

La iconografía del poeta en los dibujos de Mane Bernardo
The Iconography of the Poet in the Drawings of Mane Bernardo

A iconografia do poeta nos desenhos de Mane Bernardo

Juan Cruz Pedroni

DOI 10.15517/h.v15i1.59240



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

La iconografía del poeta en los dibujos de Mane Bernardo

The Iconography of the Poet in the Drawings of Mane Bernardo

A iconografia do poeta nos desenhos de Mane Bernardo

Juan Cruz Pedroni¹

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), Escuela de Arte y Patrimonio (EAyP)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM-CONICET)
Buenos Aires, Argentina

✉ pedronijuancruz@gmail.com

id <https://orcid.org/0000-0002-3505-3175>

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2024

Fecha de aprobación: 29 de octubre de 2024

Resumen

Este artículo analiza un aspecto de las relaciones entre imágenes y cultura escrita en los libros ilustrados por la pintora, titiritera y poeta argentina Magdalena “Mane” Bernardo entre los años 40 y 50 del siglo XX. A partir del trabajo con archivos personales, de la reconstrucción de vínculos literarios y culturales en las historias de vida y del análisis bibliográfico, el texto se propone indagar en las modulaciones que adquiere la iconografía del poeta en los dibujos realizados por Bernardo para libros de edición argentina. En particular, se analizan las modalidades en las que estas imágenes intervienen en la transmisión de representaciones en torno a la cultura escrita y la literatura a través de continuidades e inflexiones. Para ello se recurre a los aportes de una lectura indiciaria junto a las contribuciones ineludibles de la historia del libro y la historia de las representaciones.

Palabras clave: iconografía, poeta, historia del arte, historia literaria, libro

Abstract

This paper analyzes an aspect of the relationship between images and written culture in the books illustrated by the Argentinean painter, puppeteer and poet Magdalena “Mane” Bernardo between the 1940s and 1950s. From the work with personal archives, the reconstruction of literary and cultural links in life stories and bibliographic analysis, the article aims to investigate the modulations that the iconography of the poet acquires in the drawings made by Bernardo for Argentine edition books. In particular, we analyze the ways in which these images are involved in the transmission of representations of written culture and literature through

¹ Magíster en Estética y Teoría de las Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina.

continuities and inflections. To this end, we resort to the contributions of an indicative reading together with the unavoidable contributions of the history of the book and the history of representations.

Keywords: iconography, poet, art history, literary history, book

Resumo

Este artigo analisa um aspecto da relação entre imagens e cultura escrita nos livros ilustrados pela pintora, marionetista e poeta argentina Magdalena “Mane” Bernardo entre as décadas de 1940 e 1950. A partir do trabalho com arquivos pessoais, da reconstrução de vínculos literários e culturais em histórias de vida e da análise bibliográfica, o artigo propõe a investigar as modulações adquiridas pela iconografia do poeta nos desenhos feitos por Bernardo para livros publicados na Argentina. Em particular, analisa os modos como estas imagens intervêm na transmissão de representações da cultura escrita e da literatura através de continuidades e inflexões. Para o efeito, recorreremos aos contributos de uma leitura indexical e aos contributos incontornáveis da história do livro e da história das representações.

Palavras chave: iconografia, poeta, história da arte, história literária, livro

1. Introducción

El espacio de posibilidades abierto por la pujante industria del libro de Buenos Aires a partir de los años 40 dio lugar al despliegue de distintas prácticas y representaciones en lo referido a los vínculos entre las imágenes y la cultura escrita². Entre ellas, reapareció con una fuerza inusitada la tradición del retrato de autor³. Tanto por sus componentes iconográficos y estilísticos como por sus modos de inserción en el libro, estas figuraciones oscilaron entre distintas temporalidades: una mixtura donde los elementos derivados de experiencias más recientes fueron incorporados de forma más o menos tensa con los decantados por la tradición.

En este marco problemático, interesa observar las huellas de una insistencia en los libros ilustrados por la pintora, grabadora, escultora, titiritera, poeta y directora de teatro Magdalena “Mane” Bernardo entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. A partir del trabajo con

² Para una visión de conjunto sobre la historia de la industria editorial en Argentina y sobre su auge a mediados del siglo XX, se recomienda revisar el clásico volumen dirigido por [José Luis de Diego \(2006\)](#).

³ Al igual que en el sintagma “iconografía del poeta”, utilizo de forma deliberada la expresión “retrato de autor” en género masculino para subrayar el modelo androcéntrico que predominó de forma casi excluyente en la tradición de estas representaciones visuales, cuyas fórmulas iconográficas cristalizaron alrededor de las galerías y de los libros llamados de varones ilustres (*viris illustribus*). Entiendo que esta decisión contribuye a ponderar las torsiones a las que fue sometida esa herencia en la práctica de Bernardo.

archivos personales, de la reconstrucción de vínculos literarios y culturales en las historias de vida y del análisis bibliográfico, este trabajo se propone indagar en las modulaciones que adquiere la iconografía del poeta en los dibujos realizados por Bernardo para libros de edición argentina. En particular, interesará mostrar las modalidades en las que estas imágenes intervienen en la transmisión de representaciones en torno a la cultura escrita a través de continuidades e inflexiones. Para ello, se recurre a los aportes del modelo de lectura indiciario planteado por [Carlo Ginzburg \(2013\)](#) junto a las contribuciones ineludibles de la historia del libro en articulación con una historia de las representaciones. La perspectiva sobre la transmisión de la cultura escrita será complementada con una mirada biográfica, con la que se pretende estudiar algunas dimensiones puntuales de la trayectoria vital de Mane Bernardo a la luz del objeto focalizado por este trabajo.

2. Intervalos entre palabra e imagen: retratos de autor, imágenes de poeta y trayectorias vitales

A las pocas páginas de comenzar la novela *La mariposa quemada* del escritor santafesino Mateo Booz, aparecida en 1938, hace su ingreso en el mundo narrado un libro publicado “en una edición popular, con el retrato del autor en la cubierta” ([Booz, 1938, p. 10](#)). En *Los ídolos*, la novela de Manuel Mujica Lainez publicada en 1953, el narrador cuenta de qué modo consideró adecuado alimentar la pasión literaria de un amigo de su infancia, lo que hizo fue obsequiarle un retrato del poeta al que admiraba: el misterioso Lucio Sansilvestre. Para ello, tuvo que ir a la redacción de un diario, donde le facilitaron un sobre de recortes en el que encontró la efigie del vate. El amigo del narrador no solo conservó el retrato de Sansilvestre en su biblioteca, sino que lo utilizó para identificarlo durante un viaje. Su destino estaría ligado fatalmente a la efigie del escritor que admiraba: en un accidente de ruta moriría junto con el poeta. Cerrándose el círculo de los retratos, la novela refiere al busto que levantan en el lugar del accidente, en homenaje a la memoria del escritor ([Mujica Lainez, 1953](#)). En 1943, ahora por fuera de la ficción de Mujica Lainez, una comisión de homenaje erigió un busto a la memoria de Mateo Booz en un parque público de Santa Fe. Mujica Lainez participó en la comisión. A los años donó nueve retratos de sí mismo al Museo de Bellas Artes de esa ciudad⁴.

Esta trama de testimonios y representaciones, que son tomados a manera de ejemplo de dos escritores exitosos comercialmente en la Argentina de los años 40 –y que bien podrían ser otros–, permite una aproximación a las formas y a los lugares de circulación de la imagen plástica del autor literario, un artefacto cultural de larga tradición en la historia del libro, que encontró un nuevo asiento en la cultura monumental del siglo XIX y que, tal como se vio, seguía vigente en el siglo XX y era incluso comentado por la propia ficción literaria. El culto y la imagen de los escritores es un tema que ha interesado a la historia cultural desde sus comienzos. El interés puede ser rastreado en un texto inaugural como *La cultura del Renacimiento en Italia*, donde [Burckhardt \(1979\)](#) dedica algunos párrafos al culto de las casas natales de los escritores y a los primeros monumentos que se

⁴Las fuentes que documentan la donación de los retratos aparecen detalladas en un libro actualmente en prensa ([Pedroni, en prensa](#)).

erigen para su gloria. Más cerca de la actualidad y desde una perspectiva que puede ser vinculada a una historia social de la cultura (o acaso a una historia cultural de lo social), Zemon Davis (1982) reparó el retrato de autor como un dispositivo de figuración del que se apropiaron incluso sectores recientemente letrados que accedían a la publicación de un libro.

Como todo producto cultural regulado por reglas de género, el retrato de autor no puede estar en cualquier lado, sino que tiene lugares de emplazamiento típicos. A pesar de lo que parecía representado dentro de la diégesis literaria en la referida novela de Booz, no eran muchos los libros de edición argentina que utilizaran al retrato de autor como imagen de cubierta hacia 1940 (podrían nombrarse en ese sentido algunas experiencias en colecciones de Claridad y de Tor). El retrato de solapa ya comenzaba a usarse –en vida del mismo Booz, para seguir con el mismo ejemplo, su rostro había aparecido grabado en la solapa de la novela *Aleluyas del Brigadier*–, aunque estaba lejos de la generalidad que tendría décadas después. Mucho más habitual era la ubicación en el frontispicio, es decir, frente a la portada, según una convención de larga data⁵. Aún está por hacerse un trabajo que dé cuenta de las modulaciones sufridas por el retrato de autor en la historia de la cultura escrita contemporánea. Existen excelentes estudios sobre la historia y las proyecciones del retrato de autor (Hoffman, 1992), que recorren su trayectoria desde los lejanos *viris illustribus* y los retratos de evangelistas, pero que se detienen en su recuperación por el libro florentino en el siglo XV (Kubisky, 1993) o que la rastrean hasta el libro del Barroco (Howe, 2008). Ferrari y Nancy (2005) realizaron una notable fenomenología de este subgénero. La tesis de los autores afirma que, cuando se mira el retrato de un escritor, se aspira a encontrar en ese cuerpo el origen del sentido de su *corpus* literario. Lamentablemente, el estudio de Nancy y Ferrari no tuvo en cuenta el emplazamiento material de las imágenes⁶.

Una indagación en este dominio temático y temporal, desde el punto de vista de la historia cultural, probablemente permitiría dar cuenta de dos puntos. Por un lado, las continuidades en las representaciones. La persistencia de atributos, como los instrumentos de escritura, los gestos y posturas típicas –como la del pensador sedente o el gesto de expansividad oratoria–, demostrarían que, en este punto, el formulario iconográfico antiguo tuvo despliegues significativos durante los siglos XIX y XX. Aquella cultura retórica donde se espera de las imágenes una potencia discursiva, sobre la que escribía Chartier (2016) a propósito de los intercambios entre palabras e imágenes, no fue interrumpida completamente por la modernidad tardía. Por otro lado, en una línea de análisis que también sería interesante desarrollar a la luz de las formulaciones de Chartier, se podrían analizar las relaciones de tensión y solidaridad entre la persistencia de esas representaciones con la transformación en los dispositivos tecnológicos.

⁵ En la morfología histórica del libro industrial, el término *frontispicio* designa una lámina interpolada entre la portadilla y la portada, con el objetivo de incluir una imagen frente a esta última. No debe ser confundido con la parte designada por el mismo término en el libro moderno temprano.

⁶ Una perspectiva complementaria a la de Ferrari y Nancy es la de Christian Doumet (2003).

En lo que sigue, se aborda una empresa mucho más acotada, a saber: la de mostrar las modulaciones que asumen las imágenes plásticas del autor literario en las colaboraciones de la pintora, tilitiritera y escritora argentina Mane Bernardo a lo largo de su trayectoria. En rigor, la línea de estudio que se propone plantea una articulación problemática entre un subgénero (el retrato de autor) y una familia de tipos iconográficos (que incluye al poeta laureado y al poeta melancólico). Las diferencias entre el subgénero y los tipos son nítidas: mientras que el primero está sometido a las demandas de un saber idiográfico acerca del retratado, una caracterología propia de la retratística desde el Barroco; los segundos muestran la estabilidad convencional de las fórmulas, con independencia de los sujetos empíricos a los que pueden o no estar referidas. Sin embargo, este acercamiento se interesa en pensar la distinción entre estos dos términos como una diferencia de grado y recorrer, de este modo, el espacio tensional entre ambas categorías a propósito de las distintas imágenes.

La trayectoria subjetiva y profesional elegida como caso de análisis permite atender especialmente a las modalidades específicas de oposición e intercambio entre palabra e imagen, en la línea abierta por Louis Marin y recuperada por [Chartier \(1996, 2016\)](#) para la historia del libro; tal como se señala, Mane Bernardo era tanto artista visual como escritora y cultora de distintos lenguajes de las artes combinadas⁷. Finalmente, este artículo se interesa en dimensionar esta vida que tiene lugar en los intervalos de la palabra y la imagen desde el punto de vista específico que constituye la historia de vida de una mujer, feminista y lesbiana, que era el caso de Bernardo. Se piensa entonces en el espacio intersticial de las relaciones entre palabra e imagen como el ámbito de posibilidades esenciales abierto para y por una vida singular, encarnada en un cuerpo feminizado y sexo-disidente. Las representaciones iconográficas de los autores (varones) deberán ser pensadas entonces a partir de las tensiones con las que se transmiten las representaciones icónicas de la literatura en una cultura escrita masificada, pero también desde las desigualdades y las formas de inferiorización de géneros y sexualidades vigentes a mediados de siglo. Esas prácticas de poder resonarán quizás en algunos casos con el tradicional sometimiento de la imagen por la palabra en la cultura letrada occidental.

3. Comienzos en Colombo

Radicada en San Antonio de Areco, la imprenta Colombo fue la principal responsable de instalar en Argentina el modelo del *beau livre* que había renacido en la Europa de entreguerras ([Monsalve, 2018](#)). Desde 1930, la modificación en las condiciones tecnológicas de producción y de circulación de los impresos que salían de sus prensas definían un estatus de

⁷ Una presentación exhaustiva de la compleja trayectoria de Bernardo –aún limitada al dominio de las artes visuales– cae por fuera de los objetivos de este artículo. En este sentido, el presente trabajo recupera exclusivamente algunos aspectos del entramado biográfico que contribuyen a situar y dotar de espesor significativo a las ilustraciones que integran el corpus de análisis. En un trabajo actualmente en prensa, analizo de forma menos acotada las relaciones que Bernardo sostuvo con la crítica de arte a lo largo de su carrera como una estrategia integral de revisión historiográfica. En lo que concierne a la relación de Bernardo con las Artes Escénicas, puede ser consultado, entre otros, el trabajo de [Fukelman \(2018\)](#).

excepcionalidad para la producción gráfica del establecimiento. Los usos sociales de esta tecnología la mantuvieron estrechamente unida al mercado de las plaquetas y las ediciones de bibliófilo, mayormente dentro del género lírico. Se trata de un paradigma específico en las relaciones inter-artísticas. El modelo cultural de lo que en Francia era llamado *beau livre*, o *livre d'art*, localiza en las artes gráficas una expresión de las Bellas Letras en un acuerdo donde la mirada y la palabra se interpretan recíprocamente. Resulta en una actualización del tópico *ut pictura poesis*.

Las colaboraciones de Mane Bernardo con la imprenta arequera comenzaron con el libro de cuentos *Juanita de Valparaíso* de José Luis Lanuza, que apareció en 1936. De las prensas de Colombo salieron quinientos ejemplares de este libro, la única incursión de Lanuza en el género y el segundo de los títulos publicado dentro del sello “Ediciones de la Asociación cultural Ameghino de Luján”, dirigido por el bibliófilo y filólogo Jorge Martín Furt. Años después, Mane Bernardo incluyó en sus exposiciones algunos de los dibujos hechos a partir del texto de Lanuza⁸.

La iconografía de las láminas a página entera de Bernardo engasta figuras y espacios en distintas situaciones de la vida urbana. Entre las ilustraciones hay un cuadro circense: el motivo de los arlequines recorre por esos años el universo de la pintura figurativa que la crítica asocia con la Escuela de París y en particular con las y los representantes del llamado constructivismo figurativo. Entre ellos, el pintor homosexual Jorge Larco, maestro y amigo de Mane, se dedicaba a los arlequines durante los mismos años en que lo hacía su discípula. En este *topos* donde la pintura moderna reúne la ambigüedad y la melancolía, y donde se quiso ver con frecuencia una imagen del artista moderno, la mirada de Mane Bernardo se detiene en los signos de la extenuación sobre los cuerpos. De hecho, la composición del dibujo dedicado a Juanita de Valparaíso se aproxima a la fórmula de la *lamentatio* sobre el cuerpo crístico. En el mismo establecimiento gráfico, las colaboraciones de Mane Bernardo continuaron con el poemario *Soledades*. Esta vez, el nombre de Colombo no apareció solamente como pie de imprenta, sino también como sello editor.

Escrito por el profesor de Literatura de La Plata Ángel Osvaldo Nessi, este libro de versos se publicó en 1943. *Soledades* salió a la luz en septiembre de ese año y llegó a sus primeros lectores en diciembre a través de un tiraje de 200 ejemplares, sumados a otros cinco en papel especial Ingres. El formato aspiraba al lujo módico de un folio menor y se presentaba en el pie editorial como “libro”, aunque, por el formato y el número de las páginas, guardaba puntos de afinidad con otra tipología de impresos utilizada para la difusión de la poesía desde la segunda mitad del siglo XIX, la *plquette*⁹. Bernardo intervino con siete ilustraciones y dos viñetas para portada y cubierta.

⁸ Por ejemplo, en la exposición realizada en *Amigos del Arte* en diciembre de 1941 (*Amigos del arte*, 1941).

⁹ La diferencia con esta última tipología radica en que, en el libro, las hojas no están sueltas o en rama, sino –en este caso– cosidas.

El profesor Nessi firmaba este objeto impreso en el mismo año en el que comenzaba a escribir sobre artes visuales en el *Anuario Plástica* y a trabajar como secretario de redacción de la revista *Imagen*, la publicación oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, cuyo primer número aparecería en septiembre de 1944. Mane Bernardo se había recibido en 1932 como profesora nacional de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, en 1936, como profesora de Escultura en la Escuela de Bellas Artes de La Plata. Desde el egreso, dividió su tiempo entre la pintura de caballete, el grabado, el teatro y la escritura poética. A comienzos de los años cuarenta, su presencia pública era notable por su militancia en agrupaciones feministas, por la participación en salones y las exposiciones individuales ampliamente comentadas en la prensa gráfica. Bernardo se desempeñaba además con distintas colaboraciones en el mundo de las revistas, entre ellas como crítica de teatro e ilustradora de cuentos en *Saber vivir*.

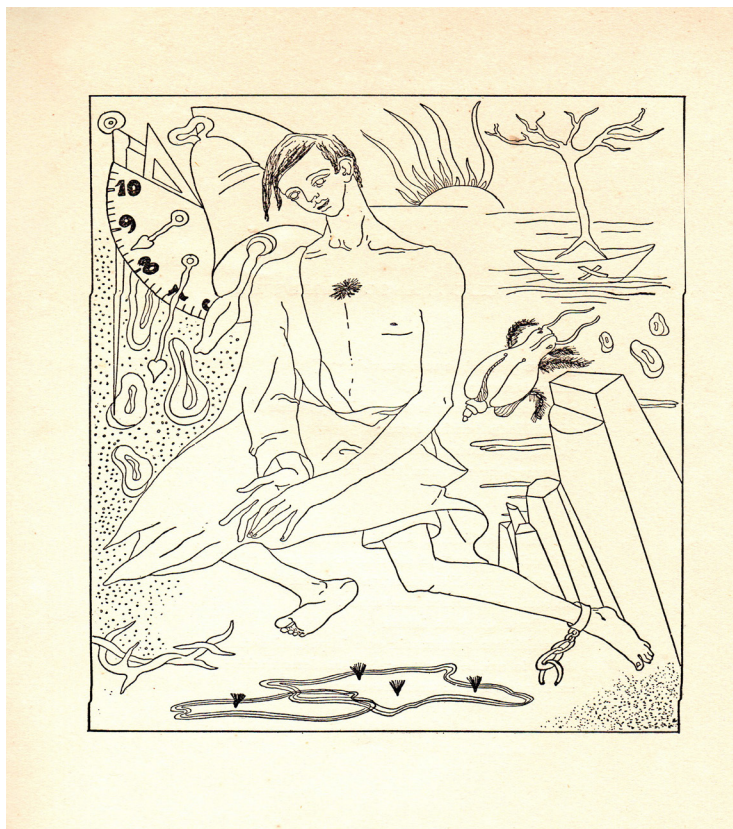
La artista ocupará un lugar clave en la socialización cultural de Ángel Nessi en la escena artística de La Plata y de Buenos Aires y le proporcionará los primeros lugares de inscripción de sus textos en el espacio editorial¹⁰. Es posible pensar que fue Bernardo quien estableció el contacto entre el escritor, por entonces un profesor de Letras que se incorporaba a las polémicas sobre la existencia de una pintura nacional, y la imprenta a la que aspiraban llegar los poetas noveles del país.

En *Soledades*, la ilustración aparece como despliegue en imágenes del yo lírico construido por los poemas. Este programa iconográfico marca un punto de cristalización en la trayectoria de Mane como dibujante, en el que define un vocabulario de formas y una mirada melancólica que se anunciaba en la anterior colaboración con Colombo. Esto último puede ser dicho en el sentido de la melancolía como tonalidad afectiva de la alegoría, sobre el que insistirá Walter Benjamin: la imagen alegórica propone una separación de las cosas con respecto al momento de cohesión del que esas cosas obtienen su capacidad significante (Benjamin, 2005). Del mismo modo, los dibujos de Bernardo en este poemario actualizan una concepción de la imagen como sede de lo inefable. Sin embargo, también se caracterizan por una línea que, de forma intermitente, se separa de la figuración de formas reconocibles y expone los restos de una imagen que no se articula en una configuración mayor. La compulsión con el texto permite afirmar que, en rigor, las imágenes forman parte del discurso poético: no lo ilustran desde la exterioridad de un comentario visual, sino que participan de su ritmo.

La última imagen del poemario se distingue de las restantes, dado que, antes que una figuración del yo poético, pareciera una representación alegórica del poeta. La figura humana aparece casi arrodillada, con la cabeza inclinada y la mirada ausente. El fondo complejo en el que se recorta esa figura multiplica y combina objetos de apariencia abstracta con formas figurativas, cuerpos orgánicos y volúmenes cristalinos (ver [Figura 1](#)). La figura del sol que cae junto a la cabeza del asceta propone un paralelismo entre sus ojos, que ya casi no ven, y la luz del sol que no tardará en apagarse.

¹⁰ En la entrada “Crítica de arte” del *Diccionario temático de las artes en La Plata*, realizado bajo la dirección de Ángel Osvaldo Nessi, este último comentaría que Mane Bernardo fue una de las personas que lo alentó a escribir sobre arte (Nessi, 1982).

Figura 1. Mane Bernardo, última ilustración del poemario *Soledades*



Fuente: Nessi (1943, p. 67).

En *La soledad en la poesía española*, un libro de Karl Vossler que Nessi tenía en su biblioteca particular, probablemente desde 1942 –a juzgar por el sello de una librería–, el filólogo alemán reservaba un capítulo de su recorrido, abocado a textos literarios, a la representación de “El hombre solitario en el arte plástico” español (Vossler, 1941). El capítulo comienza con la iconografía medieval de santos y penitentes para llegar a individualizaciones posteriores del asceta: filósofos, sabios y humanistas. La ilustración de Bernardo parece ajustarse a uno de los tres modelos propuestos por Vossler: el del solitario embargado por una visión intransferible, donde el espacio plástico agrupa la visión y el vidente. El paisaje compartido entre la alucinación y el solitario que alucina se presenta aquí como un declive donde también se diluyen los últimos versos. Aunque podamos pensar en los solitarios de la literatura, en los anacoretas evocados en el libro de Vossler, y quizás incluso en un San Jerónimo arrodillado en el desierto, la referencia que tiene mayor pregnancia como procedimiento compositivo es la que se hace a la *Melancolía* de Durero, de la que Bernardo toma un repertorio de motivos sobre los cuales propone variaciones: la campana, el reloj, los instrumentos de medición, los cuerpos prismáticos y el astro que se apaga en el horizonte. La posición de la imagen en la secuencia del libro refuerza su tono crepuscular.

4. Ediciones de Sed

Al mismo tiempo que colaboraba en *Saber Vivir*, la lujosa revista dirigida por el gastrósofo José Eyzaguirre y el editor y crítico de arte Joan Merli, Mane estaba estrechamente ligada a otro proyecto revisteril de características muy diversas: la revista de arte, poesía y filosofía *Sed*, de la que aparecieron siete números entre 1944 y 1946. A diferencia de la publicación dirigida por Eyzaguirre, el público al que buscaba interpelar esta efímera revista, vinculada con el surrealismo y encabezada por Osvaldo Svanascini, estaba menos marcado por un proyecto de elevación espiritual –para utilizar el lenguaje de *Saber vivir*– de las capas medias y altas que por la pertenencia a un fragmento de la élite cultural, con un programa de vanguardia específico, que apuntaba a la integración de las artes y a un universalismo de matices exotistas y cosmopolitas. Bernardo colaboró en la publicación con poemas y con reseñas de libros. También hizo viñetas en distintos formatos. El estilo de estas últimas se aleja del registro más narrativo que asumían en el mismo momento sus ilustraciones para la lujosa revista de Eyzaguirre y de Merli. Con un estilo de trazos más incisivos, la imagen de *Sed* echa luz sobre la dramaturgia de su propia inscripción en el papel¹¹.

En *Sed*, Bernardo se desempeñaba, además, como gestora. Se encontraron marcas de esta actividad en una carta con papel membretado de la revista, firmada por ella y localizada en el archivo personal de Ángel Osvaldo Nessi. En esa carta, la artista acusa recibo de un poema que el escritor había enviado para *Sed* y que finalmente sería publicado en el número cuarto de la revista (Bernardo, 1945). El núcleo de sociabilidad de *Sed* se formaliza con el nombre de “grupo Sed”. Alrededor de un círculo en el que el nombre de Mane no deja de estar presente, este grupo organizaba salones y conferencias, ampliamente documentadas en el archivo de la artista¹².

En el segundo número de la revista, de enero-febrero de 1945, un dibujo de la artista encabeza la página donde se ubica un poema. Se ven cuerpos horadados: los atraviesan raíces y flores. Como en otras imágenes de Bernardo, la poética del espacio se construye a partir de lo ahuecado y de un contraste entre lo ingrávido y lo que es atraído por el suelo. Lo mismo que en el poema, el espacio emerge a la imagen en un estado de suspensión. Para el número quinto, de mayo-junio de 1945, Bernardo realiza una viñeta distinta. Una leyenda se entrelaza con la imagen:

¹¹ Los dibujos de Mane Bernardo para revista *Sed* pueden ser vistos en el portal *América Lee – Publicaciones latinoamericanas del siglo XX*, creado por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), donde fueron digitalizados todos los números de la publicación. Asimismo, las viñetas fueron reproducidas en un libro de reciente publicación (Bernardo, 2021), en el que también se incluyeron las imágenes realizadas para *Soledades* (Nessi, 1943) y *Coral* (Ratti, 1951).

¹² En el año 2018, tuve la oportunidad de trabajar con el archivo personal de Mane Bernardo, conservado por la Fundación Mane Bernardo – Sarah Bianchi, en el marco de una investigación sobre el vínculo de la artista con escritores y editoriales. La información biográfica sobre Bernardo incluida en este artículo procede mayormente de los documentos consultados en dicha ocasión. Agradezco a la Fundación haberme facilitado el acceso a estos valiosos materiales.

“El éxtasis de muerte”. Hay planos de puntos y retículas de líneas apretadas en los intervalos que dejan los cuerpos exánimes. El cuerpo doliente del poeta que aparecía representado en *Soledades* volvía a refulgir de forma fragmentaria. El *pathos* agónico que recorre las páginas de la revista es refrendado por el mito de origen que aparece en la contratapa de la publicación: “engendrada por el ansia de transmutar el dolor”.

Es este punto el que permite observar un sentido de unidad programática que otros aspectos de la revista no confirman en la misma medida. La amistad entre Bernardo y Svanascini, y la proximidad de ambos con las poéticas que los críticos de la hora calificaban como neorromántica, se registra a la vez en los dibujos y en los poemas que elaboran para *Sed*. Los dibujos que Bernardo realiza para la publicación periódica se completan con sus colaboraciones como ilustradora para los libros del programa editorial que la misma revista sostiene bajo la rúbrica “Editorial Sed”.

El libro de versos de Mane Bernardo apareció con el sello de *Sed* en 1947. La autora reserva tres páginas en papel ilustración de este libro para los dibujos, interpoladas entre las secciones a manera de separadores. Dos de las imágenes ponen en escena una cabeza de poeta con un gesto más o menos doliente. Una de ellas representa a un hombre barbado con la boca entreabierta (ver [Figura 2](#)); la otra, a una mujer con una cinta ceñida a la frente (ver [Figura 3](#)), reminiscente de una de las figuraciones del yo lírico incluidas en *Soledades*, atribuidas en ese caso a un cuerpo de varón, con laureles y lira (ver [Figura 4](#)). En estas imágenes no son solamente las formas figurativas las que aparecen trazadas con lápiz y carbonilla. Como sucede en las viñetas que ejecuta para la revista, la palabra escrita aparece dibujada, *incrustada* en un texto visilegable, entregada por un mismo gesto al ojo de la imagen y al ojo de la lectura. Se trata de palabras engastadas en una imagen que asume una función emblemática. Los signos escritos señalan su propia presencia visual: insisten sobre la visibilidad de los trazos que los constituyen.

Para situar este modo de relación entre el texto y la imagen, se puede pensar en una tradición de imágenes emblemáticas. Sus antecedentes se encuentran también en los libros de tono confesional escritos por otros artistas visuales argentinos. Por ejemplo, el volumen de máximas *Con el alma*, del pintor Faustino Brughetti, ubicaba en la portada una imagen que enmarca la palabra *Reflexiones*, dibujada en el pie de una carbonilla en la que las fauces de un animal mítico apresan un cuerpo humano sin vida ([Brughetti, 1924](#)). Es un tipo de libro que se presenta como la puesta en escena más o menos dramática de una subjetividad, dentro de una tradición donde el espacio del libro es imaginado como lugar de proyección sentimental y despliegue mostrativo de una interioridad artística. Los tópicos del romanticismo jalonan en las páginas del libro una especie de heráldica de esa interioridad de artista. La misma ubicación de la palabra que aparece en Brughetti la encontramos también en los dibujos de Mane para *Tarde blanca* ([Bernardo, 1947](#)): el signo escrito aparece como una cola de la imagen que completa su sentido de manera alegórica.

Figura 2. Mane Bernardo, ilustración de *Tarde blanca*



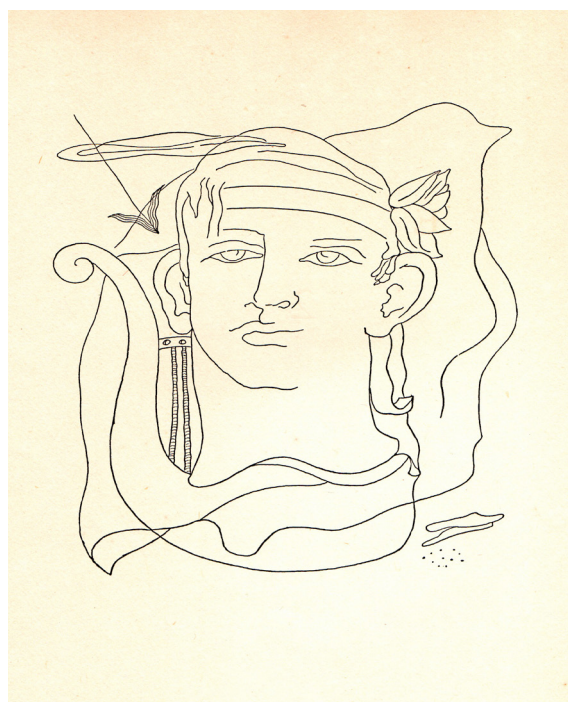
Fuente: Bernardo (1947, s. p.).

Figura 3. Mane Bernardo, ilustración de *Tarde blanca*



Fuente: Bernardo (1947, s. p.).

Figura 4. Mane Bernardo, ilustración de *Soledades*



Fuente: Nessi (1943, p. 32).

En el zócalo de cada uno de los dibujos, se encuentran inscripciones en latín. Se insertan a través de cintas escritas: *laudare, adolescens, vitae*. Al acudir a estas escrituras expuestas, anotadas en lengua muerta y fijadas, por lo tanto, en lo que separa a la escritura de la palabra oral, se revela una vez más el vínculo de Mane con la cultura letrada, el dominio de referencias culturales que la colocan en una posición diferencial en el ámbito de interlocución que involucraba a los artistas visuales con otros operadores culturales. En la formación de esta disposición subjetiva, parece decisivo el vínculo con su compañera Sarah Bianchi que, además de pintora y titiritera, era profesora de Letras y –como la propia Mane– teórica del teatro. Además de coincidir en agrupaciones teatrales, como el teatro La Cortina (Bernardo y Bianchi, 1991), Mane Bernardo ilustró varios trabajos de Bianchi, entre ellos el libro *El guiñol en García Lorca*, publicado en 1953 por la colección Cuadernos del Unicornio, impresos por Colombo y editados por Horacio Becco y Osvaldo Svanascini.

5. El despliegue de Ollantay

El vínculo que Mane Bernardo había iniciado con Osvaldo Svanascini en la revista *Sed* se prolongó en múltiples proyectos editoriales. Como Nessi, Svanascini era poeta y crítico de arte: los múltiples intercambios y la intensidad con la que se involucró en los proyectos editoriales de uno y de otro hace pensar que se sentía cómoda trabajando con estas figuras mediadoras entre los campos de la palabra y la imagen. Bernardo ilustró otros libros de Svanascini, como *Presuposición*

del espejo, aparecido con la editorial Ulises en 1947. A su vez, el folleto *Medio siglo de teatro*, escrito por ella misma en 1953, fue publicado con una ilustración en Colombo dentro de una colección de cuadernos dirigidos por Svanascini. El signo más amplio de esa colaboración se encontró, sin embargo, en la editorial Ollantay, dirigida por Svanascini y Horacio Becco, donde Mane intervino con algunos trabajos firmados para cubiertas y frontispicios y con muchos trabajos sin firma, como los isologos de las colecciones. A su vez, en Ollantay fue publicada la única monografía sobre la obra pictórica de la artista, escrita por el también poeta y crítico de arte Ernesto Rodríguez en 1950. Ollantay muestra la prolongación en el tiempo del vínculo entre Mane Bernardo y la casa Colombo. Era en este establecimiento donde se imprimían los pliegos de la editorial y los de otros proyectos aledaños al núcleo formado alrededor de Svanascini y de Becco.

A pesar de su brevedad –veintitrés títulos publicados entre 1947 y 1958 (Pedroni, 2019)–, el catálogo de Ollantay estaba estructurado en distintas colecciones, identificadas en cada caso con un isologo y un nombre de fantasía: esas operaciones acusan el impacto de una tendencia instalada en el país durante los años cuarenta, cuando la serialización de los títulos en los catálogos editoriales servía a los grandes sellos para fidelizar públicos lectores y para prestigiar a la empresa con firmas de intelectuales como directores de colección. En Ollantay, en cambio, la adopción de este criterio no significó un dispositivo de mercadotecnia, sino la transformación de un hábito comercial en algo más parecido a un gesto poético indisociable del proyecto estético de sus editores y de personas estrechamente vinculadas a la editorial. El *ductus* de la caligrafía empleada en los isologos y la presencia de ciertos estilemas, como el trazo suelto, permite sospechar que muchos de los signos de colección fueron hechos por Mane Bernardo, que no solo fue ilustradora del sello, sino también cubertista: una artista especializada en las orillas del libro.

La colección “Raíz de sueño”, consagrada a la antología colectiva de poesía, estuvo integrada por dos títulos: los dos tuvieron diseño de cubierta de Bernardo. En ambas tapas, la artista presentó variaciones sobre la iconografía clásica del poeta. En la antología *Poetas libres de la España peregrina en América*, de 1947, el dibujo a dos tintas sobreimprime una lira dibujada de manera esquemática a una cabeza de nariz recta con la frente ceñida por una tela (ver [Figura 5](#)).

El segundo título de la colección es el florilegio *Diez poetas jóvenes*, de 1948, compilado igual que el anterior por los mismos directores de la editorial. En este caso, el diseño de tapa está hecho en impresión leucográfica (líneas blancas sobre fondo celeste) y a dos tintas (ver [Figura 6](#)). Bernardo acude a la imagen genérica de un poeta: un semblante de perfil con la mirada en alto, la barbilla algo levantada y la nariz en ángulo recto: es el motivo del *perfil griego*. Se comprende que se trata de un poeta porque la frente se encuentra ceñida por una corona de laureles. [Éric Michaud \(2017\)](#) analiza la formación historiográfica del perfil griego en su estudio genealógico sobre el discurso de la Historia del Arte. Según el autor, se trata de un *topos* vinculado no solo con la estética de Johann Joachim Winckelmann –quien remarcaba también la perfección griega de la barbilla redondeada–, sino con un imaginario racista del siglo XVIII de alcances

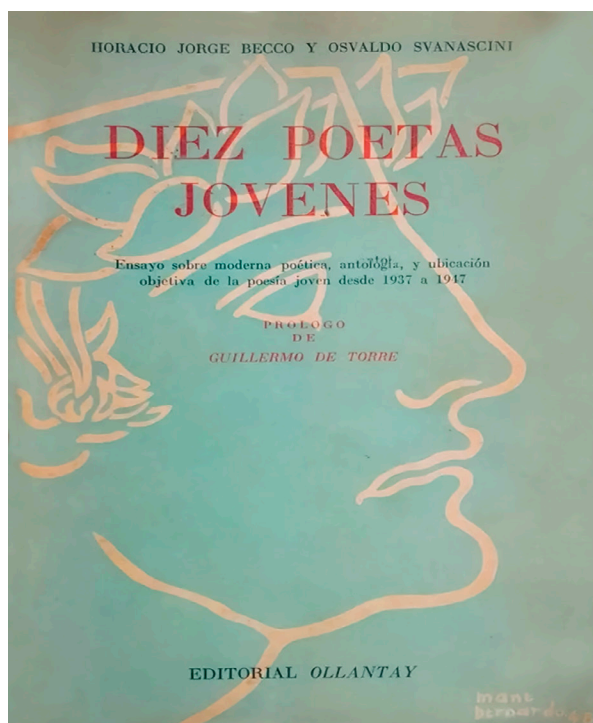
más vastos¹³. Los canales por los que este filohelenismo pudo llegar a la imaginación plástica de Bernardo son muchos: en el contexto de una artista modernista es preciso destacar el alcance de los movimientos llamados de retorno al orden. Al igual que en el diseño para la cubierta de *Poetas libres...*, en la imagen que hace para *Diez poetas jóvenes* predomina la línea homogénea. Es interesante notar que ya no es la línea modulada y a veces incisiva que aparecía en *Sed*, sino tal vez la que caracterizaba Ernesto Rodríguez en su monografía sobre Bernardo: una línea “continuada y simple, con reminiscencia de estatuaria griega” (Rodríguez, 1950, p. 12).

Figura 5. Cubierta de *Poetas libres de la España peregrina en América*



Fuente: Becco y Svanascini (1947, cubierta).

¹³ Es preciso tener en cuenta también que el perfil griego no era privativo de la iconografía del poeta y que tenía una amplia circulación en el imaginario libresco de las cubiertas. Para ejemplificar con el caso de un autor publicado por Ollantay, se puede mencionar la *Historia del Arte en la Argentina*, escrita por Romualdo Brughetti y publicada en México por la editorial Pormaca (Brughetti, 1965). El diseño de cubierta, que estuvo a cargo de Elvira Gascón, consistía en una nariz recta que atravesaba en diagonal el espacio gráfico

Figura 6. Cubierta de *Diez poetas jóvenes*

Fuente: Becco y Svanascini (1948, cubierta).

Cabe añadir que, en Argentina, la representación del poeta, y en especial la figura del vate con la frente ceñida de laureles, también tiene una amplia vigencia en los años cuarenta. El 11 de enero de 1942, el periódico porteño *La Nación* ubicaba en la primera página de su suplemento dominical de Artes y Letras a un medallón de terracota con la efigie de Dante Alighieri que ilustraba la nota “Un nuevo retrato de Dante” (De Angelis, 1942). Esta forma de transposición de un hallazgo arqueológico a los medios de comunicación masiva da cuenta de su significatividad para la cultura que se apropia de esa imagen al ponerla en circulación. Aun así, resulta curioso observar cómo una pintora y poeta que había estado ligada al surrealismo se decide por una resolución de líneas puras y contenido tan clásico para las cubiertas de estos libros, especialmente si se tiene en cuenta que las tendencias en las que se inscribían los poetas antologados difícilmente podrían ser filiadas en alguna forma de *filohelenismo*¹⁴.

¹⁴ En relación con los modos de presencia del imaginario filohelénico en la poesía escrita en Argentina durante la primera mitad del siglo, se recomienda el trabajo de Costa y Foffani en el quinto tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*. El capítulo estudia la apropiación de la Antigüedad helénica por parte de la poesía argentina modernista y posmodernista, atraída por un afán cosmopolita y por un intento de universalización de la literatura. Esta última se presenta como una operación estética que corre pareja al proceso de unificación del mundo propiciado por el capitalismo y la circulación de mercancías. Los autores insisten en

Una tercera ilustración firmada por Bernardo para la editorial es publicada en el mismo año de *Diez poetas jóvenes*. Se trató de *El pensamiento secreto de Mallarmé*, un libro de ensayos del escritor y académico [Arturo Marasso](#), que salió de imprenta en junio de 1948. En este caso, la imagen dibujada consistió en un retrato de Marasso, emplazado en el reverso de la portadilla ([Marasso, 1948](#)). El emplazamiento elegido para la imagen era comparable en este sentido al frontispicio del libro moderno, en cuanto lámina enfrentada a la página titular. Ese es, como se vio previamente, el lugar mitológico que la tradición editorial le reservaba a la imagen del autor. El dibujo confirmaba al libro en el lugar de esa autoridad. Un ejemplar de esta obra, con dedicatoria autógrafa de Bernardo, pudo ser localizado en la biblioteca personal de Ángel Osvaldo Nessi.

Nessi ya había leído a Marasso en su juventud, cuando estudiaba la poesía del Siglo de Oro, en la que Marasso era especialista. Sin duda, el artículo “Góngora y el gongorismo” ([Marasso, 1943](#)), escrito por este último y publicado como separata en 1943, fue importante para alguien que publicaba un libro de versos titulado *Soledades* ese mismo año, en el marco del revival gongorino alimentado entre otros por García Lorca (con el que habían trabajado Mane Bernardo y el mencionado Jorge Larco durante su visita a Argentina). En la biblioteca de Nessi se encuentra un ejemplar de este folleto, anotado por el escritor con numerosas marginalia. Ahora, Bernardo, la ilustradora de aquel primer y único libro de versos de Nessi, le regalaba el último trabajo de su antiguo maestro, ilustrado también por ella¹⁵.

En 1949, Ollantay publica el libro *Siete músicos europeos*, de Roberto García Morillo, como segundo número de la colección Cuatro vientos. En el frontispicio, Mane Bernardo dibuja una especie de panteón de héroes en el que se distribuyen retratos de músicos. En este caso no se trata de poetas, aunque es interesante observar la insistencia en dispositivos muy tradicionales para la construcción de una imagen de autor.

En 1951, Bernardo vuelve a visitar el mismo *topos* visual de la cabeza de perfil con la frente ceñida por laureles. Esta vez lo hace en la cubierta de *Coral*, un libro de versos escrito por Horacio Esteban Ratti, al que la Sociedad Argentina de Escritores de Cayetano Córdova Iturburu le otorga una faja de honor¹⁶. La cabeza del poeta coronado aparece en dos oportuni-

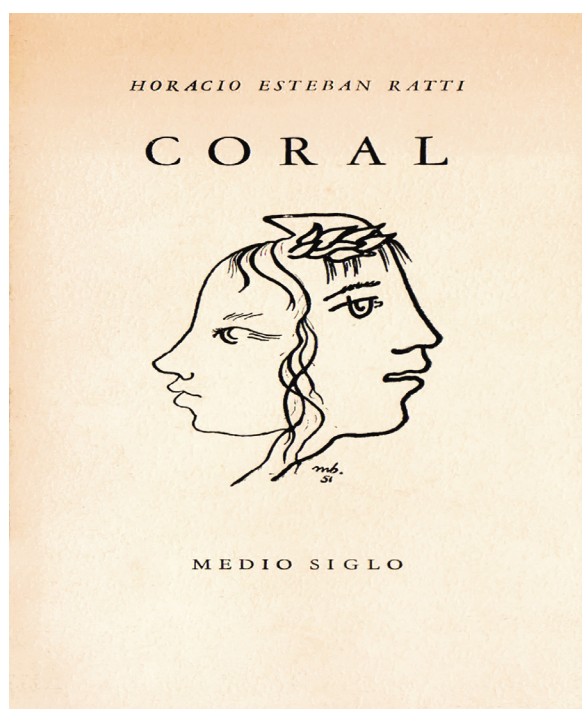
un punto que, en principio, parece bastante obvio: el retorno a Grecia es un tópico moderno. Para demostrarlo, reconstruyen la genealogía que conduce a Schlegel, quien plantea la cuestión de los griegos como mito, fuente y referencia de la poesía moderna ([Costa y Foffani, 2014](#)).

¹⁵ Al poner el acento en esta circulación afectiva de los objetos escritos, se tiene presente el artículo de [Zemon Davis \(1983\)](#) sobre la práctica de regalar libros en la modernidad temprana.

¹⁶ Las condiciones en la que resulta premiado el poemario de Ratti son objeto de un comentario despectivo por Julio Llinás en su libro de memorias *Querida vida* ([Llinás, 2005](#)). A Bernardo y a Ratti los acercaba un antiperonismo militante que, a su vez, los aproximaba con el director de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Las figuras de la aflicción que circulaban durante esos años en la producción estética de ambos pueden situarse en una estructura de sentimiento que dirigió la energía de los creadores en el campo de

des: primero, en la cubierta, en un rostro *jánico*. Uno de los perfiles de ese rostro geminado lleva la corona, mientras que otro remite a una mujer de labios carnosos y ojos rasgados. Bajo la apariencia de un modelo iconográfico muy clásico, la imagen esconde potencialmente elementos disruptivos (ver **Figura 7**).

Figura 7. Cubierta de *Coral*



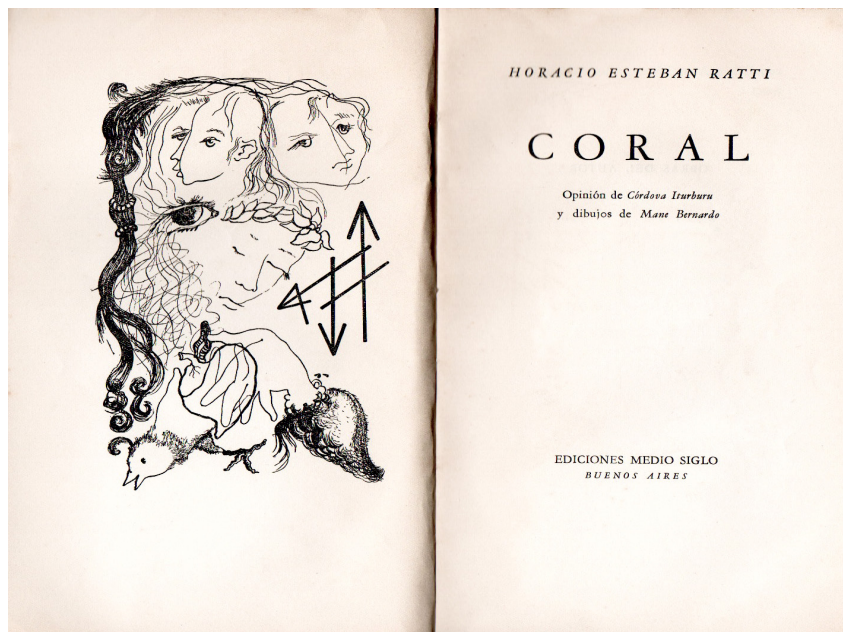
Fuente: Ratti (1951, cubierta).

En segundo lugar, la figura aparece dentro del libro, en el frontispicio. Esta vez ocupa el centro de la escena en una *rêverie* que rodea y envuelve a la figura central. Según una fórmula habitual de la narración gráfica, el despliegue de esa imaginaria en contigüidad con una cabeza representa el contenido de un pensamiento que se pone en imágenes. Es una trama donde las líneas puras se mezclan con motivos figurativos a los que el movimiento de la línea los desarma. Es posible reconocer un vocabulario iconográfico que ya estaba presente en *Soledades* y en *Tarde blanca*: un corazón humano, dedos que se entrelazan y ojos entornados. Pero los contornos se desfiguran: las pestañas se transforman en una pilosidad abstracta, una de las manos se acopla a la superficie de un cuerpo que no puede ser vinculado a una especie ni a un género. La imagen se constituye con el ritmo de lo que va deshaciendo. Contra el estereotipo humanista del poeta –varón y de tradición occidental–, frente al cliché de la cabeza

la palabra y la imagen, lo que produjo figuras específicas en el proyecto creativo de muchos artistas antipe-
ronistas durante esos años.

laureada que se constituye en su abreviatura típica, el dibujo produce en este caso una imagen que pierde sus límites, que puede ser vinculada antes bien con la escritura automática surrealista (ver [Figura 8](#)).

[Figura 8](#). Mane Bernardo, ilustración de *Coral*



Fuente: Ratti (1951, s. p.).

6. Marcas de una insistencia

Sobre el final de su vida, Ángel Osvaldo Nessi, que había abandonado sus búsquedas juveniles de poeta después de crear la carrera de Historia de las Artes en la Universidad Nacional de La Plata, y se había transformado desde entonces en un académico de tiempo completo, regresó a la práctica de la lírica. En el archivo del escritor se encuentra un cuaderno anillado, con poemas inéditos, que contiene ilustraciones igualmente desconocidas, hechas *ad hoc* para el poemario por Bernardo ([Nessi, s. f.](#)). El crítico y la pintora habían sostenido un vínculo amistoso con los años. Por ejemplo, en la década del sesenta, cuando Nessi dirigió el Museo de Bellas Artes de La Plata, organizó una exposición retrospectiva de la obra de Bernardo y escribió personalmente los textos para el catálogo ([Nessi, 1962](#)). Sin embargo, llama la atención que vuelva a ella en este trabajo que no lleva fecha, pero que es verosímil estimar que es de los años noventa.

En uno de los trabajos pareciera reconocerse una imagen del poeta, con las contradicciones que ya se observaron en otras imágenes. Por un lado, está insinuado un rostro barbado, acaso reminiscente de los solitarios en el desierto que pintaba Juan Batlle Planas, portador de una dignidad senecta no del todo incompatible con las marcas del cansancio y la melancolía (ver [Figura 9](#)). Por

el otro, vuelven a estar presentes la mano y los órganos desconectados de un conjunto orgánico: *disjecta membra* que, siguiendo las asociaciones entre alegoría y melancolía planteadas por Benjamin, podrían vincularse con la experiencia de aquello que no puede ser soldado en una unidad de sentido mayor: la parte de la experiencia que perdura como ruina o fragmento, manteniéndose también en su separación del mundo.

Figura 9. Mane Bernardo, ilustración para un poemario inédito de Ángel Nessi



Fuente: Nessi (s. f., f. 1).

7. Conclusiones

En este trabajo, se indaga la tenacidad con la que insiste cierta iconografía de la cultura escrita en un cuerpo de imágenes. Se hace referencia a una imagen que no apunta a ilustrar un contenido literario en particular, sino a confirmar, a través de la dimensión ostensiva de la imagen, el poder que conservan las instituciones de la cultura escrita; una imagen que pone de realce ese orden de los libros que Michel Foucault articuló en la serie conceptual obra-autor-comentario (Chartier, 2014). La construcción visual del mito del poeta como autoridad de la que dimana el sentido del poema ocupa un lugar ostensible en esta imaginería. Es significativo que aparezca en los libros y no en las revistas en las que Bernardo trabaja simultáneamente: es al primer objeto escrito al que se vincula la *auctoritas* del autor, mientras que las revistas analizadas tienden, en cambio, a fragmentar la autoría o a disolverla, de manera más o menos programática, en una comunidad fusional de voces.

Las ilustraciones de Mane Bernardo en los libros son imágenes alegóricas desde el momento en el que construyen un aparato significante que realza la dignidad del objeto escrito. Al hacerlo refrendan la autoridad del libro como sede de la obra en la cultura escrita contemporánea: son alegorías del orden imaginario sobre el que se sostiene la trinidad a la que ya este artículo se refirió, constituida por el autor, la obra y el comentario. Pero son, también, las alegorías de una experiencia subjetiva; otro tipo de alegoría. Le proponen a la mirada una pauta alegórica-melancólica que, a través del fragmento, le resta sentido a la imagen total. Una alegoría, para retomar a Benjamin, entendida como la mirada que se demora en los despojos de la escena que le sigue a una catástrofe. La imagen confirma un imaginario, abona un ordenamiento de las cosas que sostiene la cultura legítima. Pero al mismo tiempo abraza los desvíos de una escritura automática que deshace los modelos heredados. Esta tensión se expresa con distintos grados de intensidad en imágenes realizadas, a su vez, en diferentes contextos de producción.

Los procesos de transformación en la cultura escrita hacia los años cuarenta y cincuenta hicieron surgir nuevas identidades socioprofesionales y consolidaron ciertas inflexiones en las trayectorias. El carácter típico de estas inflexiones podría ser establecido por un estudio prosopográfico. Muchas de esas transformaciones alcanzaron especialmente a las Artes Visuales, no solo por medio de la ilustración –el objeto clásico que se focaliza al analizar la relación entre imágenes y cultura escrita–, sino también porque gran parte de la producción editorial estuvo orientada a los libros temáticos sobre Artes Visuales, en respuesta a la demanda de alfabetización cultural de nuevos públicos. Este modelo, heredero de la *Bildung* alemana, consideraba el conocimiento de la Historia del Arte de gran importancia para el enriquecimiento personal de la llamada cultura general.

Entre esas figuras identitarias hay dos que este trabajo puso en escena: el poeta-crítico de arte y la artista letrada. Se trata de dos formas de autoridad de la cultura letrada que surgen o adquieren una nueva fuerza ante una necesidad de producir discursos sobre y desde las Artes Visuales, presionada por la demanda editorial. Una ilustradora como Mane Bernardo podía tener una interlocución fluida con poetas como Svanascini o Nessi porque, además de poetas, eran críticos de arte. Y estos, a su vez, podían conversar con Bernardo porque ella encarnaba un modelo de pintora erudita: una artista que, además de su taller, tenía un estudio donde se retiraba a escribir y especular, como hubiera dicho Antonio Palomino (Pedroni, 2021).

Sin embargo, no se busca aquí tanto señalar las dimensiones regulares de los avatares que se actualizan a la luz de transformaciones globales en la sociedad, como su implicancia en las biografías singulares. Las categorías que tipifican identidades sociales se imponen a las personas, pero también pueden ser apropiadas por ellas para darle nuevos sentidos y posibilidades a sus historias de vida. En el caso de la artista visual Mane Bernardo, mujer, feminista y lesbiana, la creación de un vínculo diferencial con la palabra escrita, la apropiación de una cultura visual y una literaria, y la invención de los intervalos entre la una y la otra como un espacio que podía ser habitado por

su práctica, le permitió hacerse de un semblante propio. Esto le habilitó para crear una diferencia que, tal vez, le permitió circular de un modo más amable en el mundo.

Zemon Davis (1995) destacó hasta qué punto el sentimiento de pericia en tres en mujeres del siglo XVII jugó un papel decisivo en sus trayectorias vitales para que puedan tener un desempeño sostenido en distintas prácticas de la cultura letrada. En un contexto muy diferente, pero en campos donde la presencia de la mujer seguía siendo marginal, la certeza de Mane Bernardo sobre sus propios saberes en dos dominios, la literatura y la imagen, le permitió dar una nota de excepción en cada uno de esos ámbitos. Los saberes de la traducción entre palabras e imágenes que desarrolló son así indisociables de una trayectoria vital. En ese sentido, los dibujos de poetas hechos por Magdalena Bernardo constituyen un artefacto cultural que puede entenderse a la luz de la marginalidad como lugar de creación, del que pudo apropiarse en su historia de vida; si por marginalidad se entiende, siguiendo a Zemon Davis, un espacio fronterizo que tiene su potencialidad específica en ese recorrido por depósitos culturales diversos. Entonces se trata de un lugar de creación inseparable de las expectativas y demandas que pesan sobre una vida de mujer en una sociedad patriarcal, y de las estrategias que pudo adoptar en ese escenario una vida de mujer artista.

Bernardo adoptó un lugar marginal sedimentado por la tradición: el de los frontispicios, el de la imagen que acompaña al texto (como la mujer acompaña, en el discurso patriarcal, al varón). Fue en ese lugar, desde un emplazamiento cuya marginalidad estaba fijada por la tradición y que aparentaba conformidad con las expectativas que pesaban sobre el decoro de una mujer, donde pudo redefinir un nuevo centro desde el cual intervenir en la transmisión de la cultura letrada. Lo hizo a través de pequeños desvíos que le permitieron, en parte, esquivar los límites de las jerarquías impuestas: los desvíos de tácticas apenas perceptibles para el ojo del estratega. Desde ese margen, Mane Bernardo pudo elaborar un modo de intervenir en las figuraciones de la cultura del libro que atenuó distinciones jerárquicas entre representación y expresión, entre palabra e imagen, entre tradición y modernidad.

Referencias

- Amigos del Arte. (1941). *Exposición Mane Bernardo*. Amigos del arte. Archivo de la Fundación Mane Bernardo – Sarah Bianchi, Buenos Aires, Argentina.
- Becco, H. y Svanascini, O. (1947). *Poetas libres de la España peregrina en América*. Ollantay.
- Becco, H. y Svanascini, O. (1948). *Diez poetas jóvenes*. Ollantay.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Bernardo, M. (1945). [Carta de Mane Bernardo a Ángel Osvaldo Nessi de mayo de 1945]. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Bernardo, M. (1947). *Tarde blanca*. Sed.
- Bernardo, M. (2021). *Criaturas de mí misma: dibujos*. Caracol.
- Bernardo, M. y Bianchi, S. (1991). *Cuatro manos y dos manitas*. Tu llave.
- Booz, M. (1938). *La mariposa quemada*. Club del libro.
- Burckhardt, J. (1979). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Iberia.
- Brughetti, F. (1924). *Con el alma*. Edición del autor.
- Brughetti, R. (1965). *Historia del arte en la Argentina*. Pormaca.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Manantial.
- Chartier, R. (2014). *Cultura escrita, literatura e historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (2016). *La representación regia: entre mostrar y mediar*. En F. Bouza (Ed.), *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II* (pp. 5-11). Akal.
- Costa, A. y Foffani, E. (2014). Retornar a Grecia: el Olimpo magisterial de los poetas. En N. Jitrik (Dir.) y A. Rubione (Dir. de volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 5. La crisis de las formas* (pp. 43-74). Emecé.
- De Angelis, A. (1942, 11 de enero). *Un nuevo retrato de Dante*. La Nación.
- De Diego, J. L. (Dir.). (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Fondo de Cultura Económica.
- Doumet, C. (2003). De l'auteur représenté au frontispice de son livre. En J.-F. Lourette y R.-Y. Roche (Dirs.), *Portraits de l'écrivain contemporain* (pp. 13-23). Champ Vallon.
- Ferrari, F. y Nancy, J. L. (2005). *Iconographie de l'auteur*. Galilée

- Fukelman, C. (2018). Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio De México*, 4, 1–28. <https://doi.org/10.24201/eg.v4i0.290>
- Ginzburg, C. (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Prometeo.
- Hoffman, E. (1992). The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: A NewIslamic Context for a Late-Antique Tradition. *Muqarnas*, 10, 6–20. https://brill.com/view/journals/mujj/10/1/article-p6_3.xml
- Howe, S. (2008). The Authority of Presence: The Development of the English Author Portrait, 1500–1640. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 102(4), 465–499. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/pbsa.102.4.24293689>
- Kubiski, J. M. (1993). *Uomini Illustri: the Revival of the Author Portrait in Renaissance Florence* [Doctoral dissertation, University of Washington, United States]. University Libraries. <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/147efada-7773-4d3f-9a88-d3dd9a709319>
- Llinás, J. (2005). *Querida vida*. Sudamericana.
- Marasso, A. (1943). *Góngora y el gongorismo*. Academia Argentina de Letras.
- Marasso, A. (1948). *El pensamiento secreto de Mallarmé*. Ollantay.
- Michaud, É. (2017). *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*. Adriana Hidalgo.
- Monsalve, M. (2018). Clásicos de gran lujo. Francisco Colombo en la Sociedad de Bibliófilos Argentinos y el movimiento de las prensas privadas holandesas. En M. Gené y S. Szir (Comps.), *A vuelta de página. Usos del impreso ilustrado en Buenos Aires. Siglos XIX–XX* (pp. 77–100). Edhasa.
- Mujica Lainez, M. (1953). *Los ídolos*. Sudamericana.
- Nessi, Á. O. (s. f.). *Sin título* [Manuscrito no publicado]. Fondo Ángel Osvaldo Nessi, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Nessi, Á. O. (1943). *Soledades*. Colombo.
- Nessi, Á. O. (1962). *Mane Bernardo en sus obras: 1931–1961*. Ministerio de Educación.
- Nessi, Á. O. (1982). *Diccionario temático de las artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
- Pedroni, J. C. (2019). *Semblanza de Ollantay (Buenos Aires, 1947–1958)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX–XXI)– EDI–RED. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ollantay-buenos-aires-1947-1958-semblanza-952786/>

- Pedroni, J. C. (2021). El pintor erudito. Jorge Larco y los libros sobre pintura. *Armiliar. Revista de historiografía del arte*, 5(5),1-22. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/1343>
- Pedroni, J. C. (en prensa). *La galería infinita. Los retratos de Mujica Lainez en Santa Fe*. Rosa editora.
- Ratti, H. (1951). *Coral*. Medio Siglo.
- Rodríguez, E. (1950). *La pintura de Mane Bernardo*. Ollantay.
- Vossler, K. (1941). *La soledad en la poesía española*. Revista de Occidente.
- Zemon Davis, N. (1982). *Sociedad y cultura en la Francia moderna*. Crítica.
- Zemon Davis, N. (1983). Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (The Prothero Lecture). *Transactions of the Royal Historical Society*, 33, 69-88.
- Zemon Davis, N. (1995). *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Cátedra.