

Se presupone que los adultos que aceptan la «infantilidad» a la que invitan los tipos de textos adultos que menciona Steig tienen una forma adulta de pensar más común y menos juguetona que se les está invitando a superar. Se supone que los textos para niños, al menos superficialmente, se dirigen a los niños tal y como ya son y a menudo les invitan a ir más allá de su infantilidad para adentrarse en unas formas de pensar en teoría más adultas.

Así pues, por debajo de su similitud aparente, los textos para niños y los textos «infantiles» para adultos suelen tener prioridades bastante diferentes y la formulación de Steig sugiere distinciones importantes que parece estar reivindicando borrar.⁹ Aunque me preocupa lo restrictivo del foco de atención que Paul Heins pone sólo sobre la literatura infantil «en su mejor forma», me siento más cómodo con sus opiniones: «merece la pena considerar la literatura infantil (en su mejor forma) junto con el resto de la literatura [...] [pero] el término “infantil” sigue siendo un término especificativo y, guste o no guste, debe respetarse» (1973:404).

Algunas de las maneras comunes de respetar el término «literatura infantil» siguen evitando la cuestión de la definición y la distintividad. Según John Stephens: «La literatura escrita para niños [...] no tiene un discurso propio en especial. Aunque esta literatura está sujeta a algunas restricciones en cuanto a ciertos tipos de complejidad lingüística (en sintaxis, léxico y lenguaje figurativo) [...] estas características no son suficientes para constituir un discurso distintivo» (1992:86). En otras palabras, la literatura infantil es como la literatura para adultos pero más simple. Rebecca Lukens ofrece una explicación para este tipo de postura: «Los niños no son pequeños adultos. Son diferentes de los adultos en experiencia, pero no en especie o, por decirlo de otra forma, en grado pero no en clase. Así que de la literatura para jóvenes lectores podemos decir que difiere de la literatura para adultos en grado pero no en clase» (2003:9). Torben Weinreich (quien identifica la «adaptación», el hacer, por parte de los escritores y quizás de los editores, que el texto encaje con el supuesto lector» como idea clave en las teorías europeas recientes sobre lo que define a la literatura infantil) describe las explicaciones comunes que ofrecen al respecto los teóricos de una forma que implica una insistencia similar en las diferencias de grado más que de clase: «Los escritores no adaptan principalmente porque los niños tengan otras experiencias y otro conocimiento, sino porque les falta experiencia y conocimiento» (2000:39,49).

Discutiendo contra la idea de que los textos infantiles representan diferentes grados de las cualidades de la literatura adulta, el propio Weinreich dice: «Prefiero ver la literatura infantil como un género, y por “género” quiero decir la noción de un grupo de textos caracterizados por rasgos recurrentes» (ibíd., p. 34). No es sorprendente que yo crea que hay buenas razones para que piense así. Si los adultos realmente pensarán que los niños sólo difieren de ellos en grado, entonces no harían falta disciplinas como la psicología infantil, que se centran obsesivamente en la otredad de los niños y del pensamiento infantil, no se concebirían las etapas diferenciadas del desarrollo cognitivo o las caracterizaciones de quiénes son los niños a diversas edades y qué les gusta o necesitan; probablemente no habría ni siquiera ninguna literatura para niños. Todas estas instituciones de la cultura asumen que hay unas diferencias lo suficientemente significativas como para trascender al mero grado.

Incluso cuando los adultos producen una literatura para niños que representa diferencias de grado, por ejemplo, una literatura que atiende a sus periodos de atención supuestamente más breves o a su supuestamente menor capacidad para darle sentido a la complejidad, las diferencias de grado

⁹ Como discuto en el capítulo 4, Julia Dusinberre especula en *Alice to the Lighthouse* sobre los orígenes de algunas cualidades de los textos modernistas del siglo xx en las obras de escritores de literatura infantil del siglo xix.

se transforman muy rápidamente en diferencias de clase. Consideremos, por ejemplo, las suposiciones sobre las carencias que menciona Weinreich y las resultantes restricciones en la complejidad lingüística a las que Stephens hace referencia. Normalmente, los textos para adultos no se atreven a contar una parte menor de la verdad que sus escritores conocen, como sí hacen característicamente los textos para niños. Al contar menos de lo que saben sus autores, estos textos representan una contención, una reticencia a decir demasiado con demasiados detalles que podría dejar su rastro dentro del texto y bien podría resultar ser una característica definidora de la literatura infantil. La contención conduce a un estilo de narración con un conjunto bastante específico de movimientos característicos, un estilo lo suficientemente distinto y usado consistentemente en una cantidad suficiente de textos escritos para niños como para que sea algo más que una simple diferencia de grado. Estos textos no son sencillamente menos complejos que los adultos. Tal y como han mostrado mis investigaciones en el capítulo 1, son menos complejos de algunas maneras muy características.

Al contar menos de lo que saben sus autores, estos textos evocan (al menos para los lectores adultos cultos y, quizás, como he sugerido en el capítulo 1, para el lector infantil que los textos implican) las verdades más complejas que dejan sin decir. Su tendencia a implicar un texto en la sombra más complejo que trasciende a la visión presuntamente infantil que afirman representar, se convierte en una característica distintiva importante de los textos para niños en cuestiones del conocimiento infantil y adulto. Se convierte en una diferencia de clase, ya que incluso cuando la literatura adulta oculta grandes profundidades, tiende a hablar mucho más y más complejamente sobre todo lo que sabe y, por lo tanto, a dejar proporcionalmente menos en la sombra y así ser menos propenso a depender de la importancia de la diferencia entre la simplicidad de lo que se dice y la complejidad de lo que no se dice. Además, la literatura adulta dice menos de unas maneras que invitan transparentemente a los lectores a ser conscientes de que hay más y a descifrar qué es: aquello que se oculta tras las metáforas de muchos poemas y textos literarios de ficción está escondido con el objetivo de que se interprete y exponga públicamente, no con esa consciencia no reconocida que los textos de la literatura infantil exigen a los lectores más típicamente. Una vez más, las diferencias de grado nos llevan a las diferencias de clase.

Otra forma de reconocer que la literatura infantil es distinta de la literatura adulta y que evita investigar las características distintivas es el procedimiento pragmático de confiar en la opinión de quienes están involucrados en su mercado y distribución. Tal y como sugiere Emer O'Sullivan: «Según esta teoría, la definición de la literatura infantil está determinada no a nivel del propio texto (es decir, en forma de rasgos textuales específicos), sino a nivel de las acciones y actores involucrados: son diversas autoridades sociales quienes identifican si los textos son apropiados para niños y jóvenes. Esto incluye a instituciones

educativas tanto eclesiásticas como seculares, a figuras activas en el mercado literario (editores, distribuidores, etc.) y a aquellos que producen los libros (correctores, autores, etc.)» (2005:14).

A pesar de (o quizás a causa de) sus afirmaciones en torno a que los libros para niños son básicamente igual que el resto de libros, tanto Michael Steig como John Rowe Townsend, declaran este tipo de pragmatismo. «En la edición comercial», dice Steig, «puede pensarse que la literatura infantil y sus diversas subcategorías son unas denominaciones generadas artificialmente con la intención de dirigirse a ciertos miembros del público lector: a los padres quizás más que a los niños. En otras palabras, la denominación “literatura infantil” es una categoría construida cuyo contenido lo determinan quienes hacen un uso profesional de él, más que los niños que supuestamente lo leen» (1993:36). Townsend dice: «Hoy en día, la única definición práctica de un libro para niños (aunque suene absurda) es “un libro que figura en la lista de la sección infantil de una editorial”» (1971:10).

Incluso un vistazo rápido a los catálogos de las editoriales muestra cuántos tipos diferentes de textos piensa un editor u otro que podrían ser apropiados para los niños: fantasía, textos de no ficción, libros flotantes para la bañera, libros de poemas, etcétera. Como resultado, John Warren Stewig dice que «la diversidad de la literatura infantil es probablemente su característica más sorprendente. El término “literatura infantil” indicaría más exactamente las miles de facetas que incluye este campo» (1980:2). De forma similar, tras decir que el concepto de «“niños” incluye a todas aquellas personas de una edad comprendida entre los 0 y los 18 años», Roderick McGillis afirma que la literatura infantil «incluye todos los libros publicados y promocionados para las personas de las edades que he precisado antes» (1996:viii-x). Y, en un artículo publicado en 1974, Peter Hunt ofrece una variación de esta idea, centrada en los escritores más que en los editores: «Si un libro, en la intención del autor, era para niños, entonces está dentro de nuestro marco de referencia» (1983:117).

Al sugerir que la literatura infantil es demasiado amplia para tener consistencia, comentarios como estos últimos suelen dar por sentado que el vasto espectro de posibilidades hace que la definición sea imposible y por lo tanto tienen el efecto de bloquear más reflexiones en torno a qué suele ser y hacer la literatura infantil en su conjunto. Pero, tal y como ha demostrado mi análisis de seis textos bastante diferentes en el capítulo 1, no hay razón para suponer que una amplia variedad de libros no pueda tener aspectos en común a pesar de sus aparentes diferencias. Aquello a lo que Stewig llama «miles de facetas» está dentro de un espectro identificable que permite a la gente reconocerlas como facetas de la literatura infantil. Aquello a lo que Steig llama una «categoría construida» sigue siendo una categoría: una forma de extraer sentido a cosas que una serie de personas comparten y que, por lo tanto, implica ciertos tipos de consistencia entre las cosas incluidas dentro de la categoría.

El pseudónimo Pelorus sugiere astutamente una razón para ello: «Nos guste o no, los escritores para niños están, inconscientemente o de otra forma, sujetos a la atmósfera generada por reseñas, críticos y grupo de amigos. Los escritores suelen producir aquello que esperan los lectores a quienes más valoran» (1983:60). Si ponemos esto en los términos sugeridos por Bourdieu que he comentado en el último capítulo: los escritores escriben con un conocimiento del campo que ocupan que suele hacer que los textos que producen reproduzcan rasgos de otros textos del campo. La artificialidad de la categoría es menos importante que su efecto real sobre los textos incluidos en ella, que inevitablemente, como producciones dentro de un campo definido, suelen tener numerosas relaciones intertextuales y mucho en común los unos con los otros.

Por este motivo, creo que Clifton Fadiman, quien defiende la literatura infantil como un género con su propia historia, sus propias obras maestras canónicas, etcétera, tiene razón al afirmar que la literatura infantil es «identificable como una entidad» (1983:7). El hecho de que la entidad sea lógicamente identificable implica un abanico de características específicas en los textos que la entidad incluye, que permiten la identificación y, por lo tanto, le abren las puertas a la definición.

Peter Hunt nos revela lo difícil que es adoptar una inclusión abierta que rehúya la definición, al retractarse rápidamente de ella. En su trabajo publicado más tarde (y del que hablaré más adelante en este capítulo), Hunt cambió significativamente sus opiniones en torno a estos asuntos. Pero incluso en su artículo previo, tras afirmar un pragmatismo de órdago, continúa proponiendo una variación sobre la idea que he comentado antes (que sólo la buena literatura es literatura infantil): «No es cualquier material de lectura (educativo, moral o de otro tipo). No es, por ejemplo, Enid Blyton. [...] Consideraría incluirla en un estudio de literatura infantil tanto como consideraría incluir, por ejemplo, a Mickey Spillane en un curso universitario de literatura» (1983:118). La literatura infantil consiste únicamente en esos textos que el adulto Hunt quiere identificar como literatura. Aquí Hunt va un paso más allá que Lewis; no sólo los buenos libros infantiles son aquellos que gustan a los adultos, sino que todos los libros que sólo gustan a los niños no son en absoluto literatura infantil.

El antiguo Hunt no está solo en este tipo de acto restrictivo. Carl Tomlinson y Carol Lynch-Brown dicen: «La literatura infantil son los libros de calidad que se comercian para niños desde los 0 años hasta la adolescencia y que abarcan temas relevantes y de interés para los niños de esas edades» (1996:2). Judith Hillman ofrece una explicación para este tipo de énfasis en la calidad: «El término “literatura” sugiere que a un libro se le ha aplicado algún tipo de juicio o evaluación crítica. Hay muchos libros para niños, pero ¿a cuántos los consideramos literatura? [...] Distinguir entre libros y literatura es tarea de los adultos y niños que leen y quieren reconocer a los mejores» (1999:2).

Estos escritores comparten un énfasis en aquello a lo que Steig llama «la mejor literatura infantil» (1993:38) y Heins lo llama la literatura infantil «en su mejor forma» y afirman que los buenos libros para niños tienen más en común con los buenos libros para adultos que con los libros para niños que no son tan buenos.

Los buenos libros para niños podrían tener algo en común con los buenos libros para adultos, aunque sólo fuera porque la «calidad» o «lo mejor» están muy atados a la opinión subjetiva. Los adultos que hacen esas afirmaciones suelen admirar los mismos rasgos en todos los textos que leen: valoran la sutileza, la inventiva o el juego del lenguaje en los libros infantiles del mismo modo que lo hacen en los libros para adultos. Por ejemplo, Hillman habla de «involucrar al intelecto», de «un lenguaje bonito» y de «temas humanos profundos y sutiles» como cualidades de los textos que ella quiere identificar como literatura (1999:3). Pero esa no es razón para dar por hecho que los «buenos» libros infantiles no compartan también cualidades ni tengan importantes relaciones con los que no son tan buenos. Pienso que, como productos de un campo común, así ha de ser y que el que lo hagan es, al menos, tan digno de mención como aquello que comparten con los libros presuntamente de calidad para adultos. Es probable que las características realmente genéricas aparezcan de alguna forma en todos los textos de un género, sin importar cómo alguien pueda juzgar la calidad de cualquiera de los textos. Los sonetos principiantes de un poeta mediocre no son menos miembros del género de los sonetos que los sonetos de Shakespeare. De hecho, sería difícil concebir la condición de los sonetos de Shakespeare como obras de calidad si no existieran los ejemplos más mediocres del género para poder percibir que los superan. Por lo tanto, se supone que las novelas de Enid Blyton, o series más recientes como los libros de K. A. Applegate de los *Animorphs* o los libros de R. L. Stine, *Pesadillas*, no son menos textos de literatura infantil que el ganador de la medalla Newbery y deben tener importantes relaciones intertextuales con los textos que ganan medallas.

Eso no significa que no puedan ser experiencias diferentes, distintos tipos de libros. En el capítulo 4, argumento que las diferencias entre los textos comunes y corrientes de la literatura infantil y aquellos constantemente distinguidos para recibir la atención de la crítica y la admiración podrían revelar algo importante sobre los funcionamientos del campo y la naturaleza del género. Pero sólo puede comprenderse esa importancia si primero se entiende que todos esos textos diferentes son literatura infantil, que tienen esas características que estoy tratando de identificar y que representan distintas tomas de posiciones en relación los unos con los otros y en relación con el género y el campo en su conjunto.

Por esta razón acepto felizmente la definición pragmática de que la literatura infantil es la literatura publicada como tal. Al definir el alcance del campo, una definición así proporciona un punto excelente desde el que comenzar.

Aunque no revela necesariamente por qué ninguno de esos textos puede haber sido seleccionado para su publicación (qué imaginaron sus editores que era la literatura infantil) sí define dónde podemos buscar las pruebas de ello. Cualquier opinión aceptable sobre las tendencias características de la literatura infantil como género tendrá que explicar de alguna forma todo ese amplio abanico de textos aparentemente divergentes. Sospecho que parte de la explicación será cuestión de explicar divergencias o excepciones aparentes, pero haciéndolo de una forma que le encuentre el sentido a algunas características recurrentes y a las relaciones posibles entre cualquiera y todos los textos individuales y el género y el campo en su conjunto.

Hay otra razón (particularmente reveladora) que algunos críticos dan para evitar una definición de la literatura infantil: no puede hacerse. La literatura es distinta, está bien, pero de unas maneras que la sitúan más allá del análisis. Según Joan Glazer y Gurney Williams: «No es fácil definir a los niños. Ni lo es definir a su literatura» (1979:10). De forma similar, Lillian Smith habla de «el espíritu entusiasta, amplio y escurridizo de la infancia que tiene sus propios horizontes lejanos y una familiaridad amigable e íntima con el milagro,» y afirma que la «magia» de la literatura infantil «elude la definición» (1976:11-12). Para estos escritores, la imposibilidad de definir la literatura infantil representa su reflejo exacto de la infancia. La infancia no puede definirse porque la definición es un acto de la lógica y la razón, y la infancia es presuntamente la antítesis de la lógica y de la razón; es un periodo de inocencia, cuya gloria es precisamente su irracionalidad, la falta de conocimiento y de comprensión que supuestamente permite alcanzar una sabiduría mayor. Estas objeciones a los intentos de definir a los niños y a la literatura infantil están muy conectadas con la objeción de Wordsworth hacia los actos de análisis racional («asesinamos para poder ser minuciosos»¹⁰) y con su postulado en «Oda a la inmortalidad» y otros lugares sobre la infancia como un periodo alegre y no analítico.¹¹ Representan una larga tradición aún influyente que ve la infancia como algo idílico precisamente por su ausencia de conocimiento adulto.

A pesar de su negación a definir, la mayor parte de las personas que ocupan esta posición en realidad tienen una concepción bastante firme de la literatura infantil (en su representación de la inocencia ideal de la infancia) como una clase literaria específica: una forma de idilio pastoral o utópico. Diré más sobre este tipo de visión de la literatura infantil más adelante, conforme comente posiciones que la apoyan abiertamente. Lo que me interesa en este punto es la suposición básica que hay detrás del rechazo a definir de Smith y Glazer, una suposición bastante diferente de aquellas de quienes se abstienen de definir que he analizado hasta ahora. Se trata de la importante idea de que la literatura infantil es lo que es porque los niños son lo que son.

¹⁰ «Nuestro intelecto asombrado / desfigura las formas hermosas de las cosas / asesinamos para poder ser minuciosos» (Wordsworth, «Las mesas se volcaron», líneas 26-28).

¹¹ «Deleite y libertad, el simple credo / de la Infancia, en reposo o atareada, / Con esperanza nueva aleteando en el pecho» (Wordsworth, «Oda a la inmortalidad», líneas 137-139).