

Seguir la hebra: Conexiones vitales e imaginativas entre Adina Amenedo, Mauricio Amster y José Santos González Vera^{1,2}

Following the thread:

Vital and imaginative connections between
Adina Amenedo, Mauricio Amster and José
Santos González Vera

Andrea Macarena Meza Navarro³
Universidad Tecnológica Metropolitana
Santiago, Chile

Cómo citar este artículo: Meza Navarro, A. (2023). Seguir la hebra: conexiones vitales e imaginativas entre Adina Amenedo, Mauricio Amster y José Santos González Vera. *Revista 180*, (51), 95-107. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2023\).art-926](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2023).art-926)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.\(2022\).art-926](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-51.(2022).art-926)

Resumen

Históricamente los trabajos artesanales producidos por las mujeres en sus hogares han sido excluidos de los libros de historia del diseño. El auge y evolución de los estudios de género nos obligan a poner atención en ellos, a menudo realizados en forma colaborativa o colectivamente.

En este artículo se ofrece una aproximación al trabajo creativo y colaborativo que la encuadernadora Adina Amenedo y el diseñador Mauricio Amster realizaron en Chile tras su llegada en 1939. Para dar cuenta del intercambio cultural entre exiliados y chilenos se presenta un análisis del cuento “La Copia” de José Santos González Vera en el que se devela un vínculo vital entre el autor, Amenedo y Amster.

La investigación muestra un interesante diálogo entre artesanía y diseño, entre representaciones visuales y textuales y los diferentes agentes creativos que intervienen en el objeto libro.

Palabras clave

Adina Amenedo, diseño editorial, encuadernación, José Santos González Vera, Mauricio Amster

Abstract

Historically the craft works produced by women in their own homes have been excluded from the books of design history. The evolution of gender studies forces us to pay attention to these works, often produced in collaboration with others or collectively.

This paper offers an approach to the creative and collaborative work that the bookbinder Adina Amenedo and the designer Mauricio Amster carried out in Chile after their arrival in 1939. In tackling the cultural exchange between exiles and Chileans, this article analyzes the short story “La Copia” by José Santos González Vera, exposing a vital relationship between the author, Amenedo and Amster.

The research reveals an interesting dialogue between crafts and design, visual and textual representations and different creative actors involved in the books.

Keywords

Adina Amenedo, editorial design, bookbinding, José Santos González Vera, Mauricio Amster

Introducción

En septiembre de 1939 arribó al puerto de Valparaíso el vapor Winnipeg con más de 2.000 exiliados republicanos a bordo. Dentro de los desplazados producto de la dictadura franquista se encontraba la coruñesa Adina Amenedo junto a su compañero Mauricio Amster. La pareja se conoció en Barcelona en el año 1937, en plena guerra civil, y en enero de 1939 abandonó la ciudad con cerca de 500 mil personas que emprendieron un incierto viaje rumbo a Francia. La travesía que empezó solo días antes de la llegada de Franco a Barcelona continuó desde la fronteriza ciudad de Perpignan, desde donde viajaron escondidos a París hasta encontrarse con Pablo Neruda (Amenedo, 1994), quien había asumido funciones de cónsul y la tarea de gestionar un viaje de solidaridad por encargo del gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

En Chile, Adina Amenedo aprendió y ejerció el oficio de encuadernadora. El dato ha sido mencionado en distintas fuentes, como en el libro *Mauricio Amster: tipógrafo*, donde Juan Manuel Bonet (1997) se refiere a su encuentro con “Adina Amenedo, la viuda y colaboradora –como gran encuadernadora que fue– de Amster” (p. 7), pero hasta ahora esto ha concentrado escasa atención y no existe aún una aproximación crítica a su producción como tal. Es más conocido su aporte como guardiana y divulgadora de un legado, que su trabajo personal en torno a los libros, lo que en parte se explica por la naturaleza artesanal de un oficio que tiende a camuflarse en los estantes. La reciente aparición del archivo personal Mauricio Amster (APMA) permite el acceso a nuevos materiales pertenecientes a la biblioteca más íntima, aquella que Adina conservó hasta su muerte. Es esta una valiosa oportunidad para contribuir con nuevas lecturas que nos permitan (re)construir una historia.

Investigar en torno al exilio tiene complejidades, Alba Martínez reflexiona sobre cómo ciertos intentos se pierden en la búsqueda de las grandes historias, pero si aterrizamos el campo de estudio a un caso concreto, según la investigadora:

lo que encontramos nos brinda una imagen más rica, con variables más complejas y también más dinámicas. Esto parece cobrar especial sentido cuando hablamos de las experiencias de las mujeres, aquellas que suelen diluirse en las aguas de los océanos de los grandes relatos, casi siempre masculinos (2016, p. 62).

En el ámbito del diseño, Cheryl Buckley (2020) plantea que el protagonismo masculino dentro de las fuentes escritas se explica en parte por las formas de investigación que se han adoptado de manera predilecta. La autora advierte que la concentración en un diseñador individual excluye de los libros de historia el diseño sin nombre, sin atribución o producido colectivamente. El trabajo de Adina se sitúa en un contexto de creación colectiva, comprender ese espacio requiere prestar atención al grupo humano en el cual participó y desarrolló un oficio que involucra decisiones de diseño.

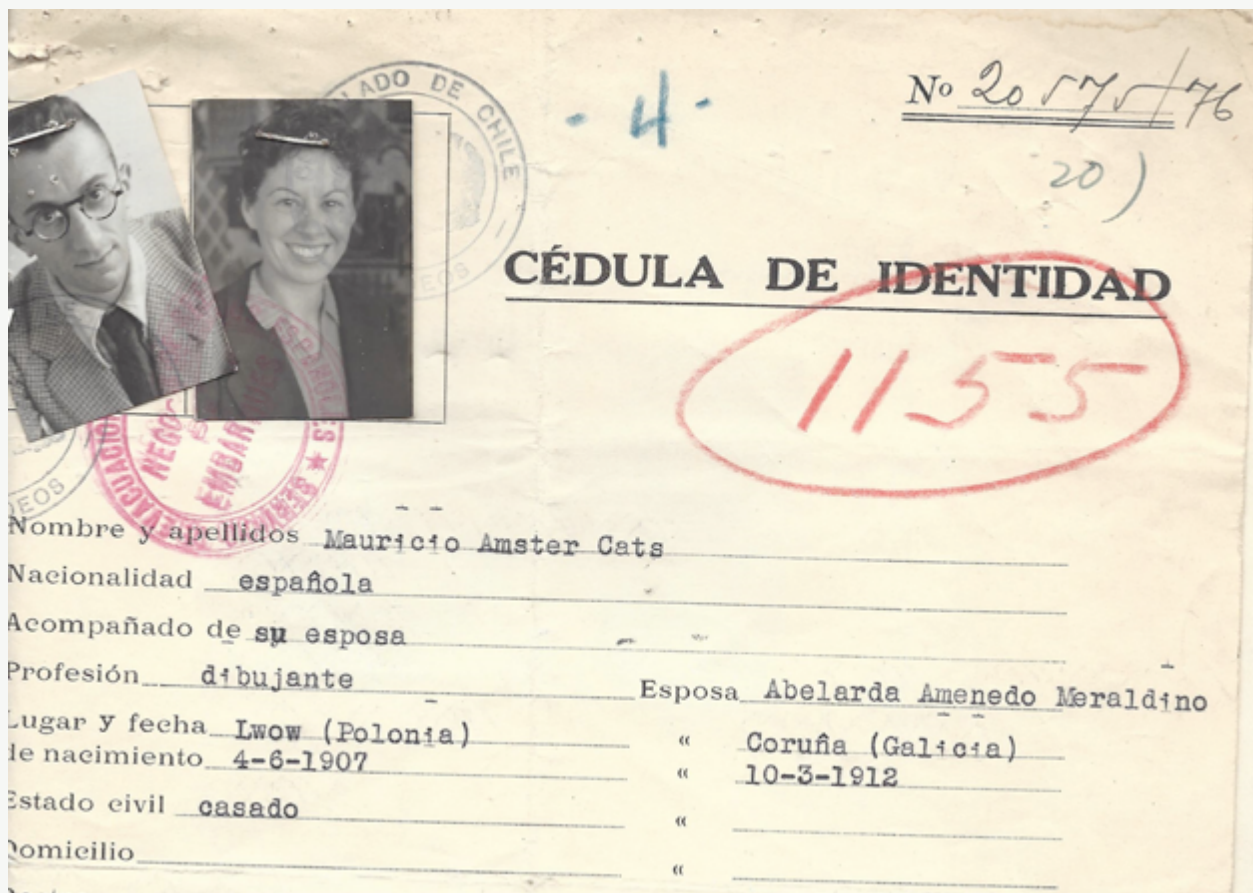
Sobre Mauricio Amster se ha escrito que es una figura esencial en la historia del diseño editorial en Chile (Osses, 2013), que dio dignidad e identidad a los libros (Tejeda, 2011), que es un faro seguro para quien los ama (Trapiello, 1997), afirmaciones derivadas de investigaciones que sin duda lo sitúan como un referente clave. Consideramos que lo abultado de su producción visual y la existencia de textos de su autoría, invita a una aproximación crítica desde diferentes perspectivas, algunas de las cuales han sido poco exploradas. Aquí nos interesan aquellas que no solo revelan información sobre un carácter e ingenio creativo, sino que nos acercan a la experiencia del exilio y el intercambio cultural forjado por mujeres y hombres en la urgencia de habitar y construir un nuevo espacio.

Para aproximarnos al trabajo de la pareja y situarlos en un contexto creativo resulta útil la escritura de José Santos González Vera (1897-1970), dueño de una pluma generosa a la hora de crear imágenes mediante las palabras y colaborador en la acogida de los desplazados que llegaron en el Winnipeg, razón por la cual fue investido con un nombramiento honorífico (Espinoza, 1982). Se ha escrito que con Amster se hicieron amigos; fueron compañeros en revista *Babel*, fecunda producción cultural creada por Enrique Espinoza⁴, que contó con González Vera en su equipo editor y con Amster como director artístico, traductor, escritor y, desde 1944, también en rol de gerente.

Con la utilización de fuentes afines a la historia de las mujeres, del libro y el diseño en Chile, en la primera parte de este trabajo nos acercaremos a Adina Amenedo y su quehacer como encuadernadora. Luego, trabajaremos con una obra literaria, ofrecemos una lectura del cuento “La copia”, en el que González Vera despliega un imaginario en torno a la reproductividad de la escritura y devela un vínculo vital con Adina Amenedo y Mauricio Amster. Así, la investigación da cuenta de un rico intercambio entre distintos agentes que intervienen en el objeto libro.

La acogida chilena

Al llegar a Chile, Adina Amenedo trabajó de secretaria en editorial Zig-Zag alrededor de un año (Tejeda, 2011). El 2006 al ser entrevistada para el diario *El Mercurio*, comentó: “Como Mauricio tenía un buen empleo no era necesario que yo trabajara, pero, para hacer algo, decidí estudiar encuadernación en la Escuela de Artes Aplicadas. Así pude encuadernar algunas ediciones de bibliófilo más tarde” (Tapia, 2006, p. E11). Entendemos que no hubo una urgencia económica, decidió ocuparse en un oficio y eligió uno afín al contexto en el que fue acogida —el de una élite cultural— y a la vez complementario a las labores de su esposo. Juan Guillermo Tejeda (2011) aporta más datos biográficos: Adina nació en Coruña en 1912, a los 10 años quedó huérfana de madre y a los 12 años de padre, “fue educada por un tutor en Gijón, Asturias, un hombre severo que no la dejó estudiar para maestra, como ella deseaba” (p. 86).



No 20575/76
20)

- 4 -

CÉDULA DE IDENTIDAD

1155

Nombre y apellidos Mauricio Amster Cats

Nacionalidad española

Acompañado de su esposa

Profesión dibujante Esposa Abelarda Amenedo Meraldino

Lugar y fecha de nacimiento Lwow (Polonia) " Coruña (Galicia)

4-6-1907 " 10-3-1912

Estado civil casado " _____

Domicilio _____

En España, Adina había alcanzado una independencia económica, con Mauricio se conocieron mientras trabajaban para el Ministerio de Instrucción Pública (Amenedo, 1994). El "hacer algo" en este caso implicó "aprender algo" fuera del espacio doméstico, me pregunto en qué medida el aprendizaje en el taller contribuyó a su autonomía, satisfacción personal y facilitó la adaptación al nuevo entorno. Hay que considerar la visión sobre el empleo femenino que existía en Chile durante el período estudiado. Según Godoy Catalán et al. (2009), el gobierno del Frente Popular y los posteriores gobiernos radicales (1939-1952):

Promovieron un modelo familiar basado en la definición de la masculinidad en términos de las obligaciones de proveer y cuidar de su esposa e hijos, y de la femineidad en cuanto a las obligaciones de la maternidad y el cuidado del hogar. Padres proveedores, trabajadores responsables, y mujeres, madres y dueñas de casa, serían la base para el funcionamiento de la economía, la familia, la formación de los buenos ciudadanos y buenos trabajadores (Godoy et al. 2009, p. 81).

Si bien la campaña de Pedro Aguirre Cerda que "consideraba la mano de obra española como un factor determinante para el desarrollo de Chile" (Yousfi, 2016, p. 305) facilitó que ciertas trayectorias profesionales tuviesen continuidad en el contexto chileno, hay que reconocer que se trata de experiencias heterogéneas. Diversas narrativas dan cuenta de dificultades y la necesidad de reinención⁵. En esto las vivencias femeninas y masculinas fueron desiguales⁶. Julià Guillamon (2007) recoge el

testimonio de la artista Roser Bru, quien recuerda las primeras experiencias laborales de ella y su hermana:

Uno de los mejores modistos de Santiago se encontraba en la calle Ahumada; era un señor catalán que se llamaba Torrella. Aceptó a un grupo de refugiados para que fueran a sobrehilar [...] Mi hermana se apuntó. Había otro catalán que era dueño de un cine bastante popular, al lado del Mapocho, y yo entré a trabajar haciendo los anuncios. Pero un día me di cuenta de que los que pintaban antes estaban sentados detrás de mí. No les gustaba nada que les robara el puesto. Me veían como una intrusa (p. 26).

Guillamon escribe que durante su investigación en Santiago fue invitado a almorzar por Adina Amenedo, estuvieron también Rafaela del Buen y Montserrat Bru. Adina le entregó el folleto que Amster diseñó en 1939 por encargo de Neruda para regalar a los viajeros del Winnipeg. Esa es su representación más difundida: mujer acogedora, dispuesta a mostrar y a honrar la memoria de Amster. Pero también emergen de sus evocaciones los hilos que conectan su historia con la de otras mujeres, como las que quedaron en los campos franceses:

fue muy triste ver cómo muchos se quedaron en el muelle. Hubieron hechos muy dolorosos. Esposos que decidieron esperar a sus esposas porque los campos de concentración estaban divididos para hombres y mujeres. Entonces algunos no pudieron reunirse con su familia y decidieron quedarse, sin saber que poco

Figura 1

Detalle cédula de identidad consular
Nota. Archivo Nacional de Chile.

después estallaría la Segunda Guerra Mundial. Mientras el barco se alejaba del muelle uno los veía con cierta tristeza. Muchos nunca más los he vuelto a ver (Amenedo, 1996, p. 4).

El rol de Adina Amenedo como guardiana de una memoria felizmente ha dado frutos que hoy se materializan en la creación del archivo personal Mauricio Amster⁷. El interés en la figura de Adina nos lleva a fijar la mirada especialmente en aquellas imágenes del archivo que hacen aparecer un cierto modo de ser. Existe, por ejemplo, una imagen obsequiada por Roser Bru en cuyo reverso destaca precisamente su *buena* memoria: “Eres la mas sabia de las amigas! Por esto eres tan estimada y tienes la memoria que enseña a los demás” (Bru, 2005) le escribió la artista.

Los quehaceres en torno al libro y sus rastros

Sabemos que “la necesidad de un mejor almacenamiento, de una mejor manejabilidad y de una mejor conservación, dieron lugar a lo que hoy conocemos como encuadernación” (Flores, 2018, p. 307). En los inicios de la imprenta se concebía como un proceso que podía ser realizado fuera de los talleres de impresión y responder al gusto personal del lector y/o a sus capacidades económicas. Bernardo Subercaseaux (2010), al revisar la actividad impresora de fines del siglo XIX en Chile hace una estimación de los establecimientos que se dedicaban a la encuadernación, señala que en Santiago había un total de 18, en Valparaíso otros tantos, y en Concepción 4.

Algunos de estos talleres pertenecían a librerías. La librería e imprenta Americana de Carlos Segundo Lathrop y la librería Miranda ofrecían, en 1895, libros con varias posibilidades de encuadernación: en rústica, en tela, en tafilete o marroquín (cuero bruñido) y en badana (piel curtida de oveja) (p. 105).

Otro dato sobre la cultura de imprenta —esta vez de principios de siglo XX— aparece en la investigación de Juan David Murillo (2016) sobre el *Diccionario biográfico obrero de Chile*, impreso entre 1910 y 1919. La iniciativa, que desde la clase obrera apuntaba a las élites nacionales como objetivo “se trató de un proyecto impreso por entregas o fascículos periódicos, cada uno de ellos asociado a conjuntos alfabéticos y de emisión irregular” (p. 113). El formato de la obra era “acumulativo, y ninguna entrega fue considerada como final” (p. 113), señala Murillo, quien constata que la encuadernación de las versiones existentes del *Diccionario* responde a un proceso final de compilación, posterior a la impresión y puesta en circulación de los fascículos.

La enseñanza formal de la encuadernación estuvo presente desde los inicios de la Escuela de Artes Aplicadas. Eduardo Castillo escribe que “desde comienzos de 1928, se impartieron en las dependencias de la Escuela de Bellas Artes —en el Parque Forestal— talleres de cerámica, encuadernación artística, escenografía y afiche” (p. 70). En diciembre de ese año se produjo el cierre temporal de la Escuela de Bellas Artes del Parque Forestal y la sección de Artes Aplicadas se trasladó a una vieja casona situada en calle Arturo Prat.

Tras esta reestructuración, un grupo de 26 artistas partió a perfeccionarse a Europa financiados por el Ministerio de Educación. Los becarios, “tenían como misión paralela al perfeccionamiento en sus respectivas carreras artísticas, asimilar distintas técnicas de arte aplicado que pudiesen significar un conocimiento práctico aplicable a su regreso” (Castillo, 2010, p. 85).

Dentro de los seleccionados para viajar a Europa se encontraba Abelardo Bustamante, conocido con el pseudónimo de Paschín, quien “renuncia y retorna a Chile antes del plazo, para ocupar el cargo de profesor jefe del Taller de Artes de los Metales, en la Escuela de Artes Aplicadas” (Rivera-Scott, p. 44). Ricardo Richon Brunet (1938) escribió sobre este regreso:

Lo que dio a la Dirección de la Escuela la idea de la creación de la clase de encuadernación artística fue la vuelta a Chile de un artista, ex alumno de la Escuela, admirablemente dotado e inteligente, Abelardo Bustamante (...) había ejecutado algunas encuadernaciones (...) tan primorosas que la idea se impuso de hacer para él una clase de encuadernación (p. 17).

Abelardo Bustamante murió en 1934. Otros nombres que encontraremos vinculados con la enseñanza de la encuadernación en artes aplicadas durante los años posteriores son los de Oscar Millán, Emilia Ladrón de Guevara —quienes también viajaron becados— y Jorge Canales (Castillo, 2010). Con Millán como profesor, en 1934 la encuadernación artística se enseñaba como parte de la especialización en artes gráficas e implicaba:

Conocimiento de los diferentes géneros de encuadernación: bibliotecas. Preparación y costuras de libros, del cuero, de lomos, de cortes y de capiteles en técnicas simples. Decoración exterior del libro; decoración de cortes, etc. Dorado sobre cuero, tela, etc. (Escuela de Artes Plásticas, 1934, p. 49).

Durante el segundo año se enseñaba encuadernación en materiales finos (marroquí, chagrí y pergamino), la técnica del repujado en cuero y sus diferentes aplicaciones, dorado en los materiales de encuadernación, decoración de mosaicos en cuero (Escuela de Artes Plásticas, 1934, p. 49).

En un par de ediciones de revista *Babel* del año 1948 apareció un aviso en el que Adina Amenedo ofrece “encuadernaciones de lujo en cuero y pergamino”, por lo cual podemos deducir que aprendió el oficio durante esa década. Al observar los libros que se conservan de Amenedo y Amster, se identifica la aplicación de las técnicas que se enseñaban en la Escuela de Artes Aplicadas. Encontramos, por ejemplo, las encuadernaciones en pergamino de una edición en dos tomos de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y de *El otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga, cuyos títulos y autorías lucen caligráficas a mano. Destacan también los cuidados mosaicos en cuero visibles en las tapas de *El libro de las Tierras Virgenes* de Joseph Rudyard Kipling y en una edición de *Moby Dick* de Herman Melville. Según Eduardo Castillo:



Figura 2

*Taller de encuadernación, Escuela de Artes
Aplicadas en los años 30*

Nota. Universidad de Chile, 1933, p. 19.

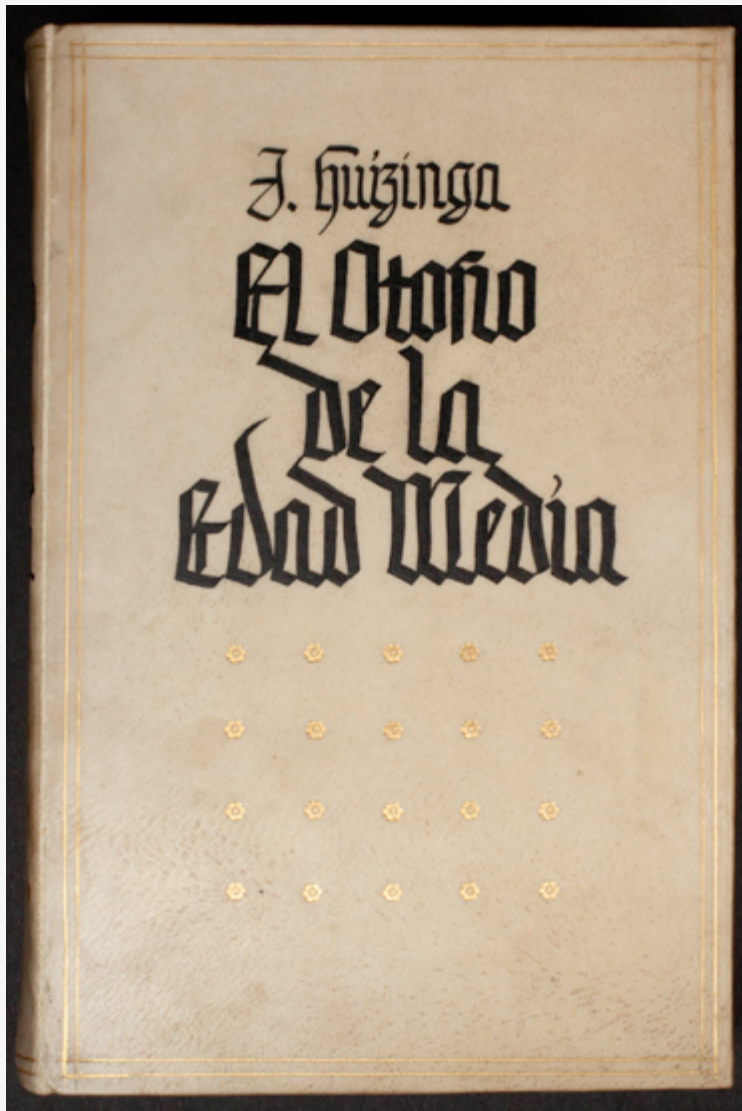


Figura 3

Encuadernación en pergamino del libro *El otoño de la edad media*, perteneció a la Biblioteca de Adina Amenedo y Mauricio Amster

Nota. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.

en el curso de encuadernación artística impartido por Oscar Millán, se preparaba al alumno en “los diferentes aspectos de este arte manual, hasta que familiarizado con la técnica, experimente cierto dominio de ejecución”. También contemplaba el programa de este curso el estudio de la caligrafía aplicada a la composición de títulos (2010, p. 165).

En la selección de textos compilados con motivo del Segundo Salón del Libro Ilustrado y Premios Mauricio Amster, Adina señala: “Yo le empastaba los libros a Arturo Soria” (Amenedo, 1994, p. 5). La encuadernadora puede referirse a libros de la biblioteca personal del también exiliado o a ediciones especiales de Cruz del Sur, editorial fundada por Soria, pues es común encontrar en los colofones de las publicaciones de esos años explicaciones respecto de los distintos tipos en que se ha dividido la edición, haciendo referencia a los aspectos materiales que distinguen a cada una. Un ejemplar de Cruz del Sur perteneciente a la Biblioteca de Amenedo y Amster corresponde al texto *Poetas en el destierro* de José Ricardo Morales, publicado en 1543. El libro está encuadernado a media pasta, en cuero y papel marmolado, con tipografía y detalles ornamentales dorados en el lomo.

Bernardo Subercaseaux escribe que durante el período 1930-1950 se intensificó la valoración del libro como instrumento del saber⁸, como vehículo fundamental de la cultura y también de movilidad y ascenso social (2008). Esta valoración, compartida por un amplio espectro de la sociedad, incide en la industria editorial. Repercute en que se privilegie la función del libro por sobre su materialidad (2008, p. 227). En el momento en que Adina Amenedo se perfeccionó en el oficio de la encuadernación, el mercado del libro estaba cambiando, los libros en rústica dejaban los talleres gráficos como un producto ya acabado, lo que no siempre es sinónimo de buen acabado.

Durante la segunda mitad de los años cuarenta, Mauricio Amster y Adina Amenedo exploraron el terreno de los libros artesanales, los que se caracterizan por ser ediciones numeradas de bajo tiraje. Andrés Trapiello los define como libros “en papeles magníficos, muchos caligrafiados por él y encuadernados por Adina con excepcional buen gusto” (1997, p. 52). El autor elogia la edición de 110 ejemplares impresos en monotipia del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, traducido del alemán por Amster y publicado en 1948 al conmemorarse el centenario de su aparición. Menciona también los *Proverbios morales de Sem Tob*, y el libro *Coplas por la muerte del Maestre de Santiago*, publicados el año anterior, que conforman la “Colección del Olivar”. En estos últimos Amster despliega sus dotes de calígrafo en páginas interiores íntegramente escritas a mano.

De una segunda edición de las *Coplas*, publicada en 1950, se imprimieron 370 ejemplares. En la obra se señala que la edición fue proyectada y dirigida por Mauricio Amster e hizo las *pastas* Adina Amenedo. Conviene recurrir a la escritura del propio Amster para reforzar lo que entendemos por “pastas”. En *Normas de composición* describe las

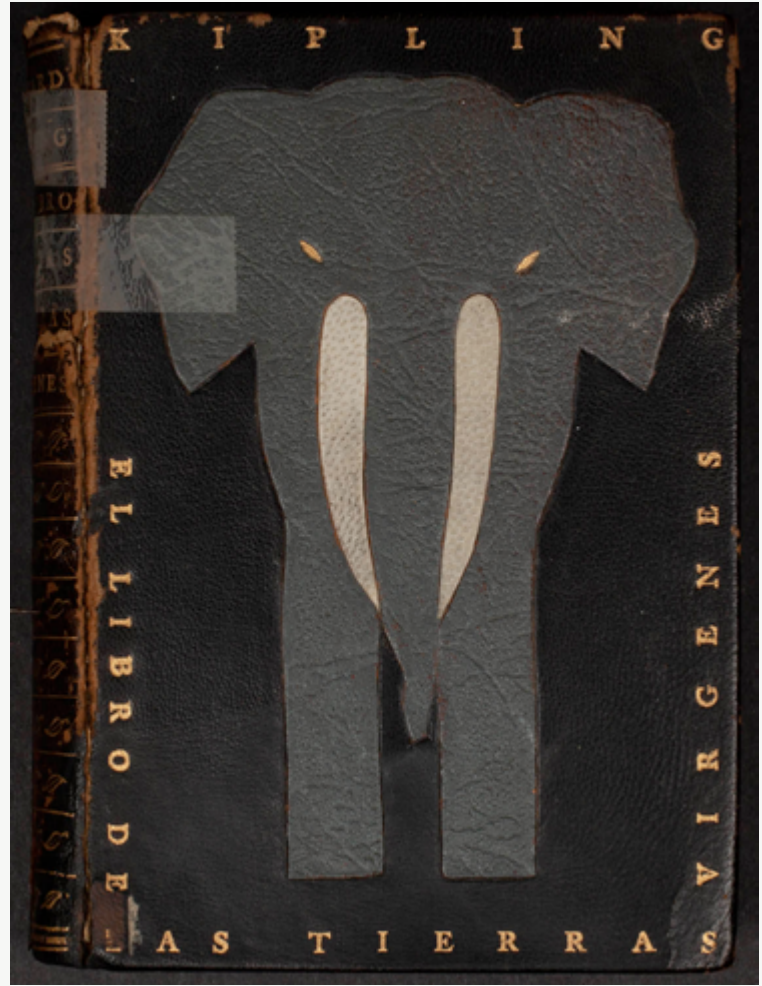
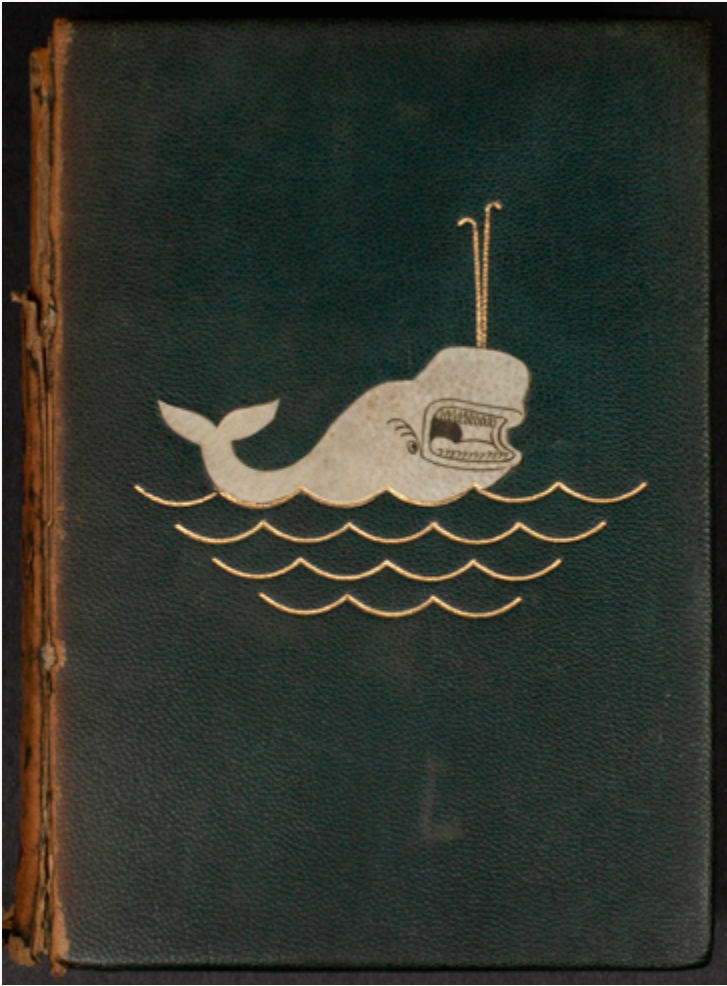


Figura 4

Encuadernación de *El libro de las Tierras Virgenes* de Joseph Rudyard Kipling

Nota. El libro perteneció a la biblioteca de Adina Amenedo y Mauricio Amster. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.

Figura 5

Encuadernación del libro *Moby Dick* de Herman Melville

Nota. El libro perteneció a la biblioteca de Adina Amenedo y Mauricio Amster. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.

nociones de imprenta, dentro de ellas el concepto de encuadernación:

Consiste en doblar los pliegos formando cuadernillos, alzarlos juntos, coserlos, cortar los márgenes y colocar las cubiertas de papel o cartulina (*rústica*) o de cartón revestido de tela, cuero u otro material (*pasta*). En los libros económicos se prescinde del cosido fijando las cubiertas con un adhesivo, directamente al lomo recortado. Tales ediciones no pueden empastarse posteriormente en forma normal (1968, pp. 13-14).

Según Andrés Trapiello (1997), “los libros para bibliófilos tienen por lo general de libros lo que los bibliófilos de personas en su sano juicio. Los de Amster, por el contrario, jamás pierden de vista que son libros” (p. 53). Las producciones de las que escribe no devienen en lo exótico, se privilegia la funcionalidad; hay coherencia entre imagen, texto y materialidad. La textura marmolada en el caso que se revisa es muy pertinente para vestir un libro que habla de la muerte. Pienso en el uso del mármol en los cementerios como clave que justifica la decisión estética detrás de la encuadernación de *Las Coplas*. La obra evoca la época en la que aún no existía la imprenta y los libros eran reproducidos por manos diestras en caligrafía para el privilegio de pocos. Amster se vale de la reproductividad técnica para obtener unos pocos ejemplares numerados, pero no es un número el que convierte a cada libro en un objeto único, es, en este caso, el empastado de Adina el

que equilibra las fuerzas entre lo reproducido por la máquina y lo original producido en forma manual.

Los ejemplares encuadernados por Adina Amenedo además de dar testimonio de las técnicas relativas a la encuadernación que se enseñaban en la Escuela de Artes Aplicadas guardan otras capas de memoria. Al abrir los libros nos encontramos con los *rastros lectores*, concepto que incorporamos gracias al trabajo de Ariadna Biotti y Camila Plaza (2019), quienes proponen una tipología de sentidos que contribuye a pensar el libro desde sus múltiples funciones.

Dentro de los rastros visibles en las obras estudiadas están los *rastros de sociabilidad* consistentes en dedicatorias dirigidas tanto a Mauricio Amster como Adina Amenedo. También se encuentran *rastros de apropiación* como la presencia del *ex-libris* de la pareja dispuesto en algunas páginas de guarda y la inscripción manuscrita de la firma “Mauricio Amster” presente en algunos ejemplares. El nombre de Adina Amenedo figura con letras doradas en las páginas de guarda de la edición de *Moby Dick* lo que también podría interpretarse como una marca de autoría.

Las copias de José Santos González Vera

José Santos González Vera recibió el premio Nacional de Literatura en 1950, Lorena Amaro escribe que “se elogiaba su capacidad de miniaturista, la rapidez y agilidad con que imprimió en textos breves, sintéticos, los retratos de la gente de su tiempo,

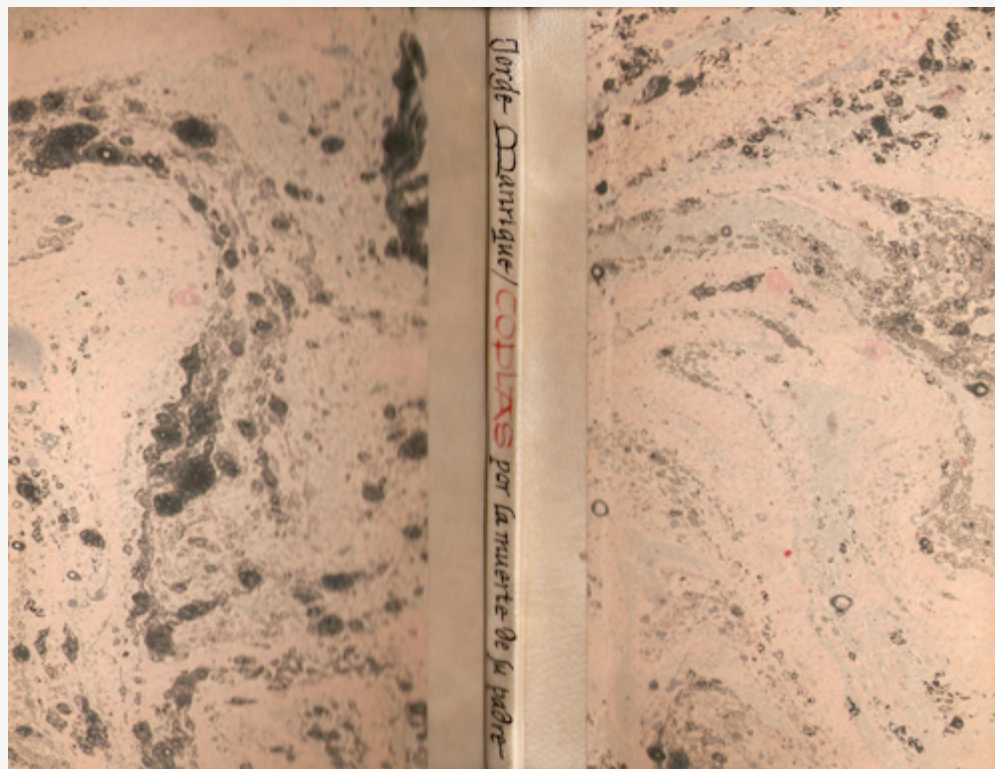


Figura 6

Detalle, cubierta del ejemplar N.º 328 de la segunda edición de *Las Coplas*

Nota. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.



Figura 7

Portadilla ejemplar N.º 328 de la segunda edición de *Las Coplas*

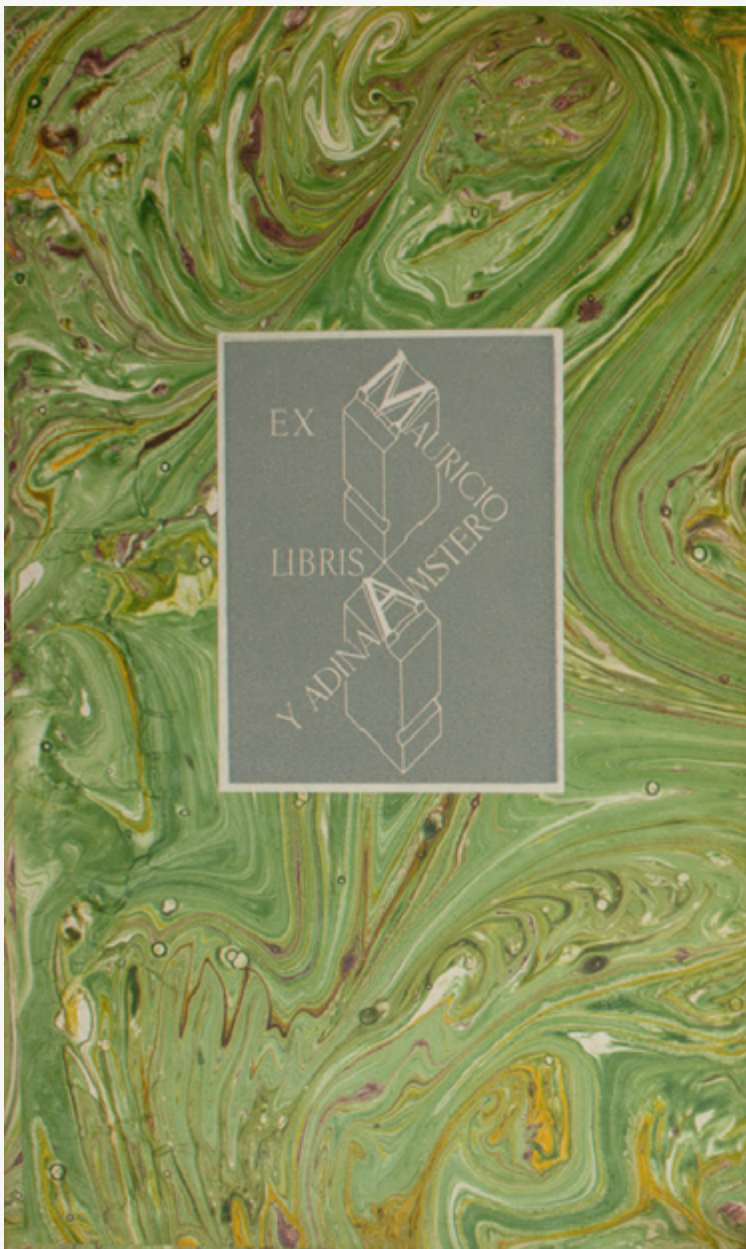
Nota. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.

Figura 8

Exlibris de Adina Amenedo y Mauricio Amster sobre las hojas de guarda del libro *Poètes contemporains*

Nota. Colección de Sebastián Jatz Rawicz.

P 104



particularmente de aquellos que vivían en espacios de marginación urbana” (2015, p. 20). Recibió el galardón cuando tenía a su haber dos libros publicados, uno en camino y no pocas apariciones en revistas. En una edición del año 1946 de revista *Babel* encontramos el cuento “La Copia”. Sus primeros párrafos son los siguientes:

Al comienzo el orfebre Urriola sintióse feliz en el ala del caserón. Las criadas, de los otros departamentos solían poner las victrolas, en tono mayor; también del garaje llegaban bocinazos y trepidaciones de motor, pero esto no era permanente, de modo que podía trabajar el oro y la plata muy a su gusto. Su mujer cosía cantando.

Cuando llegaron las primeras lluvias se filtró el agua por el pasillo. Cayó un líquido barroso. Rápidamente pidió le arreglaran el tejado. Hubo que repetir su queja porque los aguaceros menudeaban. Se le prometió hacerlo, mas ¿en qué promesa no hay una mentira suspendida? (1961, p. 20).

El cuento reaparece en el libro *La copia y otros originales*, publicado por editorial Nascimento en 1961. En esta edición figura dedicado a Adina Amenedo y esto invita a seguir una hebra, pues como señala Lorena Amaro era habitual en González Vera dedicar sus textos. Según la investigadora, “eso indica no solo el bondadoso vínculo que estableció el autor con sus contemporáneos, sino también que en cada texto suyo repercute una experiencia vital o una convicción política que busca ser compartida” (2015, p. 29). Es en la escritura de Enrique Espinoza donde se encuentran luces del motivo de la dedicatoria. En su libro *José Santos González Vera: clásico del humor*, Espinoza escribe:

De Amster fue la ocurrencia de mandar, día tras día, copia de un mismo reclamo al dueño a quien arrendaba un departamento que se había vuelto inhabitable a causa de las goteras.

González Vera le adscribe un abogado conservador a quien atribuye, dentro de su propio estilo (ya se lo quisiera otro), un monólogo acerca de los pobres, que deja entrever el desenlace (1982, p. 83).

El autor, también amigo íntimo de González Vera (Grez, 2013, p. 192), no atribuye mayor importancia a la anécdota que aquí se relevan, centra su atención en el desarrollo del conflicto y los diversos estados de ánimo que provoca en sus protagonistas. Con más distancia temporal, Antonia Viu y Pedro Moscoso-Flores proponen una lectura de “La Copia” como una escritura en la que se piensa su propia materialidad, asunto con el que concuerdo, más aún si sabemos que el cuento está inspirado en la vivencia de un tipógrafo.

“La tarea fundamental del tipógrafo consiste en copiar y no en redactar. Debe ceñirse estrictamente al original sin cambiar nunca la puntuación de un autor preciso y sistemático...” (Amster, 1969, p. 9). Amster recogió esta cita de Theodor de Vinne en sus *Normas de composición* y pensaba así el trabajo tipográfico, como un ejercicio de copia meticulosa.



La frase “su mujer cosía cantando” —que figura al final del párrafo que inaugura el cuento— puede transportar al lector a la imagen de una mujer cosiendo prendas de vestir, pero ya sabemos que Adina encuadernaba y que González Vera conocía este oficio, no solo por ser escritor y su natural vínculo con los libros, sino porque también ejerció de encuadernador (Espinoza, 1982). Entonces tenemos razones para sospechar que tras la mujer que cose se esconde la ficcionalización de Adina Amenedo, la encuadernadora a quien dedica el cuento. Podemos imaginar a la mujer de “La Copia” cosiendo cuadernillos de papel que se convertirán en libro o bien preparando las tapas que visten el objeto.

El título, *La copia y otros originales*, ya evoca un imaginario relativo a la industria gráfica, donde incluso en nuestros días el concepto “originales” es usado para referirse a aquellas primeras piezas de las cuales se obtendrán reproducciones más o menos similares según el método de impresión que se elija, a las llamadas copias. Amster también escribe sobre la revisión de originales que, “tiene por objeto uniformar citas, notas, etc.; corregir erratas o errores evidentes; evitar galicismos o anglicismos que tienen equivalencia en castellano” (Amster, 1969, p. 12), el autor señala que esta labor la realiza el cuerpo de correctores de pruebas.

En “La Copia” de González Vera aparecen múltiples formas de la escritura que dialogan y se infiltran. En primer lugar, está la carta, un documento que

el orfebre “corrigió” y “pulió”, hasta que quedó al fin terminada. Podemos pensar este original como una carta manuscrita, como lo hacen Viu y Moscoso-Flores, a quienes les parece curioso que el artesano de González Vera “se enfrenta al poder burocrático de la reproducción, pero de forma manual” (2020, p. 284). El corregir y pulir puede aludir a la corrección de originales de imprenta en el sentido de que se trata de un escrito concebido desde su origen para ser reproducido.

En el cuento, tras el disgusto que le produce al notario el primer recibo, donde se advierte que se enviarán copias en forma diaria, “echó sus pies a la calle. Caminaba con cierta arrogancia, pues le asistía el convencimiento de no ser cualquiera. Reparó en los letreros de las dactilógrafas: Se hacen copias a máquina. Pensó que debería decirse: Se escribe a máquina” (González, 1961, p. 22). Es interesante preguntarnos porqué el notario no concibe la dactilografía como un ejercicio de “copia” de un original como sí lo hace más adelante con la reproducción del reclamo del orfebre: “¡Esa sí que era la copia!”, exclama el narrador.

González Vera conocía bien el funcionamiento de una imprenta, es un aspecto biográfico relevante a la hora de acceder a su obra. Lorena Amaro al pensar la escritura de González Vera, en diálogo con la de su amigo Manuel Rojas, señala que “fue a través de su formación autodidacta en distintos oficios, particularmente aquellos vinculados al floreciente

Figura 9

La Copia y otros originales, 1961

mundo editorial, que pudieron integrarse a las primeras generaciones de escritores mesocráticos que profesionalizaron el elitista campo literario chileno” (2015, p. 21).

Sabemos que uno de los múltiples trabajos que González Vera desempeñó durante su juventud fue el de ayudante del corrector de pruebas de la imprenta de la Penitenciaría de Santiago (Grez, 2013, p. 186). Esto nos lleva a creer que, en el cuento, el autor conocedor del proceso de revisión de originales, está pensando en las características visuales de un texto, que al pasar de una escritura hecha a mano a una mecanizada no sería una “copia”, pues no existe parecido visual. El impulso de corrección también podría invitarnos a pensar que lo que se ofrece en el aviso que incomoda al notario es más bien una traducción: de lo oral a lo escrito.

Siguiendo el hilo del cuento, al día siguiente de recibir la primera carta, en su oficina, el notario revisa al azar un expediente. “Además, consta en el testamento de don Abdón Somoza, que la hijuela deslindaba al norte con el Purapel; al sur con Cerro Viejo y...” (González, 1961, p. 23). El autor activa un imaginario en torno a los escritos de carácter notarial. Lo hará también luego cuando escriba: “Los empleados del notario ponían plumas nuevas, preparándose para escribir con esa letra abierta que tanto encarece los documentos” (González, 1961, pp. 24-25) y aquí aparece una característica de la letra manuscrita y es que tiene un valor distinto dependiendo de quien la escriba. La escritura notarial representa autoridad y, por ello, tiene un precio

mayor que el texto escrito a mano por un orfebre que se ha atrevido a disputar ese poder.

En otro pasaje el notario tuvo un mal sueño: “volaban sobre su cabeza papeles delgadísimo, iguales, al parecer con la misma escritura. Creíase en su estudio y pensó que olvidaron cerrar la ventana” (González, 1961, p. 24). La figura del volante efímero que irrumpe sin permiso a modo de protesta en el espacio público y es capaz de infiltrarse hacia un espacio interior, invita a pensar la operación de camuflaje de una *copia* que, escondida entre otras cartas, penetra hacia un espacio de comodidad. También las características materiales que el autor atribuye a la *copia*, al hablar del “delgado papel” la aproximan a la figura del panfleto.

Ya cerca del final del cuento, el notario pregunta a su asistente su opinión sobre las copias y él responde en primera instancia con una pregunta: “¿Es verídico el arrendatario?” (González, 1961, p. 28). González Vera abre la posibilidad de que dentro de la ficción aparezca otra ficción, pero no es el caso. El inquilino existe, también su esposa, y la copia no es tan solo un objeto material, es la repetición del envío postal y la potencia del gesto irruptivo lo que con su insistencia agota al receptor. Al final del cuento el notario intenta comunicarse con el orfebre para acusar recibo de la carta y sus copias, pide que se suspenda el envío, pues se compromete en dar solución al problema. Es la esposa del orfebre quien responde el teléfono, dice que transmitirá el mensaje, pero advierte que ya ha sido puesta en el buzón la siguiente copia. En la ficción la mujer

conoce bien el plan de su esposo, quizás incluso colabora. Creo que eso no es lejano de la realidad, Mauricio Amster trabajó en la casa y no trabajó solo.

En *La Copia y otros originales* de González Vera (1961), el tema de la encuadernación aparece en otros relatos memorables y de un modo más literal. Por ejemplo, en “El tambor metafísico” el escritor describe al zapatero Elcías Mendoza, como “individuo huesudo, de faz ascética, lector de libros desencuadernados” (p. 81). En “Diego Silva” escribe que este otro personaje “en su cuarto tiene varios tomos desencuadernados de sociología, de ensueños libertarios y de su ídolo. Debe leerlos en las escaleras, en su mísero lecho, en los bancos públicos” (p. 126). En ambos casos construye personajes de clase obrera, individuos de ingresos escasos para quienes la encuadernación sería algo parecido a un lujo. En “La incógnita”, otro cuento incluido en el mismo libro, el escritor nos habla del otro tipo de libros, describe una librería situada en Buenos Aires: “la vitrina mostrábase repleta de libros curiosos, primeras ediciones casi todas de comienzos de siglo. ¿Qué esperan los bibliófilos?” (p. 103).

Comentarios finales

“El desarrollo de la habilidad depende de cómo se organice la repetición” (p. 54), escribe Richard Sennet (2009), quien invita a sospechar de las pretensiones del talento innato. Según el autor, cuando una persona desarrolla una habilidad cualquiera esta sea, lo que se repite cambia de contenido, hay aprendizaje, hay un progreso que no tiene que ver solo con una actividad mecánica. La repetición de una actividad manual involucra una actividad mental que favorece el desarrollo conceptual y una mejor comprensión de los fenómenos involucrados. Esto es preciso recordarlo en tiempos en que la inmediatez de resultados resulta seductora.

He encontrado un impulso para este trabajo en los estudios que han desarrollado investigadoras como Mónica Moreno (2011), Alba Martínez, María Teresa Bejarano (2016) y tantas otras que, desde distintos enfoques, han constatado la heterogeneidad de las vivencias del exilio republicano, situando en un lugar central a las mujeres que debieron abandonar España. A través de sus lecturas, he entendido que hablar del exilio es también hablar de las encuadernaciones de Adina, de su motivación por aprender un oficio en el que encontró placer y una forma de contribuir en su nuevo entorno.

Visualizar la labor de Adina Amenedo es visualizar parte de nuestra historia del libro, un objeto cultural complejo en el que converge el trabajo de múltiples personas. Muchos nombres se desvanecen detrás de los de figuras reconocidas, y dentro de los que se esfuman están los nombres de encuadernadoras, correctoras de pruebas, secretarías, ilustradoras, escritoras, editoras, imprenteras, fotógrafas, diagramadoras. Tenemos una deuda con ellas que afortunadamente poco a poco se empieza a saldar. IncurSIONAR en los entretejidos del libro y sus márgenes es una posibilidad que no se agota con este trabajo, existen muchos libros que esperan ser abiertos.



Figura 10

Adina Amenedo y Mauricio Amster

Nota. Archivo Mauricio Amster.

Referencias

- Alarcón, J. y Pastor, J. (2015). La influencia poética del arquitecto catalán Germán Rodríguez Arias y Pablo Neruda en el diseño de mobiliario chileno del siglo XX. *Revista 180*, (35), 18-23. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-35.\[2015\].art-30](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-35.[2015].art-30)
- Amaro, L. (2015). Pasadores de fronteras: Manuel Rojas y José Santos González Vera. *Chasqui*, 44(2), 20-32. <https://www.jstor.org/stable/24810757>
- Amenedo, A. (1994). Adina Amenedo. En C. Olivares (Comp.), *Segundo Salón del Libro Ilustrado y Premios Mauricio Amster 1994* (pp. 3-5). Fincard. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:10134>
- Amster, M. (1969). *Normas de composición: guía para autores, editores, correctores y tipógrafos*. Editorial Universitaria.
- Bejarano, M. (2016). María Luisa Navarro (1885-1948): de la II República Española al exilio en Buenos Aires. Entre la educación, la psicología y la justicia social. *Historia de la educación - anuario*, 17(2). http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-92772016000200016&lng=es&tlng=es
- Biotti, A. y Plaza, C. (2019). Rastros lectores. Propuestas para repensar el patrimonio bibliográfico del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. *Telar*, (22), 69-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7456493>
- Bonet, J. M. (1997). En *Mauricio Amster, tipógrafo* [catálogo exposición Mauricio Amster: tipógrafo: IVAM Centre Julio González, Valencia, 17 abril - 8 junio 1997] (pp. 6-7). IVAM.
- Bru, R. (2005). Obra gráfica de Roser Bru dedicada a Adina Amenedo [litografía]. Archivo Personal Mauricio Amster. <https://archivomauricioamster.cl/obra-grafica-de-roser-bru-dedicada-a-adina-amenedo-2005/>
- Buckley, C. (2020). Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design. *Design Issues* 36(1), 19-29. https://doi.org/10.1162/desi_a_00572
- Castillo, E. (2010). *Artisanos artistas artífices: la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Ocho libros
- Espinoza, E. (1982). *José Santos González Vera. Clásico del humor*. Editorial Andrés Bello.
- Flores, Y. (2018). Carpallo Bautista, Antonio. "Esbozos de la encuadernación artística española". *Revista General De Información y Documentación*, 28(1), 307-309. <http://doi.org/10.5209/RGID.60831>
- Godoy Catalán, L., Díaz Berr, X. y Mauro Cardarelli, A. (2009). Imágenes sobre el trabajo femenino en Chile, 1880-2000. *Universum (Talca)*, 2(24), 74-93. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762009000200005>
- González, J. (1961). *La copia y otros originales*. Nascimento <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9746>
- Grez, S. (2013). González Vera: de muchacho anarquista a hombre de izquierda. *Anales de Literatura Chilena*, (19), 183-210.
- Guillamon, J. (2007). *Literaturas del exilio*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Hernández, S. (2012). Samuel Glusberg/Enrique Espinoza: revistas culturales y proyectos editoriales en Argentina (1921-1935). *Universum (Talca)*, 27(2), 211-221. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762012000200012>
- Jelin, E. (2019). Sobre desigualdades y diferencias. *Mora*, (25), 35-44. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8488>
- Martínez, A. (2016). El otro exilio: memorias y vida cotidiana de las mujeres en el destierro republicano en Francia. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8, 61-91. <https://doi.org/10.7203/KAM.8.8880>
- Martínez, A. (2019). Las mujeres recuerdan. Género y memoria del exilio republicano en Francia (1939-1978) *Arenal*, 26(2), 367-398. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i2.9236>
- Moreno, M. (2011). Las exiliadas, de acompañantes a protagonistas. *Ayer*, (81), 265-281. <http://www.jstor.org/stable/41326115>
- Murillo, J. (2016). La confección del Diccionario biográfico obrero de Chile: Cultura impresa y sociabilidad obrera a comienzos del siglo XX. *Iberoamericana*, 16(62), 107-129. <https://doi.org/10.18441/ibam.16.2016.62.107-129>
- Osses, R. (2013). Profesor Mauricio Amster en las bases de la enseñanza de la tipografía en Chile. *Revista 180*, (32), 18-23. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.\[2013\].art-58](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.[2013].art-58)
- Richon, R. (1938). La Escuela de Artes Aplicadas y su porvenir. *Revista de Arte*, 4(19-20), p. 14 - 21. <https://iamr.uchile.cl/index.php/AR/article/view/21896/23210>
- Rivera-Scott, H. (2010). Paschin Bustamante. Un artista de Artes Aplicadas. *Revista 180*, 14(26), 42-45.
- Sennet, R. (2009). *El artesano*. Editorial Anagrama.
- Subercaseaux, B. (2010). *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Lom Ediciones.
- Subercaseaux, B. (2008). Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950. *Revista chilena de literatura*, (72), 221-233. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000100011>
- Subercaseaux, B. (2014). La industria del libro y el paisaje editorial. *Revista chilena de literatura*, (86), 263-268. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000100015>
- Tapia, P. (17 de diciembre de 2006). Homenaje. Libros y diseños: Hacia el centenario de Mauricio Amster. *El Mercurio, Artes y Letras*.
- Tejeda, J. G. (2011). *Amster. Universidad Diego Portales*.
- Trapiello, A. (1997). Tipografía y poder. En *Mauricio Amster, tipógrafo* [catálogo exposición Mauricio Amster: tipógrafo: IVAM Centre Julio González, Valencia, 17 abril - 8 junio 1997] (pp. 45-54). IVAM.
- Universidad de Chile. (1933). *Escuela de Artes Aplicadas. Sección Artes Aplicadas*. Nascimento.
- Viu, A. y Moscoso-Flores P. (2020). Trayectorias materiales y afectivas en los cuentos "La copia", de José Santos González Vera y "Una moneda al río", de Nicomedes Guzmán. *Nueva Revista del Pacífico*, (72), 279-300. <http://www.nuevarevista-delpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/176>
- Yousfi, Y. (2016). La resistencia desde el exilio: Chile y la revista *España Libre*. *Revista de Filología Románica*, 33, 303-313. <http://dx.doi.org/10.5209/RFRM.55882>

Notas

1. Recibido: 22 de febrero de 2021. Aceptado: 2 de febrero de 2023.

2. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID + InES Género + INGE210029

3. Contacto: ameza@utem.cl

4. Samuel Glusberg Talesnik escribe bajo el seudónimo Enrique Espinoza, fundó revista *Babel* en 1921, en Buenos Aires. En 1935 el autor se radicó en Chile. Sobre Glusberg y *Babel* véase el artículo de Sebastián Hernández, 2012.

5. Germán Rodríguez Arias no pudo validar su título profesional de arquitecto, esto lo llevó a dedicarse con mayor energía al diseño de mobiliario. De esto y sus vínculos con Neruda escriben Alarcón y Pastor, 2015.

6. Para pensar las múltiples desigualdades véase el trabajo de Elizabeth Jelin (2019), incluido en la lista de referencias y con relación al exilio republicano las investigaciones de Alba Martínez (2016, 2019) sobre las memorias de las mujeres exiliadas en Francia.

7. Una valiosa colección de objetos culturales que pertenecieron a la pareja ha sido digitalizada por un equipo dirigido por Sebastián Jatz Rawicz y se encuentran a disposición de un público amplio en el sitio web <https://archivomauricioamster.cl/>