

La lectura insumisa. Texto e ilustración en los clásicos Billiken para las niñas

Amanda Salvioni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

ABSTRACT

The article focuses on the relationship between image and text in children's illustrated books. Some classics of Latin American literature adapted for children are analyzed in the framework of the *Biblioteca Billiken* published in Argentina, between the 1940s and 1980s of the 20th century, especially designed for girls. The pedagogical and protective vocation of the collection and its conservative orientation within the Argentine publishing scene seems to be attenuated thanks to the presence of the illustrations, which gives rise to a potential way of reading less linked to the order of the discourse.

Keywords: Children's literature, illustrated book, editorial collection, Argentina, 20th century.

El artículo propone una reflexión sobre la relación entre imagen y texto en el libro ilustrado infantil. Se analizan algunos clásicos de la literatura hispanoamericana adaptados para la infancia en el marco de la Biblioteca Billiken en Argentina, entre la década del '40 y la del '80 del siglo XX, especialmente concebidos para las niñas. La vocación pedagógica y tutelar propia de la colección y su orientación conservadora dentro del panorama editorial argentino, parece atenuarse gracias a la presencia de las ilustraciones, que da lugar a una lectura potencial menos vinculada al orden del discurso.

Palabras clave: Literatura infantil y juvenil, libro ilustrado, colección editorial, Argentina, Siglo XX.

***Orbis pictus* (Introducción)**

En sus numerosos escritos sobre la infancia, Walter Benjamin definió la niñez como la condición humana en la que la maldición de ser útiles queda suspendida, dada la marginalidad que los niños ocupan en el sistema productivo de los adultos. Para el pensador berlinés, la fantasía infantil, libre de responsabilidades, se alimenta de materiales informes, de residuos, de deshechos que los niños salvan de la destrucción y reutilizan en una operación de montaje (Benjamin 2012 y 2019). Del mismo modo, en la vida adulta, el coleccionismo establece con las cosas una relación que, lejos de exaltar el valor funcional de los objetos y por ende su utilidad, reproduce una manera infantil y subversiva de apropiarse del mundo. Con esas premisas, no sorprende que Benjamin declarara en más de una oportunidad su fascinación por el gran coleccionista alemán de libros para niños, Karl Hobrecker, quien fuera capaz de reunir una inmensa biblioteca de “viejos libros olvidados”, estropeados y manoseados por manos infantiles; residuos o deshechos de una literatura *mayor*, esos libros hubiesen sido destinados, de otra manera, a la destrucción o el extravío. Hobrecker fue también el autor de la primera historia del libro para niños que no asumía un punto de vista pedagógico hacia su objeto de estudio. Es más, su condena de la literatura infantil de matriz iluminista, que solo pretende educar con la lectura, y su desprecio hacia la tendencia de los escritores modernos a identificarse engañosamente con la mente infantil, que produce una “una alegría desoladora y deformada” (Benjamin 2012, 88), son tajantes. Sin embargo, agrega Benjamin, hay algo que salva los libros para niños, incluso aquellos más anticuados y pedantes: la ilustración.

La ilustración, aspecto característico del libro infantil por lo menos desde el *Orbis pictus* de Comenius (1658), logra escaparse del control de las teorías filantrópicas y pedagógicas. Según Benjamin, artistas y niños empezaron muy temprano a entenderse a espaldas de los pedagogos, no porque los ilustradores fueran más capaces de acercarse a la infancia o trabajaran mirando exclusivamente a los niños, sino más bien por la lógica residual y fragmentaria propia de las figuras diseminadas en los libros que, podríamos agregar, se impone por sobre la lógica ordenada de la lectura. Pero no queremos situarnos, todavía, a nivel de la lectura, sino seguir por un momento el análisis de Benjamin, que se refiere más bien a los vastos fenómenos culturales entrelazados con la historia del libro infantil. Los ilustradores de abecedarios ilustrados del siglo XVIII y XIX, sigue Benjamin, realizaban un trabajo artístico análogo al que afrontaban los dibujantes de la emblemática barroca en la combinación ideográfica de objetos alegóricos. Sorprendentemente, a través de la observación de esos libros humildes y rezagados, se harían evidentes las más vastas transformaciones culturales que marcan el pasaje del Antiguo al Nuevo Régimen, en las cuales elementos propios

de la cultura más alta bajan a los estratos más bajos de la producción cultural, alimentando un magma vivo y cambiante. He ahí que, sugiere el filósofo, el que observa en profundidad termina por encontrar en los pliegues recónditos de la literatura y del arte figurativo, como los libros para niños, aquellos elementos característicos que en vano busca en los testimonios culturales más reconocidos.

En otro orden de ideas, las ilustraciones del libro infantil, aunque por supuesto no solo de aquél, muestran lo que, dentro de una determinada época histórica o sistema de valores, se considera como visible. Las figuras no son sino islas de visibilidad dentro del dominio ciego de la palabra y el análisis de lo que el ilustrador, el autor o el editor ha decidido mostrar u ocultar a los ojos del lector puede hacernos ganar el horizonte histórico desde donde nos hablan los libros y la tradición. El libro ilustrado es un testimonio privilegiado de aquellos mecanismos de “división de lo sensible”, en las palabras de Jacques Rancière, según los cuales ciertas cosas pueden ser visibles o invisibles dentro del espacio común que la política construye y el arte reorganiza continuamente (Rancière 2016). Será posible, entonces, acercarse a los libros para niños como a un terreno de análisis de fenómenos referidos a dinámicas más vastas de circulación, apropiación y resignificación de objetos culturales, con especial referencia a la relación entre literatura y arte o, en otro plano, entre lo decible y lo visible dentro de un determinado contexto social.

A diferencia de lo que ocurre con la literatura alta y su secular querrela sobre la legitimidad de la ilustración, en la literatura para niños lo visual está aceptado con naturalidad y forma parte integrante del objeto libro. La relación entre texto e imagen, en el origen mismo del aprendizaje de la lectoescritura, marca las primeras experiencias de lectura de manera profunda: “imágenes y palabras – decía Benjamin – se dan cita en el gran baile de disfraces de la lectura infantil” (Benjamin 2012, 98), que no se deja censurar por el sentido, ni por el orden lógico del discurso, ni por la utilidad pedagógica. Mucho antes del advenimiento del moderno libro-álbum en los años '60 del siglo XX, que marca el predominio absoluto de lo visual, el libro ilustrado tradicional propicia un ritmo propio de lectura que no es estrictamente lineal por diferentes motivos: en primer lugar, la posición de la imagen puede seguir o preceder el pasaje del texto al que se refiere, generando idas y vueltas de la memoria lectora; además, la ilustración, a diferencia del texto escrito, no instituye de por sí un tiempo de la observación, que puede durar indefinidamente; por último, las ilustraciones pueden funcionar como instrumentos de la tmesis, esos cortes anárquicos e indisciplinados de los que habla Roland Barthes, que autorizan al lector a salir del orden del discurso, posibilitando el placer del texto (Barthes 1973, 20-21).

Con estas premisas, se proponen aquí algunos comentarios al margen de una colección editorial de libros ilustrados para niños que circularon en el siglo XX

y siguen presentes hoy en día en las bibliotecas domésticas y escolares argentinas e hispanoamericanas, cuyo objetivo era el de proporcionar a los jóvenes lectores una pedagogía de los valores nacionales y americanistas a través de versiones adaptadas de clásicos de la literatura. En especial, el análisis se detendrá en algunos textos que estuvieron pensados para la ‘provechosa lectura’ de las niñas, en tanto sujeto infantil destinatario de un conjunto de valores privativos de su sexo. Como se verá, en dichos textos, las ilustraciones pueden jugar un papel fundamental en la elaboración de un imaginario que se quiere exclusivamente femenino y que proyecta sobre la realidad representada los ideales de gracia y compostura que durante mucho tiempo conformaron la imagen de la mujer ideal. En este sentido, como es casi obvio, la literatura destinada a las niñas resulta ser una pieza clave de la matriz normativa de género y las imágenes actúan de acuerdo con este principio. Sin embargo, las figuras son también los lugares del placer que el texto preceptivo, con sus escasas aventuras y admoniciones constantes, suele negar a las niñas, porque allí es posible, suspendiendo el tiempo de la lectura, hurgar en los intersticios del relato y detenerse en las fisuras o las zonas ambiguas del discurso en las que las pequeñas lectoras pueden descansar a gusto de la expresión ordenada de lo decible (Salvioni 2020, 17).

Desde los comienzos de las primeras colecciones editoriales de libros para niños y jóvenes, es posible rastrear una evolución constante del rol de las ilustraciones que adquieren cada vez más presencia y, con ésta, mayor autonomía respecto del texto. Las transformaciones del campo artístico marcan otros tantos cambios en el estilo gráfico y los valores estéticos de referencia de los ilustradores, siendo la década del ‘60 un momento importante de transvase de elementos surgidos de las experiencias vanguardistas de las décadas anteriores. La progresiva reformulación de una plástica naturalista o estetizante heredera del siglo anterior – piénsese en la importancia de los movimientos artísticos ‘mayores’ en las artes aplicadas en el transcurso de los cien años que van desde el Biedermeier hasta el Art Nouveau, y su influjo perdurable – hacia formas artísticas expresionistas y abstractas impacta enormemente en el sistema iconotextual del libro infantil. Sobre todo, la imagen alusiva, que no agota el potencial figurativo en una representación perfectamente naturalista y detallada, impacta en la autonomía imaginativa del lector/observador, quien se siente llamado a un papel cada vez más activo en la interpretación del relato y en su visualización.

Una vez más, Walter Benjamin, situándose esta vez al nivel de la lectura, anticipa muchas de las especulaciones contemporáneas al reflexionar acerca de los efectos de la ilustración en el lector infantil. Refiriéndose no a las progresivas reformulaciones del realismo infantil en sentido anti mimético sino al impacto de los colores, el pensador berlinés afirmaba que la ilustración a todo color cautiva la fantasía soñadora del niño haciéndolo abismarse en la imaginación y en sí mismo;

la lámina en blanco y negro, en cambio, con su aspecto sobrio y prosaico, lo empuja fuera de sí. Las figuras coloreadas cautivan su imaginación, mientras que las superficies incoloras, al ser tan solo alusivas, condensan significados que necesitan ser explicitados con palabras, inducen al niño a hablar y a contar él mismo la historia. Como se ve, un acercamiento al libro ilustrado no debería prescindir de una perspectiva diacrónica, que estudia el sistema iconotextual en relación con el contexto de producción y recepción, ni de su dimensión sincrónica, es decir los posibles funcionamientos del sistema a nivel de la semiosis y de lectura.

Se tomarán, aquí, en consideración los clásicos adaptados y publicados respectivamente: en la década del '40, cuando el estilo gráfico se asemeja todavía a las formas convencionales de principio del siglo; en la década del '60, cuando se hacen evidentes las transformaciones vinculadas con la consolidación del campo artístico argentino en un sentido innovativo y transgresor; y en la década del '80, con sus contradictorios regresos al orden en vísperas de lo posmoderno. No se tomará en consideración la producción de las últimas tres décadas, la eclosión del libro álbum y de lo metanarrativo, ni la escritura contemporánea en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Como se verá, los textos publicados en la colección durante las décadas indicadas siguen siendo los clásicos del siglo XIX, re-editados dentro de un proyecto pedagógico de carácter cada vez más conservador.

Por último, una anotación de método. Las ilustraciones, por su funcionamiento intrínseco dentro del libro, tienden a configurar escenas, es decir imágenes que, por sus características propias, pueden llegar a neutralizar la lógica discursiva del texto, su vocación teórica, su ambición pedagógica. Una de las herramientas del análisis será precisamente la noción de escena, o dispositivo escénico, elaborada por Stéphane Lojkin, especialmente funcional para el estudio de la relación entre ilustración literaria y narración (Lojkin 2008). Categoría teatral, mucho antes que literaria o artística, la escena es el teatro de la acción, es decir, lo que es dado ver de ella, y se da cuando los personajes actúan o interactúan bajo la mirada de un tercero que puede situarse dentro o fuera de la representación. La escena, tanto ilustrada como narrada, supone por lo menos tres atributos: una condensación temporal, ya que implica una profundidad cronológica a pesar de la simultaneidad del instante representado; una organización espacial, ya que la disposición en el espacio participa de la semiosis escénica; y una dimensión simbólica, en cuanto sugiere, de manera más o menos subliminal, valores y conceptos inmediatamente atribuibles al objeto de la representación o, también, significados connotativos erráticos e imprevisibles que emergen fuera del control de la instancia narrativa. Obviamente, la escena funciona de manera distinta según se trate de la imagen – es decir, la ilustración – o de un pasaje del texto narrativo.

Desde el registro visual, la escena se presenta casi siempre partida en dos espacios distintos: el de la acción propiamente dicha, que se caracteriza por su delimitación, y un margen desde el cual se la observa, casi siempre indeterminado. La escena nace de una relación entre esos dos espacios, cuya separación a veces está subrayada por un objeto, un elemento, una pantalla que funciona a la vez en el plano espacial y en el plano simbólico. La pantalla es lo que obstaculiza una visión totalizadora, lo que impide *verlo todo*. Desde el registro discursivo, en cambio, la delimitación es menos inmediata. La naturaleza de la escena no parece ser de orden narrativo. En la novela, para crear una escena el narrador debe dar la ilusión de suspender el flujo del enunciado y crear el momento dramático, marcando el pasaje desde una lógica discursiva (contar una historia) a una lógica visual (imaginar una escena). Concretamente, en el relato los personajes paran de hablar, o dicen cosas inútiles, o nadie les escucha, su accionar se teatraliza y durante ese tiempo constituyen un cuadro: sus gestos, expresiones y actitudes *dicen* lo que las palabras no expresan.

Merceditas, la hija por antonomasia

En 1918, el editor y escritor uruguayo exiliado en Buenos Aires, Constancio C. Vigil, funda una empresa destinada a revolucionar el mercado editorial argentino e hispanoamericano: la revista *Atlántida* y su homónima casa editora. El año siguiente, nacen las revistas *El gráfico*, *Billiken* y, dos años más tarde, *Para ti*, fruto de la acertada intuición del editor, quien entiende que el más promisorio destinatario comercial de la prensa periódica de entretenimiento es la familia, considerando por separados a cada uno de sus componentes. La empresa editora refleja e impulsa un modelo de familia en el que los roles y las esferas de interés están perfectamente definidos: deporte, para los hombres; moda, decoración y cocina, para las mujeres; temas escolares, historietas, cuentos y juegos, para los niños. La vocación pedagógica, cuando no directamente prescriptiva, aparece más clara en los medios dirigidos a mujeres y niños, siendo estos últimos destinatarios de un proyecto de educación de carácter cada vez más conservador a lo largo de las décadas. Sabemos que en el periodo de la última dictadura militar (1976-1983), *Billiken* y *Para ti* fueron importantes canales de difusión de imaginarios y opiniones conformes con la política del gobierno de facto (Guitelman 2006). De todas formas, el fundador de *Atlántida* mostraba desde el principio un especial interés para el público lector infantil y juvenil, siendo él mismo autor de numeros textos para niños. A partir de los años '30, Vigil inaugura la sección libros de la editorial y, bajo el impulso de su familiar y socio Alfredo J. Vercelli y de Carlos Vigil, hijo del fundador, se instituyen cuatro colecciones bajo el sello de *Billiken*: la "Serie Roja", para adaptaciones de obras de la literatura mundial; "Verde" para biografías;

“Azul”, para obras y sucesos históricos de América, y la “Colección Oro”, que alojaba textos de cultura general y científica. Diseñadas específicamente para un uso escolar, las colecciones Billiken, que con algunas modificaciones siguen publicándose hoy en día, marcaron un hito en la historia de la lectura infantil y juvenil no solo en Argentina, puesto que estaban destinadas, como la revista homónima, al extenso mercado latinoamericano.

Las series de Billiken aparecían en un contexto nacional que había visto multiplicarse, en las dos décadas anteriores, otras colecciones editoriales destinadas a la formación de un público lector adulto, según el espíritu de refundación de la nacionalidad propio del primer Centenario de la Independencia, celebrado en 1910. La *Cooperativa Editorial Buenos Aires* (dirigida por Manuel Gálvez), *La cultura argentina* (José Ingenieros), la *Biblioteca argentina* (Ricardo Rojas), la *Biblioteca La Nación* (Roberto Payró) son “ejemplos paradigmáticos de cierta forma de intervención en el campo, propia del Centenario” (Hermida 2015, 13). Desde la década del '40, los libros para jóvenes lectores de Billiken empezaron a competir con otras empresas editoras, como la colección “Robin Hood” de la editorial Acme Agency, que les disputaba un espacio dominante en el mercado nacional. En ese panorama, Billiken aspiraba a desempeñar un rol semi-institucional, concibiendo sus publicaciones – tanto los libros como la revista – como un material didáctico auxiliar destinado a ocupar los estantes de las bibliotecas escolares. Proponía, de esta forma, un modelo de lectura infantil orientada de manera explícita por las instancias pedagógicas y los programas didácticos, mientras que “Robin Hood” se iba especializando en textos que propiciaban la lectura autónoma, en el tiempo libre, y que iban poblando más bien las bibliotecas domésticas (Tosi 2015).

El propósito de Alfredo J. Vercelli, quien dirigió las series Billiken en los primeros años, parecía estar inspirado en el proyecto de la Biblioteca Argentina de Ricardo Rojas, quien se había propuesto rescatar la tradición criolla y ‘corregir’ las influencias foráneas producidas por la inmigración. Por otra parte, como anota Díaz Ronner, en los años del primer peronismo, entre 1946 y 1950, que “registra el mayor auge del ‘pueblo argentino’ y de los derechos del trabajador, así como la declaración de los derechos de ancianidad y la obtención del voto femenino, los niños argentinos acceden a sus propios ‘privilegios’, enunciados desde un poderoso y neocolonizante discurso pedagogizador” (Díaz Ronner, 2001, 518). Dicho proyecto pedagógico, que Rojas había dirigido a los adultos y Vercelli orientaba ahora a los niños, implicaba aperturas culturales e ideológicas de carácter americanista, y no exclusivamente nacional, con referencias al legado cultural indígena, rigurosamente relegado a un pasado histórico lejano. Lo notable de la Serie Azul es que desde el principio incluyó obras fundacionales no solamente del americanismo latino, sino también de los Estados Unidos. En el

catálogo de la Serie Azul, de hecho, se publicarán obras canónicas de la tradición literaria americana, como *Amalia* de José Mármol, *María* de Jorge Isaacs o *El último mohicano* de James Fenimore Cooper, junto con reducciones del Inca Garcilaso, William Prescott y Lucio V. Mansilla, la mayoría de las veces en versiones adaptadas o incluso fragmentadas, depuradas de connotaciones políticas o ideológicas, y siempre con ilustraciones, que en los primeros años solo ocupan unas pocas láminas pero que con el tiempo serán más numerosas. Pero la Serie Azul acoge también obras originales escritas a pedido de los Vigil y Vercelli, quienes pudieron contar con la colaboración de escritores e intelectuales integrados con el sistema educativo nacional, como Arturo Capdevila.

Los ecos del Centenario resuenan todavía en la trilogía de textos que Capdevila escribe para la Serie Azul en los años '40, dedicada a la figura de José de San Martín a pocos años de la celebración del centenario de la muerte, en 1950. En orden de aparición, salen *La infanta mendocina* (1944), biografía novelada de la hija del Libertador, Mercedes San Martín y Escalada; *El niño poeta* (1945), sobre la vida del cuñado de Mercedes, el "malogrado poeta" Florencio Balcarce; y *El abuelo inmortal* (1946), acerca de la "noble ancianidad del prócer". Si Merceditas se presenta, en la "Noticia previa" a la primera novela, como "la hija por antonomasia", es decir, "un modelo de virtud y gracia, de abnegación y nobleza" (Capdevila 1944, 8), el pequeño Florencio es, en las palabras preliminares que el escritor dirige "A padres y maestros" en la segunda novela, "el niño ejemplar" (Capdevila 1945, 7); el propio San Martín es quien les hace de abuelo a semejantes dechados de virtudes filiales. Ahora bien, en este tríptico de la familia argentina ideal, están ausentes los padres: parecería ser que el modelo de comunicación inscripto en estos textos saltara deliberadamente una generación. La que debería estar en el medio – en el cuadro no hay padre ni madre "por antonomasia" – está invisibilizada por una narración que neutraliza los conflictos potenciales y solo deja constancia de los sujetos portadores de sosegadas virtudes de la edad temprana y postrera: la inocencia del niño, la sabiduría del viejo.

La propia Merceditas, después de un primer periodo vivido en estrecho contacto con la naturaleza de Mendoza, maestra incomparable según el topos rousseauiano, vive una infancia sin madre, fallecida muy joven, ni padre, ocupado en las campañas de liberación continental, malcriada por el cuidado de la abuela materna que la mimaba sobre manera. Solo el regreso del general San Martín pondrá fin a la peligrosa anarquía educativa que corre el riesgo de apañar una ídole buena. El Libertador se ocupará de corregir la indisciplina de la hija:

Merceditas era buena, sin duda, dulce y cariñosa con todos [...] pero los mimos de la abuela [...] no dejaban de perjudicarla. Le daba por opinar acerca de cualquier asunto y se había hecho realmente caprichosa. [...] Pero San Martín quería hacer

de su hija algo más que una niña buena; San Martín quería hacer de su hija una criatura perfecta, que pudiera servir de modelo a todas las niñas argentinas” (Capdevila 1944, 72).

Pero para eso es necesario llevarse a la niña lejos. Durante el trayecto en el barco que conduce San Martín al largo exilio europeo, Merceditas es sometida a un programa de reeducación, encerrada en el camarote, castigada de varias maneras hasta que “fue comprendiendo que debía cambiar de carácter” (Capdevila 1944, 85). Empieza, luego, su instrucción europea, que consiste en el estudio de la historia, geografía, costura y cocina. No le es permitido poseer ningún juguete, sino a lo sumo ver jugar a los otros niños (Capdevila 1944, 119), con el propósito de convertirse no en una “dama de gran tono”, sino en una “madre y tierna esposa” (Capdevila 1944, 180). San Martín, por último, destila su filosofía pedagógica en las celebres “Máximas para mi hija”, citadas literalmente y luego también parafraseadas en la novela.

La infanta mendocina, reeditada numerosas veces, aparece en 1944 ilustrada con cuatro cromolitografías del artista gráfico Carlos Vigo, más una imagen original de tapa. Ésta última (il.1) muestra a San Martín de alta uniforme, en una pose entre heroica y contemplativa de la naturaleza, rodeado por el paisaje montañoso de los Andes. Su capa roja parece tener la misma materialidad que las rocas que pisa el general, quien está parado, con un pie apoyado en una piedra saliente y la pierna doblada sobre la que descansa la mano que sujeta el bastón; la otra pierna está tendida, pero parcialmente tapada por la niña Merceditas. El retrato del Libertador dialoga con la iconografía sanmartiniana canónica, la cual está ausente del libro, pero muy presente en los manuales escolares, siendo por eso una figura fácilmente reconocible por los jóvenes lectores. San Martín ocupa la mayor parte de la imagen, cuya composición triangular tiene como vértice la cabeza tocada con el gorro militar, como lados, a la derecha, la silueta del cuerpo inclinado y, a la izquierda, el perfil de la capa movida por el viento, y como base el pedestal de rocas. Merceditas ocupa tan solo el espacio frente a la pierna del padre, con la que se mimetiza gracias al color claro de su vestido, que coincide con el del calzón. La niña desaparece, volviéndose un miembro del cuerpo del padre, su faldita reproduciendo el movimiento de la capa, su perfil imitando el gesto paterno. La mirada de ambos se sitúa fuera del alcance de la representación, se supone que hacia las inmensidades de los Andes.

A nivel iconográfico, la representación reutiliza formas y motivos del romanticismo pictórico, con evidentes alusiones a la codificación de lo sublime en el paisaje montañoso, a la manera de Caspar David Friedrich. El paisaje yermo, en su esencialidad, amplifica su valor simbólico, gracias también al pequeño arbusto que nace en correspondencia con la punta del bastón, único elemento verde del

paisaje que remite al color de la casaca del general. Del mismo modo, en la pose y en la representación del entorno natural parece resonar la tradición de los pintores viajeros que acompañan a los naturalistas europeos en la codificación estética y conceptual del paisaje americano en el siglo XIX. Finalmente, la pintura de tema histórico, terreno importante de consolidación del campo artístico argentino en el siglo XIX, influye claramente en el retrato del prócer. De todas maneras, la imagen de tapa cumple con su función de umbral del libro (Genette 2001), presentando una condensación simbólica de temas: la identificación de lo sublime con la patria, a cuyo futuro miran anhelantes los dos personajes retratados; la representación de Merceditas como pura emanación del padre, último vástago que sostiene el legado idealista del libertador: a esa figurita frágil y diminuta se le confía el enigmático mandato de ser no solo “la hija por antonomasia”, sino la futura madre, la que asegure a su vez la digna prole del pueblo argentino.

Las láminas del interior del libro dejan constancia de la evolución de Merceditas, quien va transformándose en función de la pedagogía paterna. La vemos, por ejemplo, todavía chiquita y malcriada, curiosear en las páginas del Argos, el periódico de Buenos Aires que anunciará el consenso o el ostracismo hacia el prócer por parte de los nuevos grupos de poder de la capital (il.2). La escena está construida a partir de un punto de observación más alto respecto de los tres personajes, San Martín, Merceditas y otro oficial del ejército del Libertador. Las tres miradas convergen en el periódico, que se encuentra en el centro exacto de la composición. Ésta diseña una línea oblicua que cruza la lámina por entero y hace que la parte superior derecha esté ocupada por la totalidad de los objetos y los personajes, y la parte inferior izquierda quede vacía, lo que confiere movimiento y desorden a la escena. El espacio vacío e indeterminado de la parte inferior confluye con el lugar del observador, es decir con el origen del punto de vista que determina la perspectiva. Es, ésta, la única imagen en la que Merceditas está retratada de frente, de manera que el observador pueda apreciar el rostro de la niña en todos sus rasgos. Su actitud, sugiere una curiosidad impertinente, totalmente inapropiada ya que el texto escrito nos informa que la niña todavía no sabe leer, a causa del descuido educativo del que fue objeto.

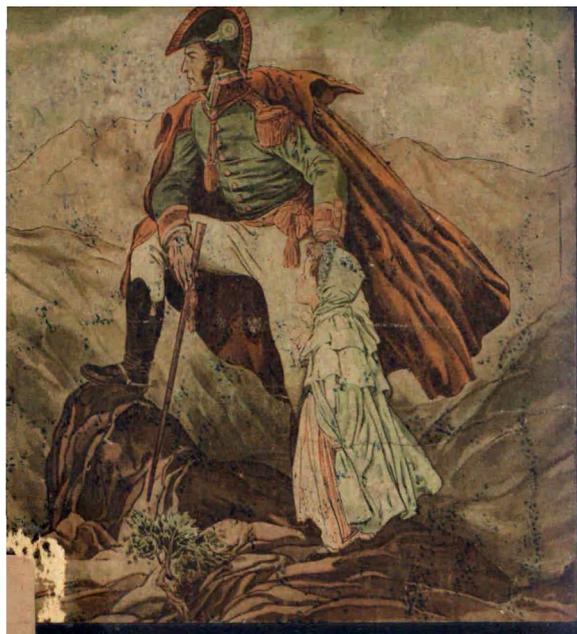


Figura 1



Todos están pendientes de lo que dirá *El Argos*.

Figura 2

Una vez en Europa, Merceditas mira al mundo a través de los ojos del padre. En la lámina que remite a la estancia de San Martín y su hija en Bruselas, donde la muchacha estudia como pupila en un colegio femenino, aparece de nuevo la imagen del Libertador contemplando a lo lejos un paisaje urbano, vestido de civil y en una pose que muestra el cuerpo de tres cuartos y la cabeza de perfil, recortada contra un cielo nublado. Merceditas dirige su mirada en la misma dirección indicada por el gesto paterno, pero esta vez su figura se separa del cuerpo del padre y asume su propia autonomía. La muchacha está representada como una Rückenfigur a la manera romántica, mirando de espaldas las agujas de la catedral gótica en lugar de los picos andinos. La solemne epifanía de la naturaleza americana se encuentra remplazada por la magestad de la arquitectura religiosa europea. La figurita de espaldas, absorta en la gravedad de la contemplación, invita al lector a identificarse con ella y evoca, al mismo tiempo, una actitud reflexiva, una conciencia de sí misma que incide en la definición de la subjetividad de la futura mujer. La pedagogía sanmartiniana está cumpliendo su proceso.



Figura 3

María, de observada a observadora

En 1965, la Colección azul de la Biblioteca Billiken publica la edición adaptada del clásico de Jorge Isaacs, *María*. A distancia de un siglo de su primera publicación, el desdichado idilio romántico entre el hacendado Efraín y su hermana adoptiva María, en el exuberante marco natural de la región colombiana del Cauca, se convierte en libro de lectura para las niñas de Argentina y Latinoamérica, oportunamente adaptado. A mediados de los '60, las series de Billiken ya tienen que competir con numerosas otras iniciativas editoriales para la infancia, y se van delineando dos campos ideológicos, uno abiertamente conservador, liderado por la empresa de los Vigil, y otro de aspiración popular y progresista, ocupado por emprendimientos novedosos como, por ejemplo, los *Bolsillitos* de la editorial Abril, creados por Boris Spivacow. El apogeo de las colecciones de libros infantiles y juveniles en la Argentina se produce cuando el niño, a nivel global y nacional, empieza a ser concebido como un sujeto social diferente al adulto, con necesidades e intereses específicos (Tosi 2015). Pero sobre todo, el campo de la literatura infantil estaba experimentando el mayor impacto innovador de su historia con la aparición de las obras de María Elena Walsh, quien romperá por completo los viejos esquemas, incorporando lo lúdico en la musicalidad de su poética y las formas de la comicidad como el disparate, que hacen del lenguaje un elemento transgresor y desestabilizador de las certezas socio-culturales para ampliar las alternativas y representaciones en el imaginario colectivo (García, 2015). El principal desplazamiento de la literatura infantil en los sesenta y los setenta consiste en incorporar la arbitrariedad literaria en los modos de narrar para apelar a la imaginación del niño en tanto sujeto lector. Frente a la progresiva liberación del yugo pedagógico y paternalista de la literatura infantil, Billiken sigue firme en su proyecto y acentúa su carácter conservador, propugnando patrones de comportamiento inspirados por los valores cristianos de obediencia, recato y moderación, regulados por un sistema de recompensas y castigos frente a las buenas y malas acciones, y caracterizados por planteamientos como la aceptación y naturalización de la pobreza y la disparidad social (Díaz Ronner p.523). La propuesta de *María* en el marco de la Serie Azul, en tanto texto canónico de la literatura romántica hispanoamericana, proveía un modelo de feminidad decididamente conforme con aquellos dictámenes por el carácter inocuo, etéreo y dócil, diríamos casi fantasmal, de la protagonista femenina. Era, sin embargo, un modelo identitario ligeramente problemático en su concreta actualización, puesto que presuponía la desaparición del sujeto.

La edición de *María* de 1965 cuenta con 7 ilustraciones de Blanca Meda y una imagen de tapa de la misma autora. La imagen de tapa (il.4), contrariamente a las láminas del interior del texto, está impresa a todo color y muestra una

condensación simbólica de los temas que recorren el libro. Los dos protagonistas están entrelazados en un casto abrazo, Efraín ocupando la parte superior de la imagen y besándole la frente a María, y ésta, en la parte inferior, apretando una mano del joven entre las suyas. El borde del sofá en el que está sentada María funciona como línea de separación entre los dos y alude claramente a la imposibilidad de que se cumpla la unión. Por otra parte, la muerte prematura de María y el amor infeliz de Efraín están anunciados al principio del texto, desde la dedicatoria ficticia a los hermanos de Efraín, y el tema de la muerte recorre la novela desde el incipit, con la insistida presencia del campo lexical del llanto y de la premonición. Ahora bien, el rostro de María está iluminado por una lámpara, colocada justo frente a ella pero a nivel de la cabeza de Efraín, de la que constituye un doble por su forma y dimensión. Si es verdad que lámparas, velas, ventanas y haces de luz remiten, en una lectura semiótica de la imagen, al punto de vista y la mirada, entonces esta ilustración de tapa anuncia un aspecto importante del texto. Es Efraín, voz narrativa en primera persona, el que mira constantemente a María, haciendo de ella el objeto de un escrutinio perpetuo, en busca de un ideal femenino destinado a disolverse, como los ensueños adolescentes, en la vida adulta. Si el texto está narrado desde el recuerdo y la nostalgia, este umbral amplifica el aspecto patético del relato y promete cumplir con lo que la novela se propone a partir del título: el retrato de un ser ideal, inmaculado y fantasmal. ¿Cómo convencer a las jóvenes lectoras a identificarse con él?

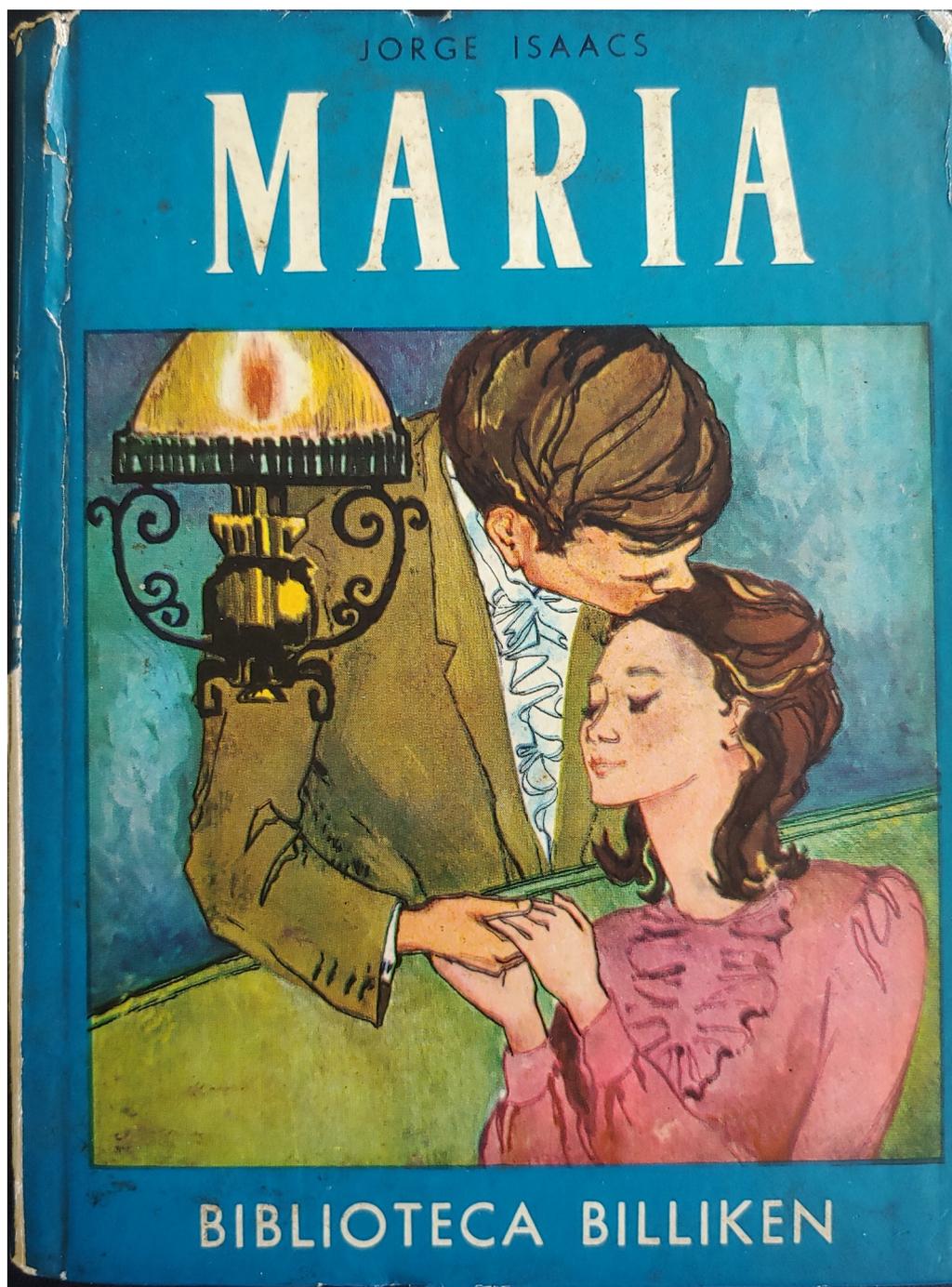


Figura 4

Una de las láminas interiores ilustra la escena que se refiere a la peligrosa enfermedad del padre de Efraín, quien cae postrado luego de enterarse de la ruina económica de su familia (il.5). El espacio restringido de la escena está recortado por la cama donde yace el progenitor acompañado por el joven Efraín y la madre, y está delimitado en la parte superior por el paño con flecos del dosel y, en la parte izquierda, por la columna de éste. Quien observa la escena es María, representada

de espaldas en el espacio indefinido que queda fuera de la escena propiamente dicha y que se difumina hasta coincidir con el espacio del lector. Entre María y la escena agónica está la columna del dosel, que tapa parcialmente la visión y marca una separación neta entre observadora y observados. Ahora bien, una vez más el elemento separador no actúa solo a nivel de la mera disposición espacial, sino que remite simbólicamente a la separación entre María y Efraín cuyo responsable es justamente el padre agonizante, quien se había opuesto al matrimonio inmediato entre los dos enamorados.

Al mismo tiempo, la contemplación de la escena por parte de María funciona como premonición de su propia agonía, puesto que la protagonista terminará muriéndose, mientras que el padre de Efraín logrará sobrevivir a la enfermedad. Sin embargo, la configuración de la escena remite sobre todo a un cambio importante en el sistema de las miradas y de los puntos de vista tal y como se encuentra instituido en el texto. María, hemos dicho, es el objeto constante de la observación del narrador pero también de su familia, puesto que la muchacha no forma parte del núcleo familiar originario de su novio, sino que es adoptada. En todo momento, el narrador y sus familiares miran a María como para inquirir su verdadera índole y comprobar su perfecta correspondencia con los ideales de gracia, recato y pureza que ella debe encarnar. Otra ilustración de la misma edición resulta muy expresiva al respecto (il.6): allí, el perfil del narrador ocupa la mayoría del espacio de la composición, mientras que la figurita de María está recortada en la parte superior izquierda de la lámina, donde se encuentra bordando, de espaldas a una ventana que también remite simbólicamente a otro punto de observación.

La presencia desmesurada de la voz narrativa de Efraín en el texto y la callada actuación de María, de la que nunca se explicita el punto de vista, se refleja perfectamente en esta ilustración, amplificada por el fragmento de texto que constituye el pie de la imagen: “María se hallaba en el costurero; estaba sentada en una silla de cenchas, de la cual caía como una espuma su falda de muselina blanca” (il.6). María es una visión perfecta, tranquilizadora y estática como una Madonna renacentista, que Efraín contempla complacido. Tan perfecta, podemos agregar, que no resistirá el impacto con lo real, sino que morirá antes de conocer la vida en pareja, antes de que la trivialidad mundana pueda tocarla y disolver su encanto. En cambio, en la escena de la agonía del padre (il.5), María es la que observa, ganando, en proporción con las otras figuras, un tamaño mayor. Por más que el pie de la imagen vincule la escena con la voz en primera persona del narrador (“Luego que despaché un paje en busca del médico, volví al lado de mi padre, quién me llamaba otra vez”), es María la que, con su mirada, les otorga realidad a los otros personajes y le da sentido a la representación. De pronto, el lector se encuentra identificado con ella, ya que comparte su mismo espacio de observación,

a contramano del texto, que sigue hablando por boca de Efraín. Podemos suponer que las pequeñas lectoras argentinas de los años '60, una vez arribadas a esta isla de visibilidad en el mar de palabras del bello Efraín, experimentarían un cambio sensible en su inevitable identificación con María: ya no se trata de reconocerse en una figura inconsistente, pasiva e irreal, sino de imaginarse la escena a través de sus propios ojos y, quizás, volver a contarse el relato con otras palabras.

Por otra parte, la ilustradora de *María*, la artista argentina Blanca Meda, elige para sus láminas un término medio entre el color y el blanco y negro, es decir, un dibujo a carbonilla con pinceladas azules que salpican algunas zonas de la imagen, tanto más brillantes cuanto más se acercan al espacio del observador, como el hombro de María (il.5) o el saco de Efraín (il.6), mezcladas con gris en el fondo de la composición, más claras en otras partes intermedias. Abandonado el realismo gráfico de las décadas anteriores, este tipo de ilustración expresa una contradicción entre el dibujo, aún mimético en sus formas y proporciones, y el color, que se superpone al trazo, no respeta sus bordes, no guarda ninguna relación con la paleta naturalista. La niña lectora, diría Benjamin, destinataria implícita de este libro, no encontrará en sus ilustraciones la variopinta puerta mágica que la lleva a abismarse en la historia y en sí misma, sino quizás experimentará el deseo de completar esas imágenes alusivas rearticulando por sobre ellas un discurso propio.



Luego que despaché un paje en busca del médico, volví al lado de mi padre, quien me llamaba otra vez.

Figura 5



Figura 6

Veinte años más tarde, en 1984, el pintor e ilustrador español naturalizado argentino Aniano Lisa, quien colabora con Billiken a partir de 1962, es llamado a

ilustrar de nuevo la novela de Jorge Isaacs, para su reedición. En este caso, cuatro láminas a todo color se alternan al interior del libro con viñetas y dibujos en blanco y negro.

La literatura infantil argentina de mediados de los ochenta se configura como un género de masas y por lo tanto resulta de particular interés para el mercado editorial. La editorial Atlántida, después de la muerte de los Vigil y ya en época democrática, se empieza a asociar con grandes grupos económicos en el campo de los medios de comunicación, hasta adquirir un canal de televisión abierta (Telefé) y varias emisoras de cable y del interior del país. La influencia de los medios de comunicación impacta en el campo infantil en general, dándole un rol protagónico a la imagen (García 2016). Como consecuencia, el mercado editorial apuesta a una literatura infantil que resulte visualmente más atractiva (García 2016). Tanto en el campo artístico como en el de la edición, la industria cultural instala prácticas que cuestionan la definición del arte heredada de la modernidad y generan un desplazamiento que afecta la construcción de los textos y los modos de lectura (Arpes y Ricaud 2008, 44). La presencia de las ilustraciones pasa de tener un carácter accesorio a ser una manifestación cultural que complementa la historia o amplía las posibilidades simbólicas de representación del mundo. Por su cantidad y características, la ilustración asume cada vez más el sentido de una interpelación explícita al lector.

En la edición de *María* de 1984, desde la imagen de tapa dibujada por Aniano Lisa (il.7), es evidente el cambio en la estética y en el aparato simbólico de la ilustración: una María de marcados rasgos criollos domina casi todo el espacio de la tapa, mientras que la figurita de Efraín, ubicado detrás de ella, la mira desde el fondo, como parte del paisaje agreste que la rodea. Efraín sigue siendo el que mira a la muchacha, pero desde un espacio marginal desde el cual ella es inalcanzable: ya no es la mirada del joven la que le brinda realidad a María. Ella, en cambio, retratada de frente, mira fijo al lector-observador. Ahora bien, Meyer Shapiro sostuvo que el rostro representado de perfil equivaldría a la tercera persona gramatical, mientras que el rol de la figura de frente corresponde a un “yo” del discurso que, con su latente mirada dirigida al espectador, presupone un “tú”. La figura de frente parece existir tanto para nosotros como para ella misma, en un espacio que se continúa virtualmente en el del observador, y por eso se presta a encarnar un símbolo o vehiculizar un mensaje (Shapiro 1985, 39). María estaría, aquí, pronunciando un “yo”, encarnando una feminidad ideal, pero no sumisa. La paleta de colores, desde el verde del fondo al rosa de las flores y del vestido de María, contribuye a recrear una atmósfera menos triste y luctuosa. Aniano Lisa decide retomar uno de los objetos mayormente focalizados en el texto, las flores a través de las cuales Efraín y María comunican entre ellos, que adornan la cabellera y las manos de la muchacha. Las flores y su paleta alegre y delicada

están presentes en casi todas las ilustraciones a color y constituyen el verdadero principio constructivo de la narración visual de las láminas a color (il.8 y 9).

Una de las ilustraciones en blanco y negro se configura, en cambio, como una escena (il.10). El espacio restringido es el que ocupan María, arrodillada frente a la madre de Efraín (su propia mamá adoptiva), y ésta, que se encuentra sentada frente a la joven. La actitud de María es la de la súplica, aunque el vínculo afectivo entre las dos se manifiesta a través del contacto de las manos, que están entrelazadas. La escena se refiere a la conversación en la que la madre le comunica primero a María que un joven del vecindario le pide su mano, y después del decidido rechazo de ella, le revela a la joven que sus dos progenitores adoptivos conocen y consienten su amor, correspondido, para Efraín. Éste escucha la conversación, espionando detrás de la puerta. En realidad, es el mismo Efraín que le pide a la madre que sostenga esa conversación, a sabiendas que él escucharía escondido: “Olvídese de mí al hacerle las reflexiones indispensables sobre la propuesta de Carlos. Yo estaré escuchando lo que hablen, tras de los bastidores de esta puerta. [...] [quiero] saber todo lo que ella es capaz de hacer por mí” (24). La escena, por lo tanto, es tal porque alguien la está observando y porque, desde el registro narrativo, la conversación transcurre con medias palabras y alusiones verbales, mientras los gestos y las actitudes corporales transmiten todo el pathos del momento. Desde el registro visual, la representación de la escena incluye al oyente/observador, Efraín, en el espacio marginal del fondo, detrás de la pantalla de la puerta, que lo separa de las dos mujeres. Una vez más, como en la ilustración de tapa, Efraín ocupa un nivel secundario en la disposición espacial, dejando el protagonismo a María, quien actúa con determinación. Una figura femenina menos fantasmal, y por eso mismo más trágica, emerge de este libro ilustrado, gracias también a una mayor complejidad y pregnancia del aparato iconográfico.

Como se decía al principio, las figuras diseminadas en el libro ilustrado son objetos experimentables sensorialmente dentro de un continuum verbal que apela a los componentes racionales de la inteligencia lectora. Despojos de tradiciones artísticas superpuestas, frutos de montajes y reapropiaciones, de interpretaciones subjetivas y exigencias comerciales, esas islas de visibilidad imponen una lógica residual y fragmentaria a la lectura. Las figuras permiten salir del orden del discurso y escaparse, aunque sea por un instante temporalmente indeterminado, de la lógica utilitaria y tutelar de la lectura provechosa que, en determinadas ocasiones, puede llegar a transformarse en una lectura insumisa.

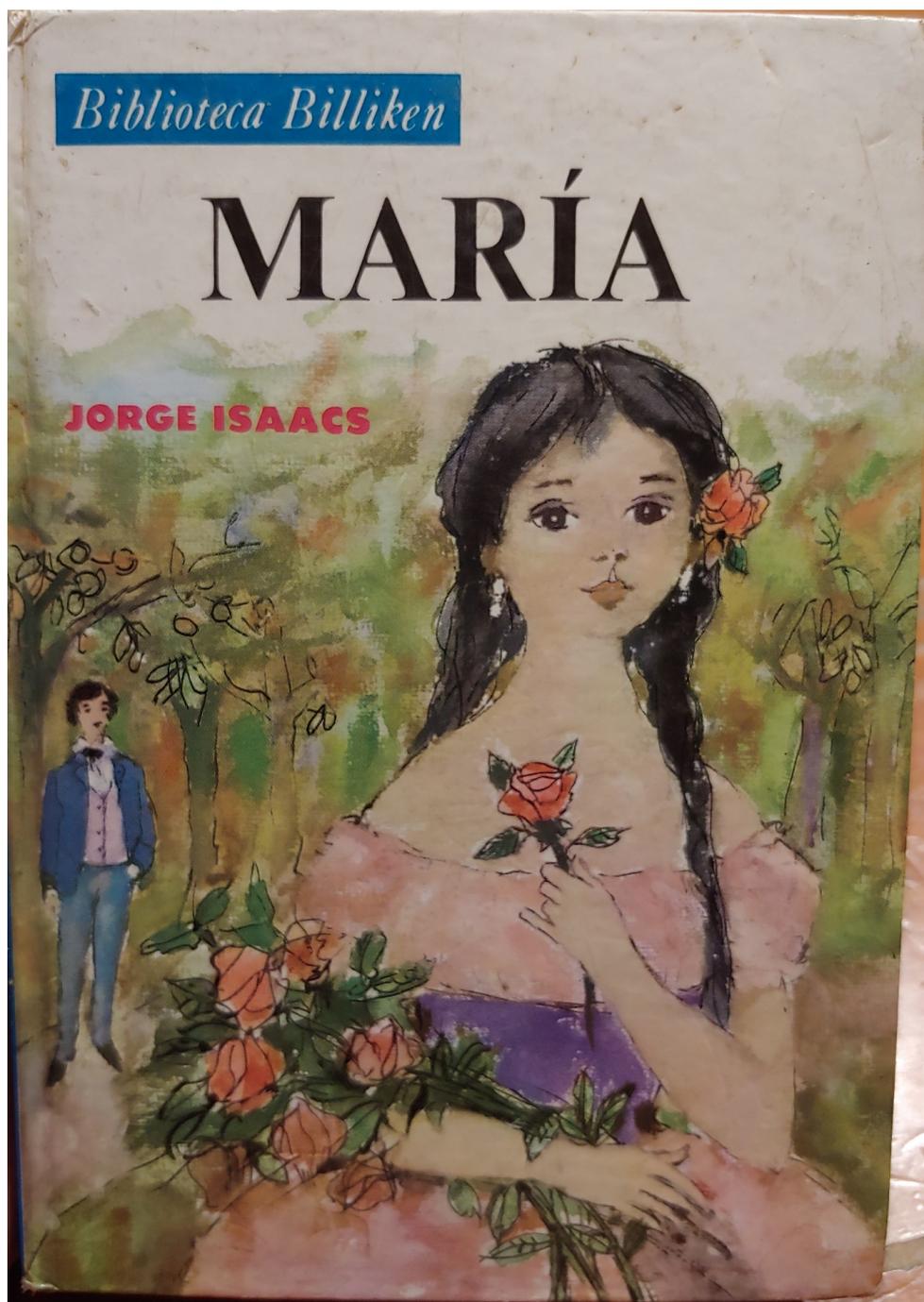


Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Bibliografía

- Arpes, Marcela y Nora Ricaud. 2008. *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: Stella - La Crujía.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Séuil.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. A cura di Francesco Cappa e Martino Negri. Milano: Raffaello Cortina.
- — —. 2019. *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*. A cura di Giulio Schiavoni. Macerata: Giometti e Antonello.
- Capdevila, Arturo. 1944. *La infanta mendocina*. Buenos Aires: Atlántida.
- — —. 1945. *El niño poeta*. Buenos Aires: Atlántida.
- Díaz Ronner, María Adelia. 2001. "Literatura infantil: de menor a mayor". En *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Vol.11 La narración gana la partida. Dir. Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 511-530.
- García, Laura Rafaela. 2016. "Las modulaciones de la imaginación: lectura, escritura e ilustración en los años 80 en la literatura argentina para niños". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1 (2), 49-67.
- Genette, Gérard. 2001. [1987]. *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. México-Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guitelman, Paula. 2006. *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hermida, Carola. 2015. "Lecturas de colección: A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales. Presentación". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1 (1), 5-20.
- Lojkin, Stéphane. 2008. *Introduction à la scène comme dispositif: Paolo et Francesca*. <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Fiction/Paolo&Francesca.php>
- Rancière, Jacques. 2016. [2000]. *La partizione del sensibile*. Trad. di Francesco Caliri. Roma: DeriveApprodi.
- Salvioni, Amanda. 2020. *El silencio de las imágenes. Texto e ilustración en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX*. Murcia: Editum.
- Schapiro, Meyer. 1985 [1973]. *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*. Trad. de S. Boschi. Parma: Pratiche.
- Tosi, Carolina. 2015. "La emergencia de las colecciones de literatura infantil y juvenil, y su impacto en la industria editorial. Los casos "Robin Hood" y «Biblioteca Billiken»". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. 1 (1), 132-158.

Amanda Salvioni es Profesora adjunta de Lengua y literatura hispano-americana en la Universidad de Macerata, estudia temas vinculados con la literatura del periodo colonial y del siglo XIX, las poéticas modernas fundadas en la reescritura de la historia, de la tradición y del mito, la relación imagen/texto en la narrativa ilustrada moderna y contemporánea, con especial referencia a las áreas geoculturales del Río de la Plata, México y Caribe. Sobre dichos temas ha publicado libros y ensayos en medios académicos italianos e internacionales. Es traductora de poesía y narrativa hispano-americana de distintas épocas.

Contacto: amanda.salvioni@unimc.it

Recibido: 14/02/2022

Aceptado: 04/06/2022