

ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

(Universidad Nacional de San Martín)

TÍTULO:

“La lectura del artista Ajax Barnes a través de sus ilustraciones de los cuentos de Andersen en la edición de los Polidoro del Centro Editor de América Latina”

Prof. Flavia M. J. Krause

Documento: DNI: 20.356.786

Título profesional: PROFESORA EN LETRAS (UBA)

Domicilio: HOLMBERG 1523

Localidad: CDAD. AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES CP 1430

Tel.: 4-554-5783 Tel. celular: 15-67818361

Dirección electrónica: fkrause8@gmail.com

Directora: Mgr. Cecilia Bajour

Noviembre de 2016

Índice

1. Introducción. Objetivos e hipótesis.....	3
2. Metodología.....	6
3. Ejes	7
3.1. La Literatura Infantil en los años sesenta-setenta en Argentina.....	7
3.1.1 El contexto de producción.....	7
3.1.2 Debates en la Literatura Infantil en los años sesenta.....	12
3.2. La estética de Ajax Barnes	15
3.2.1. El padre escultor	16
3.2.2. El estilo románico: estética elegida por el padre y por su hijo. arte románico	16
Forzamiento.....	21
La perspectiva	24
3.2.3. ¿Primitivismo?	27
3.2.4. Escuelas de diseño:	32
Los Push Pin Studios	32
Los carteles polacos	34
Imprenta AS	37
4. Los cuentos Polidoro	40
4.1. El Centro Editor de América Latina (CEAL)	40
4.2. El cuento maravilloso	42
4.3. Los cuentos de Hans Christian Andersen	44
5. Análisis de los cuentos. AB y los Polidoro.....	45
5.1. El intrépido soldadito de plomo	46
5.2. Cuentos de la realeza	50
5.2.1. La princesa y el garbanzo	54
5.2.2. El ruiseñor	59
5.2.3. El traje nuevo del emperador	66
6. Conclusión	73
7. Bibliografía	75
7.1. Bibliografía teórica	75
7.2. Bibliografía de textos literarios	77
8. Entrevistas	78

“El arte es también <lo que enseña a ver>.”

(Aumont, 2013: 210)

“hay significados profundos en los cuentos de hadas que brotan de conflictos humanos del pasado que todavía nos hablan.”

(Zipes, 2014: 264)

1. Introducción

Leer las imágenes que acompañan a los cuentos para niños puede dar cuenta de una lectura nueva por parte del artista de ese relato al que está ilustrando. Las ilustraciones constituyen un elemento característico de la Literatura Infantil. Éstas, que durante mucho tiempo fueron consideradas poco más que un elemento decorativo del libro, añadidas para que el niño se deleitara con ellas, son las que fueron cobrando un lugar cada vez más relevante a lo largo de la historia de la LIJ. El lugar de las imágenes ha cambiado radicalmente desde aquel que ocupaban en el que es considerado el primer libro ilustrado para niños: el *Orbis Pictus*¹. Rescatamos las palabras de Comenius, su autor, al presentar este abecedario para ser utilizado en la escuela publicado entre los años 1650-1654:

Un libro como éste, presentado de esta manera, podría, así lo espero, servir para atraer a los niños talentosos, para que el hecho de ir a la escuela no les parezca un tormento, sino más bien, una experiencia agradable, pues es obvio que los niños, aún desde su temprana infancia, se deleitan con las ilustraciones y gustosamente se complacen con estas luces. Bien valdría la pena haber realizado tal obra si logramos ahuyentar a los espantapájaros de los jardines de la sabiduría.

Ha quedado lejos en el tiempo el propósito de Comenius pero la distancia, en muchos casos, no es solamente temporal cuando pensamos en esas intenciones para incluir imágenes en los libros para niños. Con el correr del tiempo, muchas

¹ “Orbis Pictus (El mundo visible en imágenes) fue escrito por Johann Amos Comenius, (Moravia, 1592 – Amsterdam, 1670) y es considerado el primer libro que muestra un mundo visible en dibujos, un libro para el aprendizaje del latín, que parece ser el primer libro ilustrado para niños.” <http://proyectoidis.org/orbis-pictus-1658/> (consultado en abril de 2016)

ilustraciones que acompañan a un texto escrito, están proponiendo una lectura que amplía los sentidos de las palabras, que posibilitan otras lecturas del libro. En algunos casos habilitan lecturas hasta disruptivas y lejos de funcionar de forma ornamental, complejizan la propuesta literaria, la enriquecen. Las ilustraciones suelen ser la puerta de entrada de los niños a la literatura y al arte y pueden habilitar ese ingreso de maneras muy diversas. En principio, son creadas a partir una representación de infancia determinada, una idea acerca de cómo es ese niño receptor, cómo lee, cómo aprende, qué es lo que ve, de qué manera se acerca al arte y a la literatura y con qué propósitos. Cada propuesta implica una idea específica sobre el receptor-niño que subyace tanto en el texto como en las imágenes.

A pesar de que las imágenes han ido ganando espacio en los libros para niños, y algunas veces es tan relevante o mayor incluso que el texto escrito, considero que desde la crítica no se han venido analizando de la misma manera que el texto escrito. No hay mucho conocimiento por parte de un amplio público para interpretar esos signos, explicado por ejemplo, por el lugar secundario que se le han venido asignado a las artes plásticas en los ámbitos educativos desde los primeros niveles de la escuela. Esto ha producido que la mayor parte de los mediadores, los docentes y los lectores infantiles que no poseen formación específica en el arte visual, se vean impedidos de hacer una lectura más que superficial de las imágenes en contraposición a la lectura del lenguaje escrito que sí ocupa un lugar destacado en la formación.

Sin embargo, y esto constituiría mi postulado más arriesgado, quizás justamente esa posición secundaria que ha ocupado la imagen por mucho tiempo, haya sido la oportunidad por parte de algunos artistas de comunicar sus propuestas más innovadoras, revolucionarias y vanguardistas, desde un espacio menos controlado, más liberado para la expresión de ideas nuevas que de otra manera no habrían tenido lugar.

Sostengo que en la ilustración de los cuentos para niños, las innovaciones pudieron haber sido mayores que en el texto escrito, que puede ser sujeto a un mayor control. Probablemente, el lenguaje gráfico, ante el desconocimiento de su retórica, constituya un campo más propicio para representar más subrepticamente las ideas novedosas que se enfrentan a las tradicionales y permita la expresión más libre del artista al no estar atravesado por tantos controles como sucede con el sometimiento de la palabra en pos de la protección de la infancia.

Las transformaciones, las adaptaciones, las interpretaciones de los cuentos para niños nos hablan de la representación de niño que se ha tenido en cada momento histórico. La

concepción de niño lector como novato, al que hay que facilitarle el acceso al texto y al que hay que enseñarle los valores del mundo adulto, se vincula con la idea de un niño al que hay que proteger. En otros casos, la representación de niño es diferente. Considero, entonces, indispensable analizar cuáles son las características de los libros que se crean para los niños en un contexto determinado ya que nos hablarán del estatuto que se le ha conferido a la literatura y al arte para niños en cada una de las propuestas.

Objetivos e hipótesis

En el marco de estas inquietudes disciplinares se inscribe el presente estudio. Me propongo analizar las ilustraciones de algunos cuentos para niños como una nueva lectura de los relatos tradicionales en un contexto específico. El análisis de una nueva lectura de los cuentos maravillosos, dejando de lado el texto escrito tan conocido y divulgado, permite hacer foco en las ilustraciones que acompañan a estos relatos.

Es el caso, por ejemplo, de los cuentos de hadas que surgen en épocas muy anteriores a la imprenta y que se han venido publicando adaptados, versionados, parodiados. Estos cuentos, que no han dejado de circular, siguen contando problemáticas humanas de todos los tiempos y poseen la capacidad de permitir una actualización permanente para ser recontextualizados y *aggiornados* en pos de contarnos la misma historia pero en otro momento histórico que lo resignifica.

En este trabajo elijo específicamente las ilustraciones de un artista argentino, Ajax Barnes, de los cuentos de Hans Christian Andersen publicados en una editorial paradigmática (el Centro Editor de América Latina -CEAL) a fines de los años '60. La colección de los Polidoro comienza a publicarse en 1967 y tuvo dos ediciones más a lo largo del tiempo. Como se mostrará a lo largo de este estudio, el análisis de estas imágenes habilitará acercarse al modo en que el ilustrador actualiza cuentos tantas veces versionados, poniendo en juego una determinada concepción de infancia para una época y un contexto determinado.

Mi hipótesis de trabajo es que las imágenes de Ajax Barnes que dialogan con la versión de Polidoro del texto de los cuentos, lejos de funcionar como decorados del texto e ir siguiendo ese texto al pie de la letra, añaden significados a partir de las técnicas elegidas y las herramientas de configuración y de organización de las imágenes. Esta recreación invita a que estos relatos de Andersen escritos en otro lugar y tiempo lejanos a la versión de Polidoro nos cuente la misma historia pero para los

lectores de los años '60 en Argentina, poniendo en juego ideologías y representaciones de infancia muy distintas respecto de las originales.

2. Metodología

El corpus que elegí, entonces, está formado por los cuentos de H. C. Andersen en la colección Polidoro del CEAL. Me interesa hacer foco en las ilustraciones de los cuentos maravillosos en una nueva publicación de estos cuentos en una época particular de la historia. Esta publicación se caracteriza por su propuesta innovadora en cuanto a las ilustraciones realizadas por importantes artistas. Por las características distintivas de esta propuesta, algunos consideran que en esta colección estarían los gérmenes del libro-álbum argentino. Seleccioné específicamente los cuentos de Andersen ilustrados por Ajax Barnes debido a que supongo a este artista como uno de los representantes más importantes de esta corriente innovadora en la LIJ de la Argentina.

En un principio, no accedí al corpus elegido desde un marco teórico determinado sino que comencé por una lectura exploratoria de las imágenes de los cuentos.

Seleccioné luego aquella bibliografía teórica y crítica que fue útil a los fines de indagar un poco más acerca de la interpretación de las elecciones estéticas del artista y de aquellos estudios críticos de historia del arte, de la literatura en general y en particular para niños que sean pertinentes al camino exploratorio realizado.

Investigué los recursos retóricos y plásticos puestos en juego en su obra que señalaban las corrientes artísticas elegidas por Ajax Barnes (a partir de ahora AB), la lectura contextualizadora que ha hecho de los cuentos, sus concepciones acerca de la ilustración de textos literarios para niños.

En su estudio sobre la imagen, el investigador Aumont se refiere al análisis de las imágenes a un nivel iconológico según lo postula Panofsky. De acuerdo con la visión panofskiana:

Se trata de la significación intrínseca, que es 'aprehendida definiendo los principios subyacentes que revelan la actitud fundamental de una nación, de un período, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica, especificada por una personalidad y condensada en una obra'.

La 'revolución' iconológica consiste, pues, en considerar, (...) que todos los elementos de la obra de arte son simbólicos, en sentido amplio, es decir, que constituyen síntomas culturales reveladores del espíritu, de la esencia de una época, de un estilo, o de una escuela. (Aumont, 2013: 267)

Tomando como marco este enfoque para el abordaje de este estudio, consideré indispensable la perspectiva histórica en cuanto al contexto de producción de las imágenes, la historia del arte en general, la historia de la ilustración en los libros de la literatura infantil, las concepciones de infancia de la época, las condiciones de producción, tanto en el mundo como en nuestro país.

Este procedimiento de abordaje de la investigación implica un ida y vuelta para revisar tendencias de la época, antecedentes, influencias e ideología del artista.

3. Ejes

3.1. La Literatura Infantil en los sesenta en Argentina

3.1.1. El contexto de producción: la militancia en los '60, '70

El escenario político de los sesenta queda muy bien planteado por Mirta Gloria Fernández (2014) cuando se detiene a describir el panorama de la LIJ en nuestro país en esa época y explica cuál era el escenario:

1960 inicia una década en la que se habla de la revolución cubana del 59, la guerra de Vietnam, la entrada a la universidad de los hijos de la clase obrera, el movimiento pacifista y sobre todo la liberación de la mujer. En Argentina, la disolución de los sindicatos, el despido de cientos de militantes, y la detención de delegados y dirigentes culminaría el 28 de mayo de 1969 con el Cordobazo. (2014: 102)

El contexto en el que se enmarcan las corrientes literarias, artísticas en general y hasta la idea de infancia son atravesadas por esta coyuntura, se van configurando alrededor de este panorama nacional e internacional con distintas respuestas.

Como plantea Claudia Gilman en *La pluma y el fusil*, de manera gradual pero inevitable, los intelectuales y artistas de aquella época se fueron configurando como

intelectuales comprometidos en el arte y la política, de diferentes maneras ya que cada uno debía elegir el modo que lo haría. Si bien Gilman se focaliza más en los escritores, también se refiere a los artistas plásticos y creo adecuado tratarlos en conjunto. La especialista señala que

En cuanto al compromiso del autor, sus intervenciones en la esfera pública, su conducta, sus ideas políticas, sus estrategias frente a los enemigos de la revolución, fue una caución necesaria de la noción general del compromiso, porque éste implicaba siempre alguna clase de intervención intelectual que excedía la producción literaria o artística en cuestión. (2012: 145)

No todos eligieron el mismo camino pero sin lugar a dudas, como plantea esta investigadora, en su apartado titulado “El intelectual como problema”, no había manera de escapar a la toma de partido en cuanto a si serían vanguardistas en el arte para acompañar a la vanguardia en las ideas políticas o, si el arte sería un medio para denunciar la disconformidad de las políticas de estado, o bien dejarían el arte de lado para tomar las armas literalmente y no de manera metafórica.

Si bien no es posible ubicar a Ajax Barnes dentro del movimiento del arte vanguardista en la plástica de nuestro país iniciado en los sesenta, en primer lugar porque vivía en Uruguay y, por otro lado, porque no era un artista plástico ni escultor, sin embargo, la elección por parte de este artista por una estética vanguardista para su trabajo en general y su elección por mantenerla en sus ilustraciones para niños, se corresponde con la idea de “toma de partido” postulada por Gilman.

También es posible mencionar algunos aspectos que analiza la especialista en arte Ana Longoni cuando se dedica a profundizar en el estudio del arte nacional en los sesenta y setenta. En su libro *Vanguardia y revolución* (2014) está contenida la investigación que fue haciendo con respecto a las relaciones que se produjeron entre el arte y la política en los sesenta-setenta y propone una serie de fases que se van sucediendo en el tiempo que se articulan en base a los vínculos entre vanguardia y revolución:

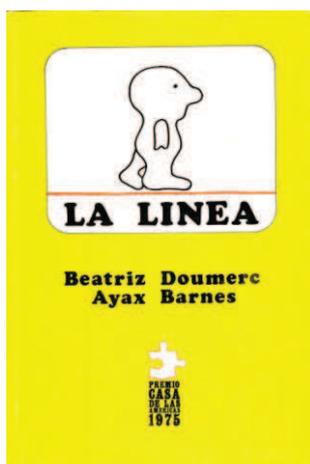
En la primera fase, a fines de los cincuenta y primeros años sesenta, el arte aparece como una forma válida de acción, producir arte de vanguardia es ser revolucionario.

En la segunda fase, que se inicia a mediados de la década y se intensifica en el crucial año 1968, el arte deviene en acción, y la acción artística lleva – por contacto, por deriva o consecuencia – a la acción política. La radicalización política de los artistas los intima a buscar un efecto inmediato de sus producciones sobre la esfera de la política.

Por último, en la tercera fase (entre el Cordobazo y el golpe de Estado de 1976), (...) se evidencia – sobre un número extendido de artistas, sus producciones y sus ideas – cómo impactan sobre el arte la vertiginosa radicalización política y la reivindicación de la violencia revolucionaria como camino de transformación que se encarna entonces en la sociedad argentina y latinoamericana. (2014: 54)

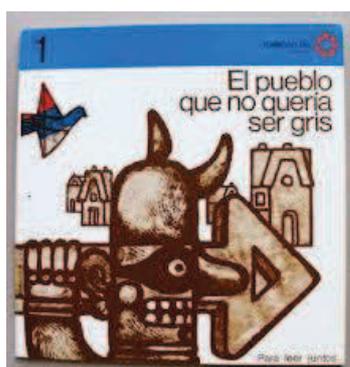
De alguna manera, la figura de AB, como ilustrador de libros para niños, es un claro ejemplo de algunas de las vicisitudes por las que fue pasando un artista comprometido en los sesenta y setenta en Latinoamérica. La obra de este artista en el corpus que nos ocupa lo ubicaría en la primera fase postulada por Longoni: “producir arte de vanguardia es ser revolucionario”, ya que es innovador en el arte gráfico para niños de su época.

Aunque recién entrados los setenta tenemos la confirmación concreta de la postura militante más radical de AB, ya desde sus inicios como diseñador encontramos elecciones que se condicen con su postura ideológica. Sus elecciones en cuanto al arte de vanguardia para sus diseños en un principio y los dibujos de los libros para niños, luego, constituyen la manera, por parte de este artista, de comenzar a hacer evidente su postura revolucionaria. Más adelante, en 1975, podríamos postular que AB recorre la última fase a la que se refiere Ana Longoni con una explicitación clara de su posición política.



En ese año, es premiado el libro *La línea* creado por AB y su esposa, la escritora Beatriz Doumerc, por parte de Casa de las Américas, la entidad cultural cubana.² En este libro para niños, es claro el acuerdo entre la propuesta de los autores y la posición revolucionaria de la institución que lo premia. En principio, el libro *La línea* presenta algunos problemas para clasificarlo en cuanto a su género literario. En esta obra, si bien los dibujos simples y el texto reducido arman una poética, hallamos también una manifestación muy explícita de la posición política de los autores y más aún cuando encontramos, por ejemplo, el dibujo de un fusil en la primera edición publicada por la entidad que premia la obra.

Si bien esta imagen ya no aparece en las siguientes publicaciones, esta omisión no alcanza para que el libro sea prohibido por decreto en 1976 por



la dictadura militar. *El pueblo que no quería ser gris* (1975), otro libro de los mismos



autores y también censurada en el mismo decreto que *La línea*, es otro caso concreto que muestra en forma explícita la posición política de los autores.

Es preciso considerar varios aspectos de la trayectoria de este artista que nos permiten contextualizar su trabajo en la época de aparición del corpus que nos ocupa como cuáles son los libros para niños en los que participa, su vinculación con organizaciones que concuerdan con sus ideales (como el Teatro El galpón³, la Discográfica Ayuí Tacuabé⁴,

² Casa de las Américas fue fundada en 1959 (luego de la Revolución cubana), como institución de salvaguardia de la cultura cubana y del Caribe. Nace adscripta al Ministerio de Cultura de Cuba y enseguida, además, se implementa el conocido premio Casa de las Américas a la literatura latinoamericana.

³ Este teatro, que aún sigue funcionando, comenzó con una sala que lograron armar los fundadores transformando una caballeriza. Dice el sitio del teatro que: “Surge con el trabajo cooperativo y colectivo de muchos amigos que juntaron ahorros, pidieron préstamos, hicieron colectas y se transformaron en albañiles, electricistas, etc”.

http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc_8_1.html

Durante la dictadura (entre 1974 y 1984), los integrantes del teatro se exilian en México y continúan en ese país con su actividad teatral, en parte haciendo conocer lo que sucedía en Uruguay.

⁴ 1971 nace la Discográfica Ayuí/Tacuabé y hoy en día sigue funcionando.

De sus fundadores, José Guerra, Daniel Viglietti, Braulio López y Coriún Aharonián, este último actualmente dirige la discográfica y ha sido muy amigo de Ajax Barnes. Esta organización se propuso desde sus comienzos, innovar en cuanto a la selección de trabajos musicales que producirían: sus discos serían aquellos que en las otras discográficas eran considerados poco comerciales.

Dice Coriún Aharonián: “Ajax Barnes creó los logos de Ayuí y de Tacuabé, Nicolás Loureiro estableció las pautas gráficas generales y Hermenegildo Sábat realizó varias de las primeras carátulas. Se incorporaron rigurosas fichas técnicas informativas en cada título. Las distintas fases del proceso, tanto de imprenta como de grabación y fabricación, se revisaban minuciosamente.”

el Centro Editor de América Latina), y hasta los exilios de un país a otro (por ejemplo su traslado a la Argentina cuando en 1973 hay golpe de estado en Uruguay o su exilio en Europa durante la dictadura en Argentina).

Por otro lado, describir el contexto de los años sesenta en nuestro país, permite configurar la figura de los artistas de la época, su trabajo, su posición ideológica, su grado de compromiso desde su lugar en la cultura.

Claudia Gilman afirma que hasta mediados de los años sesenta, todos los intelectuales de una o de otra manera manifestaban diversos grados de compromiso. Lo que no estaba aún definido era concretamente cómo se comprometían políticamente, si a partir del compromiso de la obra o el compromiso del autor. La obra comprometida, explica Gilman (2012), “podía ser, para algunos, formulada en términos ya de la estética realista, ya de la estética 'vanguardista' o de la ruptura.” En ese sentido, a los fines de este trabajo, es relevante la elección del artista de una estética vanguardista:

Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer 'avanzar' el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía 'avanzar' las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. (2012: 144)

Aunque AB no haya escrito un arte poético ni un manifiesto, tiene sentido considerar que esta última posición de compromiso artístico-político es la que mejor responde a la figura de este artista a partir del estudio de toda su obra.

y en 1971, nos cuenta el músico Aharonián: “le pedí (a Ajax Barnes) un afiche a una tinta para el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea. Fue otra maravilla. Funcionaba como afiche, desplegado, y soportaba el ser doblado para ser enviado por correo sin mayores sobresaltos. Una vez más, resultaba llamativa su capacidad para inventar soluciones de bajo costo para iniciativas militantes”. (en folleto de la muestra “Tal para cual” en el Museo de la Lengua – Biblioteca Nacional).

Durante el período del gobierno militar en Uruguay, varios músicos de esta discográfica se exiliaron pero la discográfica siguió funcionando con la coordinación general de Aharonián hasta hoy.

3.1.2. Debates en la Literatura Infantil en Argentina en los años 60

AB ingresa en el campo de la LI en los años sesenta. Una de las primeras ilustraciones que realiza para cuentos para niños son las que acompañan a los *Polidoro*. Luego también ilustrará muchas otras publicaciones, además de varios de los textos que escribiera su mujer, Beatriz Doumerc, quien fuera la que lo lleva a ingresar en el campo de la Literatura Infantil.

En general, hay acuerdo en ubicar a los años sesenta de nuestro país como punto de inflexión para la Literatura Infantil. Esta inflexión se traduce en una polémica que empieza a enfrentar dos posturas encontradas. Por un lado, algunos representantes de la corriente didáctica de esos tiempos, sostenían que los cuentos para niños no debían ser truculentos, demasiado tristes y se ponían en valor aquellos que, explícitamente se ocuparan de proponer un mensaje moralizante y didáctico. Por el otro lado, algunos autores, como María Elena Walsh o Javier Villafañe, proponían una alternativa: una literatura más innovadora que sentaría las bases de un movimiento diferente con una nueva visión acerca de la infancia y de los libros y productos culturales que se creaban para ellos. Es así como Susana Itzcovich, quien realiza una serie de entrevistas a algunos representantes de la cultura infantil en 1967, reproduce lo que una figura fundamental de esta nueva corriente como María Elena Walsh responde a la pregunta acerca de cómo debería ser la literatura infantil: “Debe ser divertida, proporcionarles alegría, hacerles cosquillas.”⁵

La especialista en LIJ María Adelia Díaz Rönner, por otro lado, se refiere a esta etapa bisagra explicando que el cambio se origina a comienzos de los '50. Esta literatura, señala, hasta los años 50 en nuestro país estaba como acorralada en los libros de lectura escolares o en los suplementos de las publicaciones masivas acotando el desplazamiento hacia fuera de ese perímetro. En esos tiempos, no constituía un problema ese “tutelaje o protectorado” en función de la concepción de niñez ahistórica que predominaba. Pero entonces, ubica a los iniciadores de un incipiente cambio a principios de los años 50:

Sin embargo, a principios de esos años nace la formidable colección “Bolsillitos” de Abril, dirigida por el editor Boris Spivacow, con venta en quioscos y en pleno auge de la cultura popular de la época. Del mismo

5 Extraído de la revista *Análisis* número 329, del 3 de julio de 1967, en la sección infancia, en: Itzcovich, S. (1995) “Veinte años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo”. Buenos Aires, Colihue: 65.

modo, fuera del mencionado acordonamiento del campo cultural infantil, se publicaron libros de Javier Villafañe, Conrado Nalé Roxlo, de María Granata, que permitieron un leve ablandamiento de aquellas líneas duras, más apegadas a una pedagogización de lo moral que a dar rienda suelta a la imaginación. (2011: 47)

Cabe destacar el ingreso de Spivacow en el escenario de la literatura infantil nacional con la colección Bolsillitos en los cincuenta, libros económicos y de distribución masiva. Estas mismas características son las que también distinguen a las posteriores colecciones Chiribitil y los cuentos Polidoro de la editorial CEAL, también dirigida por el reconocido editor.

El surgimiento de una literatura que escapa al encorsetamiento del libro de lectura, que propone una divulgación masiva y que apunta a una liberación de los universos simbólicos y hace su ingreso como una alternativa a esas lecturas dirigidas, cuidadas, que buscan armar “el corral” al que alude Graciela Montes, es lo que irrumpe en el escenario de los libros para niños en esta época.

Pero es recién en los ochenta, bastante tiempo más tarde y luego de la última dictadura militar -una etapa en la que se produce una especie de hiato en la literatura y en el arte en general-, que los artistas manifiestan que se ha afianzado esa nueva corriente de mayor libertad creativa como lo explica Graciela Montes en *El corral de la infancia*:

Da la sensación de que la literatura infantil está hoy (los ochenta) mas dispuesta que antes a colaborar en abrir tranqueras. Algunos controles se han aflojado y a los que escribimos para los chicos nos está permitido comprometernos con la palabra es decir hacer literatura, es decir, permitir el flujo no dirigido por reglas exteriores de un discurso que se organiza según leyes propias. (1990: 19)

El surgimiento de una corriente que comienza a liberar a la literatura del protectorado didáctico y moralizante, el punto de inflexión que lleva a este cambio, se produce primero a partir de las publicaciones literarias como la pionera colección Bolsillitos, como señala Díaz Rönner (en los 50), y más tarde con algunas figuras que de alguna manera funcionan como los “vanguardistas” de la LIJ: María Elena Walsh y Javier

Villafañe. En *La literatura infantil en la Argentina. El estallido de los años '60*, (publicado en la revista *La Mancha*- 2006), Elisa Boland, los llama “figuras señeras” y acuerda en establecer a la década como el momento en que se produce el quiebre en la Literatura Infantil:

Acerca del lugar de la LIJ en la Argentina, los años '60 marcan un hito fundante en cuanto a nuevas propuestas, con una nueva mirada sobre la infancia y sobre la literatura que se dedica a los chicos. Se habla de 'figuras señeras', (de) 'los pioneros' y se citan los nombres de María Elena Walsh y Javier Villafañe (...) Es importante mencionar que esos momentos de inflexión suelen surgir de situaciones preparatorias, y de esta manera podríamos citar el nombre de Conrado Nalé Roxlo con su relato *La escuela de hadas*, (...) Laura Devetach con su labor anticipadora del fenómeno, que rebasaría ampliamente la búsqueda de una nueva escritura para niños (...) a través de sus libros *La torre de cubos* (1966) y *Monigote en la arena* (1969).

Estos dos últimos, no casualmente, fueron prohibidos por decreto en la última dictadura.

Díaz Rönner, por su lado, postula a la Literatura Infantil como el territorio fértil para dar lugar a sub-versiones, un ámbito dónde parecería tener lugar un importante poder subvertidor desde la escritura para niños que no solamente sucede en Argentina sino en otros escritores de los sesenta también, como Roald Dahl o Gianni Rodari.

Por su parte, Mirta Gloria Fernández (2014), a propósito de su análisis de los cuentos maravillosos y la presencia de “los devoradores de la infancia”, según su propuesta terminológica, también dedica un apartado especial a la explicación de lo que sucedía en el campo de la LIJ en este período de los sesenta, específicamente con los cuentos de tradición oral. Cita las palabras de una representante importante del campo como Dora Pastoriza de Echebarne (del Instituto Summa), que desde una postura pedagógica, sostenía que era preciso modificar los cuentos tradicionales, quitarles los pasajes truculentos y poco felices antes de ofrecérselos a los niños en las escuelas. Sin embargo, en ese mismo momento, explicita Fernández, se produce el surgimiento del otro movimiento incipiente aún, que irá revolucionando la LI no solamente desde el arte sino también desde la escuela:

Como hemos podido comprobar, mientras la década del 60 es rica en pedagogías antiautoritarias de postguerra, como la Escuela Nueva, Montessori, Freinet y la Escuela Activa de las hermanas Cossettini, los años 70 sumarán a esa libertad las primeras enseñanzas de Paulo Freire. Su texto fundante *Pedagogía del oprimido* se publica en el 68, en Brasil, y en el 69, en español. Por esos tiempos se contaba, por ejemplo, que el maestro brasileño había logrado alfabetizar a 300 trabajadores de la zafra en 45 días. Las experiencias directas con la naturaleza, el niño libre, la educación por el arte son discursos muy vigentes, pues nace otro tipo de infancia. No es una conducta masiva, ni llega a ser un cambio curricular. (...) Paralelamente autores, editores, teóricos y críticos de la lij revitalizan la idea del compromiso intelectual y el artista con la sociedad.

Si las pedagogas del Summa estaban imbuidas del halo protector hacia la infancia, las nuevas corrientes que arremeten contra el cuento de hadas ¿fundan un nuevo tipo de niño?

El cuento de hadas nos condujo directamente al conflicto político porque las disputas siempre son por lo mismo: por la posesión de los signos. ¿La literatura para niños debe ostentar deliberadamente esas luchas? ¿O por ser literatura, las exhibe, de hecho? (2014: 120-121)

Nos interesa especialmente la última afirmación de Fernández, que le asigna al cuento maravilloso el poder de constituirse en un campo de disputa por el sentido de las palabras al modo de la definición del signo ideológico propuesto por Bajtín (1989).

AB se inicia en la ilustración de libros para niños en este momento clave de la LI en Argentina, alistándose en esa nueva corriente más subvertidora como la llama Díaz Rönner, revolucionaria desde el arte y desde un ámbito diferente al de aquella escuela protectora de la infancia.

3.2 La estética de Barnes. Influencias

Las elecciones de AB en cuanto a su estética no son azarosas sino que responden a influencias de distinto tipo que fueron impregnando la obra del ilustrador de distinta manera.

El artista nace en Rosario (Santa Fe) en 1926. Hizo una incursión breve por la carrera de arquitectura para volcarse luego a la tarea de dibujar. Vivió varios años en Montevideo (Uruguay) donde se dedicó al diseño y más tarde, a ilustrar libros para niños, muchos de ellos junto con su mujer, la escritora Beatriz Doumerc. El ilustrador manifiesta cuál fue el camino que elige seguir:

Ayax Barnes recordaba en 1989: 'Fue la escuela práctica, que ofrecía una gran variedad de temas (posters culturales, cubiertas de libros y de discos, e ilustraciones, la que me habituó, sobre todo en el caso de los pósters con su necesario impacto visual, a no mantener una línea gráfica invariable, sino a cambiarla con libertad.' ⁶

3.2.1. El padre escultor

a. En primer lugar, es preciso señalar que el padre de AB, Eduardo Barnes, era escultor autodidacta. Se destacó por sus esculturas y bajorrelieves de temática religiosa, fundamentalmente.

Mucha de la obra de Barnes padre, la podemos conocer en Rosario (Santa Fe), donde residía el artista y se exhiben dos bajorrelieves en el Monumento a la Bandera, más de veinte bajorrelieves que recrean el viacrucis en la Catedral de la ciudad y otras piezas de su autoría en las catacumbas del Teatro El Círculo.⁷

⁶ Comentario de Ayax Barnes extraído del artículo "Recordar por la línea", de Oche Califa. En: Revista *Raf*; Buenos Aires, agosto de 1994; pág. 19. Extraído de: Carranza, Marcela. Ayax Barnes. <http://www.imaginaria.com.ar/2010/11/ayax-barnes/>

⁷ <http://www.teatro-elcirculo.com.ar/apartados/museo-de-arte-sacro-e-barnes>.



Viacrucis en la Catedral de Rosario. Eduardo Barnes



Bajorrelieve en el monumento a la bandera de Rosario. Eduardo Barnes



Bajorrelieve en las catacumbas del Teatro El Círculo de Rosario. Eduardo Barnes.

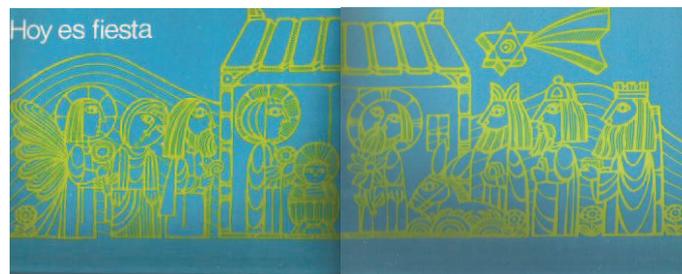
Este artista se caracterizó por la síntesis geométrica lograda en sus obras. Este rasgo y varios otros muestran estrechos vínculos de sus trabajos con las imágenes, esculturas y otras representaciones religiosas medievales creadas especialmente para un público que en su mayor parte no leía textos y era guiado a leer las escrituras a través de imágenes. “Recordemos las palabras del papa Gregorio el Grande: «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer», señala Gombrich en *La historia del arte* (a partir de este momento HA) (1995: 135).

Algunos rasgos de la obra de Eduardo Barnes se vinculan con el arte antiguo, entre otros aspectos, por la temática abordada (lo religioso), las manos grandes de las figuras con posiciones similares, las cabezas forzadas a aparecer a la misma altura para armar una simetría, la síntesis geométrica que muestran su tendencia a seguir el estilo románico.

La influencia de Eduardo Barnes en su hijo Ajax es evidente desde la estética elegida. Las ilustraciones de AB, en general, presentan similitudes con la obra de su



padre y aunque AB se ha declarado ateo, también la elección por la temática religiosa ha sido compartida. Es llamativa la cantidad de textos para niños ilustrados por AB que abordan los pasajes bíblicos: “Jehová y la creación del mundo”, “David y Goliat”, “El arca de Noé”, “El viaje de Jonás”, “Los sueños de José”, _ en *Los sueños de José y otros cuentos de Polidoro* _ ; “Hoy es fiesta”: dibujo de navidad _ En el *Quillet de los niños*, tomo 2 _ y en las tarjetas navideñas de la Imprenta AS.



Pesebre de Ajax Barnes en el Quillet de los niños



Tarjeta navideña de A. Barnes. Imprenta AS

Este artista ha tomado algunos rasgos de la obra de su padre y del arte antiguo con total libertad. Aunque no comulgara con las mismas creencias religiosas, AB estaba inquieto por la renovación en el arte sin desestimar elementos anteriores que pudieran ser potentes en su propuesta estética.

3.2.2. El estilo románico: estética elegida por el padre y por su hijo

Nos detendremos en algunas características distintivas de este estilo que nos interesan para establecer las similitudes con las ilustraciones de AB.

El estilo románico se desarrolla entre el año 1000 hasta el siglo XIII. Este arte, muchas veces desprestigiado por su supuesta simpleza, se destaca por el trabajo de artistas que no buscaban la copia fiel de lo real, la cercanía al modelo natural. En general, predomina la elección de temas religiosos para adornar las iglesias y la búsqueda del sentido narrativo de las imágenes.



Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela

En principio, la arquitectura predominaba por sobre la escultura y la pintura, que se subordinaban a ella para adornar las grandes construcciones, que, en su mayoría, eran iglesias.

En el arte religioso de la Edad media, el artista no persigue la interpretación subjetiva de la naturaleza, sino que la supedita a dos fines principales: contribuir a la magnificencia del templo, con el esplendor de la forma y de los colores, y explicar de una manera clara y ordenada los dogmas de la religión, los libros sagrados y la vida de los santos a los que no sabían leer, poblando su inteligencia de ideas y su fantasía de santas imágenes. Este doble sentido decorativo y narrativo es el que inspira principalmente el arte románico.

Así se explicita en la Historia del Arte hispánico de la editorial Salvat. (Marqués de Lozoya, 1931:407-408)

Los artistas que se dedicaban a decorar las construcciones religiosas se tomaban ciertas libertades y no se restringían a copiar. Solían incorporar algunos detalles de elección propia. Es así como encontramos algunos símbolos orientales que no siguen el significado particular de su origen y otros del arte greco-romano o de la mitología clásica que se añaden libremente como elementos decorativos.

Los artistas románicos, además, cumplen con la representación de los relatos de la Biblia y la vida de los santos pero además añaden temas profanos. En varias pinturas se reconocen, además, escenas de las sagradas escrituras copiadas de miniaturas de los manuscritos monásticos en forma libre, agregando sus impresiones personales de aquello que copian.

Esta libertad particular para crear imágenes o representaciones y para añadir elementos diversos en forma algo azaroso, se corresponde con la que se ha tomado AB para realizar las imágenes de los cuentos elegidos. Como se analizará más adelante en la descripción de sus ilustraciones, encontramos una intención narrativa a la que supedita la representación fiel o figurativa de personajes o escenas de la vida real.

Lozoya (1931: 415) hace énfasis en otros rasgos más del arte románico como “una tendencia a la estilización de los temas, a la rigidez de las formas, a la simetría geométrica en las actitudes y, sobre todo, en los pliegues de los ropajes”.

Nos interesa rescatar lo que afirma G. Richert cuando se refiere a los frescos catalanes y dice: “En ellos reina el dibujo vigoroso, que no conoce perspectivas ni proporciones, que se contenta con la reproducción de la figura en un plano que como fondo emplea la conocida decoración de fajas. Con ello las figuras parecen substraerse al mundo de la realidad, como si no estuviesen influidas por el espacio ni por el tiempo.” (citado por Lozoya. 1931: 450-451)

Del mismo modo, las ilustraciones de Barnes son atemporales y como fuera del espacio casi con una impronta artificial cuando se intenta asociarlas con una representación real de una escena.

Cuando Gombrich (HA) se detiene a caracterizar el estilo románico señala que:

El estilo medieval, (que) hizo posible para el arte algo que ni el antiguo oriental ni el clásico habían realizado: los egipcios plasmaron lo que *sabían* que existía; los griegos, lo que *veían*; los artistas del medioevo aprendieron a expresar lo que *sentían*. No se puede hacer justicia a ninguna obra de arte medieval sin tener presente este propósito, pues esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la naturaleza o realizar obras bellas, sino que deseaban comunicar a sus hermanos en la fe el contenido y el mensaje de la historia sagrada. (1995: 165)

La propuesta de AB, si bien no tiene el mismo propósito, presenta sí una relectura laica del estilo románico.

Gombrich (HA) concluye su capítulo con una afirmación contundente:

Cuando el artista medieval de esa época carecía de modelo que copiar, dibujaba en cierto modo como un niño, pero hacer lo que él hacía no resulta fácil en absoluto. Refiere la narración épica con una economía de medios y con tal concentración en lo que a él le parecía importante, que el resultado final resulta más impactante que los reportajes actuales en prensa o televisión. (1995:169)

Esta misma impresión se produce cuando se recorren las ilustraciones de AB de los cuentos del corpus elegido: son figuras simples, creadas con una selección reducida de elementos que muestran una elección estratégica por mostrar lo necesario para contar aquello que quiere que sobresalga e impacte.

En términos generales, algunas características propias del románico que vinculamos con las ilustraciones de AB son: las formas sintetizadas y simétricas, los colores puros, figuras sin sombras ni profundidad, la ausencia de paisajes o una representación mínima del mismo, sin perspectiva espacial (las diferencias de tamaño de los personajes se relacionan con las jerarquías que distancia a las figuras entre sí), las figuras simplificadas, frontales, con rasgos similares en todos los rostros, el efecto de intemporalidad y de ubicuidad a partir de todo lo anterior.

Forzamiento

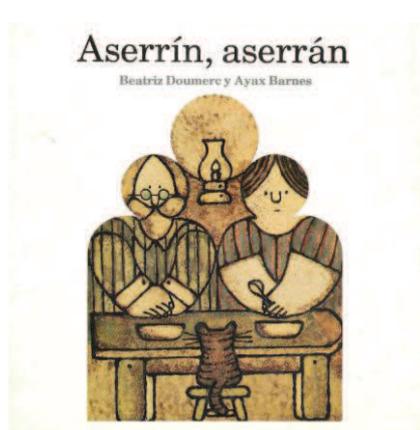
Otro de los aspectos del románico es el forzamiento que se observa en las imágenes que se acomodan a un espacio asignado de antemano. Volviendo a la preeminencia de la arquitectura por sobre las esculturas del arte románico, principalmente hay un forzamiento



para que las figuras humanas, por ejemplo, y el resto de los elementos, ocupen el espacio que le asigna la arquitectura, aquellos espacios geométricos que la construcción deja libres para ser decorados. Por un lado, es pertinente recordar el *horror vacui* que

caracterizaba a las obras de esta época y por otro lado, explicar que este ceñirse a ocupar el espacio disponible, trae como consecuencia la simetría irreal, la posición de las cabezas todas a la misma altura y las formas rígidas que suelen caracterizarlas. Este forzamiento, de todas maneras, no constituiría un cercenamiento de la libertad de expresión sino, paradójicamente, la posibilidad de construir muchas veces una propuesta innovadora desde el límite impuesto.

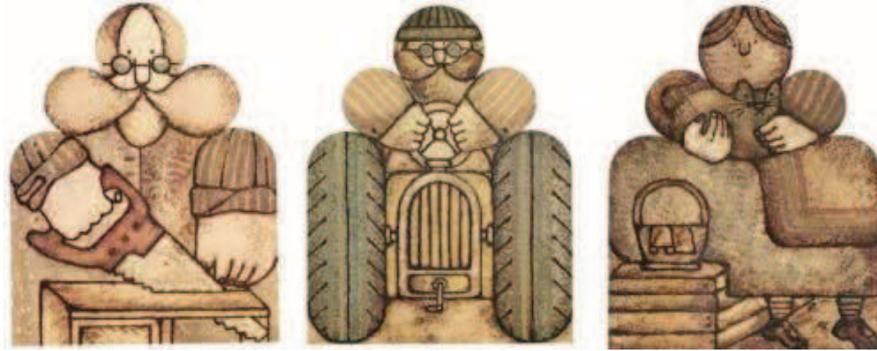
Trasladándolo a la obra de AB, un ejemplo interesante de este procedimiento lo encontramos en un libro escrito por Doumerc e ilustrado por AB: *Aserrín, aserrán* del



año 1984. En este libro, las figuras se van acomodando a un marco forzado que va recorriendo todas las páginas. El límite del contorno funcionó como andamiaje para la construcción de una propuesta innovadora. Hoy en día, leemos este modo de ilustrar como un juego retórico con carácter innovador, como libro-álbum. La especialista en Literatura Infantil Marcela Carranza (2015) se refirió

a este libro señalando justamente los límites que se impone el artista para crear sus ilustraciones que, por otro lado, se vincula con el argumento del relato:

En “Aserrín, aserrán” la idea del límite se impone desde la ilustración, desde la tapa. (...) el desafío es contar la historia usando en todas las ilustraciones un contorno de formas redondeadas inamovible. La forma es siempre la misma, y lo es también el uso del color: pocas variaciones en sepia. Dentro de ese contorno, siempre el mismo, y con esos colores que nos recuerdan el aserrín del cuento, aparecen los personajes, los objetos, para ir contando la historia. (...) También la historia que se cuenta gira en torno a esta idea. Vicente, el carpintero, es un verdadero artista en su profesión, todo lo puede hacer pero utilizando siempre la misma cantidad de madera: la de los muebles que había construido cuando se casó con Emilia.



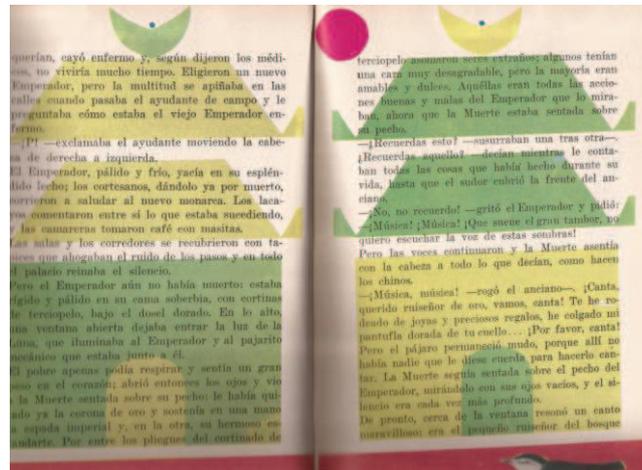
La recurrencia al forzamiento para acomodar las ilustraciones a la página con texto y con limitaciones determinadas que ha logrado AB en toda su obra y en particular a sus trabajos en los Polidoro, es uno de los aspectos en los que se destaca el artista y que le dan un sello distintivo. Sus elecciones por eliminar el marco, superponer las ilustraciones al texto, la manera de distribuir los dibujos, son algunos de los aspectos que transformarán a estos trabajos en los antecedentes de los modernos libros-álbum, que ponen en juego estos recursos retóricos, entre otros.

El desafío de respetar límites autoimpuestos para crear se podría vincular con Oulipo (*ouvroir de littérature potentielle*) creado en 1960 por un grupo de artistas. Este grupo experimenta con la literatura buscando crear obras a partir de la autoimposición de límites. Esta corriente puede relacionarse con el surrealismo y el dadaísmo que compartían la búsqueda de nuevas estructuras formales. De alguna manera, el retorno a aquellas resoluciones que funcionaron para los artistas del medioevo, constituyó una potente manera de representar el mundo para las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, y una acertada elección por parte de muchos ilustradores de libros para niños que abrevaron en el románico y las vanguardias artísticas.

Mientras en general se ha catalogado al arte románico como ingenuo y primitivista, esta misma razón es la que han puesto en valor las vanguardias artísticas del siglo XX, cuando retoman estos rasgos distintivos en sus obras. Ya en sus manifiestos señalan el rescate de lo primitivo, lo exótico, porque posibilita una nueva manera de liberar al arte de las ataduras que impiden expresar lo que se “siente” más que lo que se “ve”.

Paradójicamente, el hecho de ceñirse a un límite puede, de todas maneras, constituirse en el puntapié inicial para la creación más libre dentro de determinados parámetros. Las ilustraciones de los cuentos Polidoro debían restringirse a los espacios disponibles en un número muy acotado de hojas (debido al objetivo de publicar fascículos de venta masiva y económica). Esta restricción reducía la cantidad de espacio para las imágenes;

sin embargo, AB, por ejemplo, lo resuelve superponiendo en ciertos casos algunas imágenes con los textos. Influye también aquí su experiencia como diseñador. Este trabajo de combinación de textos e imagen es una de las características de esta publicación que las emparenta con los modernos libros-álbum, en los que las palabras dialogan con las imágenes y son inseparables de ellas.



El ruiseñor de los cuentos Polidoro

La perspectiva

Todas las ilustraciones de AB carecen de perspectiva geométrica; de allí que sea menester dedicar un apartado a este aspecto, que constituye un rasgo importante de las imágenes: la representación del espacio.

La perspectiva, según Jorge Alessandria (1996: 57), se ocupa de la organización de las imágenes en función del observador, es decir, que esa organización se realiza en función de la enunciación y lo que se obtiene es una imagen con un sólo punto de vista posible (el del observador que ya está representado por la perspectiva) y da cuenta de una mirada.

Las imágenes sin perspectiva, por ejemplo las pinturas de la Edad media, se diferencian de las imágenes con perspectiva porque las figuras se organizan a partir de un punto de observación interno a la pintura, en función del enunciado. Numerosas pinturas del Cristo, por ejemplo, muestran a esta figura principal ocupando el lugar central de la imagen mientras el resto de los personajes se van acomodando a los

costados o son de menor tamaño para indicar la jerarquía que tiene cada uno de ellos con respecto a esa figura central. En la Tabla de Esquius, por ejemplo, la figura de Cristo ocupa el lugar central mientras a los costados se acomodan los apóstoles en un tamaño mucho menor que indica la jerarquía. En una imagen con perspectiva, en cambio, las diferencias de tamaño indican mayor o menor cercanía de la figura con respecto al observador externo a la obra.



Tabla de Esquius (frontal de altar pintado en el segundo cuarto del siglo XII. Procede de la iglesia del castillo de Santa María de Besora, en la provincia de Barcelona, y hoy se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña).

Las ilustraciones de AB en nuestro corpus tampoco tienen perspectiva y, a semejanza de las representaciones del medioevo, ciertos cuadros que muestran una escena en especial, coinciden con esa organización por tamaños que va jerarquizando a los personajes, como se puede ver, por ejemplo, en la presentación del Emperador chino en el cuento *El ruiseñor* (analizado en el apartado).

Alberto Manguel en *Leyendo imágenes* hace foco en la diferencia entre las imágenes sin perspectiva y las del Renacimiento:

Formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. Durante la Edad Media, en un solo retablo podía representarse toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial, como en nuestras modernas tiras cómicas, con un mismo personaje que aparece repetidas veces en un paisaje unificador a medida que él o ella avanza en la trama narrativa de la pintura. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento, los cuadros se inmovilizaron en un instante único: el del momento en que la imagen es percibida desde el punto de vista un espectador determinado. El relato se transmitía entonces por otros medios: mediante 'el simbolismo, las poses dramáticas, las alusiones a la literatura, los títulos', es decir, mediante otras fuentes que le hacían saber al espectador lo que ocurría. (2000: 23 – 24)

Las imágenes con perspectiva anclan el tiempo en un momento fijo, mientras que las ilustraciones sin perspectiva, planas y sin un despliegue espacial complejo, permitirían, en cambio, el desarrollo temporal de un relato que no precisa escritura.

La falta de perspectiva en las imágenes que van contando un relato tradicional que también carece de tiempo y espacio determinados pero que precisa narrar una secuencia de hechos resulta una elección muy acertada para la ilustración de los cuentos de hadas.

Jacques Aumont, en su estudio pormenorizado sobre *La imagen*, cita al reconocido historiador francés y crítico del arte Francastel⁸ quien critica la perspectiva geométrica, porque, sostiene, limita la expresión cuando la matemática y la racionalidad restringen las maneras de crear las imágenes. En cambio, la liberación de la perspectiva que funciona como cárcel geométrica, posibilita la profusión de distintos puntos de vista y maneras nuevas de crear representaciones de lo que miramos a partir de otros sentidos:

‘Francastel opone, al arte puramente visual surgido según él del Renacimiento, lo que llama un arte *objetivo*, fundado en una concepción realista del objeto que no resulta sólo de la especulación intelectual sobre las percepciones visuales, sino de la combinación de estas percepciones con las sensaciones táctiles. El espacio de este arte objetivo es 'polisensorial y operatorio', 'práctico y experimental'; se encuentra en el arte de la Edad Media, pero también en el cubismo, en el arte egipcio, en los dibujos infantiles. Es un espacio abierto en el sentido de que, fundado en la noción de objeto y en una geometría de la vecindad, es, en sí, ilimitado. En relación con este espacio 'abierto', Francastel lee el dominio de la perspectiva sobre cinco siglos de historia de la pintura como una *clausura* del espacio, que deviene limitado, imaginariamente, pero de forma coercitiva, por el marco de la imagen, el cual se identifica totalmente con los bordes del cubo perspectivo y significa, pues, concretamente, la imposición de la 'rejilla' geométrica sobre el espacio real de la experiencia y de los objetos. (2013: 231)

8 Francastel según lo desarrolla Aumont, se detiene, entonces, en la explicación de la manera en la que el ser humano va incorporando la perspectiva a lo largo de su vida. Señala que se trata de un proceso por el cual, desde niños, vamos cambiando las relaciones con el espacio. En un principio, no existe la perspectiva geométrica y la distancia con los objetos se vincula con la lejanía o cercanía con el propio cuerpo. Luego iríamos incorporando la noción más abstracta de perspectiva geométrica aunque la primera, la noción de espacio con respecto al cuerpo, nunca la dejamos de lado. (Aumont. 2013: 145-146)

Las vanguardias del siglo XX, con su cuestionamiento del arte en general, también ponen en crisis la noción de perspectiva geométrica, con sus alteraciones en los modos de representación alejados del agobiante ceñido a los cálculos y las líneas que se añaden por fuera de las sensaciones que puede tener el artista.

Como se indicaba, todas las ilustraciones de AB carecen de perspectiva, son figuras planas desde los comienzos en los que se dedicaba al diseño. Sin dudas el artista encontró en las figuras sin perspectiva una manera liberadora de expresarse y la resolución concreta para transmitir lo que deseaba.

3.2.3. ¿Primitivismo?

Resulta de interés vincular este análisis con un debate acerca de la preferencia por un arte más primitivo y más sofisticado que, entre otros, ha investigado Gombrich.

AB, elige una estética que semejante al arte medieval y con las vanguardias artísticas que recuperan algunos rasgos que podríamos llamar más primitivos en contraposición a una estética más compleja.

En este sentido es que nos interesa un trabajo que realizó Gombrich en el que declara que como especialista en arte, en un momento de su carrera, elige el arte que podemos caracterizar como primitivo frente a otro más sofisticado. En su obra *La preferencia por lo primitivo* realiza un exhaustivo estudio que parte de una cita de Cicerón elegida especialmente por el especialista en arte:

Es difícil decir a qué se debe que las cosas que al principio más placer producen a nuestros sentidos y más rápidamente los atraen son las mismas que con más rapidez nos repelen con una especie de disgusto y hastío. Por lo general, cuán superiores son, en belleza y variedad de colorido, las pinturas nuevas en comparación con las viejas. Pero aunque a primera vista nos cautivan, el placer no dura, mientras que la misma tosquedad y crudeza de las antiguas pinturas mantienen su poder sobre nosotros. (Cicerón, *De Oratore* III.xxv.98) (2011: 7)

En su libro, Gombrich manifiesta haber llegado a una aversión por el arte demasiado cuidado que en un primer momento lo seducía. Se refiere, en particular, al arte que busca la copia perfecta del natural y que por ello, en un principio nos seduce. En su

extenso texto, en el que desarrolla el debate acerca de si es preferible el arte que busca la copia o el otro considerado más primitivo, recorre las declaraciones de los principales especialistas de la historia que van retomando esta disyuntiva y van tomando partido con distintos argumentos.

Este debate puede emparentarse con aquellos que discuten el tipo de imágenes más convenientes para los niños. Por un lado, una corriente sostiene que estas deben ser “lo más parecidas” o cercanas a lo real, mientras que otros consideran que las imágenes para los libros para niños no tienen por qué seguir este postulado que encierra una concepción de un niño que no puede reconocer imágenes abstractas.

Los postulados del especialista canadiense en la ilustración para niños Perry Nodelman pueden incluirse dentro de estos debates, por ejemplo cuando plantea que la gente cree que los niños no pueden darle sentido a las palabras si no vienen acompañadas con imágenes. Las palabras quedan más claras cuando se asocian con una imagen que representa a un objeto. De allí que existen aquellos libros para niños muy pequeños que a cada palabra la acompañan con una imagen: manzana, pelota, árbol, etc. “Pero quizás esto se deba a que las palabras son tan simples que no tienen sentido por sí solas”, señala Nodelman. (2010: 19) Parecería que la imagen resolvería mejor la relación entre las palabras y los objetos reales en términos de representación.

La discusión en el ámbito del arte siguió un camino diferente o, por lo menos, con un objetivo distinto. Gombrich plantea que se ha defendido la idea de un progreso en la historia del arte que tiende a lograr la mimesis perfecta como ideal de belleza. Una de estas posturas es la de Bocaccio cuando exalta la obra renacentista de Giotto, sosteniendo que con

su pincel era capaz de pintar cualquier cosa creada por la naturaleza hasta el punto de engañar a la vista: <Y así recuperó aquel arte que había permanecido enterrado durante muchos siglos debido a los errores de algunos que pintaban más para complacer a los ojos de los ignorantes que para satisfacer el criterio de los ilustrados>.” (Gombrich, 2011: 40)

Se exalta la copia fiel en detrimento de un arte que es considerado simple, primitivo y pobre.

En este mismo sentido, Aumont señala que:

Una costumbre profundamente anclada como la nuestra, referente a ver mayoritariamente imágenes fuertemente analógicas, nos conduce a menudo a apreciar mal el fenómeno de la analogía, refiriéndolo inconscientemente a una especie de ideal, de absoluto, que sería el parecido perfecto entre una imagen y su modelo. Esta actitud, que tiene sus cartas de nobleza teóricas, se encuentra aún en estado inocente en todo espectador que identifica absolutamente la imagen vista con una realidad documental, en todo fotógrafo aficionado que toma sus clichés por un fragmento de realidad, etc.” (2013: 208)

Volviendo a la discusión planteada por Gombrich para el arte en general, él propone un concepto más relativista que considere de maneras diferentes a los movimientos artísticos y no en una gradualidad que desestime a uno en función de otros. De esta manera, es posible la apreciación del arte arcaico y de los estilos primitivos, valorados en menos, en contraste con el ideal de la mimesis y la búsqueda de la apariencia de semejanza con lo real. El especialista discute y cuestiona el criterio de evolución del arte en función de la mimesis como ideal.

Es así, entonces, como el arte de la Edad media (una etapa de la historia que algunos la califican como la Edad oscura), o el arte tribal, entre otras expresiones artísticas, se considerarían en otros términos. De hecho, algunos argumentos para defender esta postura se relacionan con las propuestas de los artistas que hacia fines del siglo XIX y principios del XX, en su oposición al arte académico, eligen elementos primitivos (por ejemplo, las máscaras), el arte románico de la Edad media, y aquellas manifestaciones que se consideran realizadas por manos pocos hábiles porque no se sujetan a los diseños academicistas ni se ciñen al modelo para lograr la mimesis.

Gombrich elige detenerse en Gauguin, por ejemplo. El pintor, en su búsqueda por alejarse de la pintura tradicional europea, que conocía bien, por considerarla repetitiva e imitativa, se ve seducido por el arte africano y asiático, en el que hay mayor simbolismo místico y potencia expresiva.

En el mismo sentido, incluye a Matisse y declara:

Cuando hablaba de sus objetivos, Matisse insistía en que el punto de partida del fauvismo había sido la valentía de recuperar la pureza del medio, entendiendo por pureza la expresividad de los colores puros y luminosos, no

atenuados por la práctica normal del sombreado para sugerir volumen. Sin duda, esto lo había descubierto en el arte japonés e islámico, tanto como en Gauguin. (2011: 215) ⁹

El reacomodamiento en cuanto a la valoración de lo figurativo y lo que no lo es en el arte, la reconsideración de aquello desestimado por creerlo más sencillo o que proviene de manos menos habilidosas y por ello se ubica en un lugar inferior, no solamente pone en discusión la valoración de las diferentes corrientes artísticas sino, de alguna forma, también permite mirar las ilustraciones para niños de otra manera.

Indudablemente es pertinente poner en el mismo nivel la discusión en el arte en general con respecto a la valoración de las estéticas y la discusión acerca del tipo de imágenes que son adecuadas o no para los niños. Sobre todo si tenemos en cuenta que la propuesta de AB al crear imágenes con valor artístico para los niños lo inscribe como un artista que está lejos de subestimar al niño como receptor de arte.

Gombrich también se refiere a los dibujos realizados por los niños cuando los ubica en un paralelismo con la obra artística primitiva. Es así que explica cuáles son los procedimientos “complejos” que realizan los niños para reproducir una pintura como la *Danza de los amorcillos alrededor de un árbol* de Francesco Albani. Para describir la obra del niño, Gombrich dice:

Observamos la frontalidad de las figuras simplificadas, la falta de articulación, el sentido de equilibrio y simetría al distribuir sobre el papel las pocas y simples formas. Lo que ha hecho el niño es reformular el mensaje de la composición de Albani en la lengua franca más simple, y reducir la compleja información a una lapidaria descripción de un árbol con duendecillos cogidos de las manos, muy cerca de lo que se podría llamar la <línea de fondo> de la creación de imágenes.” (2011: 281)

9 Ya al final de su texto, Gombrich se refiere al arte tribal específicamente para refutar las posiciones que sostienen que los creadores de imágenes primitivas no poseen habilidades para copiar el modelo natural. Nombra entonces al “gran antropólogo” Boas para transcribir sus conclusiones cuando estudió los modos de representación de las tribus indias del Pacífico noroccidental: “<cuando el artista desea veracidad realista, es perfectamente capaz de conseguirla> (pág 185)”. Para esto pone como ejemplo el caso de una cabeza tallada de los indios kwakiutl de la isla de Vancouver, < que se utiliza en ceremonias con la intención de engañar a los espectadores, a los que se hace creer que es la cabeza de un bailarín decapitado>.” Esta cabeza puede ser perfectamente confundida con una real. (271) De esta manera estaría refutando las posturas que acusan de carencia de habilidad por reproducir la realidad a los que no copian, no imitan al objeto real.

Esta reformulación o simplificación que realiza el niño de ninguna manera puede ser considerada sencilla, sino que requiere de complejos procedimientos de reformulación.



Danza de los amorcillos alrededor de un árbol de Francesco Albani junto a la reproducción de un niño

La frontalidad, la simplificación, la distribución simétrica y otros procesos puestos en juego en estas representaciones infantiles son sumamente complejos desde el momento que requieren de la abstracción, la conceptualización. Esto mismo coincide con las formas que retoman los reconocidos artistas vanguardistas para oponerse al arte tradicional del que se quieren diferenciar. Y también lo encontramos en las imágenes creadas por AB para un público infantil. Sin dudas, las vanguardias son muy afines, en varios sentidos, con la infancia.

Gombrich, entonces, se pregunta: “¿No eran más bien síntomas de un abandono deliberado de los criterios clásicos, y una expresión de preferencia por lo primitivo, comparable a las obras de los maestros del siglo XX?” (2011: 288).

Como conclusión, afirma que

Es humano querer trascender esas limitaciones y mejorar el lenguaje del arte (...). Esto es, creo yo, lo que el siglo XX intentó hacer absorbiendo en sus recursos los modos y métodos de la imaginería primitiva. Amplió la gama expresiva, incluyendo tanto la regresión como el refinamiento. Permítanme recordar a dos grandes artistas del siglo XX, (...) Picasso, que

jugó con los recursos del estilo como si tocara un órgano de iglesia, utilizando conceptos clásicos y primitivos según la inspiración del espíritu; y Paul Klee, un explorador más suave de los medios de expresión artística, que hizo realidad su intención de aprender del arte de los niños, sin resultar jamás infantil. Cuanto más te guste lo primitivo, menos primitivo debes volverte.” (2011: 297)

La búsqueda de AB por diferenciarse con sus dibujos de los clásicos y estereotipados, de aquellos que poseen poco desarrollo simbólico estaría en sintonía con las corrientes vanguardistas del arte que recurren a nuevas fuentes de inspiración para dejar atrás modelos antiguos o demasiado recorridos que han perdido potencia.

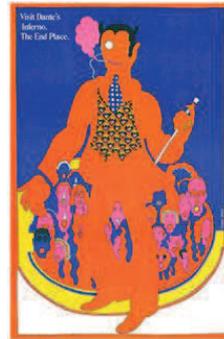
Al considerar en paralelo a AB con los artistas vanguardistas en su recorrido por innovar en el arte, sostengo que, de algún modo, se enfatiza el lugar que el artista de ilustraciones para niños ha puesto a los niños: un nivel semejante a los espectadores adultos de arte.

3.2.4. Escuelas de diseño

Push Pin Studios

El ilustrador que nos ocupa comienza a trabajar como diseñador y estos trabajos previos tienen una incidencia evidente en las imágenes que luego crea para los libros infantiles. Se podría asegurar que AB se ha visto influido por un estudio de diseño contemporáneo a su trabajo como diseñador. La famosa obra de Push Pin Studios, fundado en 1954 en Nueva York por Seymour Chwast, Milton Glaser y Edward Sorel, no ha sido indiferente para AB, como sostiene el artista plástico Fidel Sclavo, y es posible constatarlo a partir de algunos aspectos a destacar: los recursos gráficos del humor que despliegan los Push Pin. Utilizan, por ejemplo, la escala exagerada de algunos elementos y las referencias irónicas a personajes muy conocidos, entre otros recursos que utilizaron para los grandes carteles. Se destacaron por el desarrollo de elementos propios del humor gráfico como la caricaturización, el contraste de colores y la búsqueda del impacto a partir de las figuras simples y potentes. El objetivo de los Push Pin consistía en que el público en general tuviera acceso a un lenguaje gráfico accesible y popular. En particular, veremos puestas en juego en el cuento *El traje nuevo*

del emperador y *La princesa y el garbanzo* algunas de estas herramientas que ya eran utilizadas por AB en la época de la Imprenta AS.



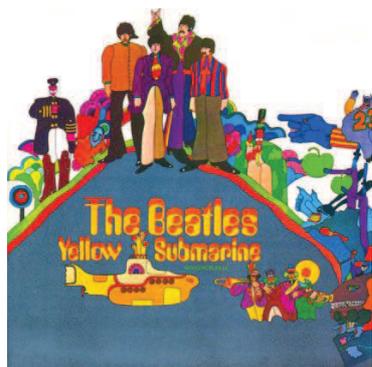
Push Pin Graphic 1967: End Bad Breath. Visit Dante's inferno



Ilustración de Seymour Chwast (uno de los fundadores de Push Pin Studios) para el libro: *A book of Battles* de 1957
<http://www.seymourchwastarchive.com/collection/a-book-of-battles/>

Se pueden reconocer otras influencias destacadas en AB, como la del ilustrador de la tapa del famoso disco de los Beatles *Yellow Submarine* y director artístico de la película: Heinz Edelmann.

Las ilustraciones AB coinciden con las de Edelmann en la profusión de colores vivos que forman figuras irreales, artificiales, la construcción de figuras simplificadas con pocos trazos, la falta de perspectiva.



Heinz Edelman: artista gráfico del album y la película *Yellow Submarine*.

El parecido de los dibujos de Edelman con AB es mas evidente en los relatos bíblicos publicados también en esta colección Polidoro, con las franjas multicolores que invaden las ilustraciones en forma constante.

Sin embargo, en los cuentos del corpus también las semejanzas son notorias, por ejemplo, en la imagen del cuento *El intrépido soldadito de plomo*, que muestra al pez gigante creado a partir de franjas con colores vivos y contrastantes que se van sucediendo, o en algunas imágenes del cuento *El ruiseñor*.

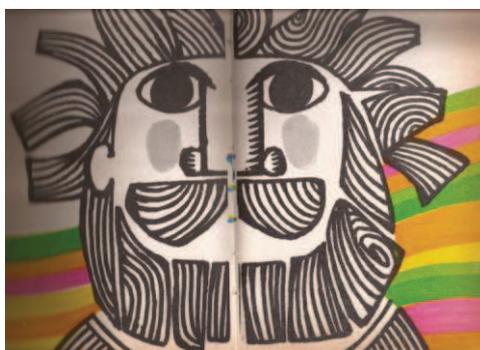


Imagen de David y Goliat – cuentos Polidoro – Ajax Barnes.

Carteles polacos

Son conocidos los carteles polacos que rompieron con los esquemas del diseño gráfico. Se desarrollan en Varsovia, ciudad especialmente castigada por las guerras mundiales. Paradójicamente, este lugar atrae a numerosos artistas europeos durante el siglo XIX y comienzos del XX. El cartelismo tiene su auge aquí, en la Polonia ya independizada, durante el período de entreguerras, en el que era preciso promocionar la venta de productos industrializados. Es por esos años que se configura el cartel polaco, con influencias del francés Toulouse-Lautrec, pero más minimalista y colorido, luego se se agregará la impronta de las vanguardias y el cubismo.

A Tadeusz Gonowoski, de la Universidad de Varsovia, se lo considera el iniciador de este estilo, conocido como cubista-expresionista.

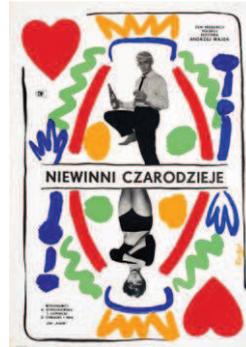
Durante la segunda guerra mundial, la finalidad de los carteles se vio modificada a raíz de la invasión de Polonia. Se buscaba promover el reclutamiento y subir la moral de la ciudadanía.

Terminada la guerra, surge la Escuela Polaca del cartel (School of the Polish Poster), que era controlada por el Estado. Cuando entre los '50 y los '70, la industria cinematográfica de Hollywood busca distribuir sus películas, se encuentra con un Estado que impide que sus carteles sean exhibidos. Son los artistas polacos los que se ven forzados a interpretar sus propias versiones de los carteles de cine. Paradójicamente, la resolución de esta dificultad es la que convierte a estos carteles en un sello de identidad propios y los convierte en un ícono del régimen comunista. Buscando lidiar con la censura, los artistas de la escuela polaca crean de manera ingeniosa reinterpretaciones de los carteles norteamericanos. Estos afiches los hacían artistas, no diseñadores, que no contaban con fotos de los actores ni fotogramas de las películas así que lo resolvían creando propuestas únicas y novedosas que se destacan por la simpleza, los juegos compositivos, el collage, etc. Algunos de estos artistas fueron: Roman Cieślewicz, Waldemar Świerzy, Jan Lenica o Liliana Baczevska, y Henryk Tomaszewski.¹⁰

10 <http://www.valenciaplaza.com/ver/144565/carteles-polacos-el-estilo-que-rompio-los-esquemas-del-dise%C3%B1o-grafico.html> (consultado en septiembre de 2015). En cinemaposter.com se pueden ver varias galerías de los carteles polacos.



Author : Andrzej Onegin -
Dabrowski
Poster : "MATNIA", 1967
Film : "Cul de Sac", British
(Compton), 1966
Directed by Roman Polanski



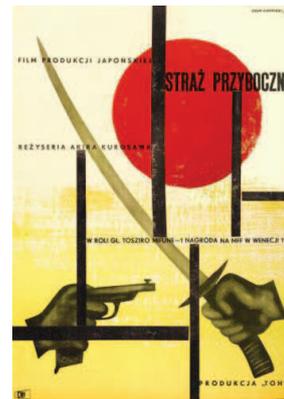
Author : Fangor Wojciech
Poster : "NIEWINNI
CZARODZIEJE", 1960
Film : Polish (Kadr)
Directed by Andrzej Wajda



Author : Jerzy Flisak
Poster : "PALI SIE MOJA
PANN0", 1968
Film : "Hori, ma panenka"
/'The Firemen's Ball'/,
CS (Barrandov - Carlo Ponti),
1967
Directed by Milos Forman



Author : Jan Lenica
1962
Film : "Knife in the Water",
Poland (Kamera)
Directed by Roman Polanski



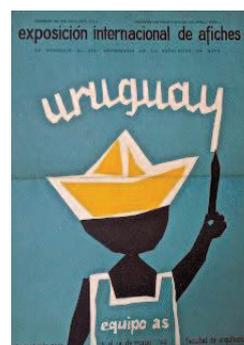
Author : Eryk Lipinski
1962
Film : "Yojimbo" /
'The Bodyguard'/, Japanese (Toho),
1961
Directed by Akira Kurosawa

En particular, esta etapa, en la que los cartelistas logran de manera ingeniosa resolver la creación de carteles con pocos recursos para sortear la censura y que se prohíba su difusión, se puede vincular, a nuestro criterio, fructíferamente, con el trabajo realizado por AB en la Imprenta AS. En sus primeros trabajos en Montevideo, Barnes resuelve hábilmente la confección de carteles, tapas de discos, folletería con escasos recursos y métodos de impresión que requieren mucha destreza manual para resolver la escasez de colores disponibles, el uso de maquinaria antigua, etc. Como una especie de bautismo artístico, este mismo sistema de trabajo inicial ha impregnado toda su obra posterior.

De ahí que postulamos que AB, seguramente conociendo los trabajos de los cartelistas polacos, se ha visto influido por su sistema de creación y su manera ingeniosa de resolver con reducidos recursos, propuestas valiosas.

Imprenta AS

Desde su fundación por Jorge Arteaga, Ajax Barnes trabajó en la Imprenta AS junto con Guillermo Fernández, Carlos Pieri, Nicolás Loureiro, Antonio Pezzino y Hermenegildo Sábat.



En Montevideo, esta editorial hacía, afiches y el diseño de

tapas de discos. Podemos sostener que el trabajo de esta imprenta influyó de manera fundamental a los diseñadores uruguayos.

En el libro sobre la imprenta, publicado hace unos años y compilado por Fidel Sclavo, Jorge Arteaga cuenta del sistema económico que usaban para imprimir. Consistía en pintar las planchas directamente, ahorrándose los varios pasos que suponía hacerlo por etapas con cada uno de los colores. El procedimiento requiere mucha destreza y para Ajax Barnes esto significó la piedra fundamental que marcó toda su obra futura: el trabajo con pocos recursos, líneas simples, una paleta reducida de colores y la exigencia de una habilidad especial para la creación de ilustraciones potentes.

Este proceso y resolución acerca el trabajo de esta imprenta a los carteles polacos de los que tratábamos anteriormente.

Fidel Sclavo (2015) señala que la Imprenta AS, que funcionó en Montevideo (Uruguay) en los años 50 y 60, constituyó un referente en ese país como estudio de diseño. “En la actualidad, el diseño tiene mayor visibilidad pero antes era diferente, no se tenía la misma apreciación de este trabajo”- señala Sclavo. Los integrantes de la imprenta no firmaban sus obras, explica el compilador del catálogo de la Imprenta, y cuando hubo que realizar el libro: “más o menos fuimos definiendo qué afiche era de cada uno según lo que indicaba Sábat y por el estilo”. Las características más relevantes de los trabajos de AS, entre otras, fueron el uso de colores planos, al principio solamente en tres tintas, con dibujos creados sobre alguna mancha, que hacían jugar

como si fueran puestos allí a propósito. Sclavo agrega que con la incorporación del offset, añadieron más colores y esto hizo que las resoluciones fueran más parecidas a la plástica que al diseño. Para nuestra hipótesis acerca del peso determinante de la economía de recursos en la estética de AB, lo más interesante para destacar del análisis del compilador, son las conclusiones a las que arriba luego de estudiar detenidamente toda la obra de la imprenta: “De sus limitaciones hicieron un estilo. Partían de una imposibilidad técnica y creaban algo artístico pero a la vez económico.”¹¹

3.2.5. Las elecciones de AB

Quizás cuando AB comienza a ilustrar textos para niños, la influencia de la obra de su padre haya tenido un peso importante. Su padre esculpía siguiendo el estilo románico que simplificaba las formas, que se caracterizaba por las formas geométricas. La obra del padre de AB tiene influencias del arte de la Edad media con sus pinturas, esculturas y bajorrelieves con motivos casi en su totalidad religiosos y elaborados para un público al que había que enseñar la religión de una manera visual, a partir de las imágenes porque era en su gran mayoría analfabeta.

La influencia de la estética de su padre en AB es clara y también la de las corrientes vanguardistas del arte y del diseño. Lo que me interesa destacar es la decisión de AB por realizar obras para niños con la misma estética que lo hacía para adultos. En sus trabajos para la infancia, lejos de modificar su trabajo en forma radical, se compromete con el desarrollo de una exploración artística en los trabajos que crea para los niños y que luego se sigue reflejando en la obra posterior a la de los cuentos Polidoro.

Así como señalaba antes, las imágenes creadas en la época feudal creadas con el objetivo didáctico de propagar las enseñanzas de la religión y de decorar principalmente las iglesias, poseían una fuerza inusitada. Considero que esto mismo sucede con las ilustraciones de AB en los cuentos para niños. Como señala Gombrich (HA) cuando describe los bajorrelieves de una iglesia: “este modo, las enseñanzas de la Iglesia acerca del destino final de las vidas humanas, (...) tomaban cuerpo en esas esculturas sobre el

11 Sclavo, Fidel. Conferencia dictada en las Jornadas de investigación: Miradas críticas: Barnes/Doumerc en el marco de la exposición Tal para cual. Libros y obras de Ajax Barnes y Beatriz Doumerc en el Museo del libro y de la lengua. Auspiciado por Unsam, La Nube, Museo del libro y de la lengua y la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 26 y 27 de junio de 2015.

pórtico de una iglesia. Esas imágenes vivían en el espíritu de las gentes con mayor intensidad que las palabras del sermón pronunciado por el cura.”(1995:177)

Quizás en parte se asemejen la búsqueda por comunicar didácticamente las enseñanzas bíblicas a un público iletrado con la intención de enseñar a partir de imágenes los relatos para niños. La intención de AB no es didáctica ni religiosa; sin embargo, su propuesta laica desde las ilustraciones resulta muy adecuada para los lectores niños. Creo, de todas maneras, que las imágenes valiosas no solamente son potentes para comunicar a los niños sino también al público en general y de allí el uso tan frecuente de los recursos gráficos en la publicidad que tiene el objeto de persuadir con sus mensajes.

Por otro lado, es posible vincular algunas características estéticas de estas ilustraciones con los rasgos típicos de los textos de los cuentos tradicionales. Pisanty se detiene en caracterizar los cuentos populares y en uno de los puntos señala

La ausencia de descripciones” que poseen para explicar que: “El mundo del cuento es un mundo plano, en el que las figuras resaltan y se distinguen nítidamente gracias a sus colores puros y a sus contornos precisos. Los contornos nítidos se obtienen gracias a la técnica de no describir los distintos objetos y limitarse a mencionarlos: *Domina el atributo único: una ciudad toda de hierro, una gran casa, un gran dragón, un joven rey, una lucha sangrienta. Esta técnica del apelativo puro y simple, llanamente épica, hace que cualquier cosa, una vez mencionada, se nos aparezca como una unidad definitivamente adquirida.* (Luthi, 1947)” (1995: 36)

Esta descripción se corresponde también con la caracterización de las imágenes planas con “figuras (que) resaltan y se distinguen nítidamente gracias a sus colores puros y a sus contornos precisos”. Aquellas ilustraciones parecen estampas sin detalles a las que se les adosa un único rasgo (una corona, un sombrero, una bandera), que es suficiente para representar a un rey, un caballero, un castillo.

Los personajes de Barnes no tienen detalles particulares que lo distinguan de otros. El rey no posee ningún rasgo especial más que la corona. En esta construcción minimalista que practica AB para cada uno de sus caracteres, uno o dos elementos son suficientes para diferenciar a un personaje campesino de otro de la realeza o de la milicia. Si bien el recurso de agregar un detalle como una corona podría suponer la recurrencia al

estereotipo conocido sin más, en este caso el artista parte de este elemento conocido para invitar a producir un quiebre en las expectativas del lector. La corona vendría, por ejemplo, acompañada de otros cambios en la fisonomía del personaje y, sin embargo, una simple corona (sin brillo) es lo único que distingue a la Pulgarcita princesa de su vida anterior.



Pulgarcita con y sin corona – Cuentos Polidoro – Ayax Barnes

Estos rasgos que sobresalen en las ilustraciones de AB se irán señalando a continuación, durante la descripción de las ilustraciones en el análisis de los cuentos.

4. Los cuentos Polidoro

4.1. El Centro Editor de América Latina (CEAL)

La editorial CEAL que publica esta serie de cuentos Polidoro merece un lugar destacado como organización particular. Su lema “Más libros para más”, con el sello distintivo de Boris Spivacow, que venía de fundar la editorial universitaria Eudeba, se caracterizaba por la publicación de textos de alcance masivo, en formato económico, que se vendían en los kioscos de diarios y que permitían que libros de todo tipo (divulgación científica, literatura, etc.) llegaran a muchos hogares y a los lugares más distantes de nuestro país. En el campo de la LI, señalamos la publicación en los cincuenta de los conocidos Bolsillitos, también por Spivacow como editor en la editorial Abril, con las mismas características de los Polidoro. Los Bolsillitos tenían un precio económico y difusión masiva pero formato pequeño (un rasgo particular de la colección Abril es la firma con seudónimo de los autores entre los que se escondían, por ejemplo, autores como Héctor Germán Oesterheld).

Con respecto a los Polidoro, me interesa rescatar algunas palabras que pronunció la investigadora Judith Gociol a propósito de la presentación de la reedición de estos cuentos en 2015 para caracterizarlos de forma muy atinada:

Los Polidoros explotaban el humor, la ironía, el absurdo y el desparpajo con un lenguaje directo y cotidiano, en un abanico que va de cuentos duramente crueles a historias de inmensa poética. (...) El mayor impacto lo causaba –y todavía lo causa– el tratamiento gráfico de la serie: bellas y variadas técnicas pictóricas y de diseño que sorprendían, desconcertaban y provocaban a los chicos en un momento en que los dibujos estaban más bien relegados a una función de paratextos. Aquí las imágenes no acompañan a las palabras sino que posibilitan una lectura independiente. Los *polidoros* fueron ilustrados por dibujantes sabiamente detectados, que por esos años publicaban sus primeros trabajos y luego fueron reconocidos artistas.”¹²

Acordamos con Gociol en la permanencia del impacto que nos producen las imágenes que acompañan los textos. De hecho, otra artista argentina con reconocimiento internacional, Isol, estuvo entre los principales impulsores para que esta colección de cuentos fuera reeditada y que “puedan disfrutar estos cuentos los chicos de hoy así como yo los disfruté de chica”- decía Isol en la presentación de la reedición. Además, ella suele señalar la influencia que estos artistas ilustradores de los sesenta-setenta han tenido en su obra y en muchos de los ilustradores de libros para niños de la actualidad en nuestro país.

Los cuentos de la colección Polidoro del CEAL fueron publicados por primera vez en 1967 en nuestro país. Incluían cuentos tradicionales, como los de Perrault, los hermanos Grimm o Andersen, leyendas orientales y americanas, los mitos griegos o la Biblia, traducidos, adaptados o versionados en forma libre por Beatriz Ferro, Horacio Clemente y otros autores argentinos. Las ilustraciones fueron realizadas por grandes artistas, como Ajax Barnes, Napoleón, Oscar Grillo, Hermenegildo Sábat, entre otros, y esto se transformó en su sello distintivo.

12 Palabras pronunciadas el 11/5/2015 en la 41ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, con motivo de la presentación de la reedición de los cuentos Polidoro por parte del Ministerio de Educación para su distribución en las escuelas del país. Texto facilitado por la autora.

4.2. El cuento maravilloso

En primer lugar, los cuentos tradicionales, pertenecientes a la cultura oral, no tenían antiguamente el objetivo de entretener a los niños. Por otro lado, como estos cuentos se refieren a las costumbres de otra época, son interesantes muchas veces para investigar el folklore, por ejemplo. A la vez, las nuevas versiones de los cuentos nos van señalando cómo se han recontextualizado debido a esta capacidad de poder ser reformulados. Estos cuentos poseen algo intemporal que perdura: su referencia a los problemas fundamentales del ser humano.

Así como el narrador oral de otra época muchas veces recreaba una nueva versión del cuento en función del contexto en el que los contaba, los nuevos narradores también van adaptando los temas heredados para un nuevo tiempo y un nuevo lugar. De esa forma, las historias, que parecería este carácter universal, se sirven de algunos lugares comunes que derriban las fronteras del tiempo para transmitir un *ethos* determinado con una nueva visión del mundo. Jack Zipes hace muchos años que investiga los cuentos de hadas para desentrañar cuál fue su origen, cómo fue construyéndose en cada país, a qué problemáticas culturales y sociales fue dando respuestas. En *El irresistible cuento de hadas*, el autor desarrolla un estudio pormenorizado de los motivos por los cuáles persisten estos cuentos:

El mundo del cuento de hadas siempre ha sido creado por el cuentista y los oyentes como un contramundo respecto de la realidad del cuentista. Juntos, cuentistas y oyentes han colaborado mediante la intuición y la concepción consciente a formar mundos colmados de moralidad ingenua. Lo fundamental para la percepción del cuento de hadas como tal es un pulso moral. Nos dice cuáles son nuestras carencias y cómo se debe organizar el mundo de manera diferente para que recibamos lo que necesitamos.” (2014: 45-46)

y agrega más adelante que:

El propósito de los cuentos de hadas es alejar a oyentes y lectores del mundo de la realidad, para ofrecer un mundo alternativo de moralidad ingenua, y han evolucionado reuniendo fragmentos, partículas de información, motivos y personajes de historias que han circulado en torno a

ellos. El cuento de hadas, como género memético que retiene sus raíces en las tradiciones orales, ha formado patrones de acción distintivos empleando otros medios como la imprenta, la electrónica, el dibujo, la fotografía, el cine y la tecnología digital para crear contramundos y lograr distancia de nuestro mundo de la realidad y ayudarnos a conocerlo y a conocernos a nosotros mismos. En el proceso, los cuentos de hadas han sufrido transformaciones al tiempo que transformado el medio. (...) La cristalización memética de ciertos cuentos de hadas como clásicos no los vuelve estáticos, porque están sujetos a procesos constantes de recreación y reforma, pero sin embargo siguen siendo meméticos porque articulan de manera relevante temas problemática en nuestras vidas. Los cuentos de hadas, como nuestras propias vidas, se originaron en el conflicto.” (2014: 57)

El investigador inglés explica la funcionalidad de estos relatos, la capacidad que contienen de proponer un mundo alternativo al real. El motivo por el cual persisten es la necesidad siempre vigente de los individuos de alejarse de lo cotidiano e internarse en un mundo alternativo. Por esto, Zipes concluye:

Como he tratado de demostrar, estos cuentos plasman mundos de moralidad ingenua que aún pueden encontrar eco en nosotros si los dramas subyacentes son recreados y rediseñados para responder a nuestras complejas realidades sociales a la vez que chocan contra ellas. Son necesarios para alterar y hacer frente a los clichés y los malos hábitos. Son necesarios para sacudir el mundo y aguzar nuestra mirada. (2014: 264)

Sostengo que la lectura detenida de las ilustraciones de AB en los cuentos del corpus elegido, responde a una recreación como la que señala Zipes, que “son necesarias para sacudir el mundo y aguzar nuestra mirada”.

El recorrido de Zipes en su último libro, no se reduce a la consideración de los relatos desde lo textual exclusivamente sino que, dedica un apartado especial a algunas obras de arte contemporáneas que toman como base los cuentos de hadas pero que, desde la plástica y la escultura, presentan una nueva mirada sobre ese mundo maravilloso. El investigador cita, por ejemplo, a dos modernas artistas como Paula Rego y Kiki Smith

que llevan a repensar las concepciones sexistas cristalizadas en los cuentos.¹³ La potencialidad de estos relatos está contenida en los textos o las palabras; sin embargo, trasciende la letra y permite la recreación de imágenes en distintos ámbitos del arte.

4.3. Los cuentos de Hans Christian Andersen

Con respecto a Hans Christian Andersen (el autor de los cuentos del corpus elegido para este estudio), uno de los autores que fija en la escritura los cuentos tradicionales, es preciso destacarlo en su particularidad: el escritor danés no redujo su tarea a la puesta por escrito de los relatos que conocía sino que ha creado sus propios cuentos maravillosos. Conservando las características propias de estos cuentos, Andersen escribió otros como *La niña de los cerillos*, *La sirenita*, *El ruiseñor* y otros conocidos relatos que han trascendido en el tiempo a pesar de la tristeza y la complejidad poética que contienen. Esto último ha provocado que sufran importantes transformaciones como la incorporación de un final feliz (como es el caso, al transponerse al cine de, *La sirenita* de Disney, por ejemplo) o la supresión de algunos de sus cuentos en sucesivas antologías.

De allí que María Adelia Díaz Rönnner, en su artículo sobre los cuentos de hadas “Leer a Hans Christian Andersen hoy: la cancelación de su lectura”, no casualmente elige a este autor para hacer una crítica a las transformaciones que han sufrido los cuentos maravillosos. Ella se refiere a la persistente corriente que, en pos de un supuesto protectorado de la infancia, recorta, modifica y transforma los cuentos quitándoles justamente sus núcleos poéticos de mayor valor. La especialista caracteriza a los cuentos de Andersen como:

“mayoritariamente carentes de *happy endings* y de grueso calibre dramático, entre otros ingredientes propios de su narrativa” (2011: 187) y señala que se ha cancelado su lectura con el cercenamiento o las modificaciones que han sufrido, y que “Tal blanqueo de emociones borra, sin lugar a dudas, una de las características más claras del escritor Andersen de puro cuño romántico: el impudor de los sentimientos” (2011: 188).

No es posible saber si AB elige especialmente ilustrar los cuentos de este autor o el azar hizo que justamente este artista haya creado las imágenes para cuentos que en esta

13 La obra de estas artistas fue expuesta hace algunos años en la exposición de 2012 *Fairy Tales, Monsters, and the Genetic Imagination*, realizada en el Centro Frist para las Artes Visuales de Nashville, Tennessee), <http://www.nashvillescene.com/countrylife/archives/2012/02/24/installation-view-fairy-tales-monsters-and-the-genetic-imagination-at-the-frist>

edición, afortunadamente, han conservado la potencia poética que el autor creó con palabras.

5. Análisis de los cuentos

Ayax Barnes y los Polidoro

El año en el que se publican los cuentos Polidoro en el CEAL (1967), AB aún vivía en Uruguay pero había comenzado a viajar a la Argentina para participar en algunos proyectos de trabajo. Su hijo (Gabriel Barnes) nos confirma en una entrevista personal que: “Ayax empezó a viajar a Buenos Aires por trabajo: empezaba la etapa argentina”.

Además de su participación en las enciclopedias para niños (como el *Quillet de los niños*) y algunos otros libros que realizaron Beatriz Doumerc y él como ilustrador, Ayax Barnes ilustra algunos de los cuentos del Chiribitil del CEAL y luego varios de los cuentos Polidoro.

De los cuentos tradicionales publicados en la colección Polidoro, los de Andersen fueron ilustrados por Ayax Barnes.

Las imágenes de Ayax Barnes que dialogan con la versión de Polidoro de los cuentos no solamente van siguiendo el texto al pie de la letra sino que añaden significados a partir de las técnicas elegidas y las herramientas de configuración y de organización de las imágenes que van llevando a que estos relatos de Hans Christian Andersen, de otro lugar y tiempo tan lejanos a la versión de *Polidoro*, sean recreados para contarnos la misma historia pero para los lectores de los años '60 en Argentina a partir de una ideología y una representación de infancia específicas.

Las ilustraciones creadas por AB funcionan como una forma de interpretación del texto que el artista está leyendo. En esta nueva lectura se va configurando una determinada mirada al lector niño, a la literatura, y un estilo propio del autor que se pone en juego a partir de elecciones acerca de los materiales a utilizar, el tipo de elementos a poner en juego, su posición política, que, en este caso, no es posible dejar de lado.

Los cuentos

Si bien todas las ilustraciones de los cuentos de Andersen creados por AB tienen el estilo distintivo de este artista, el ilustrador ha seleccionado rasgos particulares que hacen que cada uno de esos dibujos dialoguen con el texto en particular. Recorreremos algunos de los cuentos: *El intrépido soldadito de plomo*, *La princesa y el garbanzo*, *El ruiseñor*, *El traje nuevo del emperador*, publicados por primera vez en 1967, señalando los rasgos en particular que nos interesan para nuestro análisis.

5.1. El intrépido soldadito de plomo



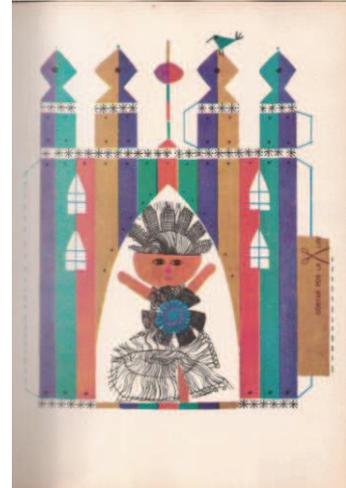
El cuento dice que el soldadito de plomo es el único de una docena de soldados con una sola pierna porque al fabricante no le alcanzó el plomo. El niño que los recibe de regalo los pone junto a todos sus juguetes, que cobran vida. El soldadito con una pierna se enamora de una bailarina a la que también se le ve una sola pierna. El soldadito tiene problemas con un personaje payasesco que no lo quiere. No se sabe exactamente por qué pero el soldadito un día cae de la ventana y comienza a vivir desgracias, como navegar por un desagüe cloacal hasta llegar al mar para ser ingerido por un gran pez. Misteriosamente este pez llega nuevamente a la cocina de la casa de donde se había ido el personaje para regresar junto a su enamorada, la bailarina, junto a los otros juguetes. Su felicidad no dura demasiado cuando, otra vez por razones imprecisas (el viento o la maldad del duende) el soldadito cae en el fuego donde se funde junto con la bailarina, que también cae en la hoguera. Mágicamente el niño descubre un corazón de plomo y una rosita de hojalata de la bailarina cuando al día siguiente regresa junto a sus juguetes.

La primera ilustración parece anticipar que se trata de una historia de amor con dos pájaros enfrentados con un corazón en forma de emblema.



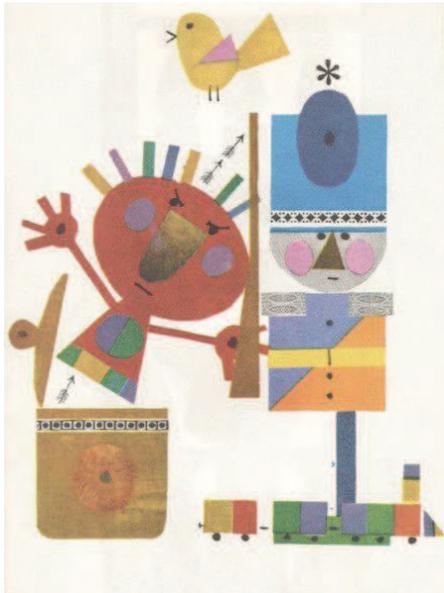
También la imagen que sigue y que abre el relato es la misma que lo cierra: un corazón y una estrella que representan el corazón de plomo y el dije de la bailarina (una especie de flor o estrella), que es lo que queda luego que los dos mueren quemados en el hogar. Funcionan como símbolos de la pareja que permanece para siempre como recuerdo de ese amor.

La primera aparición de la princesa es en el marco de un castillo de papel plano con solapas a los costados. Una de esas solapas dice: “cortar por la línea”. Es un castillo de cartón de esos que se arman para los niños.



En las revistas infantiles, en los sesenta, reconocemos frecuentemente la aparición de figuras de papel para cortar y armar. Quizás AB imaginó un castillo de cartón para armar para la bailarina del cuento. La idea de lector planteada en esta imagen podría ser la de un niño activo, consumidor de revistas y juguetes para armar que puede imaginar un castillo de cartón para jugar desde esa imagen que propone un juguete para construir manualmente.

La ilustración del soldadito de plomo, el protagonista del cuento, se construye a partir del montaje de formas geométricas (la nariz, por ejemplo, es un triángulo; el cuerpo es un rectángulo, etc.). A su lado está “el duendecito negro” – dice el texto-. Este duendecito, en la ilustración, es una figura plana muy colorido (no negro) y el detalle que lo destaca es el ceño fruncido en los ojos que muestran enojo y rabia que conecta bien con lo que dice el texto - se trata de un personaje con maldad-. Este rasgo de los gestos bien marcados se relaciona con el uso de una de las herramientas típicas de las historietas, que refuerzan las expresiones de los personajes para sintetizar características suyas como la alegría y la simpatía, el enojo y la maldad, para brindar mucha información desde el dibujo.

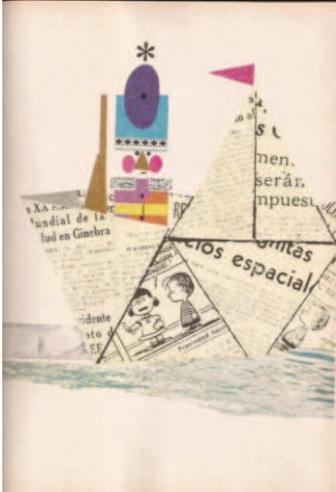


La siguiente imagen, una doble página, muestra parcialmente un edificio de donde cae el soldadito. Este soldadito es siempre el mismo, va cambiando su tamaño a lo largo del cuento. Aquí va cayendo en un fondo blanco sin marco. El edificio ocupa más de la mitad de una de las páginas, está armado con recortes de fotos y una anciana parece mirar caer al soldadito y agarrarse la cabeza mientras la figura inclinada e invertida del soldadito cae a un abismo sin cielo, ni piso, ni marco, aunque el equilibrio se logra con la aparición del otro lado de otro edificio que se ve parcialmente. El soldadito queda atrapado entre los dos edificios y va cayendo sin que podamos ver el final de la caída.



Como en el castillo para armar de la bailarina, esta imagen puede llevarnos a recordar el juego de los niños en que van ubicando los juguetes en un espacio y los mueven para darles vida. Imaginemos, por ejemplo, un niño que hace caer a su soldadito desde un edificio construido con bloques de madera.

En la página que sigue, el lado derecho está ocupado por el barquito de papel y el soldadito dentro con un fragmento de una foto de agua real por debajo. Imágenes construidas siempre a partir del collage.



Varios detalles, entonces, se corresponden con la elección de una estética vanguardista: el collage, las figuras encimadas, las referencias a los objetos de circulación masivos (figuras de papel para recortar y armar), figuras geométricas. El collage, además, se puede asociar con las manualidades propias del trabajo de los niños pequeños.

Nos detendremos en la hoja de ese diario que AB usó para armar el barquito. Suponemos que AB eligió una hoja de algún diario de esos días en los que estaba creando las ilustraciones para este cuento. En ese barquito de papel del diario, se leen en forma fragmentaria una nota sobre una Asamblea mundial de salud en Ginebra, una historieta y una noticia sobre un cosmonauta ruso: el coronel Komarov.

Esté último murió el 25 de abril de 1967 a bordo de la nave espacial Soyuz, que intentaba llegar a la Luna. Suponemos que AB tomó la hoja de un diario del año 1967.

Rusia y EEUU, para esa época, se disputaban el primer alunizaje. Con el accidente de Komarov, Rusia posterga sus futuras expediciones.

EEUU también tiene inconvenientes cuando el 27 de enero de 1967, durante unos ensayos, el Apolo 1 se incendió en la rampa de lanzamiento del Centro Espacial Kennedy. Los tres astronautas murieron asfixiados. Recién EEUU logra que el primer hombre pise la Luna en julio de 1969.

Estos hechos, representativos del contexto político internacional, con la lucha de las dos superpotencias, Rusia y EEUU, por mostrar su predominio una sobre la otra, de alguna manera confirman el contexto político internacional en el momento de producción de estos cuentos. Nos arriesgamos a plantear que era un tema que interesaba al ilustrador y del que tenía posición tomada. Rusia y su política comunista enfrentado a EEUU, de algún modo lleva a pensar en la ideología del artista en una época en la que era casi imposible no tomar partido por una u otra posición.

La otra doble página del cuento presenta un pez gigante comiéndose al soldadito. Este pez está formado por franjas de colores vivos en forma de collage. Algunas de esas franjas tienen una textura como el diseño de una tela. Muestran a un pez completamente artificial que se corresponde con las imágenes de los artistas vanguardistas, con la estética de Endelman, como señalábamos, con un pez de juguete como el que puede poseer un niño, con una ilustración infantil construida a partir de recortes.



Esta historia de juguetes que cobran vida se presenta con personajes de papel, contruidos con cartón y papeles que se van manipulando como si fueron juguetes y se acomodan para ir dándoles vida en el transcurso de un juego. El castillo con la solapa que nos lleva a pensar en los juguetes que se recortan y pegan para armar representaciones para jugar, puede ser el puntapié inicial para que las imágenes de este relato nos lleven a pensar en esas figuras de cartón que los niños usan para jugar dándoles vida, en la posibilidad de crear una historia ilustrando papeles y dándoles forma, de poner en acto el relato y que cobre vida.

La idea de niño aquí es la de uno activo que puede recrear una historia a partir del juego se contrapone con el niño espectador de figuras casi fotográficas incluidas en otras propuestas de libros diferentes y que presentan pocas posibilidades de imaginar soldaditos diversos, escenas para armar, castillos de cartón que se puedan manipular. La propuesta de las imágenes de AB permite pensar en un niño que juega mientras observa, que puede ir imaginando y recreando la historia con sus propias manos.

5.2. Cuentos de la realeza: *La princesa y el garbanzo, El ruiseñor y El traje nuevo del emperador*

Propongo armar una secuencia especial con *La princesa y el garbanzo, El ruiseñor y El traje nuevo del emperador* considerando que los tres se refieren a la realeza y presentan algunos rasgos en común, además de la temática, sobre todo en cuanto a la construcción de los personajes. En principio, en los cuentos tradicionales los personajes no tienen nombre ni referencias espaciales o temporales de manera tal que lo único que

los caracteriza como reyes, príncipes o súbditos son la corona, alguna insignia que vistien o cualquier otra marca que con su presencia o ausencia indica la posición social del personaje en la sociedad.

Este punto hace juego con los personajes representados por los artistas medievales de las pinturas y los bajorrelieves de los siglos X al XII, como plantea Gombrich (1995:196), que no poseen ninguna identificación que nos permita asumir que se trata de alguna figura en particular porque por ejemplo los rasgos que presenta nos llevan a decir que se trata de un rey en particular. Por otro lado, el especialista en historia del arte señala que esta falta de identificación del personaje representado, respondería al hecho de que no eran copiados del natural. El aprendiz cerca de su maestro aprendía cómo representar distintos personajes (un apóstol o una virgen, etc.) pero nunca del natural. Los retratos que realizaban se limitaban a la confección de una figura convencional a la que le agregaban una corona, un cetro, un báculo.

Si bien las ilustraciones de AB tampoco son copiadas del natural, - y mucho menos es posible identificar a una persona real representada en sus personajes-, el artista no sigue un patrón convencional o más bien, va siguiendo un patrón propio que él mismo crea para representar a las figuras aunque algunos rasgos de esos dibujos contengan un esquema general que nos permite reconocer de qué se trata. Las figuras de AB tienen un estilo inconfundible que no varía mucho en toda su obra.

AB, igual que los artistas medievales, tampoco tenía un modelo que copiar para retratar a la princesa de este cuento y construye una figura propia que responde a un esquema del tipo de los que plantea Gombrich en *Arte e ilusión* (1997). El especialista en arte desarrolla una explicación para justificar que la manera de representar la realidad no parte de la copia de eso que vemos sino de un conjunto de esquemas que ayuda a los artistas a ir construyendo una representación de esa realidad.

Los personajes de los cuentos de Andersen de esta colección, además, siguen al pie de la letra las características de los personajes de los cuentos tradicionales: son pocos, sin ninguna característica distintiva más que los estandartes y coronas que los señalan como miembros de la realeza. Como señala Rivera (1977) cuando describe los rasgos típicos de estos cuentos:

Los personajes son poco numerosos (héroe desvalido, madrastra, hermanos celosos, bruja, ogro, rey, princesa, ayudantes, diablo, burlador, burlado, marido, mujer, amante) y encarnan de manera esquemática un

principio ético o un modo de comportamiento práctico, que los lleva a pasar 'a través' de ciertos paradigmas de acción.

Un rasgo particular de AB tiene que ver con el hecho de elegir las vestimentas del medioevo para sus personajes más que el vestuario más moderno de su época: túnica y bonete. Estos personajes, además, se confeccionan a partir de recortes, en forma de collage, son estáticas, casi estampas y lo que distingue a las mujeres de los hombres son los tocados o la ropa; a la realeza de la persona común, una corona o el tamaño que contrasta a unos de otros. Son personajes estereotipados a los que AB vuelve a recurrir para ilustrar otros cuentos de reyes y princesas. Se trata de figuras con pocas redondeces, más bien creados a partir de la superposición de figuras geométricas con pocas líneas curvas. En ese sentido, se parecen más al montaje de los pintores surrealistas o a la geometría del cubismo de las movimientos vanguardistas del siglo XX.

Como se señalaba, estas características elegidas por el artista se diferencian notablemente de otras ilustraciones más naturalistas, y miméticas, propias de otras ilustraciones para niños, que tienen una concepción del niño lector muy distinta de la de AB.

Como en toda la obra de AB, los dibujos no tienen perspectiva igual que en las pinturas medievales, característica retomada por las vanguardias, como señalábamos en el apartado La perspectiva. Los movimientos vanguardistas tenían como objetivo desligarse del corset de los estudios geométricos y matemáticos, dominados por la razón, para regresar a las figuras planas medievales que invitan a una mirada con múltiples puntos de vista, más libres de seguir las sensaciones y el instinto. Los surrealistas, por ejemplo, relacionan esta liberación con la búsqueda de la espontaneidad de la infancia para renovar el arte. Postulaban que los niños, sujetos menos por lo racional, poseen menos condicionamientos porque poseen menos experiencia, y con ello menores restricciones para crear. Bretón lo hace explícito en su manifiesto surrealista cuando asegura:

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin

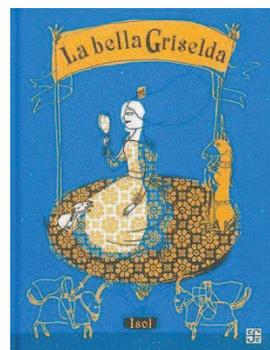
inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.” (Breton, 2007: 91)

Si bien el hecho de no ceñirse a la perspectiva puede librar al artista de ciertas limitaciones para crear imágenes, esto no debería llevarnos a sostener que las ilustraciones de AB no responden a elecciones conscientes y racionales. Por ejemplo, no es casual la abundancia de diseños y tramas en el vestuario de los personajes, más sofisticados en las historias que tienen que ver con los monarcas y emperadores y más sencillos en las otras (por ejemplo en *El patito feo*-otro de los cuentos de Andersen ilustrado por AB en Polidoro).



Por otro lado, que los trajes reales posean las características de las miniaturas medievales de los libros de caballería y de historias de reyes, donde proliferan este tipo de diseños y no solamente en el vestuario, también nos habla de un estudio detallado del ilustrador para ceñirse a estos modelos.

Los diseños, estampas y tramas de los trajes nos pueden llevar a pensar un libro contemporáneo para niños. El único libro principesco de la artista Isol: *La bella Griselda* (2012). En esta obra, que parodia la exaltación de la belleza de los cuentos de princesas, con varios cuentos maravillosos funcionando como intertextos, proliferan las tramas distintas en las ilustraciones, tanto en la vestimenta como en las portadillas y las paredes, en una paleta reducida de colores: el azul (como la sangre real) y el dorado – colores característicos de las monarquías de otra época. Por añadidura, Isol, que manifiesta siempre su predilección por las ilustraciones de los Polidoro, también hace figuras planas, colores planos, sin perspectiva y hasta podríamos justificar la búsqueda en toda



su obra de personajes prototípicos que carecen de rasgos distintivos y únicos como el protagonista de *Petit el monstruo* (2009): un niño sin nombre, un genérico; o el de *El Menino* (2015): un bebé como cualquier otro que “llega desnudo y a los gritos, como para que todos se enteren”.

5.2.1. La princesa y el garbanzo



Este cuento principesco de la serie trata de unos monarcas que querían que su hijo se casara con una princesa de verdad. La princesa puesta a prueba llega al palacio una noche de tormenta a buscar cobijo y duerme sobre veinte colchones con un garbanzo debajo, todo esto armado por la reina para ponerla a prueba. El insignificante garbanzo no puede ser percibido más que por un miembro de la realeza. La verdadera princesa se casa entonces con el príncipe y todo el reino estará feliz.

La temática medieval, con la preeminencia de las monarquías y sus historias de princesas de los cuentos maravillosos, la suponemos un lugar apropiado para AB. Si bien no se trata de figuras religiosas, como las que predominaban en la obra de su padre, las ilustraciones con motivos de la realeza era también una de las temáticas feudales del románico que tiñe la obra de AB.

Más tarde, en 1970, AB crea las imágenes para un cuento maravilloso “El dócil unicornio” incluido en el *Quillet de los niños* (tomo 2) en la sección que trata la Edad media. Estas ilustraciones son muy similares a las del cuento *La princesa y el garbanzo* de Polidoro. La princesa con bonete, el caballero sobre su caballo es prácticamente el mismo. La diferencia entre los dibujos del *Quillet* y los del cuento *Polidoro* tiene que ver con el marco y el fondo estampado con flores y diseños en la enciclopedia que lo acerca más a la reproducción de las miniaturas de los libros de la Edad media. En los cuentos de Polidoro predominan las ilustraciones sin marco y en fondo blanco.



El dócil unicornio – El Quillet de los niños – tomo 2 – Ajax Barnes

Un detalle interesante es la elección de AB por distinguir a las princesas y reinas con bonete y sin pelo. Rastreando información sobre la moda de los siglos románicos, encontramos que en España y Francia se usaba el tocado o bonete cónico, algunas veces truncado. Era de origen bizantino y diferenciaba a una mujer de clase de las campesinas. Este accesorio en los personajes de Barnes, algo absurdo por lo exagerado de su altura, es el sello distintivo que elige este ilustrador para marcar que se trata de una princesa y no de una señorita del pueblo.

Nos detendremos algo más en la única doble página que exclusivamente está ilustrada.



Se muestra a un caballero con su armadura frente a una princesa que está subida a su torre como un emblema del feudalismo. Esta imagen nos remite casi directamente al único tapiz que se conserva del siglo X (se calcula): el Tapiz de Bayeux.

Nos explica Gombrich (HA):

Es el famoso *Tapiz de Bayeux*, ilustrado con la historia de la conquista normanda. Ignoramos cuándo se ejecutó exactamente este tapiz, pero muchos especialistas están de acuerdo en que fue mientras estuvo vivo el recuerdo de las escenas que en él se reproducen, acaso alrededor de 1080. El tapiz es una crónica gráfica del tipo de las que ya conocemos del arte romano y del antiguo Oriente (la Columna de Trajano, por ejemplo, págs. 122 y 123, ilustraciones 77 y 78), esto es, la narración de una campaña y una victoria, la cual fue plasmada con maravillosa vivacidad. En la ilustración 109 podemos ver, según nos dice la inscripción, cómo prestó Harold su juramento a Guillermo, y en la ilustración 110 cómo regresa a Inglaterra. El modo de contar la historia no podía ser más claro: vemos a Guillermo sentado en su trono contemplando cómo pone Harold su mano sobre las reliquias santas para prestar juramento de fidelidad, juramento del cual se sirvió Guillermo como pretexto para sus aspiraciones sobre Inglaterra. Mis preferencias particulares son para la figura de hombre que se halla en el balcón de la escena siguiente, el cual coloca su mano sobre los ojos para otear la llegada del barco de Harold. Ciertamente, sus brazos y sus dedos parecen un tanto extraños, y todas las figuras de la escena como insólitos y pequeños muñecos, que no están dibujados con la seguridad de los asirios y romanos. (1995:169)



Tapiz de Bayeux, 1080, bordado en paño de lana, 50 x 70 m., museo del Tapiz de Bayeux, Normandía.

Es de destacar el carácter narrativo de este tapiz que, a medida que lo vamos recorriendo en su extensión, parecería ir contándonos una historia. Esta es una característica habitual de las pinturas medievales que muchas veces muestran distintas

escenas de la vida de un santo, de un personaje bíblico en tetramorfos, o retablos, o en bajorrelieves y pinturas colocadas en secuencia en las iglesias para contar las historias religiosas (por ejemplo el viacrucis). El carácter narrativo de las imágenes y su intencionalidad didáctica más tarde, se traduciría en los pliegos y la literatura de cordel que se consideran hoy en día los primeros antecedentes de los comics y la novela gráfica. Santiago García, cuando se ocupa de realizar un análisis exhaustivo de los antecedentes de los cómics en su libro *Novela gráfica*, los ubica en aquellos pliegos de divulgación masiva: “es la imprenta el punto de partida (...) los antecedentes del cómic con las numerosas publicaciones en hojas sueltas (broadsheets) que, utilizando una combinación de imágenes y texto, se utilizan desde el siglo XV en Francia, los Países Bajos, Gran Bretaña e Italia, habitualmente con finalidades de propaganda política y religiosa o intención moral” (2010: 43).

Las ilustraciones de *La princesa y el garbanzo* poseen esta potente manera de contar a partir de imágenes que se van sucediendo. La lectura secuencial de las mismas, nos permite ir reconstruyendo el relato a través de los dibujos de la misma manera que el público analfabeto que leía los relatos bíblicos y de caballería en los bajorrelieves, pinturas y tapices.

El lector niño que presuponen las imágenes de AB es la de un niño que no precisa leer la letra para recrear la historia, que puede ir leyendo a partir de la sucesión gráfica de cuadros que se van sucediendo con el correr de las páginas. El niño solo, sin leer el texto puede releer la historia recorriendo las ilustraciones, puede acceder a los cuentos aunque no sepa leer, puede imaginar la historia mirando las imágenes que lo guían en su camino.

La primera imagen a doble página muestra al príncipe a caballo (hoja izquierda) con su armadura mirando a una princesa (hoja derecha) que se asoma desde su torre. La siguiente ilustración muestra a la princesa verdadera (hoja izquierda) dirigiéndose al palacio con la tormenta en su cabeza, mientras el rey la espera para recibirla con la llave en la mano parado en el portal (hoja derecha). En la siguiente página, la ventana con la luna (hoja izquierda) nos indica que es de noche y en la otra hoja (derecha), la princesa descansa en una cama desproporcionadamente alta. Siguiendo con el relato, la ilustración que viene a continuación nos muestra a los reyes del lado izquierdo mirando a la princesa del lado derecho en actitud de aprobación. La última hoja del cuento muestra al príncipe de perfil enfrentando a la princesa y unos pajaritos en la misma posición que los príncipes con un corazón.



La princesa y el garbanzo – Cuentos Polidoro – Ayax Barnes

Sería posible, si le fuéramos poniendo movimientos, armar un corto de animación como el que realizó David Newton (2009) con el Tapiz de Bayeux.¹⁴ Las ilustraciones nos irían contando el relato sin necesidad de palabras, prácticamente.

Llama la atención en estas figuras planas de los personajes de AB el hecho de enfrentarlos de perfil. Añadido a la notoria simetría que sigue otra vez las características del arte románico. Este enfrentamiento hace juego con poner en cuestión el carácter verdadero de la princesa que es el argumento del cuento. El desafío absurdo (notar el garbanzo debajo de veinte colchones) que se pone en el centro del relato textual,

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=LtGoBZ4D4_E

también ingresa en la ilustración de forma lúdica con los personajes que se miran a la cara sin dobleces, se interpelan en forma abierta. Es probable que este juego entre lo verdadero y lo ficticio que está en el relato ingrese en estos dibujos que parecen reproducir aquella pregunta del epígrafe de la obra del artista vanguardista Magritte (C'est en pas une pipe) que interpela la creencia en la representación verdadera de los objetos del mundo.

El frontalismo, por otro lado, nos remite al arte antiguo de Egipto, arte del que también habría abrevado el románico, que mostraba enfrentados a las figuras de los faraones, los dioses, etc. Estas figuras eran casi simétricas, como construidas espejadas a partir de un eje central. Otra vez, esto podría asociarse con la incapacidad del artista egipcio de copiar lo real, su ingenuidad y, sin embargo, se vincula con los valores simbólicos de aquella cultura, que valoraba la estabilidad y la firmeza de los que detentaban el poder como los faraones y los dioses, aquellos seres que no morirían nunca.

La imagen final del cuento con los príncipes enfrentados de perfil, coronados por dos pajaritos también de frente con un corazón, nos presenta una estampa muy artificial, muy alejada de una escena copiada del natural. Esta escena tan poco espontánea cierra el cuento que dice: “Y, aunque se rían y no lo crean, este cuento es una historia verdadera”. Una frase que interpela con humor al lector de este cuento maravilloso y que el trabajo retórico de las ilustraciones va acompañando y enfatizando en ese diálogo que postulamos entre el texto y las imágenes. Los cuestionamientos que deja planteados en el relato conciernen a si hay una inmutabilidad de los poderosos, si la burla implica que los que no detentan el poder triunfan, si existe verdaderamente “la sangre azul” en los miembros de la realeza.

5.2.2. El ruiseñor



El ruiseñor es un cuento que transcurre en China. El emperador, muy autoritario, decide que quiere que un ruiseñor esté encerrado en su palacio y cante únicamente para él. Más tarde recibe del emperador japonés un ruiseñor mecánico y descarta el real. El pájaro metálico un día se descompone y el emperador enferma. El ruiseñor habla con él en el lecho y se

compromete a cantar pero no encerrado en el palacio sino en su bosque.

La primera ilustración de este cuento, la portada del cuento, muestra un círculo rojo con un pájaro en el centro. Este círculo con el resto de la hoja blanca nos lleva a relacionar la imagen con la bandera japonesa y el sol rojo en el centro. A pesar de que en el cuento es el emperador japonés el que envía un ruiseñor de regalo al emperador chino, el país donde transcurriría el relato es China y es este país el que tendría que predominar.

No hay ninguna ilustración que haga referencia a la bandera china roja con las estrellas doradas de la República Popular China que fue usada desde el año 1949. Sin embargo, la bandera nacional que existía en China entre (1912-1928) era la de las Cinco razas bajo una unión con cinco bandas de colores (rojo, amarillo, azul, blanco y negro). Si bien, debajo de la ilustración del Emperador, aparecen cinco bandas de colores que posiblemente podrían aludir a esa bandera, no son los mismos colores. Además, estas franjas podría ser la forma de representar las escalinatas que colocan en lo alto al emperador como es habitual además en los templos y edificios importantes chinos.

Cuando pensamos en el comienzo del relato y la referencia a Japón por su bandera, quizás podríamos hablar de una confusión o una fusión entre lo chino y lo japonés en el imaginario general. Si bien ambas culturas son orientales, cada una de ellas se distingue de la otra en unos cuantos aspectos. Los sistemas políticos de ambos países son distintos y cada uno de estos países ha pasado por historias políticas diversas. Existe, sin embargo, la idea de que las personas chinas y las japonesas, por ejemplo, son similares en sus rasgos físicos cuando pensamos en el dibujo estereotipado con cara amarilla, ojos rasgados, sombrero triangular y trenza negra.

Lo oriental, el rojo, el comunismo, formaba a nivel simbólico una representación fuerte de disputa con el capitalismo norteamericano en los años sesenta. De hecho, AB elige el color rojo (con todas estas connotaciones) en el libro *La línea* varios años después, y el rojo funciona casi como el único color cuando el resto de la paleta es el blanco (del fondo) y el negro de los contornos.

Siguiendo con la referencia a los países orientales, los caminos recorridos por Japón y China fueron tan distintos que llama la atención que sean englobados y fundidos en uno solo como si fueran el mismo.

Japón había vivido una dura etapa de posguerra luego de la Segunda Guerra Mundial, recuperándose de manera milagrosa con algunas condiciones impuestas por EEUU que ocupó el país hasta 1952 y que entre otras cosas les exigió una democratización del

gobierno que restó poder al emperador con la creación de un parlamento. En cuanto a la economía, Japón desarrolló un crecimiento notable siguiendo los lineamientos capitalistas pero creando una resolución alternativa a la occidental fundiéndola con sus valores culturales.

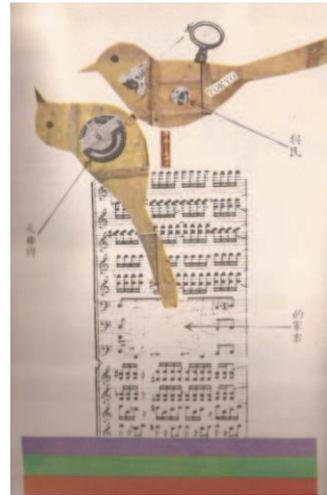
La República Popular China, en cambio, desde 1949 está gobernada por el partido comunista y en los años sesenta se encontraba en una etapa conflictiva aún en la que el emperador anterior (Mao Tsé Tung) llevaba adelante la Revolución Cultural Proletaria (entre 1966 y 1969) buscando enfrentar al emperador reinante: Liu Shao-chi.

Este país vivía un período muy duro en términos económicos, de mucha pobreza y hambre por parte de la población en general.

La representación simbólica del comunismo se relacionaría más con China que con Japón. ¿Por qué entonces el sol rojo de la bandera de japonesa es la que da comienzo al cuento ilustrado por Barnes cuando China y el emperador chino son los protagonistas de la historia? ¿Es probable que el sol rojo de la bandera japonesa tuviera más fuerza simbólica que las estrellas rojas de la bandera china?

Más allá de esta cuestión, lo interesante es tener presente que el ideario general confundiría en una sola idea de lo oriental al círculo rojo y sería útil utilizar en este caso un símbolo japonés para remitir a China.

Otra interpretación posible del cuento puede tener que ver con una crítica a la cultura japonesa. El ruiseñor de regalo que recibe el emperador chino proviene de Japón y es mecánico, artificial y hasta industrial. Con el correr del tiempo, este sufre una avería y no es posible repararlo. En la ilustración del ruiseñor japonés, notamos una etiqueta con letras japonesas que refuerza la idea de un objeto fabricado y alejado del natural. La industrialización japonesa, siguiendo las consignas norteamericanas, podría estar representada en dicho ruiseñor que no tiene mucho tiempo de vida, se abre al medio para mostrar su mecanismo, se exhibe su lugar de origen con una etiqueta que dice Tokyo y se ven flechas con escrituras como si el ruiseñor fuera diseccionado o se tratara de un manual que mostrara sus partes.



En contraste, el ruiseñor verdadero y chino, menos elegante y descartado por el lujoso pájaro japonés, es el que sobrevive y pide al emperador permanecer en su bosque, libre para poder expresarse con su canto. La vida de los ruiseñores podría llegar a contar la historia política de dos países en los sesenta, según esta nueva lectura, muy diferente a la de los años de Andersen pero que, indudablemente, puede ser recontextualizada.

Me refería antes a los estereotipos para representar a los orientales: las rayitas para dibujar los ojos rasgados, la trenza en el pelo, el sombrero triangular. Así son los personajes ilustrados en este cuento. AB además los arma, montando como una pila de figuras geométricas (como ya mencioné para *La princesa y el garbanzo*) y aquí además, estos personajes tan geométricos, mayoritariamente sin manos y sin pies, se parecen a las pagodas de los países asiáticos.

La primera aparición del Emperador, en cambio, es diferente a estas figuras. Sus ojos no son rasgados, ni su sombrero triangular (con una media luna con puntas hacia arriba). Esta media luna posee un valor simbólico en distintos países. En Japón, por ejemplo, la luna es masculina. Por otro lado, algunos sostienen que este símbolo fue utilizado para diferenciarse del cristianismo por parte de los musulmanes. Estos últimos se rigen por un calendario lunar a diferencia del cristianismo. Consideramos, de todas maneras, que este y algunos otros elementos de las ilustraciones, no van siguiendo el significado simbólico que se les atribuía sino que AB los agrega para decorar y añadir algo exótico.



En esta primera imagen del Emperador chino, lo vemos de frente, en el centro del cuadro, como figura central de la misma manera que se representaba al Cristo con los brazos abiertos en cruz. Hay otra figura de un chino más pequeño a un costado, que mostraría las diferencias jerárquicas entre ellos.

Son varios símbolos diferentes los que recorren las ilustraciones del cuento además de las numerosas inscripciones en simbología oriental. Por ejemplo, un ojo redondo que se repite en varias páginas. Otros símbolos son las partituras con las notas musicales. En una de ellas, leemos *Ruiseñores*, que aludiría a la ópera creada por el famoso compositor ruso Igor Stravinski en 1914 basada en el cuento de Hans Christian Andersen.

La inclusión de estos símbolos de distinto tipo en este cuento en particular, no parecería responder a sus significados originales sino más bien al capricho del artista por añadirlos como decoración o a una hibridación genérica en la ilustración.



De la misma forma, los artistas de la Edad media, para hacer sus bajorrelieves y pinturas copiaban las imágenes de las miniaturas y muchas veces incluían elementos profanos a las representaciones sagradas con fines ornamentales en forma exclusiva sin tener en cuenta su significado real. Las vanguardias artísticas también generaban imágenes superpuestas con materiales de diferentes orígenes en forma de collages.

Es recurrente la aparición de escrituras con símbolos que parecerían ser chinos en las imágenes creadas por AB. En el cuento mismo, a la escritura, los libros y las palabras escritas se las presenta con un poder especial. El Emperador, por ejemplo, se entera de que existe un famoso ruiseñor en su reino, conocido en todo el mundo, a partir de la lectura de un libro que le envía el Emperador japonés de regalo.

En varios otros fragmentos del cuento se hace énfasis en la actividad de escritura:

“De todos los países del mundo llegaban viajeros (...) cuando regresaban a sus tierras hablaban de lo que habían visto y los escritores escribían libros sobre la ciudad, el palacio y el jardín. Y no se olvidaban del ruiseñor, todo lo contrario: lo nombraban como el prodigio más grande”.

“Los poetas le escribían versos al ruiseñor que vivía en los bosques de los lagos profundos”.

“le dijo que en su opinión debía tratarse de un cuento inventado por los que escriben libros. - ¡Su majestad no debe creer en todo lo que lee! Son cosas que inventan ayudados por la magia negra”.

También el canto del ruiseñor se intenta apresar y fijar con la escritura.

Haciendo juego con el poder de la palabra explicitado en el texto, en cada una de las ilustraciones, la letra escrita se va colando en el fondo, los vestidos, los objetos, el tronco de un arbusto. Notamos también como el texto propiamente del cuento se sobreimprime en los dibujos de una de las páginas como si la realidad y lo escrito no se pudieran separar. Y al mismo tiempo, las palabras y lo escrito se leen como dibujo más que por el significado de la letra. Los símbolos chinos adornan aunque no sepamos qué es lo que dicen.

La vida y el arte, lo real y lo mecánico o artificial, ser libre o preso, la oralidad y la escritura, el texto y la imagen, son algunos de los pares binarios que se van desplegando en esta historia, que los va vinculando en un diálogo continuo que los separa y acerca al mismo tiempo.

La imagen de los dos ruiseñores enfrentados de perfil podría representar estas dualidades contrapuestas. Uno, el ruiseñor real, en gris, tan semejante al verdadero que es como una foto que se reproduce siempre igual en cada una de las páginas y contrasta por su falta de color con el resto de los dibujos. Este ruiseñor está del lado derecho, apoyado sobre una percha de madera con una leyenda en un tirante. El ruiseñor mecánico, en cambio, muy colorido, con una pata de madera y una figura torneada dentro (que marca aún más todavía su artificialidad), está apoyado sobre una caja muy decorada con flores. Señalábamos el carácter contrapuesto de los ruiseñores que podría estar exhibiendo las posiciones políticas que también se enfrentan en la realidad. Y mientras uno termina descompuesto e inservible, el verdadero, el real y menos lujoso, se lo ve triunfante al final del relato, arriba de un monarca que yace en su lecho moribundo y escucha las condiciones que le plantea el pájaro para poder seguir viviendo.





5.2.3. El traje nuevo del emperador



Este es un cuento que tiene algunas fuentes anteriores, un relato árabe y un *exempla* del Conde Lucanor. Un rey muy afecto a las vestimentas y los ornamentos, dedica mucho tiempo a su vestuario. Dos pillos deciden embaucar al monarca, aprovechándose de dicha afición, para sacarle dinero. Le aseguran al emperador que ellos pueden hacerle el traje más magnífico que nadie ha visto pero que solamente los inteligentes podrán apreciarlo. De esta manera, logran que todos los súbditos y hasta el propio rey

crean que dicho traje invisible existe realmente. Cuando finalmente el emperador camina por una procesión a la vista del público sin ninguna ropa, una niña es la única que se anima a quitar el velo de los adultos para señalar la desnudez del rey.

Una de las primeras elecciones estéticas que sobresalen en las ilustraciones de AB es la técnica de collage. Esta técnica, iniciada por Braque en Francia durante los años de las primeras vanguardias, en este cuento está utilizada de forma profusa. Vemos abundantes recortes con distintas tramas, texturas y diseños que se han ido pegando y superponiendo para destacar las telas y los vestuarios. El tema del relato, la dedicación

extrema del rey a sus ropas, se asocia directamente con esta decisión de mostrar tanta proliferación de géneros, diseños y estampados en los recortes que van armando las imágenes. El collage, que consiste en reemplazar la pintura por el elemento real, en los comienzos funcionó como una manera innovadora de hacer arte. Luego la sorpresa que producía esta propuesta en sus inicios, el uso de esta técnica fue perdiendo este halo de novedad en el campo del arte. Sin embargo, aplicada en el ámbito de las ilustraciones para niños, esta técnica resulta altamente novedosa en el momento en el que la usa Barnes.

Otra novedad sería el uso de recursos retóricos como la sinécdoque o la hipérbole en estas imágenes. En el caso del rey, por ejemplo, en una de las ilustraciones podemos ver únicamente su cabeza, que permite adivinar por sinécdoque el cuerpo que no se ve. Pero además, esa cabeza de tamaño desproporcionado, hiperbólica con respecto a la figura del resto de los personajes, puede leerse en clave de humor. Quizás esta diferencia de tamaño podría deberse a la distinción de jerarquía entre el rey y el resto, sin embargo, otra lectura posible podría ser el uso de la caricaturización de este personaje que termina siendo ridicularizado. Recordemos que al final de la historia, cuando todos se quitan el velo de los ojos para ver la desnudez de un rey engañado, el gran rey “tonto y retonto” como repite el texto en varias oportunidades, es el hazmerseír del reino.



El tema de las jerarquías figura de modo insistente con los símbolos, insignias, emblemas como forma de mostrar las marcas de realeza, de nobleza, de títulos honoríficos a lo largo de todo el cuento. Los diferentes niveles de autoridad tienen un tratamiento poco serio desde el texto escrito, pero en esta versión ilustrada por Barnes, esa burla queda aún más exagerada con el uso de los recursos retóricos de las imágenes. Por añadidura, la cara del rey posee unos bigotes y una barba, sumamente cómicos, contruidos con recortes que parecen papeles pegados que ocultan la boca, junto con una gran nariz rosada y las mejillas como pintadas en redondo, en rosado también. Todo esto lleva a mostrar al personaje real casi hasta payasesco. Esa misma cara se va repitiendo como un sello o una estampa.

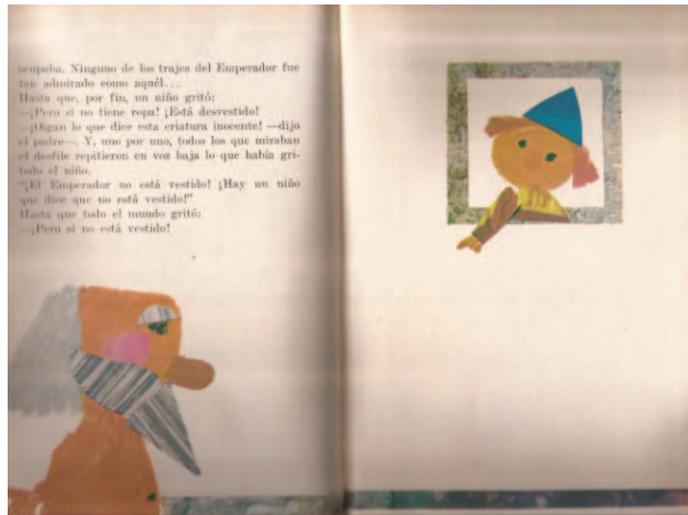
Esta caracterización puede hacer referencia al General Onganía con sus abundantes bigotes (el presidente de facto en ese momento de la edición del cuento en nuestro país).



Esto nos lleva a recordar a los diseñadores Push Pin con su caricaturización de los personajes famosos y el uso del humor. Otros detalles cómicos de los dibujos de AB son los anteojos que todos utilizan para intentar ver lo invisible, el dibujo de los cinco vellos en el pecho del rey y el ombligo de un rey cuando aparece desnudo por primera vez en las imágenes. Esta imagen muestra al mismo rey desnudo y despojado de todo, de su corona también en un recorte que le quita hasta el pelo y parte de su cabeza.



La posición del niño al final del cuento, desde la altura (recordemos al ruiseñor real al final del cuento *El ruiseñor*), asomado a una ventana, señalando el espectáculo absurdo de un rey que desfila por debajo simulando que luce un bellissimo traje, también nos habla de la escena ridícula. El niño señala con el dedo la realidad: a un hombre sin corona, con las manos hacia atrás, una persona común y corriente que no se distingue de ninguna otra porque no posee ya sus ropajes, ni su corona y el niño, un habitante sin título ni jerarquía, se muestra en las alturas con su dedo inquisidor. Este procedimiento de inversión, propio del humor, permite dejar ridicularizado al rey y señalar de qué manera la posición en las alturas de la autoridad no tiene consistencia.



Un rasgo interesante de AB es la elección de la presencia casi mínima de personajes en cada imagen. Es casi una característica de sus ilustraciones la presencia de pocos dibujos con un espacio blanco bastante amplio. En esta ilustración del final del cuento, con el niño asomado y el rey desfilando, bien podría haber tenido a todo el séquito del rey alrededor y a numerosos espectadores del pueblo que hayan asistido al desfile. Es probable que el ilustrador haya preferido que no nos distraigamos con el resto de los personajes y haya hecho foco en el rey y el niño con su sola presencia. Esa imagen no muestra más que al rey de perfil caminando sin nada alrededor y el niño señalándolo desde una ventana en lo alto. Al resto del séquito, lo vimos en la página previa, en una doble página con muchos ornamentos. Parecerían dos escenas distintas y alejadas que permiten visualizar distintos motivos.



Una característica de las ilustraciones de Barnes, que explica el lugar que se le asigna a esta publicación como antecedente del libro-álbum¹⁵, es el uso de la doble página como en el caso anterior o como cuando comienza el cuento y el texto afirma en forma contundente que el rey estaba siempre en el vestidor y que su actividad principal consistía en ocuparse de su vestimenta: “cuando alguien preguntaba por él en palacio, sus ayudantes no decían: 'el Emperador está en una reunión muy importante', sino respondían siempre: '¡El Emperador está en el cuarto de vestir!’”

Al dar vuelta la página, como si fuera una puerta, nos encontramos con la doble página y el rey en su vestidor, con distintos trajes colgados y un gran espejo para mirarse:



La elección de esta doble página aquí está remarcando aún más la ocupación principal del rey, completamente superficial y poco seria para un monarca que tendría que ocuparse de los problemas de su reino.

La otra doble página era la del séquito del rey desfilando antes de ver al monarca de perfil caminando desnudo en la siguiente. En la página del séquito se ven tres personajes con excesivo vestuario, recortes de guardas blancas arriba, adornos redondos en las barandas. Muestran una escena con mucho ornamento casi barroco en la ilustración previa a la desnudez del emperador caminando solo sin nadie ni nada alrededor. Este contraste hace más efectiva la diferencia entre el rey desnudo sin

15 Entrevistas realizadas a Isol, Istvanch y Ruth Kauffman.

ninguna marca de realeza entre una muchedumbre muy engalanada para el desfile donde justamente el que tendría que sobresalir es el rey.

Llama la atención la posición de las manos de los personajes hacia arriba cuando tienen que simular que están tocando una tela que no existe y las manos hacia atrás del rey cuando va desfilando desnudo. Las manos hacia arriba sostienen algo que no existe. La idea central del texto podría resultar que en el fondo el poder no tiene autoridad, que no hay que temerle porque son ornamentos sin peso real, sin consistencia. La encuentro bastante coherente con esas manos que simulan sostener algo que no existe.



En cuanto a la posición de los personajes. Todos aparecen de perfil y el único que mira al frente, casi como si mirara al lector, es el rey. Cuando el rey se ve de perfil es al final cuando está en el desfile y el que pasa a mirar hacia el frente es el niño. A la vez, las dos últimas imágenes del rey son las mismas. El niño denuncia la desnudez del rey y sin embargo, el rey se mantiene impertérrito, como si nada sucediera mientras el resto susurra lo que es un secreto a voces. Esto último lo dice el texto, la imagen muestra al rey desnudo, de perfil, con la misma figura repetida de la anterior, que sigue solo y caminando, hacia el final del libro.



La descontextualización a la que se refiere Jack Zipes (2014) cuando explica lo que sucede en el pasaje del cuento folklórico al maravilloso, de alguna manera, permite o facilita que sea nuevamente contextualizado en un nuevo horizonte histórico. Por ejemplo, considerar que el rey, cuando ya no hay monarquía, sea una alusión a todo aquel que detenta el poder. Y que ese gobernante, en lugar de ocuparse de lo importante, se ocupe de frivolidades o de perseguir a aquellos que no le obedecen.

De la misma forma, las figuras reales de los otros cuentos se ponen en cuestión. No parecen tan poderosos aquellos que necesitan realizar una prueba tan absurda como la del garbanzo para saber si una persona pertenece a la realeza verdaderamente, o el emperador chino, que se entera de la existencia de un bello ruiseñor en su propio reinado a través de los libros, que exige primero que se lo encierren en el palacio para luego descartarlo ante el primer ruiseñor artificial que lo deslumbra. Y luego, al final del relato, tiene que acatar las exigencias de la pequeña ave ante la inminencia de su debilidad frente al poder del ruiseñor.

AB rescata con mucha sutileza una idea que va más allá de las ideas fuerza de ese momento (los sesenta) y que sería aquella según la cual no hay que tener miedo de cuestionar aquella autoridad que no se sostiene legítimamente simplemente por hábito o por el temor, o por el engaño que resulta de las puestas en escena del poder (como los emblemas, los ornamentos, las coronas).

6. Conclusión:

Sin dudas la colección Polidoro del CEAL resultó innovadora para su época en varios aspectos. En primer lugar, el hecho de aplicar la misma estrategia de ilustración de grandes colecciones del CEAL (por ejemplo Castagnino y Berni) también para niños, convocar a artistas contemporáneos para la ilustración de una colección para chicos con todo lo que eso supone en la concepción de niño como lector. En segundo lugar, también es innovadora la concepción del arte y del artista particular en la cual la ilustración de cuentos no constituye una tarea menor y en el caso de los artistas comprometidos, una forma de plasmar sus ideas. Por otro lado, la manera de presentar lo ideológico de una forma no maniquea sino sutil, hace posible que esta dimensión política vaya más allá de contexto histórico de esos años y que no clausure este tipo de lectura por sobre otras. De allí además que su trabajo haya trascendido en el tiempo, hoy se siga apreciando su obra sin perder vigencia.

Es destacable, además, que estas ilustraciones, de gran valor artístico, formaban parte de una publicación económica, vendidas en los kioscos a bajo precio pero eso no significaba que se redujera la calidad de la propuesta, que los ilustradores hicieran trabajos estereotipados, sino que, por el contrario, hoy los sigamos viendo como altamente innovadores y de calidad para los niños que evidentemente no se los subestimaba sino que se les ofrecía arte del mejor.

En particular, en la obra de AB en estos cuentos Polidoro, me interesa resaltar su elección por una propuesta de calidad para los niños. Algunos artistas buscan diferenciar su trabajo para el público adulto del que realizan para niños llegando a crear obras de poco valor estético, dibujos estereotipados, textos infantilizados o simplificados y reducidos con poco cuidado por preservar la calidad del hecho artístico excusándose en la idea de que el público infantil no está preparado, no tiene el suficiente bagaje cultural para apreciar el arte como los adultos. En cambio, otros artistas se comprometen en ofrecer a los niños productos valiosos, consideran que en el proceso de adquisición de un aprendizaje del arte y de los valores culturales de una sociedad los niños merecen tener acceso a obras de calidad y que aunque se diferencien de las obras para adultos, eso no implique que las imágenes para niños no puedan ser polisémicas o con una cierta cuota de complejidad.

A partir del análisis de los trabajos de AB para el público infantil, sostengo que este artista tiene una representación de niño como receptor del arte que coincide con esta segunda postura: un niño que es capaz de disfrutar de los productos artísticos de calidad en ese proceso de acercamiento al arte que va recorriendo desde sus primeros momentos de la vida. En el trabajo de AB subyace una concepción del arte y del artista particular: la ilustración de cuentos para niños no constituye una tarea menor. Sus ilustraciones con una impronta vanguardista, a la altura de las obras de arte de reconocidos pintores, nos lo confirma.

7. Bibliografía.

7.1. Bibliografía teórica

- Acaso, M. (2008) *El lenguaje visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Alessandria, J. (1996) *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Enciclopedia semiológica. Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras. Cátedra de Semiología. CBC. Universidad de Buenos Aires.
- Aumont, J. (2013) *La imagen*. Buenos Aires, Paidós.
- Bajtín, M. (1989) "Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica". En: *Teoría y estética de la novela*; Madrid, Taurus.
- _____ (1987) *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1987) traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.
- Breton, A. "Primer manifiesto surrealista". En: Cirlot, L. (2007) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. La Plata, Terramar.
- Boland, E. *La mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*. Año 11, N° 20; Buenos Aires (Argentina), diciembre de 2006. Algunos fragmentos de este artículo los encontramos publicados en la revista virtual *Imaginaria* en una publicación preparada por Ángeles Larcade Posse. (revista *Imaginaria*. N° 220 | PUBLICACIONES | 21 de noviembre de 2007 - <http://www.imaginaria.com.ar/22/0/la-mancha.htm>)
- Bueno M. y Torancher M.(coords) (2006) *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Carranza, M. *Ayax Barnes*. *Imaginaria* N° 281, 9 de octubre de 2010 <http://www.imaginaria.com.ar/2010/11/ayax-barnes/>
- _____ Ponencia: "Los límites y la libertad de crear". En: Jornadas de investigación: *Miradas críticas: Barnes/Doumerc en el marco de la exposición "Tal para cual"*. *Libros y obras de Ayax Barnes y Beatriz Doumerc en el Museo del libro y de la lengua*. Auspiciado por Unsam, La Nube, Museo del libro y de la lengua y la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 26 y 27 de junio de 2015.
- Catálogo del CEAL realizado por la Biblioteca Nacional: http://www.bn.gov.ar/descargas/publicaciones/catalogo_ceal.pdf
- Catálogo de la *Imprenta AS*. Sclavo Fidel (Curaduría y Diseño). Montevideo, El país, 2007.
- Díaz Rönner, M. A. (2011) *La aldea literaria de los niños*. Córdoba, Comunicarte.

- Etkin, S., Krause, F., Gamondes, G. *Heterogeneidad e interdisciplinariedad en los enfoques contemporáneos anglosajones acerca del relato maravilloso*. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Fac. de Filosofía y Letras (UBA). Panel: *Historia de la infancia y la literatura*. Noviembre de 2012.
- Fernández, M. G. (2014) *Los devoradores*. Córdoba, Comunicarte.
- García, S. (2010) *Novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- Gilman, C. (2012) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Gombrich E.H. (1995) *La historia del arte*. México D.F., Editorial Diana y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Dirección General de Publicaciones (con autorización de Phaidon).
- _____ (1997) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate S.A. (con autorización de Phaidon).
- _____ (2011) *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Londres, Phaidon.
- Itzcovich, S. (1995) *Veinte años no es nada. La literatura y la cultura para niños vista desde el periodismo*. Buenos Aires, Colihue.
- Joly, Martine. (1999) *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca.
- _____ (2012) *Introducción al análisis de las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.
- Longoni, A. (2013) *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- _____ 'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70" publicado en: <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>. Consultado el 1 de noviembre de 2014.
- _____ (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ariel.
- _____ "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70". En: revista *Pensamiento de los confines*, n. 18, Julio de 2006 / Págs. 61-68. http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html consultado en febrero de 2016.
- Manguel, A. (2000) *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte*. Bogotá, Norma.
- Marqués de Lozoya. (1931) *Historia del arte hispánico*. Barcelona, Salvat.
- Montes, G. (1990) *El corral de la infancia*. Buenos Aires, Coquena.

- Nodelman, P. (2010). "Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil."
 En: Colomer, T y otras. (editoras) *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona. Banco del Libro.
- Rafols, J.F. (1974) *Historia Universal del Arte*. Barcelona, Sopena.
- Rivera, J. (selección y notas). (1977) *El cuento popular*. Buenos Aires, CEAL.
- Pisanty, V. (1995) *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona, Paidós.
- Zipes, J. (2014) *El irresistible cuento de hadas*. C.A.Bs.As., Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2001) *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires, Lumen.

Sitios de Internet consultados:

<http://www.pushpininc.com/index.php>

7.2. Bibliografía de textos literarios

- Andersen, H.C. (1976) *Pulgarcita y otros cuentos*. Versiones de Beatriz Ferro e Ilustraciones de Ajax Barnes. Buenos Aires, CEAL (Cuentos de Polidoro).
- Cuentos Polidoro. (1976) *Los sueños de José y otros cuentos*. Versiones de Beatriz Barnes e Ilustraciones de Ajax Barnes). Buenos Aires, CEAL.
- _____ (1976) *La tierra ya está hecha y otros cuentos*. Versiones de Cristina Gudiño Kieffer e Ilustraciones de Ajax Barnes.
- Doumerc B. y Barnes A. (1984) *Aserrín, aserrán*. Estocolmo, Nordan.
- _____ (1975) *La línea*. La Habana, Casa de las Américas.
- _____ (1975) *El pueblo que no quería ser gris*. Buenos Aires, Rompan filas.
- Isol. (2010) *La bella Griselda*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ___ (2009) *Petit el monstruo*. Santiago de Chile, Ocholibros.
- ___ (2015) *El menino*. Barcelona. Océano Travesía.
- Ferro, B e ilustraciones de: Barnes A., Breccia E., Oski. (1970) *El Quillet de los niños*. Buenos Aires, Arístides Quillet.

8. Entrevistas

Barnes Gabriel: hijo de Ajax Barnes.

Isol: autora integral de libros para niños. Información extraída de una nota en Radar (Página 12) escrita por ella misma del 24 de abril de 2011: “Había una vez”. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-6989-2011-04-24.html> y de otras entrevistas y publicaciones de la autora en diferentes medios.

Istvan Schritter: ilustrador y director de la colección de libros-álbum Del Eclipse.

Medina Pablo: Director del Centro de Documentación de Literatura Infantil “La nube”.

Kaufman Ruth: escritora, editora y fundadora, junto con Diego Bianki, de la editorial de libros-álbum Pequeño Editor.

Sclavo Fidel: artista plástico y autor integral de libros para niños. Nos remitimos a la Conferencia dictada en el marco de las Jornadas de investigación: Miradas críticas: Barnes/Doumerc en el marco de la exposición *Tal para cual*. Libros y obras de Ajax Barnes y Beatriz Doumerc en el Museo del libro y de la lengua. Auspiciado por Unsam, La Nube, Museo del libro y de la lengua y la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 26 y 27 de junio de 2015.