



Transgresión y poética del absurdo en María Elena Walsh

Antonio Orlando Rodríguez

Desde los versos de “El juglar”, una de sus mejores canciones, y empleando como áter ego al personaje de Juan Derramasoles, una mujer cuyo nombre resulta imposible obviar cuando se habla de lo más importante de la cultura argentina contemporánea, nos dice:

*Yo canto lo que sucede
y lo que no puede ser:
hazañas de por ahora,
leyendas de por ayer.
Yo soy aprendiz de río,
voy de entonces a después.*

Compositora, cantante, poetisa, narradora, periodista, dramaturga, antóloga, guionista de televisión: María Elena Walsh es un portento de creatividad. Sus canciones han trascendido las fronteras de Argentina para convertirse en patrimonio de los pueblos de Nuestra América porque expresan anhelos comunes: libertad, justicia, derecho a la vida, al trabajo, al amor. Poemas y narraciones también dan testimonio de su paso por la vida, del compromiso con una época, sus gentes y circunstancias. Dentro del quehacer grande y fructífero de María Elena Walsh, reviste especial trascendencia la producción artística que ha dirigido a los niños. Con sus propuestas, esta autora divide en dos, súbitamente, toda la historia del arte para la infancia en su nación; sus textos literarios, sus melodías, son una referencia irremplazable para escindir el antes del después.

I

María Elena Walsh nació en Ramos Mejía, provincia de Buenos Aires, el primero de febrero de 1930. En uno de sus temas musicales de más honda raíz autobiográfica (“Fideos finos”), se remonta al entorno de su niñez y lo recrea con una singular mezcla de burla y añoranza. Al conjuro mágico de “Voy a contarles qué había / entonces en Ramos Mejía”, se suceden imágenes y recuerdos que arrojan no pocas claves para comprobar cuánto existe de vivencia personal en su obra poética y narrativa dirigida a la infancia. Ramos Mejía se revela, desde la perspectiva de la compositora, como una suerte de Isla del Nunca Jamás o tierra colindante con el otro lado del espejo:

*Había olor a tía,
veredas de ladrillo con pastito
y tras la celosía
un viejo organillero con monito.
(...)*



*Había un cielo entero
por donde navegaban las hamacas
y leche que el lechero
traía no en botella sino en vaca.*

(...)

*Había una lluvia en tinas
y patios con ranitas adivinas
y una gallina clueca
mirándonos con ojos de muñeca.*

(...)

*Había a cada rato
un gato navegando en un zapato
y había en la cocina
una mamá jugando con harina.*

Y el recuento de prodigios finaliza con una frase que parece escapada de alguno de sus relatos para niños, compendio de las maravillas de aquel paraíso perdido o pequeña Jauja de la niñez: “Y había por los caminos / muchísimos fideos finos.”

En 1947, María Elena Walsh publica su primer libro: *Otoño imperdonable*, que reúne poemas escritos cuando tenía entre catorce y diecisiete años, y que deviene diario de adolescencia (“Es mínima mi frente / para brindar cabida / al júbilo supremo de la vida”), testimonio de una temprana y sorprendente sensibilidad. ¹ Es laureada con el Premio Municipal de Poesía y da a conocer, en 1948, el cuaderno *Apenas viaje* (“Este es el viaje de la sangre mía: / apenas viaje, espuma de palabras”); durante su visita a la capital argentina, Juan Ramón Jiménez la distingue entre las mejores poetisas de la América Hispana y le propicia un viaje a los Estados Unidos. En el transcurso de esa estancia en Norteamérica, Walsh se inicia en el periodismo y envía notas y estudios (entre ellos uno sobre Emily Dickinson) al diario *La Nación*. Tres años más tarde da a conocer las *Baladas con ángel* (“Pero para la voz recién nacida / todas las cosas son originales, / y al cantar las descubre, sorprendida, / desde su cárcel, desde sus umbrales”), y en 1952 parte rumbo a Francia.

Durante cuatro años permanece en París, interpretando canciones del folclor argentino, a dúo con Leda Valladares, poetisa tucumana; y de vuelta a Suramérica, aparece en 1958 un nuevo poemario: *Casi milagro* (“Me olvidarán sin duda, pero cuando / mi enterrado capricho lo decida”). Con ese título se cierra lo que algunos especialistas ² denominan el período inicial del quehacer literario de la autora: una primera etapa donde predomina la intención lírica en su verso. Sin embargo, esto no significa que en su poesía de estos años resulte del todo ajena la presencia de elementos de la cotidianeidad; es posible encontrar atisbos, indicios aislados, del tono coloquial que definirá su etapa siguiente. Del mismo modo, se hace notoria ya la presencia del niño –si no como destinatario virtual, al menos como motivo lírico– en un poema como “Mínima”, incluido en el temprano *Otoño imperdonable*:

*Bajo la risa del verano
giraban mundos de colores.*



*Entonces era yo tan niña
que no sabía el nombre de las flores.
Recuerdo el pájaro atareado
y la faena de la araña
y el cielo diminuto que cabía
en mis pestañas.*

La década del sesenta trae consigo, para María Elena Walsh, la concreción de un nuevo modo de decir, más libre, más espontáneo y directo, preocupado por comunicarse estrecha y cálidamente con su interlocutor. En este segundo momento, lo coloquial adquiere preeminencia: la realidad cotidiana, el mundo circundante (tanto el tangible como el imaginario), son apresados y recreados a través de un prisma poético en el que confluyen diversas facetas: la ironía, la ternura, el absurdo, la nostalgia. A este período pertenecen libros de poemas para adultos como *Hecho a mano* (“Rarísima, desesperada / complicidad de los papeles. / Es muy lindo decir naranja, / pero la tinta cómo duele.”), que se publica en 1965, y también las numerosas canciones que la autora compone e interpreta, y que adquieren extraordinaria popularidad gracias a su difusión mediante discos, conciertos y programas de televisión. Pero un aspecto fundamental e insoslayable dentro de este punto de giro de la producción de Walsh, un elemento decisivo para la plena conformación de ese modo de decir que la define y que hace de cualquiera de sus propuestas artísticas algo personalísimo e inconfundible, lo constituye sin dudas la aparición, en 1960, de su primer cuaderno de versos para el público infantil: *Tutú Marambá*. El desenfado mayúsculo de aquel libro, su prístino alborozo, su vuelta desenajenada y con ánimo desenajenante a los eternos motivos de la poesía, la vitalidad contagiosa y exultante que lo recorre de principio a fin, y ese hablar sin subterfugios, transparente y a corazón abierto, no pudieron menos que desbordar el sospechoso estanco de lo puramente “infantil” y permear su obra toda, contaminándola, enriqueciéndola, dotándola de ese peculiar sentido de la sinceridad, de la belleza y de lo esencial humano que son hoy sus principales rasgos distintivos. Si *Tutú Marambá* fue, inicialmente, un puente tendido hacia el niño, de hecho condujo también a la autora a otro territorio; le sirvió de credencial para introducirse, sin percances, en lo más recóndito y puro de un destinatario adulto urgido de que se le hablara con la llaneza y la tersura que ella reservaba para la infancia. Esa limpidez aprehendida del diálogo con los más pequeños, ese saber reencontrar y asumir como algo eterno e indispensable la lozanía y la pupila virgen de la niñez, le permitirá cantar en “Las estatuas”:

*Cuando llueve me dan no sé qué
las estatuas.
Nunca pueden salir en pareja
con paraguas,
y se quedan como en penitencia,
solitarias.*

(...)

*No se ríen porque no tuvieron
nunca infancia.*



Su cancionística para adultos se “infantiliza” –en el más bello sentido del término– como resultado de una perspectiva poco usual:

*Hay un solecito fugitivo
que las abuelas buscan
y se sientan en la vereda
para enhebrarlo en sus agujas.
("La ciudad de Brujas")*

Ese saber identificarse con el niño que subsiste en el hombre, posibilitará que en su *Suma de poesía argentina* (Buenos Aires, 1970), el crítico Guillermo Ara exprese: “Amor, ingenuidad y un humorismo que ataca los aspectos más diversos del vivir moderno, destacan la originalidad de esta poesía que sabe también de arraigo en el país con dimensión total. (...) María Elena Walsh comunica una muy personal manera de relación con el mundo. Irradia una simpatía que prepara al lector a la gustación participada de su acceso al pájaro, al niño, a las grandes verdades que en ella aparecen despojadas de ceremonia y vanidad. Ha escrito mucho para niños y es en ella espontáneo y fresco hasta lo más maduro y sombrío del vivir.”

La publicación de Tutú Marambá resultó, además, el preámbulo de la andanada de pequeñas obras maestras que la autora prodigaría inmediatamente, en alucinante sucesión, a la literatura infantil de su país: los poemarios *El reino del revés* (1963) y *Zooloco* (1965), la novela *Dailan Kifki* (1966) y la colección de relatos *Cuentopos de Gulubú* (1966). **3** Sus títulos desempeñan la importantísima función de desdibujar las fronteras ortodoxas entre el lector niño y el lector adulto. En este sentido, resulta revelador que en la *Antología lineal de la poesía argentina*, de César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco (editada en Madrid, en 1968), María Elena Walsh no aparezca representada por sus textos para adultos, sino por dos de sus mejores poemas para niños: “La vaca estudiosa” y “Juancito Volador”, con lo cual se coloca esa vertiente de su producción dentro de lo más significativo de toda la lírica del país. **4** Walsh, según apunta Fernández Moreno en el prólogo de dicha antología, “ha llevado la poesía infantil (popular en un sentido lato) a su máximo nivel en la Argentina”.

Dueña de un humorismo efervescente, de una alegría de vivir a prueba de enfermedades y de fascistas, de un discurso donde confluyen admirablemente la reflexión, lo parabólico, la sátira social y lo absurdo, el conjunto de la obra dedicada por María Elena Walsh a los niños es una burla a los estereotipos, a la aburrida solemnidad del mundo de las personas mayores, a la aridez del espíritu.

II

Imagino las caras de asombro que –por distintas razones, obviamente– pondrían los niños y sus padres y educadores cuando cayó en sus manos, hace varias décadas, la primera edición de *Tutú Marambá*. Supongo que los embargaría una estupefacción alborozada o incrédula –según– al tropezar con la visión, “surrealista a lo Buñuel”, de una monja que pedalea llevando un ángel triste en el manubrio de su bicicleta, seguida, en delirante carrera, por otras manifestaciones de lo absurdo. Pero no del absurdo como expresión de violencia o cosificación de las relaciones humanas en determinados sectores de la sociedad moderna, sino como ejercicio lúdico, como expresión de capacidad imaginativa, como re-composición de los elementos de la realidad:



*El cielo es de cielo,
la nube es de tiza.
La cara del sapo
me da mucha risa.
La luna es de queso
y el sol es de sol.
La cara del sapo
me da mucha tos.*

(“Así es”)

Las fuentes de *Tutú Marambá* no deben buscarse en las obras de otros creadores argentinos que antecieron a la autora en la labor de escribir versos para la infancia. Poco deben estos poemas, por ejemplo, a la reposada y tradicional fantasía que se respira desde *Las torres de Nuremberg* (1929), de José Sebastián Tallon, ni al verso escolar, ampliamente difundido en todo el continente, de Germán Berdiales. María Elena Walsh se nutre formalmente de las obras de Lewis Carroll y de la tradición británica del *non sense* recogida en las *Nursery Rhymes*, pero también de las conquistas contemporáneas del teatro de vanguardia: el grotesco que rezuma el *Ubú Rey* de Jarry, el absurdo de Ionesco... Y todo esto, naturalmente, sin desdeñar la tradición oral hispanoamericana, el rico acervo folclórico del continente, e incluso el quehacer de los retabrillos de títeres de cachiporra:

*Diez y diez son cuatro,
mil y mil son seis.
Mírenme, señores,
comiendo pastel.
A ver, a ver, a ver...*

*Este gran secreto
solo yo lo sé:
cuando llueve, llueve.
Cuando hay luz se ve.*

A ver, a ver, a ver...

*Contemos un cuento,
una, dos y tres,
que acabe al principio
y empiece después.*

(“Canción de títeres”)

En un breve comentario publicado en 1970, **5** el chileno Antonio Skármeta apuntaba, refiriéndose a los poemas de *Tutú Marambá*, la presencia en ellos, como elemento esencial en el acercamiento a la fantasía infantil, de “una libertad de asociaciones que no sucumbe ni ante la necesidad de la anécdota”.



Esa libre asociación de imágenes, sensaciones, sentimientos y sonidos es, en efecto, uno de los cimientos sobre los que descansa la obra para niños de María Elena Walsh: acumulación de diálogos a la manera de un juego espontáneo, divertido y sumamente enriquecedor para el desarrollo del intelecto. Véase, por ejemplo, la sucesión incoherente, pero deliciosa, de las imágenes que conforman su “Canción tonta”:

*¡Tilín, tilín, tilín!
El gato y el violín.
La vaca vacuna
se trepa a la luna.*

*La oveja está sola
con traje de cola.*

*A la flor canela
le duele la muela.*

*¡Talán, talán, talán!
Yo soy el capitán.*

Cantinelas pueril, formulación de lo imposible (oveja-traje de cola; flor-dolor de muelas), caos ingenuo donde anida y late el *potens* de lo lúdico.

El cuaderno incluye en sus páginas lo que es otra constante dentro de la lírica para niños de la escritora argentina: el poema con fuerte carga anecdótica, el pequeño relato en versos. Tal es el caso de “Juancito Volador” y “Balada de Hormigón Armado”; pero el más formidable ejemplo de su poder de síntesis y de sugerencia, de esa habilidad para exponer y desarrollar un conflicto en unas pocas líneas, alcanzar un clímax y llegar a un desenlace original y sorprendente, tal vez sea “La vaca estudiosa”. 6

María Elena Walsh irrumpe en el panorama de la literatura infantil con un discurso signado por lo imprevisto y lo insólito, por la presencia de un humor incisivo, disparatado, transgresor; humor que, sin embargo, da cabida por momentos a una sutil melancolía, a un tono reposado y contemplativo. Así sucede en un texto como “Los castillos”:

*Los castillos se quedaron solos,
sin princesas ni caballeros.
Solos a la orilla de un río,
vestidos de musgo y silencio.*

(...)

*Los dragones y las alimañas
no los defendieron del tiempo.
Y los castillos están solos,
tristes de sombras y misterios.*

Y también en “La Pájara Pinta”, donde el personaje de la conocida ronda tradicional sirve para exponer el tema de la muerte y la soledad.



*Yo soy la Pájara Pinta,
viuda del Pájaro Pintón.
Mi marido era muy alegre
y un cazador me lo mató,
con una escopetita verde,
el día de San Borombón.
Una bala le mató el canto
—y era tan linda su canción—,
la segunda le mató el vuelo
y la tercera el corazón.
Ay ay, la escopetita verde,
ay ay, mi marido Pintón.*

Si en *Tutú Marambá* el absurdo es un elemento predominante y aglutinador, el resorte que pulsa la autora para alterar de algún modo el estatus quo de cierta adocenada y mecánica “cultura de masas infantil” (léase cómics, canciones ramplonas e inocuas, adaptaciones pedestres de las grandes obras para niños de la literatura universal, etcétera), su siguiente poemario, *El reino del revés*, es la magnificación del dislate, de lo ilógico, del sin sentido que, en su caso, paradójicamente, se encamina hacia un sentido inequívoco: inducir en sus interlocutores el deseo y la necesidad de mirar el mundo con ojos propicios al asombro inmarcesible, con una extraña mezcla de malicia e ingenuidad, porque solo quien sea capaz de contemplar de esa manera la realidad, podrá llegar algún día a transformarla.

El título de este segundo libro para niños revela claramente el propósito de subvertir el orden de los componentes del mundo que rodea al pequeño lector: desordenar las piezas, revolverlas, cambiarlas de sitio como se hace con los fragmentos de un rompecabezas, para volverlo a armar después, siguiendo los dictados de nuestra intuición y de nuestra fantasía, renovadora y creativamente.

El reino del revés es la meca, por excelencia, de la transgresión. En este territorio de lo fantástico “nada el pájaro y vuela el pez” y “los gatos no hacen miau y dicen yes, / porque estudian mucho inglés”, “cabe un oso en una nuez”, “usan barbas y bigotes los bebés” y, asombrosamente, “un año dura un mes” y “nadie baila con los pies”. María Elena Walsh entrega poemas que retan al lector infantil, que le exigen afinar al máximo sus facultades imaginativas, aguzar sus sentidos para ser capaz de ver más allá de ciertas zonas estereotipadas de la realidad en las que se halla inmerso. El texto “Una calle” ilustra esa voluntad de desafío, de sana provocación:

*En esta calle, señores,
todo el mundo mire bien,
que aquí pasan muchas cosas
pero muy pocas se ven.*

(...)

*Aquí pasa un vigilante
que me lleva por delante.
Va contento, muy ligero:
se lo lleva preso al viento
porque le robó el sombrero.*



*Pasa un ángel con chupete
arrastrando un barrilete.
¡Cómo lo remontaría
si al viento no lo llevaran
preso a la comisaría!*

El “extraño” y en ocasiones incomprensible mundo de las personas mayores, plagado de convenciones, de “buenas costumbres” que devienen ritos sociales, tan ajeno a la espontaneidad irreflexiva de la niñez, es objeto de burla sutil en la “Canción de tomar el té”:

*La leche tiene frío
y la abrigaré:
le pondré un sobretodo mío
largo hasta los pies.
Cuidado cuando beban,
se les va a caer
la nariz dentro de la taza,
y eso no está bien.*

*Aquí las servilletas
hacen buen papel:
se convierten en conejitos
y echan a correr.*

(...)

*Un plato timorato
se casó anteayer.
A su esposa la cafetera
la trata de usted.*

*Los pobres coladores
tienen mucha sed
porque el agua se les escapa
cada dos por tres.*

Y concluye, encogiéndose de hombros, con un verso final, suelto e inocente: “Yo no sé por qué”. Resulta orgánica la presencia de la geografía, la fauna y la norma lingüística del país. Buena muestra de ello es el inicio del poema “La rana perdida”:

*¿Esta rana viene o va
por el río Paraná?
Interroga en guaraní
muy orondo un surubí.*



*–Pues chamigo, no lo sé,
le contesta un yacaré,
y sin duda no es de aquí
porque yo jamás la vi.*

Reino de la antropomorfización, tierra donde todo bulle, respira, ríe, razona, animado por el aura mágica de la poesía: animales, gentes, cosas, fenómenos naturales, cobran vida y se interrelacionan de manera insospechada. Así pues, no es raro que, conociendo la rápida identificación que suele establecer el niño lector con los elementos del reino animal, sea un oso el personaje que utilice la autora para servir de portavoz de sus pequeños coetáneos. En “Marcha de Osías”, al penetrar en un bien surtido bazar de la calle Chacabuco, el osito exige desde una postura claramente contestaria:

*Quiero tiempo pero tiempo no apurado,
tiempo de jugar que es el mejor.
Por favor me lo da suelto y no enjaulado
adentro de un despertador.*

(...)

*Quiero cuentos, historietas y novelas
pero no las que andan a botón.
Yo las quiero de la mano de una abuela
que me las lea en camisón.*

(...)

*Quiero todo lo que guardan los espejos
y una flor adentro de un raviol
y también una galera con conejos
y una pelota que haga ¡gol!*

No faltan, sin embargo, los textos donde el niño se expresa como sujeto lírico. Es el caso de “El mar”:

*Si el mar fuera una enorme naranjada
yo probaría media cucharada,
pero como es de avena
lo dejo allí en la arena,
porque la sopa no me gusta nada.*

Y de “En una cajita de fósforos”, el mejor exponente de esa corriente íntima y nostálgica que fluye en medio de la atmósfera de bullicioso jolgorio: un acercamiento a esa porción de la realidad que muchos adultos han perdido la posibilidad de entender:



*En una cajita de fósforos
se pueden guardar muchas cosas.
Un rayo de sol, por ejemplo.
(Pero hay que encerrarlo muy rápido,
si no, se lo come la sombra.)
Un poco de copo de nieve,
quizá una moneda de luna,
botones del traje del viento,
y mucho, muchísimo más.*

*Les voy a contar un secreto.
En una cajita de fósforos
yo tengo guardada una lágrima,
y nadie, por suerte, la ve.
Es claro que ya no me sirve.
Es cierto que está muy gastada.
Lo sé, pero qué voy a hacer,
tirarla me da mucha lástima.*

*Tal vez las personas mayores
no entiendan jamás de tesoros.
“Basura”, dirán, “Cachivaches”,
“No sé por qué juntan todo esto”.
No importa, que ustedes y yo
igual seguiremos guardando
palitos, pelusas, botones,
tachuelas, virutas de lápiz,
carozos, tapitas, papeles,
piolín, carreteles, trapitos,
hilachas, cascotes y bichos.*

*En una cajita de fósforos
se pueden guardar muchas cosas.
Las cosas no tienen mamá.*

A muchas otras puertas se asoma la autora. En “El adivinador”, por ejemplo, retoma magistralmente el hábito de los acertijos populares latinoamericanos y enhebra una sarta de interrogantes que quedan sin respuesta, para iniciar la participación del lector:

*La señora Doña Luna
se encontró con un señor.
Le dijo: –Andate viejito
porque ya es tarde para vos.
Don Sol, muy avergonzado,
¿saben qué le contestó?*



Adivinador, adivina.

Adivina, adivinador.

Y en la pequeña *suite* “Tres canciones de Navidad”, con que cierra el cuaderno, inspirada en la transparencia de los villancicos, intuimos la voz asimilada, vivenciada (por decirlo con un “verbo”preciado para la iglesia católica), de la Gabriela Mistral de *Ternura*:

Se me ha perdido un niño

y no lo puedo hallar.

Lo estoy buscando a tientas

con gran necesidad.

Lo llamo y no contesta.

Yo llego y él se va.

Poesía de marcada sencillez estilística, sin exquisiteces formales –el hecho de que muchos de los textos sean letras de canciones explica la existencia de algunas irregularidades en el metro–, pero dotada de tropos de gran eficacia para el diálogo con el receptor infantil. Las estampillas del correo “Mariposas son / que de noche duermen en el buzón”, mientras el cisne pierde de golpe y porrazo su trasnochada fisonomía modernista para transformarse en “una S de tiza”, “un ladrón con antifaz”. Metáforas que se corresponden a la perfección con ese cosmos onírico donde las flores juegan dominó y la luna se empolva con azúcar la nariz, donde a un tranvía le brota un jazmín en el techo y una tortuga enamorada realiza un larguísimo viaje hasta París con el sueño de que la rejuvenezcan, donde los termómetros se ponen en la oreja y los cuños de las oficinas de correos pintan en vez de fechas negras, monigotes de color.

Poesía para niños, pero también literatura polisémica, de inesperadas interpretaciones. Recuérdese la carga simbólica, estremecedora, que adquirió de improviso un texto tan aparentemente ingenuo como “En el país de Nomeacuerdo” cuando el director cinematográfico Luis Puenzo lo empleó como tema musical de su filme *La historia oficial*, en la década de los 1980:

En el país de Nomeacuerdo

doy tres pasitos y me pierdo.

Un pasito para allí,

no recuerdo si lo di.

Un pasito para allá,

ay qué miedo que me da.

Un pasito para atrás

y no doy ninguno más,

porque ya, ya me olvidé

dónde puse el otro pie.

Los versos de María Elena Walsh resultan, en esta lectura, alegoría de la precaria existencia en un país regido por una dictadura militar fascista, donde cualquier persona podía sumarse, en un abrir y cerrar de ojos, a una larga lista de desaparecidos de los que jamás volvió a tenerse noticias. Llamado a la conservación de la memoria colectiva, a no olvidar el terror como único medio para conseguir que no vuelva a entronizarse.

Imposible realizar, en tan breve espacio, un análisis minucioso de la narrativa para niños de María Elena Walsh; me limitaré, pues, a señalar algunos aspectos sobresalientes de su creación en este terreno. Se impone, ante todo, referirse a la gran coherencia ideoestética, a las confluencias temáticas y estilísticas y a los múltiples vasos comunicantes que interrelacionan la poesía y la narrativa de la autora. Sus relatos se caracterizan por una fabulación que fluye indetenible, por un discurso donde están presentes también la lozanía, la imaginación sin fronteras, el humorismo y el absurdo como “ábrete Sésamo” capaz de trasponer las puertas de la peligrosa automatización de no pocos aspectos de la vida moderna.

Abrir un buen día la puerta de la casa y hallar junto a ella un elefante que reclama ser adoptado es una circunstancia recurrente dentro dentro de la literatura infantil universal. Son varios los escritores que han concebido deliciosas historias a partir de esa situación-detonante, **7** pero pocos lo han hecho con el sostenido aliento de la Walsh. En *Dailan Kifki* (una novela con todas las de la ley: 177 páginas divididas en 48 capítulos de breve extensión en la edición de Sudamericana), la autora narra las peripecias de un elefante que, de buenas a primera, se ve dueño de unas hermosas alas fabricadas con papel de barrilete, celofán, cintas de seda y engrudo, y dueño también, por ende, de volar a su antojo. ¿Contrapartida nacionalista de Dumbo? La familia junto a la cual vive (integrada por la narradora-protagonista, sus padres, un hermano que durante toda la obra se limita a repetir una única frase: “Estamos fritos”, y la tía Clodomira) se lanzará a una búsqueda desesperada del paquidermo; búsqueda que comenzará con visitas a la Comisaría, la Municipalidad, la Secretaría de Aeronáutica, las embajadas de los países limítrofes, el ministerio de Marina, el observatorio astronómico y el sindicato de barriletes, en desenmascarada burla a la burocracia institucional. En ese “allí fumé”, se sumarán a la persecución de Dailan Kifki (y del bombero que el elefante se llevó consigo en su vuelo), capitanes, comisarios, intendentes, “chiquitisecretarios”, embajadores, almirantes, astrónomos, monaguillos, linyeras, maestras con sus alumnos, lecheros, maniseros, heladeros, “señores en auto, un perro con dos colas, paisanos a caballo y varias ovejas a pie”. La estrafalaria comitiva, conducida por el enanito Carozo, arribará al bosque de Gulubú (escenario que ya había aparecido en el poema “Canción de la vacuna”, de *El reino del revés*) y tal vez la llegada a ese lugar sea uno de los pasajes que mejor ejemplifican en la novela el peculiar lirismo de la creadora argentina:

Miré bien bien a mi alrededor y pregunté desilusionada:

–¿Esto es su famoso bosque de Gulubú?

–Este mismo –contestó muy orondo.

–Pero yo no veo ningún bosque –dije.

Y todos mis acompañantes y mi familia y los curiosos me hicieron coro:

–Nosotros no vemos ningún bosque. ¿Por qué nos han hecho venir hasta aquí?

–Supísiche –respondió el enanito, cosa que nos tranquilizó bastante.

Cuando todos estaban a punto de hacer pucheros, el enanito dio unos pasos y dijo varias palabras mágicas, que creo eran más o menos así:

–Chímpiti chámpele bámbili búmbele.

Y se fue a tironear de unos alambres. Nosotros creíamos que estaba loco, al verlo prendido de unos simples alambres del alambrado común y silvestre.

Pero no.

No solo no estaba loco, sino que los alambres eran mágicos, y en cuanto los tiró ¡zápate!



¿Ustedes vieron esos libros-sorpresa que cuando uno los abre aparecen figuritas de pie?

Bueno, igualito es el bosque de Gulubú. Como las marionetas dormidas. Uno le tira de los hilos y ellas se ponen de pie, bailan y se mueven.

El bosque de Gulubú está planchado en el suelo, y cuando su dueño tira de los alambres, los árboles y los yuyos y las casitas y los bichos aparecen todos como diciendo:

—Aquí estamos. Estábamos jugando a la escondida.

Con puntos de giro imprevistos que se suceden a lo largo de la trama y un rápido tempo narrativo, la novela tiene el encanto de los buenos cómics y, al igual que ellos, es susceptible de ser disfrutada con el mismo placer por niños, jóvenes y adultos. *Dailan Kifki* es sin duda una obra importante dentro de la narrativa infantil hispanoamericana; aunque, en lo personal, confieso sin reticencias mi predilección por el segundo libro de narrativa de María Elena Walsh.

Cuentopos de Gulubú, integrado por dieciséis textos, es un cuaderno signado por la más irreverente (y sana) desfachatez, por un desenfado enorme que se trasluce en el título mismo: no se trata de los tradicionales cuentos que suelen ofrecerse a los niños, sino de cuentopos: ejercicios lúdicos; proposiciones para fantasear; efectivos, retadores, legítimos divertimentos. De ahí que el relato acerca de un árbol que, en vez de frutos, da sombreros, lleve el insólito nombre de “Capítulo CXXVIII”; mientras otro texto que aparece mucho después en el índice, donde se cuentan los tropiezos de una elefanta que trata de comprarle unos zapatos y un guardapolvo a su hijito, se titula “Capítulo III”. Gulubú, ese pequeño universo donde todo es posible y en el que no se admite otro orden que el del disparate, sirve de escenario a buena parte de las historias. Pero detengámonos en algunos de los recursos a los que apela la creadora para la construcción de sus cuentopos:

- Presencia del absurdo y del *non sense* como constantes. En ese sentido, el libro tiene dos momentos de especial brillantez. Uno, cuando en “Piu Piripiu” Felipito Tacatún y un pajarito remiendan media docena de huevos rotos con “un carretel de hilo de araña, una aguja, un poquito de baba del diablo y una pizquita de leche de higo”. Otro, la descripción del protagonista de “Y aquí se cuenta la maravillosa historia del Gatopato y la Princesa Monilda”:

¿Cómo era?

Bueno, con pico de pato y cola de gato. Con un poco de plumas y otro poco de pelo. Y tenía cuatro patas, pero en las cuatro calzaba zapatones de pato.

¿Y cómo hablaba?

Lunes, miércoles y viernes decía miau.

Martes, jueves y sábado decía cuac.

¿Y los domingos?

Los domingos, el pobre gatopato se quedaba turulato sin saber qué decir.

- Una contundente lógica del absurdo. En el relato “La regadera misteriosa”, Felipito Tacatún descubre, mientras cuida las flores del jardín, que por los agujeritos de la regadera sale, un día, vino; el otro, leche; y luego, jugo de naranja, tinta china, caldo de gallina o cerveza. El desenlace resulta impecable y es una excelente muestra de imaginación que no desconoce las coordenadas del razonamiento infantil:

Así, porque sí.

Pero jamás, réquete jamás volvió a llenarse de agua.



Qué lindo, ¿no?

Pero, ¿y las plantas?, preguntarán ustedes.

Hubo que regalarlas, en adelante, con la manguera.

Incuestionable sentido común.

- Manejo de una datación sui géneris. Si en “Historia de una princesa, su papá y el príncipe Kinoto Fukasuka” (cuentopo ambientado en Japón) la acción transcurre “hace como dos mil años, tres meses y media hora”, al finalizar otro de los relatos, el clásico y estereotipado “y por siempre vivieron felices” se sustituye por un renovador “Y todos vivieron felices hasta la edad de 99 años y medio”.
- Regusto por lo hiperbólico. En “La Plapla”, Felipito Tacatún encuentra en su libreta una letra caminadora (“una araña de tinta”) y para contemplarla bien, se pone tres espejuelos; en tanto el personaje central de “Martín Pescador y el Delfín Amador” retorna a tierra, luego de la delirante estancia en un circo submarino, escoltado por “25.000 bomberos-tiburones”.
- Empleo de asonancias y similicadencias en función de la comicidad. Si el bombero de Dailan Kifki se expresa apelando a este recurso (“Pero, pero ¿para que llamó al bombero si no hay fuego en el ropero ni se le quemó el puchero?”), también lo hallaremos en el narrador de “Murrungato del Zapato” cuando se nos presenta al héroe de la historia: “Vivía vagando, con su colita a cuestras, por la calle y por la plaza, la azotea y la terraza, sin tener dueño ni casa.”
- Utilización de juegos de palabras (el retruécano, el pleonismo y la paranomasia). “Si quieres, yo te puedo querer”, le dice la Princesa Monilda al Gatopato, y este le responde: “Sí, quiero que me quieras, siempre que tú quieras que yo quiera que me quieras”; a lo que ella contesta: “Yo sí quiero que quieras que yo te quiera”; mientras en otro cuentopo se comenta: “No sé si ustedes habrán observado que los gatos y las gotas no se llevan nada bien”.
- Creación de palabras y onomatopeyas. En el bosque de Gulubú, un insulto puede ser “¡chimperecápatelplaff!”; y “¡Pfzchzt!”; una palabra mágica. Del mismo modo que el sonido de las olas deviene lúdico “paratrún paratrún paratrún”.
- Búsqueda de nombres que respondan a las características esenciales de los distintos personajes: la elefanta Trompitelli de Barriguini, el muñeco de nieve Don Fresquete, el avaricioso hombre de negocios Señor Platini, etcétera.
- Incursión en la metatextualidad. **8** En este sentido, véase uno de los textos más logrados del volumen: “Historia del enanito y las 7 Blancanieves”. El conocido cuento de los hermanos Grimm brinda a la autora los elementos que precisa para conformar una magnífica parábola. La intransigencia de un enanote inspector que afirma: “La aritmética y la historia nos enseñan que puede haber una Blancanieves y 7 enanitos, pero jamás, réquete jamás, un solo enanito y 7 Blancanieves”, es derrotada por la firmeza de un colectivo y la autoridad del sapo Ceferino, el habitante más sabio del bosque de Gulubú. El final del relato no admite comentarios:



Por eso, si ustedes alguna vez encuentran detrás de un árbol, o detrás de cualquier cosa, a un inspector enanote y sabihondo que les dice que no es posible que existan un enanito y 7 Blancanieves, o que no es posible que exista cualquier cosa linda, ustedes pueden contestarle:

–Sí señor, existe, en el bosque de Gulubú.

O si no, respondan sabiamente, como el sapo Ceferino:

–Guau.

¿Qué saldo nos dejan estos cuentopos más allá (que no es poca ganancia) de la exaltación del humor y la fantasía? El descubrimiento de la belleza como algo útil y necesario para la vida, el triunfo del amor frente a la adversidad, la exhortación a buscar y hacer valer la identidad de cada individuo, el valor de la amistad... “Mensajes” subyacentes, siempre implícitos, pues la autora evade las consabidas moralejas; y cuando alude a ellas, como ocurre en el relato “Capítulo III”, es para burlarse olímpicamente: “Este cuento nos enseña (...) que en la calle Chacabuco no se consiguen guardapolvos para elefante.”

Mucho más podría apuntarse sobre la narrativa de esta importante figura de la literatura infantil de nuestro continente, pero tendrá que ser en otra ocasión. Solo añadiré, para concluir, que la impronta de María Elena Walsh late, perfectamente reconocible, en gran parte de las actuales letras para niños de su país y de América Latina. Ella, al igual que Juan Derramasoles, el juglar, puede decir con satisfacción:

*A mi antigua primavera
ya me vuelvo, ya me voy.
He cantado para siempre,
la esperanza me mandó.
Quien me busque por el tiempo
me hallará en el ruiseñor.*

Notas:

1. “Surgió como un meteoro que encandiló al más exigente grupo poético de Buenos Aires”, subraya el profesor Alfredo A. Roggiano desde las páginas del *Diccionario de la literatura latinoamericana* (Unión Panamericana, Washington, 1960), y añade: “como un nuevo Rimbaud iluminado”.
2. Entre ellos, Pedro Orgambide. Consúltese al respecto *Enciclopedia de la literatura argentina* (Editorial Sudamericana, 1970).
3. Su producción para niños incluye también, entre otros títulos: *Los sueños del Rey Bombo* (teatro, 1959), *Canciones para mirar* (“pasatiempo musical”, 1962), *Doña Disparate* y *Bambuco* (teatro, 1963), *Aire libre* (libro de lectura escolar, 1967), y narraciones como *El país de la geometría*, *La sirena y el capitán*, *Angelito*, *El diablo inglés* y *Bisa Vuela*.
4. También José Isaacson y Carlos Enrique Urquía incluyen dentro de su antología *Cuarenta años de poesía argentina, 1920-1960* el poema infantil “La vaca estudiosa”, de María Elena Walsh, junto a otros textos procedentes de las obras *Casi milagro* y *Baladas con ángel*.
5. “María Elena Walsh. El absurdo precoz”. En la revista *Ercilla*, de Santiago de Chile (abril de 1970, p. 69).
6. “Había una vez una vaca / en la Quebrada de Humahuaca. // Como era muy vieja, muy vieja, / estaba sorda de una oreja. // Y a pesar de que ya era abuela / un día quiso ir a la escuela. // Se puso unos zapatos rojos, / guantes de tul y un par de anteojos. // La vio la maestra asustada / y dijo: –Estás equivocada. // Y la vaca le respondió: / –¿Por qué no puedo estudiar yo? // La vaca vestida de blanco, /



se acomodó en el primer banco. // Los chicos tirábamos tiza / y nos moríamos de risa. // La gente fue muy curiosa / a ver a la vaca estudiosa. // La gente llegaba en camiones, / en bicicletas y en aviones. // Y como el bochinche aumentaba / en la escuela nadie estudiaba. // La vaca, de pie en un rincón, / rumiaba sola la lección. // Un día toditos los chicos / se convirtieron en borricos. // Y en ese lugar de Humahuaca / la única sabia fue la vaca.”

7. No hay que ir muy lejos en busca de buenos ejemplos. En Cuba, Ivette Vian entregó una personal versión del tema en el cuento “Un regalo elefantino”, incluido en su cuaderno *Como te iba diciendo...* (1977); y también Chely Lima lo asumió con gran despliegue imaginativo en su libro *El barrio de los elefantes* (1991).

8. Una alusión al Hamlet de Shakespeare se halla en *Tutú Marambá* (“La ratita Ofelia, / con su cola fina, / amaneció muerta en la piscina. // Qué triste, qué sola / flotaba y se iba / con la barriguita para arriba. // (...) Allá se va muerta, / con su gran pollera / hecha de hojas de la primavera”); en tanto el poroto que se transforma de la noche a la mañana en árbol gigantesco en *Dailan Kifki* nos remite al cuento tradicional “Jack y los frijoles mágicos”.