
Krause, F. M. J. (junio, 2025). "Artistas para la infancia que ocuparon mucho espacio: Elsa Bornemann y Ajax Barnes en un libro prohibido en dictadura". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 20 (10), pp. 81 – 101.

Título: Artistas para la infancia que ocuparon mucho espacio: Elsa Bornemann y Ajax Barnes en un libro prohibido en dictadura

Resumen: En este trabajo se analiza la primera edición de un libro infantil prohibido en la última dictadura argentina: *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975). Nos detenemos en algunos cuentos no tan recorridos escritos por Elsa Bornemann e ilustrados por Ajax Barnes para sumar algunas consideraciones acerca de la potencia poética de esta obra y que, en cierta medida, pueden funcionar como hipótesis acerca de los motivos de la censura del libro.

Si bien la vigencia de estos cuentos es ineludible, con ediciones ininterrumpidas desde la vuelta de la democracia, las publicaciones posteriores a la dictadura no mantuvieron el diseño de página y las ilustraciones de Barnes de la primera edición. Elegimos entonces, centrarnos en el libro de 1975, ya que consideramos que representa una propuesta muy novedosa para la época considerando el contexto de producción y la idea de infancia que subyace allí. A la vez, es representativa de una corriente que emergió en la etapa anterior a la dictadura en el campo de la literatura para niños/as, y que luego resurgió, pasado ese período, con algunos/as de esos/as artistas, otros/as nuevos/as y el legado de otros/as que ya no permanecieron en nuestro país, como es el caso de Ajax Barnes pero que, indudablemente, siguen siendo los antecedentes de quienes en la actualidad continúan creando libros infantiles con valor artístico.

Palabras clave: Literatura infantil, libros prohibidos, lenguaje verbal, ilustraciones, Elsa Bornemann, Ajax Barnes.

Title: *Children's artists who took up a lot of space: Elsa Bornemann and Ajax Barnes in a book banned during the dictatorship*

Abstract: *This article analyzes the first edition of a children's book banned during the last Argentine dictatorship: An Elephant Takes Up a Lot of Space (1975). We examine some lesser-known stories written by Elsa Bornemann and illustrated by Ajax Barnes to offer some considerations about the poetic power of this work, which, to a certain extent, can serve as hypotheses about the reasons for the book's censorship.*

While the relevance of these stories is inescapable, with uninterrupted editions since the return of democracy, publications after the dictatorship did not maintain the page layout from the first edition nor Barnes's illustrations in it. We therefore chose to focus on the 1975 book, as we believe it represents a very novel proposal for the time, considering the context of its production and the underlying idea of childhood. At the same time, it is representative of a movement that emerged in the field of children's literature in the period before the dictatorship, and which re-emerged after that period, with some of the same artists, some new ones and the legacy of others who no longer remained in our country, as is the case of Ajax Barnes, but who undoubtedly continue to be the precursors of those who keep working on the creation of children's books with artistic value.

Keywords: *Children's literature, banned books, verbal language, illustrations, Elsa Bornemann, Ajax Barnes.*

Artistas para la infancia que ocuparon mucho espacio: Elsa Bornemann y Ajax Barnes en un libro prohibido en dictadura¹

Flavia M. J. Krause²

Porque allí, en los arrabales de mi mirada podrían ver a la criatura que fui – acurrucada sobre el miedo –y también a la niña que soy, que crece. Una niña a la que – tan trabajosamente – voy dando – de nuevo – a luz.

Elsa Bornemann³

Es bien sabido que *Un elefante ocupa mucho espacio* (1975) fue prohibido durante la última dictadura militar argentina en 1977 y, en general, su censura se explica de modo reduccionista aludiendo al argumento del cuento que da nombre al libro, en el que una huelga de animales apresados y esclavizados reclaman sus derechos de libertad a los dueños del circo. Esta historia tan conocida, de todos modos, es solamente uno de los quince cuentos que contiene el libro escrito por Elsa Bornemann y el resto de ellos también merece atención.

En este trabajo, nos detendremos en algunos de esos otros cuentos de este libro, no tan recorridos. Haremos un análisis de los textos y de las ilustraciones de Ajax Barnes que dialogan con las palabras de la autora exclusivamente en la primera edición, para sumar algunas consideraciones acerca de la potencia poética de la obra y que, en cierta medida, pueden funcionar como hipótesis acerca de los motivos de la censura del libro.

¹ Parte de este trabajo tiene su origen en la tesis de maestría de la autora: Krause, Flavia M. J. (6 de mayo de 2024). Cuando las ilustraciones cobran protagonismo: las propuestas gráficas de Ajax Barnes en libros infantiles (1966-1976) (tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. http://repositorioubas.sisbi.uba.ar/gsdll/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=aaqmas&cl=CL1&d=HWA_7605

² Profesora en Letras (UBA), Especialista y Magíster en Diseño Comunicacional (FADU- UBA) y Especialista en Literatura Infantil y Juvenil (UNSAM). Es docente de literatura en profesorados de educación inicial y primaria de Caba. Dicta Semiología en el CBC de la UBA. Caba, Argentina. Correo electrónico: profesorafkrause@gmail.com

³ Bornemann, E. (1991). *Los desmaravilladores*. Alfaguara.

Un elefante ocupa mucho espacio se publicó por primera vez en 1975 en Ediciones Librerías Fausto, colección La Lechuza N° 2. Elsa Bornemann, la autora de los textos, publicó sus primeros libros allí como *El libro de los chicos enamorados* (1976) y *Bilembambudín* (1979). Como decíamos, la primera edición la ilustra Ajax Barnes y más tarde, se suceden varios otros ilustradores como Juan Marchesi en 1984, inmediatamente luego del comienzo de la democracia, y le siguen Sergio Kern, Nora Stella Torres, O’Kiff-MG, Mónica Pironio, Laura Michell.

Publicaciones y prohibiciones

En cuanto al contexto de producción de este libro infantil de 1975, es relevante, entre otros aspectos, tener en cuenta el proceso de modernización sociocultural que se había iniciado a fines de los ’50 en el escenario nacional, en el marco de gobiernos democráticos débiles y otros dictatoriales, principalmente desde mediados de los sesenta a 1976, año del último golpe militar que dio comienzo a la última y más sangrienta dictadura militar en Argentina. En el período, además, se destacaba una expansión del mercado editorial interno en Argentina debido, entre otros aspectos, al crecimiento de las clases medias, el incremento de la alfabetización escolar y de la población universitaria junto a la gran publicación de libros.

Por otro lado, el proyecto editorial donde se publica el libro de cuentos de Bornemann es particular, en especial, considerando la historia de las librerías Fausto en el escenario de la época, un lugar de encuentro de intelectuales y artistas. En Fausto: la librería porteña, libro que recopila entrevistas a familiares y trabajadores de la reconocida librería, Rogelio García Lupo (2016), amigo del fundador Gregorio (Goyo) Schwartz, señala cuál es el espíritu con el que el reconocido editor creó este sello:

Perteneció a una generación que confiaba ciegamente en que el camino a la revolución pasaba por los libros. La extensión del alfabetismo y el desarrollo de la cultura debían conducir a una sociedad más justa. En esta hipótesis, era natural que Schwartz creyera en la utopía comunista y se entregara a ella durante la juventud. (p. 17)

Por su lado, la autora de los cuentos, Elsa Bornemann, fue maestra y profesora en Letras y se dedicó a escribir numerosos libros infantiles y adolescentes que continúan reeditándose sin perder vigencia. La prohibición de su libro *Un*

elefante ocupa mucho espacio en 1977 afectó mucho a la escritora ya que, además, le censuraron la posibilidad de seguir visitando escuelas y que, como ha manifestado, se trataba de una actividad que ella realizaba con frecuencia y le resultaba muy satisfactoria:

A lo largo de seis meses no pude escribir. Superado ese lapso, compuse la nouvelle titulada *Bilembambudín o El último mago* —publicada enseguida por Editorial Fausto— y a partir de ahí continué con la escritura, contra viento y marea. Pero la prohibición afectó particularmente mi relación con la existencia. En especial, debido a la gran cantidad de personas que decían apreciarme, quererme y que se borraron por completo a causa del decreto militar. Por extensión arbitraria del mismo tuve vedado el acceso a todo establecimiento de educación pública (de cualquier lugar de la Argentina y de cualquier nivel) hasta que terminó la dictadura. (Bornemann, 2001)

En cuanto a Ajax Barnes, el ilustrador de la primera edición, fue diseñador e ilustrador de muchas publicaciones para niños desde mediados de los '60 en nuestro país hasta el comienzo de la dictadura. En 1976, prohíben dos emblemáticos libros que él realizó junto a su esposa, la escritora Beatriz Doumerc: *La línea* (1975) y *El pueblo que no quería ser gris* (1975). Sumado a estas prohibiciones, se agrega luego la censura del libro de Bornemann ilustrado por él y en 1977, Barnes junto con su familia deciden exiliarse en Europa y ya no regresan.

Podemos establecer un paralelo entre *Un elefante ocupa mucho espacio* y *La línea*. Este último, con autoría de Doumerc y Barnes, se publica en 1975 en la editorial Granica sumado a una edición limitada que realizó Casa de las Américas. La institución cubana publicó *La línea* en 1975 en una edición especial, tras premiarlo junto a otros cuatro libros infantiles. Enseguida después, al año siguiente, un decreto de la dictadura militar de 1976 prohíbe este libro y *El pueblo que no quería ser gris*, de los mismos autores (Doumerc y Barnes). Casi idéntica es la historia del libro de cuentos de Bornemann. En 1977, la primera edición de estos cuentos es censurada por decreto, pero “Paradójicamente, el año anterior, *Un elefante ocupa mucho espacio* había sido elegido para integrar la Lista de Honor del IBBY; primera vez que esta distinción correspondía a un libro de autor argentino” (Imaginaria, 1999). El Decreto 3155 de octubre de 1977 establece la prohibición, el secuestro de los libros, su distribución, venta y circulación y la editorial es clausurada por el término de diez

días. Este decreto señala que, del análisis de estos libros, “...surge una posición que agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone” (Pesclevi, 2014, p. 117).

La escritora de literatura infantil, Graciela Montes, en un artículo en el que se refiere a su conocido concepto sobre el corral de la infancia, desarrolla las discusiones que se plantean en este ámbito de la literatura: “...la literatura infantil es un campo aparentemente inocente y marginal donde, sin embargo, se libran algunos de los combates más duros y más reveladores de nuestra cultura” (Montes, 2003, p. 2). Esta autora, junto con otros, pertenecieron a una corriente de artistas y críticos de libros infantiles que se habían propuesto poner el ojo en estos productos infantiles desde la etapa anterior a la última dictadura. Habían comenzado a poner en cuestión la literatura encorsetada en los libros de lectura escolares y los mensajes didácticos que encerraban estas propuestas. Todo esto, a la luz de una nueva mirada hacia la niñez como legítima destinataria del arte y la cultura. A esta corriente de artistas y especialistas, se opusieron los censores de la dictadura, con ideas totalmente contrapuestas: mientras unos creaban y abogaban por libros artísticos y desafiantes; los otros, controlaban los argumentos de las historias y las propuestas infantiles en general para detectar y sacar de circulación todo aquello que pudiera poner en cuestión la preservación de la ideología que el gobierno militar se proponía que imperara. En *Un golpe a los libros* explican:

De los documentos públicos y secretos, emitidos por el gobierno militar se desprende la importancia crucial que las autoridades daban a los libros como difusores de ideología, ya sea de la propia doctrina o la de los ‘oponentes’, como eufemísticamente denominaban a quienes pensaban diferente de ellos. En este marco, la literatura infantil era un espacio que el ojo del censor vigilaba con firmeza. Se sentían en la obligación moral de preservar la niñez de aquellos textos que – a su entender – ponían en cuestión valores sagrados como la familia, la religión o la patria. (Invernizzi y Gociol, 2003, p. 110)

Es cierto que, como dice Bornemann, los cuentos del libro se vinculan con la búsqueda de la justicia desde su argumento, y añadimos que, además, algunas de estas historias, hacen una reivindicación del trabajo comunitario y la defensa grupal de los derechos. En “Un elefante ocupa mucho espacio”, “El pasaje de la Oca”, “El año verde”, “Donde se cuentan las fechorías del Comesol”, un grupo de individuos

(personas o animales) acuerdan y actúan para resolver juntos un problema en común.

Además de los textos, es preciso mirar el trabajo gráfico de Ajax Barnes que acompañan estos cuentos. En general, y no solamente en este libro con imágenes del artista, se trata de ilustraciones particulares en contraste con otras de la época más realistas y tradicionales. La obra de Barnes se caracteriza por la síntesis propia del diseño de la época que retoma las corrientes artísticas de vanguardia. Barnes en sus comienzos, trabajó como diseñador. Hacia los '50, formó parte de la reconocida Imprenta AS de Uruguay, donde residió hasta que en ese país se instaló la última dictadura militar en 1973 y regresó a la Argentina con su familia. Su etapa como diseñador en la imprenta uruguaya, creando afiches y carteles con pocas figuras, reducida cantidad de colores y líneas para construir mensajes pregnantes, ha teñido la obra de Barnes en todos los libros infantiles en los que participó y se transformó en su sello distintivo.

Un recorrido por la primera edición de *Un elefante ocupa mucho espacio*

Iremos analizando algunos de los cuentos de *Un elefante ocupa mucho espacio*, para describir el modo en el que los textos de Bornemann se van vinculando con las ilustraciones de Barnes y de qué manera esta relación entre ambos lenguajes funciona resaltando la polisemia y potencia artística de estos relatos. El libro de Bornemann, conocido por el cuento que le da nombre, contiene quince historias cortas. Son breves y giran alrededor de distintos conflictos cotidianos de gente común que se solucionan en el plano de lo fantástico. Varios de ellos interpelan a la autoridad, así como la injusticia y el sinsentido de algunas normas.

Los textos de estas historias, además de abordar temas polémicos y desafiantes para la infancia, de alejarse de la tradición de literatura didáctica, poseen numerosos recursos retóricos en la propuesta completa. En *Una trenza tan larga...*, por ejemplo, la escritura va detallando una imagen tan hiperbólica que resulta casi del realismo mágico:

Nunca le habían cortado el pelo. Ni siquiera se lo habían recortado. Margarita no quería. Por eso lo tenía tan largo. Larguísimo. Su trenza negra alcanzaba a cubrir una cuadra. Cuando Margarita dormía, su trenza se estiraba por el dormitorio, se doblaba por la sala, seguía por el balcón y - desde el tercer piso de la casa - caía

hacia la calle, saliendo por la ventana que dejaban abierta a propósito. (Bornemann, 1975, p. 31)

Este y otros fragmentos pueden llevarnos a recordar la novela de García Márquez (1981) en aquel pasaje de *Crónica de una muerte anunciada* cuando una bala perdida atraviesa toda la plaza:

una sirvienta sacudió la almohada para quitarle la funda, y la pistola se disparó al chocar contra el suelo, y la bala desbarató el armario del cuarto, atravesó la pared de la sala, pasó con un estruendo de guerra por el comedor de la casa vecina y convirtió en polvo de yeso a un santo de tamaño natural en el altar mayor de la iglesia, al otro extremo de la plaza. (p. 13)

En otro pasaje del cuento infantil, la narradora cuenta que:

Y hacia allá fue, con sus amiguitos en hilera cargando la trenza tras ella: Sebastián la seguía en triciclo. Carlitos en Karting. Gustavo en bicicleta. Cristina en remociclo. Pilar en monopatín. Aníbal en autito. Matías corriendo. Sonia en carrito, empujada por Darío y Hernán, y finalmente Bettina, en patines, sujetándose del gran moño floreado y dejándose arrastrar por los demás.... (...) Cada recreo, la trenza de Margarita servía para saltar a la soga, para enrollarse en caracol, para formar guardas sobre las baldosas del patio... ¡y hasta para colgar un ratito al sol la ropa recién lavada por la portera! (Bornemann, 1975, p. 37 y 38)



Figura. 1. *Una trenza tan larga...* (Bornemann, 1975, p. 39)

La contraposición entre la hipérbole que va recreando el texto con la proliferación de detalles y de anécdotas exageradas, frente a la ilustración que reduce la escena a una niña (Bettina) en patines que va llevando un mechón de pelo con un moño (en un recorte del cabello larguísimo de Margarita que es preciso reponer por fuera del marco de la hoja, ver figura 1), no hace otra cosa que destacar

la potencia de ambos lenguajes que funcionan en conjunto, uno exagerando y el otro reduciendo, para decir en un nuevo sentido lo que está sucediendo.

Barnes con sus ilustraciones, resalta el sentido central de cada cuento del libro seleccionando pocos elementos del argumento, para ilustrarlos con figuras planas, pintadas en forma casi completa por un solo color y fondo blanco, similar a algunas pinturas del pop. De esta manera, logra un gran impacto visual que refuerza el mensaje político del relato.

Es preciso destacar la intervención del diseñador Oscar “el negro” Díaz en la confección de este libro de Ediciones Librerías Fausto y muchos otros en los que, además, Barnes y Díaz compartieron proyectos como en el CEAL (Centro Editor de América Latina) o en Arístides Quillet.⁴

Gabriela Pesclevi (2014) en *Libros que muerden*, donde cataloga todos los libros prohibidos en la última dictadura militar, destaca, en particular, el trabajo de ilustración de Barnes:

Las ilustraciones de Barnes tienen una fuerza magnética. Con muy poco logra una resolución contundente sobre lo que quiere contar. El manto negro del pelo de Margarita desplegándose en página doble se vuelve fundamental para generar un recurso que contribuya a mostrar la característica esencial del personaje. Los contrapuntos de los colores plenos con el efecto de rayas y formas geométricas (muy de su estilo). La síntesis y sutileza para generar un clima poético, pensante, plástico. Tres palabras con P (p. 89).



Figura 2. Una trenza tan larga... (Bornemann, 1975, p. 34-35)

⁴ En el CEAL, Barnes y Díaz trabajaron en las colecciones Polidoro y Los Chiribitil y, en Arístides Quillet, también ambos, junto con Breccia, Oski y Beatriz Ferro en los textos, realizaron la Enciclopedia infantil *El Quillet de los niños*.

El ilustrador compone en una doble página la figura de una niña pequeña, Margarita, que luce un cabello enorme que cubre casi una página entera y en el que acomoda insectos y flores. Es suficiente esta imagen en un fondo blanco, mostrando la desproporción del enorme cabello con respecto a la niñita, para ilustrar el conflicto que plantea la historia (Figura 2).

En el cuento “Caso Gaspar”, el protagonista decide caminar con las manos, aburrido de gastar sus zapatos tratando de vender sus manteles. El vendedor, caminando de este modo, genera disturbios en la calle cuando el público asombrado se detiene a mirarlo y es entonces que es apresado. La historia concluye con todo el Departamento de Policía discutiendo acerca de si Gaspar ha transgredido alguna ley. La escena del vendedor en la calle es ilustrada por Barnes, exclusivamente con Gaspar sobre sus manos sosteniendo su valija con los pies y una única vecina mirando (Figura 3).



Figuras 3 y 4. El caso Gaspar (Bornemann, 1975, pp. 24-25, 28-29)

Esta imagen sintética contrasta con la escena que se desencadena cuando Gaspar pregunta a los policías: “-¿Está prohibido caminar sobre las manos?” (Bornemann, 1975, p. 28):

El jefe de policía tragó saliva y le repitió la pregunta al comisario N 1, el comisario N 1 se la transmitió al N 2, el N 2 al N 3, el N 3 al N 4... En un momento, todo el Departamento Central de Policía se preguntaba: ¿ESTA PROHIBIDO CAMINAR SOBRE LAS MANOS? Y por más que buscaron en pilas de libros durante varias horas, esa prohibición no apareció.” (Bornemann, 1975, p. 28)

El texto va describiendo el *in crescendo* de la situación humorística en la que cada policía le pregunta a otro y así sucesivamente en una secuencia que llega al límite del absurdo. Toda la institución policial queda perpleja a partir de una simple, pero indudablemente, subversiva pregunta, que los deja en ridículo cuando no pueden resolver por sentido común, en forma autónoma, un comportamiento que no molesta a nadie. La ilustración, entonces, con varios policías revisando las leyes, sumados a otro policía que mira a distancia la discusión de un grupo, los muestra disgregados, débiles, ineficaces, en línea con la caricaturización que se desarrolla en el plano de lo formulado verbalmente (Figura 4).

Las resoluciones gráficas de todo el libro son comparables con las exitosas publicidades de las escuelas de diseño europeas que comienzan en la época de la Segunda Guerra Mundial y continúan también en Norteamérica con las escuelas de diseño fundadas principalmente por diseñadores europeos exiliados. En rasgos generales, las características del diseño más moderno de la época se vinculan con la integración de imágenes y palabras para comunicar con gran impacto la síntesis de imágenes y motivos destacables, la construcción de figuras a partir de esquemas, la reducción de líneas y colores que destacan lo más relevante, entre otros aspectos.

Sorprende, en el libro infantil, en esta primera edición, la forma en la que se compone la página alternando unas con puro texto, otras con una doble página de ilustración, otras donde parecería que el texto se va acomodando para funcionar como formando parte de la imagen. La tipografía con letras grandes y en un intenso negro, junto al otro negro de los contornos de las ilustraciones, parecen formar parte de la propuesta gráfica completa y nos recuerda a algunos cuadros del artista de la Nueva Figuración, Jorge De La Vega, con los trazos negros y gruesos en sus grandes pinturas.

El caso de “Donde se cuentan las fechorías del Comesol”, en cambio, trata de la resolución de una injusticia. La historia cuenta que un gato de un baldío decide fabricar un aparato para acaparar toda la luz del sol, un acaparasol o “un embudo grande”. Una vez que este gato junta todo el sol en barriles, decide venderlos para lucrar. El conflicto es que el acaparador “se adueñó de algo que -por derecho natural- era de todos” (Bornemann, 1975, p. 106). Si bien, en un comienzo, el resto de los gatos comienzan a comprarle luz solar mientras se va incrementando el precio en

forma desmedida, luego de un tiempo, dejan de hacerlo. Esta secuencia funciona para explicar con una analogía, de manera sencilla, el modo en que un empresario inescrupuloso incrementa muchas veces su capital apropiándose de un bien escaso, y en este caso, además, común y gratuito.

La historia continúa contando que los demás gatos del baldío deciden no comprar más, pero con el correr del tiempo, se ven muy necesitados y comienzan a idear maneras de recuperar la luz solar ya que es insostenible sobrevivir por el frío y la oscuridad. Así es como un gato joven incita al resto a actuar: "¡Brrrunidos o congelados!", exclama, incitándolos a todos a unirse para combatir al gato acaparador. Destruyen entonces el aparato y apresan al gato inescrupuloso:

Nunca había imaginado que todos los demás podían unirse en su contra. Juntos. Juntos. Y juntos abrieron los toneles de sol que se apilaban formando casi una montaña. Y juntos destrozaron el acaparasol. Y juntos ronronearon ante el maravilloso espectáculo: suelto el sol de los barriles, y sumado al que en ese instante se asomaba sobre el baldío, una luz deslumbrante lo invadió todo. El día más luminoso de cuantos habían vivido empezaba a amanecer y a derretir el antiguo hielo. Un día estallando de luz, lo mismo que sus ojos, otra vez libres. Lo mismo que el sol, que desde esa mañana volvió a ser compartido por todos. (Bornemann, 1975, p. 111)

Todo un grupo de gatos, juntos (como repite el párrafo una y otra vez), logran hacer justicia.

Las ilustraciones de Barnes para el cuento son tres. La primera muestra un gran embudo y un gato particular con ojos turquesas y pantalones rayados que lo diferencian del resto de la población gatuna del baldío. Este gato es el único que viste ropa, que tiene ojos de color, en esta sola imagen en la que lo vemos, parado junto a su embudo en la página completa en gran tamaño y con la cola que se enrosca alrededor del barril de sol, en un abrazo acaparador. Un gran embudo pintado en color amarillo funciona para mostrar cómo es el proceso de absorción de la luz solar. Nuevamente, el fondo de la ilustración es blanco, no es preciso ningún otro indicio para contar dónde está el gato, qué lo rodea, ni quiénes lo acompañan (Figura 5).

Las otras dos ilustraciones son prácticamente iguales. Se representa al resto de los gatos, pero con la imagen de tres de ellos, solamente, suficientes para ilustrar al conjunto gatuno. Ambas ilustraciones son escenas idénticas, como si fueran estampas hechas con sellos, en las que varían únicamente los colores: la primera es una composición con colores grises ante la ausencia de luz y una esfera agrisada muestra al sol apagado; la otra imagen, en cambio, con los mismos tres gatos, pero en colores. A esta última ilustración se le suma un sol en forma de esfera de un rojo brillante que ilumina la figura de los gatos, ahora sí, en colores. Cabe aclarar que, en estas dos ilustraciones iguales, pero con distintos colores, uno de esos gatos se ve de espaldas en color negro. Quizás el ilustrador eligió destacar la figura de un gato idéntico en los dos casos, que no adquiere color como los otros dos, debido a que está de espaldas al sol y al público (Figuras 6 y 7).



Figuras 5, 6 y 7. Donde se cuentan las fechorías del Comesol (Bornemann, 1975, pp. 102, 107 y 109)

En este mismo sentido, otro conflicto ocurre en un vecindario, “El pasaje de la oca”, otro de los cuentos del libro. Los vecinos de una cuadra se ven intimidados a abandonar sus casas cuando un señor se presenta en su auto, alega ser el dueño del pasaje y anuncia que hará un emprendimiento que destruirá sus casas. El vecindario unido, al modo de la asociación gatuna, logra arrastrar el pasaje entero y trasladarlo al campo, donde fundan un nuevo Pueblo de la Oca.

El texto del cuento resalta el motivo del conflicto desde un principio cuando señala que los vecinos, al momento de que se presente el supuesto dueño, tiene una

relación sumamente cercana: “El pasaje de la Oca era una callecita muy angosta...Tan angosta que a las personas que allí vivían les bastaba estirar las manos a través de las ventanas para estrechar las de los vecinos de enfrente” (Bornemann, 1975, p. 55). Casi viven juntos en este pasaje y es por ello, que la intimación a retirarse es muy grave. Es así como Barnes construye la primera imagen del cuento, en la que literalmente representa a dos de los vecinos que se miran de frente y se dan la mano, asomados desde la ventana de sus respectivas casas, mientras una luna roja se recorta sobre el fondo –quizás reemplazando al símbolo de amor de un corazón– resumiendo la unión de este vecindario que recibe una noticia inesperada (Figura 8). El señor Álvaro Rueda anuncia un día: “Haré demoler todas las casas, puesto que aquí construiré un gran edificio para archivar mi valiosa colección de estampillas...Múdense cuanto antes-y, despidiéndose con varios bocinazos, puso en marcha su vehículo y se perdió en la avenida” (Bornemann, 1975, p. 57). Nuevamente, como en el caso del gato acaparador, uno decide en forma egoísta sobre el futuro del resto y éstos se juntan para defenderse.

El vecindario, entonces, resuelve entre todos salvar sus viviendas y el pasaje entero es arrastrado de manera fantástica, en el transcurso de una noche, hacia el campo. La ilustración representa esta secuencia con una fila de un grupo de adultos, en posición dinámica, tirando de un fragmento de algo negro (que funciona como sinécdoque de la calle completa con sus casas), y un niño, que se acomoda al final y también se suma a la ardua tarea de mover el vecindario para rescatarlo (Figura 9).



Figuras 8 y 9. El pasaje de la Oca (Bornemann, 1975, pp. 54-61)

La infancia se suma como la generación siguiente, por detrás de los adultos, como futuros adultos que, en el presente, están respaldando a los mayores como una fuerza renovadora. Como decíamos, los niños y adultos al mismo nivel muestran un cambio de posición en la comunidad y en la familia, como postulaba Cosse (2010) cuando se refiere a la nueva configuración familiar de la época. Los niños comienzan a ocupar un lugar muy relevante.

Finalmente, en el cuento “El año verde”, un rey desde su palacio saluda para año nuevo a su pueblo, aunque es indiferente a sus pedidos: les hace promesas, cada vez, que se concretarán el año verde, o sea, nunca. El pueblo, descalzo, espera mucho tiempo, pero las promesas no se cumplen hasta que un día, todo cambia, y consiguen aquello que tanto reclaman invocando su deseo: “¡Si todos juntos lo soñamos, si lo queremos, el año verde será el próximo!” (Bornemann, 1975, p. 100).

La primera ilustración del cuento ocupa la hoja izquierda: el rey aparece subido a una torre, y se vincula a él con un gran globo de diálogo verde que dice: “El año verde”. Esta frase funciona de manera doble: como parlamento del personaje y, al mismo tiempo, como el título del cuento. Este rey no puede ver los pies descalzos de su pueblo porque

desde la torre hasta la plaza median aproximadamente unos setecientos metros, el soberano no puede ver los pies descalzos de su gente. Tampoco le es posible oír sus quejas (y esto no sucede a causa de la distancia, sino, simplemente, porque es sordo...). (Bornemann, 1975, p. 97)

Lo que el texto explica, esa desproporcionada distancia entre el pueblo y su soberano que sale a comunicarse una vez al año, esos setecientos metros a los que se suma la sordera real, en la ilustración es representado con la torre y el rey en una página y el pueblo ausente (Figura 10). Es necesaria una vuelta de hoja para completar la escena donde se ve al pueblo mirando hacia la izquierda, hacia la página anterior (Figura 11). A su vez, los mismos colores del rey y su torre son los que se usan para los tres adultos que sintetizan su presencia del lado izquierdo en la segunda hoja. Descalzos, dóciles y crédulos, la gente mira desde la plaza hacia la izquierda, de perfil, hacia el lugar de donde viene la voz del rey (en la página anterior).

La figura del monarca con su torre se liga a ese pueblo a través de los mismos colores que se reparten entre los tres personajes del pueblo, pero el verde solo se presenta asociado al discurso engañoso del rey. Acá también aparece un niño por detrás de los adultos; enigmáticamente, lleva una brocha y tarro de pintura verde a modo de prolepsis que tomará sentido durante el desarrollo de la historia.

En este sentido, nuevamente podemos leer el lugar que tienen los personajes infantiles en las ilustraciones de estos cuentos: se muestran en un plano de igualdad, para seguir unidos y resistir los atropellos de los poderes de turno. En forma análoga, los destinatarios del libro asisten a los conflictos adultos, los asuntos políticos, relatados para ellos, donde además se pueden ver representados en una situación simétrica con los mayores.



Figuras 10, 11 y 12. El año verde. (Bornemann, 1975, p. 96-101)

El ilustrador, recupera, aquí también, aquellos aspectos bien puntuales del texto para resaltar lo más relevante y reduce las escenas, selecciona aquello que pueda inducir al ojo del lector a posar la mirada y detenerla. Decíamos, por ejemplo, que destaca los pies descalzos de los pobladores, aquellos que el rey no ve. Y estos tres personajes adultos seguidos de un niño son suficientes para ilustrar al pueblo completo. Sumamos que la reducida cantidad de colores que pintan al rey (rosa, naranja, amarillo, marrón y negro) son los mismos que se reparten en la siguiente página entre los pobladores, pero distribuyendo uno para cada uno: uno es marrón de la cabeza a los pies, el otro amarillo y la mujer, violeta. El hecho de distribuir los colores que detenta todos juntos el soberano entre el pueblo entero, muestra el fuerte contraste entre uno que posee todo mientras el resto tiene que repartirse:

cada año nuevo llega con el rojo de los fuegos artificiales disparados desde la torre del palacio...con el azul de las telas que se bordan para renovar las tres mil cortinas de las ventanas del palacio...con el blanco de los armiños que se crían para

confeccionar las suntuosas capas del rey...con el negro de los cueros que se curten para fabricar sus doscientos pares de zapatos... (Bornemann, 1975, p. 99)

La aliteración en la construcción sintáctica: “con el rojo..., con el azul..., con el blanco..., con el negro...” sirve para insistir en el desequilibrio, la posesión real de todo, todos los colores, en desmedro del pueblo que posee un solo color y anda descalzo e ignorado visual y auditivamente por parte del rey.

Por otro lado, el globo verde que hace de globo de diálogo del rey en el principio, en las alturas de la página que asoma por encima de su torre, ese verde que tematiza el cuento, en la siguiente página tiñe el pelo del niño con la brocha a media altura y, finalmente, en la última ilustración del cuento, cubre la cara del rey. La cabeza del monarca, esa figura final, recortada y sin corona que cierra el cuento y la hoja, se encuentra por debajo del texto, como conclusión de la historia, mostrando su caída al nivel del suelo y muy lejos de las alturas de su torre, cuando en un comienzo prometía en esa nube lo que nunca iba a cumplir (Figura 12).

El color verde irá cayendo desde las alturas hasta el suelo durante el desarrollo de la historia como otra forma de contar, a través del lenguaje visual, el modo en el que el pueblo logra que el año verde deje de ser una promesa incumplida, en esa nube que se evapora y llega a pintar sus vidas para siempre dejando, al mismo tiempo, en ridículo al rey que huye a otro pueblo con la mancha a cuestras.

Este cuento nos recuerda dos resoluciones gráficas de Barnes en otras dos historias infantiles ilustradas por él. Uno es el caso de *El pueblo que no quería ser gris* en el que participó junta a su esposa Beatriz Doumerc, escritora, publicado el mismo año que los cuentos de Bornemann. Así como en “El año verde”, que tematiza los colores y concluye con “el rey escapa hacia un descolorido país lejano” (Bornemann, 1975, p. 101), en la historia contada por Doumerc/Barnes, el monarca queda en ridículo y concluye pintado y manchado con el azul, rojo y blanco, tematizados en el relato, escapando a otra comarca. El despótico rey grande de este pueblo chico había ordenado que todos pintaran sus casas de gris. De a poco, casi ingenuamente, los pobladores se van copiando de los demás y pintan sus casas de otros colores. Mientras tanto, los guardias reales, que tienen órdenes de corregir los desvíos, no

hacen más que, perplejos, asistir con impotencia a una ola de color que va tiñéndolo todo y que concluye pintando al palacio mismo.

Hacia el final de historia, el texto señala cómo se ve al rey vencido “Pero el rey grande del país chiquito estaba tan caído, que ni siquiera podía contestar” (Doumerc, 1975, pp. 29-30), y la ilustración, entonces, muestra su figura tosca y metálica acostada de espaldas, con una nariz payasesca manchada de color, en el momento que pierde completamente su autoridad, aplastado bajo un cielo con las tres bandas de los colores del cuento que fueron cubriendo y pintando el reino. Por añadidura, desde la imagen hay un cambio de posición, el poblador está arriba y el rey acostado debajo como si fuese un subordinado de ese hombre que lo mira desde esas franjas de color en las alturas. Al texto de “no se levantó más” y “estaba tan caído que ni siquiera podía contestar”, la ilustración le agrega las bandas de colores que vencieron su arbitrariedad y tiranía y que lo mantienen aplastado a modo de un gran pie, que, al pisarlo, le impide moverse, sumado a la sensación de que parece muerto, aunque el texto no lo diga (Figura 13).



Figura 13. *El pueblo que no quería ser gris* (Doumerc, 1975, pp. 29-30)

Algo similar sucede en la versión de los cuentos Polidoro del CEAL del cuento *El traje nuevo del emperador* ilustrada también por Ajax Barnes en 1967 (Figura 14). La autora de este trabajo describió en otro estudio la imagen final de este cuento tradicional en esta versión de la colección del Centro Editor de América Latina:

El niño señala con el dedo la realidad: a un hombre sin corona, con las manos hacia atrás, una persona común y corriente que no se distingue de ninguna otra porque no posee ya sus ropajes, ni su corona y el niño, un habitante sin título ni jerarquía, se muestra en las alturas con su dedo inquisidor. Este procedimiento de inversión, propio del humor, permite dejar ridiculizado al rey y señalar de qué manera la posición en las alturas de la autoridad no tiene consistencia. (Krause, 2016, pp. 68-69)



Figura 14. *El traje nuevo del emperador*. (Andersen, 1976, s/p)

De la misma manera, entonces, volviendo a la última imagen del cuento “El año verde” de Bornemann, las palabras finales de la historia parecen aplastar al rey. Las letras negras, con una tipografía gruesa, arriba suyo, como una nube negra y densa por encima de la cabeza del monarca, sirven para destacar a aquel que concluye vencido y que, recortado y descoronado, se escapa hacia otro pueblo. Su rostro, además, exhibe la vergüenza en verde de un rey sin poder alguno frente a un pueblo que se unió para poder cumplir el sueño que aquel prometió en vano año tras año (Figura 12).

Conclusiones

Las constantes reediciones de los cuentos de *Un elefante ocupa mucho espacio*, escritos por Elsa Bornemann, demuestran la permanencia de esta obra y de algún modo también, su calidad literaria. Y, si bien las ilustraciones de Ajax Barnes formaron parte únicamente de esa primera publicación, podemos sostener que esta edición de 1975 es significativa como un documento de archivo, como una muestra representativa de la nueva corriente de la literatura infantil que comienza en esa etapa en Argentina, antes de la última dictadura militar, tanto en el lenguaje literario de los textos como en el lenguaje gráfico de los libros para niños.

Se trata de un libro ilustrado muy innovador ya que, aunque no podemos considerarlo estrictamente un libro álbum en el que las ilustraciones son indispensables para la lectura de la historia, la forma en la que las ilustraciones de Barnes dialogan y se van vinculando con los textos de la autora, como fuimos describiendo en este trabajo, hacen que la propuesta completa para niños resulte

muy novedosa para la época y que podemos postularla, en parte, como un antecedente de los libros álbum más modernos argentinos.

La autora de los textos, Elsa Bornemann, por su parte, desde los '70 escribe para niños, y forma parte de este grupo de artistas que comienza a pensar en la infancia como una etapa clave en la formación de individuos que merecen el acceso a libros desafiantes, con una poética literaria de calidad e indudablemente, su obra se aleja de las lecturas didácticas que prevalecían en el campo de la literatura infantil. De alguna manera, podemos situarla en línea con las propuestas de María Elena Walsh, reconocida como la iniciadora de esta corriente en los textos y la música infantil.

Las ilustraciones de Ajax Barnes, que retoman los modos de representación de algunas corrientes artísticas de vanguardia, que componen las páginas como en el diseño en el que el lenguaje verbal y gráfico funcionan en conjunto, que reducen al mínimo las figuras representadas, que recortan para dejar librado a que los lectores infantiles completen la totalidad de la imagen (por ejemplo, cuando Margarita va a la escuela y le van sosteniendo su cabellera enorme en “Una trenza tan larga...” –Figura 1– o, cuando el vecindario arrastra la cuadra completa en “El pasaje de la Oca” –Figura 9–), indudablemente suponen a un destinatario infantil que lejos de ser subestimado, es receptor válido de propuestas valiosas como hechos artísticos.

A su vez, ambos artistas, una desde la escritura y el otro con las ilustraciones, proponen este espacio diferente y relevante de la infancia, desde el lugar que ocupan los personajes niños en los cuentos, junto a los adultos en la lucha por las injusticias, y al mismo tiempo, también se desprende que estos autores han tenido en mente unos lectores infantiles considerados capaces de participar de relatos que proponen temáticas políticas de la sociedad que habitan y de sentirse incluidos como interpretadores de una obra polisémica y de calidad.

Tanto Bornemann como Barnes han pensado a sus destinatarios como niños creativos, curiosos, que pueden sentirse libres de imaginar nuevas formas de hacer lo cotidiano como Gaspar, de defender entre muchos algo muy querido como el pasaje donde viven o recuperar los bienes gratuitos y comunes, de cuestionar las

injusticias o desafiar a cualquier autoridad despótica que se olvida de hacer feliz al pueblo.

En particular, cabe destacar a Ajax Barnes con su legado desde lo visual. El ilustrador, desde el lenguaje gráfico, es reconocido tardíamente como un pionero en la renovación de la ilustración de los libros niños que comienza en los 60 y 70 en nuestro país. Al modo de María Elena Walsh y Elsa Bornemann, desde el lenguaje de las palabras, la obra de Barnes, con la impronta del diseño y las corrientes artísticas de vanguardia, resulta precursora en nuestro país en la ilustración de libros para la infancia.

Más allá de la corriente de artistas de los '60 y '70 que produjeron innovaciones en los textos y las ilustraciones en las propuestas infantiles, las cuales resultaron en el punto de inflexión en el campo de la literatura infantil con el surgimiento de una corriente renovadora y alejada de lo tradicional y didactizante en la biblioteca infantil, fue necesario transitar el hiato de la última dictadura militar, que dejó en suspenso este impulso renovador, para que regresara luego en democracia con la conformación de un grupo de artistas, escritores, ilustradores, especialistas que siguieron creando y estudiando en este sentido. Muchos de los que formaron parte de este grupo habían iniciado este camino antes del período del gobierno militar y a ellos se sumaron otros nuevos que se incorporaron y que hasta la actualidad retoman este legado para continuar por esa línea. De todos modos, faltaron y seguirán faltando aquellos que, como Ajax Barnes y tantos otros, se exiliaron y ya no regresaron, pero afortunadamente, dejaron su huella aquí.

Referencias bibliográficas

- Andersen, H. C. (1976). El traje nuevo del emperador. En B. Ferro, *Pulgarcita y otros cuentos* (A. Barnes, Ilustr.), (s/p). CEAL.
- Bornemann, E. (abril, 2001). Los libros infantiles prohibidos por la dictadura militar en Argentina. Fragmentos del fascículo "Un golpe a los libros (1976-1983)". *Imaginaria*, 48. <https://imaginaria.com.ar/04/8/prohibidos.htm>
- Bornemann, E. (1979). *Bilembambudín* (G. Bruveris, Ilustr.). Ediciones Librerías Fausto.
- Bornemann, E. (1976). *El libro de los chicos enamorados* (G. Bruveris, Ilustr.). Ediciones Librerías Fausto.
- Bornemann, E. (1975). *Un elefante ocupa mucho espacio* (A. Barnes, Ilustr.). Ediciones Librerías Fausto.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.
- Doumerc, B. y Barnes, A. (1975). *La línea*. Granica.
- Doumerc, B. y Barnes, A. (1975). *El pueblo que no quería ser gris*. Rompan Fila.
- García Márquez, G. (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Sudamericana.
- García Lupo, R. (2016). *Fausto: la librería porteña*. Leviatán.
- Imaginaria (1999). *Un elefante ocupa mucho espacio*. (14). <https://www.imaginaria.com.ar/01/4/elefante.htm>
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Eudeba.
- Krause, F. (2016). *La lectura del artista Ajax Barnes a través de sus ilustraciones de los cuentos de Andersen en la edición de los Polidoro del Centro Editor de América Latina*. Universidad Nacional de San Martín. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2048>
- Montes, G. (2003). Realidad y fantasía o cómo se construye el corral de la infancia. *Revista de literatura*, 193. Centro de comunicación y pedagogía.
- Pesclevi, G. (2014). *Libros que muerden*. Biblioteca Nacional.