

DAILAN KIFKI: HISTORIA DE CRONOPIOS, DE FAMAS, DE DISPARATES Y DE PATIDIFUSOS*

DAILAN KIFKI: HISTÓRIA DE CRONÓPIOS, FAMAS, DISPARATES E PATIDIFUSOS

Néstor Ponce**

RESUMEN

Este artículo propone el estudio de *Dailan Kifki*, novela para niños, con setenta y dos ilustraciones de Vilar y publicada por la argentina María Elena Walsh (1930-2011) en 1966. La obra interpela desde el título, que merece reflexión y búsqueda de signos intertextuales. *Dailan Kifki* interroga el conjunto de la obra de Walsh: establecer una tipología de sus títulos y de su estilo corresponde a desentrañar una poética. Esta se caracteriza, entre otras cosas, por los juegos de palabras, los neologismos, el *non sense*. En palabras que lejos de espantar al lector, lo atraen al mundo de la imaginación. Recuerda otros libros o canciones de Walsh: *El reino del revés*, *Tutú Marambá*, o *Cuentopos de Gulubú*.

PALABRAS CLAVE

María Elena Walsh; *Dailan Kifki*; Literatura infantil; disparate; *non sense*.

RESUMO

Este artigo propõe um estudo sobre o livro infantil *Dailan Kifki* de María Elena Walsh, com setenta e duas ilustrações de Vilar, publicado em 1966. Uma obra questionadora a começar por seu título, que merece reflexão e busca de compreensão dos símbolos textuais. *Dailan Kifki* interroga também o conjunto da obra de Walsh: estabelecer uma tipologia de seus títulos e de seu estilo corresponde a desentranhar uma poética. Esta por sua vez, se caracteriza, entre outras coisas, pelos jogos de palavras, os neologismos, o *non sense*. Em palavras que longe de afastar o leitor, o atrai ao mundo da imaginação. Lembra outros livros ou canções de Walsh: *El reino del revés*, *Tutú Marambá*, o *Cuentopos de Gulubú*.

PALAVRAS-CHAVE

María Elena Walsh; *Dailan Kifki*; Literatura infantil; disparate; *Non sense*.

* Artigo de autor convidado.

** Université Rennes 2, França.

Dailan Kifki es una novela para niños, con setenta y dos ilustraciones de Vilar¹ y publicada por la argentina María Elena Walsh (MEW) (1930-2011) en 1966.² Poco conocida en España, la autora goza de un gran prestigio en América Latina y en los Estados Unidos. Su reconocimiento proviene no sólo de su nutrida producción literaria,³ sino también de una gran actividad como cantautora, poeta, guionista de teatro,⁴ cine⁵ y televisión. Su canción *Manuelita*,⁶ que cuenta la historia de una tortuga que viaja de Pehuajó (provincia de Buenos Aires, Argentina) hasta París, para “hacerse bella”, inspiró la película del mismo nombre, estrenada en 2000. La escritora obtuvo además numerosos reconocimientos en Argentina y en el extranjero, como el *Highly Commended* del Premio Hans Christian Andersen de la *Internacional Board on Books for Young People* (IBBY), en 1991.

El extraño título (*DK* de ahora en más) interroga el conjunto de la obra de MEW: se puede en efecto establecer una tipología de sus títulos, lo que corresponde a desentrañar una poética. Esta se caracteriza, entre otras cosas, por los juegos de palabras, los neologismos, el *non sense*. Con palabras que, lejos de espantar al lector, lo atraen al mundo de la imaginación. Se trata de títulos participativos, sugerentes, que llaman a intervenir. Recuerda otros de libros o de canciones de MEW: *El reino del revés*, *Tutú Marambá*, *Cuentopos de Gulubú*, etc. (Gulubú aparece también en *DK*). Como en muchos títulos de literatura infantil, MEW insiste sobre el nombre del personaje (Blancanieves, Pulgarcito, Alicia), que sirve para crear un pacto de lectura e instalar una tradición.

Además, Kifki hace pensar en Kafka. La correspondencia fónica es evidente. Desde el punto de vista de la diégesis existe otro elemento en común: en *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, Gregorio Samsa se despierta transformado en una “insecto monstruoso”; en *DK*, cuando la niña o adolescente protagonista abre la puerta de su casa para sacar a “pasear” una planta (un malvón- o sea que de entrada nos instalamos en el *non sense*) se encuentra con algo que le impide salir: un elefante, con una carta colgada de una oreja. El mensaje dice, en sustancia: “Mi dueño me abandona porque ya no puede darme de comer” (WALSH, 2009, p. 12).⁷ Como si esto

¹ Pedro Vilar (1936), dibujante argentino, colaboró con las principales revistas de la época de los 50/60/70: *Crisis*, *Panorama*, *Rico Tipo*, *Tía Vicenta*, y con diarios como *Mayoría* (junto a Rodolfo Walsh), *La Voz* y *La Nación*. En 2011 el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires realizó una exposición-homenaje.

² La primera edición (1966) salió bajo el sello de Editorial Sudamericana en Buenos Aires. El libro tuvo varias reimpressiones en su país natal. Existe una excelente edición española (Madrid, Siruela, 2009; 261 p.), que conserva las ilustraciones originales de Vilar.

³ *Zoo Loco* (1964), *Cuentopos de Gulubú* (1966), *Manuelita, ¿dónde vas?* (1997), entre muchos otros títulos.

⁴ Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=Saefj5AIYvQ>> Consultado el 6 de mayo de 2018.

⁵ Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=V28c5SkdrEo>> Consultado el 6 de mayo de 2018.

⁶ Para escuchar algunos temas de MEW, ver <<https://www.youtube.com/watch?v=-4-CgZMqBZI>> Consultado el 6 de mayo de 2018.

⁷ Todas las citas corresponden a la edición de Siruela.

fuera poco, el elefante atemorizado no sólo se sube a un árbol, sino que vuela –y se pierde- gracias a unas alas “de tul con todos colores, con plumitas, flecos de celofán, adornos de papel plateado, cintas de seda y hasta una escarapela”. Estas alas – confeccionadas por la narradora y un bombero, que se pierde en el espacio montado al elefante- remiten al universo de la niñez y a la pasión por el disfraz.

El nombre Dailan genera también interrogantes. Remite a la transcripción fonética de Dylan, nombre de origen galés relacionado con el mito de la cultura celta: el niño Dylan se arrojó al mar poco después de su nacimiento y se puso a nadar como un pescado. El hecho de que el elefante de MEW lleve un apellido, por lo demás, es inhabitual cuando se trata de animales. El caso de DK genera entonces sorpresa y extrañamiento. Cabe recordar que MEW viene de la cultura anglo-sajona: su padre era inglés –trabajaba como empleado de la compañía ferroviaria británica en Buenos Aires. Su madre, en tanto, había nacido en Cádiz; tal vez como forma de homenaje, uno de los personajes de *DK*, el Abuelo, habla con acento español. O sea que en el título podríamos ver formas veladas de homenaje a la historia familiar de la autora.

DK es una novela infantil. Un texto extenso (261 páginas en la edición de Siruela), pero que presenta un fraccionamiento que ordena bloques de la historia o unidades narrativas, a la manera de un folletín, distribuidos en cuarenta y ocho capítulos. La relatora es un narrador-protagonista, de quien ignoramos el nombre, una niña-adolescente que vive en Buenos Aires, en una casa con jardín, con su familia de clase media (familia tipo: padre, madre, un hijo varón, una niña). La edad de la narradora también es indeterminada. Su madre desea que se case con uno de los personajes (el Bombero) (dice: “Nena, cuando te cases con el Bombero vas a tener que hacerle sopita de avena todos los santos días” [WALSH, 2009, p. 41]), cosa que se concreta al final de la aventura. Este acontecimiento no determina, sin embargo, la edad del personaje: se puede que MEW juegue con las tradicionales historias de matrimonio de los cuentos infantiles. Prima entonces la indeterminación y la idea de intertextualidad y juego más que las definiciones concretas e inalterables.

Como decíamos anteriormente, el relato se estructura a partir de una técnica que recuerda el folletín, incluyendo al final de cada capítulo –pero también en el cuerpo mismo de la narración-, una serie de enigmas y de problemas que producen una imbricación de la historia y permiten su expansión y desarrollo. El primer problema es el elefante en la puerta. La suma de problemas y de enigmas opera como “disparador narrativo”, facilita la existencia de una serie de posibles narrativos (BREMONT, 1966), que se caracterizan, como en la literatura fantástica, por ser ilógicos. Origgi (2004) habla de “disparate” para calificar este procedimiento:

Dailan Kifki es un discurso autoreferencial que goza exhibiendo sus mecanismos retóricos de construcción, y a la vez postula una definición de realidad creada por el discurso literario: ‘el bosque de Gulubú’ es bien de veras, como esos bosques que solo existen en los cuentos (...) *Dailan Kifki* tiene una lógica interna con leyes

propias que le permiten armar una estructura para comunicar el disparate con coherencia” (ORIGGI, 2004, p. 110).

Este pacto de lectura se estructura a partir de una serie de parámetros que MEW maneja a la perfección. Se refiere en primer lugar a una tradición en la literatura infantil, los cuentos de animales. Estos constituyen un elemento intertextual que actúa como sedimento del relato, presentando una serie de referentes para el receptor infantil: en el bosque de Gulubú hay hormigas (WALSH, 2009, p. 150), ranas (WALSH, 2009, p. 151) y grillos (WALSH, 2009, p. 152) que hablan. El habla es uno de los recursos que se vincula con la prosopopeya, y se completa con actos y gestualidades atribuidas a los animales. Así, DK lee el diario (WALSH, 2009, p. 218), reptiles fuman en pipa (WALSH, 2009, p. 41), mariposas juegan a la mancha y se hacen cosquillas (WALSH, 2009, p. 155) y “El loro se quedó cuidando la comisaria, a los tres vigilantes y al preso” (WALSH, 2009, p. 51). Paralelamente, los objetos cobran vida: el enanito señor Carozo posee una pelota que tiene pesadillas a medianoche y salta a su cama buscando protección (WALSH, 2009, p. 185).

Asimismo encontramos en la novela escenas con enanos, con carrozas, con los Reyes Magos (un rey africano se llama Baltasar, WALSH, 2009, p.51). Otros recursos tipológicos son el gigantismo y la disminución (pensar en *Pulgarcito*, del danés Hans Christian Andersen): se reproduce el cuento de la semilla que crece rápidamente y produce un árbol gigante (WALSH, 2009, p. 25), o las historias de casas de muñecas: la carroza del enanito es muy grande por fuera, pero pequeña por dentro (son variantes de *Las habichuelas mágicas*, también de Hans Christian Andersen). En suma, el relato de MEW juega con los volúmenes, con las proporciones que confrontan el mundo adulto y el infantil, y que generan efectos de complicidad. El bosque de Gulubú, como las páginas de algunos libros infantiles, tiene la forma de un *pop-up*: hay que tirar de un alambre para que todo se yerga (WALSH, 2009, p. 159).

A todo ello se agrega una serie de comportamientos infantiles de los adultos, que atravesando el terreno de la inversión acercan a los personajes del receptor y crean un clima propicio para el absurdo, a su vez generador de risa. El Abuelo es uno de los actores que repite continuamente actitudes dignas de un niño, tiene caprichos, no acepta ninguna crítica. Los adultos, organizados en una comitiva en busca del perdido DK, se ponen a llorar, o toman “...un buen chocolate con pan con manteca y azúcar para reponer fuerzas...” (WALSH, 2009, p. 59), o aún se duermen en los brazos de una madre: “El Chiquitisecretario se había quedado dormido en los brazos de mi mamá” (WALSH, 2009, p. 69). Además, cuando una situación los descoloca, hacen “pucheros” (WALSH, 2009, p. 43, 54, 138). Como buenos niños, se entusiasman con las golosinas y descubren que existen charcos de chocolate en el bosque de Gulubú (WALSH, 2009, p. 166), que es una forma de anticipo de la novela *La fábrica de chocolate* (1964) de Roal Dahl, cuya segunda adaptación cinematográfica en 2005 fue un éxito mundial.

Otro intertexto presente es el policial, que opera como forma de respuesta a los numerosos enigmas y pesquisas que recorren el texto (como la búsqueda de DK), bajo el signo de la parodia. Así, el Abuelo se disfraza de Sherlock Holmes, pipa en mano (WALSH, 2009, p. 180), y reproduce gestos del célebre detective londinense (WALSH, 2009, p. 182-183). En efecto, la misteriosa destrucción de la casa del enanito motiva una investigación, y el Abuelo le da un nombre a la misma que es digno de una novela de Agatha Christie: “EL CASO DEL PARAGUAS ASESINO” (WALSH, 2009, p. 189).

Los siguientes enigmas que se apuntan en la diégesis corresponden a la decisión de ir a consultar a diferentes autoridades y organismos para intentar localizar al elefante y al Bombero “perdidos en el espacio” (alusión a una serie televisiva norteamericana, con el mismo título, muy popular en los años 60). La tía Clodomira propone por ejemplo avisar a los centros de investigación de OVNIS (WALSH, 2009, p. 47). Cuando llega el Capitán de Bomberos a la casa de la niña, preocupado por la ausencia de un miembro de su equipo acusa a la protagonista de haberse “robado un bombero” (WALSH, 2009, p. 49).

Estos enigmas tienen como meta resolver la situación y, como en la novela policial, pretender volver a la normalidad. Dichos enigmas se topan con un escollo que hizo correr tinta en los años 60 en Argentina: la burocracia (de la Comisaría, de la Municipalidad, de la Secretaría de Aeronáutica, etc.). Los nombres de los cargos, que ostentan el poder (comisario, capitán, director), son sintomáticos de ese sistema burocrático y pueden tender al absurdo. De ese modo, en la Secretaría de Aeronáutica los recibe el “Chiquitisecretario” (WALSH, 2009, p. 53).

En todos esos encuentros, la narradora tiene que volver a contar el problema a los funcionarios (WALSH, 2009, p. 53) y, para resolver los entuertos burocráticos, recorren la ciudad en ómnibus (WALSH, 2009, p. 55), de dependencia administrativa a dependencia administrativa. Esto hace pensar en la “historia del arbolito”, *skecht* de la TV argentina de los años 60/70, protagonizado por Joe Rigoli.⁸ En esta secuencia, se narra la historia de un hombre que quiere plantar un “arbolito” en la vereda de su casa y que encuentra múltiples dificultades en los trámites para poder llevar a cabo su “sueño”.

Encontramos en Mafalda, de Quino, el mismo ambiente de crítica a la burocracia argentina de la época. Empleados obsesionados con el papelerío, vidas rutinarias y alienantes, sin relieve, con ambiciones pequeñas y mezquinas. En DK, todo esto lleva a situaciones de absurdo en la confrontación entre personajes. De la Secretaría de Aeronáutica van al Ministerio de Marina y luego a La Plata, al Observatorio Astronómico. Es interesante notar como esta problematización y las aperturas narrativas conducen al movimiento: de los lugares cerrados (la casa de la niña) pasamos a un recorrido por Buenos Aires, La Plata, Carapachay, Ituzaingó, etc. (WALSH, 2009, p. 56-57, etc.). Los enigmas y el encadenamiento de encuentros con

⁸ Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=TszgWzQ51uc>> Consultado el 6 de mayo de 2018.

diferentes personalidades que se van agregando a la expedición inicial (de hecho, la propia narradora habla de “expedición de rescate de DK”, WALSH, 2009, p. 68), que tiene como objetivo encontrar soluciones para localizar a DK (chiquitisecretario, Capitán de Bomberos, Director del Observatorio, etc.). Cada uno propone una solución que los conduce a ir al descubrimiento de otros personajes. El absurdo se hace manifiesto también en situaciones de quiproquo: la niña busca con el telescopio a DK en la luna y cree descubrirlo, pero en realidad se trata de una mosca que está (“paseando”) por la lente (WALSH, 2009, p. 60). La madre cree que la narradora se quiere casar con el elefante y arma un escándalo (WALSH, 2009, p. 89). En la novela, el escándalo se vincula con la noción de espectáculo: las situaciones atraen a multitudes, a vecinos, al periodismo (WALSH, 2009, p. 90). “Ellos escribían chocolate en vez de disparate” (WALSH, 2009, p. 90). “La multitud hizo un silencio impresionante” (WALSH, 2009, p. 107).

La intertextualidad funciona como un principio de acercamiento y de creación de un espacio y de un horizonte comunes, construido con lecturas y referencias. Para reforzar esta técnica, MEW recurre a otro procedimiento: el diálogo con un supuesto auditorio infantil, por vía de preguntas, interpelaciones, comentarios; “¿Se dan cuenta?” (WALSH, 2009, p. 11); “Ustedes hubieran hecho lo mismo, ¿verdad? “; “Imagínense qué calamidad” (WALSH, 2009, p. 18). “Bueno, como les decía...” (WALSH, 2009, p. 35). “Esa misma noche tuvimos una reunión de familia, todos sentados en el suelo como pieles rojas porque, como ustedes recordarán, nos habíamos quedado sin muebles” (WALSH, 2009, p. 47). Se trata de un “ustedes” retórico que lima las distancias y crea un acercamiento entre la narradora y el público lector. El chico del Sindicato de Remontadores de Barriletes tiene un comportamiento hostil y la narradora dice, luego de criticarlo, “... espero no sea amigo de ustedes” (WALSH, 2009, p. 78). “¿Y saben dónde jugaban y saltaban tantas mariposas y tantos bichos de luz?” (WALSH, 2009, p. 155).

Este conjunto de procedimientos se dirige, como en toda gran obra infantil, tanto a los niños como a los adultos. En efecto, a menudo, notamos la existencia de un doble nivel de lectura, que se abre en abanico para dos públicos. La provocación es uno de los recursos que, en el supuesto acto de lectura de DK por una madre o un padre para sus hijos, se inscribe también en una poética de MEW. Así, en la canción “El reino del revés”,⁹ juega con los modelos educativos y expresa que en ese lugar imaginario “dos y dos son tres”. En DK, retranscribe un cartel “lleno de faltas de ortografía” (WALSH, 2009, p. 75): “ZINDIKATO DE REMONTADORES DE VARRILETEZ”.¹⁰

Ahora bien, como indica Alicia E. Origgi (2004), MEW efectúa un cuidadoso trabajo con el lenguaje, que se expande en el recurso a una profusión de figuras

⁹ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=KIMQZsifcio>> consultado el 6 de mayo de 2018.

¹⁰ Podemos ver aquí una alusión a las faltas de ortografía voluntarias de Julio Cortázar en *Rayuela* (1963).

retóricas. Una de las primeras –y de las más antiguas junto a la metáfora- es la repetición. Así, la narradora repite detalladamente ante los interlocutores sorprendidos (el director del museo, el comisario, etc.) la historia de la desaparición del elefante y el bombero, que se fueron volando gracias a las alas fabricadas por la niña y por el propio bombero. Las reacciones de los mencionados son variadas: el director del Observatorio se desvanece, el chico del Sindicato los trata de locos (78). Las repeticiones y las reacciones de los personajes juegan con el pacto de lectura, porque el receptor sabe que la historia que cuenta la narradora es “verdadera”. Las repeticiones operan como “mojones” narrativos que contribuyen a la memoria del argumento y le brindan coherencia interna al macro-relato. Existen también repeticiones a nivel más reducido, como la letanía (“palillogie”) del hermano de la protagonista, que repite constantemente y en toda situación “estamos fritos” y sus derivados “Estamos fritos, réquete fritos, réquete fritos” (WALSH, 2009, p. 24) o aún “Estamosfritosestamosfritosestamosfritos” (WALSH, 2009, p. 50), y también las anáforas: “Adentro del cofre había una caja. Adentro de la caja había otra caja. Adentro de la caja había otra caja” (WALSH, 2009, p. 26).

El procedimiento anafórico produce por supuesto un efecto de ritmo, pero también un efecto de situación, como en el siguiente pasaje, que recurre a la música y al baile, bajo la forma de un espectáculo paródico y carnavalesco:

“El embajador de Brasil tocando las maracas y bailando la samba.
“El embajador de Bolivia bailando el carnavalito.
“El embajador de Uruguay bailando el candombe.
“El embajador de Paraguay chupando una naranja y bailando la polca.
“El embajador del Perú cantando un huaynito a grito pelado” (WALSH, 2009, p. 55).

El relato se hace de ese modo musical, sincopado, y se prolonga en otros recursos: el uso del lenguaje infantil y los juegos fónicos.

- La poesía con rimas connotadas (con fuerte contenido intertextual): “-Pero, pero ¿para qué llamó al Bombero si no hay fuego en el ropero ni se le quemó el puchero?” (WALSH, 2009, p. 19). “¿Dónde está el incendio, dónde, la llamita que se esconde, que la llamo y no responde?” (WALSH, 2009, p. 19). El bombero explica a la narradora: “para cazar un elefante que se siente pajarito, hay un método muy simple que lo haremos de a poquito” (WALSH, 2009, p. 36).

- La poesía se combina con canciones y con el refranero infantil: Los juegos de palabras remiten al lenguaje infantil, a las canciones de niños (“Arrorró de San Quintín” [WALSH, 2009, p. 162]). El lenguaje en *Dailan Kifki* es coloquial, entremezclado con fórmulas de juego tradicionales “- Eso, eso- corearon los Embajadores”. “El enanito Carozo repite:”¿Qué pena le daremos, mantantiru lirulá?”, que alude a una conocida ronda (WALSH, 2009, p. 199). O también a la oralidad nacional (jeringozo): “-Soy el capitán de Bomberos, / cataplín cataplín cataplero”

(WALSH, 2009, p. 48). La respuesta viene en rima: “Yo también le hice la venia y, bastante alarmada, le pregunté que deseaba” (WALSH, 2009, p. 48). Los diálogos que siguen son en verso (WALSH, 2009, p. 49).

- La hipérbole, que produce por acumulación (es decir que el mismo recurso hiperbólico, como los juegos con cifras, es distribuido en diferentes pasajes): (“Yo fui a atender a mi familia, y de paso a encargar al mercado 400.000 kilos de avena, 54.672 docenas de bananas, un regimiento de botellas de leche y tres medialunas para mi nuevo huésped” [WALSH, 2009, p. 13]). Hablando de las mariposas, el enanito del bosque de Gulubú dice que “hay como 3.453. “Se puso a llorar, primero dos lagrimitas, luego dos lagrimotas, después dos lagrimones y finalmente dos chorros de manguera” (WALSH, 2009, p. 15). La hipérbole se apoya en la saturación numérica y en los juegos de lenguaje. “DK estaba llorando como cuatro elefantes juntos que hubieran pelado cebollas durante cuatro años enteros” (WALSH, 2009, p. 18). “... al pobre le dolía, sin duda, empachado por los 45 baldes de arroz con leche con canela que había comido ese día” (WALSH, 2009, p. 18). Apenas nos habíamos tomado unos 742 mates cada uno” (WALSH, 2009, p. 21). “Como era un poco sordo tardó tres horas en entender que lo que queríamos era mirar por el telescopio a un elefante volador con un bombero arriba” (WALSH, 2009, p. 59). “Y me despayé. El golpe fue tan catastrófico como inesperado. De repente vi 789 estrellitas y me caí redonda sobre el andén de la estación de Ituzaingó.” (WALSH, 2009, p. 240). DK recibe tres millones de cartas (WALSH, 2009, p. 248).

- A la hipérbole se le suma el *nonsense*. La combinatoria de las dos figuras acentúa el disparate. La repetición de este tipo de procedimiento instaaura otra lógica, u otro pacto de lectura. El abuelo vive a “treinta y cinco cuabras de la estación” (3,5 kilómetros) y van caminando. Muchas enumeraciones hiperbólicas que producen efecto de exageración, gigantismo: “Como a él le encantan los discursos, los guardapolvos, los pizarrones, los herbarios y todas esas cosas...” (WALSH, 2009, p. 75) “Cosa que hicimos de bastante mala gana, ya que estábamos afónicos de tanta charla, baile, trámite, viaje en ómnibus, viaje en tren, discusiones, etc.). “Bajaron cinco doctores y tres dentistas preciosos, blancos, almidonados y con claveles en las orejas” (WALSH, 2009, p. 94). “Cuando DK se dio cuenta de que le estaba quitando las alas se puso a llorar como veinte elefantes que hubieran pelado veinte toneladas de cebollas” (WALSH, 2009, p. 111). “Bueno, ya está, ya di la vuelta –dijo tres después. Pero no había sido una vuelta sino como 15.000...”, dice el enano (WALSH, 2009, p. 124). “Éramos tantos que el saludo le llevo como cinco horas y quince minutos” (WALSH, 2009, p. 124). “-Muy bien –dijo el enanito media hora después-, si alguien me hace upa diré quién soy. “Tuvimos que escucharle atentamente la chacarera, que duraba como hora y media” (WALSH, 2009, p. 152).

- La onomatopeya: “Criquiticri cri cri réquetecri cri” (WALSH, 2009, p. 152), hace el grillo. “Rin, rin, rin” (WALSH, 2009, p. 249). “Lamento decirle (...) que esa pelota

es mía, bien mía y réquete mía desde hace 185 años” (combinación con hipérbole) (WALSH, 2009, p. 203). Hallamos también combinación con cuentos de planos y de tesoros y disparate: “Primero había que contar diecisiete árboles, pasar un arroyito y medio, dar la media vuelta, contar hasta cuatro, dar quince pasos de vals para la derecha y luego catorce de tango para la izquierda y... allí estaba la casa” (WALSH, 2009, p. 169). Otras onomatopeyas están en paralelo con el absurdo. Por ejemplo, cuando la protagonista llama por teléfono al veterinario para que atienda al elefante, le contesta un “cliente” que dice “¡Guau!”, luego otro dice “¡Miau!” (WALSH, 2009, p. 18). “Uuuu” (WALSH, 2009, p. 21, dice DK). “Je” (el carpintero, WALSH, 2009, p. 27). “Pi pipiripí” dice el elefante, haciéndose el pajarito (WALSH, 2009, p. 38) (el efecto de contraste es evidente: luego el paquidermo revolotea como una “mariposa gorda” (WALSH, 2009, p. 88). Otras onomatopeyas son implícitas e intertextuales: para festejar que a alcanzado la copa del árbol, el Bombero aúlla como Tarzán” (WALSH, 2009, p. 39). Esto facilita una vez más la participación del receptor. Las onomatopeyas se relacionan también con las palabras inventadas, como los títulos de los libros y las letras de las canciones de MEW: “Yo les aconsejo que nunca tengan un bicho tan grande, que se contenten con un gatomiau, un perrolín, un canariopo” (WALSH, 2009, p. 109). O también: “... hasta ahora no nos hemos movido de aquí para enterarnos de qué sampiolín pasó” (WALSH, 2009, p. 178). Las onomatopeyas juegan además con la personificación: “Criquiticri cri cri réquetecri cri” (WALSH, 2009, p. 152); “No se imaginan cómo se reían las mariposas haciendo ji ji ji y los bichitos de luz haciendo jo jo jo” (WALSH, 2009, p. 157).

- La jitanjáfora (relevada por Origgi): Alfonso Reyes define la jitanjáfora como: “un poema que no se dirige a la razón sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan un fin útil. Juegan solas, casi. Es un lenguaje que se reduce apura sonoridad, ritmo, música. “Son ejemplos las supuestas “palabras tremendas” del enanito Carozo: “sampilín” “patatip” y “tambapatán”. Cuando llegan los vecinos para quejarse del ruido, dicen a coro: “¡Pscocchhhttt!” (WALSH, 2009, p. 68).

- Los aumentativos, a menudo relacionados con el elefante: relaciones con el elefante: lagrimotes, “patotas de aplanadora” (WALSH, 2009, p. 27). “-Qué puntero ni qué supisiche”- rugió el enanito” (WALSH, 2009, p. 128). “Un elefante es un animalote enorme”, “... usa dos orejotas” (WALSH, 2009, p. 150).

- Los diminutivos: vinculados (como el aumentativo y el gigantismo) con el lenguaje infantil, que recrean un ambiente de complicidad con el lectorado: “Nos dimos cuenta que era el Director porque tenía las solapas llenas de polvito de estrellas y un cachito de cola de cometa enredado en la peluca” (WALSH, 2009, p. 59). Para que el elefante se baje del cielo, le preparan una “sopita” de avena. Encontramos también “...una carroza tan grande para un enanito tan chiquito” (WALSH, 2009, p. 122). El diminutivo puede operar también en contraste: “Y como el enanito estaba callado y pensativo, mirándose los zapatones” (WALSH, 2009, p. 27). La reducción implica

también al espacio: el castillo del enanito es diminuto, pero puede albergar (en desproporción) 800 tacitas de chocolate humeante (WALSH, 2009, p. 172) (pero el espacio puede ser también el absurdo: la crítica de la escuela: “¡A ese elefante hay que encerrarlo en una escuela para toda la vida- chilló el Abuelo”) (WALSH, 2009, p. 176).

MEW es la autora de una obra variada y múltiple, que abarca diferentes prácticas artísticas, destinada inicialmente a un público argentino, lo que se constata a partir del uso de un lenguaje preciso, coloquial, de la referencialidad espacial y temporal, de las formas de generar el humor, del costumbrismo (un personaje toma mucho mate en DK). Sin embargo, su trabajo como cantautora, poeta, guionista, dramaturga y novelista supera los límites nacionales. En efecto, su producción aborda temáticas universales (imaginación infantil, juegos, canciones, absurdo, juegos de palabras, alteridad y conflictos generacionales etc.), lo que le permite al lector sentar bases de reflexión sobre la condición de los niños, sobre las relaciones de los padres con ellos, sobre el sistema educativo, sobre el papel de la televisión y de los medios de comunicación, sobre las políticas de Estado de cara a la niñez.

O sea, en suma, temas de actualidad, temas del aquí y ahora. Para volver a pensar nuestras relaciones con los chicos.

REFERENCIAS

BREMOND, C. La Logique des possibles narratifs, *Communications*, . Paris, n°8, 1966, p. 60-76.

DUJOVNE ORTIZ A. *María Elena Walsh*. Gijón: Ediciones Júcar, 1982.

FACIO S.; WALSH, M. E. *María Elena Walsh: retrato(s) de una artista libre*. Buenos Aires: La Azotea, 1999.

GARRETT, J. Far-Away Wisdom: Three Nominees for the 1992 Andersen Prize, Newark *The Reading Teacher* n° 46, n.4), 1999, p. 310-314.

ORIGGI DE MONGE, A. E. *Textura del disparate: estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Lugar, 2004.

O'Sullivan, E. *Comparative children's literature*. Abingdon: Oxfordshire; New York: Routledge, 2005.

PUJOL, S. *Como la cigarra: biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1993.

ROJAS TREMPPE, L. ; VALLEJO, C. V. d. *Poética de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio*. Miami: Ediciones Universal, 1998.

SPENCER, M. M. *Children's literature and national identity*. Stoke on Trent: Trentham Books, 2001.

VIATER, N. María Elena Walsh: adiós a la mujer que nos enseñó a ser chicos y nos hizo crecer, *Clarín*, Buenos Aires, 10/01/2011, p. 32.

WALSH, M. E. *Diario brujo: 1995-1999*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1999.