

Una poeta radicante: Roberta Iannamico entre la poesía de los noventa y la poesía para infancias en Argentina

Larisa Cumin

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (UNMDP - Conicet), Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.



larisacumin@gmail.com



<https://orcid.org/0009-0007-9746-2381>

Recepción: 15 de marzo de 2026

Aprobación: 24 de abril de 2026

Publicación: 10 de junio de 2026

Resumen

Este artículo analiza la obra de Roberta Iannamico, figura central de la poesía argentina de los noventa y referente fundamental de la literatura para infancias contemporánea. A partir del concepto de “artista radicante” de Nicolás Bourriaud y de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière, se propone que la escritura de Iannamico desarticula las jerarquías tradicionales entre los campos literarios para adultos y para niños. A través de un recorrido por su formación en talleres, sus primeras publicaciones y el análisis de obras clave como *Tendal*, *Rosa*, *Nariz de higo* y *Saltar sogá en la noche*, el trabajo busca demostrar cómo su poética híbrida tradiciones para inaugurar una zona de cruce inédita. Se concluye que su obra exige un abordaje crítico integral que supere la fragmentación actual de los estudios literarios.

Palabras clave: Roberta Iannamico, Poesía argentina de los noventa, Poesía para infancias, Objetivismo, Literatura Infantil y Juvenil (LIJ)

A radicant poet: Roberta Iannamico between 90s poetry and poetry for childhood in Argentina

Abstract

This article analyzes the work of Roberta Iannamico, a pivotal figure in 1990s Argentine poetry and a cornerstone of contemporary children's literature. Drawing on Nicolás Bourriaud's concept of the “radicant artist” and Jacques Rancière's “distribution of the sensible,” it argues that Iannamico's writing dismantles traditional hierarchies between the adult and children's literary fields. By tracing her educational background in workshops, her early publications, and analyzing key works such as *Tendal*, *Rosa*, *Nariz de higo*, and *Saltar sogá en la noche*, the study demonstrates how her poetics hybridize diverse traditions to establish an unprecedented intersection. The article concludes that her work demands a comprehensive critical approach that overcomes the current fragmentation in literary studies.

Keywords: Roberta Iannamico, Argentine 90s poetry, Children's poetry, Objectivism, Children's and Young Adult Literature

Introducción

No podían pasar una frontera que ellos mismos habían marcado.
Iannamico, *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*

En la película *Amigas en un camino de campo* (2022), de Santiago Loza, dos mujeres unidas por el duelo de una tercera amiga fallecida salen a caminar por Villa Ventana en busca de un meteorito que cayó la noche anterior; mientras, leen poemas de Roberta Iannamico y reparten pan casero a los vecinos. No se atreven nunca a conocer a la poeta, miran su casa de lejos, prefieren dejarlo así. Y, sin embargo, en ese andar errante que atraviesa patios, cruza tranqueras y pierde por momentos la dirección, parecen conocerla como a nadie. ¿Cómo saber el camino hacia un objeto, también errante, que cayó aleatoriamente vaya a saber dónde? Aun así, llegan (llegan primeras) y tocan el meteorito hundido en la tierra, un pan humeante, una piedra basal. El método para llegar aparenta ser la falta de método, pero quizás se trate de algo más profundo: un olfato particular propio de quien sale a explorar para conocer el territorio y no teme cruzar fronteras. Santiago Loza con su película logra también acercarse, tocar y señalar algo fundamental de la poética de Iannamico: la errancia, la imposibilidad de fijarla en alguna parte, aunque ese andar orbite y se sitúe en un paisaje y un territorio determinado: el de las sierras bonaerenses, donde patios y campo se confunden. Iannamico, poeta radicante, podríamos decir tomando el concepto de Nicolás Borriaud que desarrollaré más adelante, poeta caminante y meteorito en una zona de cruce entre la poesía de los noventa y la poesía para infancias en Argentina.

Roberta Iannamico es una poeta, cantautora, docente y editora que nació en la ciudad de Bahía Blanca en 1972. Durante la década de los noventa vivió en CABA y desde principios de los 2000 reside en Villa Ventana. Su voz es una de las fundantes y fundamentales de la llamada “poesía argentina de los noventa”,¹ como así también de la actual poesía argentina para infancias. Sus poemas han sido traducidos al inglés y al portugués. Codirigió la editorial de poesía Maravilla, que cuenta con dos colecciones dedicadas a la literatura infantil, y, actualmente, junto a sus dos hijas, lleva adelante la editorial Monada, que recupera y difunde textos de autoras de distintas épocas y lugares. Dicta talleres de poesía y desde hace más de veinte años trabaja en la extensión cultural de la Biblioteca Popular Macedonio Fernández de Villa Ventana. Varias editoriales han publicado antologías de sus poemas, recientemente el sello independiente Gog y Magog publicó *Rosa* (2021), un libro de 400 páginas que reúne sus poemas publicados entre 1997 y 2021. Sin embargo, su producción poética para infancias queda marginada o fuera de esa reunión, salvo por el poema largo (y antes de la publicación inédito) “Inés y Pilar” y la mención de sus libros destinados a niñas en la solapa del libro. Resulta llamativo que, a pesar



de que en su trabajo se enhebran, superponen y solapan el campo de la poesía para adultos o poesía “a secas” con el de la literatura para infancias, hasta el momento, desde la crítica se han abordado dichos campos de forma separada. La autora ocupa un lugar central para la crítica de poesía argentina de los noventa (Kamenszain, 2007; Porrúa, 2011; Mallol, 2017; Moscardi, 2019; Chauvié, 2025). En cambio, en el campo de los estudios de literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) son muy pocos los trabajos académicos que abordan su producción poética (Bajour, 2006) y los pocos que hay o bien se centran solo en formas posibles de mediación de estos poemas (Cañón, 2012; Frugoni, 2021; Rabasa y Ramírez, 2023), o bien en el trabajo narrativo de la autora (Martínez, 2022). A pesar de que la crítica de poesía de los noventa lee tempranamente en la escritura de Iannamico la presencia de un registro infantil que pivotea con una enunciación adulta, y señala un modo ambivalente del decir que no permite fijar su poética cómodamente en ninguna parte, no se han leído sus producciones de forma integral. A través de este artículo busco revertir de algún modo ese olvido.

Partiendo de este punto, la hipótesis de este trabajo es que la poesía para infancias y la poesía de los noventa se funden en una misma plataforma en la escritura de la autora. Y que en sus prácticas como poeta radicante (noción que desarrollaré oportunamente) propone lo que Jacques Rancière denomina un nuevo reparto de lo sensible (2011, 2014),² en tanto su escritura no imprime jerarquías de poder entre un campo literario y otro. En su errancia, en ese caminar exploratorio, Iannamico se comporta como pionera, se hace un nuevo camino en el *entre* de esos territorios e instala una poética de tendal que hibrida las tradiciones de ambos campos, inaugura formas inéditas del decir, mientras exige en consecuencia nuevas formas de abordaje.

De modo que nos aproximaremos a su obra poética de forma integral. En una primera parte, realizaremos una reconstrucción de su trayectoria centrándonos en su formación en talleres y sus primeras publicaciones. Luego, haremos foco en algunos libros y poemas en particular que permiten pensar los cruces que se establecen en su obra entre un campo y otro.

Los talleres

Desde muy joven, Roberta Iannamico comenzó a participar de talleres de escritura. A partir de sus 12 o 13 años, y durante toda su adolescencia, asistió al taller transdisciplinar de educación por el arte “La casa del sol albañil” de Bahía Blanca, dictado por Mirta Colángelo y destinado a niños, jóvenes y adultos. Mirta Colángelo (1942-2012) fue una narradora oral, mediadora de lectura y especialista en LIJ muy importante para la cultura bahiense y, en general, para el desarrollo de esta área en el país. Entre sus aportes, destaca que fue impulsora de los susurrares, forma original de mediación de poesía

en Latinoamérica (Colángelo, 2015; Bonino, 2018), y que también coordinó durante años el taller “Cuentos con sol” en el Patronato de la Infancia, del que derivó el proyecto Fábrica de Libros Benteveo donde se publicaban producciones realizadas por los niños (López, 2007). Además, Colángelo fue una de las fundadoras del Proyecto Vox, ya que se desempeñó como secretaria de Redacción de los primeros números que publicaría la revista Vox (Chauvié, 2025), bajo la dirección de Gustavo López (quien también asistía a los talleres de Colángelo) (G. López, comunicación personal, junio de 2025), en los noventa.

En una entrevista inédita realizada a Iannamico, la autora manifiesta tener una gran influencia de las formas de hacer de Colángelo. No solo porque en el espacio del taller es donde comienza a escribir e incrementa sus lecturas, sino también porque es donde hace sus primeros amigos del campo de la poesía. Sin ir más lejos, allí conoce a Gustavo López, quien sería más adelante el editor de Vox y publicaría sus primeros libros. Además, la práctica de coordinación de talleres literarios se convertiría, desde los primeros años que residió en la Ciudad de Buenos Aires, en su trabajo y sustento económico. Esos talleres que comenzó a dictar tempranamente en su casa tomaban como modelo las formas de Colángelo.

Durante los diez años que vivió en CABA, Iannamico asistió al grupo de estudio que coordinaba Laura Devetach.³ Del grupo participaron otros autores de LIJ como Iris Rivera y Natalia Schapiro. En la entrevista mencionada, Iannamico detalla que el grupo de estudio estaba enfocado en la lectura de literatura y de teoría literaria. Leían textos de literatura infantil, pero no exclusivamente, y luego los debatían y pensaban críticamente. También llevaban sus propias producciones escritas para compartir, aunque no era lo central:

Se leían cosas raras, novedosas para el momento como las ediciones de Libros del Quirquincho y de Colihue, en contraste con textos más lavados para niños como *El patito Coletón*, y leíamos también muchos clásicos que a Laura Devetach le interesaban mucho. También se leía mucha poesía, aunque los participantes del taller tendían más María Cristina Ramos y Silvia Schujer). El texto cuenta que una niña prepara pasto y agua para los reyes magos, varios animales aparecen en la noche y se lo comen, arrasando con el patio y el tendal a su paso. Unos cuantos elementos e imágenes que atraviesan su poética ya están habitando esta obra temprana: el tendal, los animales que hablan, el camisón, la noche y la infancia; así como también la ternura en vínculo con lo siniestro y un lenguaje directo e íntimo a la vez.

Figura 1. “Noche de Reyes” de Roberta Iannamico, relato incipiente de la autora publicado en el segundo número de la revista *La Mancha*, *Papeles de literatura infantil y juvenil* en 1996



Fuente: Archivo de la autora.

66

En paralelo, varios de sus poemas se publican en algunas de las revistas más importantes de poesía en los noventa. La plaqueta *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (1998), que es considerada su primer libro, fue publicada en la revista *Vox*, dirigida por Gustavo López (Figura 2 y Figura 3).⁵ Los poemas que luego formarían el libro *Tendal* (Deldiego, 2001), aparecen a modo de adelanto en 1999, en el n° 5 de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, dirigida por Gabriela Bejerman, acompañados de la serie *El chanco peludo*. Ese mismo año también se publica una selección de poemas de *Mamushkas* en el n° 50 del emblemático *Diario de Poesía*,⁶ dirigido por Daniel Samoilovich, publicación que “ocupó el centro de la escena poética argentina al proponer un nuevo canon poético: el objetivismo” (Battilana 2008, p. 15). Junto a los poemas figura una nota que anuncia la publicación del libro por *Vox*, proyecto que para ese entonces viraba a editorial.

Figura 2. Plaqueta *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (*Vox*, 1998), que acompañó el n°6/7 de la revista *Vox* (1998)



Fuente: Archivo de la autora.⁷

Figura 3. Exterior e interior del n° 6/7 de la revista Vox



Fuente: Archivo de la autora.

A su vez, simultáneamente al desarrollo de esta actividad poética, Iannamico participa en la escritura de *Los libros del caracol I, II y III*, de editorial Estrada (1998), destinados al Primer Ciclo de la EGB. Allí colabora con el equipo autoral conformado por María Inés Bogomolny⁸ en la coordinación, Laura Devetach como asesora literaria y María Alejandra Saguier e Iris Rivera en la redacción. Cada número se compone de dos partes: un libro *para leer* con una sección literaria y otra informativa. Y un libro-cuaderno *para jugar y escribir* compuesto de juegos literarios y consignas de escritura.

En simultáneo, Iannamico redacta íntegramente la parte literaria de *En patines*, un libro de lectura también para primer ciclo EGB, de la



editorial Aique, que contó con 10.000 ejemplares (Figura 4).

Figura 4. *En patines I* (1998), libro de lectura de la editorial Aique, escrito por Roberta Iannamico.



Fuente: Archivo de la autora.

68

Este libro, destinado a infancias, se publica en 1998. En ese entonces, el departamento de coordinación autoral de Aique estaba a cargo de Cecilia Pisos, también poeta para infancias. Nos parece relevante citar uno de los poemas presentes en esta publicación:

Los libros

Los libros tienen nombre, igual que las personas.

Ese nombre se llama título y es lo primero que se conoce de un libro.

Por el nombre, imaginamos las cosas que lleva escritas, los secretos que guarda.

Los libros tienen lomo igual que los animales.

Algunos lo tienen grueso; otros, finito como un hilo.

A todos los libros les gusta que les pasemos la mano por el lomo, como a cualquier bicho.

Los libros tienen hojas, igual que los árboles.

Aunque no se caen en otoño, se ponen amarillas cuando el libro envejece. Dar vuelta la hoja de un libro es como abrir la puerta de una casa a la que nunca habíamos entrado antes.

Los libros tienen tapa, igual que una caja de sorpresas. Los libros tienen canto y cantan para el que pasea los ojos por las palabras de sus páginas (1998, pp.188 y 189).

En este poema enumerativo que pone en primer plano la materialidad de los libros, se cuele también, en esa supuesta generalidad de los libros como especie (son como bichos o cualquier animal), la particularidad

de los libros de poesía de los noventa: aquellos que tienen el lomo finito como un hilo. El hilo es otro elemento muy presente en los poemas de la autora, eso que une, que enhebra elementos dispares: el tendal, la lana del collar de fideos, eso que tensa.

El modelo de libro que aparece en el poema anterior es precisamente lo que caracterizó el campo de la edición independiente de la poesía argentina de los noventa, los libritos, como los llama Matías Moscardi (2019), concepto que hace foco en la pequeñez del objeto y también en el carácter minoritario y artesanal de su fabricación y sus modos alternativos de circulación. O “libros chiquitos”, como nombra Kamenszain (2007) a los:

libros de formato reducido, cuya precariedad supone lidiar con un objeto que se parece más a un juguete percedero que a un fetiche intelectual y que supone también guardarlos en la biblioteca corriendo el riesgo de que se escabullan detrás de los grandes [...]. Y lo que hacen en tanto “juguetes” es “desacralizar lo que [...] llamamos literario entre comillas (p.123).

Como puede observarse, la idea de librito que aparece en este poema podría leerse como un objeto que refiere no solo a los libros de poesía de los noventa, sino también a los libros de poesía infantiles, que también son chiquitos, tienen lomo finito y parecen juguetes. Es decir, en el librito se sintetizan las dos prácticas de escritura presentes en la formación literaria y en las primeras publicaciones de Iannamico, las cuales se presentan, ahora, como una sola y la misma.

A partir del cambio de siglo la poeta publica sus primeros libritos. Es necesario aclarar que los noventa y principios de los 2000 son años significativos para el campo de la poesía en Argentina, con una efervescencia de lecturas, revistas, festivales que decantan luego en el surgimiento de editoriales independientes o interdependientes (Moscardi, 2019).⁹ En ese contexto, Iannamico publica *Mamushkas* (2001) y *El Collar de fideos* (2001) en *Vox*,¹⁰ y *Tendal* (2001) en Ediciones Deldiego.¹¹ Tanto *Vox* como Deldiego son editoriales fundantes que arman el corpus estructural de poetas de los noventa. Estos tres libros de Iannamico dejan una huella imborrable y adscriben, aún en su ambivalencia, al objetivismo argentino.

Desde la década de los 80 comienza a gestarse dicho movimiento, que consistió en una renovación programática que abandonaba las formas poéticas del neobarroco y el neorromanticismo, oponiéndole a la sobrecarga del significante la emocionalidad de un lenguaje sencillo y directo que buscaba en los objetos un correlato de las experiencias del sujeto. Aquí, el rol del *Diario de poesía*, de acuerdo con Marina Yuszczuk (2011): “funciona como una formación que inventa el objetivismo sobre todo como adaptación de segmentos específicos de la poesía modernista norteamericana a la tradición argentina”



(p. 83). Búsqueda que se condensa en el famoso enunciado que García Helder publicó en el n° 4 de *Diario de poesía*: “todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo necesariamente extenso–, la fácil o difícil claridad” (García Helder, 1987, p. 25). De acuerdo con Prieto (2006), este tipo de poética se caracterizó por “la entonación coloquialista, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario” (p. 240). Estos son rasgos que podemos encontrar presentes en la poética de Iannamico, así como en otros poetas de su generación. Vale aclarar que no pretendo con estas menciones encasillar a la autora (ni al suplemento) de forma inamovible en el objetivismo, sino señalar que su escritura se tiñe de lecturas y técnicas de ese programa poético, como queda de manifiesto en el siguiente poema, uno de sus hits, poema que ocupa también un lugar central en la película de Loza mencionada al comienzo:

Las cosas

Siempre con las cosas

la ropa

los platos

los huevos duros

el agua de la canilla

los juguetes tirados

lo caliente

lo frío

lo suave

lo pesado

las cosas que entran

en una mano

eso es lo que tengo

para armar un mundo (2017. p. 68).

Ese mundo del que habla el poema está armado de cosas heterogéneas, la enumeración (aunque pareciera en principio de objetos disímiles) no es casual, se trata de cosas pequeñas (aunque no se use nunca ese adjetivo) y domésticas con las que se arma algo mayor. Este poema narra en lo que no dice, esos objetos dan cuenta de un mundo: una casa, habitada por personas de distintas edades, que se visten, juegan, cocinan, comen, lavan, se cuidan. Lo primero que se nombra es la ropa, dicho así se vuelve un sustantivo colectivo: ropa para lavar, para tender, para planchar y guardar para luego vestir de nuevo. En este sentido, no hay que olvidar que “la mirada es el soporte de la imagen o la escena” y “el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos” (Porrúa, 2011, p. 45). En *Siempre con las cosas*, los objetos se mencionan para mostrar sus usos

y sobre todo las prácticas que se tejen a su alrededor, eso es lo que queda de relieve. Armar un mundo con platos, ropa y huevos duros no es un gesto meramente descriptivo, sino la puesta en valor de un trabajo históricamente feminizado e invisibilizado, y en ese sentido el poema se desvía de la tradición misma a la que parece adscribir. Es así que en el poema se dejan de nombrar cosas y pasan a nombrarse cualidades, temperaturas; distintas formas posibles de ser de las cosas. Como un niño que construye un castillo de bloques encastrables o una torre de cubos en el poema, la poeta también arma un mundo con las manos. ¿Y qué puede existir más grande que un mundo? Con las manos también se arma y se sostiene la poesía. Una poesía en la que lo aparentemente separado y distanciado (poemas para infancias, poemas “a secas”) confluye y se une en el trabajo artesanal de las manos como soporte de esa reunión.

Soy la reina batata

En *Tendal* (Deldiego, 2001), un libro destinado, en principio, a adultos, hay un poema de Roberta Iannamico que se enlaza directamente con el universo poético de María Elena Walsh. Es necesario aclarar que Walsh fue una figura fundamental en la renovación del campo poético para las infancias, y lo hizo no solo a través de su poesía, sino a través de sus canciones y su escritura crítica. Luego,

una generación posterior retoma y profundiza el rumbo renovador de la poesía para niños: Laura Devetach, Silvia Schujer, María Cristina Ramos, Cecilia Pisos, entre otros, configuran un espacio en el que la poesía para niños no se entiende como una poesía menor (Stapich 2007, p. 60).

Iannamico formaría parte de una generación sucesora de esta última, con la que, como vimos al comienzo de este artículo, entra en vínculo y se forma. El poema al que nos referimos se llama “Reina” y comienza del siguiente modo:

Soy la reina batata
adornada con joyas
made in Taiwan
montada en el caballo
de una calesita
respiro más viento
que todos... (2001, p. 5).

No puede pasar desapercibido el uso del sintagma reina batata, tan conocido en Argentina que arrastra tras de sí hasta una melodía, un color de época y una tradición, nos referimos al poema/canción “La reina batata” de María Elena Walsh, publicado por primera vez en el



libro *El reino del revés* (1965). Sin embargo, Iannamico se apropia del sintagma para cambiarle el sentido. Como señaló Marina Yuszczuk (2012), reina batata es una forma que la voz encuentra para referirse graciosamente a sí misma, de hacer alusión a lo “falso”, a lo impostado de esa femineidad. A esto podemos agregar también que es la forma que la poeta tiene de apropiarse de la tradición de la poesía para infancias, casi sin querer, como con descuido, para hacer con eso lo que quiere. La música, la poesía y la escritura crítica que María Elena Walsh gestó a partir de los años sesenta fue clave para sus sucesoras en el campo de la LIJ y para la educación sentimental y poética de varias generaciones de niños argentinos. En *Tendal*, estos materiales son nombrados al pasar y luego dejados de lado para seguir en la ensoñación de la princesa que anda en caballito de plaza con joyas de bazar en plena crisis económica. Decir soy la reina batata es una forma de colocar ese elemento ajeno a la tradición de la poesía objetivista, de la poesía “para adultos”, e hibridarla desde adentro. Lo que hace, además, la poeta es enunciar esa poesía “para adultos” desde un lugar infantil, porque la voz se asume como personaje, es la Reina Batata; pero además porque el poema es dicho desde la montura de un caballo de calesita, un objeto destinado, en principio, a las infancias.

A la vez, en este poema, también es el lenguaje el que se renueva. En Walsh el sin sentido, los juegos de palabras y las rimas estaban a la orden del día, incluso trayendo palabras rebuscadas: “La Reina vio por el rabillo / que estaba afilando el cuchillo” (2015, p. 86). En Iannamico, en cambio, eso se retoma al mismo tiempo que se olvida, es decir, se produce un corte. Tamara Kamenszain (2007), en *La boca del testimonio*, se detiene en los casos de Cucurto, Gambarotta e Iannamico como exponentes de la poesía de los noventa y plantea que hay un trabajo profanatorio de la tradición ya que “los nombres de algunos escritores que precedieron a estos poetas dejan de operar como un guiño de complicidad literaria y adquieren, sobre la página, un valor de uso” (p. 122). En este sentido, podemos pensar que la operatoria profanatoria que Iannamico realiza con el sintagma reina batata es utilizarlo como un juguete. Entendemos por juguete, como plantea Giorgio Agamben retomando a Walter Benjamin, un objeto que “suponen a quien lo sostiene en sus manos un alma tan generosa que se ha desembarazado del antes y el después, del pasado y del futuro, en un ‘ahora’ que se extiende eternamente en cada sitio” (2022, p. 128), aquello que “se sirve de <<residuos>> y <<fragmentos>> [...] y transforma así antiguos significados en significantes y viceversa” (2011, p. 101). En esta dirección, Iannamico en tanto poeta juega, deviene niña, ya que toma objetos y los desacraliza a través del uso, cambiándolos, torciéndoles el sentido y sobre todo olvidándose del origen o en todo caso haciendo que ese origen no sea destino.

Una nariz radicante

En 2005, la editorial de libros ilustrados orientados a infancias Pequeño Editor edita, bajo formato libro álbum, un poema que ya había sido publicado con anterioridad en la plaqueta *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (Vox, 1998): *Nariz de higo* (Figura 5). El libro cuenta con ilustraciones de Diego Bianki y sale dentro de la colección Incluso los grandes.¹² Como podemos ver, un mismo texto tiene dos contextos de publicación diferentes y eso hace que el mismo poema pueda pertenecer a un campo u otro, dependiendo su materialidad.

Figura 5. *Nariz de higo* (2005), de Roberta Iannamico ilustrado por Diego Bianki, publicado por la editorial de LIJ Pequeño Editor, dentro de la colección Incluso los Grandes



Fuente: Archivo de la autora.

En una entrevista que le realiza Osvaldo Aguirre para *Op. Cit.*,¹³ Iannamico dice de esta publicación:

Ruth (Kaufman) es la primera que ve en mis poemas una posibilidad para lectores ninxs. *Nariz de higo* era para mí, secretamente, un poema especial y distinto pero no sabía bien por qué. Y que ella lo eligiera para hacer un libro para niños me sorprendió muchísimo (Aguirre, 2018).

Vayamos al poema:

Nariz de higo

Un tío gordo me dice te saqué la nariz
Y yo lo vi jugar de dedo en dedo con mi nariz
por el borde de las
cosas.
¿Y ahora qué hace mi tío gordo con una nariz



que no es suya?
Él tenía nariz de higo y le daba miedo que algún
pájaro se la comiera.
Hacía pan dulces para la navidad.
En el verano tenía el patio lleno de árboles
Yo iba a la siesta y me probaba narices. Una semilla
de jacarandá, un
limoncito, una ciruela,
una aceituna (2005).

74

En este poema hay una tensión manifiesta entre dos mundos: el mundo adulto y el mundo infantil. Como sostiene Omar Chauvié (2025), en *Poesía por otros medios, poetas Mateístas - Revista Vox*, lo que se recupera en este poema es una ficción de los adultos destinada a los niños y “la operación es doble, se trata de retomar la anécdota e incorporar la voz del otro, como en cajas de resonancia, donde una voz de niña organiza y recorta, reproduce las voces adultas, las incorpora a este territorio del poema” (p. 208). El juego, podemos agregar, trata de un acto de prestidigitación en que un adulto le toma la nariz a un niño y luego le muestra la yema de su propio dedo pulgar como prueba falsa de que se la ha quitado. En el juego, propuesto por el adulto, lo que tiene lugar es la simulación de una extirpación. Los niños, por un instante, caen engañados en la ficción y recién al tocarse o verse la cara en el espejo, comprueban la verdad. Lo que también queda en evidencia en el poema es “el borde de las cosas”. De alguna forma lo que se juega y detenta es el poder, el desnivel (el escalón o el corral como lo llama Graciela Montes). Sin embargo, en el poema, la niña también recurre al juego (pero un juego otro, un juego infante) para recuperar su nariz, su olfato que no es poca cosa, porque en el olfato radica el gusto, radica la crítica. Y lo que hace es suplantar, hacer metáfora.

Es posible pensar, entonces, que a través del juego infantil –el rito sin mito de acuerdo con Agamben (2011), eso que permite desacralizar los objetos cambiándolos de sentido– la niña extrae y se apropia de las cosas para reponer con un trasplante lo que le había sido quitado por el adulto. No solo la nariz, sino un tipo de poesía, podríamos pensar. Recolecta semillas, frutas, carozos del patio del tío, del terreno del adulto y se prueba narices nuevas, expande los sentidos. Esas nuevas narices tienen textura, tienen olor, tienen gusto, tienen semilla y por lo tanto pueden brotar y echar raíz en otro territorio, como sucede con su poesía.

En esta dirección es que consideramos que la figura de Roberta Iannamico puede ser entendida como la de una artista radicante en los términos en que lo plantea Nicolás Bourriaud. El teórico recurre a una metáfora botánica: las especies radicantes son aquellas que, como la gramilla, echan varias raíces a lo largo de su estructura y no

tienen una raíz central; por lo tanto puede extraérsele un pedazo para ser trasplantado sin ocasionarle daño y se adapta a nuevos suelos con facilidad. De acuerdo con Bourriaud (2009), la crítica de arte se pregunta constantemente desde dónde enuncia un artista:

como si el ser humano estuviera siempre en un solo lugar y dispusiera de un solo tono de voz y un idioma único para expresarse. Este es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales. De esta forma se le sigue el juego al poder. Lo que este desea profundamente son sujetos que enuncien ellos mismos su identidad, para facilitar su clasificación estadística. Y lo que desea el mercado del arte es disponer de categorías simples e imágenes reconocibles para facilitar la distribución de sus productos (p. 36).

Apropiándonos de esta figura podríamos pensar que lo radicante en Iannamico se relaciona con la errancia, con el constante desplazamiento y la recolección, con un llevar y traer cosas de un campo a otro. Pero, sobre todo, con el no reconocimiento de un límite o una división en el vasto territorio de la poesía predeterminado por la edad biológica de los lectores a los que implícitamente un poema puede estar destinado. En este sentido, en ese modo de hacer y de enhebrar es pionera y marca un camino. Lo novedoso no se trata en su caso de dejar de concebir a la poesía para infancias como un literatura menor, ese camino ya estaba allanado por sus antecesoras, ni tampoco de llegar primera a un territorio nuevo; sino de hacer un territorio en el *entre*, no temer levantar el alambrado para pasar de un lado a otro. Subvierte de ese modo la distribución tradicional de los espacios estéticos y propone un reparto de lo sensible (Rancière, 2011, 2014) que le otorga a la poesía para las infancias una visibilidad y una potencia que la crítica suele negarle.

Al respecto, resulta interesante pensar la publicación de *Nariz de higo* como el inicio de un modo de hacer poesía para las infancias en nuestro país. En el mismo gesto editorial (Ouvry Vial, 2007) por parte de Pequeño Editor, se espeja el poema. Porque se produce también allí una reposición. Se toma un poema, perteneciente hasta entonces al campo de la poesía “para adultos” y se lo transforma en un libro ilustrado para infancias que puede ser leído “incluso por grandes”. De alguna manera, Pequeño Editor repone eso que había sido extirpado del campo de la literatura infantil desde el momento mismo en que se delinea como tal a comienzos de la modernidad (Alvarado y Guido, 1993, p. 64). Y, por otro lado, inaugura un modo de editar poesía en el país.

Desde entonces, han surgido, en las últimas dos décadas, múltiples



editoriales independientes especializadas en literatura para infancias con colecciones dedicadas a la poesía que a su vez muestran una frontera cada vez más porosa entre la literatura infantil y la literatura “a secas”. Se trata, además, de proyectos que van en contramarcha a las editoriales comerciales de LIJ que casi no publican poesía y si lo hacen no se arriesgan a nombres nuevos. Algunos de estos proyectos independientes son: Mágicas Naranjas, CalibroscoPIO, Ojoreja, Libros Silvestres, De la Terraza, Portaculturas, Ralenti, entre los que podemos considerar especialmente a Maravilla, editorial que codirigieron precisamente Roberta Iannamico y Celeste Caporossi, la cual se especializó sobre todo en poesía y que contó con dos colecciones dedicadas a infancias: Los libros del Lagarto Obrero¹⁴ y Cielo frutilla.

Saltar sogá

Luego de la publicación de *Nariz de higo* en 2005 la autora sigue publicando prolíficamente en ambos campos. Respecto a los libros destinados editorialmente a infancias publica en varios de los proyectos mencionados y en otros: *Bajo las estrellas* (Vacasagrada, 2008), *La camisa fantasma* (Capital Intelectual, 2013), *Ris Ras* (Capital Intelectual, 2015), *Bienviento* (Ojoreja, 2018), *Diosas y Dioses* (Maravilla, 2019), *Saltar sogá en la noche* (Ralenti, 2019), *Ovejitas* (Pequeño Editor, 2022), *Hojas de Lirio* (Sigmar, 2023), *El libro de la brisa* (Sigmar, 2013), *En una gota* (Pequeño Editor, 2025) y *Abecedario* (Mágicas Naranjas, 2025). Me interesa detenerme en el libro *Saltar sogá en la noche* publicado por la editorial de libros infantiles Ralenti con ilustraciones de Pablo Picyk, dado que en él convergen referencias, estéticas y tradiciones de diversa índole y de los dos campos, literatura infantil/literatura para adultos, a la vez. Saltar sogá es una forma de entrenar para saltar los cercos. Se trata de una serie de poemas narrativos, donde cada texto cuenta una breve historia sobre un niño o niña diferente, estas anécdotas mezclan lo fantástico y ominoso con el humor. En principio, este libro instala desde el título una rareza en la utilización del lenguaje, suprimiendo el artículo: *Saltar sogá en la noche*, y no “saltar la sogá en la noche”. Los nombres de los personajes son combinaciones extrañas, con apellidos de raíz anglosajona (Samantha Garamond, Belinda Harriford, Poly Taylor), mientras que el tono de los poemas remite al del doblaje de películas de TV o traducciones de revistas como *Selecciones* (*Reader's Digest*), por lo tanto, la artificialidad del lenguaje y la hibridez está puesta en primer plano. En esta serie, a su vez, resuenan otras series clásicas de poemas como *Pedro el desgreñado* (*Der Struwwel Peter*)¹⁵ del alemán Heinrich Hoffmann, *El libro de los gatos habilidosos del viejo possum* de T. S. Eliot, *El libro de las camas* de Silvia Plath o *La leche del sueño* de Leonora Carrington. Libros raros que también cruzan el terror con el humor y habitan en los bordes que intentan dividir un público para la poesía de otro.

Entre los nombres de los personajes de *Saltar soga en la noche*, además, hay guiños a otros poetas anglosajones: una niña se llama Brenda Carrington por Leonora Carrington, otra Katy Mansfield en alusión a Katherine Mansfield y en el poema que da cierre al libro y sobre el que me quiero detener: “Pasos en la nieve”, el niño/personaje se llama Wallace Stevens. Wallace Stevens fue un poeta norteamericano fundamental para la tradición de la poesía objetivista argentina que lo traduce y difunde a partir de los ochenta, y del que se conoce sobre todo el poema “13 maneras de mirar un mirlo”. El poema de Iannamico donde se lo menciona es el siguiente:

Lo que Wallace Stevens escuchó
fueron las pisadas de un gato en la nieve.
En el altillo
bajo un montón de mantas
a través de la ventana
cerrada
chk chk chk chk
unos pasos ligeros
como de alguien que se está yendo.
Ahora silencio:
se detuvieron.
Mudos caían los copos
blancos en la noche oscura (p. 42).

Lo interesante es que aquí se establece un diálogo con otro poema: “The Snow man” (“El hombre de nieve”), del poeta estadounidense que dice: “Uno debe tener humor de invierno / para mirar la escarcha y las ramas [...] / ...y no pensar / en ningún misterio en el sonido del viento / en el sonido de unas cuantas hojas, / que es el sonido de la tierra / llena del mismo viento” (2011, p. 18).

Podemos pensar, entonces, que Iannamico, por un lado, se pone en los zapatos, o mejor dicho en los oídos del poeta, para tratar de entender el momento de escritura. A partir de una pregunta crea una hipótesis fantástica que origina otro poema: eso que el otro percibió en la nieve fue un gato y se escondió bajo la manta. Como vimos anteriormente, en *Tendal* (un libro “para adultos”), Iannamico recurría al sintagma *reina batata* de María Elena Walsh, pero borrando el origen. Aquí, en un libro destinado a infancias, invierte el procedimiento y pone en primer plano y como moño de cierre de su libro a un poeta norteamericano fundamental para la construcción de la poética objetivista. Sin embargo, no hace en este poema un uso que borre el origen, por el contrario, se pone a dialogar con esa tradición, solo que lo hace en un lugar desfasado y por lo tanto también juega y desacraliza al colocar a Wallace Stevens en el campo de la poesía para infancias, en un libro ilustrado. Iannamico de alguna manera también traduce el poema de



Stevens, pero no de idioma, sino de campo y lo despoja de solemnidad. La ilustración de Pablo Picyk subraya este gesto.

Figura 6. Interior del libro *Saltar sogá en la noche* (2019), escrito por Roberta Iannamico e ilustrado por Pablo Picyk, publicado por la editorial de LIJ Ralenti



Fuente: Archivo de la autora.

Si en el poema de Stevens hay aliteración, en “Pasos en la nieve” se recurre a la onomatopeya: *chk chk* (Figura 6). Si en el poema de Stevens hay que tener humor de invierno, estoicismo para no pensar y preocuparse por los ruidos; en el poema de Iannamico, el poeta norteamericano deviene niño, tiene miedo y se esconde bajo la manta. En este punto la literatura para las infancias opera como un territorio de experimentación para jugar y torcer la tradición objetivista, dándole más permisos afectivos. Y, a la vez, atrae a Stevens como un meteorito hacia su terreno, inserta una tierra extraña en el campo de la literatura infantil.

A modo de tendal, una conclusión que no pretende cerrar

La figura del tendal –como la figura de los libritos, como las alusiones a María Elena Walsh y a Wallace Stevens y la reedición de un mismo poema en dos géneros editoriales diferentes– condensa y permite pensar la conexión y la organicidad entre esos dos campos: el de la poesía para infancias y la poesía “a secas”, que son uno solo en la poesía de Iannamico. El tendal atraviesa toda su obra en tanto imagen que se reitera, una y otra vez, y esto sucede en libros destinados tanto a adultos como a infancias. Hay tendales en “Noche de reyes”, ese

primer relato que publicó en 1997; en *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* hay un tendal hecho de media de red donde una mujer cuelga nadadores a secar en una isla; en *El collar de fideos* esté quizás su tendal más famoso: “...tan variado / cada prenda vuela a su modo / [...] y sin embargo es una unidad / cada tendal / como una familia numerosa / los broches son pájaros”. También en *La camisa fantasma* –un libro álbum infantil– hay un tendal al que una nena montada en un caballo de hule le teme, una camisa se desprende del tendal, se enreda en su cara y caen los tres al barro. En *Saltar sogas en la noche* aparece una reescritura de ese mismo poema pero la camisa termina en el canasto de la ropa sucia. Paradójicamente en su libro *Tendal* no aparece ni un solo tendal. Un tendal es un alambre, un hilo, algo que enhebra cosas heterogéneas, de diverso orden y las reúne. En un tendal se cuelgan las ropas de toda la familia, ropas que secándose al sol son susceptibles de perder su origen y adquirir nuevos usos: se vuelven fantasmas, guirnaldas, familias en sí mismas. Un tendal es también una falsa frontera que divide el patio. Un tejido que puede ser atravesado. Como señalan tanto Yuszczuk (2012) como Moscardi (2019) los límites son un tópico constante en la poesía de Iannamico. Están presentes, o bien para marcar un vacío que puede ser ocupado, como el baldío que se une con el patio, o bien, podemos añadir, para ser constantemente desafiados o puestos en cuestión.

Más allá de las ropas, sus colores, sus tramas; es el trabajo lo que se exhibe en el tendal. Alguien lavó esas prendas y las colgó, alguien armó ese mundo bajo el sol. Roberta Iannamico como poeta radicante lleva la voz y el lugar infante a la poesía de los noventa y, a la inversa, lleva el objetivismo argentino a la poesía para infancias, es pionera en esos cruces. Trabaja, además, una poesía que puede ser publicada, casi sin distinción, en un campo u otro. Lava la ropa junta, mezcla, hibrida. Postula así una escritura a caballo de esa frontera (también de hule) que separa una poesía de otra y las vuelve una.

Esa división entre un campo y otro (poesía para adultos/poesía para niños), aunque no deja de existir, de alguna forma deja de importar a la hora de escribir. En este sentido y desde esta perspectiva, podríamos preguntarnos en adelante incluso más allá del universo Iannamico: ¿Qué diferencia un libro de poesía para infancias de un libro de poesía “a secas”? ¿No es, acaso, también la poesía una camisa colgada en un tendal que fue lavada para volver a usarse, pero que todavía nadie se ha puesto y que cualquiera se podría poner? Quizás, en la poesía radicante de Iannamico resida una clave para comenzar a establecer también una radicancia desde la crítica, la cual permita leer sin divisiones la poesía publicada para infancias en los últimos años en nuestro país junto con la poesía en general. Leer la poesía como poesía, tocar esa piedra basal.



Referencias

- Agamben, G. (2011). *Infancia e Historia, Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2022). *Pinocho: Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas*. Adriana Hidalgo
- Aguirre, O. (2018). Los niños y las niñas aman la poesía, entrevista a Roberta Iannamico. Op. Cit. *poesía*. <https://opcitpoesia.com/roberta-iannamico-los-ninos-y-las-ninas-aman-la-poesia/>
- Alvarado, M. y Guido, H. (Comp.) (1993). *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. La Marca Editora.
- Bajour, C. (2006). La poesía “agrandó” al pequeño editor. *Imaginaria*, (191). <https://www.imaginaria.com.ar/19/1/coleccion-incluso-los-grandes.htm>
- Battilana, C. (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206>
- Berenguel, J. y Delgado, M. (2020). *Diario de Poesía*. Información, creación y ensayo. Ahira (Archivo Histórico de Revistas Argentinas). ahira.com.ar/wp-content/uploads/2020/03/Berenguel-y-Delgado-Diario-de-Poesia.pdf
- Bombini, G. (2025). Presentación de *La Mancha*. Ahira (Archivo Histórico de Revistas Argentinas). <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2025/02/La-Mancha-Presentacion.pdf>
- Bonino, G. (2018). Adorable puente. La práctica del susurro como mediación poética, *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 3(6), 66-82. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2763>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Canseco, A. (2023). Del huevo-poema al proyecto neoténico. Una mirada a la colección de *Los libros del lagarto obrero* de Editorial Maravilla. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 17(9), 70-86. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/7665>
- Cañón, M. (Comp.) (2012). Érase que se era una nariz, *Itinerarios de Lectura I. Jitanjáfora, Redes Sociales para la promoción de la lectura y la escritura*. <https://jitanjafora.org.ar/itinerario1/erased-que-se-era-una-nariz/>
- Chauvié, O. (2025). *Poesía por otros medios: poetas mateístas*-Revista Vox. Ediuns.
- Colángelo, M. (2015). *De susurros y susurradores*. Comunicarte.
- Frugoni, S. (2021). Esa maravilla: la enseñanza de la poesía en la construcción de lo común. En C. Blake, S. Frugoni y C. Mathieu, *Más allá del corral: TransLiterar la enseñanza* (pp. 49-75). EDULP. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.5759/pm.5759.pdf>
- García Helder, D. (1987). El neobarroco en la Argentina. *Diario de Poesía*, (4), 24-25. <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-4/>

- Iannamico, R. (1998). *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*. Vox.
- Iannamico, R. (2001). *Tendal*. Ediciones Deldiego.
- Iannamico, R. (2017). *Muchos poemas*. Ediciones Neutrinos.
- Iannamico, R. (2019). *Saltar sogá en la noche*. Ralenti.
- Iannamico, R. (2021). *Rosa (Poemas 1997-2021)*. Gog y Magog.
- Iannamico, R. y Bianki, D. (2005). *Nariz de Higo*. Pequeño Editor.
- Iannamico, R. y Montemartini, C. (1998). *En patines*. Aique.
- Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Norma.
- López, M. E. (Comp.) (2007). La Fábrica de Libros “Benteveo” y el taller “Cuentos con sol” Arte, literatura y libros en el Patronato de la Infancia de Bahía Blanca. *Revista Imaginaria*, (207). <https://imaginaria.com.ar/20/7/benteveo.htm>
- Loza, S. (Dir.) (2022). *Amigas en un camino de campo* [Película].
- Mallol, A. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. EDULP. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4985/pm.4985.pdf>
- Martínez, D. N. (2022). Panorama de la literatura infantil vinculada con Tierra del Fuego. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 14(7) 225-242. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/6185>
- Moscardi, M. (2019) *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Eduvim.
- Ouvry Vial, B. (2007). *L'acte éditorial: vers une théorie du geste*. Communication & Langages.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía Tonal, ensayos sobre poesía*. Entropía.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.
- Prieto, M. (2023). *Un enorme parasol de tela verde*. EDUNER.
- Rabasa, M. y Ramírez, M. M. (2023). Rodando en el tiempo, rodando sentidos: adivinanzas en torno a poéticas de autor, *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 17(9), 87-107. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/7666>
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo.
- Stapich, E. (2007). Como la vana música del grillo. Acerca de la poesía para niños. En M. E. López (Comp.), *Artepalabra: voces en la poética de la infancia* (pp. 58-63). Lugar Editorial
- Stevens, W. (2011). *Poemas Selección*. Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Walsh, M. E. (2015) *El Reino del Revés*. Alfaguara.
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de La Plata.
- Yuszczuk, M. (2012). *Falsas lágrimas: Representaciones de género y gestos pop en la poesía de los noventa* [Ponencia]. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La



Plata, La Plata, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2622/ev.2622.pdf

Notas

1 En cuanto a la bibliografía crítica especializada alrededor de la poesía argentina de los noventa se pueden consultar, principalmente, Porrúa (2011), Mallol (2017), Yuszczuk (2011), Moscardi (2019), entre otros.

2 Esta noción pone en juego las relaciones entre modos de hacer y modos de decir que, a su vez crean “comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes” (2014, p. 63).

3 Laura Devetach (Reconquista, 1936) es una de las principales referentes de la literatura para infancias en Argentina. Perteneciente a la generación que renovó el campo tras la vuelta a la democracia, su obra fue pionera en desarmar el carácter moralizante de la literatura infantil. Su libro *La torre de cubos* (1966) fue prohibido por la última dictadura cívico-militar en 1979, bajo el argumento de que fomentaba un “exceso de imaginación”. Entre sus obras teóricas fundamentales se destacan *La construcción del camino lector* y *Oficio de palabrera*, donde postula la lectura como un derecho y una práctica de libertad.

4 Un texto para niños de Marta Salotti, atravesado por el discurso pedagógico/moralizante.

5 Para una ampliación de los debates sobre neobarroco y objetivismo, se puede consultar Prieto (2023).

6 Revista que se publicó desde julio de 1996 a diciembre de 2006 y contó con veinte números. El consejo de dirección editorial, con algunas modificaciones a lo largo de su historia, estuvo conformado por un grupo de referentes del campo de la LIJ. En los primeros números lo conformaban las escritoras y los escritores: Graciela Cabal, Laura Devetach, Graciela Montes, Graciela Pérez Aguilar, Gustavo Roldán, Silvia Schujer, Ema Wolf y Ricardo Mariño. Tuvo amplia difusión y distribución en el ámbito educativo. Para más información consultar Bombini (2025).

7 Omar Chauvié (2025) remarca que es un “objeto frágil”, publicado en papel reciclado, donde “la voz de los poemas [...] asume un tono pueril, candoroso, ingenuo que, si bien no es constante, establece una distinción” (p. 207).

8 *Diario de poesía* publicó a lo largo de su historia 83 números, entre 1986 y 2012, con una frecuencia primero mensual, luego trimestral y una tirada de 5000 ejemplares. Dirigido por Daniel Samoilovich, el primer consejo editorial estuvo conformado por Daniel García Helder, Martín Prieto, Jorge Fondebrider, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg y Elvio Gandolfo. Para más información consultar Berenguel y Delgado (2020).

9 Agradezco a Omar Chauvié la gentileza.

10 María Inés Bogomolny es licenciada en Ciencias de la Educación (UBA), especializada en literatura infantil y autora de diversos libros para infancias.

11 El término *interdependientes* da cuenta de los cruces que se dan entre estos proyectos, tanto en sus modos concretos de escribir y editar poesía, como en las formas cooperativas que sostienen entre sí.

12 Vox inicia como un proyecto que desarrolla diversas actividades culturales en la ciudad de Bahía Blanca durante la década de los noventa, a partir de 1995 crean la revista-objeto Vox y luego muta a proyecto editorial de libros de poesía, con la dirección de Gustavo López. Como señala Omar Chauvié (2025) “ha sido una plataforma destacada para buena parte de la poesía argentina de los años noventa hasta el presente” (p. 163).

13 Editorial dirigida por los poetas Daniel Duran, Mario Varela y José Villa.

14 El título de la colección hace referencia al libro: *Incluso los niños* de Maite Alvarado y Horacio Guido que salió en la colección Cuadernos de literatura dirigida por Daniel Link y recopila fragmentos teóricos críticos sobre la infancia de autores como Barthes, Freud, etc. La frase “incluso los niños” es del autor francés Michel Tournier, también citado en la publicación.

15 *Op. Cit.* es un blog muy vasto y actualizado sobre poesía que dirige incansablemente y sin subvención el poeta José Villa desde 2010.

16 Para más información sobre esta colección se recomienda leer Canseco (2023).

17 Libro que, además, conforma el corpus de la editorial artesanal Barba de Abejas desde 2012. Y que presenta el texto en tres idiomas: el original, la traducción al inglés de Mark Twain, la traducción del inglés al español realizada por el editor, Eric Schierloh.