Estaba lejos de saber que actividades académicas me convocarían, en julio de 1964, a trabajar en Santiago de Chile y que ello determinaría una permanencia que se extiende hasta hoy. Por lo tanto, la segunda versión de la bienal me tuvo como observador dedicado y cuidadoso,

10 A.R.R., “Exposiciones”, *El Mercurio*, 29 de mayo de 1966. Agradezco a Pamela Navarro Carreño y a Camila Sánchez por esta referencia.

11 Se volvió a mostrar en la exposición “Colección MAC: 9 xilógrafos argentinos” en 2018.



Melé Bruniard, *El nene*, 1965.

y en la tercera y cuarta pude materializar una tarea que está entre las que considero más trascendentes de mi vida.¹²

Con estas palabras de evocación autobiográfica, Ellena presentaba la que —según se supo luego, con su fallecimiento en 2011— sería la última de sus ediciones. Esa publicación se inscribe dentro de un extenso ciclo de actividades, exposiciones, seminarios y ediciones que llevó a cabo en colaboración con el Centro Cultural de España de Chile; en esa serie de bellos libros de pequeño formato, el lugar del grabado es dominante. Emilio concluía su labor editorial con este trabajo en el que revisaba el rol de las bienales americanas de grabado en 2008: a exactos cincuenta años de la aparición de la primera de las cincuenta carpetas rosarinas con las que, en 1958, había iniciado su cruzada por el grabado.

12 Ellena, E. (2008). Prólogo. *Sobre las Bienales Americanas de Grabado, Chile 1963-1970*, Santiago, Chile.

EMILIO ELLENA EDITORIALIZACIÓN

Alberto Madrid Letelier, agosto de 2021

Propongo una lectura asincrónica para editar parte de la producción de Emilio Ellena (1934-2011). Ante la imposibilidad borgiana de dar cuenta de la biblioteca por su sentido inconmensurable, no solo por la materialidad de los libros acumulados en sus estanterías, sino también por el universo contenido en ellos, realizaré la edición de un correlato de la historia del grabado y de su relación con la Lira Popular.

Mediante el cruce de materiales y temporalidades que reactivan la memoria, imagino que Ellena se habría interesado por la exposición “Grabado: Hecho en Chile”, curatoría de Justo Pastor Mellado en el Centro Cultural La Moneda,¹ la que expansivamente se visibiliza también en el libro del mismo nombre, y en la cual Ellena es un personaje del relato. Por cierto, una lectura diagramática que servirá de “arqueología del saber” de una posible historia del grabado chileno, como postula Mellado a través de una de sus figuras escriturales, es un triángulo paradigmático que, en esta ocasión, en las obras, los acontecimientos y los documentos lo componen Eduardo Vilches, Carlos Hermosilla y la Lira Popular. De Vilches, recupera el calendario 1973 de Corfo, Comité de Industrias Eléctricas y Electrónica, el cual es ilustrado con grabados realizados por niños en un taller de xilografía en la población Víctor Domingo Silva en 1971, cuya documentación corresponde al registro fotográfico y a parte de las matrices. De Hermosilla, se exhibe una selección de sus obras pertenecientes a la colección de Eulogio Rojas con algunos catálogos, revistas y libros que ilustró; es decir, un pequeño gabinete. Un alcance: la fecha del taller de Vilches corresponde al mismo año en que Hermosilla recibió el recientemente creado premio Artista del Pueblo durante el gobierno de Salvador Allende. En el mismo perímetro están algunos ejemplares de la Lira Popular.

En el libro *Grabado: Hecho en Chile*, Emilio Ellena es protagonista en el apartado Ellena. La estructura del libro se desarrolló a modo de entradas de una enciclopedia; no olvidar en esta la relación de la imagen y la palabra, donde las primeras eran impresiones de grabados. En el apartado se destaca su papel como editor y se enumera parte de su producción, ya que se debe tener presente que Ellena desempeñó diversos roles que fueron claves y relevantes para una posible historia del grabado chileno. El inicio de su pasión por el grabado comienza en Rosario, Argentina, y continúa cuando llega a Chile a mediados de los sesenta del siglo pasado.

Enumero parte de la estantería de catálogos y libros, productos de exposiciones y seminarios. Estas ediciones tuvieron como característica su formato (17,5 centímetros de alto

1 Mellado, J. (2021). *Grabado: Hecho en Chile*. Centro Cultural La Moneda.

por 12 de ancho) y portada con sobrecubierta de papel diamante —cuya transparencia facilitaba la lectura del título—, ilustradas con fotografías o grabados. Los catálogos corresponden a los siguientes títulos: *Cuatro grabadores populares del Nordeste de Brasil* (1995); *Roser Bru, Torres-García y Manolita* (1996); *Cuatro ilustraciones de Martín Fierro* (1997); *Artes visuales Mercosur* (1998); *Los años geométricos de Mario Carreño* (1998); *Lucio Fontana: un seminario* (1998); *A propósito de un personaje: Manolita Piña de Torres-García* (1999); *Eva Olivetti* (2000); *Selección de treinta pliegos de la Lira Popular* (2003); *España en el corazón. Delia en el corazón* (2005); *Luis Seoane. Xilografías* (2006). Todos estos eran ejecutados por un equipo de colaboración y afectos en el que participaron Alberto Zamora, María Elena Farías, Eva Villalón, Patricia Novoa, Natasha Pons, Pedro Valenzuela, Ramón Castillo, Carmen Valbuena y Edmundo Araya, entre otros.

Junto con la enumeración de las publicaciones, además se debe tener en consideración la producción de carpetas y curatorías que dan cuenta de la labor de Emilio Ellena, materiales de lectura para el grabado no solo chileno, sino también latinoamericano.

Cabe retener que la primera publicación es de 1995, año en que también se pone en circulación *La novela chilena del grabado*, de Justo Pastor Mellado,² y *La línea de la memoria. Ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso*³, de quien escribe, dando comienzo a una recuperación y sistematización de la práctica del grabado en el sistema de arte chileno, que se caracteriza en su historiografía por visibilizar y relevar historias de la pintura y la escultura.

A partir de dichos materiales, desarrollo una lectura en constelación no necesariamente lineal evolutiva, sino que, a partir de algunas sincronías, se establecen relaciones y asociaciones en que se enmarcan las actividades del protagonista Ellena.

Siempre digo que los títulos son una indicación de lectura. En este caso, de la estantería enumerada de las ediciones de Ellena por más de una década, se pueden desarrollar algunos correlatos.

Recuerdo haber visitado su departamento en una ocasión previa a la preparación de un seminario. De dicho momento retuve algunas imágenes que describo: en uno de los muros del espacio del living comedor había una serie de dibujos de Torres-García y, en otro sector, lo que se podría considerar el modelo de parte de una pintura de Mario Carreño (un frutero). En algún momento me pidió que fuera a buscar un libro a su biblioteca; al desplazarme, desde una puerta entreabierta observé una pintura de Roser Bru.

Me llamó la atención la precisión de la indicación para ubicar el libro en su biblioteca, cuyas estanterías prácticamente cubrían los muros de la habitación, encontrándolo en el sector señalado. Me detuve a mirar rápidamente los lomos de los títulos. En una estantería pude apreciar un ejemplar sobre Lucio Fontana, con la característica de su iconografía de simulación de una tela rasgada; era una edición del libro de artista. Hasta



ahí, mi pulsión voyerista de bibliotecas. En dicho recorrido me percaté de sus filiaciones y afectos, los que de algún modo se reproducen en las designaciones de los libros editados, más arriba mencionados.

Me sirve para la continuidad del relato la presencia en una de las estanterías del catálogo de la exposición “Gabinete de lectura”,⁴ curatoría que realicé en 2005 en el Museo Nacional de Bellas Artes. En su guion, se ocupaba de la relación de la imagen y la palabra, y ponía de manifiesto la necesidad de construcción de archivo.

En los últimos años, la Lira Popular ha sido objeto de diversos estudios que ponen su atención en lo literario y lo visual. Una revisión necesariamente desde la referencia literaria debe comenzar por el estudio de Rodolfo Lenz titulado *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile siglo XIX*,⁵ publicado en 1895 en Alemania, y luego una

2 Mellado, J. (1995). *La novela chilena del grabado*. Editorial Economías de Guerra.

3 Madrid, A. (1995). *La línea de la memoria. Ensayo sobre el grabado contemporáneo en Valparaíso*. Ediciones Eligraf.

4 Madrid, A. (2005). *Gabinete de lectura. Artes visuales chilenas contemporáneas 1971-2005*. Museo Nacional de Bellas Artes.

5 Lenz, R. (1919). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*.

versión en los anales de la Universidad de Chile en 1919. También, quien tempranamente realizó la recepción de uno de sus cultores fue el joven crítico de bellas artes Pedro Balmaceda Toro sobre Bernardino Guajardo, texto que fue leído por Rubén Darío cuando recién llegaba a Santiago en 1886 y coincidió con su autor en el diario *La Época*, en el que ambos eran redactores. Hasta mediados del siglo XX, la Lira Popular es analizada por literatos e historiadores; tal es el caso de Antonio Acevedo Hernández en *Los cantores populares chilenos*,⁶ Juan Uribe Echeverría en *Contrapunto de alférez en la provincia de Valparaíso*,⁷ *Canto a lo divino y a lo humano en Acúleo* (1962), Diego Muñoz en *La Lira Popular* (1965) y Juan Uribe Echeverría en *Tipos y cuadros en la poesía popular del siglo XIX*.⁸ Estas publicaciones se ocuparán de lo que también se denomina la literatura de cordel, cuya tradición es heredada de la literatura traída por los españoles desde la conquista, como *Las Aleluyas*, que es considerada una de las primeras manifestaciones de literatura gráfica en España, pliegos que responden a un momento de estado de alfabetización del tránsito de lo rural hacia lo urbano, por lo que son designados como popular, y que luego en Chile, de algún modo, se reproducirán en la Lira Popular.

Más adelante, Micaela Navarrete publica *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896*,⁹ autora que ha desarrollado la puesta en valor y actualización de las líneas de investigación de la historiografía sobre lo que se viene describiendo, y quien también se ocupara de la colección de Alamiro de Ávila Martel.

La Lira Popular se compone de pliegos impresos en los que se leen desde décimas, brindis y contrapuntos hasta cuecas que se vinculan a la literatura oral. Estos impresos, que circularon desde fines del siglo XIX hasta la década del treinta del siglo XX, tuvieron inicialmente dos formatos impresos: primero, de 26 x 35 centímetros, y, luego, de 54 x 38 centímetros, los que en su parte superior estaban ilustrados por grabados xilográficos y clisés fotográficos de cuya autoría no existe referencia; con el tiempo, se ha llegado a identificar a Adolfo Reyes en su doble condición de poeta y grabador. Su forma poética es de décimas, conocidas también como espinelas. Sus ventas eran en mercados, plazas y estaciones de tren. Como señala Navarrete, “en cuanto al título de Lira Popular, es el nombre que le dio el poeta Juan Bautista Peralta parodiando el de *Lira Chilena*, que era el nombre de una revista destinada a difundir la poesía culta”. Llama entonces la atención la temprana preocupación de Pedro Balmaceda Toro por esta expresión, dado que era representante de la alta cultura, mientras que la Lira Popular era considerada una manifestación de la baja cultura. De igual modo, lo relevante del trabajo de Micaela Navarrete es que estudia esta manifestación como una fuente de la historia, lo que aplica en su estudio sobre el presidente Balmaceda y los acontecimientos que rodearon a su

gobierno. También, en 1999 participa en la reedición de una carpeta editada en 1973 por Editorial Universitaria; en esta ocasión, junto al Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares y al Departamento de Extensión Cultural de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), cuyo prólogo lleva por título *Los buenos versos*. Los pliegos reproducidos correspondían a la colección Alamiro de Ávila Martel, quien había escrito sobre la Lira Popular para el catálogo de la IV Bienal Americana de Grabado.

Otros estudios en los que se referencia a la Lira Popular con otros enfoques a partir de su legado cultural son: Maximiliano Salinas, *Versos por fusilamiento: el descontento popular ante la pena de muerte en Chile del siglo XIX*. Santiago 1993; Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: la época de Balmaceda Tomo II*;¹⁰ Marcela Orellana, *Lira Popular en los setenta: memoria y resistencia cultural*;¹¹ Fidel Sepúlveda, *La identidad en la Lira Popular*;¹² entre otros.

Emilio Ellena entra en esta historia en 1970 con motivo de la IV Bienal de Grabado Americano, como miembro de su comité ejecutivo. En dicha ocasión, como parte de las exposiciones, se exhibieron en una sala registros de ejemplares de la Lira Popular, dada su frágil materialidad. Su referenciación fue realizada por Alamiro de Ávila Martel.

El efecto de la incorporación de la Lira Popular en esta ocasión es que transitaba de la literatura al campo de las artes visuales como parte del imaginario y antecedente del grabado popular. Relacionado con ello, en una muestra especial se exhibían obras de José Guadalupe Posada. También era parte de las exposiciones satélites de la bienal, en la Galería Nahuel, donde expone Carlos Hermosilla como artista nacional representativo del imaginario popular con su reconocida serie de *Las Banderas*.

Luego, en los noventa, Pedro Millar escribe el artículo en la *Revista Arte UC*¹³, *La Lira Popular y la tradición del grabado en madera*, que se va a ocupar de su aspecto gráfico y va a desarrollar la hipótesis de que los grabados que las ilustran son el antecedente de su práctica como “un mito de origen”, que distancia la condición de mera técnica de impresión por una valoración artística.

Si en los setenta fue la gestión de Ellena, en la bienal desde 2002 en adelante continuará su puesta en valor en un artículo junto a Alberto Zamora, *Sobre el grabado popular*¹⁴, en el que reconstruye la genealogía que se ha venido describiendo, sistematizando su atención en sus aspectos gráficos.

6 Acevedo, A. (1933). *Los cantores populares chilenos*. Falta editorial.

7 Uribe, J. (1958). *Contrapunto de alférez en la provincia de Valparaíso*. Editorial.

8 Uribe, J. (1966). *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Editorial.

9 Navarrete, M. (1993). *Balmaceda en la Poesía Popular 1886-1896*. Archivo de Literatura Oral Biblioteca Nacional.

10 Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda Tomo II*. Ediciones Universitarias.

11 Orellana, M. (2000). *Lira Popular en los setenta: memoria y resistencia cultural. Anales de literatura chilena* (1).

12 Sepúlveda, F. (2001). *La identidad en la Lira Popular. Revista Aisthesis* (34).

13 Millar, P. (1990). *La Lira Popular y la tradición del grabado en madera. Revista Arte UC* (4).

14 Ellena, E. y Zamora, A. (2002). *Sobre el grabado popular chileno, Revista Alas y Raíces* (3).

En la continuidad del relato, en el mismo 2002, Patricio Rodríguez-Plaza, en el artículo *Imágenes, fotografías e identidad desde la Lira Popular*,¹⁵ investiga los imaginarios contenidos en los pliegos, centrando su atención en la visualidad y analizando el uso de grabados y clisés de fotografía para abordar temas como la identidad y lo popular, el tránsito de lo rural a lo urbano, vinculaciones con el periodismo y condiciones de alfabetización como la recuperación de fuentes documentales de esta.

Un momento de monumentalización de lo que se viene reconstruyendo es 2003, en el marco de una exposición y su extensión mediante la edición de un libro (de los mencionados más arriba) y un seminario curado y editorializado por Ellena. La exposición es en el Centro Cultural de España, conformada por treinta pliegos de poesía popular cedidos por la Biblioteca Nacional, en este caso, todos del siglo XIX, ocasión en la que también se agregó una sala con una selección de xilografías de grabadores del Nordeste de Brasil, colección de Ellena; además del libro con la reimpresión del trabajo de Rodolfo Lenz, *Poesía popular impresa en Santiago de Chile, siglo XIX*, con un ensayo introductorio de Micaela Navarrete. Todo esto en el espíritu colaborativo del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares dirigido por la autora.

En esta lectura de reconstrucción, al revisar la documentación me encuentro con el díptico del seminario Grabado Popular, realizado el 23 y 24 de abril, cuyas ponencias enumero: *Las Aleluyas o la primera literatura gráfica*, Emilio Marcos Villalón; *Trovadores. Payar a lo humano y lo divino*, Leila Gelbrin Kosac; *José Guadalupe Posada Aguilar*, Rafael Vargas; *Posada: Artista popular*, Beatriz Leyton y Alejandra Bendel; *El grabado popular en Chile*, Pedro Millar; *La Lira Popular. Literatura de cordel en Chile*, Micaela Navarrete; *Colección Alamiro de Ávila Martel*, Augusto Cabezas; *Carlos Hermosilla Álvarez*, Alberto Madrid; *Obra propia*, Melé Bruniard; *Santos Chávez*, Myriam Parra; *Carlos Nicasio González*, *El grabador que no quiso dejar rastro de su obra*, Pedro Valenzuela; *Mi serie Made in Spain*, Roser Bru. Títulos que en sus designaciones son lo suficientemente ilustrativos, que se transforman en una fuente de documentación sobre el estado del grabado y que resumen la modalidad de trabajo de Emilio Ellena en su labor y persistencia de contribución al conocimiento y difusión de esta práctica.

Tal como se indicó, en dicho seminario participé con una ponencia sobre Carlos Hermosilla (1905-91), artista del pueblo. El (des)atento lector recordará el premio otorgado por Salvador Allende, quien, por cierto, es parte de los personajes retratados como integrantes del imaginario popular. En dicha ponencia señalaba que la trayectoria de Carlos Hermosilla se podría considerar como la de un testigo ilustrado en alcance a la producción de su obra, en la cual graba, en el entendido de documentar, la emergencia de un sector social del cual no existía representación en la historia del arte chileno —se sabe que en la pintura se fija a los “personajes notables”—. La iconografía de la obra de

15 Rodríguez-Plaza, P. (2002). *Imágenes, fotografías e identidad desde la Lira Popular*. *Revista Aisthesis* (35).



Vista departamento en Armando Jaramillo. Fotografía de Patricia Novoa.

Hermosilla es representativa del movimiento popular de comienzos de siglo XX, en la que también son parte de su galería de personajes Recabarren, Lenin, Marx —aspecto de su condición militante que Romera invisibiliza cuando escribe para la primera retrospectiva—. Para un análisis sobre lo popular en la obra de Hermosilla, me detenía en la serie de *Las Banderas* realizada en la década del cuarenta del siglo pasado, que consideraba como un paisaje gráfico, poniendo atención a la tradición de la pintura de paisaje de representación del territorio natural por una dimensión productiva que da cuenta del momento de modernización del país, mediante la creación por parte del Estado de la infraestructura para el desarrollo fabril. En dicho momento se ponen de manifiesto las migraciones de lo rural al espacio urbano, en el que dicho sector comienza a participar en las actividades económicas extractivas, teniendo como fondo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

En el mismo año antes mencionado, se pone en circulación el libro *Carlos Hermosilla, artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar* editado por Hugo Rivera,¹⁶ en el cual escriben también Justo Pastor Mellado, José de Nordenflycht y Alberto Madrid, con ocasión de transcurrida una década de entregar su legado a la Universidad de Playa Ancha, para lo cual se realizaba una puesta en valor de sus obras y del legado de su enseñanza.

A modo de resumen: lo que podríamos considerar el “efecto Ellena” en sus diferentes actividades, se constituye en una fuente de documentación para un avance en la producción sobre la escritura del grabado; en especial, sobre la reconstrucción de la estantería de la bibliografía sobre la Lira Popular en sus aspectos gráficos y como antecedente del grabado popular.

Las publicaciones recientes que sistematizan cronológicamente corresponden a: *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*,¹⁷ *Lira popular: Periodismo de cordel en décimas con grabados a la cortaplumas*.¹⁸ *Grabado popular: ¿Antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?*,¹⁹ donde su autora dedica el artículo como un homenaje a Emilio Ellena; *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso en Chile*²⁰ y *Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular*.²¹

Ciertamente, lo que se ha venido reconstruyendo es una parte de la estantería sobre la escritura del grabado desde el correlato Lira Popular-grabado popular. En la década de los ochenta del siglo pasado, se comienza a desarrollar otra episteme. Uno de los primeros por intentar dar un lugar al grabado en la historiografía del arte chileno es

16 Rivera, H. et al. (2003). *Carlos Hermosilla, artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar*. Editorial Puntángeles.

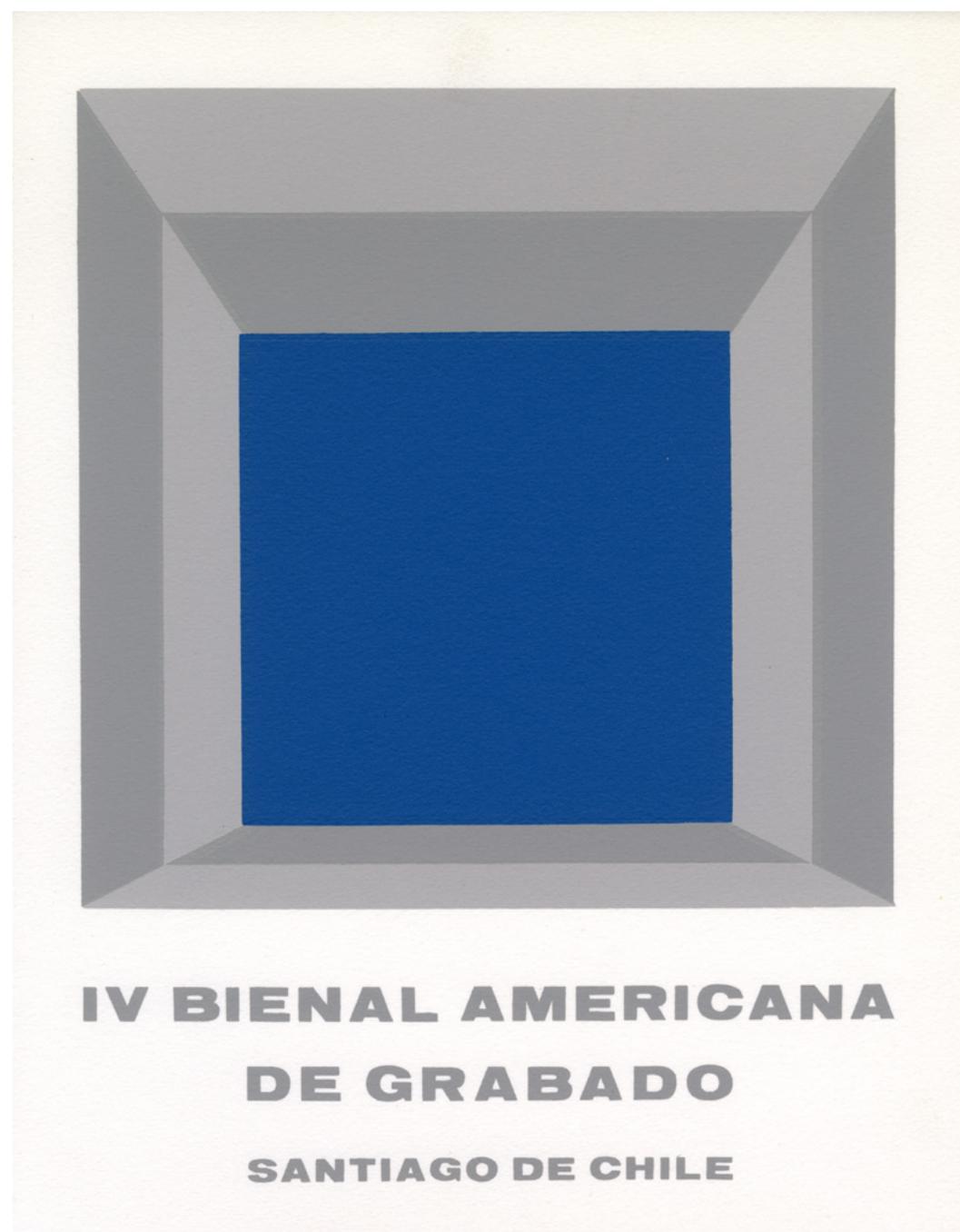
17 Berrios, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1919)*. Departamento de Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile.

18 Mandujano, V. (2009). Periodismo de cordel en décimas con grabados a la cortaplumas. *Revista Patrimonio Cultural* (50).

19 Tapia, C. (2012). Grabados Populares: ¿Antecedente o referente de la historia del grabado en Chile? *Mapocho Revista de Humanidades* (72).

20 Malacchini, S. (2015). *Lira Popular: identidad gráfica de un medio impreso en Chile*. Ocho Libros.

21 Cornejo, T. (2016). Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular. *Revista Aisthesis*, (50).



Enrique Solanich. También están las primeras escrituras del Nelly Richard y Justo Pastor Mellado, en lo que se ha caracterizado como los desplazamientos del grabado. Lo que recientemente ha sido recuperado y reconstruido es la investigación de Jorge Padilla, documentada en un video (2020), en la que entrevista a artistas representativos que se formaron en el taller de grabado de Eduardo Viches en la locación que corresponde a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, entre los que destacan Mario Soro, Arturo Duclós, Silvio Paredes y Carlos Gallardo.

La bibliografía aumenta como resultado de publicaciones de monografías y catálogos de curatorías. Un resumen: *Grabado/Poéticas y desplazamientos*,²² *A la carne de Chile*²³, *Luz Donoso: El arte y la acción en el presente*,²⁴ *La pasión del grabado. 80 años Taller Carlos Hermsilla. Escuela de Bellas Artes Viña del Mar*²⁵ y la exposición *Universal Sur*.²⁶

Al cierre de esta lectura circular, si más arriba se menciona la exposición “Grabado hecho en Chile” y su libro que postula una posible historia del grabado, ahora imagino que Emilio Ellena también visitaría el Museo Universitario del Grabado de la Universidad de Playa Ancha, el que se materializa desde la donación realizada por Carlos Hermsilla hace treinta años y que Pilar Domínguez, otra grabadora, iniciara su catalogación, tarea que posteriormente continúa el Fondo de las Artes de la misma institución, que se encargará de conservar, documentar y difundir.

Ciertamente, la escritura de la (posible) historia del grabado no responde a la lógica del relato territorial centralista, dado que su desarrollo también se localiza en el espacio de la provincia, dando lugar a escenas o historias locales. De igual modo que, considerada inicialmente como una historia menor, hoy, producto de su desarrollo, pone en tensión el canon de la historiografía del arte chileno.

Referencias

Acevedo, A. (1933). *Los cantores populares chilenos*. Editorial Nascimento, Santiago.

Ávila de Martel, A. (1973). *Los grabadores populares chilenos*. Ediciones Universitarias.

Berríos, P. et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797 - 1919)*. Departamento de Teoría e Historia del Arte Universidad de Chile.

22 Sanfuentes, F. (2017). *Grabado/Poética y desplazamiento*. Departamento de Historia y Teoría del Arte Universidad de Chile.

23 Gallardo, C. (2018). *A la carne de Chile*. Editorial.

24 Varas E., P. (2018). *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Ocho Libros.

25 De Nordenflycht, J. (2019). *La pasión del grabado 80 años*. Taller Carlos Hermsilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar.

26 Madrid, A. (2019). *Universal Sur*. Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

Cornejo, T. (2016). Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular. *Revista Aisthesis*, (50).

Cruz, J. (2002). Glosario del grabado. *Revista Alas y Raíces* (3).

Ellena, E. y Zamora, A. (2002). Sobre el grabado popular chileno, *Revista Alas y Raíces* (3).

Gallardo, C. (2018). *A la carne de Chile*. Ediciones D21, Santiago.

Lenz, R. (1919). Sobre La poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno. *Anales de la Universidad de Chile* (143).

Lenz, R. (2003). *Sobre poesía popular impresa de Santiago de Chile, Centro Cultural de España*. Archivo de Literatura oral de la Biblioteca Nacional.

Madrid, A. (2005). *Gabinete de lectura. Artes visuales chilenas contemporáneas 1971 - 2005*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Madrid, A. (1995). *La línea de la memoria. Ensayo sobre el grabado contemporáneo en Valparaíso*. Ediciones Eligraf.

Madrid, A. (2003). *Carlos Hermsilla grabado de época, en Carlos Hermsilla, artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar*. Editorial Puntágeles.

Mandujano, V. (2009). Periodismo de cordel en décimas con grabados a la cortaplumas. *Revista Patrimonio Cultural* (50).

Malacchini, S. (2015). *Lira Popular: identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Ocho Libros.

Mellado, J. (1995). *La novela chilena del grabado*. Editorial Economías de Guerra.

Mellado, J. P. (2021). *Grabado hecho en Chile*. Centro Cultural de la Moneda.

Millar, P. (1990). La Lira Popular y la tradición del grabado en madera. *Revista Arte UC* (4).

Millar, P. (2004). *Santos Chávez Grito geográfico: Grabados de Santos Chávez en el Fondo de Arte Universidad de Playa Ancha*.

Muñoz, D. (1972). *Poesía Popular chilena*. Editorial Quimantú.

Navarrete, M. (1993). *Balmaceda en la Poesía Popular 1886-1896*. Archivo de Literatura Oral Biblioteca Nacional.

Nordenflycht, de J. (2019). *La pasión del grabado 80 años*. Taller Carlos Hermsilla, Escuela de Bellas Artes, Viña del Mar.

Orellana, M. (2000). Lira Popular en los setenta: memoria y resistencia cultural. *Anales de literatura chilena* (1).

Rodríguez-Plaza, P. (2002). Imágenes, fotografías e identidad desde la Lira Popular. *Revista Aisthesis* (35).

Rivera, H. et al. (2003). *Carlos Hermsilla, artista ciudadano. Adelantado del arte de grabar*. Editorial Puntágeles.

Sanfuentes, F. (2017). *Grabado/Poética y desplazamiento*. Departamento de Historia y Teoría del Arte Universidad de Chile.

Sepúlveda, F. (2001). La identidad en la Lira Popular. *Revista Aisthesis* (34).

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda Tomo II*. Ediciones Universitarias.

Tapia, C. (2012). Grabados Populares: ¿Antecedente o referente de la historia del grabado en Chile?. *Mapocho Revista de Humanidades* (72).

Uribe, J. (1958). *Contrapunto de alférez en la provincia de Valparaíso*. Editorial.

Uribe, J. (1966). *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Editorial.

Varas E., P. (2018). *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente*. Ocho Libros.

TESTIMONIOS

EMILIO ELLENA: RECUERDOS SANTIAGUINOS (Y ROSARINOS) DESDE ESPAÑA

Juan Manuel Bonet

Desde Santiago de Chile, mi amigo Ramón Castillo me pide unas palabras en homenaje a Emilio Ellena, fallecido hace algo más de diez años, a los 77. Gustosamente, me pongo manos a la obra.

Mis recuerdos de Emilio Ellena van asociados a Valencia, a mi época allá como director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM); al recordado Carlos Pérez, uno de mis más estrechos colaboradores en ese museo, que inevitablemente va a salir mucho en estas líneas; y a mi segundo —y por el momento último (¡y ya lejano!)— viaje a Chile acaecido en 1996 con motivo de la inauguración en el Museo de Bellas Artes de Santiago de la exposición “El ultraísmo y las artes plásticas”, cuyo comisariado asumimos conjuntamente Carlos y yo. Tal era el motivo principal del viaje, pero lo aprovechamos también para contactar con Adina Amenedo, la viuda coruñesa del gran grafista polaco Mauricio Amster, activo en la España republicana hasta el final de la guerra civil, y arribado al país andino en 1939, al igual que ella, como exiliado español a bordo del Winnipeg, para poner en marcha un proyecto en torno a Vicente Huidobro que se realizaría cinco años más tarde.

Yendo por partes, la exposición ultraísta —la primera y por el momento última que se le ha dedicado a ese movimiento nacido en la España de 1919— fue uno de mis primeros proyectos propios en la pinacoteca valenciana. Me había sorprendido siempre la laguna que representaba en la historiografía del arte español del siglo pasado la aventura ultraísta. Además de recoger las principales revistas de este efímero movimiento y los pocos libros que durante aquellos años publicaron los poetas que lo integraron, la exposición tuvo un nutrido apéndice novomúndico, en el cual enseñamos los principales frutos de la expansión ultraísta al otro lado del Atlántico: la mítica revista mural *Prisma* y el resto de las publicaciones del Borges ultraísta, secundado siempre por su hermana, la pintora y grabadora Norah Borges; algunos libros, revistas y cuadros del estridentismo mexicano, y cosas equivalentes de Chile, Perú y otros países del continente.

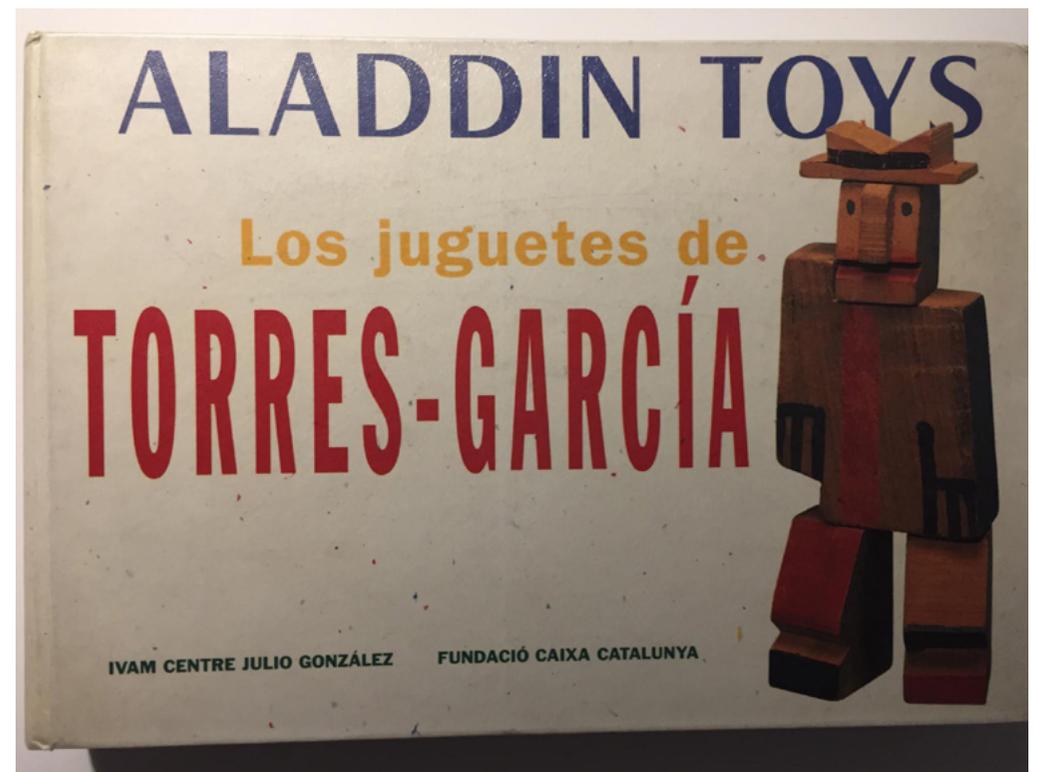
Así las cosas, era lógico que después de presentarla en Valencia pensáramos en itinerar la exposición ultraísta al Nuevo Mundo. Quiso la casualidad que quien había sido mi consejero de cultura en Valencia, Fernando Villalonga, desde su nuevo puesto de secretario de Estado de Cooperación, me pidiera una exposición que pudiera inaugurarse en Santiago de Chile con ocasión de la Cumbre de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC). Convinimos en que, dado el papel clave del gran poeta chileno Vicente Huidobro en la génesis del ultraísmo, y dada la presencia en ella de muchos libros, revistas y documentos huidobreanos, aquella era más que adecuada. A

la inauguración, en noviembre de aquel mismo 1996 en el Museo de Bellas Artes, acudieron, entre otros, José Ricardo Morales, escritor exiliado valenciano que durante la guerra civil había participado en aventuras teatrales con Max Aub, y que llegaría al centenario; la pintora catalana Roser Bru, arribada como niña de la guerra y fallecida en 2021 a los 98 años; varios miembros de la familia Huidobro y, entre otros, su nieto Vicente García Huidobro Fernández; Adina Amenedo y, por supuesto, Emilio Ellena.

Una línea de trabajo que desde el primer momento me propuse desarrollar en el IVAM, depositario de los fondos de la Fundació Josep Renau, fue la de historiar el universo, por aquel entonces relativamente poco explorado, de los grafistas españoles de pleguería. En esa línea, el primer nombre que puse sobre la mesa fue el del polaco Mauricio Amster, uno de los grandes artistas del libro activos en la España de los veinte y treinta. Luego vendrían Helios Gómez, Luis Seoane en su faceta de tipógrafo y Enric Crous-Vidal. Quedaron en el tintero Gabriel García Maroto, Ramón Puyol, Bon y algunos más. Pero, al primero que queríamos revisar era, repito, a Amster. Por el poeta Francisco Giner de los Ríos —a quien había frecuentado en Santiago y cuya condición de tipógrafo sabio admiraba— sabíamos de su exilio en Chile y que allá había muerto. En el semanario *La Calle* yo había dado la noticia de su desaparición. En 1996 apenas empezaba Google. Sin embargo, Carlos Pérez, siempre sagaz detective, acabó localizando en la guía telefónica santiaguina el teléfono de Adina Amenedo. Cuando aterricé en Santiago, donde él llevaba ya como una semana montando la muestra, Carlos ya la había conocido, así como a la hija de un colega, paisano y colaborador de Amster, Mariano Rawicz, hija por cierto valenciana. Recuerdo con enorme emoción una cena con ambas. Las recuerdo también en Valencia, en la inauguración de la muestra, en la que una parte del material eran cosas que le habíamos comprado a Adina. Ella terminaría siendo como una segunda madre para Carlos, que llevó a partir de aquel momento a Chile en el corazón.

En el caso de Rawicz, en la primera edición de mi entonces recién publicado *Diccionario de las vanguardias en España* había incluido su nombre dentro de la ficha Amster, indicando que tenía la duda de si había existido o si se trataba de un seudónimo de aquel. Imagínese el lector mi emoción ante Virginia Rawicz Pellicer, digamos que “la hija del seudónimo”. Durante aquella estancia, ella nos pasó un voluminoso mecanoscrito de su padre que contenía sus apasionantes memorias, titulado *Confesionario de papel*. Lo coeditaríamos con la editorial granadina Comares, prologado por Horacio Fernández, y dentro de su colección La Veleta como complemento al catálogo de la muestra amsteriana que comisariaron Patricia Molins y Carlos Pérez.

Como un momento mágico, recuerdo en aquellos mismos días un entretenidísimo almuerzo en torno a una enorme fuente de pasta (por cierto, succulenta), al que nos invitó Emilio Ellena en su departamento, con Adina Amenedo, Virginia Rawicz y Roser Bru. Los Andes asomaban por la ventana. Aquel lugar era una auténtica cueva de Alí Babá, algunos de cuyos tesoros, en especial aquellos pertenecientes al universo de Torres-García (una pasión suya desde 1965), nos enseñó nuestro anfitrión.



Emilio y Carlos, durante aquel almuerzo que permanece fijo en mi memoria, parecían ya amigos de toda la vida. ¡Cuántas cosas les unían! Si del primero se ha dicho que fue el mayor coleccionista de papel de su Chile adoptivo, el segundo, aunque no reunió tantos, poseía idéntica pulsión acumulativa de papeles que abarrotaban las estanterías y tapizaban las paredes de su apartamento en la Finca Roja valenciana. El argentino era matemático y, más concretamente estadístico de profesión. El español, pedagogo. Pero ambos habían desarrollado sus respectivas vocaciones, tan parecidas, al margen de sus especialidades de partida. A ambos les fascinaba el impreso, el grabado, las cubiertas de libros, el cartel, los juguetes, la caricatura, el arte popular, el arte de la calle... Ambos se fijaban en cosas que otros despreciaban por ignorancia. Ambos vibraban por la causa de izquierdas, aunque ya sin los excesos de sus respectivas juventudes. Ambos eran personas con gran sentido del humor, de enorme simpatía y bonhomía, y, además, generosos a la hora de compartir sus saberes. Ambos, por último, eran auténticos sabuesos de parecido detectivismo. Y si del valenciano acabo de recordar cómo localizó a Adina, recordaré uno de los escritos torresgarciesco del argentino, en el que cuenta su encuentro con el pintor



En el Museo Torres García fue presentado el libro "La regla abstracta", de Joaquín Torres García. Dicho libro fue recientemente editado por "Ediciones Ellena", de la ciudad de Rosario, Rep. Argentina, y esta edición, que tiene traducción al inglés, también cuenta con un grabado original del maestro. En la foto se puede apreciar a Manolita Torres junto al Sr. Emilio Ellena, en momentos del vernissage de dicha edición

EL DIARIO - 21 Enero 68
MONTEVIDEO

El Diario, Montevideo, 21 enero, 1968.



Lluís Puig-Barella, exalumno del entonces vibracionista en la Escola de Decoració, padre de August Puig, y con el que había dado vía Alexandre Cirici Pellicer.

Siempre en el IVAM, Emilio Ellena fue uno de los más eficaces colaboradores, en 1997, de la formidable exposición de Carlos "Aladdin Toys: los juguetes de Torres-García." El catálogo de la misma es referencia obligada, todavía no superada. Lleva textos de ambos —el de Emilio, sobre la última casa montevideana del fundador del universalismo constructivo, la de la calle Caramurú, contemplada como juguete— así como de Pilar García-Sedas, Mario H. Gradowczyk —otro amigo inolvidable, cuya torre porteña frecuentamos, y que era matemático como Emilio, que contó con él para uno de sus seminarios en torno al

uruguayo— y Cecilia de Torres, la nuera del pintor. ¡Qué *dream team* torresgarciesco! Emilio, que además era uno de los prestadores de la obra expuesta, nos acompañó en la inauguración. Recuerdo muy bien su felicidad ante aquel despliegue de obras, muchas de ellas poco conocidas, así como la pasión con la que asimiló todo lo que le brindaba aquel museo especialmente rico en piezas de las vanguardias históricas, y dentro de esa especialidad, muy volcado desde sus orígenes al universo del papel.

Siempre relacionado con el padre del universalismo constructivo, artista por el que tantísimo hizo, en 1998 Emilio Ellena me implicó en *Mundo Torres-García*, uno de sus muchos trabajos en pro de la memoria del uruguayo, un catálogo-librito artesanal de esos

de los que tenía el secreto, editado por el Centro Cultural Parque de España de Rosario, precisamente la ciudad natal del comisario. Releyéndome ahora, compruebo que, en aquel escrito, además de intentar el recuento de la colección torresgarciesca de nuestro amigo, calificaba a Torres-García como “sin lugar a dudas, la más fija de sus pasiones”.

En Rosario solo he estado una vez, en 2004, y precisamente en compañía de Carlos Pérez, de cara a montar e inaugurar, en el marco del Congreso de la Lengua Española, la tercera de las exposiciones que le dediqué a Ramón Gómez de la Serna, y segunda que hicimos juntos. Nos acordamos entonces, por supuesto, de que aquella urbe entre provinciana y modernísima, a orillas del Paraná y tan rica en materia de arte y literatura —y cuyas librerías de viejo, especialmente la de Armando Vites, nos depararon buenas sorpresas—, era la ciudad natal de nuestro común amigo. Rosario en el corazón.

Por sus escritos autobiográficos, que conozco gracias a Ramón Castillo, he sabido luego de los inicios de Emillio Ellena en Rosario, de su frecuentación del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, o del cine club donde vio la película berlinesa de Walter Rutmann *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad*, o *El gabinete del Doctor Caligari*, de Robert Wiene. También, de lo importante que fueron para él la librería Austral —especializada en arquitectura, pero en la que también descubrió un universo que pronto le apasionaría, el del grabado expresionista alemán, que tanto influjo tuvo en Buenos Aires, en México, en Montevideo y en el resto de las capitales latinoamericanas— o la Galería O, en cuya programación descubre a artistas abstractos de su país. Y, en este último sentido, hay que recordar su interés por Líbero Badíi, Ary Brizzi, Julio Le Parc o Eduardo Serón, y, por supuesto, por el también rosarino Lucio Fontana.

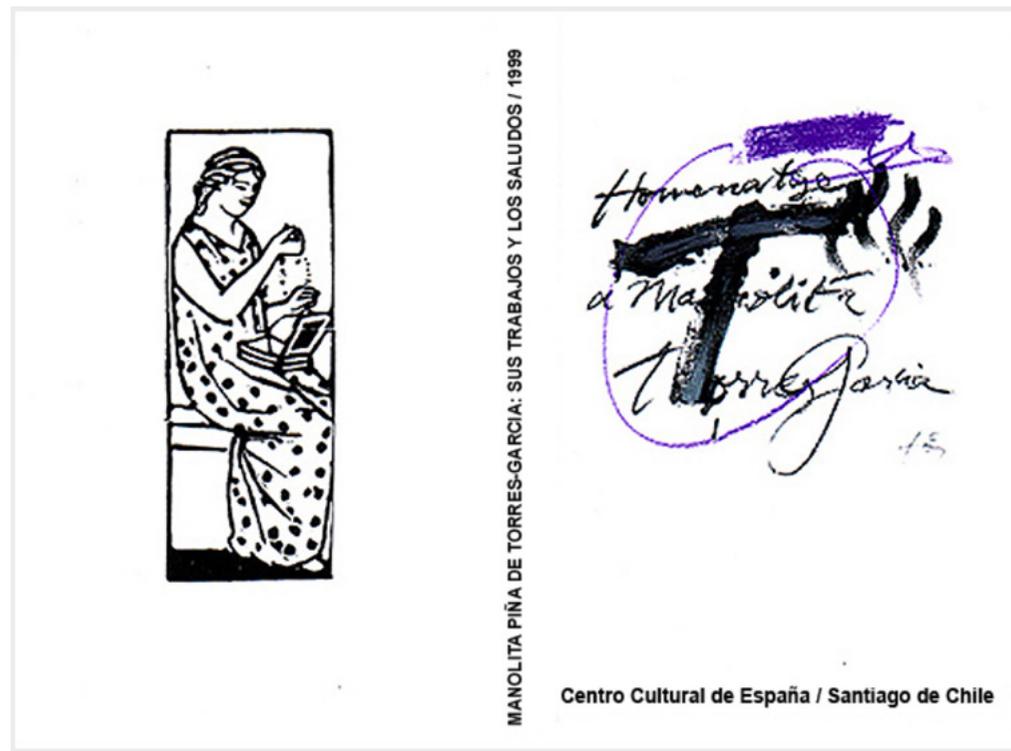
En su ciudad natal, el treintañero se embarcó en una aventura editorial prodigiosa, el principal fruto de la cual fueron sus cincuenta carpetas de grabadores argentinos, escalonadas entre 1958 y 1967, y todas ellas de cincuenta ejemplares. Él mismo ha contado, en un texto memorialístico precioso, lleno de detalles exactos, cómo se fueron trenzando en aquella historia los principales nombres argentinos de esa especialidad, en su mayoría, xilógrafos. El primero con el que contactó fue el rosarino Leónidas Gambartes, uno de los influenciados en la década de los treinta, época ideológica donde las hubo, por su paisano Antonio Berni. Emilio se refiere a él como “uno de los seres más determinantes de mi vida”, recordando, entre otras cosas, que le debió el descubrimiento de la obra del belga Frans Masereel, que, por cierto, había sido uno de los faros de la Norah Borges adolescente de los años ginebrinos. Espléndido el modo que tuvo Gambartes, uno de los fundadores del Grupo Litoral, de decir, con los pinceles y también ocasionalmente con la cámara fotográfica, el paisaje de su provincia y los suburbios de su ciudad, y de acercarse a lo prehispánico, a su manera, tan mágico, especial, más Klee (un nombre aducido a su propósito por nuestro amigo) que Torres-García.

No conozco a fondo la obra de todos los grabadores implicados en la aventura de las carpetas. Pero la mayoría de ellos me interesan. Es el caso de Pompeyo Audvert y José Planas Casas, a los que encontramos en algunas tempranas publicaciones de vanguardia de la década del veinte; por ejemplo, de Jacobo Fijman, pero que destacaron,

sobre todo, en la vertiente política de su arte. Es el caso de Juan Batlle Planas, sobrino de Planas Casas, y uno de los primeros creadores porteños que asimiló, en los treinta, las enseñanzas del surrealismo. Es el caso, naturalmente, de Luis Seoane, al que recuerdo como un extraordinario conversador, que vivió siempre entre dos continentes y siempre en el fructífero cruce de caminos entre la pintura, el muralismo, el grabado, la tipografía, la poesía, el ensayo... Españoles los cuatro que acabo de mencionar. Es el caso de Raúl Soldi, pintor fino donde los haya, autor de muchas obras muy llenas de encanto y poesía, y al cual, muy pertinentemente, Emilio compara con Carlo Carrà, Felice Casorati y Mario Sironi. Es el caso de Ricardo Supisiche, que conoció en persona a algunos de los italianos del Novecento, y que es autor de paisajes desolados, un poco en la línea de Gambartes. Singular también la figura de Juan Antonio, uno de los impulsores, desde finales de los veinte, de los cursos de Cultura Católica con los que colaboraron tantos poetas porteños de la generación martinfierrista. En ese mismo ángulo empezó María Rocchi, que luego se casaría con Eduardo Jonquières, pasando a residir largos años en París. Tanto Jonquières como ella fueron muy cercanos a Cortázar como lo había sido antes Sergio Sergi, otro grabador de mucho talento. Juan Berlengieri, que murió joven, estuvo muy cerca, personal y estéticamente, de Berni. De Gustavo Cochet conozco, sobre todo, su producción barcelonesa, su relación con Dalmau y con Torres-García, sus simpatías anarquistas. De Carlos Giambiagi, su participación en la aventura de la revista izquierdista porteña *La Campana de palo* o su condición de ilustrador de Horacio Quiroga. De Lino Eneas Spilimbergo, sus metafísicas y sus Novecentos, él también, y su *Interlunio* con el impar Oliverio Gironde; Emilio lo admiró mucho, viéndolo por última vez en París en torno a una bandeja de espaguetis, los segundos, ¡qué notable!, del presente texto. A Mario Cecconi llegué por su cercanía a Boedo y, más concretamente, a Leonardo Barletta. Por el mismo lado fueron Américo Balán y Abraham Vigo, portentoso escenógrafo de los principales teatros porteños de signo izquierdista. En el caso de Alfredo de Vincenzo, Fernando López Anaya y Ana María Moncalvo está el dato de su paso por el Atelier 17 de Hayter. Por último, debo decir que siento especialísima devoción por la obra de Grela, pintor y grabador entre social y metafísico, muy puro, muy esencial.

Una línea italiana siempre en el arte argentino. Entre los de las carpetas, Cecconi (natural de Livorno), María Rocchi, Sergio Sergi (procedente de Trieste, zona de frontera, Trieste y los enigmas del Imperio austrohúngaro, y, de hecho, el apellido real del grabador es Hocevar), Soldi, Spilimbergo. Fuera de ellas, por supuesto, otros muchos más, incluidos Berni, Fontana, Alberto Greco, Fortunato Lacámara, Onofrio Pacenza, Emilio Pettoruti y Clorindo Testa. Y fotógrafos como Horacio Coppola o Juan Di Sandro. Y, más recientemente, otro gran amigo de Emilio y torresgarciesco militante como él, el recordado Adolfo Nigro.

Es curioso observar también cómo se dibuja en el mundo de Emilio Ellena —tan cercano por lo demás, como ya lo indiqué, a Roser Bru— una cierta línea catalana: Audvert, Batlle Planas, Cochet, Planas Casas, a los que cabe sumar al alcoyano Laico Bou, uno de los grabadores con carpeta que, por cierto, en 1998 ha sido recuperado por su ciudad



Carátula catálogo Homenaje a Manolita Piña de Torres. Portada con ilustración realizada por Antoni Tàpies, CCE, 1999.

natal. Y, por supuesto, Torres-García, el Torres-García de Els Quatre Gats, de los murales *noucentistes*, de Vilasar de Mar y de Tarrasa y su villa Mon Repos, de las exposiciones en Dalmau, de las ilustraciones para el poeta futurizante Joan Salvat-Papasseit, del vibracionismo compartido en aquella Barcelona con Barradas. Al coleccionista le fascinaba además el universo de las *auques*. Y escribió sobre la influencia de Tàpies en Latinoamérica. Todo esto también lo vivió Nigro, cuyo precioso estudio de Boedo estaba lleno de recuerdos de su paso por Barcelona; él también. Barcelona, donde a Emilio también lo recuerdan con afecto en la Sala Dalmau, fundada desde la reivindicación del trabajo del ya mencionado Josep Dalmau, y que tanto ha hecho por dar a conocer entre nosotros la obra de los principales miembros de la Escuela del Sur. Barcelona, donde nuestro amigo lo era de Tàpies, que en 1999 hizo la cubierta del librito del rosarino en torno a su querida Manolita Piña, la viuda de Torres-García, que, en realidad, es el catálogo de una exposición presentada primero en el Centro Cultural de España de Santiago de Chile y, a continuación, en el Cabildo de Montevideo. Librito en el que también encontramos otros tributos a Manolita. Textos de Carmen Alborch, Daniel Giralte-Miracle, Tomás Llorens y Pasqual Maragall, más el arquitecto y político Mariano Arana en la versión montevideana,

y sobre todo una abundante parte plástica en la que brillan veintiún dibujos de Roser Bru; una acuarela, *Carta a Manolita desde Barcelona*, del siempre sutil Francesc Todó; ocho papeles de Nigro (que utilizó misivas del propio comanditario, de ahí el título genérico del ciclo: *Carta de Emilio: Homenaje a Manolita Piña*); dos, de la delicada Eva Olivetti, uno, sobre la citada casa de la calle Caramurú, y otro, sobre el Museo Torres-García; y cinco caricaturas de Hermenegildo Sabat. En 1996, el mismo centro había presentado, con Emilio como comisario, una muestra monográfica de Roser Bru en homenaje al propio Torres-García.

Leyendo los recuerdos de Emilio Ellena sobre aquella aventura de las carpetas —que le valieron ser calificado por Jorge Romero Brest como “uno de esos hombres que nos hacen tener fe en el destino del país”—, me llama la atención la humanidad de los mismos, el agradecimiento que expresa hacia los artistas o hacia otras gentes que le ayudaron, y los detalles exactos que da sobre en qué orden fue conociendo a los grabadores. También, su conciencia de una cierta dimensión arqueológica del trabajo que realizó, dando con tacos perdidos y reeditando o, incluso, editando por vez primera, a veces, grabados pertenecientes a zonas anteriores de la producción de los artistas convocados.

Luego vendrían, de 1964 en adelante, las seis carpetas chilenas (Roser Bru, Delia del Carril, Santos Chávez, Jaime Cruz, Dinora Doudtchitzky y Eduardo Vilches) realizadas en el Taller 99 de Nemesio Antúnez, que más tarde dirigiría Roser Bru; la colaboración con este (otro discípulo de Hayter) en las bienales del grabado americano santiaguinas, para una de las cuales consiguió la colaboración nada menos que de Joseph Albers; el trabajo también con las de San Juan de Puerto Rico; la amistad con Delia del Carril (la Hormiga) y su labor de estudio de su obra plástica, parte de ella realizada cuando ya era septuagenaria, y en el taller de grabado de Antúnez; la acción en pro de Mario Carreño, pintor cubano incorporado a la escena santiaguina; la reedición de *Los íntimos metales*, de Homero Arce, poeta próximo a Neruda; y, por supuesto, los fundamentales trabajos sobre Torres-García a los que ya he hecho alguna referencia...

Interesadísimo por José Guadalupe Posada, también miró mucho Emilio Ellena del lado del grabado popular ochocentista argentino o chileno —en una labor parecida a la que aquí, en España, ha podido hacer Valeriano Bozal—, y del lado de Brasil, donde coleccionó los pliegos de cordel ilustrados del Nordeste brasileño, un universo que en la España *sixties*, en que florecía la Estampa Popular, nos llegó de la mano de João Cabral de Melo y de Ángel Crespo. Sobre todo, esto hay que recordar, su propuesta expositiva sincrética (una suerte de viaje continental), “Gráfica popular” de 2003, una vez más en el Centro Cultural de España con el que tantas veces colaboró, y cuyos actuales responsables han tenido ahora la feliz tarea de rendirle este homenaje al que contribuyo.

Tantísimos recuerdos “ellenistas”, todos gratos: de Santiago de Chile, de Valencia, de Barcelona, de Rosario...

ALGUNAS PALABRAS

Alberto Zamora, Viña del Mar, 2021

Conocí a Emilio por medio de María Elena Farías, Neny. Don Emilio, así me lo presentó, y ese “don” quedó por siempre. Pero, en realidad, de alguna manera ya lo conocía. En mi niñez encontré en la biblioteca de una tía un catálogo de las bienales de grabado que se realizaron en Chile hasta 1970, de las cuales Emilio fue uno de sus gestores. Así que no fue del todo ajeno el primer encuentro. Creo que nunca le comenté este hecho.

Mi primera colaboración con él fue la impresión de un texto en serigrafía para un afiche de Lucio Fontana, artista rosarino, a raíz de un seminario que se realizaba en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. En ese tiempo (1998), tenía mi taller en avenida Perú y hasta allá llegó Emilio acompañado de Pedro Valenzuela, Pedrito, quien era el cónsul de Uruguay en Chile. Recuerdo la amabilidad y el trato afectuoso desde ese primer momento.

Siguieron otras colaboraciones, desde mi taller, con proyectos de Emilio; hasta que me invitó a almorzar para conversar y, como muchos sabrán, desde ese momento quedabas en la parte “marcado rápido” de la agenda telefónica. Allí conocí a Eva Villalón, *Chola* Eva, personaje que lo acompañó por muchos años y que fue cómplice y testigo de una gran parte de la vida de Emilio, secretaria general de tantas exposiciones y publicaciones. A la *Chola* Eva, ganársela era un desafío: te amaba o te odiaba, no había términos medios. Por suerte, fui de los que amó.

Generalmente, nos reuníamos los miércoles a desayunar para comenzar a trabajar. Esta fue una rutina por muchos años. Artículos para revistas, libros, catálogos y, por sobre todo, en la primera época, cartas a los amigos. Emilio siempre se negó a tener un computador en casa y, por esta razón, luego de las reuniones, al llegar a mi casa o trabajo, transcribía lo elaborado. Correcciones mínimas eran las que hacíamos a esos textos cuando volvíamos a encontrarnos.

En esos años, el acceso a internet no era tan fácil como lo es hoy y, a pesar de que Emilio contaba con los recursos para conectarse, se rehusaba a hacerlo; su excusa era que “no podría evitar buscar todo el día en la red los lugares y amigos con los que había compartido”. Una anécdota que recuerdo es que en una de las sesiones de trabajo llevé mi laptop, nos conectamos a una red abierta y buscamos en Google Earth su casa de infancia en Rosario. Ese día recorrimos algunas de las calles de su niñez y juventud desde el espacio.

Cuando se entraba al departamento de Emilio era imposible abstraer el hecho de que la mesa de comedor ocupaba un lugar primordial en ese hogar. Trabajo, conversaciones y tantos almuerzos compartimos en ella. Alrededor de su mesa pude conocer un mundo al cual no habría accedido de otra manera; científicos, matemáticos, artistas, gestores



Afiche para seminario de Lucio Fontana

culturales, coleccionistas son parte de una larga lista de personas con quienes compartíamos en su casa de la calle Armando Jaramillo, en Vitacura.

Uno de los recuerdos imborrables que tengo de Emilio es su maravilloso poder de recordar, no al extremo de *Funes el memorioso* de Borges, pero sí de una capacidad envidiable. Uno de los escritos que hicimos de memoria fue la descripción de todas las obras que se encontraban en su lugar de Buenos Aires, su disposición y ubicación exacta en aquel departamento y en cada mueble que las contenía. El recordar, si bien era su fuerte, también traía consigo mucha nostalgia. Barcelona siempre ocupó un lugar muy importante. Muchas de las tarjetas que Emilio regalaba a amigos y colaboradores todos los fines de año, llevaban algo de esa parte de su vida.

A propósito de estas tarjetas, es imposible dejar de nombrar a Roser Bru, autora de las imágenes de estos presentes, quien muchas de las veces, a regañadientes, accedía a dibujar lo solicitado por Emilio. Y, al final de la tarde, siempre llegaba con el encargo.



Emilio Ellena y Roser Bru. Fotografía tomada por Patricia Novoa en el departamento de Emilio. En el fondo, pintura de Roser.

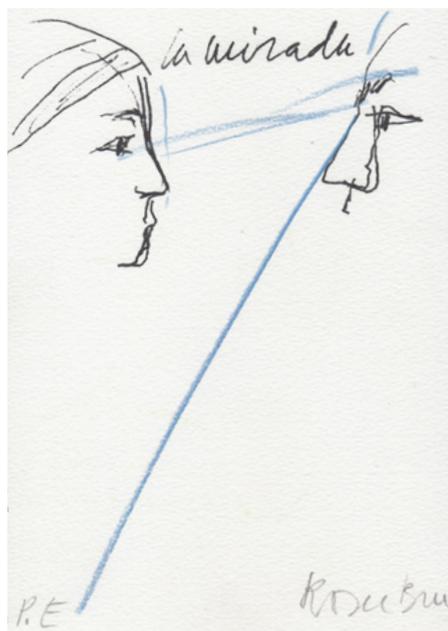
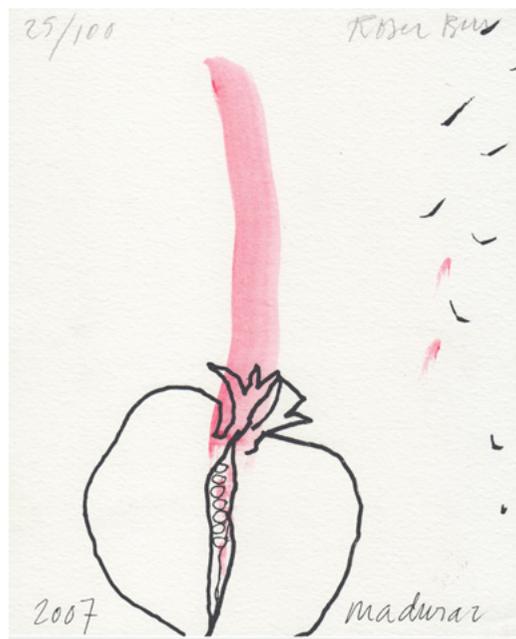
Un hecho interesante del conjunto de tarjetas es que la primera y la última de ellas fue una marraqueta.

Fueron diez tarjetas, diez años en los que Emilio compartió un recuerdo, un trozo de historia personal. La última de estas fue un encargo que le hice a Roser luego del fallecimiento de Emilio, como un homenaje a la tradición de fin de año. *Primera ausencia*, escribió Roser a modo de epílogo, para evidenciar la partida.

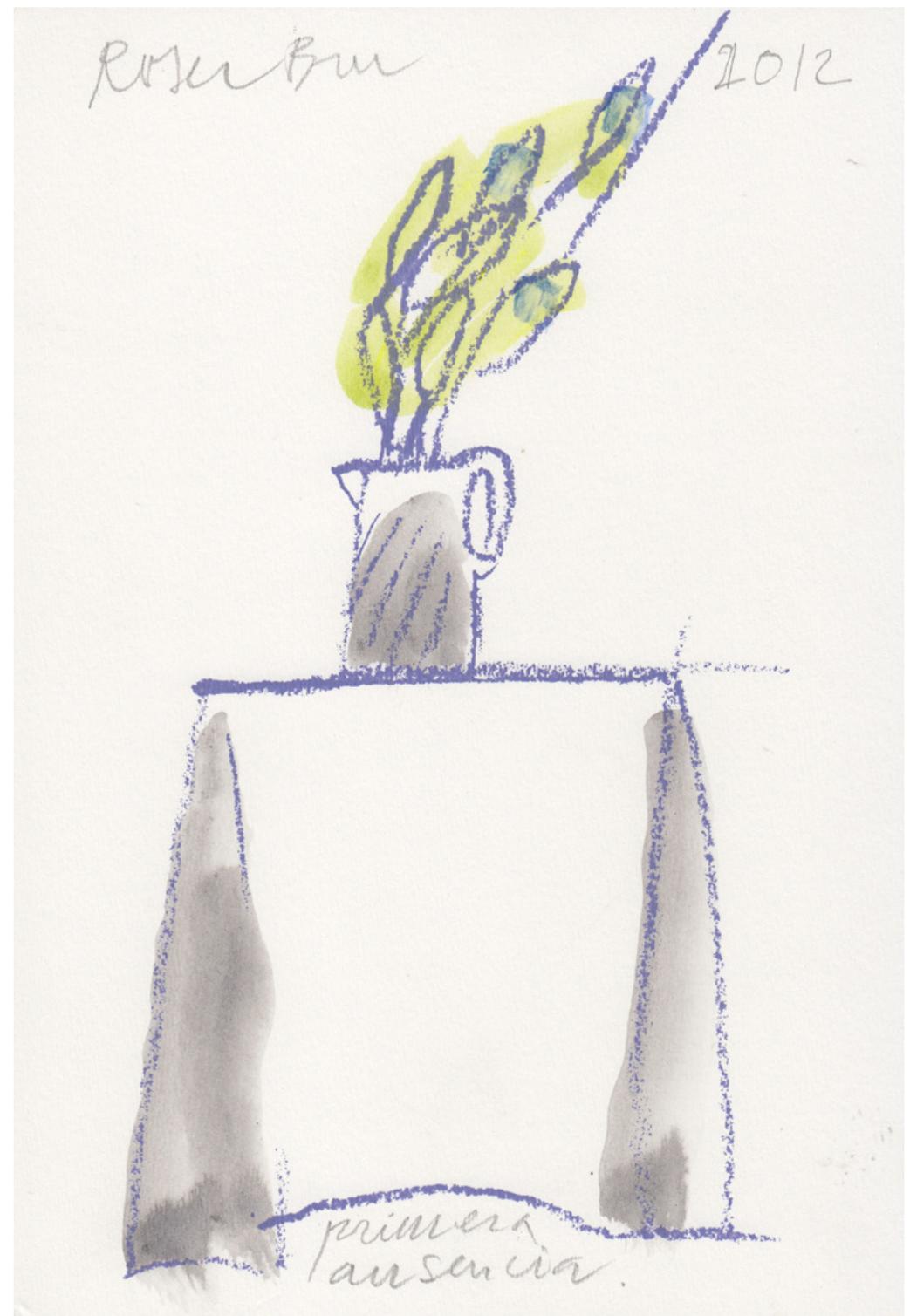
Los mundos que Emilio creó fueron incontables. Los cruces de tan diversos personajes que reunía alrededor de proyectos enriquecían a estos y, en consecuencia, todos crecían durante la gestión. La muestra o publicación, por lo tanto, no sólo hablaba del tema tratado, sino del proceso de cómo se había llegado a ese resultado.

Fueron varias las publicaciones en las que colaboré con él. Los primeros textos fueron un encargo para la revista *Alas y Raíces*, publicación de la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae. En aquella oportunidad trabajamos en un par de artículos, el primero, *Bienales americanas de grabado*, y el segundo, *Sobre*





Parte de un conjunto de diez tarjetas impresas en serigrafía en base a dibujos de Roser Bru.



Primera ausencia, tarjeta impresa en serigrafía en base a un dibujo de Roser Bru.



Parte de un conjunto de diez tarjetas impresas en serigrafía en base a dibujos de Roser Bru.



Revista de la Escuela de Artes Plásticas • Facultad de Artes Universidad Finis Terrae
 Portada de revista *Alas y Raíces*, publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae.

grabado popular chileno. Desde esa experiencia, comenzamos una colaboración que se extendió por muchos años.

Antes de fallecer Emilio, nos encontrábamos trabajando en un proyecto editorial y en una exposición para el Centro Cultural de España; García Lorca era el tema. Los ojos de Lorca, dibujados por Roser Bru y llevados a una calcografía, eran el centro de esta muestra. Todos los muros ya estaban diseñados y distribuidos en su imaginación. La matriz estaba elaborada. Nunca llegamos a concretar este proyecto.

Fue una mañana que lo visité de sorpresa en su departamento de Armando Jaramillo la última vez que compartimos un café, un gran abrazo y una conversación. El último recuerdo que conservo de Emilio fue su sonrisa a lo lejos cuando nos despedimos. *Chola Eva* iba a su lado.



ENCUENTRO CON EMILIO ELLENA

Pedro Valenzuela

Una residencia permanente en Santiago de Chile, entre 1994 y 2000, me brindó la posibilidad de pertenecer y compartir el mundo que Emilio creara a su alrededor.

A mediados de 1995, la visita de Emilio a la Embajada del Uruguay en Chile para presentar su proyecto de seminario sobre Joaquín Torres-García fue el nexo comunicador y el principio de una entrañable y profunda amistad. En mayo de 1996, finalizado el seminario *Vida, obra y legado de Joaquín Torres-García*, me integré al grupo de trabajo de Emilio, en el que ya participaban los profesores María Elena Farías y Alberto Zamora, y los fotógrafos Patricia Novoa y Claudio Bravo.

En mayo de 2008, en una pequeña nota para el *Catálogo sobre las Bienales Americanas de Grabado Chile 1963-1970*, la artista catalana residente en Chile Roser Bru escribió: “Emilio enseñó a conocer el arte entre amigos, científicos y anónimos. Hizo adeptos, creó cultura. Sigue recreándola. A todos nos ha ampliado. Gracias.”

La nota nos exige de mayores comentarios. Haber conocido a Emilio y contar con su amistad y cariño significó mucho para todos aquellos que, a pesar de la diversidad de edades y profesiones, nos íbamos integrando a su mundo.

Emilio vivía con su madre, Anita Passini, y contaba con una excelente colaboradora, Eva Villalón, acompañante de todas las horas con una discreción y dignidad reconocidas por todos.

Escribió alguna vez Emilio: “Anita fue persona de migraciones. Desde lejanía o cercanías, todas sabiamente aceptadas. A los ocho años, de Italia al campo argentino. De allí a Rosario. Después a Pergamino, finalmente Chile. En todos estos lugares dio motivos para ser querida. Gran trabajadora. Apoyo imprescindible en un casi imaginario proyecto editorial”.

Tenía 102 años cuando, el 13 de febrero de 2000, fue silencio.

Durante cuatro años, puntualmente los martes en la mañana fueron los días esperados para trabajar con Emilio. Unas veces había que preparar cartas en español o en inglés para presentar un proyecto u obtener información sobre el mundo del arte para amigos o museos, o certificar una obra de Mario Carreño para firmas internacionales; otras, íbamos a visitar una universidad, una galería de arte, a la marquería de Álvaro Siero o a un encuentro con Francisca Comandini para restaurar una obra, a la casa de un fotógrafo, de un artista o de un familiar cercano. En los almuerzos se sumaba la señora Laura, hermana de Eva, y así se sucedían las visitas frecuentes de amigos y personalidades del mundo del arte. Emilio era muy reconocido por su aporte al mundo del grabado en Santiago de Chile; las sobremesas eran de aprendizaje y transcurrían lentamente, nadie quería que finalizaran.



Portada catálogo *España en el corazón, Delia en el corazón*, Centro Cultural de España, 2005.

El apartamento de Emilio en la calle Jaramillo era un museo en sí mismo. Atravesada la puerta principal, nos encontrábamos con un mueble con varias tallas religiosas y un gran cuadro colonial encima, varios armarios llenos de libros. Mirando hacia la ventana exterior del comedor a la derecha, una cómoda de uno de cuyos cajones se extraían las tarjetas reimpresas con los dibujos de Torres-García, que integraban su colección y que utilizaba para escribirles a sus amigos.

Enfrente, de izquierda a derecha en la esquina, un óleo de Roberto Matta y dos de Torres-García (*La Gare y Estructura*). Los dibujos a pluma de este último, uno tras otro, iban transportándonos a través del tiempo, desde un boceto de un pájaro para los murales de la diputación hasta su arribo a la etapa constructivista. Sobre el mueble, debajo de los dibujos, el pájaro de Alberto y la escultura de Alicia Peñalba.

Al lado de la ventana, varios óleos de Roser Bru y una naturaleza muerta con frutas de Fortunato nos acompañaban día a día.



Laura Cancino, Pedro Valenzuela, Emilio Ellena y Eva Cancino.

La biblioteca tenía una cantidad de libros de arte en los que se podían encontrar estudios y catálogos de artistas americanos y europeos. En unas vitrinas estaba la foto del retrato del matrimonio de Torres-García y Manolita, y dos juguetes de madera originales del primero. En su cuarto destacaban una obra de Adolfo Nigro y el cartel de Tàpies *Homenaje a Manolita Piña*.

El otro cuarto, que otrora fuera el dormitorio de Anita y que tenía las paredes cubiertas de obras de Mario Carreño, fue convertido posteriormente en escritorio de trabajo.

En la planta baja, en un box, más sorpresas: cajas de madera celosamente guardadas en las que había, entre otras cosas, obras de Mario Carreño, Roser Bru, *Cuatro Grabados Populares del Nordeste de Brasil*, Luis Seoane, Leónidas Gambartes, Delia del Carril.

En la biblioteca se destacaba la reproducción de Roser Bru de la obra *Las Meninas* de Velázquez, en la cual se incluyó a sí misma y a Emilio entre los personajes. La biblioteca contenía el archivo de Torres-García, tarea que compartimos con Alberto Zamora hasta inventariarlo completamente.

Tuve la oportunidad de disfrutar de todo eso y de participar en muchas de las actividades creadas por Emilio, tanto en la Universidad Católica como en el Centro Cultural de España. Fueron años de mucho trabajo, en los que se realizó una buena cantidad de exposiciones y de catálogos preparados para cada ocasión. Emilio despertó en mí la vocación de coleccionar; así que, además de todo lo generoso que fue con sus conoci-



Equipo de trabajo para exposición *Los años geométricos* de Mario Carreño.

mientos, pude comprarle varias obras con las que inicié mi pequeña colección, que ha seguido incrementándose desde entonces.

Comencé adquiriendo algunas obras en papel de Mario Carreño, los grabados de la vida de Roser Bru, las xilografías de Torres-García incluidas en la revista *Círculo y Cuadrado* y el bronce efectuado sobre un dibujo de Torres-García; y así he seguido desde entonces con otros autores de nuestra América.

Terminada la misión en Santiago de Chile, regresé a Montevideo en 2000 y siempre encontré motivos para visitarlo. Una larga enfermedad imposibilitó el traslado de Emilio al exterior, pero eso no fue impedimento para que continuara trabajando. Así se implementaron otras reuniones como la de Tàpies, su influencia en la pintura latinoamericana de los años 60 (2003) y Roser Bru (2003), *España en el corazón*, *Delia en el corazón* —dedicado a la pintora argentina Delia del Carril (2005)—, Luis Seoane y el grabado popular chileno.

Al ser designado en la frontera con Brasil de 2003 a 2008, tampoco faltaron oportunidades para regresar a Chile y visitarlo. En 2010, nos trasladamos a Washington y los domingos, religiosamente, nos comunicábamos recordando el tiempo compartido y siempre sus consejos: “Pedro, vaya a la Phillips Collection”, “Pedro, visite el Jardín de Esculturas del Hirshhorn”, “Visite la National Gallery”, “Vea, aprenda, disfrute”.

Colofón

El pertenecer al mundo familiar de Emilio, disfrutar de su amistad y de sus amistades, de sus enseñanzas, de sus ganas de compartir tanto sus conocimientos como su colección, fue una oportunidad que hasta hoy agradezco infinitamente.

Las amistades inquebrantables nacidas en aquellos años permanecen a pesar de los silencios. La mayoría de los habitantes de aquel mundo ya no están entre nosotros, pero supieron dejarnos sus enseñanzas, el valor de la amistad, muestras de su hacer que hoy disfrutamos diariamente.

No falta el día en que no aparezcan en mi vida su presencia, sus anécdotas, sus actitudes. Se aparece en el papel volantín, en la mayoría de los cuadros que cuelgan en las paredes, en sus cartas manuscritas, en las tarjetas de Torres-xGarcía. En estos años lo veo a través de mi ventana cuando miro La Pedrera y recuerdo que, por 1997, se entrevistó con Daniel Giralt-Miracle en un salón de dicho edificio.

ANEXO
ESCRITOS DE EMILIO ELLENA

EL GRABADO ARGENTINO Y ESTA COLECCIÓN¹

El único objeto de esta reseña es ubicar cronológicamente a los artistas representados y relacionados con el conjunto total de quienes, durante este siglo, han realizado aportes de valor al grabado argentino; por lo tanto, dejaremos de lado a los grabadores activos durante la Colonia y a los que documentaron la vida nacional durante el siglo XIX.

Los históricos intentos de Sivori (1847-1918) y Agrelo (1856 -1933) marcan el punto de partida de esta nota. Estos artistas, a fines del siglo pasado, realizaron, con medios más que precarios, estampas en metal que deben ser considerados los antecedentes más cercanos del actual grabado argentino. Jalón significativo en su historia es la llegada al país en 1986, como director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, de don Alfonso Bosco. Dejó una numerosa producción, que aparece enriquecida cuando se la contempla a través de la generosidad de su labor docente. Fueron discípulos de Bosco, Martín Malharro y Mario A. Canale (1890-1951). Este último es una de las figuras, tal vez, la figura más entusiasta del grabado nacional. En 1916, agrupa a los artistas en la Sociedad de Grabadores, famosa a pesar de su corta vida, y funda la revista "El grabado", publicación íntegramente dedicada a esta expresión artística, que incluye xilografías impresas con sus tacos originales. En esa sociedad, cuyo primer presidente fue Sivori, se destacaron Ramón Silva (1890-1919) y Valentín Thibón de Libián (1889-1931).

Thibón de Libián había sido alumno del primer taller oficial de grabado que Pío Collivadino, fundado en la Academia Nacional de Bellas Artes a su regreso de Italia, en 1908. Allí iniciaron sus estudios muchos de nuestros actuales maestros; entre otros, Lino Eneas Spilimbergo (1896), Alfredo Guido (1892), Héctor Basaldúa (1895), Facio Hebequer (1889-1935), Adolfo Bellocq (1899).

Facio Hebequer y Bellocq, junto a Abraham Regino Vigo (1893-1956) y José Arato (1893-1939) fundan, en 1916, el grupo de "Los artistas del pueblo". El grabado fue uno de los medios expresivos que este conjunto utilizó para sus obras inspiradas en las clases más humildes.

El acercamiento de la juventud y de los estudiosos al grabado se veía facilitado por la exposición retrospectiva, que en 1917, organizó la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores, fundada dos años antes. Desde entonces, y hasta ahora, esta institución ha colaborado en la difusión y estudio del arte impresa.

Uno de los discípulos de Pío Collivadino, Alfredo Guido, dirigió más tarde el taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Se cuentan

¹ Texto para el catálogo de la exposición Colección Ellena de Grabados Originales de Artistas Argentinos. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1963.

entre sus alumnos muchas de las figuras mayores del grabado actual: Fernando López Anaya (1905), Ana María Moncalvo (1921), Beatriz Juárez (1911), María Rocchi (1916), Aida Carvalho, Raúl Veroni (1913). También Mauricio Lasansky (1914) fue discípulo de Alfredo Guido. Este artista, alejado de nuestro país hace casi veinte años, es en la actualidad profesor de artes, a cargo del programa de artes gráficas, en la Universidad del Estado de Iowa, Iowa City (Iowa), EE. UU.

Otros dos maestros que han cumplido una generosa labor docente son Pompeyo Audivet (1900) y Gustavo Cochet (1894). En la Universidad de Tucumán, el primero, y en la Escuela Provincial de Santa Fe, el segundo, han cedido sus conocimientos a numerosos alumnos.

Son además familiares al grabado argentino los nombres de Aida Vaisman (1909-1940), Enrique Fernández Chefo (1907), Alda María Armagni, Mabel Rubli, Miguel Angel Elgarte (1910), Domingo Bucci (1920), Juan Batlle Planas (1911), Juan Berlingieri (1904), Juan Grela G. (1914). Este último ha cumplido importante labor en Rosario, su ciudad.

La xilografía agrupa a las destacadas figuras de Víctor L. Rebuffo (1903), el personal maestro; Alberto Nicasio (1902), Santiago Minturn Zerva (1895), Mario J. Cecconi (1894), José Planas Casas (1900-1960), Agustín Zapata Gollan (1895), Bernardo Lasansky, Luis Seoane (1910), Américo-A. Balan (1915), Laico Bou (1911), Sergio Sergi (1896), César T. Miranda (1922), Albino Fernández (1921), Alfredo de Vincenzo (1921), Carlos N. Filevich (1929-1963), Hebe Salvat, Mele Bruniard (1930), Juan Antonio (1905), Laura Bustos Vocos (1922).

Asimismo, artistas dedicados principalmente a la pintura o escultura han contribuido, y algunos aún contribuyen, al grabado. Raúl Soldi (1905), Raquel Forner, Alfredo Bigatti (1898), Ricardo Supisiche (1912), Carlos Giambiagi (1887) son significativos ejemplos.

Esta enumeración, que no pretende ser exhaustiva, se abre paso y debería enriquecerse con el nombre de jóvenes cuya labor destaca en salones colectivos y muestras individuales.

La dimensión de este panorama, aun cuando está tan sumariamente presentado, explica la necesidad de esfuerzos tendientes a difundirlo. Con tal espíritu fue concebida esta colección.

En 1957, se planea la primera de esta serie de carpetas. Apareció en abril de 1958 y se ocupaba de la obra y siguieron los trabajos sobre Minturn Zerva y Mele Bruniard. En 1959, se puso en conocimiento de la existencia de esta colección, en ese entonces una colección en potencia, al grabador Pompeyo Audivert, con quien se convino editar la cuarta carpeta. El plan de ediciones posteriores se objetiva en los nombres de los artistas cuyos grabados se editaron.

Esta colección no debe ser considerada como un ciclo cerrado. Por el contrario, la labor de estos cinco años debe ser entendida como un primer paso en la recopilación orgánica del grabado argentino.

La correspondencia entre los nombres de los principales grabadores y aquellos representados en esta Colección deja una serie de claros. Es intención firme llenarlos en el futuro, a fin de brindar un panorama completo de nuestro grabado. Uno de los mayores

inconvenientes que puede atentar contra ello es la pérdida o destrucción de planchas pertenecientes a grabadores fallecidos.

Ello implicará la existencia de algunas insalvables, por cuanto estas carpetas solo incluyen grabados originales; es decir, impresiones hechas con planchas o tacos originales.

Muy valiosa, por cierto, ha sido la colaboración de todos los artistas representados; y el consejo y ayuda inestimable que hemos encontrado en Juan Grela G., Gustavo Cochet, Minturn Zerva, Mele Bruniard y Laico Bou, quienes personalmente se ocuparon del tiraje de algunas de las planchas de esta colección.

Emilio Ellena

Rosario (Argentina), mayo de 1963

24 DIBUJOS DE MARIO CARREÑO

Cuando un artista prepara el catálogo de una muestra, es frecuente que dedique una línea tipográfica a cada una de las pinturas que expone. Generalmente, anota con cuidado el nombre, las medidas, el año de realización y, al final, como reconociéndole una categoría de hermanos menores, la mención conjunta de “dibujos” o “dibujos y grabados”, en caso en que practique alguna técnica multiejemplar.

Siempre he asistido con pena a esta injusta discriminación¹; muchas veces, el registro apresurado de una idea primaria tiene tanta validez estética como su concreción en una obra de técnica compleja. Pienso en algunos dibujos de Rodin, o en un estudio de Mondrian, su “Victory Boogie-Woogie”. Todo está allí, en una suerte de sintética y precisa anotación taquigráfica.

En un excelente libro de 1944, publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y titulado “Modern drawings”, sus autores, Monroe Wheeler y John Rewald, incluían un proyecto de clasificación de los dibujos en tres categorías. La primera agruparía los bocetos para una pintura, escultura u otro tipo de obra posterior; la segunda, los apuntes no premeditados, espontáneos, incluyendo aquí los de anotaciones y, finalmente, los dibujos “compositivamente completos”, que pueden o no haber sido planeados como tal por el artista.

Suena interesante clasificar, de acuerdo a este criterio, los 24 dibujos de Mario Carreño que aquí se reproducen. Fueron realizados entre 1941 y 1973. Su ordenamiento cronológico muestra una laguna que va desde 1947 a 1964. Durante parte de ese periodo (1951-1962), el artista desarrolló su pintura geométrica en la que el punto de partida, sustitutivo del dibujo, lo constituían pequeños gouaches en los que el artista resolvía los problemas de estructura y color. Sus obras del 63, una serie de collages, tampoco tenían como base el dibujo. Es con los “petrificados” de 1964 que Carreño retoma el dibujo.

Carreño pinta un cuadro a la vez. Ocupa el caballete de un estudio ordenado y riguroso. No lo abandonará hasta considerarlo terminado. Lo estudiará durante unos días. Después vendrá el firmarlo, cuidadosamente, casi un ritual. De tiempo en tiempo, interrumpe su trabajo en la pintura y dibuja, registra en hojas de pequeño formato ideas para futuras obras, o bien, retoma bocetos anteriores y los rehace, los ajusta. Cuando concluye el cuadro en que está trabajando, decide cuál es el tema en que ha de trabajar. Elige uno de sus dibujos y prepara una versión definitiva. Cuidadosamente, resuelve los problemas de composición y de valor. A veces viene el detenerse en los detalles; un paño,

una fruta, una caracola pueden requerir numerosos estudios. Una vez logrado lo que busca, lo registra en el dibujo total. Cuando está completo lo transfiere a la tela con un sistema de cuadrícula. No raya el dibujo “definitivo”, calca sus líneas fundamentales y este calco es el que cuadrícula. Muy raramente introduce cambios en el dibujo al pintar una obra. En cambio, los problemas de color los resuelve directamente en la tela, pocas veces recurre a un boceto en gouache o acuarela.

Fue en Rosario, en Argentina, a comienzos de la década del 50, donde vi los primeros cuadros de Carreño. Mario había expuesto en 1949 en Buenos Aires y dos coleccionistas rosarinos compraron algunas obras. Recuerdo, especialmente, un óleo, “Figuras en el palmar”, que Domingo Eduardo Minelli, un gran coleccionista, tenía colgado en forma permanente en la sala donde reunía las piezas que más le interesaban de su fabulosa colección. Estaban allí el Unamuno y una calle de Barcelona de Torres-García, una jangada de Portinari, un pequeño paisaje de Spilinger, una calle de San Juan, maravilloso; centenares de tesoros y entre ellos el cuadro de Mario, una suerte de pequeño tapiz ajustadísimo de color. Estaba lejos de suponer que años después vendría a vivir a Chile, que encontraría aquí a Carreño y que la generosidad de su amistad me permitiría seguir muy de cerca su trayectoria.

Desde hace seis años, la infinita paciencia de Ida y Mario Carreño se ha traducido en una invitación a cenar todos los domingos por la noche. Siempre la maravilla de la amistad, la sorpresa del descubrir lo pintado en la semana, el privilegio de revisar la carpeta de dibujos, el elegir aquel codiciado por largo tiempo. La multiplicación por 501 de estos 24 dibujos es solo necesidad de testimoniar todo ese afecto.

Emilio Ellena

¹ Catálogo 24 dibujos, introducción y notas de Emilio Ellena, Fotografías de Stephan Löbel, Diagramación de Luciano Martinis, Ediciones de la Amistad, Santiago de Chile, 24 de junio de 1973.

PINTURA DE LUCIANO MARTINIS²

En la pintura de Luciano Martinis³ hay una determinante gestual y es ella la que me sugiere un recorrido a través de los que podrían ser sus predecesores entre los artistas italianos de este siglo.

Primero, el gran Lucio Fontana, cambiando los pinceles por el cuchillo y el punzón, con la severidad y el clasicismo de sus cortes o el barroco abigarramiento de sus agujeros. Rotella, desprendiendo carteles sedimentados sobre los muros romanos; o aquellos que descansan en la caligrafía, como Cy Twombly, nacido en los Estados Unidos, pero italiano en su pintura, con sus caligramas de sutilísimas texturas. O el gran Gastone Novelli, desgraciadamente muerto tan pronto, con sus mensajes cargados de desesperación y protesta, que parecen recuperados de antiquísimas murallas. Perilli, con sus racontos extraños, narraciones enmarcadas en celdas ortogonales.

A todos ellos vinculo el nombre de Luciano Martinis. Aquí están sus manifiestos, apresurados, fantásticos. El BASTA, que Novelli escribiera en una obra maravillosa, puede ser el correspondiente isomórfico de un puño que se estampa en el plano de un cuadro de Luciano; puño impotente en su intento de atrapar un ramillete de estrellas. Hay muchos BASTA, mucha preocupación, mucha tragedia en las obras de Luciano, cercanas a la monocopia en cuanto a su realización técnica. Los recursos, muy pocos: tinta de imprenta, negra, a veces un rojo, siempre una necesidad de expresarse a una velocidad superior a la de la escritura, velocidad que aparentemente hace ininteligible los recados, pero que observándolos más atentamente es a causa de ella que se transforman en evidentes.

Emilio Ellena

2 Ellena, Emilio. 1974. Luciano Martinis, *Manuscritti di Babilonia*, catálogo, Galería Juan Pardo Heeren, Lima, Perú.

3 Luciano Martinis, nació en Ampezzo Carnico (Udine) Italia, en 1946. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma y en el "Corso Superiore di Disegno Industriale e Comunicazioni Visive" de Roma. Es miembro del grupo "Altro" de Roma, actualmente vive en Santiago de Chile donde enseña Comunicaciones Visuales en la Universidad Católica.

EDUARDO VILCHES⁴

Larga es la trayectoria de Eduardo Vilches en el grabado, pero desde sus primeros buriles hasta las últimas serigrafías existen constantes de calidad y de individualidad, que justifican su ubicación tan merecida entre los verdaderos creadores del arte gráfico contemporáneo.

Ya en las xilografías de 1962, su estilo queda totalmente definido; abigarrados collages, con los que estructura formas con algún parentesco con un tema realista, son luego pasados a la madera y cortados con total fidelidad al contorno de la forma original. La mayoría de las xilografías de Vilches son impresas por el mismo autor sobre papeles transparentes. El proceso de impresión —realizado en la forma más primitiva, mediante el frotado con una cuchara— hace que el negro tenga una especie de textura en la que Elaine Johnson, exdirectora del Departamento de Grabado del Museo de Arte Moderno de Nueva York y comentarista de la obra de Vilches, reconoce alguna herencia del collage original.

Hacia fines de la década del sesenta, Vilches hace sus primeros intentos en serigrafía. Es asociado con esa técnica en que aparece definitivamente la figura humana en su obra, tratada previamente en cuatro xilografías de gran tamaño. Esas figuras tienen siempre el sentido de mancha o pantalla; por cierto, en este caso mucho más sintéticas y severas que las que corresponderían a las xilografías anteriores.

Este proceso de síntesis en lo formal ha sido acompañado de uno inverso en la significación y universalidad de lo que él logra con esos elementos formales. Sus grabados, a través de los años, han ido creciendo en su trascendencia, en su monumentalidad, en su inexorable significado.

Es notable que un erudito en teoría del color, como lo es Vilches, sea de tal austeridad en la inclusión del mismo en su obra. A veces un azul, un maravilloso y tremendo azul, tan inexorable como todo el resto.

Años atrás, para una exposición de Carlos Paeile, Roser Bru escribió un hermoso texto. En él se decía "el frutero de su casa adelanta su pintura". En el caso de Vilches, es su mismo vivir, ese vivir exigente y riguroso, esa infinita dignidad, la que es anticipo identificador de su obra. Porque todo es una sola cosa. De verdad, como lo dijera Jorge Luis Borges, "El hombre se parecía a su voz".

Emilio Ellena

4 Emilio Ellena, *Eduardo Vilches*, catálogo, Pereira, Colombia, noviembre 1976.

SOBRE ESTA COLECCIÓN⁵

Cualquier intento de una búsqueda de sentido a este conjunto de carpetas, pensando que tiene alguno, no podría dejar de partir en Rosario, la ciudad donde se generó. Sus antecedentes son los hechos que, al parecer, en mi vida condicionaron mis líneas de desarrollo, de estudio. Hacia el final de mi periodo de secundaria, se crea en Rosario un cine club que, junto con el Museo Castagnino, denota sin duda alguna mis primeros contactos con los que después fueron parte de mis intereses fundamentales. Las características de ese museo, su arquitectura, sus dimensiones eran más que significativas para mi sorpresa y posibilidades. Interesado por el cine desde siempre, el cine club puso a mi alcance una cantidad de información sorprendente para aquel momento. Me pareció increíble *Ritmo de una ciudad*, de Walter Ruttmann. Tal vez, pienso que fue la primera lectura que hice del futurismo plástico. Fue una serie del cine alemán la que me llevó a *El gabinete del doctor Caligari*. Recordaré que una larga conversación —que desde su infinita paciencia me dedicaran Isabel Larguía (Yiyi) y el que entonces era su esposo, Vicente Pastor— me ayudó a definir aquello que marcaba mi interés en Caligari, el hecho plástico. Creo que, vía la librería Austral, de la calle Santa Fe, y la generosidad de su propietaria, Mechita Moreno, tuve mi primer contacto con el arte gráfico alemán. Esa secuencia guió mi interés hacia el grabado. Es justo recordar que esa librería especializada en arquitectura constituía un centro de referencia en la ciudad. Hijo de sus propietarios era Mauro Kunst, quien junto a Jorge Vila Ortiz y Eduardo Serón orientó a Lidia Borgonovo en la creación de la Galería O (1956), que metódicamente introdujo las vanguardias plásticas en Rosario. Inauguró su trabajo con una muestra de Clorindo Testa.

De nuevo, la generosidad de Yiyi y Pastor hicieron que conociese, en el café Savoy, al que fue uno de los seres más determinantes en mi vida, el pintor Leónidas Gambartes. Él le había regalado a Yiyi una copia de un linóleo suyo llamado *El fantasma y la sombra*. Me encontré pidiendo explicaciones técnicas. Me encantó la idea de un hecho multiejemplar que tanto iba con mi sentido de participación y solidaridad, rectores para mí desde que algunos años atrás me hablaron de ciertos panes y ciertos peces; me pareció excelente. Fue en esos momentos, a comienzos de la década del cincuenta, que, sin tener conciencia clara de ello, nacía esta colección.

Le comenté a Gambartes mis preocupaciones por el grabado. Me mostró unas xilografías de Frans Masereel, reproducidas en algunas revistas de su estudio y me habló

de dos grabadores rosarinos, Gustavo Cochet y Melé Bruniard, debo confesar que con mucho más énfasis en la segunda que en el primero. En otra reunión, muy cercana en el tiempo, destacó a Juan Grela.

La Segunda Guerra Mundial era un elemento cultural dominante en esos días. Si pensamos en el campo del cine, rector entonces de intereses, su presencia era definitiva: el neorrealismo italiano, el cine alemán reciente y algunas películas europeas. Pero en esa ciudad de inmigrantes, la memoria de su trágica predecesora, la guerra civil española, era particularmente fuerte. El Centro Español Republicano de Cultura ponía a nuestro alcance una cantidad de información, hechos, visitantes y conferencistas que para mí tuvieron gran significación. Con ese bagaje fui a ver a Gustavo Cochet a su taller de Funes. Había nacido en Argentina en 1894 y muy joven emigró a Europa, instalándose en Barcelona. Ayudante de Josep Dalmau, el *marchand* de las vanguardias, se casó con la catalana Francisca Alfonso y viajó a París a comienzos de la década del veinte. Allí conoció a una serie de artistas, entre ellos a Torres-García, que estimaba su pintura. Tras un intento de regreso a Argentina, volvió a España, donde es testimonial de la República y su triste guerra, participando activamente en el bando republicano, afín a sus posiciones anarquistas. Después de la derrota, regresó repatriado —vía Francia— a Argentina. Su pintura realista fue muy bienvenida. Payró lo seleccionó en su antología *22 pintores*, que editó Poseidón, y la misma editorial le encomendó un libro sobre historia y técnica del grabado. Después de unos años de docencia, primero en Santa Fe y luego en Rosario, se retiró a pintar en su taller en las afueras de Funes, exponiendo periódicamente sus trabajos.

En esa visita a Cochet nació nuestra amistad y, como una consecuencia, una carpeta que sería la primera. La diagramación de la portadilla del libro *22 pintores* me guió en la estructuración de la tapa. Cuando le hablé de una posible continuación de estos trabajos, dijo que debía considerar la obra de Minturn Zerva, un pintor y xilógrafo rosarino que desde hace un tiempo vivía en un mundo muy propio. Gambartes censuró; hubiera preferido que la continuidad la estableciera Melé Bruniard. Yo me incliné por una edición que celebrara al ya mayor Minturn Zerva, que había nacido en 1895.

Terminada la edición de Minturn, pensé seriamente que podría generarse una secuencia. Le hablé a Melé. Y así, el primero de enero de 1959, después de muchas horas medievales de frotados de tacos que Melé y Dora Lemelson, una amiga nuestra, devotamente realizaron, apareció la carpeta número tres.

En ese momento cambié el diseño de la tapa tanto en las proporciones como en el aspecto tipográfico, y mantuve ese formato en todo el resto de la colección. Los pocos textos que se incluían (una biografía del artista y un colofón) aparecían, como la portada, en castellano e inglés. Ya había sido invitado Grela y trabajaba en su carpeta.

Sería injusto no citar a un personaje fundamental, el entonces director del Museo Castagnino, el arquitecto Pedro Sinópoli. Él compró para el museo las carpetas de Cochet, Minturn, Melé y Grela, y decidió hacer lo mismo con los que pudieran aparecer después. Pero, tan importante como esto —que lo era mucho— me habló de una muestra que en

⁵ Material informativo. 1958-1967: *Cincuenta Carpetas con Grabados Originales de Artistas Argentinos / La colección Ellena, un proyecto artesanal de ediciones en la ciudad de Rosario*, Museo Nacional del Grabado, Defensa 372, Buenos Aires.

el mismo museo había hecho en 1944 su célebre predecesor, también arquitecto, don Hilarión Hernández Largaía.

El catálogo de esa exposición —con un prólogo de los hermanos Alejo y Alfredo González Garaño, y 143 ilustraciones— fue un gran aporte a mis consultas sobre las colecciones de grabado del museo. Siempre recordaré las tardes en esa pequeña biblioteca entre las realmente gratificantes de aquel periodo.

Para ese entonces, tenía muy clara la significación que en el grabado en madera tenían dos artistas: Víctor L. Rebuffo y Pompeyo Audivert. En la lectura del primero me ayudaba el apoyo de Masereel, y en la obra de Audivert me interesaban los efectos que lograba con los instrumentos de dentado múltiple. Generaba con estas reiteraciones del grafismo un particular sentido de los volúmenes.

Los conjuntos humanos parecían tener siempre razones para ser insulares, y ciertamente, la ciudad de Rosario que yo viví (por lo menos para mí) lo era. Por eso fue providencial que mis labores profesionales —soy estadístico— me llevaran por unos pocos meses a Tucumán.

Todos aquellos que estábamos vinculados al desarrollo universitario del país sabíamos —aunque trabajásemos en disciplinas muy distintas— el papel significativo del proyecto que en artes plásticas había liderado Lino Enea Spilimbergo, en la Universidad de Tucumán, en los años cincuenta. Artistas de la dimensión de Lorenzo Domínguez y Víctor L. Rebuffo habían sido convocados para las cátedras de escultura y grabado. Fue para remplazar a este último —quien decidió regresar de Tucumán a Buenos Aires— que, después de una larga ausencia en el país, Pompeyo Audivert se incorporó a la docencia en esa universidad. Allí se encontraba, en el comienzo de su proceso jubilatorio, cuando lo visité. Generosamente, me facilitó las diez matrices que, una vez impresas, firmó pocos meses después en Buenos Aires. La selección hecha por Audivert agrupaba ejemplos de su trayectoria. Nacido en Cataluña (Estartit, 1900), se había radicado en Buenos Aires a los once años. Ilustraciones, temas religiosos (existe un “Vía Crucis”, de 1929) y otros de inspiración social estructuran su obra.

Exhibe en la ya citada Galería O un xilógrafo cordobés, César T. Miranda, quien vino a Rosario a inaugurar su muestra. Esos pocos días nos hicieron amigos. Gambartes celebró mucho su trabajo. Se convino hacer una carpeta que se terminó de imprimir el mismo día que la de Audivert, un simbólico 1 de mayo de 1959. Tal vez, una diferencia de horas hizo que la de César fuera la cinco y la de Audivert, la seis.

Desde Santa Fe vino a exponer, también en la Galería O, Ricardo Supisiche, un ser humano excepcional, de increíble generosidad, que quedó sorprendido por mi trabajo. Contó que había llegado al grabado en madera casi como un problema de desafío a un enunciado de Sergio Sergi. Éste había sido profesor de la Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe y, cuando Supisiche, de quien era un amigo entrañable, le planteó que quería hacer grabado, Sergio le dijo que con sus limitaciones —Supisiche había perdido un brazo en un accidente en la niñez— no podría grabar. Pero lo hizo. Con un rigor excesivo seleccionó cinco maderas para su carpeta y completó cada ejemplar con un pequeño

dibujo original. Se incluía allí la xilografía “Espera”, uno de sus trabajos fundamentales, generador de muchas pinturas del artista. Años después, en 1964, y como consecuencia de su insistencia, accedió a realizar una segunda carpeta. En ella apreció otra pieza fundamental, “Cardo y luna”. El trabajo con Supisiche generó una real amistad.

No fue el catálogo del Museo Castagnino de 1942, sino las publicaciones que, bajo el título de *Anuario Plástica*, Oscar Pécora y Ulises Barranco editaban desde 1937, las que me acercaron a la obra de Mario Cecconi. Los mismos editores también produjeron un esfuerzo increíble en la difusión del grabado en madera. Aparecido en Buenos Aires en 1943, *65 grabados en madera impresos con tacos originales. La xilografía en el río de La Plata* era, más que un libro, una galería de arte. Esta publicación me hizo propietario de dos de las maderas de este artista. Busqué a Cecconi en una vivienda humildísima de Remedios de Escalada, población cercana a Buenos Aires.

Verdadera maravilla fue encontrarme con este livornés (había nacido en Italia, en 1894) radicado en Argentina desde que tenía un año de vida. Sus doce maderas ejemplifican sus verdades y su mundo con la autenticidad de no pensados autorretratos. Curiosamente, su carpeta fue la primera de un artista de Buenos Aires (diciembre de 1959). Pocos días después, el veinte de ese mes, aparecería la primera de las cinco carpetas de Víctor L. Rebuffo que la colección pudo capitalizar.

La palabra generosidad podrá aparecer repetidamente en este texto, pero nunca con más justicia que para referirse a la actitud de Rebuffo. Y no sólo en lo que respecta a la colaboración con este esfuerzo, sino como una especie de decisión continua, vital, de increíble amplitud. Encontraba lo positivo de cualquier circunstancia, aunque estuviera presente en una proporción mínima. Su consejo, sus orientaciones e, incluso, su compañía cuando creía que su presencia podría ser de ayuda en una gestión, fueron una constante y un muy querido auspicio para mí.

Fue justamente Rebuffo quien me acercó a Américo A. Balán. Leónidas Gambarte se había interesado en su obra y me dijo que debía ser uno de los editados. Lo visité en su departamento de Floresta y, en poco más de una hora, se pasó de una negativa a un convenir. Tan ingenioso como su obra, me mostró unos aguafuertes (yo había ido a ver sus excelentes maderas) que me parecieron excepcionales. En diciembre de 1959, se publicaron seis de esas xilografías y, meses después, en abril de 1960, seis increíbles metales.

Cuando Antonio Berni regresó de Europa, se creó en Rosario a su alrededor, en 1933, la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. Este grupo, fundamental en el desarrollo cultural de la ciudad, generó un espacio de verdadera vanguardia para los jóvenes. De allí surgieron muchos de los que serían sus artistas; Grela, Gambartes y Piccoli están entre ellos. Perteneció a esa agrupación, y con verdaderos méritos, Juan Berlengieri. Nacido en 1904, falleció en 1945. Aunque en su pintura era muy cercano a la problemática de Berni en ese momento, un sentido muy particular de su dibujo lo individualizaba. Fue él quien le permitió realizar grabados en metal de gran sutileza. Sus puntasecas son magistrales. Visitamos a la esposa del artista —me acompañaba Gambartes— a convenir los detalles. Todo fue armonía.

La edición de estos trabajos nos acercaba al problema de la publicación de la obra de un grabador fallecido. Este caso fue guía para todas las situaciones similares posteriores; un escribano certificaría en cada ejemplar la autenticidad del proceso de impresión a partir de las planchas o maderas originales.

Pareció que había llegado el momento de encarar lo que sería una de las mayores propuestas de esta colección: lograr la participación del maestro Spilimbergo. Su figura mítica hacía parecer imposible un intento en ese sentido. En este caso, como en muchos otros, la ayuda de Grela fue fundamental. Spilimbergo había dictado algunas clases en la mutualidad rosarina, y de allí partió el contacto entre él y Grela. Concretamos una entrevista y viajamos a verlo en su casa de Buenos Aires. No era optimista con poder participar. El nivel que había alcanzado su *Interludio*, aparecido en 1937 con sus aguafuertes ilustrando los poemas de Oliverio Girondo, marcaba una nota invalidante de otro intento editorial. Pero la calidez de Grela hizo comprensibles diferencias de intenciones y posibilidades. Despaciosamente, Spilimbergo fue armando un conjunto de planchas. Salimos con ellas del estudio. Tanto Grela como yo no parecíamos estar convencidos de lo que estaba pasando. Spilimbergo debía partir en pocos meses a París. Grela interrumpió su labor como pintor para, junto con su esposa Aid, realizar la impresión. En el colofón de la colección se registra esta actitud. No hubo posibilidad de contactar al artista para que diera un *bon à tirer*. Grela decidió cuándo una prueba lograba el nivel para la edición. Sin duda, una restauración de las planchas, guiada por el artista, hubiera sido ideal. Pero no fue factible. A pesar de todo, el resultado obtenido, aún hoy, a casi cuarenta años de aquello, me parece un maravilloso logro de la solidaridad, un triunfo de la humanidad de los dos grandes artistas involucrados. Spilimbergo firmó las copias en Unquillo; era enero de 1960. Poco después partió a Francia. Lo encontré en París en enero de 1962, hicimos recuerdos de la carpeta y cocinó unos espaguetis. Fue la despedida.

Desde siempre había deseado incorporar a los grabadores cuya obra tenía una intención, marcado condicionante del origen del grabado argentino. Escapaba a mis posibilidades el rastreo de figuras como Facio Hebequer o José Arato, pero sí sentía factible llegar a dos artistas cuya obra me interesaba especialmente: Abraham R. Vigo y Carlos Giambiagi. Nuevamente, la bondad de Grela me llevó a la casa de la viuda de Vigo y, una vez más, él fue el impresor. En este segundo proyecto con la obra de un grabador fallecido primó el sentido de nostalgia, de recuerdo cálido, querido. La señora Elisa Vigo y Grela lo hicieron posible.

Como había ocurrido con Audivert, me presenté a Carlos Giambiagi solamente apoyado por lo que había hecho. El resultado fue más que bueno. Sería de falsa humildad si no dijera que sentía que el proyecto ya tenía trascendencia, pero nunca se podía correlacionar esto con la montaña de calidad vital de Giambiagi. Desde el primer encuentro, el artista y una discípula suya, Fernanda Barrera, me incluyeron en su mundo. Sus maderas y metales aparecían fantásticos. Recuerdo que, para firmar unas copias que hubo que rehacer, nos encontramos en una mesa del café de la Estación Retiro. Increíble sentido de ayuda. Su ideario firme, su agudísimo criterio, serán memoria permanente.

Los catálogos del Salón Nacional me guiaron a las maderas de Laico Bou. Su calidad humana hizo que él acarrearra su carpeta a un bar de la avenida Córdoba y San Martín, en Buenos Aires. La alegría de hacer la selección. Él mismo imprimió los tirajes. Este catalán enjuto, callado y bondadoso fue un gran colaborador.

Los aportes de Hayter eran entonces un problema reciente en el grabado mundial. La inquietud de Ana María Moncalvo, que llegó a ser su alumna, los recogía. Una visita a su casa en Flores resultó en un conjunto de planchas que eran consecuencia de su paso por Marruecos. Aunque el proceso de impresión no pudo hacerse de acuerdo con sus indicaciones (incluía unos estenciles que no se pudieron utilizar), encontró adecuado el resultado. Ana María fue quien me condujo a uno de los personajes fundamentales del arte gráfico argentino, Fernando López Anaya. Difícil es poder expresar el nivel de calidad en su oficio, su capacidad para transmitir lo que sabía y sentía. Seis grabados en madera y metal se recogen en su carpeta.

Un proceso complejo —tiempos, encuentros, desencuentros— no pudo impedir que apareciera una carpeta de Juan Batlle Planas. Utilizando el método con el que, muchos años atrás, él y su tío José Planas Casas hacían etiquetas comerciales, produjo doce tacos en metal para imprimir en superficie. Estos eran verdaderas piezas de orfebrería.

Cuando viajé a Mendoza a encontrarme con Sergio Sergi, él sabía de la colección y yo había intentado saber lo más posible de su obra. Catálogos de los salones y revistas reproducían generosamente sus xilografías. Supisiche y Gambartes le habían hecho llegar noticias sobre mi trabajo. Dejó recuerdos su permanencia en Santa Fe, las muchas amistades que había generado. Pero, al conocerlo, estos antecedentes resultaron pobres. Su calidez, su formación cultural, su sentido del humor eran maravilla. En dos días recorrimos mis pretensiones de incluir grabados que conocía. A veces, los que dejábamos de lado pasaban a parecer fundamentales. Por ello es que se produjo una segunda carpeta. En este caso viajó a Rosario a firmar las copias.

Diversos premios habían sido otorgados a un grabador joven nacido en 1929, Carlos Norberto Filevich. Para los que seguíamos su obra, era prácticamente imposible pensar cómo podía materializar el filigranado de sus tacos. Ana María Moncalvo hizo que me recibiera y, ciertamente, le agradeceré siempre que me acercara a este sensible personaje, parte de un entorno maravillosamente particular. En las entrevistas todo tenía una mágica unidad: el ambiente de la casa, los personajes discretísimos —su madre y su hermano— que lo acompañaban. Uno se sentía menor, vulgar al interaccionar con ellos. Su técnica era sutilísima: con una hoja de afeitar incluida en un protector levantaba la capa superior de la madera terciada para generar los blancos de sus grabados. Poco tiempo después de realizada su carpeta, llegó su silencio. Por mucho tiempo tuve contacto con su madre. Un mundo que sólo podía pertenecerles y en el que agradecí sentirme bienvenido.

Ricardo Supisiche me llevó en Santa Fe al taller de José Planas Casas, el tío de Juan Batlle que hemos citado; fue imposible coordinar una edición. Fallecido, su viuda —una diminuta y vitalísima catalana— decidió publicar tres carpetas que agrupaban respec-

tivamente xilografías, linóleos y metales. Con Aid y Grela viajamos un fin de semana a Santa Fe a hacer la selección.

Mi capacitación académica de posgrado me llevó, entre agosto de 1960 y febrero de 1962, a estudiar en Estados Unidos. En ese período aparecieron las carpetas de Batlle Planas y Fernando López Anaya, que no se habían concluido antes de mi partida. Este viaje me dio la oportunidad de visitar talleres y, sobre todo, de informarme sobre los sistemas de conservación de grabados en muchos museos.

A mi regreso retomé las ediciones. La segunda carpeta de Sergio Sergi fue la primera en aparecer. Con la inclusión de este artista y la presencia de Planas Casas y Supisiche, pensé que la figura que complementaría la representación santafesina sería la de Agustín Zapata Gollán. Estudioso fundamental de la historia de la ciudad de Santa Fe, erudito en los detalles relacionados con la primera implantación de la ciudad, fundador y director de un museo especializado, era además un particularísimo xilógrafo. Preparó para su carpeta un conjunto de diez maderas inéditas.

Cuando trabajaba en estas dos ediciones, alguien me hizo saber que Romero Brest se había interesado en mi trabajo. Lo visité en el Museo Nacional que dirigía desde mediados de la década del cincuenta. De su generosidad nació una muestra que ocupó un ala del pabellón que se había construido para el sesquicentenario. Fue un sustancial apoyo. Se editó un catálogo que reunió una cantidad considerable de documentación y que incluía varios grabados impresos con los tacos originales.

Mientras trabajaba en la muestra del museo, tomé contacto con Daniel Zelaya. Sus trabajos y los de otro xilógrafo, Juan Carlos Stekelman, me habían interesado muchísimo. Daniel Zelaya produjo un conjunto de diez xilografías, tres de ellas a más de un color, realmente excelentes; primer trabajo en común de una serie de muchos proyectos y de una amistad fraternal que es verdadero privilegio. Poco después, las maderas de Stekelman eran editadas. Pasados unos años, nos encontramos hablando sobre esa carpeta en una calle en Nueva York. La inclusión de estos jóvenes xilógrafos constituyó un significativo aporte.

En marzo de 1963 ocurrió la muerte de Leónidas Gambartes, la impensable dimensión del dolor. Fue, posiblemente desde su mundo mágico, que surgieron unos tacos de los años 40 que él había regalado, como deshechos, a un vecino, un gran solitario que vivía a pocos metros. Tras su muerte —que ocurrió poco después de la de Gambartes—, alguien que ordenaba sus cosas encontró esas maderas que reintegró a Beatriz, esposa de Leo. Esta insólita secuencia los transformó en una de las carpetas más queridas.

En mis visitas a Supisiche en Santa Fe, observaba un grabado de Soldi que colgaba en su estudio e iba desapareciendo con el tiempo. La técnica condicionaba una breve sobrevivencia. Era una impresión a partir de una base de gelatina como las que empleaban los restaurantes para presentar sus menús o las escuelas para indicar noticias. Hoy podría pensarse como un paleolítico de la multiplicidad. El diseño que sobrevivía era bellissimo. Pertenece a aquellos característicos de su pintura de los años treinta de las que el desnudo —incluido en color en la monografía que Alcides Gubellini escribiera para

la hoy histórica serie de la editorial Losada o las reproducciones del libro de Payró— era un ejemplo que podíamos frecuentar en la literatura. Significativo nexo con la pintura italiana que tanto habíamos pensado en la magnífica exposición del Museo Nacional de los años cincuenta. Se emparentaba Sironi con Carrá y con algún Casaroti. Decidí ir a verlo. Ya Romero Brest había hecho la muestra y tomé el respaldo que eso daba a mi trabajo como carta de presentación. Lo que hacía presentir su pintura se materializó en su actitud. Cálido, amigo, dijo no poder hacer un paréntesis en su labor para producir un conjunto de planchas. Pero, como en el caso de Spilimbergo, pensó en la posibilidad de buscar en su propio pasado. Aparecieron nueve planchas de gran belleza, una secuencia de temas que abarcaban el periodo milanés, entre 1926 y 1929. Precisaban restauración, un complejo proceso, porque algunas eran puntasecas. Me autorizó hacer copias de prueba y fui con esos metales al taller de Cochet, en Funes. Y de nuevo la maravilla de la solidaridad: el anciano Cochet guio a su hijo Fernando —él había impreso los metales de Balán— y, en un proceso de trabajo e ilusión, fueron apareciendo las imágenes. Soldi dio la autorización para hacer el tiraje en base a un conjunto de pruebas; aún conservo ocho de ellas. Alentados por la aprobación de Soldi, padre e hijo Cochet hicieron una limpieza mayor de las planchas. El resultado, gratificante. Soldi firmó una prueba en homenaje a Fernando. Un gran margen para la alegría general. Quedó documental, un dibujo exagerado, homenaje que me dedicó Soldi.

La significación de Rebuffo en el grabado argentino hizo pensar que un conjunto de carpetas podría actuar como una suerte de retrospectiva. Algo similar se había ya producido en los casos de Cochet, Grela, Sergio Sergi y Planas Casas. El recuerdo trajo una “Callecita”, de 1929 y, a partir de ese grabado, cuatro nuevas carpetas materializaron el objetivo planeado.

La obra de Alfredo de Vincenzo era una de las que daba un sentido renovador a la xilografía nacional: la libertad en el corte, el sabio uso del material. Invitado a participar, trabajó, como otros artistas que hemos citado, especialmente para el proyecto. Seis maderas de su serie “Clamor” constituyen un valioso conjunto orgánico. El sentido vanguardista de De Vincenzo hizo pensar en la ausencia de dos personas que habían tratado con rigor clásico la xilografía argentina. Se llegó así al mundo religioso de Juan Antonio y a las apacibles intimidades de María Rocchi.

Nacido en Argentina en 1910, cuando en 1937 regresa de España —donde fuera llevado por sus padres en la niñez—, Seoane es ya un abogado. Desde entonces fue un artista de dos tierras, Galicia y Argentina, y en ambos destinos la labor gráfica es una vertiente fundamental de su trabajo. Ilustrador temprano de Rafael Alberti (1944), trabajó en ese campo hasta su muerte, que ocurrió en Galicia, en 1979. Cuando le hablé sobre las carpetas, ya nos conocíamos vía amigos comunes de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires. Le entusiasmó participar y las condiciones que requirió constituyeron un privilegio para la colección. Quería materializar diez maderas asociadas a un “Bestiario” de Félix Cattegno. El resultado excelente, que se publicó en

abril de 1965, es reflejo de sus actitudes tan válidas y definidas en lo plástico como en el sentido total que dio a su vida.

Una serie de circunstancias, entre ellas, el hecho de que se hacía definitiva mi radicación fuera del país, me hizo pensar en dar término a la colección. Había muchos proyectos, pero su materialización se hacía dificultosa. Con dos carpetas se llegaría al número cincuenta. Armónico, buen definidor de cardinalidades. Y volví al origen, a Rosario, a dos grandes amigos. De Grela, intenté revisar un conjunto de aguafuertes de un periodo en que su manera de trabajar lo llevaba a la secuencia clásica: dibujo previo, pintura y, a partir de ésta, su registro mediante el grabado. Como artesano, generaba memoria de su propia obra. Pequeños aguafuertes que cubrían el periodo de 1945 a 1957 se reunieron sabia, armónicamente. Él y Aid fueron los queridos impresores.

Tocó a Melé la carpeta cincuenta. Produjo auténtico, claro, definitivo un conjunto de siete xilografías a dos colores. Un panel para la amistad. Un muy buen final. Era 1967.

Cuando este conjunto de carpetas se considera a poco más de cuarenta años de comenzado, y a más de treinta de terminado, podría surgir la problemática de su evaluación. Pensando solo en la materialización de estas ediciones, la aritmética hace claro, ya que de cada carpeta se tiraron cincuenta ejemplares, y como cincuenta es el total de ellas, hubo que cortar y troquelar manualmente 2.500 tapas, larga empresa que en gran parte hice personalmente. El número de grabados que se reúnen es 438 y de nuevo la inexorable multiplicación por cincuenta, evidencia de que debieron existir 21.900 copias correctas. Algunas de las maderas, tacos muy irregulares, hubo que imprimirlas con cuchara. Quien conozca la técnica del aguafuerte sabe lo complejo que es obtener una buena copia y el margen de rechazo que este proceso tiene. En el todo, una labor que hoy se me hace difícil pensar. Su significación, o la carencia de ella, debe ser estudiada por otros. En cuanto a mí, fundamental la alegría que me dio hacerla. Ya hablamos de panes y de peces. Cuando en algún lado del mundo me cruzo con algunas de estas publicaciones, las reconozco paternalmente. El rigor, y fundamentalmente la necesidad de estudio que requirió hacer esta tarea, condicionó mi propia formación. Derivaron de este hacer verdaderas, permanentes amistades.

Ciertamente, valió la pena.

Emilio Ellena

Santiago de Chile, 1 de marzo de 1999

IMPRESOS DE —SOBRE, GENERADOS POR— TORRES-GARCÍA. UNA SELECCIÓN⁶

Muestreo es un método para obtener información sobre una población a partir del estudio de una parte de ella denominada muestra.

H.O. Hartley

Conferencias sobre Muestreo.

Iowa State University, 1960.

“Para muestra basta un botón”.

Refrán popular

La teoría de muestreo es hoy un sofisticado cuerpo de conocimientos en la estadística. Teoremas y experiencias validan conclusiones sobre la población originaria. Durante más de treinta años tuve la alegría de tratar de aprender, intentar enseñar y aplicar adecuadamente los métodos que de ella se derivan. El cuerpo teórico de las probabilidades valida las que se denominan “muestras probabilísticas”. Para las estimaciones que, de ellas derivan, pueden leerse medidas de su confiabilidad. Existen otro tipo de muestras cuya calificación indica su sentido; son las “muestras a criterio”. La confianza que ellas puedan merecer será función de la fe que tengamos en el criterio del seleccionador.

La selección de publicaciones que presentamos, algunas de autoría de Torres-García, otras referidas a él, así como producidas por grupos que él estableciera directa o indirectamente, componen una “muestra a criterio”. En rigor, debería decir que es una muestra de posibilidades y criterio, pero sinceramente creo que dará una idea de la magnitud del gran conjunto que tratan de representar. El contacto con ella, ojalá, motive a algunos observadores a interesarse en el mundo sobre el que informan.

Esta muestra se organiza cuatro años después de haberse celebrado, con el generoso auspicio de este mismo Centro, la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Embajada del Uruguay, un seminario sobre el artista. Muchas de las propuestas e ideas que de él surgieron se han ido materializando. De alguna manera es un recordatorio de aquella labor que aún siento muy presente y muy querida. Hablamos en aquel momento de un posible estudio de Manolita Piña, esposa de Torres-García, como artista y personaje de

⁶ VV. AA., *Impresos de —sobre, generados por— Torres-García. Una selección*. Edición limitada, Centro Cultural de España, Santiago de Chile, junio de 2000.

su tiempo. Un homenaje de la Fundación Torres-García en el año 1997 y una exposición efectuada en este mismo Centro y en Uruguay (1999), y que se verá en España este año, son realidades. El arquitecto Adolfo Maslach dio los lineamientos del libro en que estaba trabajando y hoy lo encontramos en las vitrinas de esta exposición. También estos enunciados intentan sólo ser una muestra. De los tres originales auspiciadores del seminario del 96, hoy presentan este esfuerzo el Centro Cultural de España, generoso anfitrión, y la Embajada del Uruguay, representada en estas tareas por su encargado de Asuntos Culturales Pedro Valenzuela. Y es justamente este proyecto el último que realiza este estudioso antes de regresar a su país. Momento más que oportuno para agradecerle cuatro años de trabajo y una fraternal amistad.

Y llegado el capítulo de la gratitud siento oportuno reiterar la que en el momento de realizar el seminario sobre Torres-García brindó el entonces director de este centro, buen amigo Antonio Torres-Dulce, y la que aportó, no sólo a aquel proyecto sino a otros desarrollados antes de su traslado en 1999 el señor Juan Oddone, embajador del Uruguay en ese período. Y para terminar, muchas gracias, Rafael Garranzo, director de este centro, por recibir de nuevo nuestras preocupaciones en su casa.

Emilio Ellena, Santiago, junio de 2000

SOBRE LOS LIBROS EXPUESTOS

Los elementos de la muestra a que refiere el prólogo precedente están agrupados en cinco vitrinas. El visitante las localizará sin dificultad.

Una de ellas, que responde al “de” del título de esta reunión, compila escritos del maestro. Se encuentran allí “Notes sobre Art” (editor Rafel Masó, Girona, 1913); “Estructura” (Ediciones Alfar, Talleres de la Litografía, Imprenta Colombino, Montevideo, 1935); “Historia de mi Vida” (editado por la Asociación de Arte Constructivo, Talleres Gráficos Sur, Montevideo 1939); así como un ejemplar de su monumental “Universalismo Constructivo” (editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944) que descansa sobre una fotocopia intervenida del mismo trabajo. Es la generosidad del profesor Emilio Ghilioni (Facultad de Artes y Humanidades, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina) quien nos ha permitido conocer este trabajo que registra los comentarios del pintor argentino Juan Grela, ya fallecido; un caso muy particular de discípulo de distancia, pero muy cercano en el hacer del maestro uruguayo.

También respondería parcialmente a la propuesta “de” la vitrina que incluye “Raison et Nature” (Imán, París, 1932), junto con un ejemplar del “Universalismo Constructivo”, abierto en las páginas en que comienza la inclusión de la versión en español de esa teoría. Complementan el conjunto y, aun cuando contienen escritos de Torres, estarían asociados a “generados por” dos libros dedicados a reproducir de manera facsimilar los tres números de la revista “Cercle et Carré”. Estos trabajos fueron editados en Italia (Lorenzelli, Bérgamo y Martano, Torino, Italia, 1969) y en Francia (Jean Michel Place, París, 1977).

Siempre dentro del grupo “de” estaría la vitrina que contiene las dos ediciones de “La ciudad sin nombre” (Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1941; Montevideo, 1974) y la de “La Regla Abstracta” (Ediciones Ellena, Rosario, Argentina, 1967), precedida por un ejemplar de “Nueva Escuela de Arte del Uruguay” (Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1946), donde se presenta por primera vez este escrito.

Refiriendo a “sobre”, encontramos cuatro monografías escogidas del numeroso conjunto de las dedicadas al artista. La de Enric Jardí (“Torres-García”, La Polígrafa, Barcelona, 1973) es la primera de esta dimensión; Mario Gradowczyk (“Torres-García”, Gaglianone, Buenos Aires, 1985) propone un estudio de la simbología del maestro y en el caso de Adolfo Maslach (“Sol y luna del arcano”, edición del autor, Caracas, 1998) la trayectoria de Torres es estudiada a través de un seguimiento del período en que desarrolla sus obras tomando la arquitectura como elemento referencial. Se complementa este conjunto con un libro de los dedicados a temas específicos del quehacer del maestro: pintura mural, grabados, obra literaria. Aquí el tema desarrollado son sus juguetes (“Aladdins Toys, Los juguetes de Torres García”, IVAM - Fundació Caixa Catalunya, Valencia, Barcelona, 1997).

La vitrina restante muestra impresos “Generados por” Torres, ya que se incluyen ejemplares de las dos series de publicaciones periódicas, cuya realización impulsa a su regreso a Montevideo. Se trata de “Círculo y Cuadrado” y “Removedor” publicados, respectivamente, por la Asociación de Arte Constructivo y el Taller Torres-García. Aparecerán diez números (1936-1943) de la primera de ellos y veintiséis de la segunda (1945-1953).

Cédula extendida de la exposición:

En una visita a la familia Torres-García, Manolita y sus hijos, tuvieron la generosidad de mostrar a Emilio Ellena un conjunto de maderas incisas por el maestro uruguayo. Una de ellas se encontraba entintada y era claro que las restantes de tratamiento totalmente similar nunca serían destinadas al fin al que había sido sometida ésta. Tampoco había memoria (y aún hoy no la hay) de cuándo y con qué propósito había sido impresa esta madera.

La existencia de dicha matriz imprimible hizo pensar que una reimpresión de la misma, junto a un trabajo que el maestro a mano caligrafiara en 1947 y que se incluyera como un cuadernillo especial en el libro “Nueva Escuela de Arte del Uruguay” (Asociación de Arte Constructivo del Uruguay, Montevideo, 1947, impreso por Talleres L.I.G.U. de la misma ciudad), podría generar un libro de artista.

El proyecto se llevó a cabo editándose 403 ejemplares, todos ellos con un impreso original del grabado y 203 con una reimpresión certificada del mismo y protegidos por una encuadernación especial. El texto de “La Regla Abstracta”⁷ fue incluido como un conjunto de ilustraciones en la temprana monografía de Enric Jardí y como cuadernillos de grabados en los siguientes catálogos: “La Escuela del Sur, El taller Torres-García y su legado”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, julio-agosto 1991 y “El Universalismo Constructivo y la Escuela del Sur”. Museo de Arte de las Américas, OEA, Washington D.C., Estados Unidos de América, 1996.

Emilio Ellena y Pedro Valenzuela

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

JUAN MANUEL BONET es escritor, crítico de arte y curador. Fue director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (1995-2000), del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000-2004) y del Instituto Cervantes (2017-2018). Preside la Fundación Archivo Rafael Cansinos Assens, el Comité Internacional de la Fundación Vicente Huidobro y la Fundación Museo ABC. Entre sus publicaciones, se destacan: los poemas compilados en *Vía Labirinto*; el dietario *La ronda de los días*; la obra de referencia *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, completada por *Impresos de vanguardia en España (1912-1936)*; y las recopilaciones *Las cosas se han roto: Antología de la poesía ultraísta* y *Tierra negra con alas: Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*, entre otras.

RAMÓN CASTILLO INOSTROZA es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, licenciado en Pedagogía en Arte por la Pontificia Universidad Católica (Temuco) y licenciado en Estética por la Pontificia Universidad Católica (Santiago). Fue curador de Arte Contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Chile (1995-2010), asesor de proyectos Fundación CIFO-Fontanals, EE. UU. Ha sido tutor invitado de la Escuela Flora Ars Natura, Bogotá, Colombia (2016, 2017 y 2018). Fue director de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Diego Portales, en Santiago, entre 2010 y 2021. Desde 2016, es profesor en el Magíster en Patrimonio de la Universidad de Playa Ancha. Actualmente, es curador de la Fundación Nemesio Antúnez y curador de la Fundación Federico Assler.

SILVIA DOLINKO es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de Arte Argentino y Latinoamericano II en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Obtuvo el Primer Premio en el “Sexto Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas”. Es autora de *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (FIAAR, 2003) y *Luis Seoane. Xilografías* (CCE de Chile, 2006), y de artículos en libros, catálogos y revistas especializadas. Coeditora de *Palabra de artista. Escritos de artistas argentinos, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes, 2010), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA-Eduntref) y de la revista *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*.

⁷ Cédula extendida. Título: *La regla abstracta*. Características: 34.7 x 25.5 cm. 45 páginas. Editor: Ediciones Ellena, Rosario. Impresores: Textos Perelló S.A., Rosario. Impresión de grabado realizada por Raúl Veroni en los talleres de Francisco A. Colombo, Buenos Aires 1967.

MARÍA ELENA FARÍAS CATALDO es licenciada en Arte PUC, diseñadora, fotógrafa, con postítulo en Administración de Proyectos Culturales. De 1971 a 2023, docente UC y UFT en áreas de color, grabado y fotografía. Entre 1985 y 1989 fue subdirectora en la Escuela de Arte UC. Entre 1998 y 2004, fue directora de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae. Entre 1978 y 2023 participó en investigaciones, publicaciones, archivos de documentación y exposiciones, del Área de Grabado de la Universidad Católica y de la Universidad Finis Terrae.

ALBERTO DONATO MADRID LETELIER es académico e investigador de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha (UPLA). Desarrolla docencia en pregrado en asignaturas Fundamentos Teóricos del Arte I y Metodología de la Investigación Artística. En postgrado, es académico del Magíster en Arte mención Patrimonio de la UPLA. Doctorado en Artes Integradas. Ha participado en proyectos de investigación internos y externos en Fondecyt desde el año 2011. Ha sido curador independiente y en la actualidad es curador del Museo Universitario del Grabado (Universidad de Playa Ancha). Actualmente, es decano de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha.

MARÍA CRISTINA ROSSI es doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y licenciada en Artes por la misma universidad. Es profesora de Relatos Curatoriales II en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), donde dirige proyectos de investigación. Se ha desempeñado como profesora e investigadora de Arte Latinoamericano en la UBA. Dirigió proyectos grupales nacionales e internacionales. Actúa como curadora de exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Publica libros y artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Integra el consejo editorial de Latin American and Latinx Visual Culture, University of California Press, es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte (AACA-AICA).

PEDRO VALENZUELA DURAND es fundador del Instituto Cultural Uruguayo Chileno y del Museo de los Medios de Transporte Villa de Artigas en Uruguay, del cual continúa siendo presidente de honor. Miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Imagen Gráfica Rimer Cardillo. Coordinador adjunto y ayudante de investigación en muestras sobre arte latinoamericano realizadas en Chile, España y Uruguay, entre los años 1996 y 2000. En dicho período, bajo la supervisión del editor y coleccionista Emilio Ellena, participó en varios artículos especializados sobre artistas nacionales y rioplatenses, entre ellos, de Joaquín Torres-García, Manolita Piña de Torres-García, Luis Seone y Eva Olivetti. En la actualidad prepara documentación sobre la obra de los artistas Carlos González y Rafael Barradas.

DANIELA VÉLIZ CARBULLANCA es artista visual y archivera. Titulada en Artes Visuales por la Universidad Diego Portales, es diplomada en Estética y Filosofía, y también en Gestión de Archivos y Colecciones Patrimoniales de las Artes, ambos en la Universidad Católica de Chile. Como archivera, ha asistido los fondos de Emilio Ellena, Lotty Rosenfeld y Sergio Vodanovic. Actualmente es una de las encargadas de levantar el Archivo del Exilio Español en Chile, desde el Centro Cultural de España. Su trabajo artístico gira en torno a problemáticas autobiográficas, a través de diferentes medios que registran la propia vida y la de otros. Ha expuesto su obra en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Galería Temporal, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Centro Cultural de Coyhaique, entre otros.

ALBERTO ZAMORA BRAVO es grabador, académico y coordinador del Área de Grabado en la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae. Entre 1991 y 1995, fue miembro del Taller 99 de grabado, participando como artista e impresor y en 1995, como miembro de su directiva. Ha ejercido la docencia en el Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago, en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y en el Taller 99. Durante una década colaboró como asistente de producción en investigación del editor y coleccionista Emilio Ellena.

Mundo Emilio Ellena
se terminó de editar
en Santiago de Chile
en enero del 2025.
Para los textos se usó
la familia tipográfica
Biblioteca Sans en
variantes Book, Semi-
Bold y Bold.



FACULTAD DE ARTES

UNTREF | UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

FNA | Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

