

**LECTORES IMAGINADOS
POR LAS REVISTAS INFANTILES:
*CHANCHITO REVISTA SEMANAL
ILUSTRADA PARA NIÑOS Y MAMITA
REVISTA SEMANAL DE CUENTOS
INFANTILES*¹**

**IMAGINED READERS IN CHILDREN'S MAGAZINES:
*CHANCHITO REVISTA SEMANAL ILUSTRADA
PARA NIÑOS AND MAMITA REVISTA SEMANAL
DE CUENTOS INFANTILES***

CIELO ERIKA OSPINA CANENCIO

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa
Santiago de Chile
Chile
cieloerikao@gmail.com

¹ Este artículo fue realizado gracias a CONICYT-PCHA/ DOCTORADO NACIONAL/ 2014-63140261 y como tesista del proyecto Fondecyt Regular N°1150141 "Representaciones e imaginarios de la lectura en la narrativa chilena de 1940 a 1960".

RESUMEN

En la década de 1930, en las ciudades capitales de Colombia y Chile diversos impresos incorporaron a la infancia como destinatario de sus publicaciones; entre estos, la revista ilustrada fue un formato que circuló ampliamente a nivel local y nacional y configuró un público lector a partir de su cuerpo textual que contenía variadas secciones literarias y visuales. En este marco, el presente artículo busca develar el sentido de la selección de dos subgéneros literarios específicos: el cuento maravilloso (cuento de hadas literario y cuento popular o folclórico) y lo que se denominará como relato biográfico sobre próceres de la Independencia, cuyos textos aparecen reiteradamente en las publicaciones: *Chanchito Revista Semanal Ilustrada para Niños* (1933-1934) de Colombia y *Mamita Revista Semanal de Cuentos Infantiles* (1931-1932) de Chile.

Palabras claves: Revistas ilustradas para niños, literatura infantil, lectores, recepción, narrativa.

ABSTRACT

During the 1930s, in the capital cities of Colombia and Chile, several publications incorporated children into their target audience. Among these, the Illustrated Magazine was a format that circulated at a local and national level, and shaped a reading public based on its textual body, which contained several literary and visual sections. This article aims to reveal the significance of selecting two specific literary genres: Magical Tales (Literary Fairytales and Folk Tales) and Brief Biographies of founding fathers or heroes of the Independence, whose texts repeatedly appear in the Colombian *La Revista Ilustrada para Niños Chanchito* (1933-1934) and the Chilean *Revista Semanal de Cuentos Infantiles Mamita* (1931-1932).

Key words: Reading, Children's Magazines, Children's Literature, Readers, Reception, Narrative.

I. INTRODUCCIÓN

El viernes 19 de junio de 1931, la nota editorial de *Mamita Revista Semanal de Cuentos Infantiles* celebra su primer número con la siguiente nota: “Nos hacía falta tener cuentos bien impresos, lindamente ilustrados y cuidadosamente elegidos que poner en manos de los niños de Chile” (2). De lo anterior, se infiere que la voz anónima que emite el enunciado hace parte de un colectivo de personas que carece, en principio, de un canon, de un género literario específico, y que igualmente, otorga como criterio de relevancia la materialidad de la cual se constituyen los textos. Finalmente, determina la recepción de estos como un acto pasivo ejecutado por una infancia filiada a un país: Chile.

Esta editorial se asemeja, en parte, al primer número de la Revista *Zig-Zag*, publicada 25 años antes y que, de manera más extendida y detallada expone las características que definen la publicación y lo que esperan de sus lectores. Una de estas características es la calidad artística, y la otra, hace mención a la selección de textos. Sobre la calidad —entre otras— dice lo siguiente: “La publicación *Zig-zag* forma parte de este movimiento universal en que las más ingeniosas (sic) invenciones mecánicas, las más felices y audaces adaptaciones del dibujo, los últimos adelantos de la fotografía, foto-grabado . . . se ponen al servicio de la reproducción artística” (2). Sobre los lectores señala: “no ofrecemos precisamente seguir el gusto actual de los lectores, sino presentarles lo que en los países más cultos se estima como lo más bello, más perfecto y más interesante, seguro de que cualquier sacrificio hecho para dar el público lo mejor será ampliamente recompensado” (2).

De las editoriales anteriores se advierte un interés por entregar un conjunto de obras visuales y verbales que se preocupan tanto por la expresión estética, como por su valor formativo y ponen de manifiesto unas prácticas ideales de lectura. Posiblemente se refieren a países europeos o a los Estados Unidos donde hay lectores preocupados por la forma y el contenido, que leen las más diversas revistas en las que circulan copias y reproducciones con cualidades artísticas similares a las

originales. Adicionalmente, se percibe en estas editoriales una acción pedagógica que anula el horizonte de expectativas de sus lectores, no se somete a sus gustos y espera de ellos la retribución de convertirse en consumidores- lectores asiduos.

Se advierte entonces la movilidad del concepto de revista ilustrada, primero, como magazine en el que las imágenes visuales hacen parte fundamental del cuerpo del texto desde su materialidad y sus formas de reproducción técnica. Como segunda acepción, una revista ilustrada es aquella que en su interior alberga material para determinados lectores, avezados, cultos o letrados y, finalmente, una revista con dichas características puede cumplir asimismo el rol de ilustrar y modelar a sus lectores, para que estos también sean ilustrados² (Silvia Bauregard 380). De lo que se concluye que en estas publicaciones hay un canon literario que migró y que, posteriormente, fue seleccionado o adaptado, tanto para los niños lectores, como para otros receptores: jóvenes, mujeres y hombres, como parte un proyecto ilustrado, desde su forma, como desde sus motivaciones de crear cierto tipo de comunidades lectoras.

En el caso colombiano, es el director de *Chanchito. Revista Semanal Ilustrada para Niños*, Víctor Eduardo Caro (1877-1944), el que se dirige, en el primer número del 6 de julio de 1933, a su audiencia: “Por fin, queridos lectorcitos, logramos realizar el proyecto acariciado hace mucho . . . que responda a vuestras aspiraciones y anhelos y sea como el espejo del alma nacional infantil” (3). En estas declaraciones se observan, en principio, algunas diferencias respecto de las publicaciones chilenas. La primera, es que el enunciador no es anónimo, su enunciación se dirige a su público lector de manera directa y, finalmente, ese corpus que “se dará” no viene de afuera, sino que es producto de la lectura que un ente colectivo ha

² Esta reflexión semántica e ideológica se retoma de la propuesta realizada por Paulete Silva Bauregard desarrollada en el artículo: “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”. *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual*, eds. Beatriz Gonzáles Stephan y Jens Anderman. Rosario: Viterbo editora, 2006.

realizado de los deseos de sus futuros “lectorcitos”. Sin embargo, la oración final declara a los lectores que sus deseos no son tan propios, sino que son un reflejo de un sentimiento ajeno, y al mismo tiempo, compartido supuestamente con un discurso nacional hegemónico de la élite. En el anterior sentido, “eso que se da” no deja de ser normativo, porque responde a determinadas emociones que se atribuyen anticipadamente a los lectores y que se hacen pasar como parte de su subjetividad.

En concordancia con lo expuesto, este artículo tiene por objetivo realizar un acercamiento provisional a “eso que las revistas dan u otorgan en las manos de los lectores” que en el presente trabajo corresponde a la selección de los textos literarios ilustrados, específicamente a los cuentos maravillosos y su subgénero: cuento de hadas y los relatos biográficos sobre próceres de la Independencia. Y de los sujetos-lectores a los que se dirige, entendido como ese proyecto de comunidad lectora, “esos lectorcitos”, a los que se dirige Caro en sus editoriales semanales.

Es así que este estudio parte por justificar de manera general el periodo estudiado para, posteriormente, reseñar la genealogía de las revistas mencionadas y analizar dos textos narrativos de los géneros seleccionados. Finalmente, culmina con unas conclusiones provisorias que hacen un primer acercamiento a una comunidad de lectores conformada por niños y niñas, que constituyen determinadas infancias que accedieron al mundo de la cultura visual y escrita a partir de la materialidad de la revista como cuerpo de lectura, o como diría Karin Litau como “objetos materiales que determinan modos y hábitos de lectura” (70).³ Expone lo que podría considerarse como: criterios de selección de los proyectos editoriales de las revistas, que guiaron la configuración de un canon literario para la infancia en ese contexto histórico. Los cuales no están exentos de funciones socioculturales, ideológicas y estéticas que imaginaron y configuraron al público lector que deseaban formar.

³ Para profundizar sobre la materialidad de los impresos revisar el capítulo 2 de la autora citada.

2. SELECCIÓN DEL PERIODO COMO PUNTO DE PARTIDA COMPARATÍSTICO

¿Por qué la década de 1930? La elección del periodo radica en la asidua y coincidente publicación de revistas, libros e impresos dedicados al público infantil, fenómeno que es posible observar a la par de transformaciones educativas, proyectos culturales, coyunturas políticas y sociales en cada país. En Chile por ejemplo, desde 1910 se incrementa la demanda de títulos para públicos específicos, se registra la asistencia de nuevos lectores a la Biblioteca Nacional y se realizan mayores importaciones de libros, todo en el marco de un crecimiento educativo y de una valoración social del libro (Subercaseaux 129-130). Todos estos factores le confieren al periodo entre 1930 y 1950 el bautizo de *La época de oro del libro*:⁴ “. . . un panorama editorial alentador que alcanzó proyección internacional, un mercado interno activo y con diversidad de intereses, una oferta abundante de títulos chilenos y extranjeros, libro relativamente baratos, que llegaban a los lectores a través de distintos puntos de venta” (158).

Puede decirse que dicha exuberancia comercial y lectora se extendió a la industria de los impresos dedicados a la infancia, configurándola como consumidora de libros y revistas: “En la década de 1930 se publican 80 títulos contra 30 por decenio en las décadas posteriores (Subercaseaux 134). En la misma dirección, Manuel Peña Muñoz en la *Historia de la literatura infantil chilena* señala que: “la década de los años 30 refleja muy bien una madurez en el género⁵ de la literatura infantil” (101).

Ahora bien, es necesario entender que el fomento del libro y la lectura en Chile se relacionan también con el proyecto político nacional-desarrollista promovido por las presidencias desde Carlos *Ibañez del*

⁴ En el capítulo IV del trabajo citado, Bernardo Subercaseaux profundiza sobre este periodo estableciendo hipótesis sobre sus causas y posterior caída al finalizar 1950.

⁵ El uso de la categoría género literario para referirse al campo de la literatura para niños o para la infancia, es recurrente e indiscriminado y es un síntoma de la necesidad de estudios que desde la teoría y la crítica literaria puedan referirse de manera más cuidadosa respecto a este campo emergente.

Campo (1927-1931 y 1952-1958) hasta Salvador Allende (1971-1973), donde el Estado “interveníó como un intermediario que, de un lado, fomentaba la producción y, de otro, *regulaba* el reparto del producto. La nación no era más que lo que los factores productivos, bajo la tutela providencial del Estado, eran capaces de producir para el desarrollo de la población” (Salazar y Pinto 159). En este sentido las revistas para niños de *Zig-Zag* responden a este proyecto nacional que busca fomentar el mercado interno del campo literario para ciertos sectores de la infancia que podían acceder a la cultura escrita.

Para el caso colombiano, las políticas públicas de la República Liberal fomentaron por ejemplo, el proyecto de Biblioteca Aldeana⁶ y la apertura de la Sala Infantil de la Biblioteca del Banco de la República, los cuales son hitos importantes en la política de un gobierno de talante liberal que enmarcó la década de 1930 y que se extendió hasta 1946 en Colombia.⁷ Los procesos de modernización que vivía el país se centraron en la alfabetización de la población rural y su acceso a la cultura letrada, en otros objetivos. Todo ello en el marco de un proyecto racialista-eugenésico que sustentó ideológicamente, en mayor o menor grado, los diferentes tipos de impresos como las revistas.

Entre las diversas estrategias para llegar a los lugares más alejados de la geografía colombiana se crean las Comisiones de la Cultura Aldeana, una especie de cruzadas y trabajo itinerante al interior del país para identificar y caracterizar desde su perspectiva centralista y hegemónica a la población rural.

⁶ La Biblioteca Aldeana fue un proyecto educativo y cultural impulsado por el Gobierno Liberal. Mediante un acervo bibliográfico seleccionado desde el gobierno central y específicamente desde la Biblioteca Nacional y el Ministerio de Educación se incentivó el ingreso de materiales de lectura como libros y películas a las zonas rurales y capitales del país. Para profundizar en el tema se pueden revisar los trabajos de Renán Silva y Tirado Mejía.

⁷ Aquí se produce un quiebre histórico con el periodo denominado como “La Violencia” basada en la pugna entre liberales y conservadores y su posterior coalición entre oligarquías de los dos partidos políticos.

La idea central de la campaña era que mediante dispositivos culturales se pudiera llegar a los lugares más alejados (un acervo bibliográfico, una máquina cinematográfica) para acercar y poner en contacto a los grupos campesinos con la “cultura occidental”. Esto, según los objetivos de la campaña, elevaría el nivel sociocultural y de esta forma, aumentaría la producción económica, la cohesión política y territorial de la nación y de sus habitantes en torno al gobierno. Sobre la industria del libro y la circulación de editoriales extranjeras que proveían a las Bibliotecas Aldeanas, Renán Silva describe ampliamente los libros que fueron importados para niños y jóvenes, no siempre ligados al espíritu liberal y más de corte conservador, como los libros de la Colección española Araluce. Dice Renán Silva, citando la correspondencia de Daniel Samper Ortega: “Aunque no tenemos todos los datos acerca de cómo se iniciaron las negociaciones entre el gobierno liberal colombiano y la conservadora editorial española, sabemos que a mediados del año 1935 ya se conocía de la llegada de los libros adquiridos en Barcelona, 83 títulos en total y que formaban parte de la colección llamada *Las grandes obras al alcance los niños*” (27). Además de los impresos, otros dispositivos culturales y tecnológicos como la radio y el cine empiezan a dialogar con las revistas, estableciendo un circuito amplio y de yuxtaposición dialéctica entre la visualidad de los impresos. Estas producciones intermediales⁸ no se oponen, sino que establecen interrelaciones posibles de rastrear, mediante, la promoción de programas de la radio en las revistas, la lectura de cuentos en la radio y la inclusión del cine y de las ilustraciones de actores y actrices de Hollywood como parte del repertorio de personajes de los relatos de los impresos. Variedad de géneros discursivos encuentran en los compartimentos de las revistas ilustradas para niños un lugar que es a la vez pinacoteca personal, biblioteca, tienda de departamento y museo.

⁸ Se utiliza este término, siguiendo a Silvestra Mariniello, en su artículo “Cambiar la tabla de operación, El medium intermedial. Mexico”. *Instituto de Investigaciones Filológicas de México Vol. 30 2* (2009): 59-85.

3. LAS REVISTAS

Mamita. Revista Semanal de Cuentos Infantiles, es de carácter privado y pertenece a la casa editorial Zig-Zag. Se encuentran como material de archivo 92 números en la Biblioteca Nacional de Chile. El primero salió a la venta con fecha 19 de junio de 1931, en Santiago de Chile. La imprenta y litografía Universo Sociedad era la encargada de realizar el tiraje. Los textos conservados por la Biblioteca Nacional de Chile registran publicaciones hasta el año 1933. En principio salía a la venta todos los viernes, circulando en Santiago y en regiones.⁹

Es de formato mediano, facsimilar, de medio pliego, tamaño carta. Sus ilustraciones y diseño se desarrollan a dos tintas las cuales varían durante la publicación de todos sus números. La portada se mantiene bajo una línea gráfica que no cambia durante la totalidad de sus números. En ella se anuncian los títulos de los textos que contendrá cada ejemplar, cuentos maravillosos en su mayoría. No hay separación por secciones, aunque esto varía hacia los últimos números, donde se introducen secciones literarias de poesía y aparecen nuevos espacios de diálogo con los lectores. En general, todo el contenido se estructura a partir de los textos literarios, que no son presentados por ningún editor o enunciatarario específico.

Chanchito. Revista Semanal Ilustrada para Niños,¹⁰ es fundada y dirigida en sus primeros años por Víctor Eduardo Caro, ingeniero,

⁹ Esto puede constatarse en el editorial número 4, en que el editor comenta los resultados de un concurso de dibujo dirigido a niños suscriptores. En la página informa a los lectores que han llegado muchos dibujos y que la revista necesitará más premios para los ganadores. Además, comenta el retraso en el correo que viene de provincias: “Llegaron con atraso muchos dibujos del No 1, porque venían de tan lejos: algunos desde Llanquihue y otros de Arica” (Pág. 3 año I- No 4).

Otra prueba que constata la circulación de la Revista por fuera de la capital, son los volantes de media página que animan a los suscriptores a convertirse en “agente de Mamita” como apuesta comercial para la circulación de la revista.

¹⁰ Su nombre alude al título de uno los cuentos en verso de Rafael Pombo, perteneciente a *Cuentos morales para niños formales* (1869), donde narra la historia de un niño-cerdo malcriado, de clase social alta, al que solo el castigo físico puede civilizarlo: “En fin, ¡quién lo creyera! aquella bestia indómita / Se hizo mejor que muchos con

matemático y poeta. Es presentada por su director como proyecto individual, casi familiar, sin financiamiento del Estado. Circuló entre 1933 y 1934, alcanzando 63 números. Los primeros se publicaron todos los jueves semanalmente, pero al siguiente año, la publicación se convirtió en quincenal. En los últimos años es dirigida por la hermana de Víctor Eduardo Caro, ya que este es nombrado en un cargo educativo público y finalmente se cierra por falta de recursos.

Su circulación es local,¹¹ hay pocos datos de esta en otras ciudades de Colombia y no hay huellas de su lectura fuera del país. La venta de su suscripción era abierta a todo público, sobre todo en la ciudad de Bogotá. La revista es miscelánea, contiene varias secciones y una gran parte de ellas está dedicada a los textos literarios. entre las que se encuentran: “La nota editorial”, “Novela por entregas”, “Fotografías informativas de animales salvajes”, “Poesía”, “Retazos de historia”, “El cine para los niños” y “Avisos clasificados de películas para el público infantil”.

Su tamaño y propuesta cromática a dos tintas similar al de *Mamita*. Sin embargo, hay una mayor reproducción de fotografía, lo que implica una inversión en tintas, papeles y litografías. El gramaje de algunas páginas se densifica para soportar la fotografía y mejorar la calidad visual. En las diferentes secciones se observa que el diseño y la diagramación no es fluida, el tamaño de los párrafos y la sangría que las separa es muy pequeña, la lectura es compleja en tanto que los textos son cargados de signos lingüísticos. Las portadas no son uniformes, ni en el estilo de sus ilustraciones, ni en su temática, lo que podría derivar en diversos análisis

su uso de razón. / Y ¿habrá niño tan bestia que necesite látigo / Para volverse gente y hacer su obligación?”. El híbrido compuesto por niños animalizados, o animales antropomorfos da cuenta de un lugar común en la literatura para la infancia: los niños como animales salvajes que necesitan ser civilizados y aleccionados por los adultos.

¹¹ Será necesario profundizar en este aspecto en un momento más avanzado de la investigación, ya que muchas notas editoriales proporcionan pistas sobre los lugares a los que Víctor Eduardo Caro llevaba las revistas, como por ejemplo, escuelas privadas y colegios femeninos.

mucho más rigurosos, que no son posibles exponerlos en este trabajo, pero que podrían develar las transformaciones en la representación de las infancias, la incursión del cine en las metrópolis latinoamericanas y la historia del *comic* en Latinoamérica.

4. DOS FORMAS LITERARIAS RECURRENTES

Resulta relevante observar cómo dos géneros literarios que de manera superficial parecen opuestos conviven, en casi todas las publicaciones para niños, tanto en Colombia como en Chile y en otros países de Latinoamérica. No obstante tienen puntos de conexión y cada uno es seleccionado, adaptado o creado para una comunidad de lectores específica. A continuación se abordará cada género y se realizará un análisis a partir de la selección de un texto narrativo.

4.1. El cuento popular y el imaginario maternal

A grandes rasgos, es posible observar cuán frondosa ha sido la producción del género maravilloso en la tradición del cuento de la literatura para la infancia. Existe una especial atención por el cuento de hadas, que en ocasiones suele llamarse indistintamente como cuento folclórico, tradicional o popular, legatario de las tradiciones orales y del gran árbol de la mitología. Los cuentos populares a los que se referirá este apartado serán denominados como una variedad de lo maravilloso, “que se originaron de las tradiciones orales con la mediación de los manuscritos y la imprenta, y cuya recreación continúa en diversas formas mediadas en todo el mundo” (Zipes 24). Esta variación de lo maravilloso es materializada a través de cuentos que instalan un mundo alterno con particularidades sobrenaturales, los cuales son aceptados sin asombro, tanto por el lector, como por los personajes (Todorov 40). Estos cuentos se enmarcan en el mundo de

Fantasía, denominación inicial¹² en la que Tolkien ubica a las narraciones “que aluden o hacen uso de la Fantasía, cualquiera que sea su finalidad primera: la sátira, la aventura, la enseñanza moral, la ilusión. La misma Fantasía puede tal vez traducirse, con mucho tino, por Magia” (J.R.R. Tolkien 15).

Respecto a las particularidades del cuento de hadas en relación con su forma y contenido, la autora y pedagoga chilena Linda Volosky delimita algunas categorías lingüísticas e ideológicas del género, de las cuales se retoman las siguientes: a) el uso del pretérito, “lo que se narra se presenta como pasado”; b) “la narración está hecha en tercera persona”, pero se dirige a un público presente; c) se utiliza un estilo sobrio y directo; d) su estructura presenta un ritmo inherente; e) posee repeticiones; f) posee matutines iniciales y finales “que son rimas en las que se da inicio o término a un cuento” (88); g) prevalece una determinada forma de nominación a los personajes; h) uso permanente de diminutivos; (93-94). Sobre su plano temático, determina conceptos como la Justicia Inmanente,¹³ que se caracteriza como la creencia en un tipo de justicia, según la cual, el bien resulta premiado y el mal castigado, y la moral no expresa literalmente, sino expuesta a través de imágenes concretas (Volosky 106).

En relación con el lugar de este género en la historia literaria de Occidente y de su posible genealogía, Zipes otorga la “viralización” de este término a un grupo de mujeres, entre ellas D’aulnoy, que entre 1670 y 1710 en Francia escribían y leían en voz alta *Contes de Fées* en los salones literarios de clases altas. Zipes sostiene que: “. . . es un hecho reconocido ampliamente que el público del siglo XVII identificaba la escritura de

¹² En el ensayo citado “Sobre los cuentos de hadas” (1938), Tolkien irá matizando esta concepción inicial y depurando el canon, para señalar las obras que no deben ser consideradas como parte del género.

¹³ Este concepto es abordado tanto por Linda Volosky como por Jack Zipes. Los dos explican que la categoría proviene del académico holandés André Jolles, quien la construyó bajo la influencia del tratado de Friedrich Schiller *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Ver al respecto el libro de Jolles, *Formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

cuentos de hadas como un ámbito femenino, inseparable de los salones que funcionaban en torno a las mujeres y nutrían su obra” (66). Es decir, que los cuentos maravillosos eran leídos por mujeres, principalmente, en voz alta a grupos de oyentes. Charles Perrault en *Las historias del tiempo pasado* (1697) comenta que “hace aparecer esta colección como si los cuentos que en ella se contienen hubiesen sido narrados por una vieja nodriza a su hijo” (citado en Voloski 51). Más adelante, los Hermanos Grimm utilizarán varias fuentes como parte de sus estudios filológicos. Voloski dice al respecto “. . . recurrieron al procedimiento de recoger directamente de boca de campesinos y de viejos libros, antiguas narraciones y leyendas” (51). De lo anterior se puede concluir que regularmente las formas de enunciación de los cuentos maravillosos literarios han estado asociados con un estereotipo de la imagen femenina de maternidad, que emula la oralidad de donde provienen y que “el dar de leer” como el “dar de mamar”, se vinculan en las formas lingüísticas que adquieren los textos y en los modos de socialización y de recolección.¹⁴

Pues bien, la revista chilena *Mamita* adhiere a estas ideas, partiendo por su sugestivo nombre que la presenta como una entidad maternal que “da de leer” a los niños, y además “les da” cuentos maravillosos procedentes de la oralidad, pero que al mismo tiempo son actualizados de acuerdo al proyecto ideológico de sus editores. En los tres tomos considerados para este trabajo se encuentra la siguiente variedad de lo maravilloso: a) cuentos que no son titulados como cuentos de hadas, pero que desde una lectura

¹⁴ Otra lectura, se dirige al arduo trabajo de recolección y reescritura de los cuentos maravillosos y del folclor emprendidos por filólogos y folcloristas durante siglo el XIX. Zipes profundiza en este aspecto en el capítulo VI: “Giuseppe Pitré y los grandes recopiladores de cuentos folclóricos decimonónicos” en su libro ya citado aquí. Por otro lado, la tradición oral se ha relacionado con la infancia desde varios ángulos, por ejemplo, en sus formas líricas como la primera literatura que conocen por medio de las canciones de cuna, los juegos de palabras. También se ha extendido la percepción sobre la poca complejidad y profundidad de los cuentos de hadas, debido tal vez a muchas adaptaciones en las cuales se censura y se reduce la vitalidad del mundo de fantasía a una motivación moral y aleccionadora.

contemporánea se ubican en el canon francés y alemán, por ejemplo, *El gato con botas*, *La Cenicienta*, *El patito feo* y b) otros, menos conocidos, donde nunca se señala el autor y que son definidos como “Cuento popular chileno” que no se diferencian mucho de los primeros en relación con su estructura constante y su variedad de personajes que cumplen pocas funciones (Propp 32).

Para el presente análisis ejemplificaremos con el cuento *La Negra y la tórtola*, que pertenece a la variedad denominada como cuento popular chileno, sin autor aparente, pero que lo sitúa geopolíticamente en su espacio nacional.



Imagen 1: Revista de Cuentos Infantiles. Mamita. N. 14. 18 de septiembre de 1931, pág. 21.

Este cuento relata la historia de la víctima de un encantamiento,¹⁵ Flor de Ulmo, “una niña muy linda”, casada con un rey, que es confinada a una cabaña arriba de un árbol de ulmo mientras el rey “[tiene] que salir de la ciudad para hacer la guerra a otro rey . . . ” (21). En su ausencia, la reina es convertida en tórtola por una mujer, “una Negra que va a buscar agua a un pozo debajo del árbol”. Este personaje es seducido por el

¹⁵ Esta nomenclatura se origina del estudio *El cuento. Investigaciones sobre la formación del argumento en el cuento popular*. El cuento ruso, ucraniano, bieloruso, Tomo I Gosizdat Ukrainy (Odesa), 1924, citado por Vladimir Propp en el que se definen 15 temas propios del cuento maravilloso.

reflejo de la cara de la reina que confunde como si fuese ella en el fondo del pozo: “viendo la Negra una bonita cara en el pozo, creyó que era la suya y entonces dijo: —¡Tan bonita yo, y acarreado agua!— . . .” Tras soslayarse viendo su imagen, la Negra dejaba caer su cántaro repitiendo esta operación día tras día. La reina, que es testigo de esta escena, se ríe desde lo alto de su cabaña y la Negra, al darse cuenta de la burla, invita a la reina a bajar y comer “unos pastelitos ricos” (22). La reina, Flor de Ulmo, accede temerosa de ser descubierta por el Rey y después de comerse un pastel cae dormida: “La Negra Mandinga . . . le clavó tres alfileres en la cabeza y la niña se cambió en tortolita, que salió volando” (24). Desde este momento, la Negra adquiere la forma de la reina, poniéndose “su traje”. A su regreso, el rey encuentra a su reina muy distinta: “—¡Ay hijita! . . . ¿cómo te hallo tan negra? —¡Ay!— . . . Los aires me han puesto así. “El rey que no podía conformarse de que su niña tan preciosa se hubiera puesto tan horrible” (25). El rey, entonces, ve en repetidas ocasiones una tórtola que hablaba con un hortelano en su jardín. La conversación era un intercambio repetido de una pregunta y una respuesta que presenció durante varios días: “—Hortelanito del Rey, ¿qué hace el rey con su negra mora? Y el otro respondía: —A veces canta y a veces llora y ella respondía: ¡Huy! ¡huy! ¡huy! ¡Triste de mí en el campo sola!” (28).



Imagen 2: *Revista de Cuentos Infantiles. Mamita*. N. 14. 18 de septiembre de 1931, pág. 23.

Finalmente, el rey le ordena al Hortelano que capture a la Tórtola. Cuando lo hace, la toca, le saca los alfileres y esta vuelve a su figura normal, el Rey: “indignado con la Negra, la mandó a matar: después quemar y echar las cenizas al viento . . . y enseguida hizo preparar fiestas y todo el pueblo se regocijó con su rey y su reina” (30).

En un primer acercamiento desde las categorías lingüísticas de Volosky, se pueden identificar las formas pretéritas: “este era un rey casado con una niña muy linda”; tiene matutín inicial y final: “Para saber y contar, y contar para aprender”, “Y se acabó el cuento, se lo llevó el viento y pasó por un zapatito roto, para que el viernes me cuente otro”. Respecto a la nominación de los personajes, la niña, esposa del Rey, lleva por nombre Flor de Ulmo, y es la única dentro de la historia que tiene un nombre propio. La flor del ulmo es blanca, del árbol que lleva su mismo nombre y hace parte del catálogo vascular de la flora de Chile. Crece entre “la VIII a la X Región en las zonas de la Cordillera de la Costa en Chile. También se da en el Sur de Argentina” (Prieto). Usa varios diminutivos: “la cabañita arriba del Ulmo” “Tan linda y tan solita” “acariciar la tortolita”, todos en relación con la niña-esposa. En este caso, la personificación es pasajera, ya que la materialización del encantamiento llega a su fin, cuando se acaba el hechizo. Sobre las repeticiones, el texto establece un ritmo bastante regular y observable: la escena repetida de la negra viéndose en el espejo una y otra vez es el motivo de su envidia y de su perdición, además, la transformación de Flor de Ulmo en tórtola y su habitual estribillo en el que declara su soledad.

Sobre el ámbito temático, lo que Voloski denomina como *Justicia Inmanente*, se expresa en las fuerzas arquetípicas enfrentadas del bien y del mal en los personajes, donde triunfa el bien, pues la Reina Flor de Ulmo que ha sido encantada es salvada al final y vengada con la muerte cruel que sufre la Negra. Respecto a los valores morales entregados de manera implícita, se observa que hay dos motivos reconocibles: la desobediencia y la vanidad, aunque al final solo uno es redimido.

Ahora bien, no hay huellas explícitas de la recepción de este texto basadas en testimonios de lectores reales, pero aun así es posible realizar

algunas interpretaciones a partir de los motivos ético-ideológicos que subyacen a los personajes. Por ejemplo, define modelos de conducta esperables en ese momento de la publicación que servirían para instruir y disciplinar a los lectores bajo una cierta jerarquización valórica del mundo. La reina, que también es descrita como niña, desobedece a su marido, figura de autoridad patriarcal que cumple a su vez una función paternalista. Al desobedecer la niña sufre un castigo, una transformación típica de ese modo ficción maravillosa, donde por supuesto es perdonada debido a su estatus social y función protagónica de la historia. Por otro lado, la “Negra Mandinga”, en un ejercicio de semiosis evoca la brujería, el mundo de la oscuridad y de lo desconocido, en contraposición con Flor de Ulmo, que es una flor blanca y que alude a la iluminación como símbolo de pureza y virginidad. Esta carga semántica de lo negro es enfatizada con el vocablo “Mandinga” que trae consigo una invocación de los esclavos africanos y del mundo colonial americano. En este contexto, la Negra articula dos categorías ideológicas y simbólicas relacionadas con el mal y lo demoniaco, donde se puede reconocer el arte del vudú y de los instrumentos mágicos que usa (alfileres), configurando un escenario mágico-religioso que alude a la racialización del mundo americano. En este punto es relevante la mirada que aporta Silvia Federici, quien advierte: “La casa de brujas y las acusaciones de adoración al demonio fueron llevadas a América para quebrar la resistencia de las poblaciones locales, justificando así la colonización y la trata de esclavos ante los ojos del mundo” (322). En este sentido la utilización de este personaje codifica la continuidad de este imaginario colonial y patriarcal, donde la raza negra, el género femenino y la condición de esclavitud representan el mal absoluto, posible de ser aniquilado sin ningún tipo de reparo ético.

Cabe agregar que la denominación de “Mandinga” en Chile tiene una particular alusión al diablo. En “El Diablo en el cuerpo y el alma de Chile” este nombre hace parte de un grupo de denominaciones para invocar la figura del diablo (Oses 1). Esta acepción también se relaciona con el espíritu religioso cristiano y la moralidad que impone conductas y en la que se podrían ubicar los personajes del cuento. Conductas que sin

proponer una moraleja explícita, como en la fábula, exponen los peligros de la moral adversa a la de los padres o figuras de autoridad.

Finalmente, la ilustración que interactúa con el texto provee una imagen de la estereotipación gráfica de las mujeres negras en dicha época, enfatizando una postura subalternizada que se ilustra mediante las manos y las rodillas en el suelo trabajando a gatas. Esto se puede interpretar como una forma de animalización y sexualización del personaje femenino negro, que marca una diferencia simbólica de manera sustancial con respecto a Flor de Ulmo, quien es virginal y ocupa una posición de superioridad en términos jerárquicos, como también, en el lugar espacial en el que aparece en el cuento, pues ella se encuentra en el alto de un árbol. Además, Flor de Ulmo no está racializada, pues en ninguna parte del cuento se alude a su pigmentación ni hay una representación gráfica de ella que pueda entregar alguna pista. Se considera que este personaje naturaliza una representación de la mujer dominante de los cuentos de hadas, que son siempre jóvenes blancas y puras.¹⁶

Sobre la elección de este texto en particular y otros similares que aparecen en la revista, es oportuno y necesario preguntarse por el lugar de la adaptación y las fuentes de donde provienen estos textos. Es posible que gracias a los estudios de folcloristas chilenos sobre las variaciones dialectales y los estudios comparados entre versiones europeas y latinoamericanas, estos textos hayan sido traídos a Chile como corpus de estudio. Lo anterior es susceptible de inferirse, a partir del examen de la *Revista del Folk-lore Chileno*, en la que Rodolfo Lenz realiza una serie de notas comparativas en el dossier denominado “Cuentos de adivinanzas”. En el prólogo, Lenz señala lo siguiente: “Si cito repetidas veces versiones españolas i argentinas

¹⁶ En términos de la representación material cabe señalar aquí que en el momento de producción de la imagen visual, el ilustrador, sin valerse de más colores, aprovecha el blanco y negro para sugerir profundidad; también da volumen a las piedras, sin el uso de trama o mancha, para no recargar la imagen y la distribuye en la composición valiéndose de blancos y naranjas. También es notorio que fue pensada para ser realizada en litografía de dos tintas, de acuerdo a la línea de la revista, la que puede ser de origen norteamericano ya que se asemeja al estilo americano en el cómic.

in extenso, es con la intención de dar a los amigos del Folk-lore Chileno, que no poseen las colecciones que me sirven de base, una idea clara del grado realmente a veces inverosímil de semejanza que observamos entre los productos de la literatura popular de las más distintas i más distantes naciones” (52). A continuación, Lenz señala las relaciones con España y otras latitudes, para culminar su prólogo con la mención de la última versión que ha aparecido un año antes del primer tomo “de las anotaciones a las Consejas de los Hermanos Grimm, en una versión aumentada por la sociedad del folk-lore de Berlín” (Lenz 52). Al final de su estudio aparece compilado el cuento “La niña sin brazos” que décadas más tarde será publicado en el número 4 de Mamita del 24 de Julio de 1931 retitulado como “La Zunquita. Cuento chileno”.

En la selección de *La Negra y la Tórtola*, es posible conjeturar que ha sido escogido de una compilación de cuentos folclóricos, similar a la de Lenz, ya que se encuentra una versión idéntica en el Tomo I de la colección *Biblioteca de las tradiciones populares españolas. Anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y Francia*, realizada en Sevilla, por el folclorista Antonio Machado y Álvarez, a finales del siglo XIX. Sobre esta versión, sin ilustraciones, el recopilador realiza una edición crítica con variadas anotaciones en las que señala que los cuentos: “son recogidos por personas serias y perfectamente enteradas de no adulterar en lo más mínimo estas producciones” (103). También agrega que al finalizar cada cuento se establece el lugar desde donde fue recolectado y, finalmente, cada texto cuenta con un pie de página que aclara el nombre de quien lo recolectó (104). Los datos, sin embargo, resultan poco esclarecedores, puesto que, si bien dice que son textos de otras regiones de Europa, este ha sido recogido en Santa Juana, Chile, “pueblecito junto al Río Bío-Bío (América del sud) (113), y que ha sido recolectado por el Sr. D. Th. H. Moore, colaborador de la revista de folclor francesa *El Folk-lore Magazin* (109). De lo anterior se concluye que el texto tuvo una gran circulación y puede interpretarse como una construcción trasatlántica.

Las variaciones semánticas son pocas, pero sugerentes, como por ejemplo el cambio en el matutín de inicio “Has de saber para contar y

entender para saber”. La reina-niña no se llama Flor de Ulmo, no accede a bajar por un rico pastel, sino para que, recostada bajo las fauces de las faldas de la Negra, pudiera “buscarle un piojito” (109). Tampoco este personaje es descrito con el adjetivo de mandinga, lo que transforma la configuración simbólica e ideológica del personaje en la versión estudiada. El trabajo editorial realizado al adaptar el texto, suponiendo que haya sido tomado de esta versión, evidencia un cambio editorial importante.¹⁷

4.2. Los relatos de héroes patrios y la identidad nacional

Simón Bolívar y Bernardo O’Higgins, similares a príncipes o reyes en los cuentos maravillosos, cabalgan a bordo de sus jumentos decididos a luchar contra el orden monárquico español. Estos personajes vuelven a la vida en una variedad de textos narrativos e imágenes visuales. Marilyn Jurich realiza una revisión sobre la crítica desarrollada en los Estados Unidos sobre las biografías para niños. Ella destaca algunas concepciones que derivan de la escritura de este género:

Las biografías para niños son en particular difíciles de escribir porque se supone que deben recrear y al mismo tiempo ser una guía para el éxito, para alentar a los chicos a que “sean alguien en la vida” por medio de un modelo plausible a seguir. Por consiguiente, se asume que el biógrafo es un psicólogo o moralista o ambas cosas. Al mismo tiempo, el biógrafo se ocupa de un sujeto que es necesariamente imperfecto sobre el que el lector joven quiere conocer todo lo que sea posible. (93)¹⁸

¹⁷ Los párrafos son más espaciados, la tipografía más grande, con un diseño gráfico que permite una lectura más fluida y el intercambio entre signo lingüístico verbal e ilustraciones que oxigenan esta versión del cuento y que prevén un lector infantil que tiene necesidades específicas de lectura, en las que reclama una letra más grande, unas ilustraciones que interactúan con el texto y un diseño que lo invita a leer o a que otros le lean.

¹⁸ *“Biography for children is especially difficult to write because it is supposed to recreate and at the same time provide a guide to success, to encourage the child “to make” something*

Este modelo de conducta presentado a través de la mitificación de los héroes patrios, o de los niños que toman esta forma dialoga tal vez con otros subgéneros de tipo biográfico, como las hagiografías o vidas de santos leídas dos siglos atrás en Latinoamérica. Estos textos eran conocidos como literatura ascética y eran entregados como material de lectura para niños, de sexo masculino, que podían acceder a espacios educativos durante la Colonia en el Virreinato de la Nueva Granada (Robledo 17). Estas vidas ejemplares son resignificadas en la figura de héroe nacional para afianzar la consolidación de los estados nacionales latinoamericanos que estaban en el pleno proceso de formación, dejando de lado lo divino y cristiano, para enaltecer al héroe libertador de carne y hueso.

Esta línea de relatos morales y de figuras que exaltan el sentido nacional y patriótico estaría relacionada con la novela Italiana *Corazón* (1886) de Edmundo Amicis y la tradición que evoca esta obra que tuvo gran difusión en Latinoamérica, por ejemplo se publican algunas entregas por capítulos en *Chanchito*. Sardi define este tipo de historias al hablar del impacto y la polémica de la circulación y lectura de esta novela en Argentina: “Las biografías funcionan como una trampa entre lo individual y lo colectivo, ya que narrar la historia de vida de un prócer es, a la vez, construir el horizonte identitario nacional; es decir remitirse al pasado de la vida de un héroe permite construir el futuro del niño lector. La narración de la vida del héroe excede su subjetividad e individualidad . . . ” (29). Es así como este tipo de relatos invade un espacio de la subjetividad, que en este caso está escrito para niños lectores, que irán a la guerra y que de hecho ya participaban de prácticas cívicas y educativas relacionadas con esta. Las poéticas que materializan este tipo de texto son variadas y se expresan tanto en la ficción literaria como fuera de ella. Cuentos cortos que se valen de escenas específicas, conocidas desde la historia oficial,

of himself” by giving him a believable model who “made it” Thus, the biographer is supposed to be a psychologist or a moralist or both. At the same time, he is dealing with a necessarily imperfect subject about whom the young reader wants to know as much as possible” (Traducción de la autora).

relatos de viajes, crónicas breves o anuncios publicitarios. Estos héroes de la Independencia adquieren diversas formas en su realización narrativa: los héroes niños que luchan en manada, los niños que se acercan a los grandes héroes y los niños vestidos de héroes en representaciones gráficas.

Esta última transfiguración es visible en *Mamita* como anuncio clasificado. El conjunto de todas las ilustraciones a lo largo de los primeros números representan cuadros de costumbre o batallas conocidas por la historiografía oficial en las que los personajes son niños disfrazados con trajes militares. La campaña publicitaria quiere persuadir a los lectores-consumidores en la compra de suplementos alimenticios para los niños: “el alimento Meyer, a base de harina calcinada, cacao seleccionado, desgrasado, fosfatos y azúcar”.



Imagen 3: Contraportadas de la Revista de Cuentos infantiles Mamita. Números 29, 30 y 31. Enero de 1932.

Sin embargo, en esta revista chilena no hay secciones estables empleadas en este tipo de ficciones, solo algunas pocas historias dedicadas a episodios conocidos como la biografía “Así era Manuel Rodríguez” o algunas efemérides relacionadas con batallas independentistas. Sin embargo

no se muestran como relatos históricos, como sí es posible observarlo en la revista *Chanchito* de Colombia, que se dedica una sección completa desde su primer número llamada “Retazos de Historia” hasta el último número, firmada por Tío Remiendos,¹⁹ seudónimo del historiador Guillermo Hernández de Alba (1906-1988), quien en el momento de su colaboración era uno de los historiógrafos más relevantes en el campo cultural de la época²⁰ (citado en Thesaurus 214). No es muy difícil, en este caso, indagar en la selección y en la genealogía de sus textos. Sus relatos eran hechos por encargo para la Revista y estaban ligados con su labor como historiógrafo que adaptaba para el público infantil.

Para el presente análisis se ha seleccionado el relato titulado “De cómo un niño como vosotros conoció a Bolívar”. La historia es introducida por el enunciador Tío Remiendos que se dirige al público lector de la siguiente forma: “Cuántas veces al estudiar la historia de la Patria hubiéramos querido ser ya un modesto soldado para luchar bajo las órdenes de Bolívar . . . ¡Quién hubiera conocido al libertador! Cómo le habríamos admirado. ¿No es verdad que es mucho mejor esto que alcanzar la fama que en secreto muchos anhelaís, de copiar las hazañas del Hijo del Zorro o de Búffalo Bill?” (17). Teniendo en cuenta esta primera parte del relato, es evidente que se dirige a sus enunciatarios como un colectivo de niños escolarizados que leen para participar de la vida estudiantil, pero además, este enunciador se presenta como conocedor de la subjetividad de sus lectorcitos y de sus fantasías más soterradas, como la de querer tener

¹⁹ Esta denominación proviene de un programa radial español en que se contaban historias de este tipo. Este formato fue retomado por la Radio Nacional de Colombia, que además fue dirigida por Daniel Samper Ortega, director de la Biblioteca Nacional de la época (1931-1938) y creador de la primera parte de la colección de la Biblioteca aldeana.

²⁰ Fue asimismo biógrafo de Antonio Nariño, José Celestino Mutis, Domingo Caicedo, Vicente Azuero y José Félix de Restrepo”. Fue “jefe del servicio de Radiodifusión Cultural de la Biblioteca Nacional (1932-1933); jefe del Archivo Histórico anexo a la Biblioteca Nacional (1933-1935); redactor del Boletín de Historia y Antigüedades y órgano de la Academia Colombiana de Historia (1933-1944)” en la ficha correspondiente a este autor ubicado en Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.

fama. Finalmente, estos otros personajes que desdeña (pueden provenir de personajes ficcionalizados por otras revistas o por la radio, medio masivo emergente en Colombia), no hacen parte de este panteón nacional y es por ello que son despreciados al comparárselos con Simón Bolívar, Antonio Nariño o Antonio Ricaurte.

La historia contiene varios niveles de narración. El enunciador Tío Remiendos que introduce la historia. El narrador extradiegético que refiere la historia y que se enmascara como escritor, y que a su vez presenta al niño protagonista, Juan Francisco Ortiz, que se convierte en el nuevo narrador de la historia. Esta narración dentro de otra, apela nuevamente al carácter de los lectorcitos como oyentes y se asemeja de nuevo a las narraciones de tradición oral, donde alguien cuenta a otros, o en este caso, puede que el narrador también represente a un lector que lee en voz alta, como un maestro o un padre que lee a sus alumnos o hijos.

La historia es la del personaje Juan Francisco Ortiz, que a través de una serie de peripecias y acciones conoce a Simón Bolívar: “hubo un niño, como vosotros, que desesperaba por conocer a Bolívar. En todas partes oía su nombre, en las iglesias se rezaba por su vida... en las casas se ponía el retrato en el salón; todos le llamaban el libertador” (Hernández de Alba 17). Es así como este niño decide ir al encuentro de Bolívar, el cual es infructuoso porque cambia de ruta, es rápido en el paso y antecede a sus deseos de descanso por el bien de los otros: “supo que el libertador infatigable por alcanzar el bien de sus semejantes, no quiso esperarse en Bogotá después de la batalla . . . ni siquiera tomar un merecido descanso . . . ” (17). Es en la mitad cronológica de la historia donde el personaje conoce a Bolívar y se convierte en narrador intradieгético hasta el final.

El encuentro se desarrolla cuando el niño es alentado a que acelere el paso, y tras preguntar en repetidas ocasiones por Bolívar se encuentra con él sin percatarse. Este, montado en su caballo, increpa al niño del porqué “no lo mandan a usted a un colegio” (18), a lo que el niño responde: —mi madre no tiene con qué— (18). Cuando el narrador protagonista se da cuenta de que su héroe huye contrariado, se va a contarle a su madre lo acontecido. Es así como cierra la historia:

Desde entonces me quedaron fijos en la memoria el agudo acento de su voz, y las facciones de su rostro . . . ¡Ah! no sabía entonces, por ser niño, cuánto valía aquel hombre, ¡el más eminente que ha producido la América española! Ignoraba entonces que el viajero del capote blanco estaba ceñido con la triple corona del poeta, del legislador y del guerrero. Al saberlo, ¡cuál hubiera sido mi asombro!”. (18)

Esta última parte textualiza lo que más arriba es definido como los niños que se acercan a los grandes héroes y que de manera simultánea introduce otra ficción biográfica: la del niño que culmina la historia como narrador. Este encuentro de narraciones biográficas se enfatiza aún más cuando Tío Remiendos presenta al niño: “y cuenta el niño, que más tarde vino a ser el delicioso escritor don Juan Francisco Ortiz” (18), conocido como un escritor de principios del siglo XIX, especialmente por su autobiografía publicada póstumamente, *Reminiscencias* (1907), cuyos primeros capítulos hacen parte de la compilación “La autobiografía en Colombia” por Vicente Pérez Silva. Según el prologuista de *Reminiscencias*, José Manuel Marroquín, es un escritor que pudo “esclarecer hechos” sobre figuras como Bolívar y Santander entre otros hechos políticos posteriores a la Independencia (11).

En este breve relato se observan varias particularidades, no es plano estructuralmente y hay varios relevos narrativos. Así mismo, no solo se resalta al héroe, sino al niño que por sus propios medios vence los obstáculos para conocer al héroe. Es así como cumple con las características descritas al inicio por Jurish: el niño es un modelo de “éxito” que se determina a sí mismo. El narrador adulto, por su parte, también otorga al oficio de escritor un modelo que responde con ese “éxito”, y este, con el estatus social que otorga la cultura escrita. Además de lo anterior, De Alba, de manera extratextual, rinde tributo a este biógrafo construyendo una ficción con su nombre y exalta esta idea del escritor que escribe su biografía. El narrador, Juan Francisco, al final enfatiza su ignorancia como condición propia de ser un niño y de manera implícita, exhorta a los narratarios a que sean conscientes de ella y que actúen a partir del relato, como héroes de su propia vida.

El héroe como hombre de letras o como sabio²¹ se asemeja a la construcción de estos dos personajes. El primero como promesa de biógrafo, hombre ilustrado que a su vez escribirá otro ciclo biografías decimonónicas sobre los héroes patrios y que además, es un miembro comparable al propio Guillermo de Alba. El sabio, en el caso del personaje de Simón Bolívar es la representación de un símbolo de superioridad moral, por sobre la sicología infantil del niño. Un líder libertador, modelo patrio que aunque parece protagonista, no lo es y solo pasa por la historia de una manera volátil. Desde la perspectiva de Campbell esta figura heroica se podría leer tanto como un modelo para ser imitado literalmente “a fin de traspasar, de la misma manera como él lo hizo, la experiencia trascendente y la redención” (347) o como una figura simbólica que reside en cada uno: “la revelación del yo omnipotente que vive dentro de todos nosotros” (348). Se considera que el lector al que se dirige este tipo de relatos es compatible con las dos perspectivas: por una parte, un niño que representa la masculinidad dominante y patriarcal y que tiene un modelo nacional a seguir y, por otra parte, es el héroe el que alienta al niño para que por medio de la educación supere sus condiciones de pobreza económica y espiritual.

Este relato es ilustrado por medio de una fotografía del busto de Simón Bolívar, dicha elección es significativa en tanto que produce un efecto realista sobre la historicidad de la narración. En palabras de Barthes la fotografía es análoga y sin código (paradoja estructural) que coincide con una paradoja ética: “cuando se quiere ser neutro, objetivo se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuera un factor de resistencia ante el asedio de los valores” (15).

²¹ En el sentido que conceptualiza Thomas Carlyle en *El tratado de los héroes: de su culto y de lo heroico en la historia*. Barcelona: J. Gil, ed., 1946.



Imagen 4: *Chanchito*.
Revista Semanal Ilustrada
 para Niños Volumen 1 - Número 3.
 Julio 20 de 1933, pág. 17.

5. LECTORES IMAGINADOS POR LAS REVISTAS: APROXIMACIÓN PROVISIONAL

Si bien no es posible contar con lectores empíricos, el análisis realizado anteriormente, junto con otras marcas visuales puede contribuir a una posible configuración de los lectores de estas revistas.

En *Mamita. Revista Semanal de Cuentos Infantiles* no se establecen vínculos permanentes con el público lector. No hay secciones de preguntas o respuestas, y solo hacia los números finales se identifican secciones llamadas “páginas de los lectores”, en las que los niños suscriptores envían textos narrativos para ser publicados. Por su parte, las notas editoriales son parcas y anuncian rápidamente ganadores de cuentos o invitan a suscribirse, pocas veces se oyen las voces de los lectores.

Sin embargo, la selección del cuento maravilloso, en este caso del cuento popular, es significativa en la configuración de un público lector ya que está documentada la pugna entre la fantasía y la realidad en los libros

para niños y los posteriores actos de censura durante gobiernos dictatoriales en Latinoamérica.²²

Por otro lado, poseen un lenguaje simple, con una estructura similar, con señaladas repeticiones y con un ritmo marcado orgánicamente. En un nivel de análisis ideológico se reconoce el concepto de Justicia Inmanente en la pugna arquetípica del bien contra el mal, donde el bien habitualmente es representado por la figura de las mujeres como modelo mariano de obediencia. Eso sí es necesario precisar que las figuras femeninas son subalternizadas y también representantes del mal, tanto por su condición racial y de clase, como por su propia condición genérico-sexual, en relación con las figuras masculinas que generalmente representan el poder patriarcal benéfico que organiza el mundo narrado.

Estos cuentos populares seleccionados enfatizan determinados valores de lo popular y de lo nacional, valiéndose de un léxico y de unos artefactos propios de la región, como por ejemplo, la Flor de Ulmo y el uso de la palabra “Mandinga”. Esto implica también un modelo de cultura nacional y de lo propio que piensa en la definición de una cultura nacional chilena.

También emana una figura familiar, la madre que cuenta, que provee los cuentos y que además provienen de la tradición oral y que han sido contados por otras madres y mujeres. En este sentido, se podría decir que se dirige no a lectores hombres, sino a lectoras niñas. Las ilustraciones de estas revistas proponen muy subrepticamente una imagen de su lector que acompaña cada encabezado: imágenes visuales de niñas lectoras que leen cuentos populares, de manera rígida, dentro de los espacios escolares o fuera de ellos. Esto contrasta con la propia materialidad de la revista,

²² Para este tema se sugiere revisar los textos *El corral de la Infancia* de Graciela Montes. D.F Fondo de Cultura Económica 2001; *Libros que muerden. Literatura infantil y juvenil censurada durante la última dictadura cívico militar 1976-1983*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Literatura y poder y *Las censuras en la LIJ* compilación por parte de Ángel Luis Luján de César Sánchez Ortiz. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha 2016.

porque es una revista tamaño carta que permite el contacto entre el cuerpo textual y el cuerpo de sus lectoras, con ilustraciones y con una diagramación que hace posible una lectura fluida.

En el caso de *Chanchito* su materialidad es de más alta gama. No piensa en un público que recién está ingresando al mundo de la cultura escrita, ya que posee párrafos abigarrados y su tipografía es pequeña. Los textos apelan a un lector masculino —por lo menos en la sección analizada— y supuestamente más avezado, que se encuentra en un proceso de formación más avanzado.

También se dirige a un público lector informado que puede dar cuenta del canon y de los géneros en boga, por ejemplo, en el primer número de la revista Caro se refiere así a los criterios de selección los textos para la revista:

En su bagaje lleva novelas de aventuras, y de misterio que ponen los pelos de punta y mantienen vivo siempre el interés de los lectores; primorosos cuentos de hadas, muchas veces contados, pero siempre nuevos: lindas fábulas y versos que parecen engomados por la facilidad con que se pegan a la memoria... recetas de cocina para las niñas hacendosas . . . (Caro, *Revista Chanchito* n° 1, 3)

Además es una revista que identifica a sus lectores, a diferencia de *Mamita*, pues hace del editorial el medio permanente para estar en contacto con ellos. En este apartado, su primer director, suele proponer variados temas y referir el diálogo que tiene con sus lectores en escuelas de Bogotá o con niños con los que establece conversaciones directas tanto en el ámbito privado como público.

Quiere además adentrarse en una subjetividad tal como mencionó Sardi, de manera violenta en la que advierte a sus lectores de la necesidad de hacer una lectura atenta de los contenidos de los textos ejemplarizantes de “Retazos de Historia”. Más adelante, en el mismo número de la revista, Caro presenta a Guillermo Fernández de Alba y expone los criterios de selección y creación de: “Retazos de historia”: “el joven historiador

Hernández de Alba os hará guardar un minuto de silencio. Él os referirá en cada número un episodio, una hazaña o una anécdota de alguno de vuestros antepasados” (3). Y más adelante sugiere: “leed esa página con cuidado para que vayáis conociendo la historia de este tierra bendita y las vidas de sus mejores hijos, a fin de que cuando lleguéis a la edad de hombres, aunque solo sea por no quedaros atrás, por no ser menos que otros, honréis a la patria sirviéndola con absoluta hidalguía y abnegación, y amándola con fervoroso entusiasmo (Caro, *Revista Chanchito n° 1, 4*).

El párrafo anterior enfatiza una moral basada en acciones propias de una comunidad religiosa, pero dentro de un proyecto que pretende nacionalizarla y apropiarse de ella. Entonces palabras como “tierra bendita”, “abnegación” y “fervor” exaltan los valores de una nación como comunidad imaginada, tal como lo señala Anderson, el “hecho de morir por la patria, que de ordinario nadie escoge, supone una grandeza moral y un destino por cumplir . . . ” (203). Lo anterior y la gama de ilustraciones y fotografías seleccionadas para dialogar con cada texto exaltan este programa.

La narración biográfica “De como un niño como vosotros, conoció a Bolívar” realizado por encargo por De Alba, utiliza como estrategia ficcional la construcción del encuentro entre dos personajes biográficos que presenta como modelos de sacrificio y de amor a la patria. Uno, como “libertador” y otro como niño que supera las dificultades y que hace lo imposible para conocer al héroe nacional. Lo que sugiere a este enunciario o “niño lector”, al que le habla De Alba, es que se prepare ideológicamente para que en su “adulthood” cumpla religiosamente con el sacrificio ético por su patria.

Sumado a lo anterior, estos “lectorcitos”, como los llama Caro, hacen parte de una comunidad de interpretación precedida por la escuela, pues esta institución dictamina parte de su deber ser, la cual se suma a la codificación de la narración. En esta sección, la revista configura unos lectores de sexo masculino, letrados, escolares y que pueden acceder a los servicios educativos. Excluye a las lectoras mujeres, ya que no las nombra; la figura de la mujer solo aparece encarnada en la maternidad, cuando el

niño va a contarle todo a su madre, pero además, por fuera de la ficción, el editor no le habla a las lectoras y les confiere secciones especiales, como la de “recetas de cocina”, exhibiendo que hay división sexual de la recepción literaria y de las labores que debe realizar la mujer.

En este relato, por lo menos, se configura la imagen de un lector con una moralidad ligada a la patria, que pueda cumplir con trabajos relacionados con ella en su adultez, que puede sacrificarse eventualmente, y alienta una subjetividad ligada a la “purificación religiosa” hacia el Estado y la guerra. Se produce, de este modo, un desplazamiento ideológico y semántico en relación con la figura del mártir cristiano que en este caso se lee en clave nacional y que se representa en los relatos biográficos como héroe de la patria.

Para finalizar, es posible rastrear las fuentes de las cuales se sirvieron los editores de las revistas para seleccionar y posteriormente adaptar, diagramar y reconstruir un texto, a la luz de un proyecto literario e ideológico dedicado a la infancia. Sin duda este trabajo de búsqueda, selección, adaptación semántica, cultural e ilustración gráfica, ayudan a develar aspectos de la historia de los géneros literarios de la literatura dirigida a la infancia en Latinoamérica y también, la historia de sus lectores imaginados.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós comunicación, 1986.
- Beauregard, Silva. “Capítulo 11 Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso”. *Galerías del Progreso. Museos, exposiciones y cultura visual*. Beatriz González Stephan y Jens Anderman. Rosario, eds. Viterbo editora, 2006. 373-407.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Caro, Eduardo. "Nota editorial". *Chanchito. Revista Semanal Ilustrada para Niños*. Número 1 (1933): 3-4
- Ficha bibliográfica Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Hernández de Alba Guillermo. Bogotá. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. 15/7/2016. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/hernguil.htm>>.
- Hernández de Alba, Guillermo. "Retazos de Historia: De como un niño como vosotros, conoció a Bolívar" *Chanchito. Revista Semanal Ilustrada para Niños* Número 3 (1933): 17-18.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta limón ediciones, 2015.
- Jurich, Marilyn. "Critical approaches to children's biographies". Burns, Tom, ed. *Children's literature review. Children's Biographies*. Volume 129. Detroit, Mich: Gale, 2008. 93-98.
- "La Negra y la Tórtola. Cuento popular Chileno". *Revista Semanal de Cuentos Infantiles Mamita. Año I* 14 (1931): 21-30.
- Lenz, Rodolfo. "Notas comparativas". *Revista del Folklore chileno. Tomo III. Cuentos de adivinanzas*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1914. 52-53.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Machado y Álvarez, Antonio. Colección *Biblioteca de las tradiciones populares españolas. Anotados y comparados con los de otras colecciones de Portugal, Italia y Francia Tomo I*. Sevilla: Francisco Álvarez y C. eds., 1883.
- "Nota editorial". *Revista Semanal de Cuentos Infantiles Mamita. Año I* 1 (1931): 1.
- Marroquín, José Manuel. "Prólogo". *Reminiscencias*. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1946. 7-19.
- Osses Darío. "El diablo en el cuerpo y en el alma de Chile". Mar.2009. *Nuestrocl. El sitio del patrimonio cultural chileno*. 15/7/2016. <http://www.nuestro.cl/chilecronico/pobre_diablo1.htm>.
- Peña Muñoz, Manuel. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2009.
- Perez Silva, Vicente. "Noticias Culturales, Instituto Caro y Cuervo, N° 140". 1 Sept. 1972. 15/7/2016. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/autobiog/auto8.htm>>.

- Prieto, María. *Veoverde.com*. 4 Feb. 2009.10/07/2016. <<https://www.veoverde.com/2009/02/guia-de-arboles-ulmo/>>.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Revista Zig-Zag. “Editorial”. *Revista Zig-Zag* (1905): 2.
- Robledo, Beatriz Helena. *Todos los Danzantes. Panorama histórico de la literatura infantil y juvenil*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2012.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM, 1999.
- Sardi, Valeria. *Políticas y prácticas de lectura. El caso de Corazón de Edmundo Amicis*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2011.
- Silva, Renán. “El libro popular en Colombia, 1930-1948”. *Revista de Estudios Sociales* 30 (2008): 20-37.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- Autor desconocido. “Varia Guillermo Hernández De Alba 1906-1988”. *Revista THESAURUS* 1 (1989): 213-215.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F: PREMIA editora de libros, 1981.
- Tolkien, J.R.R. *Árbol y Hoja*. Barcelona: Minotauro, 1994.
- Volosky, Linda. *Poder y magia del cuento infantil*. Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1995.
- Zipes, Jack. *El irresistible cuento de hadas. Historia social y cultural de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

