

LA INDETERMINACIÓN COMO RECURSO NARRATIVO. UN ANÁLISIS DISCURSIVO EN TORNO AL TRATAMIENTO DE TEMAS TABÚES EN LIBROS ÁLBUM PUBLICADOS EN LA ARGENTINA¹

RESUMEN

El presente trabajo indaga una serie de mecanismos discursivos puestos en juego en un género editorial con destinatario infantil, el libro álbum. Postulamos que tales mecanismos lingüísticos contribuyen no solo a forjar la dimensión estética de los relatos sino también a presentar tópicos “indecibles” (ANGENOT, 2010) en el ámbito de la niñez y considerados tabúes en la literatura infantil. En efecto, el análisis revela que ciertos mecanismos, como la ocurrencia de deícticos y subjetivemas, junto con el estilo de las imágenes, tienden a configurar el efecto de indeterminación como recurso narrativo y, así, cimentan, espacios discursivos plurisignificativos y abiertos a múltiples lecturas.

PALABRAS CLAVES: libro álbum; literatura infantil; discurso.

INDETERMINATION AS A NARRATIVE RESOURCE. A DISCURSIVE ANALYSIS ON THE TREATMENT OF TABUES IN ALBUM BOOKS PUBLISHED IN ARGENTINA

ABSTRACT

The present work explores a series of discursive mechanisms put into play in an editorial genre with a child recipient, the book album, which contribute not only to forge the aesthetic dimension of the stories but also to present hitherto "unspeakable" topics (ANGENOT, 2010) and considered taboos in children's literature. The analysis reveals that certain mechanisms, such as the occurrence of deictics and subjectivemes and the style of the image, among others, tend to configure the effect of indetermination as a narrative resource. In this way, they are cemented, discursive spaces uncertain, plurisignificativos and open to multiple readings.

KEYWORDS: book album; children's literature; speech.

Carolina Tosi²

¹ Agradezco los aportes de la editora Ivana Basset y de las diseñadoras gráficas Alejandra Mosconi y Carolina Mareque, que me ayudaron a precisar algunos conceptos sobre la ilustración y el diseño de los libros álbum analizados. Asimismo, agradezco especialmente a Judith Wilhelm por la autorización de la publicación de las imágenes.

² Conicet - Instituto de Lingüística (FFyL-Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: carolinatosi@gmail.com. Doctora en Lingüística, magíster en Análisis del Discurso y profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Además, realizó un curso de posgrado en Edición en la Universidad Complutense de Madrid (España). Actualmente, se desempeña como investigadora adjunta en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como jefa de trabajos prácticos en la cátedra de Corrección de Estilo (Carrera de Edición, FFyL, UBA). Investigadora de proyectos UBACyT y directora de un proyecto PRIG (FFyL, UBA), es docente en diversos posgrados. Ha escrito numerosos artículos para revistas científicas nacionales e internacionales, libros, capítulos de libros y actas de congresos sobre temáticas relativas al discurso pedagógico, la edición y la corrección de textos. Su área de investigación comprende el Análisis del Discurso, en general, y el enfoque polifónico-argumentativo, en particular. Específicamente, se centra en el abordaje de géneros editoriales con destinatario infantil, en vinculación con las políticas ministeriales y editoriales y presentando especial atención a los procesos de edición y corrección.

INTRODUCCIÓN

Hay ciertos tópicos que no son fáciles de encontrar en los libros de literatura infantil y juvenil (LIJ). Según Comino (2009), esta ausencia se debe a un tipo de censura que opera actualmente, al menos en la Argentina, que no se produce por decreto ni está masificada, sino que se concreta mediante el ocultamiento o por indiferencia con relación a una serie de temas. No obstante, ciertas condiciones sociales y la transformación en los imaginarios sobre la infancia están permitiendo que comiencen a aparecer algunas de estas temáticas –como la muerte, las enfermedades o la violencia– que, hasta hace poco, hubieran sido impensables hallar en libros con destinatario infantil.

Atento a ello, el presente artículo se propone indagar el tratamiento de una serie de temas considerados tabúes en la LIJ, a saber: el exilio, la otredad, la privación de la libertad y las ausencias (i.e. la muerte). Para llevar a cabo el análisis, se aborda un género en particular, el libro álbum, que se caracteriza porque el texto y la imagen se complementan y se enriquecen, es decir, ambos lenguajes contribuyen a la construcción de sentidos y a la creación de una lectura conjunta (OROZCO LÓPEZ, 2009). Como damos cuenta a lo largo de estas páginas, en los últimos años, las editoriales independientes han propiciado la consolidación del género y el tratamiento de temáticas no hegemónicas, como las recién nombradas.

Con el fin de emprender un abordaje discursivo exhaustivo, el corpus de trabajo se conforma por tres libros álbum, *Eloísa y los bichos*, de Buitrago y Yockteng (2013), *Un hueco*, de Yael Frankel (2016), y *Cuando estamos juntas*, de Wernicke (2015), editados por Calibrosopio –una editorial argentina independiente–, que obtuvieron varios reconocimientos internacionales (entre los cuales, se destaca el White Ravens de la Internationale Jugendbibliothek de Múnich). Guiados por el interés de indagar la configuración enunciativa de los textos, nuestro marco teórico se basa en el enfoque enunciativo (BENVENISTE, 1969; KERBRAT- ORECCHIONI, 1986) y la polifonía enunciativa (DUCROT, 1984; GARCÍA NEGRONI; TORDESILLAS, 2001), así como en ciertos postulados de la teoría del discurso social de Angenot (2010).

Estructuramos el trabajo de la siguiente forma. En primer lugar, describimos las características de la edición independiente en el campo de la LIJ en la Argentina. En segundo lugar, nos abocamos a definir los géneros editoriales, en general, y el libro álbum, en particular. A continuación, explicamos los postulados de Angenot (2010), que nos permitirán pensar el discurso social como *mercado* y visibilizar los espacios que habilitan la aparición de

ciertos tópicos “indecibles” en el mercado discursivo. Luego, presentamos la sección central, el análisis del corpus, en donde caracterizamos el recurso narrativo de “indeterminación” y, finalmente, mostramos las conclusiones obtenidas.

MERCADO Y POLÍTICAS EDITORIALES. LA EDICIÓN INDEPENDIENTE

A partir de la década de 1990, se implementó en la Argentina una política neoliberal, que, en lo que respecta a la industria editorial, fomentó la concentración de los grandes grupos. En efecto, en el marco del proceso de globalización, ingresó al país una gran cantidad de empresas multinacionales y, particularmente desde el 2000, se registró su consolidación a partir de la adquisición de marcas nacionales y la reabsorción de sellos de diferentes grupos. Por ejemplo, en 2006, Macmillan adquirió Puerto de Palos y Estrada, dos editoriales argentinas, con sus respectivos sellos de LIJ: Cántaro y Azulejos; actualmente, Penguin Random House pasó a estar conformada por Sudamericana (Pan Flauta) y Alfaguara, y Santillana actualmente cuenta con los sellos de LIJ de Loqueleo y Norma. Según Colleu (2008), el modelo de gestión de estos grupos está primordialmente orientado hacia la rentabilidad del capital invertido, antes que a su consideración cultural o social. Dicho de otro modo, de acuerdo con este autor, el libro deja de ser considerado como bien cultural y pasa a constituirse como mero objeto comercial y centro de ganancia.

Como es sabido, en 2001, se vivió en la Argentina una gran crisis socioeconómica que golpeó al sector editorial y acarreó serias consecuencias, aunque en algunos aspectos fueron paradójicas. Por un lado, los grandes grupos redujeron sus tiradas e inversiones, pero, por el otro, se registró un fuerte impulso de emprendimientos editoriales independientes y el desarrollo del campo de la LIJ. En efecto, desde 2001 este sector ha crecido enormemente y se ha producido un verdadero *boom* de producción y ventas (TOSI, 2014).

Según Colleu (2008), para que haya una editorial independiente tiene que existir independencia económica, es decir contar con un capital propio y no depender de inversionistas que determinen o presionen sobre la formación del catálogo. Generalmente, surgen como emprendimientos familiares, o por la asociación entre colegas y apuntan a la continuidad de la empresa en el tiempo. Para Colleu, la independencia del editor constituye un aspecto nodal para que pueda convertirse realmente en un creador. Desde esta perspectiva, es posible postular que la libertad en la construcción del catálogo puede generar una mayor posibilidad de experimentación. De ahí que en este trabajo postulemos que las editoriales independientes son los terrenos fértiles para propiciar nuevos géneros –cada editorial suele

especializarse en uno—, convocar miradas novedosas —de autores e ilustradores— y para tratar temáticas no hegemónicas. Por ejemplo, las editoriales independientes con destinatario infantil han tenido gran incidencia en el desarrollo de ciertos géneros, como el libro álbum y del libro objeto, si nos referimos a géneros ficcionales, y a la divulgación científica para niños, en cuanto a los géneros no ficcionales. Asimismo, desde hace más de una década se registra una mayor cantidad de libros con destinatario infantil que tratan temáticas que tiempo atrás eran impensables. Marc Soriano (2005) se refiere a ellas como “temas tabúes” y ofrece algunos ejemplos: el aparato ideológico del estado, el sexo, el abandono, las enfermedades, la muerte, etc.³. En ese sentido, las editoriales independientes que plantean temáticas novedosas no satisfacen demandas ya creadas, sino que la proponen. Por eso, enfrentan desafíos y realizan apuestas muy fuertes. Según Colleu (2008), conciben sus productos como portadores de valor y sentido, de expresiones e identidades específicas y, por ende, defienden la bibliodiversidad, esto es la necesaria diversidad de las producciones editoriales puestas a disposición del público. En efecto,

Los editores independientes son los actores esenciales que permiten la difusión de las ideas, la promoción de los patrimonios culturales, la transmisión de los saberes plurales. Son los garantes de la pluralidad de las ideas frente a la mercantilización creciente de la cultura impuesta por las lógicas esencialmente financieras de los grupos de comunicación internacionales. (COLLEU, 2008, p. 79)

Algunas de las editoriales independientes con productos destinados al público infantil que pueden encontrarse actualmente en el mercado argentino son Comunicarte, Calibrosopio, Amauta, Abran Cancha, Galerna, La Bohemia, Riderchail, Sigmar, Colihue⁴, Del Naranja, Ojoreja, Ludico, Muchas nueces, Pictus, Crecer Creando, Libros del Eclipse, Pequeño Editor, Gerbera, Unaluna, La brujita del papel, Letras impresa, Hola chicos, Nazhira, Limonero, Iamiqué⁵ y Campo estrellado. Su forma de interactuar es también muy particular: forman redes de interacción y solidaridad. Lejos de competir entre ellas, muchas veces se agrupan para alcanzar objetivos que, de lo contrario, serían imposibles de cumplir. Por ejemplo, las editoriales Amauta, Abran Cancha y Crecer Creando cuentan con un mismo grupo de promotores que ofrecen sus productos en las escuelas. Asimismo, algunas editoriales

³ Sin embargo, vale aclarar, tal como señala Comino (2009), que desde hace décadas ha habido escritores pioneros en traspasar los umbrales de lo prohibido en la LIJ, como Elsa Bornemann, Laura Devetach, Graciela Montes, Graciela Cabal, Horacio Clemente y Silvia Schujer, entre otros.

⁴ Sigmar comenzó como una editorial familiar en 1941 y Colihue en los 70.

⁵ Iamiqué es una editorial especializada en libros de divulgación científica para niños.

optan por compartir un stand en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, como fue el caso de Riderchail y Abran Cancha, en la edición de 2017.

En este trabajo, como ya adelantamos, nos abocamos a estudiar los productos de una editorial en particular. Se trata de tres obras editadas por la editorial Calibrosopio, fundada en 2005 por Judith Wilhelm y Walter Binder⁶, que se especializa en la edición y coedición de libros álbum, género que caracterizamos en el siguiente apartado.

LOS GÉNEROS EDITORIALES CON DESTINATARIO INFANTIL

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, ya sea orales, ya sea escritos, que manifiestan características particulares. De este modo, cada esfera elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, que se agrupan 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 a 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, sino que algunos dejan de utilizarse (caducan) y otros surgen (nacen). En efecto:

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. (BAJTIN, 1982, p. 4)

Al respecto, es posible señalar que en las últimas décadas han aparecido y se han consolidado nuevos géneros destinados a niños que, debido a su carácter novedoso y trasgresor, son difíciles de catalogar tanto por los especialistas en literatura como por los editores. Aunque la labor sea compleja, consideramos que es necesario emprender la caracterización de estos géneros, para comprender la renovación del campo de la edición

⁶ Calibrosopio ha recibido importantes distinciones de Alija (Argentina), Banco del Libro (Venezuela), Conaculta (México), Fundación Cuatro Gatos (Estados Unidos), Fundalectura (Colombia), Feria del Libro de Bologna (Italia), Internationale Jugendbibliothek (Alemania). Incluso, en 2014, la Fundación Kónex la distinguió como una de las cinco editoriales de labor destacada en la década.

infantil, conocer las nuevas tendencias en la estilística y la gramática, e indagar los fenómenos socioculturales ligados a tales manifestaciones artísticas.

Sin dudas, son cuantiosos los géneros con destinatario infantil actuales. Entre ellos, y a modo ilustrativo, mencionamos: el libro álbum –que será caracterizado luego-, el libro-objeto (o libro-arte)⁷, el libro álbum, el libro con (o de) imágenes⁸, el libro ilustrado⁹, la novela gráfica, la historieta, el pictograma¹⁰, el cuento y la novela (de humor, policial, realista, ficción histórica, fantástico, aventuras, ciencia ficción, amor, etc.), el teatro, la poesía, los relatos de tradición oral (leyendas, mitos, cuentos populares, fábulas, etc.), el libro de divulgación científica para niños (o libro informativo) y el libro de arte. Cada uno posee una estilística –a veces más personal, es decir pueden llegar a tener una impronta de “autor” más o menos definida, según se trate de textos ficcionales o no– y una estructura determinadas. En algunos de estos géneros, el aspecto temático los define; esto sucede, por ejemplo en las novelas de ciencia ficción, en las que los temas son específicos y acotados. Por el contrario, en otros, como el libro álbum o el libro informativo, los temas son amplios y variados.

Para adentrarnos en el análisis pormenorizado del libro álbum, debemos tener en cuenta que cada género constituye una institución discursiva en la medida que presenta un dispositivo enunciativo vinculado con la práctica social que lo define (MAINGUENEAU, 2009). En ese sentido, no podemos soslayar que los libros álbum se producen en el campo editorial mediante operaciones de “puesta en libro” (CHARTIER, 1993)¹¹, que los determinan como “géneros editoriales” (CHARTIER, 1996). De ahí que sea necesario abordar este tipo de discursos no solo a partir un enfoque enunciativo, como el ya mencionado (BAJTIN, 1982; MAINGUENEAU, 2009), sino también desde los estudios de la edición y la cultura escrita (CHARTIER, 1993 y 1996).

Por un lado, la puesta en libro refiere a las intervenciones realizadas en la editorial y en la imprenta en torno a un texto. Para Chartier (1993), es imposible considerar un texto desligado de su materialidad, puesto que solo es posible abordar un texto como tal en su

⁷ El libro objeto siempre supone el trabajo estético con la materialidad del libro, interviniéndolo con texturas, sonidos, técnicas de arte diversa, etc. Aquí entra una gran variedad de posibilidades, como los libros *pop-up* (libros tridimensionales o despleables).

⁸ Los libros con imágenes no cuentan con ningún texto. Aquí surge un debate actual acerca de si los libros que tienen solo imágenes pueden considerarse también libros álbum, pues las imágenes entran en vinculación con los paratextos verbales (título, texto de contratapa, epígrafe, dedicatoria, etc.), y producen efectos de sentido diferentes, como por ejemplo *Caperucita roja* de Adolfo Serra (ediciones Narval).

⁹ En los libros ilustrados las imágenes funcionan como un apoyo narrativo del texto.

¹⁰ Los libros de pictogramas consisten en historias, en cuyo texto se sustituyen palabras escritas por dibujos que simbolizan las cosas a las que refieren. Un ejemplo de pictograma lo constituye la serie “Había una vez” de Graciela Montes (Loqueleo).

¹¹ En contraposición a la “puesta en texto” a cargo del autor (CHARTIER, 1993).

soporte de lectura, es decir que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en las que es leído. El género que abordamos en este trabajo, sin dudas, es fruto de la puesta en libro o en impreso, ya que son “producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller” (CHARTIER, 1993, p. 46). En efecto, el libro álbum es producto de la creación del escritor/ilustrador, pero también de las intervenciones editoriales que resignifican el texto original a través de operaciones relativas al diseño, a la composición de las páginas interiores y de las tapas, a la elección del formato o del tipo de papel, entre otras. El nombre mismo alude a su soporte (*libro*): *libro* álbum.

Por otro lado, según Chartier (1996), el género editorial es 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. En esa misma línea, Eisner postula que el género editorial puede considerarse como “un artefacto retórico que construye sentido mediante la selección y combinación de textos diversos en función de una política editorial determinada, y por la instauración de un circuito de circulación y de recepción determinado” (EISNER, 2012, p. 128). Por ejemplo, el libro de divulgación científica puede contener cuentos, recetas, leyendas, recuentos de experimentos, entre otros. Debido a que sus características discursivas son diferentes a la divulgación científica destinada a los adultos (VALLEJOS LLOBET y PALMUCCI, 2011; TOSI, 2015 y 2016)¹², algunos especialistas lo ubican dentro del campo de la LIJ (VALLEJOS LLOBET y PALMUCCI, 2011), sin tener en cuenta que se trata de un género no ficcional.

Sin dudas, el libro álbum puede considerarse como un dispositivo textual complejo que abarca e implica otros géneros. Cabe destacar que Bajour (2016) define al libro álbum como un macrogénero en la medida en que “abarca diversos géneros y subgéneros ya que, por ejemplo, es posible que un libro álbum incluya un relato maravilloso y en otro se narre, siguiendo ciertas marcas del cuento policial” (BAJOUR, 2016: 12). Asimismo, debido a la dificultad de clasificar y caracterizar estos géneros, diversos autores los caracterizan como “géneros híbridos” (HANÁN DÍAZ, 2007; SARDI, 2013; BAJOUR, 2016). Por ejemplo, para Sardi, el libro álbum “se trata de un género que apuesta a la experimentación y a la hibridación de registros estéticos que interpelan al lector de manera desafiante y lo colocan en un rol activo en la tarea de leer e interpretar” (SARDI, 2013, p. 1).

¹² Como se demostró en trabajos anteriores (TOSI, 2015 y 2016), los libros de divulgación científica para niños presentan elementos polifónico-argumentativos que los definen y les asignan especificidad.

A diferencia de estas concepciones, que hablan de hibridación más que de especificidad genérica y que suelen concentrarse en los efectos de lectura, en este trabajo buscamos reflexionar sobre la materialidad y las características discursivas del libro álbum. En vistas a ello, lo caracterizamos en tanto género editorial, cimentado a partir de la composición y reconstrucción de diversos géneros y discursos. Dicho de otro modo, la apelación a otros tipos de textos hacen a la estructura y estilo de este libro: en esa complejidad y en los aspectos enunciativos y estructurales que los vertebran funda su especificidad.

EL DISCURSO SOCIAL COMO MERCADO Y LOS “LÍMITES DE LO PENSABLE”

Considerando que los textos y las ideologías circulan del mismo modo que los objetos materiales que les sirven de soporte –ya sea libros o periódicos– y se venden como un bien comercial, Angenot (2010, p. 79)¹³ propone pensar el discurso social como *mercado*. Desde esta concepción, postula que *el mercado discursivo* provee a los ideogramas un valor de cambio y esto hace que los objetos ideológicos encuentren nichos de difusión y se esfuercen por captar públicos fieles, cuyas necesidades se modelan según la oferta. Así los discursos tienen un precio, se demandan, se ofertan y se intercambian, pues: “contar con sus aficionados, sus partidarios, sus ‘fieles lectores’ es la exigencia de toda empresa discursiva” (Angenot, 2010, p. 79). Pensando el discurso social como mercado, esta obra propone, entonces, plantear *a las editoriales como empresas discursivas* y reflexionar sobre el poder que poseen para enunciar y hacer circular imaginarios o representaciones sociales. En este punto cabe señalar la existencia de las llamadas *novedades discursivas y competencias entre los discursos*, a partir de lo que emerge, según ha denominado Angenot, *economía de las ideas, de los géneros, de los temas* cuyas exigencias entrarían en conflicto con el principio de preservación de las hegemonías y de control de los límites de lo pensable, dentro del mercado de los discursos (ANGENOT, 2010, p. 79)¹⁴. En efecto, Angenot da cuenta de que ciertos elementos semióticos, sociales y discursivos determinan lo que puede enunciarse en una época:

En cada sociedad –con el peso de su “memoria” discursiva, la acumulación de signos y modelos producidos por el pasado para estados anteriores al

¹³ Las influencias de Angenot han sido Bourdieu, la Escuela de Frankfurt y Bajtín. Es reconocido como el fundador de la teoría del “discurso social” y se ha basado en el concepto estructuralista posición en texto, de Genette y Todorov. Actualmente, a través de un proyecto multidisciplinario, estudia el discurso social en un estado determinado de la sociedad.

¹⁴ Sin embargo, Angenot (2010) alerta acerca de que el mercado de los discursos no es un sinónimo del mercado de la cosa impresa.

orden social– la interacción de los discursos, los intereses que los sostienen y la necesidad de pensar colectivamente la novedad histórica producen la dominancia de ciertos hechos semióticos –de “forma” y de “contenido”– que sobredeterminan globalmente lo enunciable y privan de medios de enunciación a lo impensable o lo aún no dicho. (ANGENOT, 2010, p. 29)

Para el autor, lo “decible” y lo “escribible” en cada momento histórico se corresponde con la hegemonía, a la que entiende como el conjunto de repertorios, reglas y la topología de los “estatus” que confieren a esas entidades discursivas específicas posiciones de influencia y prestigio, y les asignan estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad (2010: 30). Así, pues, la hegemonía que se establece en el discurso social es la forma en que una sociedad se objetiviza en textos. Al momento de enunciar, se está enviando algo al universo de los decires posibles, luego de haber pasado tres barreras: la del lenguaje mismo, la del pensar en el marco de la cosmovisión dominante o por lo menos vigente en ese momento histórico y la de lo que es aceptable decir porque el destinatario está en condiciones de recibirlo. Nadie habla en el vacío, siempre hablamos en respuesta a lo que nos permite el discurso social en términos de lenguaje, géneros y temas. Cuando el rechazo de la hegemonía se debilita aparecen los nuevos decires. En este sentido es posible pensar que las editoriales independientes cimentan un terreno fértil para visibilizar nuevos discursos y abordar temas tabúes, tópicos hasta ese momento “indecibles”. Las transformaciones sociales –la mayoría aún en proceso– que se han producido en la sociedad argentina en los últimos años –reivindicación de las minorías, inclusión en los currículos escolares de temáticas ligadas a la educación sexual, al respeto de la identidad, a la pluralidad de creencias, a la lucha por la no discriminación, etc.– abren la posibilidad de la circulación de nuevos temas, aunque en algunos sectores sigan generando rechazo.

En el bloque siguiente presentamos el análisis del corpus, a saber:

1. *Eloísa y los bichos*, de los escritores colombianos Jairo Buitrago y Rafael Yockteng (2012/2016). Coedición con El Jinete Azul (España). Vale aclarar que las coediciones de CalibroscoPIO se editan en la Argentina respetando el diseño original del país en cuestión, en este caso España;
2. *Un hueco*, de Yael Frankel (2015), autora integral¹⁵;
3. *Cuando estamos juntas*, de María Wernicke (2016), autora integral.

¹⁵ Nos referimos a autora integral, cuando esta es la responsable del texto y las ilustraciones.

Se trata de tres libros que, a través de recursos poéticos y gráficos, de alta calidad literaria, hablan sobre diferentes aspectos de la identidad, a saber: la ¿oposición? entre la identidad y la otredad en 1; la construcción de la identidad a partir de una ausencia (¿muerte?) en 2; y la conformación de la identidad de una trabajadora y su hija en vinculación con el aparato ideológico/represor del estado. Vale aclarar que tanto en el libro 1 como en 3, se muestra una familia monoparental: en un caso la niña vive con su padre; en otro, la joven, con su madre.

EL ANÁLISIS DEL CORPUS

Antes de iniciar el análisis, describiremos brevemente el argumento de cada uno de los libros.

Eloísa y los bichos narra la historia de una niña que se muda con su papá a una nueva ciudad y se siente un “bicho raro”¹⁶. No obstante, a lo largo del libro, las imágenes muestran que los otros personajes son literalmente “bichos” de diferente tipo (insectos bastante desagradables ilustrados en la misma escala que Eloísa).

En *Un hueco* el/la protagonista cuenta el “hueco” que le ha dejado en el medio del pecho la partida de “Ella”.

En *Cuando estamos juntas*, una joven relata su vida cotidiana. Ella va al colegio y su madre trabaja en un taller de costura hasta que, luego de una protesta, la mujer es privada de su libertad. Esta historia puede producirse tanto en un entorno democrático como dictatorial.

En lo que concierne a la configuración discursiva de los relatos, señalamos la relevancia de la puesta en juego de ciertos mecanismos enunciativos, que tienden a conformar el recurso de la indeterminación y realzar la dimensión subjetiva, relativa y polifónica de la narración. Algunos de estos mecanismos, que consideramos nodales para potenciar la multiplicidad de sentidos que habilitan los textos, son la narración desde el punto de vista de uno de los personajes, la ocurrencia de déicticos y ciertos subjetivemas y el estilo de la imagen, que en cada caso se relaciona de una manera especial con el texto y evoca otros

¹⁶ Vale aclarar que según el DRAE (en línea), “bicho raro” es una expresión coloquial que remite a una “persona que se sale de lo común por su comportamiento”.

discursos y voces. No obstante, señalamos que si bien examinamos la función de la imagen en nuestro análisis, nos centramos especialmente en el abordaje de los mecanismos verbales.

Para empezar definimos el recurso de indeterminación como el conjunto de mecanismos discursivos que contribuyen a la construcción de la imprecisión y vacilación en el texto. La falta de referencias concretas o de vaguedad constituye, en estos casos, una forma estética de abordar un tema tabú, a la vez que ofrece diversos sentidos de lectura y, por ende, abre la posibilidad de múltiples interpretaciones.

En primer lugar, la narración en primera persona, que vertebra los tres relatos, pone el foco en la percepción subjetiva y personal de uno de los personajes. En efecto, cada texto presenta una versión del mundo desde el punto de vista del /de la protagonista y, de este modo, ofrece una versión parcial y singular de los hechos que se cuentan. Mientras que en *Un hueco*, el género del narrador queda indeterminado, ya que puede ser femenino o masculino – el estilo de ilustración colabora en la creación de ese efecto de imprecisión, no solo genérica sino etaria–, en los otros dos libros corresponde claramente al género femenino, explicitado a nivel verbal y en las imágenes: en *Eloísa* se trata de una niña, en *Cuando estamos juntas*, de una joven.

En segundo lugar, tanto la deixis y algunos subjetivemas (BENVENISTE, 1969; KERBRAT- ORECCHIONI, 1986) contribuyen también a cimentar el efecto de imprecisión, porque continuamente está puesta en duda la cuestión de la referencia. La falta de nombres o de referencias concretas atraviesa los relatos y los resignifica. No se saben los lugares o la época en que transcurren las historias, ni tampoco se conocen los nombres de los personajes – si bien se halla un nombre propio en el título de *Eloísa y los bichos* en el interior del texto no aparece ningún otro–. En lugar de ellos, prevalece el uso de deícticos. Recordemos que para Benveniste (1969, p. 85):

en tanto realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de apropiación. El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos.

Entre estos indicios, Benveniste menciona los de persona (la relación *yo-tú*), de ostensión (*este, aquí*, etc.), y los que remiten al paradigma de las formas temporales, cuya forma axial, el presente, coincide con el momento de la enunciación. Por su parte, Kerbrat-Orecchioni (1986) define a los deícticos como “unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos

de la situación de comunicación” y los caracteriza, sobre la base de la clasificación de Benveniste, como deícticos personales (entre ellos, pronombres personales y posesivos), espaciales, que puede señalarse mediante demostrativos y los adverbios de lugar (*este lugar, allí, atrás*) y temporales, vehiculizados a través de adverbios de tiempo (*ahora, mañana*).

Si nos referimos a los deícticos personales, estos abundan en los tres libros y se materializan a través de la primera persona del singular y plural, especialmente en pronombres personales y desinencias verbales.

Por ejemplo, como se observa en el primer fragmento de *Un hueco* (cf. 1), el narrador/locutor se construye como *yo*, expresado mediante pronombres personales (*me, mí*) y posesivos (*mío*) y en desinencias verbales (*trato, haga*), pero, como ya explicamos, no hay referencias concretas que permitan identificar referencialmente a ese locutor-narrador.

(1) Ella se fue y en su partida se llevó algo mío.
Me dejó un hueco.
¿Y ahora?
Trato de llenarlo
Tratan de llenarlo
Pero sigue ahí (sin importar lo que yo haga).
Se adueña de mí¹⁷.

Vale aclarar que el relato se inicia con la expresión “Ella se fue...” (cf. 1). Como se sabe, según Benveniste, la tercera (en este caso, *ella*) es una “no persona” por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución *Yo / Tú*, es decir existe solo por la oposición a la persona *yo* del locutor-narrador. Dicho de otro modo, se trata del miembro no marcado de la correlación de persona y, por ende, su significado queda indeterminado al carecer en el relato de un contenido referencial preciso. No sabemos quién es ella, solo sabemos que partió y se llevó “algo” del locutor-narrador. La interpretación se abre a múltiples sentidos que pueda asignarle el lector: *ella* puede referirse a una amiga, una pareja, una madre, una hija, una mascota, etcétera. Asimismo, aparecen casos de deixis temporal (*ahora*) y de lugar (*ahí*).

En cuanto a *Eloísa y los bichos*, los deícticos personales de primera persona del singular refieren a la locutora-narradora / niña y los del plural abarcan también a su papá. A modo de ejemplo, reproducimos el inicio (cf. 2) y el final del relato (3). Allí encontramos pronombres personales (*yo, me*) y desinencias verbales (*soy, llegamos quedaba, olvidamos, aprendí*) que corresponden a los deícticos personales. Por su parte, los deícticos espaciales

¹⁷ Se aclara que no se consignan los números de páginas en los ejemplos, pues no figuran en los libros.

ubican la trama en un *aquí/acá/este lugar* y en un *ahora* que se opone a un *atrás* temporal (cf. 4), que remite a lo que los personajes dejaron al mudarse.



Imagen A. *Eloísa y los bichos*

En efecto, la ilustración ancla el *aquí* y el *ahora* (imagen A). Se muestra una ciudad, no muy actual porque, entre otros elementos, se observa en una de las ilustraciones finales una cámara de fotos de pie con fuelle, pero al no haber referencias precisas, el espacio y la época quedan indeterminados. Podría ser cualquier ciudad de hace unas décadas. El *atrás*, que se menciona, también se expande en una de las imágenes. Se trata de una escena melancólica, en la cual Eloísa y el padre observan la foto de una mujer (que podría ser la madre de la niña). Esa pérdida se corresponde con un pasado que dejaron atrás, pero que siempre recuerdan y los define como sujetos (cf. 4).

- (2) No soy de aquí. Llegamos una tarde, cuando yo era pequeña. Mientras papá buscaba trabajo, yo me quedaba en la escuela... como un bicho raro.
- (3) En este lugar aprendí a vivir.
- (4) Pero nunca olvidamos lo que había quedado atrás.

En *Cuando estamos juntas* se hallan elementos deícticos similares. La narración se ejecuta especialmente a través de deícticos personales, mediante pronombres (*me, yo*) y verbos (*escucho, pregunto*) y algunos deícticos temporales (*Ahora*) (cf. 5).

- (5) Ahora es la abuela la que me cuenta. Yo la escucho, le pregunto.

Por otra parte, en los libros se registró el uso específico de un tipo de subjetivema, que Kerbrat-Orecchioni (1986) denomina “evaluativo no axiológico”. Según la autora, este implica una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto, sin enunciar un juicio de valor ni un compromiso afectivo del locutor. Su uso es relativo a la idea que tiene el hablante de la norma de evaluación para la categoría de objetos, como “Esta casa es grande” o “Este camino es largo”. En el caso de *Eloísa*, la niña caracteriza los recreos y la espera del papá como *largos* o *tan largos* (cf. 6), mientras que luego, cuando ya logra integrarse al grupo de su grado, *los días pasaban más rápido* (cf. 7 e imagen B). Por su parte, en *Cuando estamos juntas*, la narradora señala que las mañanas son *cortas* cuando está con su mamá (f. 8 e imagen C); los días son *largos* cuando está sin ella (cf. 8); y cuando la mamá está privada de su libertad *las horas pasan lentas* (cf. 9). Si bien cada momento –el recreo, la espera, las mañanas, los días– tienen una determinada duración, la locutora-narradora le asigna una evaluación cualitativa/cuantitativa. No obstante, en algunos casos, es la imagen la que le transfiere al adjetivo un valor axiológico, en términos de bueno/malo. Por ejemplo, la imagen B expone la alegría Eloísa con sus compañeros “bichos” y así ubica la valoración en el eje de lo positivo o bueno. Asimismo, la imagen C muestra que las mañanas que comparten madre e hija en *Cuando estamos juntas* son agradables (son evaluadas desde un punto de vista positivo o bueno), aunque, por ello, efímeras (basado en la idea de que lo bueno pasa rápido). En ese punto, postulamos que se produce un desplazamiento semántico, en la medida en que la imagen expande y agrega sentidos.

- (6) (Era difícil que) Los recreos fueran tan largos casi tan largos como la espera.
(7) los días pasaban más rápido.



Imagen B. *Eloísa y los bichos*

- (8) Nuestras mañanas son cortas.
Nuestros días, largos.
- (9) Las horas pasan lentas.



Imagen C. *Cuando estamos juntas*

Volviendo a *Cuando estamos juntas*, es importante destacar que el relato se vertebra también a partir de los puntos de vista de los personajes, expresados mediante verbos de actividad mental, como *imaginar*, y de decir, como *contar*. El texto empieza así:

- (10) La imagino entre sus compañeras.

Pero más que a nadie la imagino a ella.

Luego de unas páginas, la locutora-narradora comenta:

(11) Durante la cena me cuenta cómo le fue en el trabajo.

Y yo, a ella le cuento cómo me fue en la escuela.

En cada caso, las imágenes expanden el texto y elaboran nuevos sentidos. Las ilustraciones mostrarían qué imagina la locutora-narradora (imagina a su mamá en el trabajo en 10) y/o materializarían el contenido de esos decires aludidos (representa qué cuentan madre e hija en 11). Las imágenes remiten, entonces, a esos discursos aludidos. Muestran lo que el texto no dice. De alguna manera, las imágenes evocan pensamientos, voces, discursos. Por ejemplo, en la imagen D la imagen expande el siguiente texto: “Ahora, es la abuela la que me cuenta”.



Imagen D. *Cuando estamos juntas.*

Llegados a esta instancia, vale mencionar que para Chiuminatto Orrego (2011, p. 64) desde un punto de vista lógico-semántico, las relaciones entre texto e imagen en un libro álbum pueden ser de expansión, lo cual implica una elaboración, esto es cuando uno de los elementos da una descripción más detallada del otro, que es lo que se produce aquí¹⁸. La imagen aporta, así, nuevos significados.

¹⁸ Según el autor, las relaciones entre texto e imagen pueden ser de expansión o de proyección. La expansión se puede dar a través de elaboración, cuando uno de los elementos da una descripción más detallada del otro; extensión cuando uno de los elementos entrega información adicional o complementaria de lo que ya se ha dicho; y amplificación o realce cuando el texto o la imagen se califican uno a otro en términos circunstanciales de razón, propósito, tiempo. Finalmente, los procesos de proyección se refieren a mecanismos de cita o

En el desenlace de *Cuando estamos juntas*, se retoma ese discurso referido que había quedado trunco. La mamá recupera la libertad y la joven afirma:

(12) Como antes, tenemos mucho para contarnos: cosas nuevas, cosas distintas.

Las imágenes que acompañan el texto *expanden* y *elaboran* esos elementos: en uno aparece la joven besándose con un chico; en la otra, madre e hija comprando nuevas telas.

En cuanto a *Eloísa*, si bien la locutora-narradora afirma que se siente un “bicho raro”, haciendo referencia a la frase coloquial que implica sentirse diferente en un grupo, la imagen –como ya adelantaba el título del libro– muestra un sentido contrapuesto. Como vemos en la imagen E: Eloísa es quien está rodeada de bichos. Entonces se abre un interrogante: ¿ella se siente un bicho raro?, ¿o ve a los demás como bichos?, ¿o realmente está en una ciudad llena de bichos? En la contraposición entre lo verbal y la imagen se configura, así, el imaginario de la otredad.

Es interesante destacar la composición de las páginas de guarda de este libro (imágenes F y G). Las páginas de guarda del inicio del relato están compuestas por las mismas “fotos”, es decir son metaimágenes (imágenes de las imágenes)¹⁹, pero en cada caso las escenas se ven diferentes. Si en la página de guarda inicial, en una de las fotos Eloísa aparece como un bicho, en la página final aparece como humana. Esto sucede con cada una de los seres que aparecen en las fotos.

En este libro, el orden de lo real y lo no real se subvierte. La contraposición identidad/otredad queda subsumida en la dinámica de las relaciones interpersonales y la percepción subjetiva: a veces, Eloísa se siente (es) un bicho y a veces ve a los demás como bichos (son bichos).

reproducción que se pueden establecer entre la imagen y el texto, o viceversa. Para ampliar el tema, consultar Chiuminatto Orrego (2011).

¹⁹ “La relación entre la metaimagen y el resto de la imagen en que está incluida es hasta cierto punto similar a la relación entre la imagen y la realidad que la rodea. Más exactamente: la relación metaimagen-imagen significa la relación imagen mundo real” (ALESSANDRIA, 1996, p. 87, citado en BAJOUR, 2016, p. 39).



Imagen E. *Eloísa y los bichos*



Imagen F. *Eloísa y los bichos*. Página de guarda inicial



Imagen G. *Eloísa y los bichos*. Página de guarda final

Por su parte, en *Un hueco*, el estilo de la imagen es de tipo figurativo y naif porque no tiene perspectiva y volumen, lo cual, como ya comentamos, contribuye a la imprecisión referencial aunque connota desde lo semántico (cf. imagen H). Se trata de un *collage* en papel madera fusionado con líneas orgánicas curvas, simples, pregnantes, con color vibrante para resaltar parte de las escenas. Se podría decir que se usa un mínimo de recursos de planos y colores para expresar lo que se cuenta. También las páginas de guarda, nos muestran diferentes versiones de “huecos”.

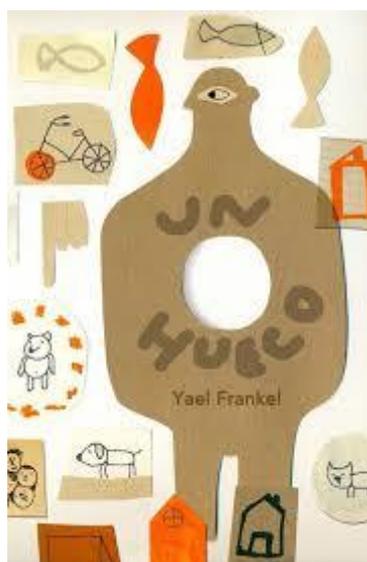


Imagen H. *Un hueco*. Tapa

Finalmente, es preciso destacar que tanto en *Eloísa* como en *Un hueco* el quiebre de la narración se produce a partir de la inclusión de conectores adversativos que cambian la dirección argumentativa de la narración (DUCROT, 1984). Recordemos que las instrucciones polifónicas propuestas por Ducrot exigen al interpretante del enunciado localizar al responsable de la enunciación (el locutor), identificar los puntos de vista introducidos e interpretar la actitud que el locutor adopta frente a estos (identificación, rechazo, etc.).

En *Eloísa* es nodal el uso del marcador adversativo *pero*, en al menos dos partes del relato. En cada caso funciona como un conector contraargumentativo que articula dos segmentos. El primero es presentado como un argumento posible para la conclusión, y el segundo como un argumento en contra de esa conclusión, con el cual el locutor se identifica.

En el primer caso (cf. 13), el segundo segmento, “aprendimos a conocerla”, introducido por el conector *pero* marca el cambio argumentativo del relato. Significa un

quiebre, pues a partir de que padre e hija comienzan a conocer la ciudad se abre el camino a la adaptación y a la aceptación.

En 14, el segmento que introduce el conector da cuenta de que en ese lugar (que antes la locutora-narradora rechazaba) aprendió a vivir y así la última imagen muestra a Eloísa, ya adulta, rodeada de niños (casi todos humanos y un bicho).

(13) Volvíamos a casa sin hablar con nadie y alguna vez nos perdimos en la ciudad. Pero así aprendimos a conocerla.

(14) Es verdad que no nací aquí, pero en este lugar aprendí a vivir.

Así, la construcción de la identidad y la aceptación final de los *otros* por parte de Eloísa se produce a partir de “aprender a conocer y a vivir”.

De un modo análogo, en *Un hueco*, el conector adversativo del final, *sin embargo*, señala un cambio en la narración:

(15) Un hueco puede parecer un lugar desolador y sin embargo cada día me doy una vuelta por ahí, porque es un sitio cálido, inspirador, un sitio reparador y sobre todo seguro.

Es que hay huecos y huecos y creo que el mío me acompañará siempre porque sin este hueco, ya no soy yo.

Como explican García Negroni y Tordesillas (2001, p. 286), el conector *sin embargo* puede restringir las inferencias posibles vinculadas al argumento y conclusión y abre puertas a nuevas argumentaciones. En este caso restringe el argumento. En efecto, el carácter desolador del hueco es reformulado y recategorizado como un sitio cálido, inspirador, un sitio reparador y sobre todo seguro. El hueco se muestra como parte de la identidad del locutor: “sin este hueco, ya no soy yo”. Así, podríamos pensar, en tanto lectores, que las marcas que nos dejan las ausencias nos construyen como sujetos, como individuos y nos dan identidad.

Según el abordaje que hemos realizado, los libros álbum despliegan diferentes mecanismos enunciativos, discursivos, argumentativos y gráficos, para contar una historia de un modo estético y a la vez hablar sobre temas poco frecuentes en la LIJ. De este modo, contribuyen a la ruptura de estereotipos y a la configuración de una multiplicidad de efectos de sentido.

CONSIDERACIONES FINALES

En este artículo hemos intentado dar cuenta de los mecanismos discursivos desplegados en la LIJ en español para aludir a una serie de temas considerados tabúes. Para ello, mostramos cómo una editorial independiente de LIJ les asigna un lugar relevante a los tópicos difíciles, es decir a lo “no decible” hasta ese momento, en términos de Angenot (2010), y de cómo el género libro álbum permite abordarlos desde la alusión, los ecos y los intersticios. Se observó que el recurso de “indeterminación”, que hemos detectado, se genera a partir de la puesta en juego de una serie de mecanismos discursivos que contribuyen a construir una atmósfera de imprecisión y vacilación constante en el texto. Así, el análisis lingüístico de nuestro corpus ha revelado que, a través de una serie de elementos, como la deixis, ciertos subjetivemas y conectores, y el contrapunto entre texto e imagen, los libros álbum apuntan a aludir, sugerir y evocar sentidos. Lejos de la pretensión de referencialidad, completitud y control de los sentidos, que se le suele atribuir a la LIJ tradicional, se construyen aquí espacios discursivos inciertos y abiertos. Los efectos de sentido se configuran, así, entre la identidad y la otredad, la presencia y la ausencia, el decir y el silencio. La falta de referencias se concibe, además, como un recurso estético para abordar tópicos tabúes

Creemos que el presente abordaje, realizado desde un enfoque discursivo y teniendo en cuenta la dimensión editorial, puede significar un aporte a los estudios de la LIJ, pues echa luz sobre una dimensión que había sido poco abordada hasta el momento. Asimismo, logramos evidenciar una representación de los destinatarios distinta a la habitual. En efecto, este tipo de libros demuestra que los lectores no necesitan certezas, ni lecturas lineales, ni sentidos ya elaborados. En suma, en términos de Battiti (2012), en un mundo que se encuentra ampliamente estetizado, el arte busca resquicios y estrategias para continuar construyendo sentido. Pero, “resulta evidente que el arte contemporáneo, el que realizan los artistas hoy, no podrá emprender esta labor de manera genuina acudiendo a categorías propias de la estética tradicional o restringiéndose rígidamente a los géneros artísticos, sino inscribiéndose en los dominios que le son propios a su práctica, es decir, en el privilegio de un pensamiento reflexivo sobre el virtuosismo técnico como valor en sí mismo” (BATTITI, 2012, p. 3). Los libros álbum, sin dudas, fundan un nuevo espacio a través de mecanismos propios, de ecos nuevos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGENOT, M. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

BAJOUR C. *La orfebrería del silencio. La construcción de lo no dicho en los libros-álbum*. Córdoba, Comunicarte, 2016.

BAJTIN, M. *La estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1986.

BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1969.

BATTITI, F. El arte ante las paradojas de la representación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (41), p. 29-40. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232012000300002&lng=es&tlng=es. Acceso en 20/872018, 2012.

CHARTIER, R. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993.

_____. 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, 1996.

CHIUMINATTO ORREGO, M. Relaciones texto-imagen en el libro álbum. *Revista UNIVERSUM* · N° 26, Vol. 1, p. 59-77, 2011.

COLLEU, G. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

COMINO, S. *Esto no es para vos. Reflexiones sobre el campo de la literatura infantil y juvenil*. Buenos Aires, La Bohemia, 2009.

DUCROT, O. *El decir y lo dicho*. Barcelona, Paidós, 1984 (2001).

EISNER, L. Argumentación didáctica y argumentación polémica en la prensa política de la primera mitad del siglo xx: el *Anuario Socialista* argentino como artefacto retórico. *Retor|* Volumen 4, Número 2, p. 123-152, 2012

GARCÍA NEGRONI, M. M. y TORDESILLAS COLADO, M. *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid, Gredos, 2001.

HANÁN DÍAZ, F. *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2007.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1989 (1997).

MAINGUENEAU, D. *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

OROZCO LÓPEZ, M. T. El libro álbum: definición y peculiaridades. *Sincronía* 2009. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/orozcofall09.htm>. Acceso en 15/8/2018, 2009.

SARDI, V. Estéticas para la infancia. El libro álbum como género de ruptura. *Boletín de Arte*. Año 13 N° 13. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata, p.1-17, 2013.

SORIANO, M. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005.

TOSI, C. Children`s Literature Teaching an Otherness. An Analysis on Publishing Mediation. En Teresa Fernández Ulloa (ed.) *Otherness in Hispanic Culture*. Bakersfield: Cambridge Scholars, cap. 25, p. 485-500, 2014.

_____. 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* 51 (1), p. 109-118. Disponible en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/21981>. Acceso en 15/8/2018, 2016.

_____. Mitos y certezas en el discurso de la divulgación científica para chicos. Un análisis sobre la posición ante la doxa y la reinterpretación de topoi. En García Negroni, María Marta (coord.) *Sujeto(s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Buenos Aires: Ampersand, p.121-145, 2015.

VALLEJOS, P. y PALMUCCI, G. Recursos de la divulgación científica en la literatura para niños. Construcción verbal y visual del disparate. *Anclajes*, v. XV, n. 2, p. 79-102, 2011.

CORPUS

BUITRAFO, J. y YOCKTENG, R. *Eloísa y los bichos*. Buenos Aires: CalibroscoPIO. 2013.

FRANKEL, Y. *Un hueco*. Buenos Aires: CalibroscoPIO. 2015

WENICKE, M. *Cuando estamos juntas*. Buenos Aires: CalibroscoPIO. 2016.