

# Una lectura de las ilustraciones de los cuentos de Andersen en la edición del CEAL de los años sesenta

KRAUSE, Flavia María Josefina / Filosofía y Letras. UBA - [fkrause8@gmail.com](mailto:fkrause8@gmail.com)

---

» *Palabras claves: ilustraciones – cuentos - infancia*

## › **Resumen**

Los cuentos de Polidoro del CEAL (Centro Editor de América Latina) se publicaron por primera vez en 1967 en nuestro país. Estos cuentos incluían entre otros, los cuentos tradicionales de Perrault, los hermanos Grimm o Andersen. Las ilustraciones fueron realizadas por grandes artistas como Ajax Barnes, Napoleón, Oscar Grillo, Hermenegildo Sábat, entre otros y constituyen un sello distintivo. La elección editorial de publicar los cuentos tradicionales con imágenes creadas por talentosos artistas constituye una clave fundamental para analizar cuál fue la concepción de infancia y qué productos culturales ofrecerían a los niños por parte de uno de los sellos destacados de la época.

Me interesa analizar los cuentos de Andersen considerando a la ilustración (en este caso de Ajax Barnes) como un modo de lectura del cuento maravilloso indagando en la elección de qué mostrar y qué no, de qué manera hacerlo, en principio, intentar una interpretación de las elecciones estéticas del artista para narrar nuevamente esta historia para niños.

Es de suma importancia el contexto de producción, los hechos históricos que rodean esta publicación, la política de la editorial donde se publican, la ideología del artista y la concepción de infancia que subyace en todo este trabajo conjunto entre la editorial, el autor de las ilustraciones y la autora de los textos.

Por otro lado, la reedición de estos cuentos en 2015 nos confirma la persistencia de un producto artístico de calidad que trasciende en el tiempo.

## > **Ponencia**

Los cuentos tradicionales para niños se han ido publicando en forma persistente a lo largo del tiempo. Me ha llamado la atención una de esas publicaciones en particular debido a una serie de particularidades que la distinguen. Se trata de la edición que realizó el Centro Editor de América Latina (CEAL) en el año 1967 en nuestro país. Conocidos como los cuentos Polidoro, esta colección reunía los cuentos tradicionales y otros relatos conocidos que se vendían en una edición económica (por fascículos) en los kioscos. Estos cuentos incluían ilustraciones realizadas por artistas de reconocida trayectoria, que le otorgaron una impronta distintiva reconocida en el tiempo. Una prueba de la vigencia de estas publicaciones es el hecho de la reedición de estos cuentos en 2015 por el ministerio de educación de la Nación para ser distribuidos a todas las escuelas del país.

Los artistas plásticos que crearon las ilustraciones que acompañan los cuentos fueron, entre otros, Oscar Grillo, Napoleón, Hermenegildo Sabat y Ajax Barnes. El trabajo con las imágenes y el diseño que combina los textos con los dibujos, hace que muchos consideren hoy que estas producciones constituyen los antecedentes del libro-álbum en nuestro país.

Con respecto al contexto de producción, es preciso explicar que algunos especialistas en Literatura Infantil como Adelia Diaz Rönnner, entre otros, reconocen en los años sesenta (década en la que se publicaron los Polidoro), el punto de inflexión en la literatura infantil. Esta literatura se encontraba mayormente ceñida al libro escolar, restringida y acomodada a las especificaciones de los pedagogos que consideraban, por ejemplo, que algunos cuentos tradicionales eran demasiados cruentos y tristes para los niños y lo descartaban o modificaban en pos de proteger la infancia. Frente a esta posición, surge otra corriente incipiente que, a diferencia de la anterior, buscaba crear y ofrecer a los niños productos de calidad artística. Los representantes de esta última reconocían en la infancia la posibilidad de una recepción adecuada y necesaria del arte. Algunos pioneros de esta corriente fueron María Elena Walsh y Javier Villafañe.

En este contexto, Boris Spivacow como director del CEAL, decide convocar a artistas, varios de ellos que provienen de otros campos como la historieta o el diseño gráfico, para ilustrar esta publicación de los conocidos cuentos de hadas que se publican para una distribución masiva: “más libros para más” era el slogan de la editorial que ha sufrido muchos altibajos durante la época de la última dictadura.

Entre esos artistas ilustradores elegí a Ajax Barnes que ilustró los cuentos de Andersen. Ajax Barnes (AB desde ahora), nació en Argentina, residió varios años en Uruguay donde trabajó como diseñador y en 1973, regresó a nuestro país hasta 1977, año en que decide exiliarse en Europa, con su mujer, Beatriz Doumerc, escritora de cuentos para niños con la que creó muchos libros en conjunto.

Mi hipótesis de trabajo es que las imágenes de Ajax Barnes que dialogan con la versión de *Polidoro* del cuento escrito, añaden significados al texto escrito a partir de las técnicas elegidas y las herramientas de configuración y de organización de las imágenes. Esta recreación permite 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 con una ideología y una representación de infancia específicas.

Entre los cuentos de Andersen ilustrados por Barnes, me interesa centrarme en *La princesa y el garbanzo* que forma parte de una serie de cuentos de la realeza junto con *El ruiseñor* y *El traje nuevo del emperador*.

En primer lugar, me interesa analizar cómo se construyen los personajes en el texto y luego en los dibujos. Es característico de los cuentos tradicionales que los personajes no tengan nombre, que el relato no posea ni referencias espaciales ni temporales. Así es como en la representación gráfica, lo único que caracteriza a los personajes como reyes, príncipes o súbditos es la corona, alguna insignia que visten o cualquier otra marca que con su presencia o ausencia indica la posición del personaje en la sociedad. Los cuentos tradicionales mantienen rasgos típicos de la cultura medieval y de allí que me interesa ponerlos en paralelo con las representaciones escultóricas y pictóricas de esa época. Como plantea Gombrich (H del A), los personajes representados por los artistas medievales de las pinturas y los bajorrelieves de los siglos X al XII, tampoco poseen ninguna identificación que nos permita asumir que se trata de alguna figura en particular, de tal o cual representante de la monarquía. 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: “sabemos que el aprendizaje y la educación de un artista medieval eran muy distintos. Empezaba siendo aprendiz de un maestro, al que acudía para instruirse y ocuparse de algunos pormenores del cuadro poco importantes. Gradualmente debía aprender cómo se representa un apóstol y cómo se dibuja a la Virgen. Aprendería a copiar y a adaptar de nuevo escenas de viejos libros, encajándolas en diferentes marcos, y acabaría finalmente por adquirir bastante facilidad en todo esto como para ser capaz de ilustrar una escena de la que no conociera ningún patrón. Pero nunca se hallaría en su carrera frente a la necesidad de tomar un libro de apuntes y dibujar algo en él tomándolo del natural. Hasta cuando se le requería para que representara a una persona determinada, al monarca reinante o a un obispo, no haría lo que nosotros llamaríamos un retrato parecido. En el medievo no existían tales retratos, de acuerdo con nuestro concepto. Todo lo que hicieron los artistas fue diseñar una figura convencional añadiéndole el emblema de su función —una corona y un cetro para el rey; una mitra y un báculo para el obispo— y quizá escribir el nombre debajo para que no hubiera error. Puede parecernos extraño que artistas que fueron capaces de realizar figuras tan llenas de vida como las de los fundadores de Naumburgo encontrarán difícil lograr el parecido de una persona determinada. Pero la misma idea de situarse frente a una persona o un objeto y copiarlos les era ajena. Lo más notable es que, en ciertas ocasiones, artistas del siglo XIII hicieron algo, en efecto, según el natural. Lo hicieron así cuando no dispusieron de un patrón convencional del que fiarse.” (196)

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 reales, 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 y que se acerca notablemente al arte románico de la Edad media.

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 artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una «copia» de la realidad. (...) Todo apunta a la conclusión de que la locución «el lenguaje del arte» es más que una metáfora vaga,

de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas.”  
(Cap. II)

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, con 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.”

Algún 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. Éstos 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 y 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. Son 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 la geometría del cubismo de las movimientos vanguardistas del siglo XX que abrevaron en el arte antiguo para crear obras innovadoras.

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

Como en toda la obra de AB, los dibujos no tienen perspectiva como en las pinturas medievales, característica retomada por las vanguardias. 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, carecen de condicionamientos porque poseen menos experiencia, y con ello menores restricciones para crear. Breton 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 ceñirnos a la perspectiva puede liberarnos de ciertas limitaciones para crear imágenes, no podemos decir 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- Figura 1).

Por añadidura, los trajes reales poseen 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 y esto nos habla de un estudio detallado del ilustrador para ceñirse a estos modelos.

## › **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. Esto es armado por la reina para poner a prueba su origen real. El insignificante garbanzo no puede ser percibido más que por un miembro de la realeza. La verdadera princesa puede sortear la prueba, 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, lo suponemos un lugar apropiado para AB. En su obra, se reconoce una fuerte influencia del arte románico desarrollado en la edad media.

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.

Me detengo 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 (H del A): “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.

Gombrich (H del A, 169)

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 (2010), cuando se ocupa de realizar un análisis exhaustivo de los antecedentes de los comics 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.” (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.

Sería posible, si le fuéramos poniendo movimientos, armar un corto de animación como el que realizó David Newton (2009) con el Tapiz de Bayeux.<sup>1</sup> 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, 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

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=LtGoBZ4D4\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=LtGoBZ4D4_E)

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 enfrentaba 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.

## > **Conclusión**

A partir del análisis de las ilustraciones de Ajax Barnes, considerando el contexto de producción, las características de la publicación y la concepción de infancia que subyace en este material, rescato especialmente el trabajo comprometido en ofrecer arte para niños. Un arte que propone inquietarnos cuando sutilmente, por ejemplo, cuestiona las figuras de autoridad que se sostienen a partir de asuntos que carecen de importancia como sentir un garbanzo debajo de cientos de colchones mullidos.

## **Bibliografía**

Andersen, H.C. (1976) *Pulgarcita y otros cuentos*. Versiones de Beatriz Ferro e Ilustraciones de Ajax Barnes. Buenos Aires, CEAL (Cuentos de Polidoro).

Breton, A. "Primer manifiesto surrealista". En: Cirlot, L. (2007) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. La Plata, Terramar.

Díaz Rönner, M. A. (2011) *La aldea literaria de los niños*. Córdoba, Comunicarte.

García, S. (2010) *Novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.

Gombrich E.H. (1997) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate S.A. (con autorización de Phaidon).

Gombrich E.H. 1995) *La historia del arte*. México DF, Editorial Diana y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Dirección General de Publicaciones (con autorización de Phaidon)

Rivera Jorge, (selección y notas). (1977) *El cuento popular*. Buenos Aires, CEAL.