

## TEXTO E IMAGEN EN LOS CLÁSICOS LATINOAMERICANOS ADAPTADOS E ILUSTRADOS PARA LA INFANCIA. EL CASO DE LA BIBLIOTECA *BILLIKEN*

TEXT AND IMAGE IN THE LITERARY CLASSIC LATIN AMERICAN  
LITERARY BOOKS ADAPTED AND ILLUSTRATED FOR CHILDREN.  
THE CASE OF THE *BILLIKEN* COLLECTION

**Amanda SALVIONI**

Università di Macerata (Italia)

**Resumen:** El artículo propone un análisis de la relación entre texto e imagen en una específica tipología textual: los clásicos de la literatura adaptados e ilustrados para el público infantil. El corpus elegido es la colección editorial *Billiken* que surge al margen de la revista homónima desde los años 30 y durante todo el siglo XX en Argentina. A partir de la noción de adaptación (Hutcheon) y de constelación textual (Gentzler), se analizan aquí no tanto las operaciones textuales de paráfrasis, síntesis o censura de las obras originales, sino las ilustraciones que las acompañan, entendidas como adaptaciones icónicas que crean, junto con el texto, un sistema semiótico complejo. La presencia de imágenes altera el orden y el ritmo de la lectura favorece la inmersión subjetiva en el relato y posibilita, a veces, una lectura del texto a contramano de las finalidades pedagógicas con las cuales fue adaptado (Benjamin). El análisis semiótico de las imágenes pretende, por un lado, descifrar los fenómenos de recepción de las obras y, por el otro, reflexionar sobre el uso social del canon literario. Por último, se espera reconstruir pequeños fragmentos de una historia de la lectura infantil en la Argentina.

**Palabras clave:** Adaptación; Ilustración; Lector infantil y juvenil; Canon literario; Argentina.

**Abstract:** The article aims to analyze the relationship between text and image in a specific textual typology: the classics of literature adapted and illustrated for children, published into the *Billiken* editorial collection since the 1930s and throughout the 20th century in Argentina. Based on the notion of adaptation (Hutcheon) and textual constellation (Gentzler), will be analyzed not so much the textual operations of paraphrase, synthesis or censorship of the original works, but rather the illustrations that accompany them, understood as iconic adaptations that create, together with the text, a complex semiotic system. The presence of images alters the order and rhythm of reading, favors subjective immersion in the story and sometimes makes it possible to read the text contrary to the pedagogical purposes for which it was adapted (Benjamin). The semiotic analysis of the images aims, on the one hand, to study the reception phenomena of the works and, on the other, to reflect on the social use of the literary canon. Finally, it is expected to reconstruct small fragments of a history of children's reading in Argentina.

**Keywords:** Adaptation; Illustration; Children and Young Adults Readers; Literary Canon; Argentina.

“La literatura infantil, un campo aparentemente inocente y marginal donde, sin embargo, se libran algunos de los combates más duros y más reveladores de la cultura”.

Graciela Montes, *El corral de la infancia*, 1984

La adaptación de clásicos de la literatura para el público infantil y juvenil fue, y sigue siendo, casi siempre acompañada por ilustraciones. Por lo general, a la adaptación textual, hecha sobre la base de criterios de simplificación lingüística y depuración de elementos considerados como inapropiados, se suma otro aspecto de la mediación editorial, que hace hincapié en la visualidad. El texto literario resulta así adaptado dos veces, manipulado tanto en su esencia verbal como en su transposición icónica, para ser ofrecido a su destinatario como un flamante y atractivo objeto de consumo. Sin embargo, el libro adaptado e ilustrado para la infancia siempre parece mantenerse en un delicado equilibrio entre el placer, que las imágenes deberían propiciar, y la intencionalidad didáctica o pedagógica, bocado indigesto que el pequeño lector debería tragarse junto con la dorada píldora de la lectura. Por supuesto, esta ambivalencia refleja la ambigüedad con la cual el mundo adulto se relaciona con los niños y la variedad de planteamientos y conceptos acerca de la infancia que han caracterizado la modernidad occidental, por lo menos a partir del siglo XVIII.

El clásico adaptado es un objeto que interroga el campo literario desde múltiples puntos de vista, más allá de que se mire habitualmente con sospecha y displicencia. Por un lado, replantea cuestiones básicas como la relación entre forma y contenido, ya que legitima un modo de transmisión del texto irrespetuoso con su esencia expresiva, y lo hace paradójicamente dentro de un contexto de lectura —la escuela, la educación— que normalmente tiende a conservar los valores tradicionales del campo literario. La adaptación actúa de muchas maneras: refleja e interviene el canon, define una parte importante del uso social de la literatura, replantea los modos de recepción, desafía las jerarquías de los valores literarios. Por el otro lado, el libro adaptado e ilustrado para la infancia también lleva a reconsiderar la iconofobia y la logofilia que ha caracterizado el campo literario y la práctica de la edición en mucha parte del siglo pasado y del presente, cuando obras del XVIII y XIX, editadas o concebidas originariamente como ilustradas, se han leído y publicado sin imágenes en nombre de la primacía y pureza del mensaje verbal, único depositario de la verdad textual. Las ilustraciones, consideradas deseables y apropiadas para el público infantil, gozan de un derecho de ciudadanía que en otros contextos de lectura no tienen. Lo mismo ocurre, es importante recordarlo, con la literatura popular, desde el *feuilleton* al *colportage*, cuya edición incorpora la imagen con mayor frecuencia y naturalidad, obedeciendo a una lógica comercial que no se deja intimidar por la sacralidad del texto culto. Por estos motivos, volver a los libros destinados al lector infantil, inquilinos humildes y casi abusivos del campo literario, puede aportar algo en el estudio de la relación entre texto e imagen en una perspectiva intersemiótica.

Linda Hutcheon ha definido la adaptación como un proceso creativo de repetición sin reduplicación, que da lugar a un producto intertextual con constantes y variables. La constante, es decir, el común denominador entre el texto original y su adaptación, se identifica la mayoría de las veces con la historia o, dicho de otro modo, con el ‘qué’ del texto original. Las variables, en cambio, están determinadas por los modos de comunicación, es decir, por el ‘cómo’ está contada la historia en relación con el tipo de interacción que se establece con el destinatario. Podría decirse que, lejos de la lógica

de Pierre Menard, la instancia de la variación no se sitúa al nivel de la lectura y su infinita diversidad, sino en el modo material de la mediación. Hutcheon reduce los distintos modos de comunicación a tres grandes categorías: *telling*, *showing* e *interacting*; en algunos de ellos prevalece la narración (la novela), en otros la representación (las artes visuales, el teatro, el cine), y en otros la participación activa (los videojuegos). Queda entendido que una gran variedad de posibilidades se produce en los intersticios de esta partición, como aquellas que apelan simultáneamente a códigos distintos (el libro ilustrado, la *graphic-novel*) o a lenguajes que oponen una mayor resistencia a las usuales categorías con las que se define una historia, como el complejo caso de las adaptaciones musicales. Lo cierto es que los modos de interacción comunicativa determinan distintos niveles de implicación del destinatario, es decir, distintos grados de inmersión en la historia. Más en general, las adaptaciones —parafraseando a Hutcheon— interrogan el campo literario acerca del “qué” (la relación entre formas y contenido), el “cómo” (la relación con el destinatario), el “quién” (la autoría), y el “dónde” y “cuándo” (los contextos) del hecho literario.

Hablando de adaptaciones para la infancia, una consideración aparte merece el “porqué”. Aunque hayan numerosas y nobles excepciones, por lo general la edición de un clásico adaptado para el público infantil y juvenil esconde una intención didáctica o pedagógica que excede —y por ende traiciona— el mero valor del texto. Es fácil comprender como dicha intención condiciona en lo concreto las operaciones textuales de adaptación, desde la más neutral, como la paráfrasis o la síntesis, a la más comprometida ideológicamente, como la censura o la tergiversación. Quizás menos inmediato es reconocer el porqué de las ilustraciones. La presencia de imágenes genera un sistema semiótico complejo, ya que libera significados connotativos discontinuos, erráticos y difícilmente controlables (Barthes, 1964 y 1970). Las figuras pueden reflejar, modificar o desmentir lo que el texto “quiere decir”, o lo que su adaptador quiere que diga.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la relación entre las adaptaciones y el sistema de la literatura infantil en general, que incluye las obras no adaptadas sino escritas expresamente para ese público peculiar. Se trata, evidentemente, de un sistema influido por una situación comunicativa despareja, en la cual el emisor —el adulto— se coloca en una posición de superioridad respecto del destinatario —el niño—. Como afirmaba Graciela Montes, esta disparidad no puede no dejar huellas, aunque no queda claro “¿quién es el que deja marcas: el niño al que el texto busca como lector, o más bien el adulto en el que se originó el mensaje?” (Montes, 18). Desde hace ya varias décadas la literatura infantil y juvenil trata de desembarazarse de la finalidad pedagógica, un veneno sutil que debilita el estatuto de autonomía del hecho literario y de las marcas de su asimetría constitutiva (Díaz Ronner). Más allá de sus logros, cabe preguntarse de qué manera la obra literaria adaptada está sometida a las mismas tensiones.

El primero en reparar en el potencial subversivo de las ilustraciones en los libros infantiles fue Walter Benjamin. El pensador berlinés afirmaba que la ilustración, lejos de ser un complemento o un auxilio para el aprendizaje de la lectoescritura, consistía en el único medio capaz de neutralizar el detestable mensaje pedagógico de la literatura infantil de matriz iluminista y de hacer que la lectura pudiera escaparse del orden lógico del discurso, posibilitando una resignificación del texto libre de costricciones (Benjamin, 2012). Además, Benjamin esboza un análisis de los mecanismos de inmersión en la historia producidos por las ilustraciones: las figuras a todo color cautivan la fantasía soñadora del niño haciéndolo abismarse en la imaginación y en sí mismo, son la puerta mágica hacia los territorios del inconsciente, como el espejo de Alicia; la lámina en blanco y negro, en cambio, con

su aspecto sobrio y prosaico, empuja al niño “fuera de sí” y lo induce a hablar y a contar él mismo la historia (Benjamin, 2019).

La adaptación e ilustración de clásicos literarios fue parte importante de un proyecto editorial que se jacta de ser el primero en estar pensado de manera sistemática y orgánica para el público infantil en Hispanoamérica: la colección de libros surgida al margen de la revista *Billiken* por la editorial Atlántida de Buenos Aires (Hermida, Tosi). Mirándola en su conjunto, la Biblioteca *Billiken* deja emerger los indicios claros del uso del canon literario en el campo educativo. Claro está, el canon se esgrime como arma pedagógica de manera diferente en las distintas etapas de la elaboración de la identidad nacional, dependiendo de las circunstancias de la historia argentina a lo largo del siglo XX, desde la gestión educativa del aluvión inmigratorio, a la temperie cultural progresista generada por el exilio europeo en los años 30 y 40, al advenimiento del peronismo, a la sucesión de los regímenes autoritarios. La selección de los títulos en el catálogo de la editorial se hizo en colaboración con el sistema escolar y educativo en general, y respondió en igual medida a criterios comerciales y a los proyectos pedagógicos dominantes en cada época. Mirando detenidamente cada libro, se hace posible recuperar fragmentos de una historia de la lectura infantil basada en la materialidad del libro ilustrado, que ayuda a reconstruir los contextos de recepción y a ganar el horizonte histórico desde el cual nos habla la tradición. Más en detalle, la relación entre el texto y las ilustraciones es el terreno donde se juega gran parte de la partida de la adaptación, entendida ésta como una de las dimensiones del proceso creativo de recepción de las obras literarias. El análisis de este preciso aspecto del libro adaptado e ilustrado deja entrever la compleja trama de relaciones entre campos sociales y culturales y entre sistemas semióticos.

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, nace, entre otras, la revista *Billiken*. Destinada al público infantil, la revista se convierte en un hito del campo editorial especializado en la formación de lectores. A lo largo de las numerosas décadas de su actividad —detiene hasta el día de hoy el récord mundial de longevidad— *Billiken* se hace portadora de un proyecto pedagógico de carácter cada vez más conservador, hasta convertirse, en el periodo de la última dictadura militar (1976-1983), en un importante canal de difusión de imaginarios y opiniones conformes con la política del gobierno de facto (Guitelman 2006). A finales de los años 30, Vigil, autor de numerosos textos para niños, inaugura la sección libros de la editorial, pudiendo contar con la colaboración de un grupo de intelectuales españoles exiliados en la Argentina, entre los cuales destaca la figura de Rafael Dieste, quien se hará cargo de la dirección del proyecto hasta 1948 (Medina). Dieste y las distintas personalidades de exiliados españoles, muchos de ellos gallegos, como Carmen Muñoz, Federico Ribas y Alfonso Castela, que colaboraron con él, imprimieron un carácter de avanzada a la empresa editorial, desde el punto de vista de las premisas culturales y de la calidad gráfica y artística de los volúmenes, que perduró por lo menos hasta 1950. Después de esa fecha, la editorial, que experimentó varios cambios de gestión y de propiedad, siguió publicando libros, aunque la propulsión vital de las primeras décadas parece incidir en la calidad y en la variedad del catálogo.

La Biblioteca *Billiken* se organizó desde el principio en cuatro colecciones editoriales: 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. Cada volumen contenía una nota editorial de presentación que anunciaba: “Con la

realización de esta Biblioteca realiza la editorial Atlántida un amplio y sostenido plan de divulgación literaria, en que las exigencias de una seria cultura se encuentran siempre conciliadas con la amenidad y sencillez que la hacen grata y asequibles a todos.” La organicidad del proyecto — “plan de divulgación literaria”—, su carácter de seriedad —“seria cultura”— y el consabido lema de toda adaptación, que prescribe “amenidad y sencillez” como garantía de asequibilidad, responde a un ideal educativo nacional que confiaba a la escuela pública la cohesión social y la neutralización de los conflictos propios de las sociedades multiculturales de fuerte impacto migratorio. La Biblioteca *Billiken* pretendió configurarse como una empresa privada que ofrecía sus servicios a maestros y familias unidas en un solo esfuerzo educativo.

La Serie Azul resulta especialmente sugerente para un estudio del uso social del canon literario, puesto que refleja y contribuye a consolidar, en colaboración con el sistema escolar, una específica interpretación de la tradición literaria nacional y latinoamericana, en línea con una pedagogía de la identidad nacional que hiciera hincapié en lo autóctono y americano como instrumento integrador. Entre los años 40 y 50, los clásicos adaptados de tema americano revelan una fuerte impronta americanista, que tiende a poner en valor la herencia indígena, dentro de la tradición literaria colonial. Así, mientras la Serie Roja proponía clásicos europeos adaptados e ilustrados del calibre de Dante, Cervantes, Shakespeare, Calderón, Molière, Schiller, Gógol, Stendhal, Tolstoi, la Serie Azul se concentraba en las adaptaciones de clásicos fundacionales de la literatura colonial hispanoamericana. *La conquista del Perú*, de William Prescott, aparece adaptada por Alfredo Monte e ilustrada por Víctor Valdivia, y ofrece, por un lado, una visión apologética de los conquistadores, “un puñado de valientes” y, por el otro, una exaltación del “mundo maravilloso perdido entre las montañas andinas” gobernado por el “orgullosa monarca Atahualpa”. Las ilustraciones —algunas láminas a todo color y otras en blanco y negro— subrayan la centralidad de los conquistadores y tienden a llenar la página de signos gráficos que no dejan zonas vacías, así como el relato que, a pesar de su drástica reducción respecto al texto original, no deja ninguna zona de sombra en la interpretación histórica de los hechos. El mismo año, sale *El último mohicano*, de Fenimore Cooper, reducido por José Clemente e ilustrado por Caribé. Utilizado como prototipo del relato indianista, el libro proporciona un imaginario referido a un modelo de alteridad indígena— las tribus nómadas norteamericanas — más asimilable con la realidad histórica nacional. Con un estilo gráfico más estilizado, Caribé acompaña el relato con una expresividad más típica del comic que del libro ilustrado, exaltando la aventura por sobre la fuerza trágica de los eventos. En 1947, aparece *La Araucana* de Alonso de Ercilla, adaptada por Enrique Pérez Mariluz e ilustrada por Aniano Lisa, quien firmará las ilustraciones de las siguientes publicaciones: *Vida y Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, antologizado por Clemente Cimarra, en 1950 y, en el mismo año, una reducción de los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega el Inca, antologizado Enrique Pérez Mariluz. Para completar el cuadro étnico de la conquista y la colonia, se publica, en 1941, *Los negros de América*, ensayo de la antropóloga Elsa Brunelli, con las preciadas ilustraciones del artista gallego Castelao, y *Leyendas y fábulas guaraníes*, recopiladas por Ernesto Morales e ilustradas por Holden, quien también se hará cargo de las ilustraciones del libro de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, editado por segunda vez en la misma colección en 1940.

Como era de esperar, la Serie Azul reserva un lugar especial a la gauchesca, con la publicación y las numerosas reediciones del *Martín Fierro* y del *Fausto* de Estanislao del Campo. *Una excursión a los indios ranqueles* se reedita varias veces presentando la misma adaptación textual, pero con ilustradores distintos (1938 con ilustraciones de Bernabó y en 1940 con dibujos de Holden, para luego

volver a publicarse varias veces con las de Bernabó a lo largo del siglo). El canon nacional argentino incluye también *Amalia*, de José Mármol, *La gran aldea*, de Lucio V. López, y el previsible *Juvenilia*, de Miguel Cané. Además de la novela de Cooper, los autores norteamericanos están presentes con la publicación de las dos novelas más conocidas de Mark Twain y los cuentos de Edgar Allan Poe, mientras que el canon brasileño está representado por *Los sertones* de Euclides da Cunha.

La mayoría de estos títulos, seleccionados y publicados en las primeras dos décadas de vida de la Biblioteca *Billiken*, se volverán a editar numerosas veces a lo largo del siglo, en reediciones o en distintas adaptaciones, siendo las ilustraciones el elemento más variable. A la hora de renovar el catálogo, la editorial tiende a proponer los mismos textos cambiando su aspecto más evidente, es decir, el visual, para adaptarlos comercialmente a nuevas circunstancias, modas y gustos. Precisamente por este motivo es interesante reconstruir la historia visual de algunos de esos textos recurrentes (Salvioni 2020). A través de los cambios gráficos e iconográficos sufridos en el tiempo por el libro adaptado es posible profundizar ese ámbito de la recepción y de la historia de la lectura del que se hacía mención al principio.

Como estudio de caso, propongo tres ediciones distintas de la novela *María*, de Jorge Isaacs, publicadas en la Serie Azul, respectivamente: en la década del '40, cuando el proyecto pedagógico de la editorial Atlántida está profundamente influido por la presencia de Rafael Dieste y Carmen Muñoz, quienes aglutinan intelectuales y artistas del exilio español inspirados por la experiencia de las Misiones pedagógicas en España (Medina); en la década del '60, cuando *Billiken* compite ya con otras empresas editoriales especializadas en el público lector infantil y se posiciona en un campo ideológico cada vez más conservador, aunque, al mismo tiempo, se hacen evidentes las transformaciones vinculadas con la consolidación del campo artístico argentino en un sentido innovativo; y finalmente en la década del '80, cuando los cambios de propiedad de la editorial y las transformaciones del mercado propician un producto comercial cada vez más masivo (García), y muestran, desde lo visual, un contradictorio regreso al orden en vísperas de lo posmoderno.

Me centraré, no ya en las operaciones textuales de adaptación, sino específicamente en el análisis de las imágenes, para lo cual me sirvo de algunos instrumentos propios de la lectura semiótica de la imagen y de la noción de escena, o dispositivo escénico, elaborada entre otros por Stéphane Lojkin.

La propuesta de *María* en el marco de la Serie Azul, en tanto texto canónico de la literatura romántica hispanoamericana, se vincula, por lo menos al principio, con el propósito de proveer lecturas pensadas específicamente para las niñas, destinatarias de un conjunto de valores y modelos privativos de su sexo, como matriz normativa de género (Salvioni, 2022). La novela de Isaacs proveía un modelo de feminidad decididamente conforme con aquellos dictámenes por el carácter inocuo, etéreo y dócil, diríamos casi fantasmal, de la protagonista femenina. Al mismo tiempo, se le reconoce a Isaacs la capacidad de hacer emerger el paisaje americano como fuerte elemento identitario, estrictamente ligado a los estados de ánimo y a la construcción de la subjetividad de los personajes. Por el otro lado, el paisaje, y también el espacio doméstico de la estancia donde transcurre la historia, funcionan como escenario de una convivencia armónica de la comunidad a pesar de la heterogeneidad de la formación cultural del tejido social de la nación. Por último, la triste historia de amor que termina con la muerte de la protagonista femenina sugiere, a nivel alegórico, la imposibilidad de la realización de la unión utópica y proporciona al texto un tono nostálgico y melancólico que expresa la añoranza por lo que hubiera podido ser, cifra de un sentimiento americanista de matriz romántica.

La primera edición del texto, de 1941, testimonia la gran calidad de la propuesta de Dieste y la capacidad de hacer colaborar en el proyecto editorial personalidades destacadas del exilio español en la Argentina. Las ilustraciones, de alta calidad artística, están a cargo de Jorge Oteiza, destinado a convertirse en uno de los protagonistas de la escena artística española del siglo XX, quien en ese entonces se encontraba trabajando en Argentina.

Además de la imagen de tapa, la edición presenta cuatro láminas a todo color y otras tantas en blanco y negro. La distribución de las imágenes en el texto es de tipo convencional y consiste en la presencia de ilustraciones a toda página, encuadradas en correspondencia del episodio al que se refieren. El retrato de María (ilustración 1) testimonia el influjo de Picasso y más en general del cubismo y el constructivismo que estaba marcando la búsqueda estética del autor. La elección de dichas modalidades expresivas demuestra que el ilustrador y el editor no están buscando un lenguaje visual convencional; no creen que la representación destinada al público infantil deba obedecer necesariamente al realismo o a un mimetismo gráfico fácilmente comprensibles. El retrato de María no presenta rasgos fácilmente interpretables ni obedece a una imaginería romántica acerca del ideal femenino representado por el personaje de la novela. Su figura aparece asomada a un balcón, mirando intensamente una realidad a la que el observador no tiene acceso. Detrás de ella, un juego de líneas verticales, horizontales y oblicuas representa un espacio intermedio, entre el interior y el exterior de la casa. María está detenida en un umbral y conserva así su misterio, su carácter enigmático que le permite sustraerse del fácil estereotipo de la mujer que espera sumisa el regreso de su amado.

Las imágenes de Oteiza proveen un alto nivel de complejidad en cuanto a la organización del espacio que, renunciando a la profundidad de la perspectiva, se despliega en dos dimensiones planas. Dicha organización logra articular el espacio interno con el externo por medio de recuadros que recortan escenas y que alternan la posición del punto de vista, ya desde el interior de la casa, ya desde el exterior, adaptándose a los movimientos del texto, que transcurre tanto dentro como fuera de la casa solariega (ilustración 3). La lámina que representa la paradisíaca estancia del Valle del Cauca (ilustración 2) organiza el espacio en dos niveles: el inferior, que representa el ambiente exterior a la estancia; y el superior, ocupado por la casa, que a su vez deja lugar a un tercer

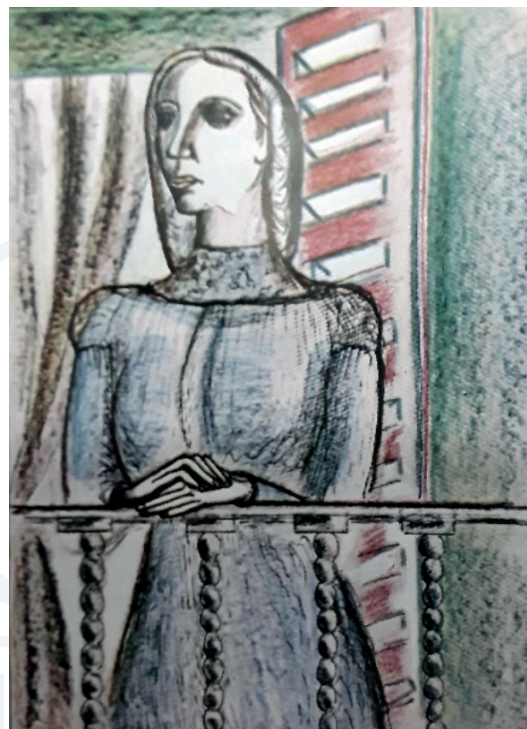


Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3

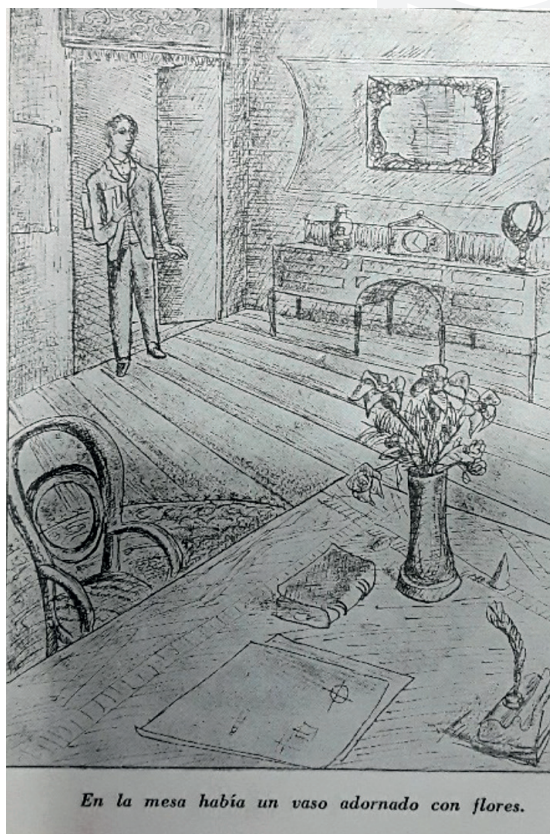


Ilustración 4

espacio donde se despliegan las montañas y el cielo nublado. De esta forma, la casa resulta enmarcada entre dos espacios incommensurables. Sin embargo, la mirada converge más bien en la tranquera, que articula los dos espacios y adquiere un fuerte y claro significado simbólico. Será Efraín, el protagonista masculino y narrador, quien traspasará ese umbral para ir a Europa y alejarse de la añorada tierra natal y de María, y quien decidirá traspasarlo otra vez en sentido contrario para asentarse definitivamente en su país después de la muerte de la amada. El punto de vista que construye la imagen es el del mismo narrador, quien focaliza la tranquera como punto nodal del relato y de su existencia.

Las primeras dos ilustraciones, el retrato de María y la Hacienda El Paraíso, son las únicas que no disponen de un fragmento de texto como pie de imagen, y llevan el lector a focalizar su atención en los dos silenciosos protagonistas de la novela, la mujer amada y la casa añorada, simbólicamente vinculados entre sí. De alguna manera, no favorecen la identificación con el personaje femenino, ni proporcionan la imagen de una casa con detalles realísticos suficientes para que el lector imagine y desee ocupar aquel espacio doméstico, que la novela describe como idílico.

Entre los objetos mayormente focalizados se encuentran los umbrales, puertas y ventanas que hacen incierta la separación y el tránsito entre el exterior y el interior de la casa. Los personajes aparecen con frecuencia detenidos en un umbral, como indecisos sobre la posibilidad de transitar (ilustración 4). La representación del idilio entre los dos jóvenes (ilustración 3) se organiza en un sistema espacial geométrico que produce un efecto de extrañamiento. El espacio interior donde se encuentran los personajes está aludido por medio de una perspectiva lograda por el cuadrículado del pavimento, mientras que el exterior predomina a través de las aperturas de la galería, donde de nuevo se entreve la tranquera cerrada. De esta forma, el espacio abierto en el que aparece el ave negra, premonición de la tragedia futura, se encuentra enmarcado en un cuadro que incluye las cabezas y los bustos de los dos amantes, exactamente como el relato enmarcado de la novela, que simula una reescritura póstuma de los diarios de Efraín. La representación del cuarto de Efraín (ilustración 4)



retoma este aspecto de la narración mediante la focalización del escritorio del narrador protagonista, donde campean un libro, unas hojas y un tintero, instrumentos de escritura y lectura. La silla vacía frente al escritorio deja abierta una pregunta acerca de la voz narrativa y del enigma del relato, mientras el protagonista se demora en el umbral de la puerta. El punto de vista del observador se sitúa sobre el escritorio, como sobrevolando aquel espacio cerrado e indicando un vacío.

La experiencia visual de este libro ilustrado logra revelar los aspectos menos anecdóticos del texto, la enigmática subjetividad de María, el espacio mágico de la casa solariega, los vacíos de la narración. Las ilustraciones de Oteiza obligan a un constante desplazamiento del punto de vista, invitan a entrar en la *mise en abîme* espacial, ignoran las implicaciones pedagógicas que se harán más evidentes con las reediciones del texto.

La edición de *María* de 1965 cuenta con 7 ilustraciones de la artista argentina Blanca Meda y una imagen de tapa de la misma autora. La imagen de tapa (ilustración 5), 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. 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.

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 (ilustración 6). El espacio restringido de la escena (Lojki) 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

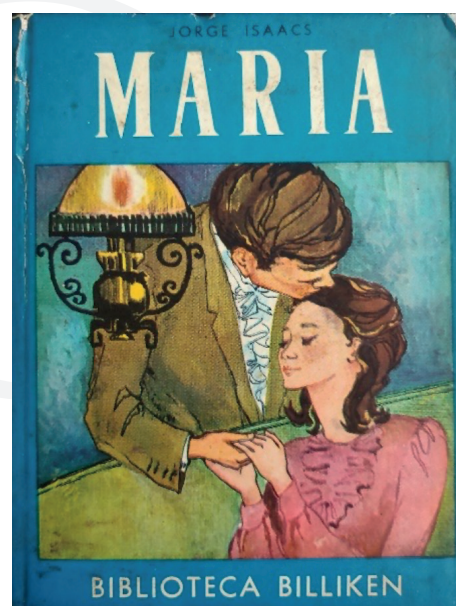


Ilustración 5



Ilustración 6



Ilustración 7

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 (ilustración 7): allí, el perfil del narrador ocupa la mayoría del espacio de la composición, mientras que la figura 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” (ilustración 7). 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 (ilustración 6), 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, 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

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

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.

En la edición de *María* de 1984, desde la imagen de tapa dibujada por Aniano Lisa (ilustración 8), 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.

Una de las ilustraciones en blanco y negro se configura, en cambio, como una escena (ilustración 9). 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, espiando detrás de la puerta. Desde el registro visual, la representación de



Ilustración 8



Ilustración 9

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.

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 y nos restituyen hoy imaginarios gestos de libertad.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1964). “Rhétorique de l’image”. *Communications*, 4. Recherches sémiologiques. pp. 40-51.
- (1970). “Le troisième sens”. *Cahiers du cinéma*, 1970; *L’obvie et l’obtus. Essais critiques*, III, Paris: Éditions de Seuil, 43-61.
- (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- 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.
- 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.
- GENTZLER, Edwin (2016). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London-New York: Routledge.
- 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.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London-New York: Routledge.
- LOJKINE, Stéphane (2008). *Introduction à la scène comme dispositif: Paolo et Francesca*. En <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Fiction/Paolo&Francesca.php>
- MEDINA, Pablo (2016). *Gallegos. Sembradores de ideas*. Buenos Aires: Centro Betanzos Ediciones.
- MONTES, Graciela (2001). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- SALVIONI, Amanda (2020). *El silencio de las imágenes. Texto e ilustración en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX*. Murcia: Editum.
- (2022). “La lectura insumisa. Texto e ilustración en los clásicos *Billiken* para las niñas”. *Confluenze*; 14; Bologna: Università di Bologna, pp. 8-34
- 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.