



## Por una poética de la infancia

### Una aproximación a los conceptos de *infancia* y *poética* en autores y editoriales argentinas contemporáneas

Por Adriana Gabriela Canseco<sup>1</sup> (Córdoba)

#### Resumen

En el presente trabajo partimos de la pregunta ¿cuáles son los límites y alcances de los que denominamos “poesía para la infancia”? Por ello, en el afán de deconstruir supuestos acerca de “lo infantil” y “lo poético” apropiados largo tiempo por la tradición pedagógica y su consiguiente lógica editorial, trataremos en principio de definir un marco teórico que nos permita hablar de la *infancia* como dimensión propia de la experiencia del lenguaje (y que trasciende ampliamente el concepto de edad cronológica) y el de lo *poético* como cualidad del discurso (que trasciende a su vez, la clásica definición de poesía heredada de la retórica). A partir de delinear las bases de este panorama nos abocaremos a señalar en la poética de autores contemporáneos (María Teresa Andruetto y Juan Lima) y algunas propuestas editoriales emergentes (Mágicas naranjas, Maravilla, La Sofía Cartonera), de qué manera estas formas de entender el vínculo entre infancia y poética encarnan finalmente en el libro para niños.

Palabras clave: *experiencia – infancia– lenguaje – poética– poesía – edición*

---

<sup>1</sup> Licenciada y Profesora en Letras Modernas (FFyH – UNC). Desarrolla actividades de posgrado investigando sobre poesía argentina y latinoamericana. Integra el equipo de investigación “Perspectivas materialistas: una abordaje crítico de escrituras contemporáneas” (PIConsolidar 2018-2021 – SeCyT – UNC). Ha publicado numerosos ensayos sobre poesía en revistas académicas y cuatro libros en colaboración: Inhumanidad, erotismo y suerte en Georges Bataille (Alción, 2008), La escritura y lo sagrado (Alción, 2009), La obstinación de la escritura (Postales Japonesas, 2013), Violencia y método. De lectura y crítica (Letranómada, 2014). Ha dictado cursos y seminarios en los que se cruzan la literatura, la filosofía y el arte como así también cursos y talleres específicos sobre literatura infantil. Desde 2012 es la editora responsable de la Colección Infantil “Cartón Pintado” de La Sofía Cartonera. Centro Editor Cartonero de la FFyH, Universidad Nacional de Córdoba. A partir de 2015 se desempeña como docente del Nivel Superior en Institutos de Formación Docente de la provincia de Córdoba en las carreras del Profesorado de Educación Inicial y del Profesorado de Educación Primaria. [adrianacanseco@gmail.com](mailto:adrianacanseco@gmail.com)



*Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe  
seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia.*

Giorgio Agamben

### ¿Existe una “poesía infantil”?

¿A qué nos referimos cuando hablamos de “poesía para niños”? ¿O deberíamos referirnos a este campo como el del libro infantil de poesía o el del libro de poesía infantil o el de la poesía editada como libro infantil o simplemente el de la poesía leída por niños? Y si partimos de este supuesto, ¿qué poesía leen los niños? ¿Existe acaso eso que llamamos “poesía infantil”? A simple vista, esta vacilación consciente advierte ya una discrepancia más política y editorial que literaria: la adjetivación nunca es inocente y delata la fisura en el origen mismo del problema en el que confluyen al menos tres grandes campos en tensión: a) el del texto poético y el conflictivo margen de aceptación y resistencia que se disputa en el campo educativo en relación a la poesía, b) el del campo de la literatura infantil que genera y selecciona textos destinados a la infancia con criterios específicos particularmente restringidos, c) el de la vieja disputa entre mercado y literatura en el que arraiga la problemática que plantea el dispositivo editorial denominado “libro para niños” que atañe especialmente a la ilustración y en particular al fenómeno del álbum de poesía: cruza fértil e interesante cuando no banaliza ninguno de los lenguajes en pos de lo que podríamos llamar el *a priori* estético-infantil.

Volviendo a la pregunta inicial: ¿qué hace que un libro para niños (es decir, editado como tal) pueda leerse simplemente como poesía, sin etiquetas? A esta primera inquietud se suma el hecho de que un libro para chicos es un singular objeto de consumo que delimita y señala hábilmente sus propios canales de circulación. En ese círculo cerrado quedaría suspendida de antemano toda discusión sobre la pertinencia y la destinación del texto-poético-ilustrado, que sería respondida rápidamente por fórmulas editoriales probadas y



previsibles, acreditadas previamente por un sistema de legitimación endogámico. Ilustradores de prestigio (exquisitos la mayoría de ellos), editoriales en pleno ascenso, ediciones de factura deslumbrante, formatos y diseños novedosos, tipografías cuidadosamente seleccionadas, admirables catálogos, resonantes antologías y nuevas secciones editoriales especializadas, emiten señales confusas en el, a veces intrincado, camino de migajas que la (¿auténtica?) poesía tiende tímidamente a los lectores.

Llegado el punto en el que la indisoluble alianza entre texto e imagen, teje a su modo el destino de las ediciones destinadas a los niños, será también necesario preguntarse por la imagen y su interacción con el texto poético: ¿Qué misión cumple el ilustrador como primer lector del texto poético? ¿Qué caminos señala esta lectura? ¿Qué otras poéticas inscribe? Si quisiéramos definir rápidamente una poética infantil contemporánea deberíamos pensar en el campo en el que texto e imagen confluyen en una figura poética total que se despliega hasta fundir los recursos propios del consagrado (y cada vez más domesticado) álbum para niños con los de las, a veces esquivas y prioritariamente disidentes, poesías concreta y poesía visual.

Si quisiéramos esquivar escollos teóricos, bastaría con atenernos simplemente a reseñar lo que, de antemano, los editores (más o menos generosos, más o menos lúcidos, más o menos flexibles) han seleccionado para sus catálogos y ofrecen a manos llenas como “poesía para la infancia” porque, en última instancia, esta no deja de ser nunca una cuestión de etiquetas, de preferencias y de límites. Sin embargo, nuestra intención en este trabajo es detenernos en la discusión teórica sobre el carácter de lo poético y de la infancia, que por el momento nada tiene que ver con demandas pedagógicas o expectativas comerciales sobre determinada franja etaria, para poder determinar si es aún posible saltar fuera del círculo cerrado en el que edición y selección se retroalimentan. Delinear al menos la base de una posición teórica al respecto nos permitirá reflexionar por fuera de la lógica impuesta (en este caso, editorial) para acercarnos luego nuevamente a nuestro objeto con una mirada un tanto menos cautivada por el deslumbrante brillo de las ediciones infantiles.



Ante un canon que tiende a limitar la novedad, la imprevisibilidad y la extrañeza, ante la predominancia de propuestas editoriales de limitado riesgo, ante prácticas de lectura que custodian y garantizan la estabilidad y los módicos placeres indisolublemente unidos a la “buena comprensión” del texto, la poesía representa el riesgo de la incomodidad y el desconcierto. Si lo propio de la poesía es la pregunta, la proliferación semántica y la no clausura de sentidos, su importancia reside justamente en el desacomodo del lugar de las certezas para comenzar a explorar el lenguaje allí donde se enfrenta a su propio límite, límite que devela algo fundamental del mundo y de nosotros mismos.

### **Una poética *de* la infancia no es una poética *sobre* la infancia**

Para abordar el concepto de infancia, en primer lugar, debemos delimitar el uso y alcance de los conceptos aquí vertidos. En este sentido, la elección de la preposición en el título no es un asunto menor: cuando hablamos de una poética *de* la infancia (o *en-in-fancia*) no estaremos hablando de una poética *sobre* la infancia, es decir referida a aquella como un objeto de análisis que es posible conocer y describir objetivamente. Nos referiremos al concepto de *infancia* y su relación con la *poética* a partir de algunas propuestas teórico-filosóficas que nos permiten conjeturar que lo poético tiene lugar cuando permite interrogar críticamente la relación entre infancia, experiencia y lenguaje.

Así pues, cuando aquí hablamos de infancia no nos referimos ni a una edad (cronológica o psicológica) ni a un estadio evolutivo (biológico o espiritual). Para definir el término nos posicionamos en una perspectiva más amplia que nos permite pensar la infancia como una dimensión fundamental de lo que la filosofía contemporánea define como *experiencia*<sup>2</sup>, tal como la entiende Giorgio Agamben en su célebre ensayo *Infancia e*

---

<sup>2</sup> A modo de punto de partida común, nos permitimos aquí presentar un mínimo análisis etimológico que plantea ya algunos supuestos básicos a partir de los cuales señalamos que el término experiencia se compone del prefijo “ex” que significa “ir hacia”, y de “perior”, partícula presente en términos vinculados a la idea de riesgo, de peligro. El término experiencia, aun en su sentido más cotidiano y literal, señala entonces la idea de salir, arriesgarse, lanzarse al *periculum* de la existencia. La experiencia es el instante relampagueante que abre para siempre una brecha entre saber y no-saber. Esta definición de Bruno Forte



Historia (2004). En dicho ensayo, Agamben delinea el concepto de experiencia sosteniendo que “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia” (Agamben, 2004, p 70).

En sentido agambeniano, la infancia es lo inabordable por antonomasia porque está fuera del lenguaje: *infancia* (*in*: negación + *fare*: hablar) significa que “no-habla”. Pensar en indagar la infancia en términos pedagógicos y evolutivos partiendo de un supuesto (es decir, de un saber) es simplemente incompatible con esta perspectiva filosófica.

En cuanto entendemos la infancia en términos de experiencia, comprendemos que lo que la filosofía llama infancia no es algo que sucede y puede ser rememorado y reconstruido, sino más bien lo contrario: es la preminencia del olvido y su correspondiente abismo de la ausencia de palabra, lo desconocido que permanece como desconocido en la experiencia extra-discursiva de los signos deshilados, de la pura lengua, que nos deja a las puertas de nuestra propia humanidad

En tanto no hay subjetividad anterior al lenguaje (un sujeto discursivo que se reconozca a sí mismo como “yo”), hablar de la existencia de un “sujeto pre-lingüístico” es en sí mismo, una contradicción: “la idea de una infancia como una «sustancia psíquica» pre-subjetiva se revela entonces como un mito (...) Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia” (Agamben, 2004, p 66).

Sin embargo, el filósofo italiano señala que es en este círculo que debemos buscar la clave de la experiencia como “infancia del hombre”. Entendida en tales términos, la infancia no es, por cierto, lo que está cronológicamente antes del lenguaje y que deja de existir en cuanto se inicia la vida parlante sino que

---

aparece citada en una nota al pie por Oscar del Barco en su libro *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios* (2003), Biblioteca Internacional Martín Heidegger, pág, 23.



“coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto. Si esto es así, no podemos acceder a la infancia sin toparnos con el lenguaje que parece custodiar su entrada como el ángel con la espada flamígera el umbral del Edén. El problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla” (Agamben, 2004, p 66).

También Peter Sloterdijk en un texto titulado “Poética del comenzar” (2006, pp 27-49) advierte la paradoja y compara el origen del lenguaje humano con el infinito “libro de arena” de Borges cuya primera página resulta inencontrable, pues cuando se intenta dar con ella, siempre se anteponen miles de páginas que brotan espontáneamente del libro:

“para el hombre, en cuanto ser finito que habla, el comienzo del ser y el comienzo del lenguaje no van de la mano bajo ninguna circunstancia. Pues cuando comienza el lenguaje, el ser ya está ahí presente; y cuando se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra” (Sloterdijk, 2006, p 33).

6

El enigma del origen del lenguaje es irremontable ya que no puede explicarse como una invención humana original del pasado ni como un don divino porque “ambas hipótesis (...) se internan en el mito” (Agamben, 2004, p 68). De lo que hay que abjurar entonces, señala el filósofo italiano, es de la idea histórica y metafísica de origen:

“se trata de tomar conciencia de que el origen del lenguaje debe situarse necesariamente en un punto de fractura de la oposición continua entre lo diacrónico y lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible captar, (...) la unidad-diferencia entre invención y don, humano y no humano, habla e infancia” (Agamben, 2004, p 68).

Ante la aporía, Agamben define pues a la infancia como *umbral*: es decir, como el ineludible pasaje en el que experiencia y lenguaje se tocan. Este *umbral* del ser en el lenguaje estaría marcado por la diferencia constitutiva entre *lengua* (el código, los signos) y el *habla* (la potencia de su articulación en el uso), o desde la perspectiva de Émile



Benveniste, la diferencia entre lo *semiótico* (los signos, la pura lengua en tanto código, lo animal-infantil) y lo *semántico* (el discurso articulado, la posición del sujeto, la conciencia, la vida parlante). La *infancia*, entonces, al menos en esta forma de entenderla, es esencialmente el punto de inflexión entre lengua y habla, entre experiencia muda y su posibilidad de transmisión, y por lo tanto no es exclusiva de una edad, ni de una etapa del desarrollo. Si bien una vez que aprendemos a hablar entramos “para siempre” en el universo discursivo, el lenguaje permanentemente nos traiciona (o más bien es traicionado por nosotros) poniendo a prueba su posibilidad de expresar lo *inefable*<sup>3</sup>.

Si la infancia está en el extremo opuesto del habla, es porque el discurso no puede plenamente dar cuenta de ella y contenerla en la definición: nos sumergimos en la infancia como *experimentum linguae*<sup>4</sup> (experiencia del lenguaje) cuando el sentido falla, cuando la fuerza asertiva del discurso es vencida por el peso del oxímoron y de la

---

<sup>3</sup> Al referirse a esta idea de “tocar los límites del lenguaje” en el cual nos enfrentaríamos a un *indecible*, Agamben señala que “lo inefable, lo inenarrable, son categorías que pertenecen únicamente al lenguaje humano. Lejos de marcar un límite del lenguaje, expresan su invencible poder de suposición, por lo cual lo indecible, es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar (...) La singularidad que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la cosa del lenguaje” (Agamben, 2004, p 215). Ese límite que creemos rozar frente a aquello que se nos antoja inexpresable, ese “afuera de la lengua” que se abre al extrañamiento, resulta ser un afuera que sólo es posible dentro de la propia lengua, como una suerte de intemperie de signos cuya bóveda cobija el refugio mismo de la lengua que nos toca.

<sup>4</sup> Podemos acusar a Agamben de contradecirse al hablar de una “experiencia del lenguaje” ya que según sus propias palabras ambas realidades se excluirían mutuamente: si hay experiencia es infancia, es decir que esta fuera del lenguaje, si pertenece a la lengua entonces no es infancia y por lo tanto no constituye una experiencia. Sin embargo, en una suerte de enmienda de su artículo de 1977 (*Infanzia e storia*, Einaudi, Torino, 1978), escribe para la edición italiana de 2001 una ampliación del concepto de experiencia en relación al lenguaje que permite conectarlos sin conflicto en esa articulación que él piensa como infancia. Replanteando la idea de Kant de un “experimento de la razón pura”, Agamben llama *experimentum linguæ* a “una experiencia del lenguaje como tal en su pura referencialidad” (2004, p 216) y que constituye la clave fundamental en torno a la relación entre lenguaje y experiencia. Esto que él llama *experimentum linguæ* es la “infancia donde los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia [sino en la] eliminación de lo indecible del lenguaje” (2004, p 216) donde la infancia no sería nunca un hecho independiente del lenguaje y la experiencia no sería por tanto lo inefable como fracaso del sentido sino la forma, quizás extrema, del lenguaje mismo. Este forzoso *experimentum linguæ* se presenta a quien lo realiza como una “dimensión completamente vacía” en la que cada cual se enfrenta “con la pura exterioridad de la lengua” (Agamben, 2004, p 217).



paradoja, cuando la complejidad lógica es burlada por la duda y la verdad se triza como un espejo roto, cuando algo *otro*, radicalmente *otro*, de forma imprevisible acontece *como nunca antes* en el lenguaje.

Esta forma de entender la infancia nos permite hacer el vínculo entre esa calidad huyente del lenguaje poético, su obstinado escamoteo, su retiro. Entonces, ¿en qué tipo de poesía se manifestaría la infancia como sustracción de las significaciones convencionales? ¿Y qué sería, en definitiva, hacer una experiencia poética a partir de ese vacío? Si la hay, es entonces una poesía que escribe la infancia, no como añoranza o rememoración de lo perdido sino como falla inesperada de la lengua que se revela como sentido resistente. Desde la mirada de François Lyotard (1997), la infancia permanece en cada uno de nosotros como *in-escribible*: es decir, lo que se resiste a entrar en el orden discursivo pero que merodea el inconsciente y nos interpela en el poema. Pero no cualquier poema sino aquel que niega la fácil complacencia, aquel que punza y reivindica, cada vez, el asombro turbador de la experiencia. El poema así entendido, supone desgarró y desencuentro porque nos recuerda que no siempre fuimos hablantes cuando interroga la separación entre nuestro ser animal, infantil, salvaje, asocial, indomesticado y la lengua que recibimos tardíamente.

8

Si hay algo de verdad en el hecho de que la infancia es “lo perdido”, no es menos cierto que resulta irrecuperable, pero es tras esa infructuosa búsqueda que algo así como la poesía, y el arte en general, tienen lugar en la cultura humana. Resulta especialmente sugestiva la premisa con la que Lyotard abre el juego en su libro *Lecturas de Infancia*:

“Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el “más grande” escribe para atrapar en y por el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. [...] Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituir la como pérdida. Sin saberlo pues la cobija. Ella es su resto” (Lyotard, 1997, p 7).





La infancia como ese resto que no se deja decir/ escribir, permanece suspendida en la indefinición de las formas discursivas del lenguaje poético: ese resto que es la infancia obstinadamente se revela como *inapropiable* en la escritura del poema.

### ¿Por qué hablar del *poema* y no más bien de *la poesía*?

En 1976, la revista de poesía El lacrimal trifurca publicó en el que sería su último número una conferencia de poeta Raúl Gustavo Aguirre. En este breve ensayo, “Cinco tesis sobre la poesía”, Aguirre desarrolla en cinco argumentos una particular distinción entre lo que llama simplemente “la Poesía”, (que define como aquella prestigiosa composición literaria que envuelve de laureles y prestigio a poetas y lectores y que está sujeta a precisas reglas de composición), y aquella experiencia de lenguaje que existe más allá de la literatura y sus reglas retóricas, que llama sencillamente “el poema” y que define como

“esas misteriosas constelaciones de palabras (...) que producen en nosotros reacciones emocionales, “revelaciones” o deslumbramientos, o como quiera que denominemos esa sensación de haber sido “tocados” por algo que tiene mucho de indecible y que mal podríamos explicar en otras palabras” (Aguirre, 2018).

De esta forma, Aguirre, cultor del pensamiento paradójico que anida en el corazón de la poesía, advierte que, lejos de representar un lugar de apacible belleza y sabia contemplación, la poesía es sobre todo, un lugar de incomodidad existencial. Como señala la poeta, María Malusardi, quien prologa la poesía reunida de Aguirre: “No hay poesía sin paradoja. (...) porque la poesía nos corre de lo esperado: debe ser una mancha en la tela, como decía Bandeira, que desespera al lector satisfecho de sí. Y la paradoja nos deja en ese lugar de incomodidad e incertidumbre” (Malusardi, 2015).

Lo que vislumbramos, ya a primera lectura, en la definición de Aguirre es que la del poema es o debe ser, ante todo y sin lugar a dudas, una experiencia; y la experiencia es siempre, como dijimos antes, trastorno, transformación. Mas de la que nos ocuparemos aquí es de la “experiencia poética” cuyo acontecimiento en el plano del lenguaje (y siempre en el sentido de *perturbación* del que hablábamos antes), se manifiesta como *resistencia del sentido* (sentido inasible). Esta imposibilidad de perfecta adecuación a lo



conocido, señala Maurice Blanchot, “no es nada más que la característica de lo que denominamos tan fácilmente la experiencia, pues no hay experiencia estrictamente hablando sino cuando está en juego algo radicalmente *otro*” (Blanchot, 1970, p 91).

Sobre la *otredad* de la experiencia, Jorge Larrosa señala que si la experiencia es “eso que *me pasa*”, el *eso*, es decir, el acontecimiento mismo de la experiencia, es ante todo, “alteridad, exterioridad, alienación”, en tanto supone:

“el *pasar* de algo que no soy yo (...) que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo, que no es el resultado de mis palabras, ni de mis ideas, ni de mis representaciones, ni de mis sentimientos, ni de mis proyectos, ni de mis intenciones, es algo que no depende ni de mi saber, ni de mi poder, ni de mi voluntad” (Larrosa, p 88).

Dentro de los “principios de la experiencia” que desarrolla Jorge Larrosa y que nos interesa destacar en función de la experiencia poética, se encuentra la singularidad. La singularidad de la experiencia señala, por un lado que es irrepetible y que, al ser propia de alguien, se hace o se padece de modo único y particular. En tal sentido: “la experiencia se abre a lo real como singular, es decir, como inidentificable, como irrepresentable, como incomprensible. (...) La posibilidad de la experiencia supone, en suma, que lo real se mantenga en su alteridad constitutiva” (Larrosa, p103). En particular, una auténtica experiencia poética, es decir, que acontece para cada quien de forma singular, explora necesariamente los límites del lenguaje de esa “alteridad constitutiva” de la que habla Larrosa, cuando pone en riesgo la certeza del saber mientras ese *otro* (exterior, inapropiable) permanece siempre como *otro*.

Esta sempiterna *otredad* de lo poético, que definíamos en su calidad de *inaccesible*, pareciera sin embargo, presentarse desde la perspectiva del filósofo Jean-Luc Nancy, como su opuesto, es decir como *acceso*: “si comprendemos, si accedemos de una manera o de otra a una orilla de sentido, es poéticamente” (Nancy, 2013, p 155).



No obstante (y he aquí el aporte fundamental de esta perspectiva) debemos tener en cuenta que lo poético se presenta en el lenguaje de formas diversas, ya que no caracteriza exclusivamente un tipo de discurso (la poesía) sino que es además una cualidad del lenguaje que puede estar presente en otra clase de discurso o estar incluso ausente de las composiciones versificadas que identificamos como poesía. En este sentido, es fundamental que analicemos a qué se refiere Jean-Luc Nancy cuando formula “lo poético” como clave de acceso a *una orilla de sentido*:

“Esto no quiere decir que una clase de poesía constituya una manera o un medio de acceso. Quiere decir (...) que sólo este acceso define la poesía, y que esta no tiene lugar más que cuando aquél tiene lugar (...) La poesía es pues la unidad indeterminada de un conjunto de cualidades que no están reservadas a un tipo de composición denominada poesía y que no pueden ser designadas más que asignando el epíteto “poético” a términos tales como riqueza, esplendor, audacia, color, profundidad, etc.” (Nancy, 2013, p 155).

11

Es pues, lo poético, esas “cualidades que definen a los buenos versos y que puede encontrarse no sólo en los versos” (Nancy, 2013, p 155) lo que debería caracterizar a la composición que denominamos poesía: “la poesía es más y otra cosa que la poesía misma. Hasta puede ser lo contrario o el rechazo de la poesía y de toda la poesía” (Nancy, 2013, p 156). Es a partir de esta premisa última de Nancy que podemos hacer una crítica más ajustada. Si la poesía para niños pretende acercarse demasiado a los modelos y preceptos de lo que las tradiciones pedagógicas prefiguran canónicamente como *lo infantil* (y que debiera caracterizar a la literatura para niños), entonces es posible que ese texto responda simplemente a los modelos que la retórica reconoce como cierta composición en verso o en prosa impuestos por la tradición, lo que no garantiza, por cierto, que dicha composición participe de las cualidades de *lo poético*.

Señala Nancy en este ensayo esclarecedor: “la poesía no será lo que es, más que a condición de ser al menos capaz de negarse (...). Negándose, la poesía niega que el acceso al sentido pueda ser confundido con un modo cualquiera de expresión o de figuración” (Nancy, 2012, p 156). Y lo que niega el poema, es justamente la accesibilidad:



hace de sí misma, la dificultad del acceso. Pero es justamente el acceso lo que hace la poesía en su hacerse, porque aun negándolo, lo crea:

“Ella hace lo difícil. En tanto lo hace, parece fácil y es por esta razón que (...) la poesía es denominada “cosa ligera”. Ahora bien, esto no es sólo una apariencia. La poesía hace la facilidad de lo difícil, de lo absolutamente difícil. En la facilidad, la dificultad cede. Pero esto no quiere decir que ella sea allanada. Quiere decir que ella es poesía, presentada por lo que es, y que estamos comprometidos con ella. Repentinamente, fácilmente, estamos en el acceso, es decir, en la absoluta dificultad, «elevada» y «conmovera»” (Nancy, 2013, p 157).

Aquí quizás debamos preguntarnos de qué manera ese sentido “elevado y conmovedor” hace de ese acceso, el umbral o pasaje que denominamos más arriba infancia. Pensada como dimensión fáctica del poema, la idea de *dificultad* del acceso planteada por Nancy no pretende nunca ser un rodeo discursivo para moderar la idea de un obstáculo demasiado grande para el lector no especializado y en consecuencia sugerir que se trata de un acceso restringido a un grupo privilegiado. La idea de dificultad en Nancy apunta en todo caso a señalar que la lengua poética no es nunca el indubitable sentido recto heredado del modelo lógico-deductivo de la retórica. El acceso es aquí la dificultad misma que presenta la *infancia* como inaccesible. Aventuramos entonces la hipótesis de que esta cualidad de lo poético de ser/hacer acceso, no es sino la clave misma de la infancia como misterio del ser en el lenguaje.

En otro sugerente ensayo Jean-Luc Nancy define a la poesía como “lengua apócrifa” a la que reconoce “llena de prodigios y sortilegios (...) de milagros y de visiones, de gnosis y de magia” (Nancy, 2012, p 8). Mas lo que anuncia la definición de *lengua apócrifa* de Nancy, otro nombre de la lengua poética, es que no hay misterio entendido como sentido secreto que deba ser revelado en la interpretación: “todo lo que es revelado nunca es más que la lengua misma, y cómo ella revela que no hay nada que revelar, nada de ultralengua, sino que es la lengua misma incansablemente su propia cesación su interrupción, y además el gesto y la cosa, el momento y el humor” (Nancy, 2012, p 8). Lo que observa el autor es que no hay secreto encriptado en clave de poema: hay más bien



pura lengua que se hace en su decirse, que hace el acceso como trampa, como espejismo de una dificultad que es su reflejo literal: “lengua encriptada para revelar la cripta, la cifra, el escondite mismo: mostrar que no hay nada ahí, nada más que abertura de la boca donde la lengua se mueve” (Nancy, 2012, p 8). La *dificultad* que cifra el hacer poético, en todo caso, es finalmente asumir que no hay *ultralengua* (en extremo codificada y pulida en sus significaciones) que deba ser descifrada. Lo que hay en todo caso, insistimos, es infancia: pasaje y umbral de la lengua como signo inescrutable que nos arroja falsamente, *apócrifamente* fuera del lenguaje y de nosotros mismos. Lengua que no habla de/sobre ella, ni sobre el sujeto, es, dice Nancy:

“Sin sujeto: lengua misma, ella misma tendencialmente puro objeto, cosa depositada, (...) sosteniéndose sola innominada, más allá de su nombre, más allá de todas las significaciones tramadas por el sujeto (...). Porque la lengua al fin sirve para eso o para nada. Para excedernos infinitamente, a nosotros y a todos nuestros lenguajes” (2014, p 8-9).

13

Del concepto de lengua apócrifa como lengua sin sujeto (sin poder ni sujeción que abre el lenguaje a su infinito) surge un punto de anclaje para el concepto de poética, que tal como aquí lo planteamos, pretende anudar a la singularidad de la infancia como renuncia a toda certeza, a todo poder y a su saber un modo de hacer/ ser particular: en definitiva el acceso que esa lengua apócrifa *hace* en una determinada lengua.

Recordemos que R. G. Aguirre señalaba que los *poemas verdaderos* son aquellos que afectan el curso de nuestras vidas, lo que nos lleva a concluir que “un poema tiene mucho más que ver con el *¿qué debo hacer?* kantiano que con el placer estético concebido como actividad pura”. Para Aguirre, en tanto, “un poema es un *acto* (...) que justamente consiste en palabras (...) palabra que ocurre, que nos ocurre, que nos coloca en determinada situación” (Aguirre, 2018) ubicamos su potencia en la esfera del *hacer* y la pregunta por el hacer, es decir, en la esfera de la *ética*.

Por su parte Nancy, delinea y reafirma este potencial fáctico propio de la poética, a partir de la definición que Émile Littré recoge en su célebre diccionario de la lengua francesa de 1874: “poema (...) de *poiein*, hacer: la cosa hecha (por excelencia)” (p 160). El término



poesía procede pues del verbo de la acción por antonomasia ποιέω: *hacer*. La etimología nos recuerda que en tanto *poiesis* (creación, lo creado), la poética compromete esencialmente un hacer *en* el lenguaje y *por medio* de él: “¿Qué es hacer? Es poner en el ser” (Nancy, 161) y *lo puesto* es a decir de Nancy, perfecto y *más que perfecto*:

“El poema es la cosa hecha del hacer mismo (...) lo que el *hacer* quiere decir: lo que el hacer hace al lenguaje cuando lo perfecciona en su ser, que es el acceso al sentido, cuando decir es hacer y cuándo hacer es decir. Como se dice: hacer el amor que no es hacer nada sino hacer ser un acceso (...). Poesía es hacer hablar todo y a la vez deponer todo hablar en las cosas” (Nancy, p 162).

### **Hacer de la poética una ética: María Teresa Andruetto y Juan Lima**

En este punto podríamos desconfiar de la posición teórica hasta aquí hemos sostenido poniendo en duda la autenticidad de tal experiencia y preguntarnos cómo se vincula esto con las ediciones infantiles de poesía que mencionábamos al inicio del trabajo. Sería válido preguntarse si sostener una *poética* es practicable y apreciable, por fuera de los dictámenes de un campo receloso y del mercado que alimenta. Frente a las condiciones actuales de la literatura infantil ¿este tipo de experiencia es efectivamente posible? ¿Cómo garantizar, efectivamente, que algo así como la experiencia que definimos tenga lugar, si nada en esta cruzada teórica habla en definitiva de niños concretos, que al fin y al cabo, son los destinatarios principales de estos libros?

Aunque nos hemos propuesto abordar el campo de la poesía (para niños) desde un punto de vista teórico que nos permita ignorar la segmentación etaria como criterio prevalente, la complejidad del conflicto se dirime finalmente entre poemas concretos y lectores reales. ¿Hacen estos autores “literatura infantil” tal como la entiende la opinión común, un sector del mercado editorial o incluso la biblioteca escolar, o bien han sido capaces de abrir una brecha entre la demanda de los lugares comunes y la auténtica tarea del escritor (tarea, claro, como apuesta política)?<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Los puntos nodales de la discusión sobre la relación entre niñez y literatura que configura el eje de discusión para pensar tanto la infancia como la poética, han sido claramente expuestos por María Teresa Aquelarre. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. Maestría en Literatura para niños. Res. CONEAU n° 808/14. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Número 7, junio 2019.



Raul Gustavo Aguirre señala que antes que hablar de la *Poesía* como esa parte de la literatura “como institución neutral y neutralizadora” (2008), debemos hablar de los *poemas* singulares y concretos: que se corresponden “con la vida concreta e inmediata” y que proceden de una *poética* en tanto acontecimiento *ético* que se da en el seno de una lengua, es decir, un modo de *hacer* (en/con) el lenguaje.

Una *poética* es un modo del hacer; del hacer propio de la *ética*. En tal sentido hemos elegido a dos *hacedores* que ponen en juego, en el conjunto de su obra, el compromiso de un hacer poético que borra los límites entre géneros discursivos y formas textuales para poner ese carácter de *elevado* y *conmover* de lo poético por encima de lo estrictamente lingüístico-literario y mucho más allá de una domesticación normativa que ve en lo “infantil” limitación y carencia antes que potencia incalculable. Dentro de este reducidísimo panorama que podemos permitirnos no pretendemos más que señalar aquí y allá algunas voces poéticas, como pequeñas luces, el destello intermitente de las luciérnagas en la oscuridad de la noche, que marcan un cambio de paradigma en la relación entre los lectores niños y la poesía.

En primer lugar, nos referiremos a María Teresa Andruetto: poeta, narradora, ensayista y de las principales y más comprometidas especialistas en el campo de la literatura para niños y jóvenes. Su aporte a la constitución del “campo de la LIJ” a partir de la restitución democrática a principio de los ochenta resulta insoslayable en todos los ámbitos de incumbencia de este trabajo. Sin embargo será necesario aquí realizar un recorte. Su obra destinada al lector-niño (a la que nos referiremos), profundamente *ética*, profundamente comprometida con el *hacer poético*, resulta fundamental para entender de qué manera ese *ser acceso* de sentido de lo poético no se restringe a la escritura de versos. De su extensa obra nos interesa abocarnos a textos destinados al lector infantil en los que, aquello que llamamos *experiencia poética* se conjuga en figuras (modos del hacer/decir poético) de im-potencia del lenguaje (lugar de la duda, de la pregunta, del no-saber), de extrañamiento (del lenguaje que expone su “afuera”), de alteridad (que hace

---

Andruetto en su libro *Hacia una literatura sin adjetivos* (Comunicarte, Córdoba, 2008), cuyos principales axiomas son el ineludible punto de partida de este trabajo.



que lo *otro* permanezca como *otro* sin tratar de explicarlo o definirlo). En tal sentido nos interesa mencionar: Solgo (Edebé, 2004), El árbol de lilas (Comunicarte, 2006), Trenes (Alfaguara, 2007), agua/cero (Comunicarte, 2007), El incendio (Del Eclipse, 2008) La Durmiente, (Alfaguara, 2008), Miniaturas (Macmillan, 2011), El caballo de Chuang Tzu, (Comunicarte, 2012), Trece modos de mirar a un niño (Comunicarte, 2014), Había una vez (Calibrosopio, 2014), Clara y el hombre de la ventana (Limonero, 2018). Para intentar un acercamiento más preciso señalaremos algunas afinidades en la construcción de las figuras que podemos rastrear en estos títulos.

Dentro de un primer tipo podemos destacar libros como Solgo, Había una vez, El caballo de Chunag Tzu, Miniaturas que desarrollan con una forma narrativa, cercana al del relato oral de la tradición oriental, una auténtica conjuración poética de la materia ficcional que se dispone finalmente como acceso en el lenguaje mismo. ¿Cuál sería su originalidad si aparentan ser versiones o reescrituras de relatos remotos? Justamente, hacer de la lengua poética un acceso, no en el sentido de otorgar la clave de un mensaje (de sabiduría, de aprendizaje, de realización, de renuncia, de triunfo, de justicia, etc.) que deba ser descifrado (al contrario, tal sentido, el de la “comprensión textual” inmediata, está ya expuesto) sino un acceso al lenguaje mismo: a la musicalidad de las frases y a las figuras que, palabra por palabra, trama ese decir. El sentido avanza sobre una lengua aterciopelada, rica en delicadas y voluptuosas inflexiones, como el mar, como la seda: en ellos, la musicalidad y su cadencia rítmica nos lleva, más allá de los personajes y la anécdota, a otro lugar, a otro tiempo.

Un segundo tipo que distinguimos, trabaja intensamente la cita, la referencia explícita, en las figuras de la resonancia, los ecos, el fantasma. Como señala Nancy, los textos de este tipo dan cuenta de una filiación más profunda que la simple intertextualidad, dan cuenta de que las aguas que agitan texto son las que agitan el propio cuerpo: ritmos y sonoridades que se repiten por placer; las palabras tomadas de otro texto y transformadas en el propio dan cuenta de que

“Siempre tenemos el cuerpo agitado por algunas rimas y algunos ritmos, por palabras golpeadas, entrecortadas, escandidas, sacudidas como si fueran ellas





mismas la piel de tambor, y que es mi propia piel, que es la propia piel de quien habla, tendida para resonar, y su vientre y sus nervios, bajo los golpes de las palabras que golpean firme, que remueven, que agitan, ellas mismas palmas o baquetas, palabras que son absolutamente las cosas y los choques, cantando, bailando, meneando toda la máquina de disfrutar y gemir”. (Nancy, 2014, p 11).

Escritos con pasión y desde la pasión por la palabra de otros (esquiva e inasible, como la infancia), el texto circula sobre esas voces, elige el camino trazado y se desvía por un sendero: Trenes, El incendio, La durmiente, Trece modos de mirar a un niño, son algunos de ellos. Nos detendremos brevemente en este último.

Acompañado por los exquisitos collages de Cecilia Alfonso Esteves (ilustradora insoslayable a la hora de señalar la mejor poesía ilustrada), el libro no oculta su procedimiento de escritura, más bien lo expone, abre su biblioteca de referencias, mima en espejo los textos de Wallace Stevens. El efecto de lectura es el un diálogo poético que pone el ojo/oído más allá y más acá del texto original, un ojo/oído que debe aguzarse para escuchar entre verso y verso, una lengua otra, escrita a dos voces.

Por último distinguimos un tercer grupo amplio que comprende libros como El árbol de lilas, agua/cero, Clara y el hombre de la ventana, y que puede desorientar al lector pendiente de los juegos miméticos de los libros anteriores. Diversos entre sí, reclaman una lectura singular: El árbol de lilas, más cercano a la retahíla, se emparenta a la tradición narrativa del primer grupo de textos pero al que se añade una dimensión rítmica de silencios y voces en el que reaparece aquel *inescribible* del que hablaba Lyotard. Agua/cero, por su parte, es una original experiencia de poesía concreta y visual co-construida por la mano experta del artista Guillermo Daghero en la que el lector es invitado a sumergirse en la dimensión material de la página y del texto.

Finalmente, en Clara y el hombre de la ventana, su último libro, volveremos a encontrar los componentes que señalan lo poético como acontecimiento ético del lenguaje más allá de la literatura. Dotado de una atractiva materialidad, el texto se abre en los silencios, el



las elipsis. El texto, el texto escrito, es muy breve y es, sin embargo, más que lo escrito, el silencio entre las respiraciones y la mirada (que en libro es acompasado por las delicadas imágenes de Martina Trach): experiencia, acceso, infancia toman cuerpo y se conjugan en un relato en el que *lo poético*, en tanto otredad inasimilable (el hombre, la lectura, el exterior, la soledad), se abre al sentido.

En segundo lugar, nos referiremos a Juan Lima, artista integral, poeta y artista visual, ilustrador apasionado y editor generoso que da a cada una de sus obras la profundidad y la calidad que esperamos de las grandes empresas del arte. A tal punto su presencia es insoslayable en el panorama de la poesía actual que no hay búsqueda en torno a la publicación de poesía para niños en los últimos diez años que no lo tenga entre sus protagonistas. Su amplia experiencia sobre el oficio de ilustrador, la permanente experimentación artística y su profundo conocimiento sobre el libro ilustrado permiten que su obra condense las mejores cualidades de cada lenguaje. Tiene además la particular y difícil cualidad de no repetirse nunca y tampoco de parecerse a otros. Si algo no se parece a nada más que a sí mismo entonces debe ser de Juan Lima. Lo conocemos como ilustrador de originales álbumes de poesía<sup>6</sup> de Laura Devetach como *Periquito* (Barco de Vapor, SM, 2009) y *La hormiga que canta* (Del Eclipse, 2012). También ilustrando textos de otros amigos poetas pero con resultados diferentes al del álbum, como el genial *Cabía una vez* (CalibroscoPIO, 2013). En él, el texto de David Wapner es

18

<sup>6</sup> La construcción de esta categoría particular de álbum merecería un detenido desarrollo que excedería los límites de este trabajo. Sin embargo es de interés para el desarrollo de una de nuestras hipótesis de trabajo configurar un encuadre teórico de lo que entendemos como *álbum de poesía*. Nos permitimos formular esta categoría de análisis en vistas de que las clasificaciones propuestas por la crítica especializada, por ejemplo la de Sophie Van der Linden (*Álbum[es], Variopinta/ Ekaré, Barcelona/ Caracas, 2015*) resultan insuficientes para pensar este tipo de libros en los que se conjuga no solo el texto poético y la imagen con diversos grados de compromiso semántico son él, sino los procedimientos estéticos propios del lenguaje híbrido de la poesía concreta y la poesía visual que exceden ampliamente las categorizaciones del libro álbum. El álbum de poesía, participa de la categoría de álbum en cuanto a sus características editoriales, técnicas y gráficas pero la excedería en cuanto a los dispositivos conceptuales propios de la experimentación poética visual, gráfica, fónica y semántica que caracteriza a la poesía concreta y visual, lo cual merece considerarse en un análisis más profundo y específico de su naturaleza. Podemos encontrar antecedente sobre el intento de dar lugar a una nueva categorización en el artículo de María del Rosario Neira Piñeiro sobre el álbum lírico, "Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado" (*Revista SEDLL. Lenguaje y Textos. Núm. 35, mayo, pp. 131-138, 2012*). Sin embargo, cabe señalar que dicha aproximación no sale por fuera de los límites del campo de la producción teórica de la literatura infantil.



acompañado por auténticos poemas visuales, en los que se aúna complejidad conceptual y humor sutil. Los disparatados poemas de Wapner juegan con las homofonías de la frase “había una vez” hasta perdernos en un extrañamiento lógico y lúdico, mientras que los poemas-imagen de Lima hacen de *Cabía una vez* un volumen de doble lectura.

También lo encontramos como autor integral de excelentes álbumes de poesía como Mercado de pulgas (Atlántida, 2008), Loro hablando solo (Comunicarte, 2011), Botánica poética (Calibrosopio, 2015), Astronomía poética (Calibrosopio, 2018). O sólo como autor del texto, recibiendo la colaboración de numerosos amigos ilustradores en la visualmente coral Un día, un gato (Calibrosopio, 2017) o en contrapunto con otros grandes artistas como Christian Montenegro que ilustra su último poemario, Las Indias (Comunicarte, 2018).

De la obra poética de Juan Lima atrapa la inmediata percepción que tenemos de la multiplicidad y complejidad de recursos tan bien tramados que apenas podemos dilucidar sus fronteras. Como poeta, su hacer no se conforma con la búsqueda de imágenes sugestivas y una música propia del texto (lo que sería suficiente para cualquier otro poeta) sino que lo complejiza en la puesta a punto del dispositivo en el que se convierte la obra cuando a través de la imagen plástica propone dialogo híbrido que capitaliza lo mejor del álbum (sus recursos gráficos, su formato, etc.) y los de la incondicionada experimentación de la poesía visual.

Nos interesa detenernos brevemente en su Botánica poética (2015), quizás el más difundido de sus poemarios, pleno de humor y belleza formal, que destaca por su excepcional trabajo con diversas capas de sentido que construyen su materialidad. Allí, por medio de la fotografía (cuyo fin es poner en entredicho el verosímil de la representación) registra esculturas vegetales, montajes en los que el collage de formas orgánicas a veces inidentificables, no replica el texto y sino que lo parodia, lo refleja en un eco deformante. Constituyendo a su vez poemas visuales, las imágenes abisman el sentido del texto, lo extralimitan. Los textos, entre irónicos y amables, presentan una gimnasia musical y lógica que remata con una intervención (o más bien una intromisión)



de la voz poética que contempla (o más bien juzga) la es(cena) visual: el deseo vegetal, imaginario, alimenticio y poético se conjugan en versos como este:

“Nunca le creas/ ni media palabra a la papaya/ andá a saber con qué cara se levanta de la siesta/ parece un melón cambiando de humor/ a cada rato// Es fruta de agua/ y la Luna hace lo que quiere/ con sus mareas // *(la papaya tiene cara de poeta/ que ya no se afeita)*” (Lima, p 11).

### **Apuestas editoriales: hacer de la poética de la infancia una ética editorial**

Estos aspectos concernientes a un concepto de infancia y de experiencia poética delimitan el marco teórico en el que pensamos prácticas de lectura concretas: lectores de carne y hueso, libros de papel y tinta. Dentro del extenso panorama en el que podemos observar la relación entre la poesía y la infancia, elegimos apenas un par de ejemplos que servirán para delinear un fenómeno complejo que señala por un lado, el cada vez más extendido compromiso ético-político de la mediación entre la literatura y los niños, tendiente a cuestionar normas establecidas o inflexibles, y por otro, la responsabilidad y el riesgo que asumen quienes se aventuran a incorporar voces y miradas externas, o al menos en cierto sentido extrañas o marginales, a un campo que no siempre se muestra tan dispuesto a renovarse.

Una fuente de renovación estética y crítica de la poesía destinada a los niños, la constituyen algunos concursos, nacionales e internacionales que, aislada pero sostenidamente, promueven la incorporación de nuevas voces en el estrecho círculo de la literatura infantil. Baste mencionar en el ámbito latinoamericano el reconocido Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños. Este certamen, convocado ininterrumpidamente desde 2004 por el Fondo de Cultura Económica (FCE) conjuntamente con la Fundación para las Letras Mexicanas (f,l,m), ha dado excelentes títulos y un notable cambio de rumbo en el panorama latinoamericano en relación a la poesía para niños. Entre los títulos premiados en la última década podemos destacar: El vuelo de Luci de Gerardo Villanueva en 2012, Ema y el silencio de Laura Escudero en



2015, Una extraña seta en el jardín de Luis Eduardo García en 2017 y Cuando fuiste nube de María José Ferrada en 2018. Cabe señalar que el premio supone además la publicación por parte del F.C.E. Esto supone que dicha editorial se encarga de editar integralmente el libro, de modo que una vez elegido el ganador convoca entre los más interesantes y renombrados ilustradores del ámbito hispanoamericano a uno de ellos para convertir el texto premiado en un objeto mucho más complejo pero más cercano al lector infantil: en un auténtico álbum de poesía.

El concurso funciona como un espacio de legitimación y renovación estética de un campo que hasta hace no mucho tiempo parecía restringido casi exclusivamente a la difusión de nanas y rimas tradicionales, a un puñado de grandes poetas avalados por un canon un tanto envejecido ya y, en su mayoría, a estereotipadas composiciones de estilo naif donde todavía se confunde la indomesticable alteridad de la infancia con la nostalgia del poeta por el perdido candor. Actualmente este certamen evalúa y premia con criterios que se han ido refinando y especificando con creciente rigor a lo largo de las quince ediciones, promoviendo especialmente la participación en el jurado de poetas de reconocida trayectoria que no proceden exclusivamente del mundo de la literatura infantil.

Por otra parte, numerosas son las propuestas editoriales que desde diferentes concepciones de poética e infancia se han abocado a la publicación de colecciones de poesía. Cada una sostiene una posición, construye su trinchera: algunas nacieron ya pensando en el intenso vínculo entre infancia y poesía no-infantil (que nunca es equivalente o asimilable a anti-infantil) para dar paso a publicaciones en las que se pone en evidencia la fe en el lector de todas las edades y el fulgurante deseo de hacer común una experiencia de emoción y belleza. Ejemplo de esta postura es la amorosa acogida de poemas de grandes poetas argentinos en pequeños libros ilustrados a modo de álbumes que desde finales de 2011 lleva adelante Mágicas naranjas ediciones. Entre los primeros cinco títulos que inauguraron el catálogo se encuentra *Peras*<sup>7</sup> de María Teresa Andruetto:

<sup>7</sup> El poema "Peras" procede de *Kodak* publicado en Córdoba por Argos en 2001. Conjuntamente con otro poemario, *Pavese y otros poemas* (Argos, 1998), fue reeditado como *Pavese/ Kodak* por Ediciones del Dock en 2008.



no podemos imaginar mejor anfitriona a para recibir nuevos lectores en el pasaje hacia poesía “sin adjetivos” tan largamente esperada en colección una edición/colección por quienes señalamos esa vacancia en las ediciones de poesía destinadas a los niños. Completaron esa primera entrega, entre 2011y 2012 poemas de Diana Bellessi, Alicia Genovese, Irene Gruss y Arnaldo Calveyra, cada uno de ellos ilustrado por diferentes artistas. Luego llegaron los libros de Osvaldo Bossi y Walter Cassara aportando las voces de la generación siguiente. En 2016 se sumó la consagrada voz de Leónidas Escudero con *La transmutación del oro* y más actualmente se espera pronta la salida de *Sol en el ala* de la uruguaya Circe Maia (2019).

Si bien Mágicas naranjas ha engrosado su catálogo con cuidadas antologías y libros de poemas más extensos de un mismo autor que responden al mismo espíritu editorial, la propuesta inicial sigue conservando ese plus de novedad y riesgo que se agradecen en el panorama actual: elegir un poema, sólo uno entre cientos de un autor reconocido por la potencia de su obra, para secuenciarlo cuidadosamente e ilustrarlo hasta transformarlo en un pequeño álbum de poesía que no ha perdido nada del encanto original sino que ha ganado en la respiración pausada de la lengua, en el ritmo extrañado de la lectura y la consecuente detención del tiempo en los ojos de los lectores que lo saborean lentamente hasta la última página.

Mención aparte merece otra destacada apuesta: se trata de la colección dirigida por David Wapner: Los libros del lagarto obrero de Editorial Maravilla, publicados todos entre 2017 y 2018. Resulta notable que el nombre de la colección de Editorial Maravilla, como la de Mágicas naranjas (se llama “Libros para pequeños y grandes lectores de poesía”) tienen algo en común. El mismísimo lagarto obrero, editor responsable de tamaño proyecto, declara a modo de manifiesto su po-ética de edición en la solapa de sus libros:

“Yo Lagarto Obrero, que preexiste a todos en el mundo, y permaneceré cuando aquí no haya nada, me puse editar libros de poesía para personas niñas y jóvenes: Y digo a viva voz de saurio: el concepto “para personas niñas y jóvenes” no se define por un estilo o forma de utilizar el lenguaje, sino por la voluntad de ofrecer a los chicos los mejores libros de poemas que hayan sido capaces de gestar y



empollar los poetas o incubar los editores. Y me deslizo aún más, en busca del huevo perfecto: la poesía es siempre inmadura, los poetas que le escriben también, y un lagarto editor de poesía no es una excepción. Infancia es nuestra condición. ¡Infancia para siempre!” (Wapner, 2017).

En este sentido, y cada una a su modo, advierten ya en la declaración de principios de su catálogo la indistinción etaria entre los posibles lectores, la insignificancia del rótulo, lo fallido de las denominaciones frente a la potencia de la poesía que puede traspasar las restricciones de un segmento editorial.

La lógica de Wapner editor atrae, como es de suponerse, hipnóticamente. Su colección puede ser medida con los más originales catálogos de poesía independiente actual: Conversación con el pez de Juan Carlos Moisés, Un invento de María Hortensia de María Hortensia Lacau, **Sibilejo** de Valeria Cervero y Úpe y Epú de Carolina Rack. Quizás detenernos brevemente en el más exótico de los cuatro: Úpe y Epú. Epupeya en Once Cantos y un Encanto pueda darnos la medida de esta ética de la poesía “para personas niñas” que practican las y los editores de Maravilla.

Cada libro de la colección nos despide con una iluminadora Coda firmada por el mismísimo Lagarto Obrero. En la Coda del libro que nos ocupa leemos:

“En esta alucinación pampeana a la que es llevada la mente de nuestra autora, y por transición la de su pareja de Héroe (pequeños Fierro y Cruz de ensueño/pesadilla buscando un tesoro guardado a los pies de un arcoíris que nunca se apaga), se filtran cantares de gesta epopeyas de orígenes y épocas varias, novelas de caballería, el Quijote, cuentos de hadas. Y otros mellizos o pares de hermanos referentes de mitología y ficción (...) Y toda esta mezcla la lleva un hilo conductor-desviador-bifurcador que tira y confunde por medio de mejunjes, pases mágicos, brujos, gualichos chamanes” (Wapner, 2018, p 69).

Cercano a la novela de iniciación, este poema narrativo teje una historia intrincada de heroísmo y aventura, que como el mito o la leyenda no busca ni necesita explicación o justificativo. Wapner reconoce acertadamente su filiación temática con otras parejas de



personajes notables de la épica en la que el contrapunto de guerreros gemelos entrelaza paralelismos en la trama y en el lenguaje. Pero además, la lectura del libro de Carolina Rack puede leerse también en línea con una poesía argentina que se afana en desdibujar todo territorio reconocible para reescribir su propio mapa de la lengua y en cuya filiación poética y lingüística pueden reconocerse destellos de enormes poetas como Francisco Madariaga o Leónidas Escudero. Es desde esta perspectiva que vemos de qué manera la epopeya juvenil de Rack se anuda a otra *tra(d)ición* de la poesía argentina que refunda su propia idea de infancia como patria de la lengua y reescribe un territorio cuya epopeya resulta revolucionariamente anti-mítica.

En el margen de los márgenes podemos mencionar también los títulos de poesía de la colección para niños, “Cartón pintado” de La Sofía Cartonera (Centro de Editor Cartonero de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba). Las ediciones de La Sofía, desde 2013, incorporaron a su catálogo una colección infantil con características propias: libros ilustrados, textos que no fueron escritos intencionalmente para un lector infantil y todo ello en el clásico formato cartonero adoptado de Eloísa Cartonera: es decir, una sencilla, rústica materialidad de fácil y casera replicación. Más allá de la ética que envuelve las decisiones sobre la materialidad de la edición cartonera, los principios que rigen el criterio de selección de los textos, poéticos y narrativos, podríamos decir que son la transgresión de los estereotipos y limitaciones del “género infantil”, la fe en la lengua en común y en el infinito poder de sugestión de esa lengua cuando se torna poética.

Los títulos de poesía ilustrada de la colección infantil son (por orden de aparición): Constelación escarlata turquesa (2013) de Mariana Robles, Papá oso (2013) de Javier Martínez Ramacciotti y Fernanda Canseco, Los Napoleonos (2014) de Jessica Gómez y Gabriela Emiliani, El Astronauta (2015), una versión en comic de Lucas Aime sobre un poema de Marcelo Daniel Díaz, La esquina del fresno (2016) de Silvina Mercadal y Julieta Cuervo y Barcos (2018) de Juliana Bonacci y Nicolás Lepka. La cartografía que traza el breve catálogo también es singular: poetas que además son editores, ilustradores que también son poetas, ilustradores que editan poesía, libros de autoría integral que dan





cuenta del estrecho vínculo entre obra plástica y poética; libros que nacen del juego, del deseo y de los sueños que se hacen papel, tinta y cartón.

Como es de suponer, la materialidad cartonera del libro recorre otros territorios, dibuja otros recorridos. La poesía se lanza ilustrada (aunque monocroma), cuidadosamente segmentada a veces para delinear un breve álbum (Papá oso, Los Napoleonos, Barcos) o en hermosos poemarios que trazan itinerarios tramados en la unidad un mismo hilo comunicante (Constelación escarlata turquesa, La esquina del fresno). El caso particular de El astronauta, Lucas Aime recurre al lenguaje de las viñetas, sin segmentar el texto original como en otros poema-libro; sólo dejando expresarse a las imágenes, figuras y metáforas que dan libre curso al hermoso poema de Marcelo Díaz (que puede leerse completo al final del libro). La lectura de las imágenes sobrescribe el poema o escribe un nuevo texto que funciona como una suerte de traducción (siempre infiel y siempre otra) que abre la densidad de los trece versos del poema a una lectura que sondea nuevas profundidades en las que el lector se sumerge sin temores de la mano de la imagen. Siempre queda, eso sí, la vía del texto, del texto solo que puede llevarnos en otras naves a otros rincones del cosmos.

25

Temas como la muerte, el amor, el abandono, el olvido, el tiempo, la ternura, la sorpresa arrebatadora del vértigo están presentes en los títulos de poesía destinada a los más chicos de La Sofía Cartonera. Esa virtud de fe y de riesgo emparenta esta colección con las de Mágicas Naranjas y Maravilla: poesía, minuciosamente seleccionada, sí, no caprichosa ni azarosa ni previsiblemente domesticada, sino firmemente tramada con una ética de la edición que piensa el estrecho e indisoluble vínculo entre po(ética) e infancia o, ahora sí, entre el poema y los lectores-niños.



## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2004). Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguirre, Raúl Gustavo. (16/09/2018) Cinco tesis sobre la poesía. APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo militante. Consultado en:  
<http://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/cinco-tesis-sobre-poesia-de-raul-gustavo-aguirre>
- Blanchot, M. (1970). El diálogo inconcluso. Ensayo. Venezuela: Monte Ávila editores.
- Lyotard, F. (1997). Lecturas de infancia. Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud, Buenos Aires: EUDEBA
- Malusardi, M. (15/08/2015) La obra poética de Raúl Gustavo Aguirre es una indagación sobre la escritura. Entrevista. Telam Cultura. Disponible en:  
<http://www.telam.com.ar/notas/201508/116540-la-obra-poetica-de-raul-gustavo-aguirre-es-una-indagacion-sobre-la-escritura.html>
- Nancy, Jean-Luc. (2013) Hacer, la poesía. Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Vol. 3 (N°5), 155-163. Traducción de Gabriela Milone. Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/60>
- Nancy, Jean-Luc. (2014). Lengua apócrifa. Traducción de Juan Soros. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza
- Sloterdijk, P (2003). Venir al mundo, venir al lenguaje. Las conferencias de Frankfurt. Valencia: Pre-textos.

## Bibliografía de literatura infantil mencionada

- Anduetto, M. T. y Menéndez, L. (2006). El árbol de lilas. Córdoba: Comunicarte
- Anduetto, M. T. y Schritter, I. (2007). Trenes. CABA: Alfaguara,
- Anduetto, M. T. y Daghero, G. (2007). agua/cero. Córdoba: Comunicarte.
- Anduetto, M. T. y Singer, I. (2008). El incendio. CABA: Del Eclipse.
- Anduetto, M. T. y Schritter, I. (2008). La Durmiente. CABA: Alfaguara.
- Anduetto, M. T. y Orenszajn, C. (2010). Solgo. Zaragoza: Edebé



- Anduetto, M. T. y Burín, G. (2011). Miniaturas. San Isidro: Macmillan.
- Anduetto, M. T. y Schritter, I. (2012). El caballo de Chuang Tzu. Córdoba: Comunicarte.
- Anduetto, M. T. y Alfonso Esteves, C. (2014). Trece modos de mirar a un niño. Córdoba: Comunicarte.
- Anduetto, M. T. y Legnazzi, C. (2014). Había una vez. CABA: CalibroscoPIO
- Anduetto, M. T. y Trach, M. (2018). Clara y el hombre de la ventana. CABA: Limonero.
- Devetach, L. y Lima J. (2009). Periquito. Barco de Vapor. CABA: SM.
- Devetach, L. y Lima J. (2012). La hormiga que canta. CABA: Del Eclipse,
- Díaz, M. D. y Aime, L. (2015) El Astronauta. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Bellessi, D. y Ramirez Arnol, P. (2011). Variaciones de la luz. CABA: Mágicas naranjas.
- Bonacci, J. y Lepka, N. (2018). Barcos. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Bossi, O. y Tomé, M. (2014). Como si fuera su novia. CABA: Mágicas naranjas.
- Calveyra, A. y Fraguera, M. (2011). Cartas para que la alegría. CABA: Mágicas naranjas.
- Cassara, W. y Fernández Oreiro, N. (2013). Noctilucas. CABA: Mágicas naranjas.
- Cervero, V. y Lima, J. (2018) Sibilejo. Villa de la Ventana: Maravilla
- Escudero, Laura e Ycaza, R. (2015). Ema y el silencio. México: FCE
- Escudero, Leónidas y Pernigotte, R. (2016). La transmutación del oro. CABA: Mágicas naranjas.
- Ferrada, M.J. (2018). Cuando fuiste nube. México: FCE (de próxima aparición)
- García, L. E. y Serra, A. (2017). Una extraña seta en el jardín. México: FCE
- Genovese, A. Mykietiw, M. (2011). Azar y necesidad del benteveo. CABA: Mágicas naranjas.
- Gómez, J. y Emiliani, G. (2014) Los Napoleonos. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Gruss I. y Alfonso Esteves, C. (2012). Música amable al fin. CABA: Mágicas naranjas.
- Lacau, H. y Sobico, C. (2018) Un invento de María Hortensia. Villa de la Ventana: Maravilla
- Lima, J. (2008). Mercado de pulgas. CABA: Atlántida.
- Lima, J. (2011). Loro hablando solo. Córdoba: Comunicarte.
- Lima, J. (2015). Botánica poética. CABA: CalibroscoPIO,
- Lima, J. (2018) Astronomía poética CABA: CalibroscoPIO,
- Lima, J et al. (2017) Un día, un gato CABA: CalibroscoPIO,



- Lima, J. y Montenegro, C. (2018) Las Indias. Córdoba: Comunicarte,
- Maia, C. y Fraguera, M. (2019). Sol en el ala. CABA: Mágicas naranjas.
- Martínez Ramacciotti, J. y Canseco, F. (2013) Papá oso. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Mercadal, S. y Cuervo, J. (2016) La esquina del fresno. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Moisés, J.C. y Picyk, P. (2017) Conversación con el pez. Villa de la Ventana: Maravilla
- Rack, C. y Aisemberg, D. (2018). Úpe y Epú. Epupeya en Once Cantos y un Encanto.  
Villa de la Ventana: Maravilla
- Robles Mariana (2013) Constelación escarlata turquesa. Córdoba: La Sofía Cartonera
- Villanueva, G. y Estrada, I. (2012). El vuelo de Luci. Cuaderno de tareas. México: FCE.
- Wapner, D. y Lima, J (2008). Los piojemas del piojo Peddy. CABA: Del Eclipse.