



Iris Rivera y la literatura como epifanía

Cristina Blake (UNLP- UNSAM)

Adentrarnos en el universo textual de Iris Rivera invita al desafío de descubrir otros mundos que se entronizan con el nuestro dejándonos, al menos, con la convicción que hay un más allá de lo que vemos, de lo que naturalizamos, de lo que consideramos cristalizado y seguro. El lector de la obra de Rivera siempre termina conociendo algo nuevo y así su ficción se constituye en un sendero para saber más de nosotros mismos, de los otros y de lo que nos rodea. Podemos reconocer la sinuosidad del tiempo como en *Baldenders* (2012), el poder de la palabra como en *El señor Medina*, en *Bicho hambriento y otros versos jugados*, seres desconocidos como *El mono de la tinta*, *El Zooki*, *El cazador de incendios*, personajes con otras dimensiones de vida como en *Maqueta*, la explicación del origen del mundo y de sus cosas como en *Mitos y leyendas de la Argentina*, significaciones profundas de los comportamientos humanos como en *Haiku*, *La casa del árbol*, *Jamón del diablo*, *En la caja de herramientas* y entender vínculos humanos como en *Los viejitos de la casao Cuentos con tías*. Toda una poética del ser, del parecer, del estar en el mundo y de imaginar otros desconocidos. De la prolífera producción de Iris Rivera que se inicia en 1991 con sus cuentos *Historias de no creer* todo lector se inmiscuye en una nueva forma de conocimiento que está determinada por una lectura de lo profundo, por una lectura que saca velos a lo patente para mostrarnos nuevos enlaces y dimensiones explicativas de lo real. Tal vez por eso, los textos de Iris Rivera interpelan al lector, a todo lector, más allá de su edad, como ella misma en el ciclo literario organizado por la Editorial Mil Botellas lo ha declarado: "... yo escribo para personas que están creciendo..." porque "...creo en la literatura a favor del crecimiento y al sacarle el adjetivo (infantil o juvenil), se está apostando también a que algo crece. No a un mundo de ilusión, a un mundo de hadas en el que todo se soluciona con la magia".

Esta representación de la autora sobre su lector sin edad se trasmuta en sus ficciones y se configura como un "autor-lector" que busca, que no se sacia, que sabe que debe aprender, que recorre diferentes modos de leer, que va cambiando, ensaya, tiene expectativas de no ser sólo lo que hoy es, mira, pesquisa, se incomoda, descubre, encuentra y sigue buscando. Con la literatura podemos seguir creciendo y así esta escritora, profesora, maestra, entrevistadora y tallerista nos brinda en cada uno de sus textos una llave, similar a la que encuentra uno de sus personajes: Josefina quien en el cuento "La llave de Josefina" descubre el interior de un árbol, de una abeja, de un hombre, de un perro, de un cartero y el de ella misma. Josefina tiene en sus manos la clave para zambullirse en lo esencial y como es una niña generosa, hace una

copia que posee el mismo poder de entrar al interior invisible de los seres. Sólo que esa llave (la doble) puede asirla quien logre tener paciencia de leer la historia que la narradora nos cuenta que cuenta el cuento que estamos leyendo. Por lo tanto, la literatura es la llave, la ficción es la clave con la cual el lector puede abrir puertas y pasar a otro lado, no sólo leyendo, sino siendo en su lectura mentor de acciones, fundamentalmente, la de agarrar la llave y girar la cerradura.

Este es el lector al que Rivera apela y entromete en su universo textual a través de diversos géneros discursivos que podemos elegir en nuestra trayectoria de crecimiento: cuentos, libros-álbum, micro-relatos, poesías, *limericks*, *haikus*, canciones, disparates, mitos, leyendas, unanovela. Entonces, la palabra halla su lugar y lo comparte en la mayoría de los textos con una potente imagen. En sus primeras publicaciones la ilustración guarda una relación de anclaje y acompañamiento de la palabra y, luego especialmente en sus últimos libros-álbum, deviene junto a reconocidos ilustradores (María Wernicke, Tania De Cristóforis, José Sanabria) un juego dialógico insustituible. Esta es otra decisión que la misma Iris Rivera revela: "... las imágenes también narran, hay momentos en los que la escritura se retira y deja que digan ellas. También hay momentos en que la imagen decide no mostrarse para dar lugar a las palabras. Cuándo sí, cuándo no... eso forma parte de un diálogo que se establece entre el autor del texto y el autor de la ilustración." (2008: 6)

Reconociendo estas propiedades discursivas, en su literatura no hay exceso sino concentración semántica, densidad económica de la palabra y expansión significativa por medio del juego entre palabras e imágenes.

Gracias a un reconocimiento dentro del campo de la literatura argentina para niños de las producciones de Iris Rivera que, aún considero acotado, la palabra de esta esteta no sólo la encontramos en su literatura sino en entrevistas donde meta-analiza su proceso de escritura, comparte desde dónde vienen sus invenciones y, fundamentalmente, delinea como entrevistada sus concepciones estéticas que resultan argamasa para estudiar su poética.

La literatura como epifanía

Un rasgo de la poética de Iris Rivera es que los narradores niños o adultos y los personajes niños o adultos de sus ficciones atraviesan una epifanía, un momento en que se les dan a conocer sus propias identidades o el sentido profundo que esconde lo aparentemente conocido por medio de una manifestación, una novedad que emerge de un modo imprevisto. En este

sentido, recupero la noción de epifanía en su primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española que la define como “manifestación, aparición o dar a conocer”.

Por ejemplo, en el cuento “No cualquiera pone un huevo” incluido en el libro *Manos brujas* (1995) la gallina Catalina convive con una fuerte tristeza porque no puede poner un huevo, en cambio, pone una pelotita de tenis, una ciruela o un adorno de Navidad. Ante esta diversidad en su género, decide pedir consejo a las gallinas “normales” que le detallan cómo cada una hacía algo distinto (agitar las alas, cerrar los ojos, doblar la pata) para llegar al mismo y seguro resultado: poner un huevo. Catalina probó todas las técnicas hasta que llega a la infeliz conclusión de que no es una gallina. Pero esta conclusión no es su epifanía, sino su conciencia identitaria. La revelación llega en la voz del gallo Perico quien al verla desesperada le pregunta “¿Y qué necesidad hay de ser una gallina? Yo tampoco lo soy y no me aflijo para nada” (p. 30) De este modo, “Catalina quedó muy impresionada por este descubrimiento y parece que habrá sido grande la emoción porque...¡plic!¡ploc!¡plac!... puso caramelos surtidos, muñequitas articuladas y autitos a pila.” (p. 40). Luego, ante el cacareo que emitía Catalina -igualito al de una gallina- se acercaron los chicos y organizaron una fiesta con otros animales. Las que no asistieron fueron las gallinas consejeras porque con las técnicas que conocían, intentaron dejar de poner huevos pero no lo lograron, sólo ponían “lustrositos, frescos y perfectos...hermosísimos huevos de gallina” (p. 41). En esta historia lo que se devela es otro modo de ser perteneciendo a una misma especie, otro modo de admitir la diferencia siendo gallina, pero con otras capacidades. La epifanía llega de la voz de otro sexo, presumiblemente quien podría no comprender lo que le ocurre al sexo opuesto, sin embargo esa diferencia iguala una manera de ver las diversidades. Así, Catalina, el sabio gallo Perico, sus amigos (humanos y animales) y nosotros los lectores, aprendemos que la imposibilidad puede ser posible y aceptable si modificamos lo que deseamos: ser nosotros mismos. Quienes parece que aún necesitan revertir su condición de ser, son las gallinas “normales” porque ante esta epifanía, quedaron cegadas por querer ser lo que no son.

Con mayor complejidad simbólica en *Los viejitos de la casa* (2004) el narrador ve y se inquieta cuando no entiende lo que ocurre entre un viejito que sale de su casa cuando amenaza o hay tormenta, mientras su viejita mujer se queda adentro horneando pan dulce y escribiendo “versos llovidos”. En *Los viejitos de la casa* se prolongan los momentos simultáneos donde la casa por fuera y por adentro es habitada por dos individualidades que no se unen, tanto que cuando uno sale, el otro entra. Se pelean desde sus territorios hasta que, el narrador elige seguir mirando varios días y nos cuenta que en uno de ellos se cruzaron y estuvieron alegres. Pero, la armonía duró poco, y “Ella no supo si salir o entrar. Él no supo si entrar o salir. Y se

quedaron, ni adentro ni afuera, a las puertas de la casita” (p. 17). Primero inmobilizados, y luego con pequeños movimientos fueron diluyendo la disyuntiva y achicando las fronteras cuando trastocaron la distancia por una cercanía que progresivamente encadenó sensaciones y acciones. Pasaron de estar enojados, a serios, a sonreír, a reír, a “carcajear”, a jugar a las escondidas, a la mancha, a la ronda y a las manitos. El erotismo fue creciendo y, mitad afuera y mitad adentro, bailaron, se besaron, se abrazaron y se les encendieron los ojos. Después de este cambio de posiciones, cuando llueve el viejito vuelve a salir y ella a entrar a la casa, pero, él ve la lluvia, piensa en ella y en el pan dulce; y la viejita vigila el horno y escribe versos nuevos.

Como *Los viejitos de la casa* es un libro-álbum hay otros datos de la historia que detectamos mirando y remirando sus imágenes. La primera doble página contiene un epígrafe firmado por la misma Iris Rivera con una ilustración en plano general, desde arriba que muestra una casita con un árbol y dos viejitos que entran y salen. Al finalizar nuestro libro podemos reubicar estas imágenes que luego interpretamos como advertencia o indicio. Pues, en las últimas dobles páginas del libro aparece una chica leyendo tirada sobre la alfombra de un living y en la pared unos estantes con libros. En uno de los estantes son identificables dos adornos: la casita de los viejitos y el árbol. Además, en el libro abierto que lee la niña vemos claramente una ilustración de la misma casita. De este modo conocemos tres casitas: la de la ilustración de nuestro libro donde habitan los viejitos, la casita- adorno que es idéntica y está en el estante como objeto, y la casita ilustrada en las hojas del libro que lee la niña. Así, el autor de la ilustración nos acerca nuevos significados dando cuenta del circuito de una invención que articula el pasaje de la historia imaginada y leída por la niña en un libro que posee y nos llega a nosotros como otro cuento. Un modo sumamente original desde la ilustración, no desde la palabra, de ingresar la ficción dentro de la ficción, recurso de extrañamiento propio del género fantástico. Extrañamiento que llega a su ápice en el final cuando la autora del texto alude a que los viejitos ya no rezongan sino que sacan suspiros y flotan por el aire, e incluye una metáfora con el recurso estilístico del paralelismo: “que flotan en el aire/más tiernos que el pan dulce.../más dulces/ que el pan tierno” (pp.: 18 y 30). Por su parte la autora de la ilustración presenta esta nueva forma de vincularse de los viejitos, agarrados de sus brazos en forma circular y volando como en un *yin* y en un *yan* que se duplica a lo largo de la doble página.

Esta epifanía ficcional para los protagonistas de estar en sus territorios individuales, pensando en el otro desde el amor y positivamente, da a conocer un nuevo modo de vincularse que aunque no buscaron, hallaron. Más allá de que este sentido sobre los vínculos es algo que

también se nos da a conocer a los lectores, nuestra epifanía sobreviene en el acto de lectura cuando la palabra y la imagen revelan algo oculto en nuestra primera lectura. Al final entendemos que leemos la lectura de una niña lectora y necesariamente volvemos a leer para constatar que el indicio sobre su narrador y la producción de la historia estaba desde el principio, no sólo con una focalización desde arriba sino con la casita-adorno y la copa del árbol-adorno en un fondo amarillo que es el color del estante de la repisa. La epifanía se desata para el lector con la otra lectura, con la lectura literaria del texto des-ocultando sus mecanismos ficcionales.

En este sentido, esta epifanía ficcional pone de manifiesto la relación existente entre la imaginación y el conocimiento. La niña lectora de un objeto libro, imagina y tal vez sea la narradora del texto que leemos nosotros. Por ende, los objetos se transforman en extensiones de nuestros sentidos y, como tales, pueden incorporarse a nuestras imaginaciones. Por eso, la niña lectora se convierte en la extensión de lo que lee y lo que lee nos llega como historia que se extiende en el lector. Resuena en este juego concéntrico y sorpresivo lo que Kieran Egan (2007) subraya pensando en las relaciones de la imaginación y el aprendizaje cuando plantea que “el mundo está dentro de nosotros por esa curiosa capacidad recíproca en la que también nosotros nos extendemos imaginativamente a él. (...) Así, aunque la imaginación puede ayudarnos a ser tolerantes y debidamente modestos en nuestras pretensiones de conocimiento, también nos ayuda a captar una verdad o una realidad que no están sometidas a nuestros intereses, nuestras esperanzas, nuestros temores o nuestras intenciones.” (pp.: 40-41). Iris Rivera sabe sobre este poder de la imaginación y por eso, despierta en todo lector que está creciendo un impacto “epifánico” y sin censuras, como lo transitamos en su libro *Bicho hambriento y otros versos jugados* (2012), particularmente en su poesía homónima “Bicho hambriento”:

CADA MAÑANA
UN BICHO VERDE CON RAYAS COLORADAS
SE COME A MI PAPÁ.

TODO LLENO DE ESTÓMAGO ESE BICHO
SE LO COME EN LA ESQUINA DE MI CASA.
MENOS MAL QUE NO PUEDE DIGERIRLO
-ES DURO MI PAPÁ-
ENTONCES A LA TARDE

ME LO DEVUELVE VIVO
CANSADO Y TRANSPIRADO
PERO VIVO
ME LO DEVUELVE
EN LA ESQUINA DE ENFRENTE
UN BICHO DIFERENTE
Y PARECIDO.

En un tramo de la entrevista de “7 Calderos mágicos” (2006) Iris Rivera declara: “Graciela Montes una mañana me habló de cuentos generosos, esos que dejan espacio al lector. Por oposición habló también de cuentos “bajada de línea”, esos que invitan al lector a agarrarse de una única línea que bajan. Yo la escuchaba. Graciela me siguió hablando de que cuando un autor promete contar una historia y luego cuenta la historia para transmitir un mensaje...pisó el palito. Así descubrí lo que me deslumbró de Javier Villafañe y de muchos otros autores incluyendo a Graciela misma. Volví a mis historias y fui sacando uno por uno los palitos que había pisado. Cuando se lo mostré de nuevo, ella editó mi primer libro, *Historias de no creer* en Ed. Libros del Quirquincho”. (p. 2)

Este reconocimiento a su maestra Graciela Montes y la declaración de su proceso de escribir, nos permite reconocer que en su oficio artesanal de escritura hay una concepción estética aprendida, elegida y sostenida.

Pareciera que Iris Rivera cuando afirma que vuelve a sus historias y saca uno por uno los palitos que había pisado, se instala en la misma concepción estética de Miguel Ángel ante la producción de su escultura quien, especialmente refiriéndose al mármol del David, sugiere que la estatua está dentro y sólo su labor fue quitarle al mármol lo que le sobra. Así también -entre epifanía y artesanía-Riveraquita lo que no es esencial del objeto artístico que produce y saca palabras que instrumentalizan la historia ficcional para que se manifieste como historia generosa.

De este breve recorrido deviene que la poética de Iris Rivera está atravesada por una concepción artística donde la literatura es epifanía para sus personajes, sus narradores, sus lectores y para ella misma cuando como autora sabe ver la palabra manifiesta y moldearla en una ficción única.

La escritura literaria como política de la literatura

Varias entrevistas a Iris Rivera nos acercan la voz de la escritora que piensa su escritura y con ella, su manera de hacer y concebir la literatura. Sus aseveraciones dan cuenta de la literatura como una forma de intervenir en el mundo. En este sentido, podemos entender su labor no sólo como oficio, sino como un conjunto de decisiones de autor que se enmarcan en una “política de la literatura”. Esta última noción fue acuñada por Jacques Rancière (2011) y cabe acercar su definición (cito): “La expresión “política de la literatura” implica, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes.”(pp.: 16-17). Sin dudas, Rivera piensa la literatura con este carácter y alcance, por eso, sus objetos estéticos emanan su militancia en una poética textual de hacer visible lo invisible y nominar lo profundo. desde la voz y la mirada auténtica del niño.

Uno de los mecanismos ficcionales que Rivera entreteje es otorgarle a los niños, voz narrativa y protagonismo para guiar la historia que cuenta. Desde el niño y con él se traman las historias. Por lo tanto, el lector escucha desde su lengua propia y se vincula con la tematización de sus desazones, sus temores, sus deseos, sus interrogantes o su manera de ver lo que lo circunda: el mundo adulto.

Así, la voz auténtica de la narradora y protagonista niña sin nombre del cuento “Un destello en la penumbra” publicado en *Cuentos con tías* (2001) alza su voz con una queja: “¡Uf! Me la paso leyendo historias de miedo que te ponen los pelos de punta. Antes, ni entendía porque vienen con palabras más raras... ¡Uf! Para decir *casa*, nunca dicen *casa*... dicen *lúgubre mansión*. Para decir una *viejita*, dicen *anciana decrepita*. Para decir *lombriz*, dicen *gusano viscoso*. Todo así. Hay rostros que se transfiguran, hay manos esqueléticas, uñas curvas y por todos lados aparecen luces fantasmales, cuchillos que destellan y siluetas siniestras que se deslizan. // ¡Yo qué sé! De tanto leer historias de miedo, al final me fui poniendo práctica con las palabras y justo a mí me tiene que pasar lo de la tía...” (p. 13). El soliloquio de la crítica niña que busca sentidos, reconoce eufemismos, estereotipos, analiza niveles sintagmáticos y paradigmáticos de las palabras; despierta humor. Pero, esa palabra simbólica a la cual sientedominar como lectora; se transforma en su cuento ante la presencia de la tía de su mamá en su casa. La narradora ahora tiene palabra propia y tiene un conflicto porque se enfrenta a una dimensión del temor que desconocía, un miedo que no puede controlar, ya no lo lee, lo siente y se le mete en las noches. Pero la palabra propia cuando es externalización del miedo que confiesa a su madre, la hace descubrir las causas lógicas y aquieta su efecto. Rivera no

sólo da voz a la niña en su ficción, sino que le brinda el poder de la narración para visibilizarse y hacer visibilizar de otro modo los impactos internos de un niño.

También en *La casa del árbol*(2010) el niño se queja desde el inicio del cuento: “¡Otra vez me mandaron al rincón y me quedo sin ver los dibujos de la tarde! Fue por el pino que compró mi papá. Y porque se vació el tanque de agua mientras mi hermanita dormía la siesta... (que se durmió mi mamá también, como dos horas). Y justo cortaron la luz. Y nosotros, sin agua. Y yo, al rincón.” (p. 1). Esta voz del niño nos acerca inmediatamente su percepción ante las decisiones de los adultos. Esta voz convincente es verosímil porque la matriz textual del relato mantiene, por una parte, las propiedades del lenguaje infantil (las repeticiones, los cronolectos, la tonalidad exclamativa, el diálogo directo) y, por otra, la percepción aguda de una penitencia que al niño le resulta injusta e injustificada. La madre reconoció las causas de la falta de agua en su casa: el niño y sus amigos habían regado al hartazgo el árbol para que creciera rápido y en él construirse una casita independizada. Los niños realizaron un pasamanos de baldes y la casa real quedó seca, digamos sin agua. El excesivo riego tuvo que ver con la ansiedad, con la ansiedad que en realidad el niño siente porque imaginó todo lo que podía hacer en la casa del árbol futura como autónoma y autárquica con respecto a la que vive. Revelador que paralizado físicamente, el niño arrinconado bulle de invenciones suponiendo estrategias para llevar a cabo su proyecto infantil y grupal. Este debate interno de las ideas del niño es palabra muda ante sus padres y viviente para nosotros los lectores, el soliloquio libera al niño aunque sigue arrinconado.

En este rescate de historias mínimas, de eventos acotados Iris Rivera nos acerca profundidades dándole a la voz del niño un estatuto nuevo que permite saber más sobre él y sobre lo que no vemos o no nos atrevemos a escuchar como adultos. Otro mecanismo de su poética es focalizar la mirada del niño como principio constructivo de la historia. Este rasgo de su poética invade la mayoría de sus textos e incluye un narrador en tercera persona hay veces adulto, otras más grande que un niño, que narra desde su mirada.

En la caja de herramientas (2010) algo insólito resulta verosímil. Ferchu que adoraba la caja de herramientas y ensuciarse como Antonio, el del taller de la esquina, no adopta para sus juegos la caja sustituta de herramientas plásticas que su madre le regaló para Navidad, así se mantenía limpio. Lo increíble fue que su mamá para impedirle acceder a las herramientas reales y sucias cerró la caja con un candado sin darse cuenta que Ferchu estaba dentro de ella. El encierro en la caja que más desea Ferchu, lo desespera, pues dentro de la caja no podía jugar como cuando estaba afuera. Por eso, avisa a su madre quien no advierte en la inmediatez dónde está su hijo. Se inicia un diálogo entre el niño encerrado y su mamá libre que es un

prolongado malentendido por el cual la madre busca una llave que no sabe qué puede abrir. No escucha a su hijo que en realidad se lo explicitó, pero, como la caja de herramientas era un lugar de encierro inverosímil para ella, no lo registra. En esta búsqueda desorientada surge un encadenamiento de actos de habla entre los dos: retos, reclamos, pedidos de promesa por parte de la madre; juramentos, órdenes, indicaciones, por parte del niño. Y una clave de lectura desde la mirada infantil, se concentra en este fragmento del diálogo que inicia la mamá. “-¿No viste donde la puse?/ -No, no vi nada. Yo no veo nada. / -Claro, no ves nada. Nunca ve nada, el señor. /-Nunca no. Ahora no veo nada. Dale, má usá el cerebro de pensar rápido./ – El de pensar rápido, el de pensar lento y el de no pensar... ¡los tres me los tenés ocupados vos!” (p. 20). Los dos personajes cegados dan cuenta de cómo se ven uno a otro y nuevamente nos topamos con hacer visible lo invisible, sólo que en este caso eligiendo las voces y no los ojos. Después de pensarlo dentro del ropero o en el cuarto, cuando la madre receipta el dato gritado por Ferchu de que está dentro de la caja de herramientas, se desmaya. Es Ferchu quien abre la caja porque usó una herramienta y sale feliz porque huele a Antonio. La historia tiene otras facetas especialmente pensando en el texto imagen que invito a indagar, especialmente, resignificando la presencia ilustrada del hámster.

Voz y mirada de niño se conjugan en el libro-álbum *Haiku* donde la belleza explota entre imágenes y una escritura que como la describiera Jacques Rancière (2005): “no significa sólo una forma de manifestación de la palabra. Significa una idea de la palabra misma y de su fuerza intrínseca” (p.: 48).

Nuevamente la desafiante Rivera junto a María Wernicke instala al lector en una estética de lo profundo tematizando lo íntimo. El libro se inicia con un acápite que es un *haiku* de Bashó y como tal, consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas y alude a un cambio cuando una rana se zambulle en el agua de un estanque.

Este breve poema y el género haiku devienen fuente de la historia de Rivera-Wernicke, tanto por la elección de un tema de la vida cotidiana, por el tono poético en su prosa e imágenes, como por la recuperación de pequeños instantes, austeros y sutiles, que muestran un más allá de lo aparente.

La narradora de la historia es una niña quien, ante la llegada sus nuevos vecinos, establece una relación de amistad con dos de ellos, una niña de su misma edad y su perro que se llama Haiku. En el primer encuentro hay un umbral que divide a los dos recién llegados con la niña del terruño, aunque casi en la inmediatez la distancia se va borrando porque crece una amistad que hilvana un compartir lo sensible. Así, la niña recién llegada saca a la vereda una caja que contiene muchas otras, hasta llegar a la última que no contiene nada. Luego, le regala un rollo

con la sombra de su perro y en el encuentro del lunes se peinan con palitos y juegan con las muñecas. Durante otros días buscaron incansablemente granos de arroz y los encontraron en la manga del vestido de la mamá. Un jueves cortaron la lluvia, un martes hicieron farolitos con bichitos de luz y otro día un collar de canciones. Hasta que a fines de febrero la nueva habitante recibe una carta escrita por los pájaros patas de tinta que anuncia su partida. Y así fue, se va del país y se llevó los simples elementos orientales que eran ingresos para sus juegos compartidos. Pero, a último momento la niña que vino y se va, le regaló una pluma. La niña narradora gracias a esa pluma imagina una comunicación futura y piensa su estrategia para alcanzarla: regar la pluma hasta que crezca y se transforme en un pájaro patas de tinta con el cual le enviará una carta a su amiga lejana, así sabe que diariamente todo lo que le ha regalado, vive con ella.

Desde la voz de la narradora niña el encuentro vincular entre estas amigas es mucho más espeso que la cantidad de días que comparten, es más conmovedor que lo que se regalan, posiblemente porque desde el principio funcionó un pacto entre ellas de darse la oportunidad de ser como la rana que salta al estanque o como el agua que se mueve por la rana que se zambulle. En cualquier caso la rana, el agua, la niña que se queda y la que se va, no quedan igual después de haberse vinculado profundamente.

Lo revelador para el lector de Rivera es enfrentarse a partir de sus manifestaciones literarias a un “inconciente estético” que atraviesa la palabra y la imagen para probar que hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una “carga de pensamiento” en lo que aparenta ser un detalle anodino. En este sentido la palabra y la imagen estética no son materiales sino, como plantea Rancièrè, (2011: 21) “son los testimonios de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante.”

Un caso que podemos concebir paradigmático dentro de nuestra literatura para niños es el *Baldanders* (2012) donde Iris Rivera y Tania De Cristóforis nos invitan a fluir en este “inconciente estético”. Con una maestría excepcional la autora del texto nos regala este inicio: “En la torre/las agujas del reloj/no dejan de girar./Iban tan lentas que el giro apenas se notaba/y en eso iba pensando él/cuando algo distinto lo distrajo.” (pp. 1 y 2). *In media res* los lectores somos instalados dentro de la ficción y el pensamiento de un hombre ilustrado de espaldas que piensa sobre el giro imperceptible de las agujas del reloj. Su pensamiento sobre el tiempo tiene como fuente metonímica lo efímeramente concreto de las agujas de un reloj grande. En ese lugar público, una plaza, el hombre estaba solo y ve a “una muchacha que se

iba arrepolloando con movimientos de una bailarina clásica”. El hombre por primera en este evento se mueve hacia ella y sabemos que es un hombre rioplatense porque le pregunta “- ¿Vos quién sos?” y ella responde como soltando un perfume: “- Me dicen Baldanders”. Entre miradas potentes, ella y él empiezan a transmutarse. Y cada vez que ella asevera su nombre, muta; y él también se transforma para acompañarla.

La esencia de la femenina Baldanders era no permanecer, era cambiar y cuando él quería fijarla se escapaba en otra corporeidad. De este modo ella fue vaporosos pétalos y él, insecto; goteaba como agua y él fue vaso, bailaron siendo él viento y ella casi pluma; ya pluma en el viento, ella se volvió música y él la interpretó. En un continuo fluir de mutaciones este vínculo es pleno y parece un juego entre seres y entidades simbióticas, cada uno con su identidad efímera pero en dependencia vital con el otro. Por eso, uno es el contenido y el otro es quien contiene; uno es la materia, el otro es imperceptible. El poema sigue hasta que una transformación fija las agujas del reloj y ambos quedan perpetrados en una foto donde se nos dice que ella queda interrumpida y él a medio camino. Asimismo, se nos revela una imagen de esa foto y de estos seres “interrumpidos” donde la metonimia visual presenta la parte de esos cuerpos en un instante de su continuo devenir. Detenido el reloj cesó el ir siendo. Imperdible libro álbum que nos acerca esa relación entre pensamiento y no-pensamiento como propiedad efectiva del “inconsciente” en la literatura.

Leer a Iris Rivera es una invitación constante a seguir nuestra trayectoria de crecimiento como “lectores-autores”, seamos pequeños, grandes, especialistas, no especialistas. Tal vez la única condición es recuperar el deseo de que querer ver más de lo que actualmente vemos. Pongámonos a prueba porque algo es seguro, después de leer sus textos, no quedaremos igual.

Bibliografía

Egan, Kieran (2007), *La imaginación en la enseñanza y el aprendizaje*. Buenos Aires, Amorrortu.

Perriconi, Graciela (2008), “Entrevista a Iris Rivera”. En *Eccleston. Temas de Educación Infantil*. Año 4. Número 9, ISPEI “Sara C. de Eccleston”- DFD, Ministerio de Educación del Gobierno Ciudad de Buenos Aires.

Rancièrè, Jacques (2011), *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

_____ (2005), *El inconsciente estético*. Buenos Aires, del Estante.

Rivera, Iris y Ana Sanfelippo, ilustr. (2013), *Un Lucio como Lucio*. Buenos Aires, Editorial Norma.

_____ y Fernando Calvi, ilustr. (2012), *Mitos y leyendas de Argentina- Historias que cuenta nuestro pueblo*. San Isidro, Estrada.

_____ y Luciana Fernández, ilustr. (2012), *Maqueta*. Buenos Aires, CalibroscoPIO.

_____ y Viviana Brass, ilustr. (2012), *El Zooki*. Buenos Aires, Quipu.

_____ y Tania de Cristóforis, ilustr. (2012), *Baldanders*. San Isidro, Macmillan.

_____ y José Sanabria, ilustr. (2012), *Bicho hambriento*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ y María Wernicke, ilustr. (2011), *El cazador de incendios*. Buenos Aires, Edelvives.

_____ y Dany Duel, ilustr. (2011), *La nena de las estampitas*. Buenos Aires, Colihue.

_____ y María Wernicke, ilustr. (2011), *Haiku*. Buenos Aires, CalibroscoPIO.

_____ y Pablo Blasberg, ilustr. (2010), *La casa del árbol*. Buenos Aires, Colihue.

_____ y Fernando Calvi, ilustr. (2007), *El mono de la tinta*. Buenos Aires, Estrada

_____ y Viviana Garofoli, ilustr. (2007), *En la caja de herramientas*. Buenos Aires, SM.

_____ y Tania de Cristóforis, ilustr. (2004), *Los viejitos de la casa*. Buenos Aires, e.d.b.

_____ y Alejandra Torres López, ilustr. (2001), *Cuentos con tías y Vivir para contarlo*. Buenos Aires, Ediciones del Cronopio Azul.

_____ y Gustavo Roldán, ilustr. (1999), “La llave de Josefina”. En: *Sacá la lengua*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, colección Cuenta conmigo.

_____ y Elena Hadida, ilustr. (1995), *Manos brujas*. Santiago de Chile, Edición Quipu.

_____ y Gustavo Roldán, ilustr. (1991), *El Señor Medina*. Buenos Aires, Colección Pajarito Remendado.

Sánchez, Claudia (2004), Entrevista “Humor y poesía- Iris Rivera, una escritora con Aire de familia”, Revista Imaginaria, N° 124, 17 de marzo Buenos Aires.

Vidal, Claudia Elena (2006). “Entrevista con Iris Rivera”, Revista “7 calderos mágicos”, N° 4, 20 de agosto.