

LOS GÉNEROS EDITORIALES CON DESTINATARIO INFANTIL Y JUVENIL. UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DESDE LA ENUNCIACIÓN Y LOS ESTUDIOS DE LA EDICIÓN²⁵

Carolina Tosi (Conicet-UBA)

Palabras preliminares

Son abundantes los estudios sobre la descripción teórica de los géneros discursivos en general y de aquellos que circulan en ciertos ámbitos, como el académico y el político, en particular. Sin embargo,

25 Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación que dirijo, Proyecto PICT 2018-1830 “Configuraciones discursivas en géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil” y Proyecto FILOCyT 19-047 “Discurso y políticas editoriales en géneros con destinatario infantil y juvenil” (FFyL, UBA). Agradezco a Paula Bombara, escritora e investigadora, por sus valiosos aportes y su inmensurable colaboración.

se detecta una escasa caracterización de los géneros discursivos con destinatario infantil y juvenil producidos en el sector editorial –muchos de reciente formación–, y de amplia circulación en el espacio escolar. Algunos de estos géneros pertenecen al ámbito literario, como el *cuento ilustrado*, el *libro álbum*, el *libro-objeto* o *libro-juego* y otros correspondientes a los campos no ficcionales, como los *libros didácticos*, los de *comunicación científica* y los *informativos*²⁶. Tal carencia teórica-metodológica conlleva a confusiones terminológicas e imprecisiones en diferentes espacios, no solo en el educativo y el editorial, sino también en las áreas de investigación y de cultura en general; por ende, se estima necesario emprender un abordaje que eche luz sobre dichas cuestiones. Por ejemplo, algunos especialistas suelen ubicar a los *libros informativos* y los de *comunicación científica* dentro de la *literatura infantil y juvenil (LIJ)*. Esta decisión podría encontrar explicación en una de las acepciones de “literatura” que refiere a “un conjunto de obras que versan sobre una determinada materia” (según el *Diccionario de la Real Academia Española - DRAE*)²⁷, como puede ser la “literatura jurídica” o “literatura médica”, pero en el caso bajo análisis no se corresponde con dicho sentido, pues la “materia” de los libros de comunicación científica no sería lo “infantil” o “juvenil” sino la *ciencia*²⁸. Esta situación, sin dudas, no se da en la literatura para adultos, ya que sería extraño que se ubique un libro de no ficción dentro del campo literario o de la dimensión de lo “adulto”. Asimismo, la indeterminación en la delimitación de los géneros acarrea problemas concretos, como sucede en las compras gubernamentales para los colegios estatales por parte

26 Para consultar la diferenciación entre estos géneros editoriales, se sugiere ver: para los literarios, Tosi (2017b) y, para los no ficcionales, Tosi (2018) y Bombara y Tosi (2021).

27 Diccionario en línea. Disponible en: <https://dle.rae.es/diccionario>.

28 Como veremos más adelante objetamos que exista un discurso *infantil o juvenil* englobante. Este aspecto será retomado en el apartado 2 “Géneros discursivos y escenas de enunciación”.

del Plan Nacional de Lectura en la Argentina, que ha planteado la presentación de *libros de LIJ*, y en la práctica, se han excluido a los libros informativos y de comunicación científica, que quedan relegados, así de la licitación. Para sumar otro ejemplo hago referencia a que una de las categorías de los prestigiosos Premios Nacionales y el que ofrece el Fondo Nacional de las Artes –ambos de la Argentina– es “Literatura infantil y juvenil”. Considerada de este modo como género, no se tiene en cuenta que dentro del campo de la LIJ, al ser literatura –aunque seguramente está de más esta aclaración–, existen diversos géneros, como *cuento, libro álbum, poesía, novela gráfica*, etc., que terminan compitiendo entre sí dentro de esa amplia categoría que los engloba²⁹. Por otra parte, el desconocimiento de los géneros puede dificultar su comprensión y abordaje en los espacios de enseñanza, por ejemplo, si un docente está sensibilizado acerca de que tanto la imagen, como el texto y las propiedades materiales, contribuyen a la construcción de significados en un libro álbum, seguramente aliente en sus alumnos una lectura más profunda que atienda a los diferentes niveles de sentido que una determinada obra pueda brindar. De ahí se desprende que el conocimiento teórico puede ayudar a lograr una mediación de lectura que acompañe y guíe, aunque esto en el campo literario no resulta definitorio en la medida en que intervienen otros aspectos vinculados con el disfrute, los sentimientos, el gusto estético y los múltiples sentidos que en cada lectura se configuran, entre otros.

29 El Colectivo LIJ, literatura para niños, niñas y jóvenes, y la Unión de Escritoras y Escritores de la Argentina han solicitado a ambos premios que la LIJ deje de ser considerada un género, puesto que la narrativa, la poesía y la dramaturgia –y todos los subgéneros que existen dentro de estas grandes categorías– encuentran su representación en la literatura destinada a lectores y lectoras en formación. Solicitan que la literatura para niños, niñas y adolescentes “sea incluida en la totalidad de los concursos que diseñe el Fondo Nacional de las Artes, tanto en los llamados ‘concursos abiertos’ como en los que se ciñan a un género en particular” (extracto de un pedido colectivo).

Si bien los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil que nos ocupan se encuentran en creación y constante transformación y, por ende, sus límites resultan inestables, su caracterización se torna relevante para conocer sus propiedades discursivas y efectos de sentido, así como para reflexionar sobre sus condiciones de producción y circulación. De este modo, interpretar, elaborar y comprender exitosamente los géneros discursivos forma parte de lo que Maingueneau (2017) llama “competencia genérica”, que implica que el hablante se comporte como corresponde ante los múltiples géneros discursivos, pero también conocer sus características le permite poder romper la reglas para construir textos innovadores. En tal sentido, Ruano (2020) sostiene que las clasificaciones y las etiquetas nos ayudan a comprender el mundo y a desarrollar el pensamiento; sin embargo, destaca que lo maravilloso sucede cuando nos encontramos frente a lo inclasificable, frente a aquello que rompe el aparato categorial previo y nos hace construir uno nuevo.

La construcción de taxonomías y sistematización de tipologías no es un fenómeno nuevo, sino que aparece en los estudios discursivos, textuales y literarios de todas las épocas; por ejemplo, en el siglo III a.C. comenzaron a registrarse las primeras clasificaciones de textos en la *Poética y la Retórica* de Aristóteles. Como se sabe, las taxonomías cambian según las perspectivas teóricas (el enfoque enunciativo, la teoría sistémico-funcional, la lingüística crítica y la del texto, el cognitivismo, etc.), ya que se utilizan diversas variables para la definición genérica. Por ello es imprescindible a la hora de la clasificación tener en cuenta la complejidad que esta operación muchas veces supone, así como observar la perspectiva teórica elegida y las categorías que de ella se desprenden.

A partir de tal encuadre, desde un enfoque multidisciplinar, que incluye un enfoque discursivo enunciativo (Maingueneau,

2004 y 2007) y los estudios de la edición y la cultura escrita (Chartier, 1993, 1996 y 2000, de Sagastizábal, 1995 y de Diego, 2006 y 2019, etc.), y sobre la base de artículos previos (Tosi, 2017b, 2019 y en prensa), en el presente capítulo se muestran los avances de una investigación mayor cuyo propósito general consiste en el abordaje de las características enunciativas de los géneros con destinatario infantil y juvenil en vinculación con las políticas públicas y editoriales, mientras que sus objetivos particulares se refieren a indagar la relevancia de estos géneros en las prácticas discursivas en las que se enmarcan, los efectos de sentido producidos y las memorias *de y sobre las infancias* delineadas³⁰. Ligado a ello, se busca cubrir cierta vacancia en los estudios sistemáticos sobre géneros con destinatario infantil y juvenil ya mencionada, en pos de conformar bibliografía especializada para su transferencia educativa y editorial, ya sea en los estudios de formación docente, ya sea en su aplicación en la enseñanza primaria y secundaria, ya sea en la carrera de Edición (FFyL-UBA), ya sea en los espacios de capacitación de editores³¹.

El presente trabajo se estructura de la siguiente forma. Primero, me dedico a exponer el pasaje de las categorías de *género* de la teoría aristotélica a *género discursivo* (Bajtín, 1982) para luego centrarme en la idea de *escena genérica* (Maingueneau, 2004), que me permitirá discernir y postular la noción de los *géneros editoriales* (Chartier, 2000) *con destinatario infantil y juvenil* (Tosi, 2017a).

30 Vale aclarar que entendemos *la infancia* no mediante parámetros biológicos, sino como una construcción social que ha cambiado a lo largo de la historia. Por otra parte, pensar la infancia en plural, *las infancias*, puede remitir no solo a una suerte de diversidad cultural, sino también a la inequidad existente entre niños y niñas de diferentes espacios y tiempos (Carli, 2006 y Entel, 2012).

31 A partir de estas observaciones y en el marco de los proyectos que dirijo, nuestro equipo de investigadores profundiza en la exploración discursiva de los géneros referidos con el fin de efectuar una caracterización teórica y la transferencia al ámbito editorial y educativo a través del dictado de seminarios, talleres y cursos.

Luego, explico en qué consisten los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil con el objetivo de dilucidar los vínculos entre discurso y políticas editoriales y su relevancia para el Análisis del discurso y los estudios literarios. Vale aclarar que este trabajo no tiene pretensiones de completitud ni de presentar categorías cerradas y definitivas. Lo que aquí se plantea es una propuesta para contribuir a evitar a la confusión y dispersión, y brindar argumentos para construir un sistema de denominación que incluya, y no que excluya arbitrariamente.

Géneros discursivos y escenas de enunciación

Como ya se indicó, el estudio pionero sobre los géneros se registra en la *Poética*, donde Aristóteles (2004) caracteriza los géneros literarios y los define por un modo de expresión y un estilo propio que debe adecuarse a su finalidad estética y distingue tres: el dramático, el épico y el lírico. Posteriormente, los estudios sobre los géneros, producidos por un grupo de intelectuales rusos, M. Bajtín, V. Voloshinov y P. Medvedev, entre 1926 y 1930, fueron revolucionarios, en la medida en que pusieron el foco de interés en el uso lingüístico en situaciones reales.

De acuerdo con Bajtín (1982), en cada una de las esferas de la actividad humana, la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados orales o escritos, que presentan características particulares. De este modo, cada ámbito de la sociedad elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, agrupados en géneros discursivos. Un género se caracteriza por su contenido, su estilo –que se concreta a través del despliegue de aspectos léxicos, fraseológicos y gramaticales–, y por una determinada organización o estructura. Atento a ello, estos tres aspectos –el contenido temático, el estilo y

la composición– están vinculados con la totalidad del enunciado y, en términos de Bajtín, permiten definir un género. No obstante, hay que tener en cuenta que los géneros son históricos y que, al depender de la praxis social, no se mantienen constantes como, ya anunciamos, sucede con los géneros que nos competen. Al respecto, es posible señalar que en las últimas décadas han aparecido y se han consolidado nuevos géneros destinados a niños y niñas que, debido a su carácter novedoso y trasgresor, son difíciles de catalogar tanto por los especialistas en literatura como por los profesionales de la edición. Aunque la labor sea compleja, consideramos que es necesario emprender la caracterización de estos géneros, para comprender la renovación del campo de la edición infantil, conocer las nuevas tendencias en la estilística y la gramática e indagar los fenómenos socioculturales ligados a tales manifestaciones artísticas (Tosi, 2017b).

Por otra parte, Bajtín divide los géneros en *primarios*, que son aquellos que forman parte de los géneros complejos, se transforman dentro de estos últimos y pierden su relación inmediata con la realidad (conversaciones, cartas) y los *secundarios*, agrupaciones de los géneros primarios (enciclopedias, novelas artículos periódicas). Por ejemplo, en una novela de literatura infantil (género secundario) pueden aparecer conversaciones, cartas, mails, chats, *whatsapp*, etc. (géneros primarios).

Atendiendo a lo dicho, un género no solo se define por sus componentes temáticos, estilísticos o estructurales comunes, sino por una composición de requisitos correspondientes a ámbitos diversos. En este sentido, las propiedades que se esperan encontrar en un cuento de LIJ pueden ser diferente a las de la literatura para adultos dependiendo, siempre, de los momentos históricos; del mismo modo, un libro de comunicación científica destinada a niños y jóvenes tendrá sus características distintivas en determina-

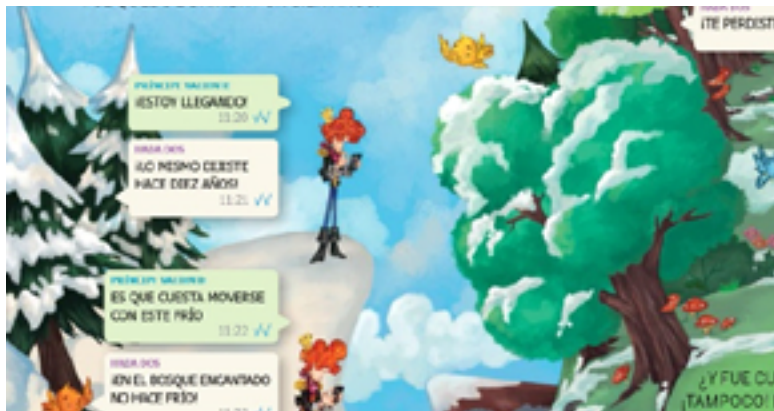
dos contextos y períodos. En cada caso, se debe tener en cuenta que las construcciones genéricas no solo se diferencian por los aspectos comunes, sino por las tensiones y opciones que presentan. De este modo y si nos referimos a un ejemplo actual, un libro álbum cuenta con las propiedades ya mencionadas que lo definen, pero también por una flexibilidad en cuanto a la temática y el estilo, que da lugar a una enorme y amplia diversidad de temas y estilos.

Por otro lado, es sabido que distintas perspectivas de las Teorías de la Enunciación, de la Semántica y del Análisis del Discurso suelen abordar y estudiar los actos de enunciación en torno a dos nociones centrales: las *situaciones de comunicación* y las *situaciones de enunciación*. Atendiendo a la confusión teórica que existe acerca del significado y de los alcances de ambas nociones, Maingueneau (2004) pone el énfasis en que la noción de género no es solo sociológica; no se trata solo de describir las condiciones sociales, sino que su importancia reside en la escenificación. Por un lado, el autor explica que la situación de enunciación no es socialmente descriptible, sino que es un sistema en el que se definen las posiciones de enunciador, coenunciador y no persona (en términos de Benveniste, [1966] 1977). Por ende, propone para el estudio de los textos las nociones de situación de comunicación y de escena de enunciación. Según Maingueneau, la situación de comunicación está ligada a circunstancias sociales o condiciones “exteriores” al discurso e implica una serie de elementos: el estatus de los participantes, las circunstancias apropiadas para que el discurso logre su objetivo, el medio por el que se realiza (oral o escrito), el tipo de lengua que se usa, su inscripción temporal (cuál es la periodicidad o duración de un texto según el género al que pertenece), el plan u organización del texto y la finalidad, que es acorde con el género discursivo. La situación de comunicación está, de cierto modo, ligada a la concepción de género editorial de la que me ocupó en el próximo apartado.

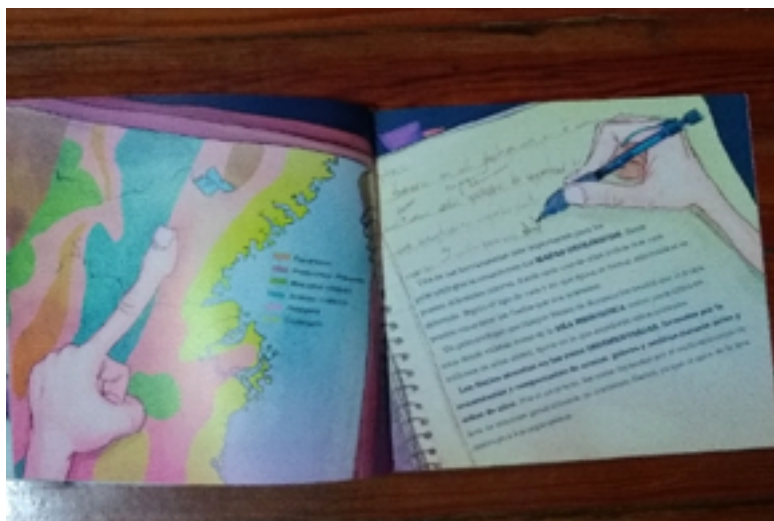
Por otro lado, la escena de enunciación debe ser considerada desde el “interior” del discurso, en la medida en que “un texto es una huella de un discurso en el que la palabra es puesta en escena” (Maingueneau, 2004: 6). El autor postula que, en la escena de enunciación, se diferencian tres clases de escenas: la escena englobante, que se refiere al tipo de discurso; la escena genérica, que es impuesta por el género discursivo, y las escenografías, entendidas como escenas constituidas en el texto. Tanto la escena englobante como la genérica definen el marco escénico del texto y lo caracterizan como pragmáticamente adecuado; por su parte, las escenografías legitiman enunciados y permiten la introducción de perspectivas nuevas para interpelar al lector, es decir, no son simples marcos o decorados. Al respecto, Maingueneau señala que existen géneros que son poco susceptibles de incorporar escenografías que se aparten de las rutinas de la escena genérica. Este es el caso del prospecto de un medicamento, puesto que se trata de un género absolutamente utilitario que obedece en forma estricta a sus convenciones. En cambio, hay otros géneros que, debido a su naturaleza, exigen una multiplicidad de escenografías como, por ejemplo, el discurso publicitario o el político que “movilizan escenografías variadas en la medida en que, para persuadir a su destinatario, deben seducirlo, cautivarlo” (Maingueneau, 2004: 7).

Para realizar el análisis tomamos un *libro álbum ficcional*, al que Bajour (2016) define como el contrapunto de imagen y palabra, donde la imagen narra lo no dicho por la palabra o la palabra dice lo dejado de lado por la imagen, y un *libro de comunicación científica*. Los libros de comunicación científica son aquellos que buscan la transmisión de conocimiento científico por parte de investigadores y científicos de las distintas ciencias –Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas, etc.– a través de un tipo de discurso particular (Bombara en Bombara y Tosi, 2021).

A continuación, caracterizamos la escena de enunciación del libro álbum *La bella despierta en las redes* (1), que constituye una versión libre del clásico *La bella durmiente* y de *¿Querés saber cómo se reconstruye un dinosaurio?* (2), una obra de comunicación científica con perspectiva paleontológica.



Sol Silvestre y Wally Gómez. *La bella despierta en las redes*. Riderchail, 2019.



Agustín Martinelli y Ezequiel Vera. *¿Querés saber cómo se reconstruye un dinosaurio?* Eudeba, 2013.

La escena englobante, en el caso 1, es la literaria y, en el 2, la comunicación científica. Efectivamente, ambas obras se vinculan con ciertos tipos de discurso más generales, como puede ser la literatura o la difusión de la ciencia. En la escena englobante, entonces, no habría nada que remita a los destinatarios configurados, no hay nada de “infantil” o “juvenil” en ella. Es decir, no nos encontramos con algo que pueda catalogarse como *discurso infantil*, sino con *discurso literario* o de *comunicación científica*. Esta idea tira por la borda todas aquellas concepciones que le dan prioridad o relevancia al destinatario –en este caso infantil o juvenil– por sobre el tipo de discurso, sea literario, sea científico. Desde tal perspectiva, no existe una escena englobante que abarque a géneros con destinatario infantil y juvenil, sino que cada escena discursiva responde a su escena englobante correspondiente por el tipo de discurso al que alude.

En cambio, si nos referimos a las escenas genéricas bajo análisis, esas tienen sus características definidas respecto del destinatario y son susceptibles de la disposición de escenografías –que, vale aclarar, muchas veces se corresponden con el estilo y las propiedades identitarias del sello o colección en la que el libro se inserta–³². En cuanto al ejemplo (1), la escena genérica del libro álbum³³, se organiza mediante segmentos verbales (segmentos, narrativos,

32 Tengamos en cuenta que estos libros son producto de un trabajo editorial colaborativo, en el que interviene una multiplicidad de profesionales –autores, ilustradores, editores, diseñadores, etc.–. Esta idea será retomada en el apartado siguiente (ver 3. “Mediación y géneros editoriales”).

33 Para algunos especialistas, el libro-álbum no es un género, sino un “macrogénero”, que abarca diversos géneros, como la historieta, el maravilloso, el policial (Bajour, 2016). Por otra parte, hay otros investigadores, como Ferro (2009), que señala que la literatura infantil es un “macrogénero”, que incluye otros géneros, como novela, cuento, etc. Desde la perspectiva planteada en el presente artículo, no trabajo con la categoría “macrogénero”, pues no corresponde a mi marco teórico. Me interesa plantear aquí el contrapunto entre escena englobante, escena genérica y escenografías. Si se desea ampliar la noción de “macrogénero”, consultar Ferro (2009) y Bajour (2016).

dialogales, etc.), icónicos (ilustraciones con diferentes estilos) y materiales (la disposición del texto, la tipografía, el diseño gráfico, etc.), que apuntan a conformar una dimensión estética, la construcción de una voz narrativa, los juegos del lenguaje, etc. Pero a su vez, se despliegan *escenografías enunciativas*, entendidas como escenas constituidas en el texto, que permiten la introducción de perspectivas nuevas y, en este caso, de situaciones humorísticas y disruptivas, como el despliegue de mensajes de *whatsapp* que representan el diálogo entre el Príncipe Valiente y el Hada 2. Como es sabido, en los diferentes géneros editoriales de la LIJ –cuento ilustrado, libro álbum, poesía, etc.– suelen confluír, al menos, dos tipos de lenguajes: el verbal y el visual, a diferencia de lo que sucede en la literatura destinada al público adulto, en la que impera el texto como amo casi absoluto de la ficción construida (Tosi, en prensa)³⁴. No obstante, existen también textos de literatura para adultos con estas características, en las que lo verbal, sumado a la materialidad y la construcción de escenografías, confluyen en la narrativa, como por ejemplo muchos cuentos y novelas de Julio Cortázar (*Rayuela*, *Libro de Manuel*, etc.), entre otros. Entonces, es posible postular que el tema, el estilo y la estructura de la narrativa fijan la escena genérica de un libro álbum infantil, por ejemplo, aunque en muchos casos estas características sean difusas, y una empresa editorial sea la que termine definiendo el carácter “infantil” o “juvenil” de una obra y ubicándola en un sello o colección en particular. Al respecto, y como sostiene Natalia Méndez (2020):

Compartimos la ilusión de una literatura sin clasificaciones, tal como en su momento sostuvo Andruetto una literatura sin adjetivos al referirse a la LIJ y antes Saer, cuando planteó una literatura sin atributos en relación al concepto de literatura latinoamericana.

La categoría “LIJ” suele responder a criterios mercan-

34 Si bien en este trabajo, nos referimos solo a libros impresos, vale considerar que los libros digitales poseen otras características asociadas a lo audiovisual.

tilistas, no es ninguna novedad ni necesariamente un problema desde ese punto de vista; el problema suele aparecer cuando esta misma definición se usa como categoría estética.

Respecto de (2), la *escena genérica* se compone principalmente de segmentos explicativos y descriptivos, que presentan ciertos procedimientos microdiscursivos específicos (Tosi, 2015b y 2016) –i.e. pronombres en segunda persona del singular, preguntas con apelación directa al destinatario, marcas de coloquialidad, construcciones concesivas y proposiciones condicionales³⁵ y de variadas *escenografías enunciativas*, como en este caso un cuaderno de anotaciones que recrea el trabajo de investigación previa realizado por un paleontólogo. En este tipo de libros, el estilo y estructura de la explicación, las ilustraciones y las escenografías montadas les asignan características específicas a los libros de comunicación científica destinados al público infantil y/o juvenil³⁶.

Hasta aquí me he centrado en el análisis de las escenas de enunciación que contribuyen a construir las memorias internas de los textos. En otras palabras, los mecanismos enunciativos fijan las escenas genéricas y, a lo largo del tiempo, van entretejiendo las memorias internas de cada género. En el próximo apartado, indago los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil, una categoría que, como se verá, excede a la escena de enunciación y se vincula con la situación de enunciación.

35 Para consultar sobre los diferentes recursos enunciativos y polifónico-argumentativos de los libros álbum, ver Tosi (2017b), y de los libros didácticos y de comunicación científica, ver Tosi (2015b, 2016 y 2018).

36 Sin embargo, es cierto que algunos recursos pueden aparecer en la comunicación científica para adultos –principalmente, las escenografías, como sucede en la colección Ciencia que Ladra de la editorial Siglo XXI– y, en forma similar a lo que sucede en el ámbito ficcional, el mercado editorial es el que define el público “infantil”, “juvenil” o “adulto” de un libro de comunicación científica.

Mediación y géneros editoriales

Cuando el material de trabajo de un investigador –un historiador, un analista del discurso, un especialista en LIJ, docente-investigador, entre muchos otros– está conformado por libros, se torna imprescindible tener en cuenta que estos son producto de procesos editoriales que han condicionado significativamente su pasaje de texto a publicación. Tal como sostiene de Diego (2019), evocando las palabras de Roger Stoddard, “los autores no escriben libros, sino textos” y, por consiguiente, los libros no son solo productos de los escritores. En efecto y como ya se mencionó, los libros constituyen el resultado de un complejo proceso de *mediación editorial* (Chartier, 2000), en el que participa una gran cantidad de profesionales: editores, correctores, diseñadores, ilustradores, técnicos en producción, especialistas en derechos de autor, etc. Las perspectivas de la cultura escrita y los estudios sobre la edición, así como la sociología de los textos (Chartier, 2000 y McKenzie, 2005), sostienen que la materialidad de los soportes afecta al significado. Por ejemplo, en su ya emblemático estudio sobre “los libros azules” Chartier (1996) aborda las huellas editoriales que evidencian la construcción de un determinado tipo de público destinatario. El autor advierte los diferentes criterios de intervención sobre los textos, que abarcan desde estrategias que modifican los dispositivos formales o materiales –como la tipografía o el interlineado– hasta intrusiones materiales que implican el recorte de fragmentos, el agregado de explicaciones y documentos ampliatorios e, incluso, la corrección de contenidos. Todo esto, lejos de poder responder a razones netamente económicas –i.e. costos de producción especulativas– muestra una operación de adaptación que busca aligerar la lectura de un

texto. En un sentido amplio, la “mediación editorial”, que supone variadas acciones de organización textual (Chartier, 2000), como recorte, censura, reestructuración y reescritura, entre otras, no solo determina la materialidad de los textos, sino que también influye sobre sus condiciones de circulación y recepción, y modela sus destinatarios.

Si bien podría considerarse que existen publicaciones que disponen de una mayor cantidad y diversidad de operaciones de mediación editorial que otras, es factible sostener que en realidad existen acciones de mediación editorial más explícitas y evidentes que otras, como puede suceder con los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil. Algunas se pueden detectar en el análisis del corpus, en las zonas paratextuales, otras examinando las diferentes versiones de un texto editado y también indagando entrevistas, documentos de preedición y diarios de trabajo de editores (Tosi, 2015a, 2017a y 2018)³⁷.

Visto de este modo, cada propuesta editorial despliega operaciones materiales y discursivas diferentes, según el género, el destinatario construido y la “política editorial” que la orienta, entre otros factores. Como bien apunta Maingueneau (2017, en línea): “Los escritores producen obras, pero escritores y obras son a su vez producidos por todo un complejo de prácticas”. De ahí que debamos pensar en términos de instituciones discursivas y articularlas con las diferentes enunciaciones que les confieren sentido. Si nos referimos a las enunciaciones literarias estas se vinculan con la estructura del campo literario, el estatuto del escritor, los géneros discursivos, etc., así como el movimiento por el cual se instituye el discurso, “instaurando progresivamente en su enunciado cierto

37 Para consultar diferentes análisis de este tipo, ver Tosi (2015b, 2017b, 2018 y 2021).

mundo y legitimando el dispositivo de enunciación y el posicionamiento estético en el campo literario que hace posible ese enunciado” (Maingueneau, 2017, en línea). Se trata también de un *campo*, de un lugar dinámico de confrontación entre posicionamientos estéticos que explotan según su modo propio géneros e idiomas³⁸.

Según Chartier, el género editorial puede definirse como un dispositivo textual complejo, compuesto por materiales de géneros discursivos diversos, cada uno con sus propias características enunciativas y compositivas, que a su vez se resignifican al integrarse en esta unidad mayor. Así el concepto de género editorial nos permite ubicarnos desde otro ángulo diferente a la escena de enunciación y de la situación de enunciación en la medida en que combina las propiedades internas y externas de los textos que implica, pero atendiendo además a aspectos específicos de la producción y circulación de los textos, que tiene que ver con el proceso de mediación editorial y la política editorial vinculada. En efecto, supone tener en cuenta las coordenadas del ámbito de producción y circulación, la editorial, su realización, los diferentes agentes, y ciertas características en las que hacemos foco, como en este caso, los destinatarios construidos.

Además, Chartier define a los géneros editoriales como aquellos “producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller” (Chartier, 1993, 46). Visto de ese modo, la idea del libro puede gestarse (o no) en la editorial, pero su producción solo puede llevarse a cabo a través de un proceso editorial. No podría producirse un libro álbum, un libro objeto, una novela gráfica, un

38 Tal campo no es una estructura estática, sino un juego de equilibrio inestable en el que se confrontan posicionamientos dominantes y dominados, centrales y periféricos. Según señala Maingueneau (2017), no se debe, sin embargo, perderse de vista que la idea de un campo artístico verdaderamente autónomo es cosa reciente (siglo XIX), y que está sin duda perdiendo fuerza con el auge actual de las nuevas tecnologías de la comunicación.

libro de divulgación científica o un libro ilustrado al margen de trabajo colaborativo editorial, que implica la experticia de autores, diseñadores, ilustradores, fotógrafos, editores, correctores, etc. En otras palabras, se trata de obras de gran complejidad que solo se concretan a través de la articulación entre literatura y edición; ciencia y edición; arte y edición. En este punto, reitero una idea ya bosquejada: el vínculo que los sujetos tienen con las prácticas de escritura y edición de los géneros no es transparente ni estática, pues los géneros no se constituyen de forma estable ni definitiva, al menos estos que analizamos, cuyas prácticas discursivas no están normativizadas ni regladas, como sí sucede en otros ámbitos, como en el académico.

Pero también el género editorial se define en la situación de comunicación, es decir, está ligada a circunstancias sociales al discurso, como ya he explicado, como los participantes, el medio, el tipo de lengua, su periodicidad y la finalidad, entre otros aspectos. No obstante, el género editorial excede estos elementos ya que se forjan en un complejo engranaje de producción y circulación que va más allá. En este sentido, hay que tener en cuenta que los géneros editoriales se realizan a partir de una *red de aparatos* (Maingueneau, 2017), en la que los individuos pueden constituirse en escritores y en públicos, se estabilizan y garantizan los contratos genéricos estimados como literarios, de comunicación científica o pedagógicos, intervienen mediadores (editores, libreros, periodistas, bibliotecarios, docentes), intérpretes y evaluadores legítimos (especialistas, críticos, docentes), hay cánones (que pueden adoptar la forma de libros didácticos, de antologías, de libros informativos), hay destinatarios (niños, niñas, jóvenes, adultos), etc. Así, en el siglo XIX y XX abundan ciertos géneros editoriales con destinatario infantil: antologías escolares, libros de lectura y novelas de aprendizaje o didácticas, en los que se abrazaban literatura y

pedagogía (Tosi, 2021)³⁹, pero el actual siglo rechaza algunos de ellos, y promociona otros cimentados en el cruce de arte, literatura y conocimiento –no necesariamente escolar–, como el libro objeto, el libro informativo, el libro de comunicación científica, la novela gráfica y el libro álbum, entre otros. Los géneros editoriales, entonces, se modelan a partir de la memoria interna de los textos y de las prácticas de lectura desplegadas en torno a ellos.

Finalmente, me detengo en la otra parte del sintagma del concepto: “los destinatarios infantil y juvenil”, y aquí me refiero a aquellos productos pensados para esos públicos determinados, que están publicados dentro de una colección o editorial infantil o juvenil, y cuya materialidad evidencia la imagen configurada de destinatario. Pero eso no quiere decir que solo sean libros *para chicos*, si bien el destinatario construido puede ser el niño o el joven, existen inevitablemente otros destinatarios indirectos: los adultos-mediadores. Los adultos median entre el texto y los niños, porque sugieren, alientan, promueven, compran, etc. y por eso también son pensados como lectores, en mayor o menor medida, según las políticas editoriales. De ahí que en diversas ocasiones los destinatarios de los libros sean difusos, diversos, múltiples, otros. Por ejemplo, los libros álbum despliegan diferentes mecanismos enunciativos, discursivos, argumentativos y gráficos, para contar historias de un modo estético y que, a la vez tocan, temas poco frecuentes en la LI y considerados tabúes (Comino, 2009), como las disidencias sexo-genéricas, la muerte, la privación de la libertad, la pobreza, los abusos, las figuras maternas o paternas conflictivas, la migración, la violencia de género, entre muchos otros (Tosi, 2017b y en prensa); así alcanzan a un público amplio, que puede exceder el infantil y juvenil, y plantea diversos y nuevos imaginarios respecto de las infancias o juventudes. *Un hueco* de Yael Frenkel (CalibroscoPIO, 2016), *Imposible* de Isol (Fondo de Cultura

39 Para ampliar este tema, consultar Tosi (2021).

Económica, 2018) o *Clara y el hombre de la ventana* de María Teresa Andruetto y Martina Tach (Limonero, 2018)⁴⁰ son algunos ejemplos de libros para chicos y chicas, pero que los adultos también eligen para leer, comprar y regalar para ellos mismos u otros. Detengámonos en uno de estos casos: *Imposible*. Este libro álbum narra lo agotador que resulta para los padres de Toribio cuidarlo. Toribio, de dos años, no hace pis en la bacínica, se despierta por las noches, no duerme la siesta, escupe cuando come, no le gusta bañarse y “hace berrinches”, todo lo que hace, claro, cualquier niño de esa edad. Los padres están agotados –hartos– y por eso cuando encuentran el anuncio de Meridiana, una especialista en solucionar todo tipo de problemas, no dudan en acudir a ella. Esta hechicera les suministra una pastilla/pócima y los padres se la dan por la noche al niño. Al otro día, lo que era *imposible* acontece. Toribio ha cambiado mucho: duerme plácidamente, se asea, come tranquilo, hace pis donde corresponde. Todo parece haberse solucionado, pero existe un leve detalle: el niño se ha convertido en... gato. Esta transformación mágica, propia de un cuento maravilloso, en un primer momento sorprende a los padres, pero enseguida la toman con naturalidad y la aceptan hasta con cierto alivio. Más allá de que la obra se encuentre en una colección de literatura infantil –Los especiales de A la orilla del Viento– y su autora sea Isol sea una talentosa y reconocida escritora e ilustradora argentina especializada en obras para niños y niñas, la categoría *destinatario infantil o juvenil* entra en tensión, pues los adultos pueden sentirse convocados y aludidos –identificados, en algún punto, quizás, por la trama–. Aquí, entonces, existe un destinatario explícito y construido a través de la mediación editorial –los niños–, y otros destinatarios indirectos –los adultos–, que emergen y se consolidan como lectores en las diferentes situaciones y prácticas de lectura. En casos como esos, las categorías son inestables y las

40 Para una aproximación sobre *Un hueco* y *Clara y el hombre de la ventana*, consultar Tosi (2017b) y (en prensa), respectivamente.

etiquetas no funcionan, quizás porque la memoria interna de los géneros, definida por sus características discursivas que a su vez constituyen memorias lectoras, genera conflictos y abre un espacio vacilante en el que emergen múltiples destinatarios más allá del rótulo editorial.

A modo de cierre

Esta investigación surgió a partir de un vacío detectado con respecto a la caracterización de los géneros en el campo de los estudios sobre la cultura escrita destinada a la infancia. Guiada por la pretensión de contribuir a la reflexión terminológica y ofrecer un abordaje teórico-conceptual en los ámbitos de la enseñanza y la edición, así como en los sectores vinculados con la cultura y el arte en general, planteé un abordaje de los géneros con destinatario infantil y juvenil en la intersección del enfoque dicursivo-enunciativo (Maingueneau, 2004) y de la perspectiva de la cultura escrita y la edición (Chartier, 2000). De este modo, indagué la escena de enunciación, es decir, “la huella de un discurso en el que la palabra es puesta en escena” (Maingueneau, 2004:5) y mostré que en la escena englobante no hay nada que refiera al destinatario construido, no encontramos allí “lo infantil” o “lo juvenil”, sino que se vincula con el tipo de discurso y la esfera de arte y/o conocimiento que la enmarca. Por su parte, la escena genérica y las escenografías desplegadas se configuran a partir de ciertos rasgos enunciativos y argumentativos que presentan características específicas y vehiculizan imaginarios de la infancia o la juventud y de sus múltiples destinatarios.

Por otro lado, mostré que la noción de género editorial permite al analista ubicarse desde otro ángulo diferente a la escena de

enunciación y la situación de enunciación (Maingueneau, 2004), en la medida en que combina propiedades internas y externas de los textos, así como atañe también al proceso específico de mediación editorial (Chartier, 2000). En otras palabras, supone tener en cuenta las coordenadas del ámbito de producción y circulación, su realización a través del proceso editorial, los diferentes sujetos imbricados y ciertas características en las que hicimos foco, como los destinatarios construidos. Desde tal perspectiva, la configuración del género editorial con destinatario infantil y juvenil se realiza mediante la selección, combinación y edición de textos, imágenes y materialidades diversas. La imagen del destinatario se consolida a través de la mediación editorial y en función de una determinada política editorial (de Diego, 2006), aunque, como vimos, las características discursivas y la memoria interna de los géneros puede generar conflictos y abre espacios vacilantes en el que se emergen múltiples destinatarios más allá del etiquetamiento editorial.

Para finalizar, cabe señalar que la memoria interna de cada uno de los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil evidencia no solo la actividad creadora en diferentes períodos sino también las tensiones constituyentes entre el arte, el conocimiento, la escuela y el mercado. De ahí que el recorrido por los géneros con destinatario infantil implique una travesía por la historia de las infancias, con sus derechos y sus carencias, con sus imaginarios, sus saberes y sus poéticas.

Bibliografía

- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Bajtín, M. (1982). *La estética de la creación verbal*. México: Siglo

XXI.

- Bajour, C. (2016). *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros álbum*. Córdoba: Comunicarte.
- Bombara, P. y Tosi, C. (2021). Libros informativos y comunicación científica destinada al público infantil. *XXI Jornadas La literatura y la escuela*. Jitanjáfora. Mar del Plata, junio, 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3nHwGAaEkMY>
- Carli, S. (2006). Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001). Carli, S. (compiladora). *La cuestión de la infancia*. Buenos Aires: Paidós.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Diálogo e intervenciones. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- _____ (1996). Preface, en R. Chartier, y H. J. Lüsebrink (dirs.), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation et littératures de colportage en Europe, XVI e –XIX e siècles*. París, IMEC Éditions/ Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- Comino, S. (2009). *Esto no es para vos. Reflexiones sobre el campo de la literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires: La Bohemia.
- de Diego, J. (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- de Diego, J. (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- De Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Entel, A. (2012). *Las infancias diversas y plurales* [en línea]. Dirección URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-185545-2012-01-16.html> [Consulta: 26 de enero de

2021].

Ferro, R. (2009). La literatura infantil como macrogénero. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber Ediciones.

Maingueneau, D. (2017). Análisis del discurso, literatura y ciencia humanidades y pensamiento científico / *Humanities and Scientific Thinking* 2017 Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2298/3291> [Consulta: 4 de febrero de 2021].

_____ (2004). ¿Situación de enunciación o situación de comunicación?. Université Paris XII (Trad. L. Miñones) [en línea]. Dirección URL: <http://semiologia-cbc-distefano.com.ar/bibliografia/unidad-2/Maingueneau-2003-Situacion-de-enunciacion-y-situacion-de-comunicacion.pdf> [Consulta: 4 de febrero de 2021].

Mc Kenzie. D. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Méndez, N. y Ruano, V. (2020). Compartimos la ilusión de una literatura sin clasificaciones. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/compartimos-la-ilusion-de-una-literatura-sin-clasificaciones.html?fbclid=IwAR3ShUeOZGiplTnRDejgrUEEn1crs-DWBSrG7OYs2kq44mufEOTbJXRFW-vKw>

Tosi, C. (2016). El discurso de la ciencia para chicos, o la explicación como diálogo. Un análisis polifónico-argumentativo de libros de divulgación científica infantil en español. *Letras de Hoje*, Vol. 51; Nº. 1, marzo de 2016. ISSN: 0101-3335, pp. 109-118. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale>

_____ (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2021). Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela. *Cuadernos del Centro de Es-*

tudios en Diseño y Comunicación (ensayos) Nro. 124, años 2021/2022. Con referato, pp. 127-146.

- _____ (2017a). La configuración del efecto de literalidad en las colecciones escolares de literatura. El caso argentino. *Entremeios: revista de estudios do discurso* v.14, jan.- jun. /2017, pp. 293-310. Disponible en: <http://www.entremeios.inf.br/published/443.pdf>.
- _____ (2015a). La emergencia de las colecciones de literatura infantil y juvenil, y su impacto en la industria editorial. Los casos Robin Hood y Biblioteca Billiken. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 1; N°. 1, pp. 132-158. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/index>
- _____ (2017b). La indeterminación como recurso narrativo. Un análisis discursivo en torno al tratamiento de temas tabúes en libros álbum publicados en la Argentina. *Revista de Ciências Humanas*, Nro. 2, Vol. 17. Disponible en: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/1334>
- _____ (en prensa). La literatura del revés. Escritoras e ilustradoras de literatura infantil. Arnés, L., Domínguez, N. y Punte, M. J. *La historia feminista de la literatura argentina. Tomo Fronteras de la literatura. Lenguajes, género y transmedialidad, del libro*. Coordinadoras: Claudia Torre y Paula Bertúa. Villa María: Editorial EDUVIM.
- _____ (2015b). Mitos y certezas en el discurso de la divulgación científica para chicos. Un análisis sobre la posición ante la doxa y la reinterpretación de topoï. En García Negroni, María Marta. *Sujeto(s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Buenos Aires: Ampersand, pp.121-145.