

## **CAPÍTULO 1**

---

### **Más allá del corral: la transLiteratura infantil argentina**

*Cristina Blake*

## La literatura infantil argentina en arenas movedizas

*...cabe recordar que no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerle (o escucharle). Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos -manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados- manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas manera de leer varían con arreglo a los tiempos, lugares y ámbitos.*

(Roger Chartier y Guglielmo Cavallo, 1998, p.16)

El vertiginoso siglo XXI nos ha transformado en lectorxs de una literatura infantil que nos encamina a elaborar nuevos textos y significados ante una forma más amplia de entender lo literario. Aludimos a lo literario para incluir a una literatura extendida en diversas materialidades y eventos donde se transfunde con otras artes y nuevas tecnologías.

Especialmente, en el arte ultracontemporáneo (desde el año 2000) reconocemos una literatura que se reinventa y ramifica en producciones que desbordan los límites de su autonomía y circulación activando nuevas prácticas de lectura y nuevas “comunidades de interpretación” (Stanley Fish, 1980, p.4).

A lxs lectorxs contemporánexs, la literatura infantil nos rodea en diversos soportes, modalidades, géneros, principios organizativos, poéticas, estéticas y estilos. Leemos en modo plural un libro que presenta nuevas singularidades: libro pura palabra, libro ilustrado, libro-álbum, *ebook*, video interactivo, poemas visuales, textos audibles por radio o por *podcast*, un texto transLiterario. Leemos no sólo libros, leemos textos literarios, discursos estéticos en forma privada y en forma pública, en talleres, ferias, exposiciones, instalaciones, en las plazas, en las calles, en comedores y merenderos, en la escuela. Leemos y escuchamos, leemos y miramos, leemos y fabricamos, leemos y escribimos, somos hacedorxs literarios en diferentes dimensiones.

Estos cambios tienen en común, una literatura que nos interpela, para no dejarnos en el mismo lugar, para “hacerla” en el mientras leemos-escuchamos-miramos-manufacturamos-digitalizamos. Un leer-hacer donde se mueven nuestros cuerpos con el cuerpo material de un objeto o en un suceso estético donde la literatura emerge junto a otras artes y corporeidades.

Sin dudas, dejamos de ser lectorxs pasivos para ser lectorxs intervinientes, lectorxs performativxs. Lectorxs en juego dentro de una literatura infantil argentina contemporánea que ha incrementado experimentaciones con diversxs artistas (autorxs de la palabra, de la imagen, diseñadorxs, informáticxs, músicxs, plásticxs, escultorxs, editorxs) lxs cuales apuntan a inventar en forma multimodal y pluriperceptual un devenir con lo literario generando efectos simbólicos para más lectorxs. Devenir que zambulle al lector en un hacer presente lo literario entre otras artes y tecnologías cada vez que lo transitamos y realizamos.

El devenir nos adentra en el acto efímero de la lectura como ante “El libro de arena”<sup>4</sup> de Borges que mientras se lee, se transforma; que al dar vuelta la página, se borra porque “ni el libro, ni la arena tienen fin” (p.69). Es/deja de ser/vuelve a ser, pero de otra forma para quedar “escrito” en la memoria del instante y a la vez convertirse en infinito si lo volviéramos a abrir.

Como lo advertían Chartier y Cavallo (1998) lxs lectorxs encarnadxs varían sus modos de leer según los tiempos, lugares y ámbitos. Desde esta perspectiva, en este capítulo analizaremos esas variaciones en la literatura infantil argentina ultratemporánea para disponer unos modos de leer y unos modos de interpretar que posibiliten intervenciones didácticas en la escuela y en el “más allá” de la escuela que desarrollaremos en el capítulo 4.

La propuesta, entonces, es visitar emergentes estéticos que en la Argentina tienen en niñx como destinatarixs de nuevas experiencias con lo literario en un recorte de tiempo dentro de lo contemporáneo en lo más cercano, lo “ultratemporáneo”. Esta operación focal está motivada no sólo por la profusión de producciones artísticas experimentales que desde el año 2000 identificamos en el arte, sino por la consecuente proliferación de modelos y perspectivas que historiadorxs, críticxs del arte, estudiosxs de la cultura y teóricxs de la literatura analizan como un tiempo de evidente giro renovador donde las categorías de análisis canónicas resultan insuficientes.

## **Más allá de lo contemporáneo: la ultraliteratura infantil argentina**

La literatura argentina para niñxs contemporánea muestra formas de producción, circulación y consumo que ponen en debate el estatuto del arte contemporáneo caracterizado por la mezcla, la hibridez, el uso de nuevas materialidades, la relación de contigüidad con el entorno de imágenes, sonidos y silencios, la impronta de la cultura digital, los diálogos interartísticos.

Los avances de la tecnología y sus relaciones con el arte y la ciencia plantean un nuevo régimen del decir y un nuevo régimen del leer-hacer que nos lleva a ser intérpretes de una estética coetánea, una estética del presente en el presente.

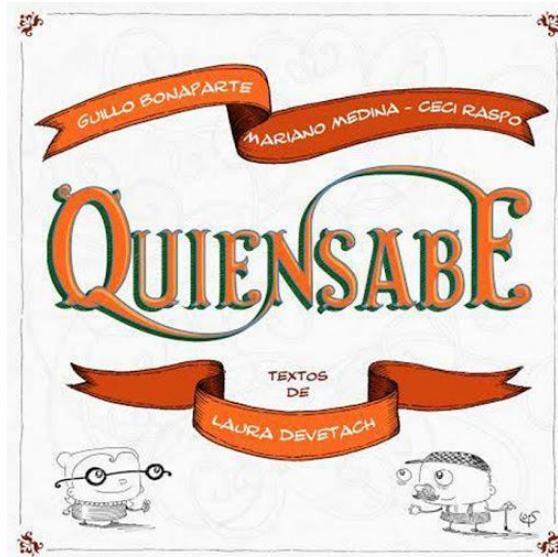
Estudiar la literatura argentina para niñxs del presente implica decisiones acerca de cómo y desde dónde abordar textos y textualidades surgentes en producciones y eventos literarios que

---

<sup>4</sup> En el cuento “El libro de arena” (1975) de Jorge Luis Borges que cierra su libro con título homónimo.

no podrían ser revisados como innovaciones aisladas en su tiempo, sino como nuevas emergencias con resonancias, reactualizaciones y antecedentes en su entorno histórico cultural. Por otra parte, estas producciones artísticas obligan a abandonar una mirada inmanentista para observarlas como entretrejos, como redes de prácticas culturales. Esta argamasa conlleva analizar las manifestaciones de lo literario dentro del campo del arte contemporáneo entendido como territorio de cuestiones, problemas y/o tendencias verificables en la literatura argentina para niñxs de los últimos años -tanto la producida por escritorxs nacidxs en la década del 70, la llamada “nueva narrativa”, como la de autorxs nacidxs antes, que siguen produciendo- sin dejar de establecer relaciones con estadios precedentes, ya se trate de linajes, reelaboraciones o rupturas.

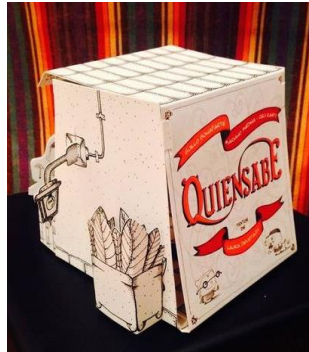
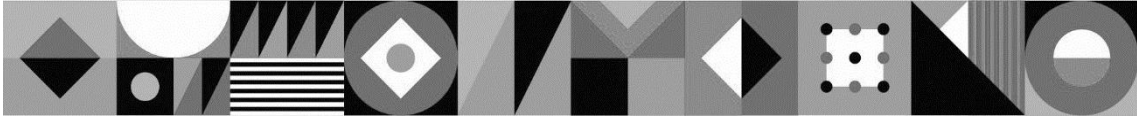
Les propongo que empecemos a reconocer los rasgos de la literatura argentina para niñxs ultracontemporánea a partir de los efectos que se activan en propuestas artísticas como *Quien sabe* (2015), un texto-música-plástica provocador desde su título hasta por su invitación a leerlo-escucharlo-hacerlo con las manos y jugar con lo literario.



Con un nuevo soporte, que desborda el libro tradicional, lo literario se presenta en una caja de CD que contiene quién sabe cuánto más que un texto para escuchar.

Esta propuesta artística reúne poesías de la gran pionera de la literatura infantil argentina, Laura Devetach, quien pone su voz junto a otrxs artistas invitadxs en recitados y canciones que componen un disco producido musicalmente por Mariano Medina, Cecilia Raspo, Guillermo Bonaparte, sumado a la gráfica de Luis Paredes.

La caja se abre y se despliega una casa para armar y hacer circular personajes troquelados que son mencionados en el poemario. La mayoría de las poesías de Laura Devetach ya habían sido publicadas en diferentes libros, sólo tres de ellas son inéditas y una, tiene a Mariano Medina como autor. Estas diferencias de publicación muestran un proyecto distinto de la autora que elige reeditar sus poesías desde una perspectiva aumentada por una producción en red artística para generar eventos literarios con el múltiple libro-objeto.



Lo llamativo de esta propuesta es la contagiada conjunción entre la palabra, las canciones y el armado de una casa con figuras troqueladas (dos personajes, un farol, un macetero, una cerca) que potencian lo literario con artes transconectadas. Una poesía alude a un espacio, o una canción se refiere a un personaje que puede ponerse en acción con las manos lectoras o un silencio del mientras leo-escucho que deja distribuir las piezas dentro o fuera de la casa. Hechuras literarias como un acontecimiento donde se puede jugar, pensar, inventar y modificar lo escuchado para extender las posibilidades poéticas de la propuesta.

El juego permite transLiterar el evento con el texto-CD-casa. De este modo, *Quiensabe* se vuelve arte relacional, arte intersticial donde la literatura pasa el umbral de lo escrito a lo escuchado, de la palabra a la música, de la música a la construcción volumétrica, de lo estático a lo móvil. Lo literario se plantea “hacia” una dilución de fronteras que se fusionan para habitar el momento efímero del encuentro que puede renovarse infinito cada vez que transitemos *quiensabe* qué.

*Quiensabe* y otras producciones artísticas a las que me remitiré en este capítulo pertenecen a un corpus de textos literarios argentinos para niñxs que seleccioné porque podemos identificarlos como hallazgos dentro del arte contemporáneo, más precisamente del arte ultracontemporáneo (Ladagga, 2006, 2010; Espartaco, 2007) entendido como el que circula desde el año 2000 con una serie de rasgos que analizaremos para interpretarlo.

*A medida que nos adentramos en el siglo XXI, parece que se esté creando más arte que nunca, procedente de más lugares que nunca y con un público más amplio. El arte es hoy más diverso y contradictorio de lo que jamás lo ha sido en la historia. Los géneros, medios y estilos establecidos han dejado de tener un peso determinante entre los artistas. El arte trasciende las antiguas limitaciones de tiempo y espacio, haciéndose presente en Internet, en el paisaje, en el cielo y en nuestras cabezas. El arte puede durar una fracción de segundo o puede ser concebido para sobrevivir a la civilización humana. El arte hoy existe en un estado de cambio constante. (Heartney Eleanor, 2013, p.13)*

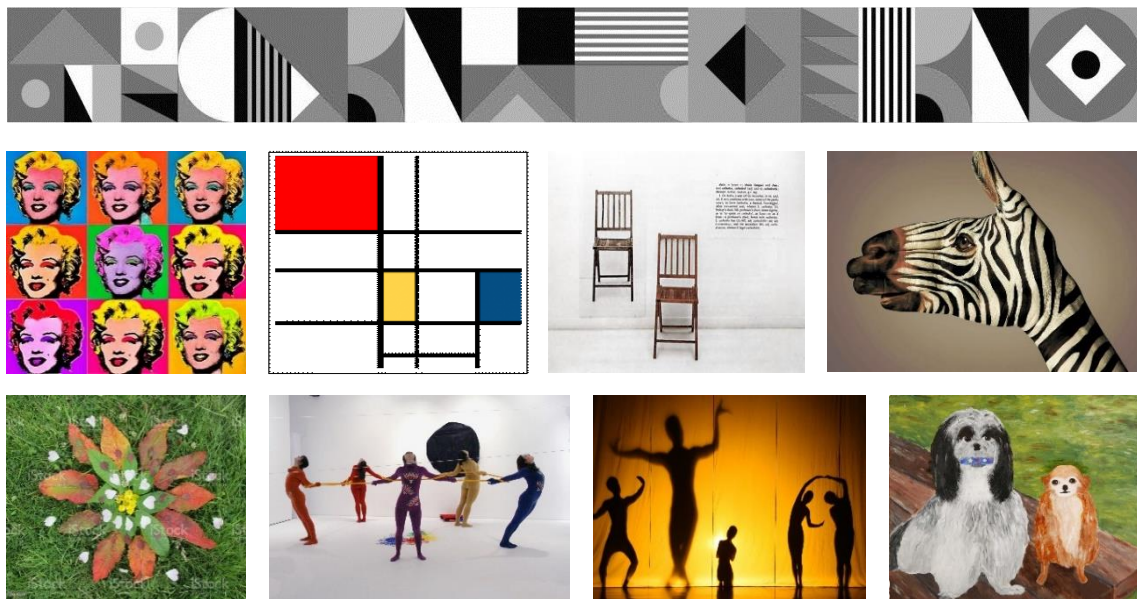
Como lo refiere Eleanor Heartney el arte se extiende en más cantidad y diversidad de producciones, en un mundo global donde podemos reconocer diferentes localizaciones y culturas, mayores accesos, otros públicos, una nueva circulación donde el arte queda atrapado o sacralizado en museos, bibliotecas, casas de la cultura, bienales, ferias; sino que se abre en esas mismas instituciones y se extiende al espacio público: las calles, las plazas, los centros comunales, dentro y fuera de la escuela.

El arte se transmuta y desde aquí queremos pensar la literatura argentina para niñxs actual inscripta en estos cambios del hoy como otra manifestación en la esfera estética que devela consonancias con otros bienes culturales.

El debate sobre los emergentes estéticos en la cultura siempre procura distinguir rasgos particulares, posturas, criterios manifiestos en producciones artísticas de una época. Así se parcelan movimientos artísticos atados al tiempo y se alude al arte medieval, al renacentista, al arte moderno, al arte posmoderno como genealogía o progresión ordenada.

Ya desde 1960 la idea de movimientos integrados por grupos de artistas con estilos comunes comenzó a desarmarse ante la disparidad de tendencias como las del arte pop, el minimalismo, el arte conceptual, el arte corporal, el *land art*, las *performance*, el *bad art* que, como menciona Eleanor Heartney (2013) “si algo tenían en común todos estos planteamientos era su actitud rebelde, no contra los movimientos artísticos precedentes, sino contra la autoridad categórica de la historia del arte” (p.8).

En consecuencia, ante las manifestaciones contemporáneas -como ya lo plantea Lyotard (1979)- debemos abandonar la búsqueda de “una narrativa maestra” en la historia del arte o de principios universales totalizadores para pensar más en “micronarrativas” entendidas como microperspectivas relacionadas con una nueva *praxis* del sujeto y de lxs sujetos consideradxs como constructor/xs de la realidad social.



Sabemos que el intento de periodizar el arte contemporáneo no encuentra fechas concretas en la diversidad global de sus producciones como lo analiza Andrea Giunta (2014) y es por ello que

Peter Osborne (2013) considera esta categoría como una “ficción operativa”, Giorgio Agamben (2011) como una “cuestión de disyunción temporal” y otros críticos como una “categoría discursiva”.

Resulta oportuno recuperar la distinción de la crítica e historiadora del arte inglesa, Claire Bishop (2018) acerca de dos modelos teóricos que definen lo contemporáneo: el *presentismo* que designa “un estilo o período en cuanto obras en sí mismas en el momento actual como horizonte y destino de nuestro pensamiento” (p.11), y la *contemporaneidad dialéctica* que “procura navegar múltiples temporalidades dentro de un horizonte más político” (p.11). Adscribo junto a Bishop a pensar lo contemporáneo como contemporaneidad dialéctica, como dialéctica del presente donde nos cupe indagar el abordaje de las producciones artísticas en tanto debates, resistencias y redireccionamientos con lo instituido, lo dominante y las luchas de poder “para avanzar hacia una comprensión más politizada de adónde podemos y deberíamos dirigirnos” (p.12).

En este contexto y teniendo en cuenta el estudio que realizo en el marco del Proyecto de Investigación “Literatura argentina de la última década. Problemas teóricos y tendencias- Aportes para la investigación de la literatura argentina para niñxs”<sup>5</sup> anclaré y articularé este análisis entre las prácticas transLiterarias argentinas para niñxs y los aportes teóricos de críticxs, historiadorxs, especialistas del arte y la literatura<sup>6</sup> que nos permitirán descubrir tendencias y lineamientos que redundará en saber más acerca de lo que nos rodea.

La literatura infantil argentina inscripta en la tradición literaria también pone en tensión, en necesaria redefinición y oportuna reinterpretación de lo literario pensado como experiencia, presente en las variedades ficcionales donde el lenguaje verbal se hibridiza con otras manifestaciones del arte (la ilustración, el diseño gráfico, los formatos significantes, los formatos expandidos, la música, la fotografía, el comics, el collage, entre otros) y como evento artístico cuando circula en instalaciones, *performance* o intervenciones didácticas expandidas. En estas variaciones se potencia el enlace de la literatura para niñxs con el juego que, como define Gianni Rodari (1987) están “al servicio del niño, no niños al servicio de los libros. Libros para niños productores de cultura y de valores, no para niños consumidores pasivos de valores y de cultura producidos y dictados por otro” (p.11).

Estx lector literario “niño-que-juega” se inscribe según Javier Díez Álvarez (2012) en “una dinámica triangular cuyos vértices son el arte, el juego y la creatividad, y cuya mediación intrínseca es la acción propia de la metáfora” (p.291). Esta tríada se conjuga y se articula en el propio juego como un fenómeno estructural fundado en la interpelación a lxs jugadorxs, que busca construir sentidos y significaciones. En esta búsqueda hay un vaivén que la naturaleza del juego impone entre la repetición, la renovación y la transposición.

<sup>5</sup> Proyecto de Incentivos para la Investigación dirigido por la Dra. Miriam Chiani (2014-2022) desde el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP)

<sup>6</sup> Especialmente las discusiones planteadas en el ámbito de la crítica literaria argentina sostenidas por Néstor García Canclini (1990, 2003), Josefina Ludmer (2007, 2010) y Reynaldo Ladagga (2006, 2010) sobre un proceso creciente de desautonomización de la literatura, por “un desborde de la institución literaria a partir de la contaminación con otras prácticas artísticas y nuevas formas de intervención en el espacio social” (Botto, 2014), un “desborde de la escritura por la sociabilidad” (Vanoli, 2010), un salirse de la literatura del libro para hacerse en la experiencia y en la interacción (Szpilberg, 2010), un *fuera de campo* (Speranza, 2006) de la literatura entre nuevos medios y semánticas, propuestas de una *realidad-ficción* (Ludmer, 2011) que “son y no son literatura; son y no son arte: se trata de una literatura que se halla en un umbral, en otras palabras, una zona del entre-dos, que transita este espacio del intersticio y se transforma en él en lo que son, es decir unas obras *trans*: ni únicamente arte verbal, ni solamente otro arte o médium” (Schmitter, 2019).



*De la naturaleza del juego, al igual que de la creatividad humana, es la repetición y la diferencia como si de diversificar lo mismo se tratara y el modus operandi de esta naturaleza reseñada es la transposición. Transposición es el significado literal de la metáfora; el juego no sólo es una metáfora de la vida, como se ha podido nombrar innumerables veces, sino que por su adjucción de oposiciones referidas procede como la metáfora misma. (Díez Álvarez, 2012, p.291)*

En la transLiteratura infantil, el juego y la metáfora se expanden mutuamente y el jugador consume su encuentro cuando juega el juego con reglas del maravillar y del descubrir, reglas múltiples y alterables, pero siempre planteadas en una situación con principios organizativos.

## ¿Qué es la transLiteratura infantil argentina? Particularidades y dimensiones

Las producciones de algunos libros para niños y/o en la manera que circulan, plantean una nueva forma de leer, de ver y leer, de participar y leer donde un libro tanto en su textualidad o su textura, como por la propuesta interactiva en que se lo da a conocer, nos enfrenta a un acontecimiento literario contagiado de otras artes. Así, la literatura se vuelve experiencia de acercamiento estético combinado, hibridizado con otras expresiones artísticas, ya no como complementarias y delimitadas en sus autonomías, sino como mixturas fundidas, como composiciones entramadas entre diversas manifestaciones artísticas.

La transLiteratura surge, especialmente desde el año 2000 y es una manifestación de nuevos emergentes estéticos que ya el rosarino Reinaldo Ladagga analiza en *Estética de la emergencia* (2006) como la formación de otra cultura de las artes que tuvo sus inicios “desde hace unas tres décadas, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de nuevas formas de subjetivación y la asociación desbordaba las estructuras organizativas del Estado social, y el capitalismo de gran industria entraba en un período de turbulencia.” (p.8).

Emerge la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado. El propósito fue experimentar e inventar mecanismos que permitieran articular procesos de modificación del estado de cosas locales y hacerlas visibles para la colectividad.

Un número de artistas comenzaron a interesarse menos en construir obras individuales para participar en la formación de ecologías culturales. En este sentido, sabemos que en el campo de la literatura infantil los proyectos entre autorxs-ilustradorxs-diseñadorxs-editorxs son fecundos y no termina en la materialidad de un libro sino en un sistema de circuitos donde las exposiciones y presentaciones de los “productos” están pensadas como otra manifestación de un trabajo en equipo.

De todos modos en la literatura argentina ultracontemporánea para niños, si bien en algunos casos esos equipos como el de *Quiensabe* han aumentado, sigue siendo preponderante la figura del autor/ilustrador y especialmente, la figura de autor integral en los proyectos artísticos del campo como en los casos de María Wernicke (escritora, diseñadora gráfica, ilustradora), Jorge Luján (escritor, músico y cantante), Luis Pescetti (escritor, músico y cantante), Juan Lima (artista visual –diseñador gráfico e ilustrador- y poeta), Isol (dibujante, escritora, cantante), Iñaki Echeverría (arquitecto, paisajista, humorista gráfico, ilustrador,

escritor), Pablo Bernasconi (diseñador gráfico, ilustrador y escritor), Istvansch (diseñador, ilustrador, autor), entre tantxs otrxs.

La transLiteratura también nos lleva a pensar en el proceso de producción y de consumo. Cabe recuperar la revisión de sentido que el propio Néstor García Canclini plantea acerca de la hibridación en las culturas. Revisando su alusión acuñada en *Culturas híbridas* (1990), el autor en “Noticias recientes en hibridación” (2003) sostiene que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación, el análisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión que en muchos estudios sólo suele limitarse a describir mezclas interculturales. Por eso, García Canclini (2003) nos advierte e invita a extender, renovar y transformar nuestros horizontes críticos teniendo en cuenta que:

Un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones. *Por lo tanto, requiere también (...) seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo traducible.* (García Canclini, 2003, p.7)

Podríamos pensar el “régimen de estas artes” diría Rancière (2011) como *patchwork* (retazos, mosaicos, amalgamas, entramados, mezcolanzas, crisol, fragmentos) donde los productos culturales están más o menos tejidos y generan un repertorio de acciones para que lxs participantes de una exhibición o lxs lectorxs tejan en ellos.

*“Más allá”, “al otro lado”, “a través” o “cambio” son los sentidos del prefijo trans. Usar esta partícula es enfatizar el movimiento en sí, el proceso; subrayar lo que pasa, atraviesa y cambia. Lo trans no es un inter (entre territorios) sino un “más allá de”, supone la posibilidad de diluir límites y transgredirlos, transformar sus contenidos, llegar a superar –con la mezcla, la adulteración o la contaminación- binarios, opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo. (Chiani, 2014, p.7)*

En este sentido y en relación con lo planteado por Miriam Chiani, preferimos pensar la literatura más que como pos-autónoma o posmoderna, como transLiteratura, sustituyendo el “pos” por el polisémico prefijo “trans” para pensar las producciones literarias para niñxs en el contexto de una contemporaneidad dialéctica, particularmente, ultra-contemporánea como campo dilemático cultural y político.

Para ello analizaremos la transLiteratura argentina para niñxs atendiendo a *dos dimensiones* donde ubicamos hallazgos: la primera, referida a *la producción y edición de textos literarios transfundidos* con otras artes y tecnologías; y, la segunda, acerca de *las diversas formas de consumo y circulación* en que se nos presenta lo literario (*performance*, instalaciones, intervenciones multimediales).

## Producción y edición de textos transLiterarios argentinos para niñxs

En esta dimensión analizaré las propuestas literarias argentinas para niñxs que se caracterizan por perturbar los circuitos usuales de la letra, la línea y el silencio, especialmente, los libros-álbum para distinguirlos de los textos transLiterarios que suman a estas alteraciones contagios con otras artes y tecnologías. Así, transitaremos un itinerario hacia lo transLiterario.

Los géneros propios de la literatura para niñxs, el libro álbum, los *silent-books*, los libros-objeto, los libros-juego, los *pop-up*, el *kamishibai*, los poemas visuales, habían despertado la necesidad de reorientar modos de lectura que contemplen la interconexión de códigos: el verbal, el icónico en las ilustraciones y el gráfico. Pasamos de leer la ilustración como anclaje y representación del relato/poesía en palabras, a leer la totalidad del libro interconectando con lo paratextual, el diseño, la ilustración, la materialidad del texto, las palabras.

El libro-álbum, como lo plantea Mónica Weiss (2019), particularmente en la década del 90, no sólo estaba determinado por su formato, encuadernación o impresión; sino que:

Es álbum cuando, para leer la obra de manera completa, para abordarla en su totalidad –tenga texto o no- es necesario también atender a sus imágenes visuales (la ilustración y el diseño). (...) Entonces, propongo esta afirmación: el libro álbum se lee como una película a fetas. (Weiss, 2019, p.36).

Esta comparación de Weiss resulta esclarecedora para remarcar que el lector de los libros-álbum debe interconectar “las fetas”, inter-leer entre códigos para crear significaciones donde cada “arte” se manifiesta autónomo. Lxs lectorxs de un libro-álbum construyen significados leyendo entre líneas, recuperando lo visible, lo oculto, lo dicho y lo silenciado, en diálogo entre el orden sensorial de la palabra, la imagen y el silencio. Nos instalamos en una relación interconectada que Rancière (2011: 62) define como frase-imagen advirtiendo que:

En el esquema representativo, la parte del texto era la del encadenamiento conceptual de las acciones, la parte de la imagen la del suplemento de pre-

sencia que le da carne y consistencia. La frase-imagen es la unión de estas dos funciones. (Rancière, 2011, p. 62)

La literatura argentina para niñxs se ha caracterizado por experimentar relaciones enlazadas entre imagen, diseño y palabra desde décadas anteriores al año 2000, fundamentalmente, en ediciones de libros-álbum. Uno de los primeros libros-álbum argentinos para niñxs fue *La línea* de Beatriz Douremec y Ajax Barnes, publicado en 1975 por *Casa de las Américas* en Cuba. Y otro libro-álbum histórico argentino es *Irulana y el Ogronte (un cuento de mucho miedo)* de Graciela Montes y Claudia Legnazzi que fue publicado en 1991 por *Libros del Quirquincho*.

Luego, el crecimiento de producciones de libros-álbum para niñxs fue exponencial y sigue propagándose con propuestas artísticas mucho más desafiantes, siempre con el soporte libro para el encuentro entre la palabra, el diseño gráfico y la ilustración. Aunque como lo advertían Cecilia Bajour y Marcela Carranza (2003), en la Argentina lxs lectorxs conocieron este género más tardíamente respecto de su circulación en el mundo por razones económicas.

Hasta antes del desencadenamiento de la crisis económica que estalló en diciembre de 2001, era posible comprar libros-álbum a precios razonables en algunas librerías. Luego de ese momento, este género sufrió las consecuencias de la censura económica que padecen hoy los lectores de nuestro país: dificultades para la importación de libros extranjeros y precios exorbitantes para los pocos títulos que llegan. Un aspecto para destacar es que antes y después de esta crisis los lectores argentinos hemos tenido muy pocas oportunidades de leer obras de artistas de reconocimiento internacional como Maurice Sendak, Leo Lionni, Tomi Ungerer, David McKee, Tony Ross, Květa Pacovská, Etienne Delessert y otros. (Bajour y Carranza, 2003, p.1)

Gracias al ejercicio experimental de la literatura ultracontemporánea (desde el año 2000) con otras artes se observan dimensiones que exceden la interconexión para encontrar lo transfundido, lo transversal en libros, discursos y experiencias de lectura. Podríamos decir que leemos una literatura extendida en los textos transLiterarios para niños, donde las artes propuestas en el juego ficcional desbordan la tríada (palabra-imagen y diseño gráfico) en fetas autónomas para estar contagiadas, fusionadas incluso con una suma de otras expresiones artísticas que incluyen: fotografías, mapas, formatos volumétricos, cuerpos que se anexan al objeto libro, mixturas discursivas de la palabra, alteraciones técnicas, nuevas relaciones con la informática.

Entonces, la diferencia entre el libro álbum y el libro transLiterario es que el primero, presenta una *interconexión* de códigos, mientras la *transLiteratura* muestra su contagio, el traspaso de la literatura en y con otras artes o tecnologías, la transmutación del texto en contaminaciones que permiten metaforizar en varios planos a la vez, como en *Quiensabe* (2015).

En este sentido pretendemos delinear y re-visitar textos que superan las estrategias artísticas de interconectarse para revisar aquéllos donde la hibridez, no es tan sólo interconexión sino fusión. Incluyendo dentro del género propio de la literatura infantil al libro-álbum y sus va-

riedades, entendemos que algunos de ellos pueden ser considerados textos/libros transLiterarios cuando mezclan en su proyecto estético zonas de transferencia.

Cabe destacar que muchas veces bajo la categoría de libro-álbum se incluyen, lo que hoy concebimos como textos transLiterarios. No es sólo una operatoria clasificatoria, sino el reconocimiento de nuevos ingresos en el universo literario infantil que merecen ser estudiados con una nueva categoría que la crítica literaria sólo acuñó pensando en las emergencias de la literatura para el adulto. En este sentido, no hay un pasaje del libro-álbum al libro/texto transLiterario, sino convivencia de estos diversos géneros que son parte de la cultura infantil.

Nos interesa, entonces, en este apartado identificar la operación constructiva de textos transLiterarios para comprender su mecanismo y su alcance en nuevas construcciones de sentido. Teniendo en cuenta que los textos transLiterarios no siempre viajan en libros tradicionales, sino muchas veces en libros-objeto.

Vale un ejemplo para reconocer esta delimitación entre *inter* y *transLiteratura* en una de las innovadoras propuestas de Istvansch que, sin dudas, por muchas de sus producciones es un representante argentino de una literatura transLiteraria para lectores sin edad.

En *Detrás de él estaba su nariz* (2008) volvemos a lo literario con este libro-objeto que nos asombra y entromete permanentemente en una infinita transformación.

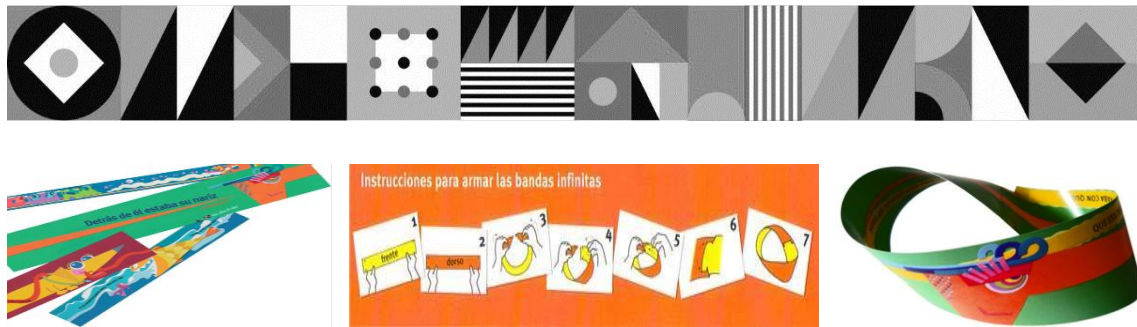


El primer extrañamiento es estar manipulando un libro que no tiene tapas, sino que es un sobre que contiene siete historias en tiras rectangulares de papel de 8 x 42 cm.

La segunda rareza, es que en cada banda de doble cara habitan historias entre palabras e ilustraciones con el estilo original del autor -los coloridos papelitos recortados y superpuestos- donde identificamos en sus extremos muescas que permiten unir los márgenes y transformar la tira en una cinta de moebius. Descubrimos el desafío del armado volviendo a la portadilla rectangular donde están las instrucciones para esta mutación material.

Inmersos en el juego de papel, la cinta infinita es el soporte perfecto para contar historias interminables que nos reinstalan en la literatura oral del cuento de nunca acabar como el de la Buena Pipa, y en los ecos de dichos/refranes que son materia literaria como en esta banda: “El pez grande se come al chico” ... pero pasó que/cuando el pez chico abrió la boca/la tenía tan, pero tan gigantesca que se comió al pez grande como un bocadito y se fue pensando en cuando la gente dice/<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Inserto barras para indicar la distribución separada en el discurso textual dentro de la tira literaria.



*Detrás de él estaba su nariz* (2008) es mucho más que un libro-álbum –aunque así esté catalogado y definido por el propio Istvansch desde su sello editorial-, es un libro transLiterario prioritariamente por la operación contagiada entre las historias de nunca acabar y las cintas de moebius como metáfora performativa de ese giro infinito. La experticia de Istvansch como autor integral genera siete textos que pueden leerse en diferentes órdenes y siempre tener sentido. En este principio constructivo radica el más allá de lo literario donde entre palabras, ilustraciones, armado y juegos de movimiento, la historia puede leerse desde los diferentes cortes en que el discurso verbal está distribuido gráficamente. De este modo, si construimos la cinta de moebius, la historia relatada que mencionamos podría leerse de otro modo: cuando el pez chico abrió la boca/la tenía tan, pero tan gigantesca que se comió al pez grande como un bocadito y se fue pensando en cuando la gente dice/ “El pez grande se come al chico” ... pero pasó que/

Lo literario se hace presente en un discurrir transportado por una tira de papel con el poder de transformarse en cinta de moebius que debemos obligadamente encastrar y girar para descubrir la historia. Toda una transmutación contagiada en diferentes artes que replica la metáfora de la sorpresa, el extrañamiento, el descubrimiento, el enigma, el humor, el juego. Un libro transLiterario bajo la estética de la curiosidad donde lo literario es devenir entre reglas del maravillar.

Resulta insoslayable volver al artículo “Transliteraturas” (2017) de Marie Audran y Gianna Schmitter quienes desde la categoría operativa de las transLiteraturas encuentran temáticas, poéticas, estrategias y políticas *trans* en las producciones literarias hispanoamericanas de lo ultracontemporáneo. En su artículo delimitan ciertas particularidades por las cuales la transLiteratura emerge como: *transnacional* (más allá de lo nacional, más allá de la tradición, más allá del empleo de un solo idioma), *transgenérica* y *transmedial* (más allá de las normas, más allá del canon, de los géneros tradicionales y del objeto-libro), poblada de *personajes trans* (tráns-fugxs, nómades, híbridxs, monstruos, transgéneros), *transautoridad* (cambia la figura de autor, tiende a lo comunitario: comunidad de autorxs, de lectorxs, auspicia la co-escritura entre autorxs/lectorxs). Asimismo, reconocen que en las transLiteraturas se tematizan la transición y las crisis históricas, políticas, económicas, corporales; se desafía el realismo y se engendran prácticas transgresivas, se piensa la literatura a sí misma y se meta-analiza la crisis de la institución literaria, se amplían las formas de escribir y de leer.



De este conglomerado de particularidades planteadas por Audran y Schmitter (2017) en la transLiteratura latinoamericana ultracontemporánea sólo para el adulto, propongo estudiar su inscripción en la transLiteratura argentina para niñxs a partir de las propuestas artísticas que son hallazgos emergentes y representativos de polífticas y poéticas *trans* donde hallaremos muchos de estos rasgos, incluso condensados en una misma propuesta.

### Transautoría

Como lo mencioné la figura del autor cambia por sus relaciones de intercambio y transversalidad con otrxs artistas, por el espacio que se le otorga en sus escrituras al lector como coautor y por concebir desde el principio generador de la práctica artística transLiteraria al lector performativo como multiplicador de su “autoría” inicial.

En la literatura argentina para niñxs avanzada la década del '80 los autorxs/ilustradorxs /diseñadorxs ingresaron en el trabajo grupal artístico para la elaboración de libros-álbum. Generalmente, entre pares como Iris Rivera con Wernicke, María Teresa Andruetto con Istvansch, Jorge Luján con Isol, María Cristina Ramos con Claudia Legnazzi, Beatriz Ferro con Elenio Pico, Laura Devetach con Juan Lima, Ema Wolf con Matías Trillo, Graciela Montes con Graciela Torres, Luis María Pescetti con O'Kif o Graciela Cabal con Nora Inés Hilb, Silvia Schujer con Mónica Weiss, Ricardo Mariño con Gustavo Roldán (h), entre tantxs otrxs. La lista resulta interminable y al completarla reconoceríamos cómo los autorxs e ilustradorxs al profesionalizarse constituyeron grupos de trabajo para las infancias.



Un libro-álbum que muestra este modo colectivo entre artistas es *Un día, un gato* (2017) de Juan Lima (y amigos) donde el poemario distribuye en cada doble página la lógica de la lectura de contrapunto entre palabra, imagen y diseño. Más allá de la antología de los poemas de Lima que fenomenológicamente nos llevan al mundo gatuno, lxs lectorxs amplificamos descubrimientos con la interconexión de imágenes a cargo de cincuenta y ocho notorios ilustradorxs argentinxs e internacionales.

Esa galería de artistas está listada al final de la antología poética para saber quiénes son lxs ilustradorxs de cada pieza y conocer sus microbiografías. En este paratexto, pura palabra, se aclara de dónde son oriundos, cuándo nacieron y dónde viven o han fallecido. Un juego discursivo que realza el estatuto de los ilustradorxs como autorxs y revela una característica fundamental del libro-álbum donde “nada es superfluo” (Blake, 2014, p.25).

Por otra parte, muchxs de los autorxs/ilustradorxs se fueron configurando como autorxs integrales que individualmente asumen la tríada compositiva del libro-álbum tal es el caso de Istvansch, Isol, Pablo Bernasconi, María Wernicke, Juan Lima, entre tantxs otrxs.

Al respecto María Wernicke en la entrevista realizada por Alejandra Rodríguez Ballester (2020) a partir de la publicación de *Contracorriente* (2019) no sólo comparte rasgos de su poética, sino que define las razones por las cuales opta por libros-álbum como autora integral.

Todos mis libros son imagen y palabra, lo que me interesa es construir un relato a partir de los dos lenguajes. Diría tres: el diseño. Los tres funcionan ligados, me interesa que no sea un relato ilustrado. Me interesa que la imagen cuente y no exactamente lo mismo que cuenta la palabra. Depende de cada libro quién tiene la voz cantante, si la imagen o la palabra, incluso en un mismo libro eso se va intercambiando. (Wernicke, 2020, p.3)

Más allá de estos grupos integrados o de estos autorxs integrales de libros-álbum, Laura Devetach, Isol, Pablo Bernasconi, Istvansch, Iñaki Echeverría, Luis María Pescetti, Jorge Luján, entre otrxs, reduplican la apuesta en sus producciones artísticas con ilustraciones y diseños digitalizados, musicalizaciones, relaciones con lo informático y con otrxs medios. Prácticas artísticas que no son auxiliares o interconexiones con lo literario, sino transLiteratura en tanto “escrituras compuestas” (Chiani, 2014, p.11) con un principio generador, transformador de escritura en distintos niveles y con diversxs autorxs y co-autorxs.

Por otra parte, lxs autorxs usan las redes sociales, blogs, entrevistas, videos disponibles por internet y youtube donde cuentan las motivaciones de sus producciones, leen para los lectores o explican los mecanismos ficcionales y técnicas puestas en juego en la pre-producción. De este modo, muchas veces se desacraliza la figura del autorxs, se generan nuevos efectos de sentido en lxs lectorxs y se difunden o promocionan productos artísticos por *trillers* o como invitación a transitar lecturas.

## Transmedialidad

Claudia Kozak (2015) nos advierte acerca de diferentes concepciones de la transmedialidad muchas veces utilizada como sinónimo de multimedialidad o intermedialidad. Según la investigadora argentina, el concepto de lo transmedial remite a los modos de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías que desestabilizan a tal punto sus espacios de origen que darían lugar a lo *trans* como transformación y mutación.

Bajo estos rasgos la editorial infantil argentina Manoescrita publicó en el año 2010, *El flautista de Hamelín* y *El andarín de la noche (fragmento de Sueño de una noche de verano)* ilustrados y adaptados por el autor integral Iñaki Echeverría. En ambos, leemos un libro-álbum que es transLiterario por sumar a su propuesta artística transtextual el recurso de la realidad aumentada a cargo de The Pool.

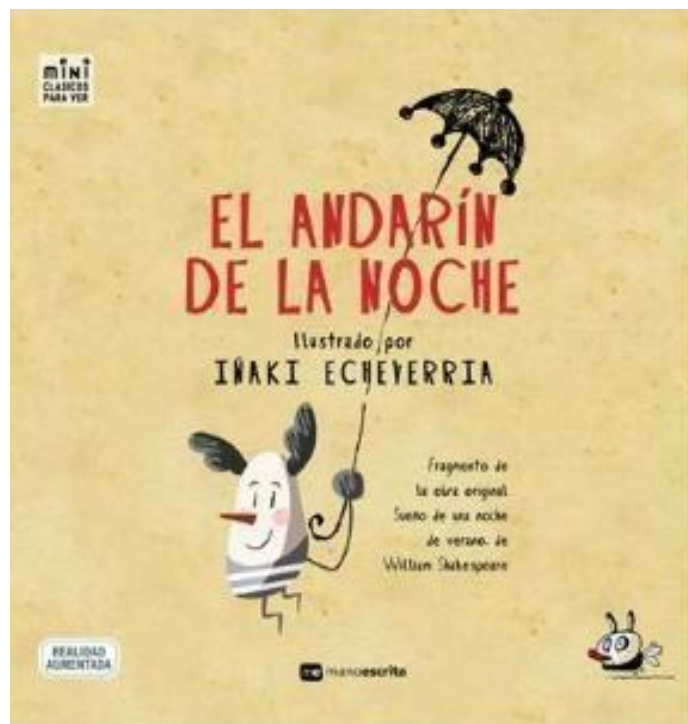
Transitar estos libros involucra al lector en una interrelación de imágenes y palabras como juegos de planos ficcionales. Específicamente, en *El andarín de la noche (fragmento de Sueño de una noche de verano)* Echeverría adapta la primera escena del segundo acto de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare y crea guiños con el hipotexto. Asimismo, juega desde el epígrafe con el intertexto citado de Johann Wolfgang Von Goethe: “El atrevimiento posee genio, poder y magia. Comiénzalo ahora” para invitar a la apertura de una lectura que se sigue desplegando en otra lectura de animación por realidad aumentada al final del libro.

Detenidos en el libro-álbum, la versión de Echeverría recupera en su mandarín al personaje Puk (duende, en inglés) de Shakespeare con su carácter de vagabundo, pícaro, bromista, carente de maldad que disfruta de la intrusión mágica en el mundo humano. Puk y el andarín divierten a Oberón, el rey de las hadas y de los duendes, pero tienen otra particularidad, son personajes dobles. Como lo relata la historia de Echeverría, el andarín es un espíritu travieso y bribón, llamado Robin que es capaz de asustar, burlarse y hasta mutar en una manzana, y a su vez, es un espíritu solidario cuando lo llaman “buen duende”.

La operación reversional en el cuento de Echeverría se sostiene por incorporar los mismos elementos que el dramaturgo incluye en los juegos de Puk pero en otro orden, y darle al andarín una corporeidad ilustrada a diferencia de Puk que es invisible.

Ante la lectura de este cuento con la profesora de inglés Sara Blake (mi hermana), ella descubre que esta reversibilidad del andarín de la noche está anunciada por un juego en la gráfica del autor integral Echeverría. Desde el título y en las dobles páginas se altera la tipografía y el color de cada leyenda verbal: una, en imprenta mayúscula de color rojo y otra, en imprenta minúscula en color negro. El descubrimiento de mi hermana fue que si leemos desde el final hacia el inicio sólo el texto en rojo, el relato cobra otro sentido y el andarín ya no es Puk, sino Obregón. La reversibilidad del personaje se duplica en la voz del andarín, la doble direccionalidad de la lectura y en la tipografía como clave enigmática.

Por si esto fuera poco, al final del libro, nada ha terminado como lo indica una solapa de cartón añadida donde hallamos las instrucciones para ingresar en la página web y ante una cámara ubicar el *marker* (la solapa) y seguir viendo de otro modo el despliegue del andarín.



La editorial Manoescrita demuestra cómo la tecnología y los clásicos, tienen puntos de contacto que quedan plasmados en la lectura del libro y en el espacio lúdico frente a la pantalla. En este sentido por ser lecturas repartidas la propuesta resulta más intermedial en tanto pueden ejercerse lecturas de modo independizado, y a la vez, es transmedial por los reenvíos entre el libro papel y la animación por pantalla de las ilustraciones de Iñaki Echeverría.

Las editoriales son agentes fundamentales de estas propuestas transmediales y entre varios sellos reconocidos de la literatura infantil, Fondo de Cultura Económica, Comunicarte, Calibros-copio, como fuera Libros-álbum del Eclipse, las editoriales independientes han generado proyectos culturales para las infancias que acompañan un aumento transmedial en nuevas propuestas transLiterarias.

Uno de esos casos que quiero mencionar, es el del proyecto de la Editorial Tinkuy<sup>8</sup> que en la Argentina apostó a ser un espacio de creación colectiva con la producción de juegos literarios y un programa de radio de la Biblioteca del Congreso de la Nación, disponible en Internet en forma on-line donde escuchamos encuentros con librerxs, autorxs, ilustradorxs, lectorxs. A los juegos literarios editados en soporte de mazos de barajas, se suman recursos gratuitos de propuestas complementarias de invención para seguir jugando con las palabras y la poesía de consagradxs autorxs que pueden descargarse en forma gratuita desde la página web de la editorial. Transcoporeidades y transmediaciones son los nuevos modos de leer-escuchar-inventar con la palabra oralizada y escrita, no sólo en un hacer performativo, sino en la multiplicación de accesos que crean mayores disponibilidades para recorrer lo literario como evento de resignificaciones y potencialidades en el mundo lúdico entre pares y adultxs. Un proyecto cultural donde Tinkuy instala un estado de infancia (concepto que encontrarán profundizado en el

<sup>8</sup> Para ver más sobre Tinkuy ir a: <https://tinkuy.com.ar/>

capítulo 3) como territorio de enlaces que, sin duda, reconocemos en sus productos artísticos y formas de hacerlos circular como metáfora transmedial que guarda el nombre de su sello en voz quechua que significa: “encuentro”.

### **Transmaterialidad**

La materialidad de los libros y los nuevos formatos en que habitan los textos literarios son siempre significantes. Devenido como territorio artístico desde el año 2000 se multiplicaron soportes que aumentaron potencialidades metafóricas en los libros-objeto, los libros animados, los libros con adiciones, los libros-álbum que hacen que leer sea poner en movimiento lo literario en el más allá del libro tradicional.

Conocemos libros acordeón, desplegados, cintas de moebius, caja de CD, libros troquelados, juegos de cartas, libros bañera, *pop up* como desafíos del diseño que manifiestan rupturas respecto de los objetos tradicionales contenedores del arte para declarar y renovar preceptos del invencionismo. En el arte contemporáneo se acrecientan las relaciones productivas de la composición de los soportes que se vinculan con imaginarios tecnológicos. Por lo tanto, las transfiguraciones en los cuerpos portantes de lo literario son otro modo en el que el arte subvierte lo convencional y muestra nuevas aristas como declaración política de lo insuficiente y espacialmente, encorsetado. Más allá del corral de los libros rectangulares de tapas duras los nuevos diseños reivindican la invención y la inclusión de lo lúdico como medios de organización espacial con interés particular en el movimiento.

Sabemos que la alteración de los soportes se da en muchos libros que no son literarios, sino que están concebidos como “juguetes” o pre-libros sin ser productos estéticos literarios. Circunscripta a mi propósito de análisis, mencionaré algunos textos transLiterarios que alteran la representación cultural de un libro tradicional no sólo como formatos extravagantes, sino como portadores de sentido que se transfunden con lo relatado o poetizado.

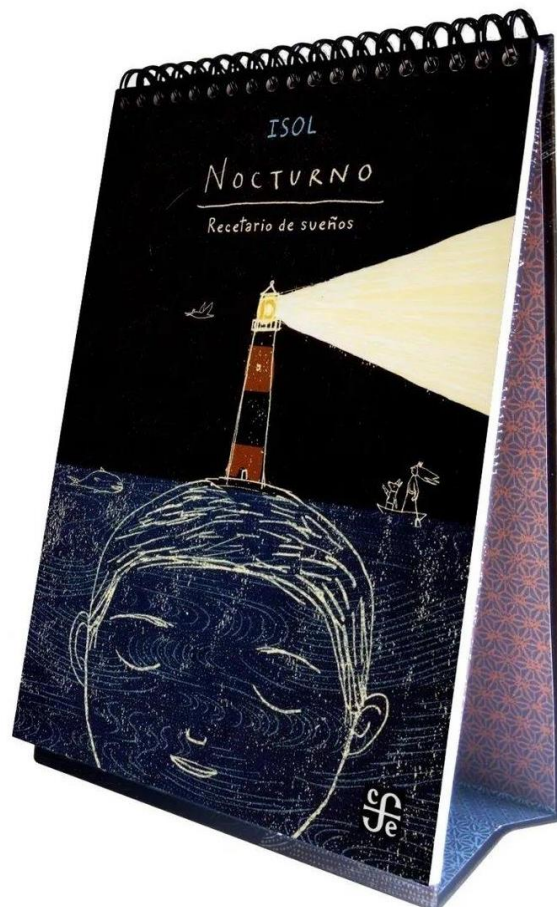
Ya nos referimos a la editorial argentina Tinkuy que dentro de su proyecto cultural busca principalmente nuevas formas de encuentro con la lectura como accionar transformador entre historias, palabras y poesía con más lectorxs.

La colección del sello *Poesía a la carta* se editó en formato de mazos de barajas que contienen la letra de tres prestigiosos autorxs de la literatura infantil argentina que fueron publicados bajo el mismo título en diferentes años. Uno, con poesías inéditas de Laura Devetach (2017), otro, con la selección de cuarenta poesías de María Teresa Andruetto (2019) junto a cinco de citas y cinco con figuras de tarot; y otro mazo donde Gustavo Roldán (2019), a modo de oráculo poético, combina preguntas y posibles respuestas con sus poemas donde ingresa el lunfardo. La colección también incluye la caja de cartas *Bretón* (2020) con las ilustraciones digitales de Pablo Bernasconi que recupera consignas surrealistas como el cadáver exquisito, el collage y la escritura automática para poner en juego. También se editan *Invención de Haikus* (2018) de María José Ferrada, *Contáme* (2019) de Pablo Patini con sus personajes dibujados a trazos simples, *Doblete* (2019) de Pablo Medici “Brocha” que invita a descubrir personajes de los cuentos clásicos y *Versos desencon-*

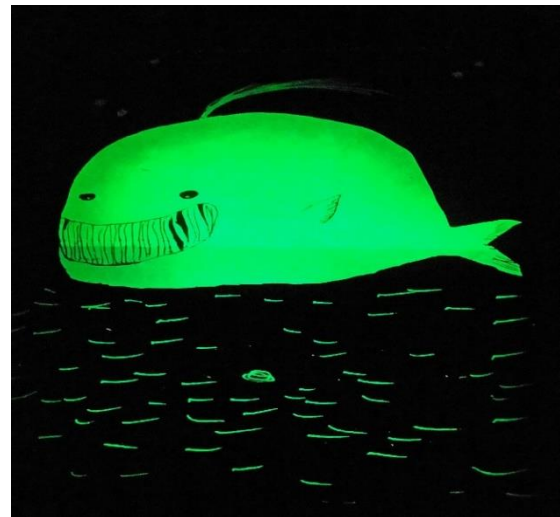
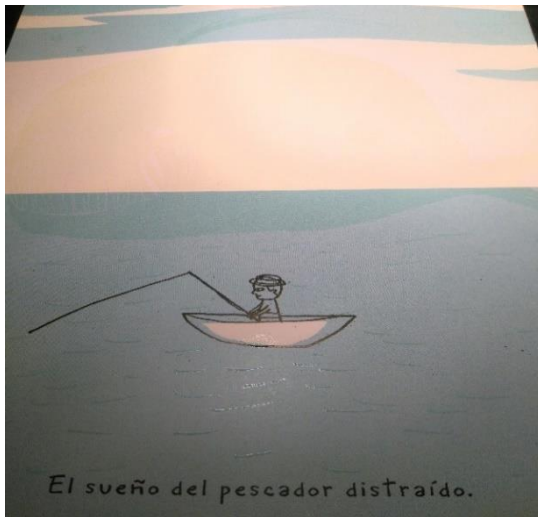
*trados* (2020) de Laura Forchetti con poesías de Alfonsina Storni. Juegos poéticos como se analizarán en el capítulo 2 donde el azar habilita combinaciones infinitas para lxs jugadorxs y lectorxs.



*Nocturno - Recetario de sueños* (2011) de Isol es una propuesta poético-narrativa-visual transLiteraría donde el libro-objeto es un texto-cuerpo. Su transmateralidad supera la idea de ser un soporte novedoso a nivel técnico porque deriva metáfora de lo mágico como la propia autora lo menciona. En principio desde su apertura se transforma de ser un “libro-anotador” de tapas duras de 16,5 x 23,5 y anillado, para configurarse en un rotafolio triangular que se sostiene sobre sí mismo y permite el giro de las páginas ilustradas en fondo negro. El negro de la noche, porque el recetario de sueños contiene instrucciones para poder perder los miedos en la oscuridad y tener cada noche la posibilidad de pactar un sueño con el libro.



El lector sometido a la lógica del enigma debe seguir ciertos pasos para develar el misterio que se encierra en cada página. Para poder encender lo literario debe primero, elegir el sueño que se encuentra como leyenda en una línea al pie de cada pliego y, segundo, encender un velador que ilumine la hoja que ya tiene la ilustración con la invitación a ese sueño. Al cabo de más de cinco minutos, es imprescindible apagar la luz para que la imagen que estábamos viendo se transforme en otra fosforescente.



Hay que ver para creer esta extraordinaria propuesta donde hay una transmutación física gracias a la luz de una lámpara que, tenemos que buscar por fuera del libro. La transmateria- lidad genera en la doble ilustración (una, visible y otra, invisible que se activa y brilla en la oscu- ridad) dar cuerpo físico al devenir poético entre realidad-sueño-ficción.

La intensidad lúdica transLiteraria se sostiene hasta en el folio final del libro donde se invita a quienes lean a ser autorxs y dibujar un sueño deseado, que podrá irse borrando para seguir inventando otros en nuevas oportunidades.

### **Transnacionalidad**

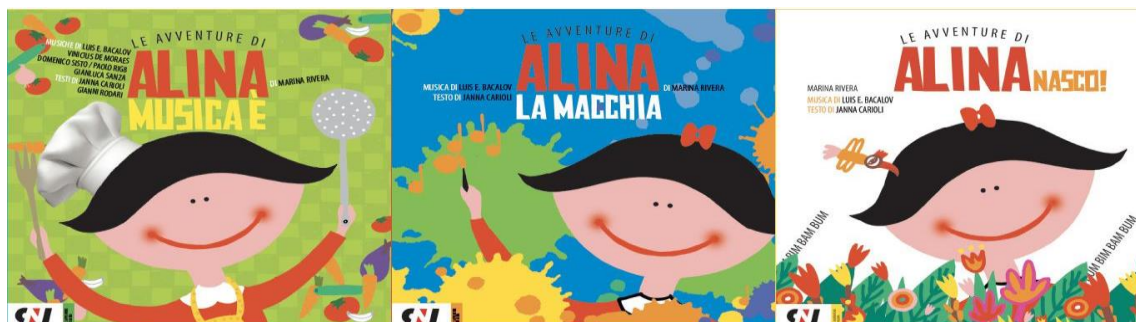
En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros. El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos hacia las más distantes geo- grafías, hacen de la extranjería una condición de la contemporaneidad.  
(Andrea Giunta, 2014, p. 55)

La literatura se vuelve transnacional por los accesos a Internet que permiten intercomunica- ciones entre usuarixs, lectorxs y autorxs permitiendo una red social entre ellxs. Pero también esta red, aumentó posibilidades de trabajos por proyectos en equipo a distancia.

Con o sin Internet muchxs autorxs vivieron la extranjería por frecuentes viajes elegidos o forzados, exilios, migraciones, intraexilios. Por eso, como lo plantean Marie Audran y Gianna Schmitter (2017), “algunos autores viven afuera, pero publican en su país de origen, otros viven en su país natal y publican afuera, en función de su vida privada o conforme con ciertas lógicas del mercado editorial. Cabe entonces repreguntarnos qué es un autor argentino.” (p.1). Sin pretensión de responder esta pregunta, resulta interesante reconocer estos transbordos que muchxs veces dejan huellas en las escrituras o en las propuestas artísticas que mixturan lenguajes o estéticas, transformándose en transnacionalidades también por la tematización de esos traslados.

En la literatura argentina para niñxs, especialmente, los *silent book* permiten multiplicar las posibilidades de recepción, más allá del lenguaje y la cultura de quienes los leen.

En este sentido, si bien muchxs autorxs argentinxs que viven en el extranjero escriben literatura para niñxs, son muy pocxs los que producen textos transLiterarios. Por eso, quiero detenerme en la propuesta artística de la autora integral argentina Marina Rivera que está radicada en Italia desde hace más de 30 años y ha publicado una colección de tres libros, *Le Avventure di Alina: Nasco* (2015), *La Macchia* (2016) y *Alina é música* (2018) por la editorial veneciana Gráfica AZ.



Cada libro relata una aventura de Alina: su particular nacimiento, una aventura con la pintura y otra con la música. Los tres libros transLiterarios contienen un *silent book* (con idea, gráfica e ilustración de Marina Rivera), una poesía de otrx autor, la partitura de la canción que tiene como texto la poesía y un CD donde escuchamos esa canción y otros temas musicales en producciones cantadas y orquestadas por diversxs músicxs. La transLiteratura rezuma en estos componentes que no son adiciones a estos libros, sino unidades que están perturbadas entre sí y son reenvíos semánticos constantes en diferentes códigos semióticos. Los libros bajo la idea de Marina Rivera son a su vez un colectivo de artistas: la autora, la ilustradora y diseñadora gráfica, poetas, músicxs, cantantes, informáticxs.





Particularmente en el segundo libro de la colección, *La Macchia* (2016) que en español significa “La mancha”, Alina está en un espacio todo blanco, indeterminado y acotado, donde empezará a pintar. Pero ante la caída del tarro negro de pintura, una gran mancha queda fijada en el piso. La mancha, es un problema, un error demasiado grande para taparla o limpiarla, por eso, Alina primero recupera parte de ella para que con sus pies o con sus manos se transforme en figuras. La mancha sigue ahí y decide darle independencia. *In media res* la corta, juega con ella y hasta la deja pintar manchas de colores en ese espacio que ahora tiene una nueva identidad. La mancha devino en muchas manchas y fue el modo en que Alina decidió hacer su obra de arte. Al final del texto descubre por una fotografía gigante que su modo de pintar es el mismo que el de Jackson Pollock. El libro no concluye porque sigue acompañado de la letra de una canción con texto de Janna Carioli, con partitura y música de Luis Bacalov en un CD <sup>9</sup>.

Las manchas en la fotografía de Jackson Pollock se contagian y renuevan en las de Alina, la letra de la canción se integra como una voz polifónica que empapada de la historia muta en una temática nueva. En el CD adherido podemos escuchar una pieza de esa canción orquestada y cantada con un ritmo que parece ir en aumento como la cantidad de manchas que va imprimiendo Alina en las paredes. Además, se suma la partitura como ese modo de permitir que la música pueda sonar diferente según quien la ejecute y la dirija.

Como lo plantea Claudia Kozak (2015) *trans* implica “[...] el atravesamiento recíproco y móvil que construye significaciones también móviles y proteicas” (p.172)

Con magistral transfusión de las artes la propuesta de Marina Rivera deja al lector desbordado en la propia aventura de leer el silencio que se hace música, pintura y palabra interna. Solo leemos dos palabras que habitan este *silent book* en italiano: “NIENTE PAURA” (en espa-

<sup>9</sup> Luis Bacalov, compositor y pianista argentino. Ganador del Oscar 1996 por la columna sonora del film “El cartero” dirigida por Michael en el año 1996.

ñol: “Nada de miedo”), voz del soliloquio de Alina que funciona como mandato para no temer a lo que lxs adultxs podrían considerar una mancha como error indeleble. El texto transLiterario y transnacional permite volver a la idea del arte para todxs, más allá de las nacionalidades cuando viaja como literatura visual, como silencio, como música.

### Transgenérica

Los textos transLiterarios ponen en debate la productividad de seguir sosteniendo la categoría canónica de los géneros literarios. Por eso, como lo plantean Marie Audran y Gianna Schmitter (2017) lo ultracontemporáneo resulta atravesado por una transgenericidad tanto lúdica como transgresora. Me apropio de una de sus preguntas: ¿Si el género es una categoría ideológica, en qué medida esta transgenericidad puede volverse política?

Hipotetizaremos una respuesta teniendo en cuenta la propuesta artística desestabilizadora del autor integral argentino Gusti en el libro *Mallko y papá* (2014) donde el collage, la fotografía, las historietas a mano alzada, los dibujos, las recetas, la narración son multilenguajes que permiten ir descubriendo lo que está advertido en su tapa: el extraño cuerpo con cara de un niñx en el entorno de unos primeros trazos infantiles.



Un cuerpo desproporcionado por el collage donde en la parte inferior, vemos las piernas de un hombre adulto y en la parte superior, reconocemos a un niño sosteniendo entre sus manos un objeto que es difícil de identificar. Así el collage muestra lo deforme y oculta lo figurativo.

Empezamos a leer el libro que guarda la lógica de una novela por su extensión y su separación en capítulos donde se desarrolla la historia del vínculo familiar focalizado en el niño Mallko. El tono confesional de las voces en la novela se carga de autenticidad entre palabras, dibujos, viñetas de historietas, fotografías, ilustraciones, garabatos o cartas que habitan las dobles páginas generando la imposibilidad de leerlas de una vez.

Es una lectura de hallazgos y de hechuras mixturadas dentro de la superficie de cada página que involucra al lector como un pesquisador que debe desandar una “escritura” plural para develar sus capas ficcionales que van a merced de un sistema de simbolizaciones, de sensaciones y sentimientos que estallan en significaciones diversas.

El libro tematiza desde el inicio la aceptación de una paternidad cuando “un hijo no sale como lo imaginás”. El narrador relata el proceso de configurarse subjetivamente como padre de Mallko a modo de diario ilustrado, con la lista de medicamentos, fotografías y viñetas con un sinfín de juegos con su hijo, incluye agradecimientos a sus amigos, el relato de escenas de lo cotidiano y de instantáneas con Mallko. En cada relato hay dos líneas narrativas: una, la de los acontecimientos focalizados desde el padre y desde Mallko; y otra, de metareflexión que a su vez se duplica entre relatos del yo y conclusiones científicas –siempre en letra de molde– acerca del síndrome de down.

Este padre nos declara con diversas estrategias estéticas que: “No aceptó que Mallko, su hijo, fuera diferente, sea un niño con “síndrome down” (p.6). Mallko es un personaje *trans*.



Entre la voz del padre, la de su esposa Anne, su otro hijo Théo, el mismo Mallko y nuevamente la suya con una congestión de imágenes, palabras, textos y géneros, nos incluimos en la espesura de una paternidad que se construye y se modifica en forma rizomática y atestada. El inquietante texto transLiterario muestra la turbulencia de este cambio a través de lo transgénerico y se instala en el devenir de sensaciones contradictorias que, desde la primera página, desafía al lector a distanciarse de lo “políticamente correcto” en un libro destinado a lxs niñxs y a lxs adultxs.

El texto de Gusti nos plantea una transLiteratura donde lxs lectorxs funcionan de una manera semejante a los usuarios de la web, abriéndose paso entre el matorral de una historia transgenérica y en una agregación de datos plurisígnicos siempre desde un principio generador y transformador de escritura.

## Nuevas formas de circulación de la transLiteratura infantil argentina

*El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir –aunque sea en la fulguración de una mirada– en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos. Un intento probablemente no separable o distinguible de un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo.*

(Prada, 2012, p.19)

Como segunda dimensión de estudio sobre la transLiteratura infantil argentina pretendo revisar de qué modo circula la literatura transfundida en las artes y las nuevas tecnologías. Circulaciones que invitan no a exhibir, sino a provocar a lxs lectorxs/visitantes en el ingreso a lo literario por medio de un repertorio de propuestas que lo afectan e involucran.

Podríamos pensar que estas formas de hacer saber se relacionan con los espectáculos que en muchos casos lxs autorxs de la literatura argentina para niñxs generan en exposiciones, encuentros en las escuelas, en teatros o incluso en videos que encontramos en las redes sociales. Sin embargo, en estos modos de espectacularidad, si bien se promueven experiencias literarias con los niñxs, ellxs son “espectadorxs” de lo literario aunque la propuesta pudiera apelar a integrarlxs en algunxs momentos. Siempre acompañan, complementan lo que está guiado por el artista y son conscientes del artificio. A diferencia del espectáculo, en el acontecimiento transLiterario lxs lectorxs/visitantes cumplen un rol performativo, llegan a un espacio en el que deben actuar con el arte, participar haciendo arte como una forma de alteridad.

Entonces, diferenciamos las circulaciones transLiterarias de los espectáculos artísticos. Desde esta perspectiva, pensaremos en eventos con lo literario donde la literatura entre otras artes y tecnologías deviene *trans* porque la literatura está más allá y se hace con sus partícipes.

A finales de la década del sesenta y comienzos de la década del setenta se produce el pasaje del arte objetual de las obras hacia el arte conceptual en las artes visuales e irrumpen las instalaciones artísticas. En Argentina, artistas contemporáneos como Edgardo Antonio Vigo o Gyula Kosice inauguran lo que luego en grupos colectivos será una práctica artística de apertura en *happenings*, ambientaciones, instalaciones, *performance* que democratizan la cultura, generan nuevos modos de socialización, y alteran los circuitos cerrados y sacralizados que instituyen el arte.

Variedades de expresiones artísticas emergen en este contexto para pensar espacios con nuevas formas de montaje. Así la instalación puede definirse, según Claudia Kozak (2015)

como “obra de entorno”. Desde este modo de hacer arte, pensamos la transLiteratura como circuito de lo literario que, atravesado por otros bienes culturales y estéticos, crea un espacio interactivo entre los habitantes de ese encuentro. Un encuentro entre cuerpos, el cuerpo físico de los lectores y el cuerpo físico de los objetos estéticos puestos en juego en un acontecimiento transLiterario.

Resulta fundamental propiciar entornos donde lo literario junto a otras artes se pone en juego, porque como lo subraya Abad Molina:

Las instalaciones y la deriva lúdica que en ellas acontece, permite transitar por diferentes identidades del “yo” encarnado en el nos-otros, pues favorecen la simbolización y aparición del “otro posible” a través de los objetos mediadores y la configuración del espacio total de juego (espacio que contiene y permite todas las acciones e in-acciones infantiles). Entonces, la pregunta y la maravilla se acompasan con la permanencia y la alternancia. (Abad Molina, 2016, p.12)

Si bien en el capítulo 2 encontrarán un desarrollo más profundo acerca de esta dimensión, cabe mencionar que en la literatura argentina ultracontemporánea para niñxs reconocemos a Pablo Bernasconi y a Istvansch como dos autores integrales que han puesto en juego circuitos transLiterarios en muestras performativas.

Ambos artistas nos llevan a pensar en proyectos culturales donde las instalaciones son un espacio común en el que simultáneamente caben diversos objetos culturales, en el que tienen lugar distintas experiencias artísticas sin necesidad de pautar un orden de tránsito y en donde los objetos lúdicos y simbólicos no tienen un sentido unívoco. Lo transLiterario en estos entornos se configura como un espacio cultural en el que diferentes sujetos comparten diferentes objetos mediante diferentes discursos.

El desafiante Pablo Bernasconi, escritor, ilustrador y diseñador de más de treinta títulos, nos sumerge en sus obras a una práctica artística entre la literatura y los collages digitales. Más allá de sus cuidados libros-álbum o su mazo de cartas surrealistas, Bernasconi apuesta a una literatura expandida, *inter* o *trans* las artes visuales como posibilidad de experimentación, de ampliación de lo imaginario y de los límites formales.

Lo transLiterario como evento se puso en juego en dos muestras itinerantes, *Finales* y *El Infinito*, que el autor organizó como una forma de traspasar los propios “límites” de sus libros inscriptos en el arte conceptual.

La muestra itinerante “Finales” se inauguró en Bariloche -ciudad donde vive el autor-, el 7 de marzo de 2014. Siguió viajando por Posadas, Mendoza, Salta, Comodoro Rivadavia entre otras ciudades argentinas hasta el 2018 y llegó a instalarse en veinticinco centros culturales, museos y hoteles. Si bien “Finales” lleva el nombre homónimo de su libro, se trasladaban más de 70 obras, entre lienzos, objetos, bocetos e ilustraciones que incluían a sus libros *Retratos* (2012), *Finales* (2013) y *Bifocal* (2014).



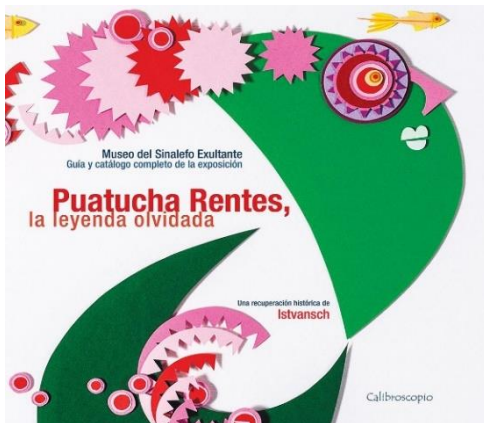
Aún más desafiante fue la muestra “Infinito” donde el proyecto se planteó como ampliación interactiva de su libro *El infinito* (2018) en el cual la poesía visual y escrita se sale del corral conceptual para expandirse como metáfora en sesenta y cuatro citas de autorxs consagrados que Bernasconi ilustra configurando un ensayo lúdico.

En la muestra “Infinito” se dispusieron treinta obras, se presentó un material didáctico interactivo sumado a la apertura de un espacio donde todx participante podía manipular juegos y artefactos que remitían al tópico. Pensada como encuentro para lecturas multimodales y plurales ambas muestras dan cuenta de otro modo de hacer transitar la literatura: los eventos transLiterarios.

El artista integral Istvansch al cual ya nos hemos referido por sus excepcionales juegos transLiterarios con el texto, la imagen, el diseño y los soportes, siempre genera un paso más con sus experimentaciones. En una exposición enmarcada en la “III Jornada de Literatura para niños y su enseñanza” que organizamos en el año 2018 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata pudimos constatarlo.

En esa instancia nos visitó Istvansch y desplegó todas las maneras posibles para leer con él sus textos hasta llegar con la imagen amplificada en una pared a hacernos creer que estaba bebiendo agua de un vaso icónico. Estos espectáculos son parte de su compromiso político con el arte que entiende vivo en la circulación del arte lúdico literario. Como lo mencionaba al principio, en esas presentaciones artísticas vemos al papelólogo como actor y provocador ante un público, y nos interesa, en cambio, enfocarnos en la producción de sus eventos transLiterarios.

Reduplicando instancias artísticas Istvansch frecuentemente realiza instalaciones transLiterarias de un cuidado notorio para abrir espacios interactivos con lectorxs de toda edad. Por eso, sólo quiero detenerme en una operación de pasaje desde el libro transLiterario *Puatucha Rentes, una leyenda olvidada. Museo del Sinalefo Exultante Guía y catálogo completo de la exposición* (2014) de su autoría, hacia un evento transLiterario que el innovador artista generó por partida doble en la Sala del Museo del Sinalefo Exultante en la muestra *Obras a la mano* que tuvo lugar en el Museo del Barrilete en Córdoba el 7 de octubre de 2017.



Cabe destacar que la muestra interactiva estuvo distribuida en dos salas. El espacio *Mi ciudad* bajo la consigna “¿Querés meterte en una ciudad de papel?” donde lxs participantes podían construir una ciudad entre los juguetes que el artista diseñó para su libro homónimo. En ella lxs visitantes podían traspasar la realidad, fabricarse su lugar imaginario con otrxs y jugar moviéndose entre edificios, casas, autos, mascotas, señales de tránsito o un tren para armar.



En la otra sala, se ingresaba al ficticio Museo del Sinalfo Exultante para “hacer real” la exposición de los originales de la supuesta y olvidada artista Puatucha Rentes quien dio origen a su libro-catálogo. Para esta exhibición interactiva el artista diseñó un pórtico de ingreso, un mobiliario y marcos para los cuadros del museo.

Ya el libro-catálogo transLiterario *Puatucha Rentes, una leyenda olvidada. Museo del Sinalfo Exultante Guía y catálogo completo de la exposición* (2014) genera una lectura de múltiples dimensiones ficcionales por su tematización, sus texturas, sus ilustraciones.

El libro rezuma humor y la materialidad del texto parodia el formato de los catálogos que circulan en los museos europeos. Generalmente, son guías instruccionales para ubicar las obras a las que se suman compendios explicativos sobre ellas a partir de fotografías con datos específicos. En algunos de ellos, se suman biografías de los autorxs y críticas interpretativas.

Istvansch replica la estructura de esos catálogos con una guía de una exposición de retratos de lxs sobrinx de una supuesta artista Puatucha Rentes. Múltiples discursividades componen el texto: datos biográficos de cada sobrinx, un comentario crítico de arte de cada retrato junto a pastillas informativas paratextuales y un desplegable que da cuenta de los trabajos de restauración, recuperación y organización de la muestra.

Cada retrato respeta la estética de Istvansch quien trabaja con papeles superpuestos por corte o troqueles, por eso se autodefine como papelólogo. Entre parodia y disparate, la otra

dimensión transLiteraria que produjo Itsvansch no sólo tiene como portador el catálogo, sino la instalación en un museo real.

Más allá de este traspaso ficcional, en esta instalación, Itsvansch recupera dos tópicos del arte contemporáneo: la ciudad y los retratos. La ciudad como espacio de congestión y anónimo; y los retratos, como piezas de registro. Al respecto Andrea Giunta (2014) asevera que “El artista contemporáneo construye e investiga archivos. Los retratos fotográficos tienen un estatus privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida.” (p.33).

Por lo expuesto, considero a Itsvansch un representante argentino de una poética literaria *trans* para niñxs que sigue un proyecto cultural incesante. Poética transLiteraria que el propio autor integral delinea en entrevistas y textos analíticos donde ha teorizado sobre sus conceptualizaciones acerca del libro como objeto y de la estructura lúdica como cuerpo al cual se enfrenta el cuerpo del lector. Sus producciones artísticas en libros y en eventos literarios tienen en cuenta esos cuerpos significantes que deben entrar en un engranaje para habilitar lecturas múltiples.

Surge así una pretendida provocación al lector de lecturas polifocales que nacen desde los micro-cuerpos en sus ilustraciones de papel hasta en las gigantografías de sus muestras transLiterarias para que cada unx de los lectorxs/espectadorxs, participe, elija qué mirar y qué historia componer.

Para concluir, tengamos en cuenta que además de los contagios artísticos, la transLiteratura vuelve a lo literario y a poner de manifiesto su inagotabilidad. Establece un pacto con lo inconmensurable, una muestra del arte como devenir, como mutación en cada evento de lectura o de literatura participada. Lo literario emerge en una mutidimensionalidad no sólo de lenguajes, sino de cuerpos puestos en juego con otras corporeidades y con una escucha o lectura literaria performativa. La experiencia literaria deviene multiplicadora e inextinguible. Una transLiteratura que abre el corral para permitir efectos simbólicos de alto impacto y de renovado alcance más allá de la instancia de fruición en el encuentro.

## Referencias

### Textos teóricos

- Abad Molina, J. (2016). “Prólogo: Ser juego: metáforas de la vida de relación”. En P. Lapolla, P. y otros. *Experiencias artísticas con instalaciones- Trabajos interdisciplinarios de simbolización y juego en la escuela infantil (11-14)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En G. Agamben, *Desnudez (17-29)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Audran, M. y Schmitter G. (junio, 2017). TransLiteraturas. *Revista Transas*. Universidad Nacional de San Martín.



- Bajour, C. y Carranza, M. (julio, 2003). El libro álbum en Argentina. *Revista Imaginaria*, (107).
- Bishop, C. (2018). Capítulo III. Teorizando lo contemporáneo. En C. Bishop, *Museología radical o ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (25-40). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Libretto.
- Blake, C. (2014). Modos de leer libros meta-ficcionales para niños. En C. Blake (Coord.). *Literatura para niños y su enseñanza*. (25-30). La Plata: Vuelta a Casa.
- Botto, M. (2014) 1990-2010. Concentración, polarización y después. En J. L. De Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (219-271). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (1998). Introducción. En R. Chartier y G. Cavallo (Dir.). *Historia de la lectura en el mundo occidental* (11-53). Madrid: Taurus
- Chiani, M. (2014). Poéticas trans. En M. Chiani (Ed.). *Escrituras compuestas: Letras/ Ciencia/ Artes* (7-14), Ciudad autónoma de Buenos Aires: Katatay.
- Díez Álvarez, J. (2003). Poner el juego en juego y la metáfora como métodos para la creatividad en el aprendizaje artístico. En M. Acaso López (Coord.). *Artes, individuo y sociedad* (289-293). Serie de monografía - Anejo I (14), Madrid: Universidad Complutense.
- Espartaco, C. (2007). *Ultracontemporáneo. Ensayos de arte y crítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. DF. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (2003). Noticias recientes en hibridación. Trans- *Revista Transcultural de Música*. España: SIBE Sociedad de Etnomúsica (7). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Intervenciones desde América Latina*. (pp. 5-36). Texto curatorial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Petrobras ArteBA.
- Heartney, E. (2013). Introducción. En E. Heartney, *ARTE & HOY* (7-13). Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Kozak, C. (ed.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura en las artes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo Editora. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Ludmer, J. (2007). “Literaturas post-autónomas”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, (17). Nueva York: CUNY-Lehman College.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Aquí América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lytard, J.F. (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra S.A.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. London: Verso.

- Prada, J. M. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial.
- Rancièrre, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Rodari, G. (1987). La imaginación en la literatura infantil. *Revista Piedra Libre*. 1 (2). Córdoba: CEDILIJ.
- Rodríguez Ballester, A. (18 de agosto de 2020). Entrevista: De la historia real al libro ilustrado: el hombre que aprendió a leer (y se hizo poeta) en el Delta, *Clarín.com.Cultura*. Recuperado de [https://www.clarin.com/cultura/historia-real-libro-ilustrado-hombre-aprendio-leer-biblioteca-delta\\_0\\_zQ\\_2bG1\\_T.html](https://www.clarin.com/cultura/historia-real-libro-ilustrado-hombre-aprendio-leer-biblioteca-delta_0_zQ_2bG1_T.html)
- Schmitter, G. (2019). Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017). La nueva novela latinoamericana sin límites. En L. Segas y F. Terrones (Coord.). *América sin Nombre*, (24), 53-62. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.04>
- Speranza, G. (2006). *Fuera de Campo*. Barcelona: Anagrama.
- Szpilbarg, D. (2010). Editoriales artesanales y libros-arte: Nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En: Actas. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Sociología. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5755/ev.5755.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5755/ev.5755.pdf).
- Vanoli, H. (2010). Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura, *Nueva Sociedad* (230), 129-151.
- Weiss, M. (2019). *Oh, la edad!- Ilustrar para niños, jóvenes y adultos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial M.

## Textos literarios

- Andruetto, M. T. (2019). *Poesía a la carta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- Bernasconi, P. (2020). *Bretón*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- \_\_\_\_\_ (2018). *El infinito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Bifocal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Finales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Retratos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.
- Borges, J. L (1975). El libro de arena. En *Obras Completas* (68-71). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé Editores.
- Devetach, L., Bonaparte, G., Raspo, C. y Medina, M. (2015). *Quiensabe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CalibroscoPIO.
- Dourmec, B. y Barnes, A. (1975). *La Línea*. La Habana: Casa de las Américas Editor.
- Echeverría, I. (2010). *El andarín de la noche- Fragmento de Sueño de una noche de verano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manoescrita.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El flautista de Hamelín*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manoescrita.

- Ferrada, M. J. (2018). *Invención de haikus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- Forchetti, L. (2020). *Versos desencontrados*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- Gusti (2014). *Mallko y papá*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Océano Travesía.
- Isol (2011). *Nocturno-Recetario de sueños*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Istvansch (2014). *Puatucha Rentas, la leyenda olvidada*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CalibroscoPIO.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Detrás de él estaba su nariz*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Del Eclipse.
- Lima, J. (2017). *Un día, un gato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CalibroscoPIO.
- Medici, P. (2019). *Doblete*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- Montes, G. y Legazzi, C. (1991). *Irulana y el Ogronte (un cuento de mucho miedo)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Patini, P. (2019). *Contáme*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy.
- Rivera, M. (2015). *Le Avventure di Alina – Nasco*. Venecia: Grafica AZ.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Le Avventure di Alina – La Macchia*. Venecia: Grafica AZ.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Le Avventure di Alina – Alina é musica*. Venecia: Grafica AZ.
- Roldán, G. (2019). *Poesía a la carta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinkuy
- Wernicke, M. (2019). *Contracorriente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial CalibroscoPIO.