

ARTÍCULOS



# “QUIZÁS TODO LO QUE DIGO ES UNA TONTERA”: JANOSCH Y EL *NONSENSE*

“MAYBE EVERYTHING I SAY IS NONSENSE”:  
JANOSCH AND THE NONSENSE

MARY MAC MILLAN

Universidad Adolfo Ibáñez  
Av. Padre Hurtado 750, Viña del Mar, Chile  
mary.macmillan@uai.cl

## RESUMEN

En este artículo analizamos la obra del escritor alemán infantil-juvenil Janosch, centrándonos en las características que lo sitúan en la corriente del *nonsense*. Nos guiarán las siguientes preguntas: ¿cómo se manifiesta concretamente el *nonsense* en el trabajo escritural de Janosch? ¿Qué nuevos sentidos se vislumbran a partir de sus transgresiones? Se reconocen y trabajan cuatro elementos: transgresiones en el lenguaje, situaciones absurdas, la relación con los objetos y obras estructuradas desde el absurdo. En cada punto se hace una lectura de los nuevos sentidos que el trabajo del *nonsense* de Janosch posibilita. Se analizan variados recursos tales como el epíteto, el juego entre uso literal y figurado, y la estructura de la retahíla como una lógica alternativa a la de causa-efecto, entre otros. Finalmente, se inserta la totalidad de los recursos en una interpretación

global del *nonsense*. Aquí se enmarcan las estrategias analizadas en una resistencia contracultural y de búsqueda del placer. En las conclusiones se presenta una visión crítica del *nonsense* y sus posibilidades subversivas.

*Palabras clave:* Janosch, literatura infantil, nonsense, malestar de la cultura, absurdo.

### **Abstract**

In this article we analyze the work of the German children's and youth writer Janosch, focusing on the characteristics that place him within the nonsense movement. We will be guided by the following questions: How is nonsense specifically manifested in Janosch's writing work? What new meanings are glimpsed from their transgressions? Four elements are recognized and worked on: transgressions in language, absurd situations, the relationship with objects and works structured from their very base from the absurd. At each point there is a reading of the new meanings that Janosch's nonsense work makes possible. Various resources are analyzed such as the epithet, the play between literal and figurative use, the structure of the string as an alternative logic to cause-effect, among others. Finally, all the resources are inserted within a global interpretation of nonsense. Here the strategies analyzed are framed within a countercultural resistance and search for pleasure. The conclusions present a critical vision of nonsense and its subversive potential.

*Keywords:* Janosch, children's Literature, Nonsense, cultural Malaise, Absurdity.

---

Recibido: 15/03/2023

Aceptado: 27/12/2023

## I. INTRODUCCIÓN

*Quizás todo lo que digo es una tontera*, este es el título<sup>1</sup> que se le ha dado a una antología que recopila diversos textos de Janosch<sup>2</sup>, célebre escritor alemán de literatura infantil y juvenil. La frase emana del propio autor y fue extraída de una entrevista. Tomaremos en serio este *quizás* y analizaremos su obra<sup>3</sup> desde la corriente del *nonsense* (sin sentido). Nos guiarán las siguientes preguntas: ¿Cómo se manifiesta concretamente el *nonsense* en el trabajo escritural de Janosch? ¿Qué nuevos sentidos se vislumbran a partir de sus transgresiones?

El *nonsense* tiene una larga tradición literaria y aunque se resiste a una clara definición, Wim Tigges lo define como

a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is affected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. (27)

En el contexto del mundo de la literatura infantil, Edward Lear y Lewis Carroll destacan como los principales escritores del *nonsense*. Se suele citar

<sup>1</sup> El título de la antología en alemán es *Vielleicht ist alles auch Unsinn, was ich sage* (la traducción es mía) y fue editada por Beltz en 2016.

<sup>2</sup> Janosch (Horst Eckert, 1931) es un escritor e ilustrador de lengua alemana de gran éxito internacional en la literatura infantil y juvenil. Su obra consta de cerca de 300 libros (cuentos, novelas y teatro). Si bien su mayor fama y alcance internacional lo obtiene a partir de las historias del pequeño oso y el tigrecito, también es autor de textos para adultos y se le ha caracterizado de anarquista y antiautoritario (Garraón). La crítica Veljka Ruzicka Kenfel lo ubica en la etapa del florecimiento de la literatura infantil alemana en los setenta junto a autores como Michael Ende y Paul Maar y señala que “Este período se conoce en la literatura alemana como ‘Tendenzwende’ o como ‘nuevo irracionalismo’ o también ‘nueva intimidad’” (21).

<sup>3</sup> El corpus revisado va más allá de los textos aquí citados. Para el análisis, y pensando en un lector hispanohablante, nos centramos específicamente en *¡Feliz cumpleaños, pequeño tigre!* (1995), *Vamos a buscar un tesoro* (2009), *Mousse de manzana para las penas de amor* (2003), *¡Qué bonito es Panamá!* (2010), *Yo te curaré, dijo el pequeño oso* (2011) y *Correo para el tigre* (2015).

a Lear como el iniciador por su libro *A Book of Nonsense* (1846), aunque sin duda es Lewis Carroll con su *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872) el nombre que más vinculamos al *nonsense*<sup>4</sup>. Hay ciertamente, en las diversas características del *nonsense*, una ligazón muy directa con el mundo infantil<sup>5</sup>. La transgresión de normas, los juegos de humor, el rompimiento de la lógica causa-efecto, son elementos que suelen asociarse a la infancia. Postulamos que la infancia<sup>6</sup> ofrece resistencia al proceso de civilización y de cultura. La infancia, en diversas obras clásicas infantiles, suele representarse como en conflicto con la educación. Célebre es el personaje de Maurice Sendak en *Dónde viven los monstruos* (1963). Max es ese niño rebelde que aún no ha reprimido sus pasiones y que se mueve exclusivamente por la satisfacción de sus impulsos. En el ámbito germano recordemos al par de bribones de Wilhelm Busch, *Max y Moritz* (1865) y a *Struwwelpeter* (1845) el niño que no quiere cortarse el pelo ni las uñas de Heinrich Hoffmann. Es por eso que el *nonsense*, más que un

<sup>4</sup> De estos dos autores, Chesterton, en su clásico e imprescindible ensayo “Defensa del desatino” (el título en inglés es “Defence of nonsense”), considera a Lear como el padre y verdadero representante: “Es enteramente deliberado que citemos principalmente de los *Versos desatinados* de Mr. Lear. A nuestro parecer Mr. Lear es cronológica y esencialmente el padre del desatino; lo consideramos superior a Lewis Carroll” (245). Para Chesterton, Carroll solo habitaría parcialmente el mundo de la sinrazón, en cambio Edward Lear sería ciudadano a tiempo completo.

<sup>5</sup> Compartimos la denominación de *queer* para el mundo infantil, tal como María José Punte, parafraseando a Kathryn Stockton, sostiene: “lo *queer* de la infancia [...] es una condición que está hablando antes que nada de cómo concebimos el tiempo, pero también de nuestra incapacidad adulta por comprender los motivos de las conductas infantiles” (122).

<sup>6</sup> La visión o definición de infancia puede ser muy variada y compleja, tal como señala Peter Hunt en su introducción a *Understanding Children’s Literature*: “The notion of childhood changes from place to place, from time to time, and the history, definition, and study of childhood as a concept has burgeoned in recent years, as in Chris Jenks’s *Childhood* (1996), Colin Heywood’s *A History of Childhood* (2001), and Carol Garhart Mooney’s *Theories of Childhood* (2000) (and see also Cunningham 1995, and, in a lighter but no less revealing vein, Hardyment 1995)” (3). Para una mirada general sobre la actual discusión sobre la noción de infancia recomendamos el artículo de Edith Álvarez Torres: “Consideraciones epistemológicas para las nociones de infancia. Emergencia y alcances”. Nuestra postura y enfoque en relación con este análisis es considerar la infancia desde una concepción relacional. Es decir, en un constante redefinirse y posicionarse con el mundo adulto (Buckingham).

estilo literario, o un conjunto de rasgos que podríamos enumerar, es una actitud de rebeldía y de resistencia frente a una extrema regulación social. Tal como sostiene Chesterton (1992): “si el desatino va a ser realmente la literatura del futuro, tiene que ofrecer *su versión propia del cosmos*; el mundo no debe ser solamente lo trágico, lo romántico, lo religioso, debe ser también lo desatinado” (246, las cursivas son nuestras). El *nonsense* es un modo de oponerse a la realidad, a la pobreza en nuestra relación con los otros y los objetos, y al desasosiego que provoca el inevitable dolor del mundo.

## 2. LA PRESENCIA DEL *NONSENSE* EN LA OBRA DE JANOSCH

A continuación, mostraremos las principales maneras en que el *nonsense* se manifiesta en la obra de Janosch, que se expresan en transgresiones al lenguaje<sup>7</sup>, situaciones absurdas, la relación con los objetos y como estructura base en algunos textos.

### 2.1. *Nonsense* y el lenguaje

El lenguaje es un sistema fuertemente codificado y reglamentado. Esto es así ya que si se permiten muchas libertades se anularía su principal objetivo: que las personas puedan comunicarse entre sí. El enajenado mental o el comúnmente llamado loco, ha perdido, en su uso tan singular del lenguaje, su valor social de comunicación. El *nonsense* es, en cierta medida, un alejamiento del uso normal del lenguaje. Con esto no decimos nada nuevo, ya que es también la definición que el lingüista Roman Jakobson da para el lenguaje poético: la traslación del principio de equivalencia desde el eje

---

<sup>7</sup> Las transgresiones al lenguaje propias del *nonsense* son muy variadas y amplias. Pueden darse en el plano de las normas y reglas gramaticales, en el plano morfológico, sintáctico y semántico. En el caso de Janosch, la mayoría de sus transgresiones se observan en el plano semántico.

paradigmático hacia el eje sintagmático de las combinaciones<sup>8</sup>. La definición, que tantos dolores de cabeza habrá dado a los alumnos principiantes de literatura, es más fácil de entender de lo que parece. Simplemente quiere decir que el emisor hace lo que se le da la regalada gana con el lenguaje y genera sus propias equivalencias, ya no siguiendo un paradigma establecido sino haciendo que ellas broten en el sintagma, en la construcción misma. Visto así, la literatura en general es hasta cierto punto un *nonsense*. Podemos considerar el uso del lenguaje del *nonsense* como un uso extremo de la función poética. Técnicas típicamente reconocibles del *nonsense* en relación con transgresiones al lenguaje son palabras inventadas, series de palabras, oraciones descontextualizadas, errores voluntarios, desórdenes y arbitrariedades. En el caso de Janosch, se detecta un uso humorístico y creativo que abre nuevos caminos de sentido. Veamos estos usos.

Se observa en numerosas ocasiones el uso literal de palabras en un contexto que crea un desplazamiento de sentido. Cuando el osito<sup>9</sup> habla, Janosch ocupa el término ‘gruñó’ y se crea un efecto humorístico por la superposición de planos entre el sema animal contenido en gruñir y el sema de mal humor si se aplica a un ser humano: “¡Oh, qué bien!— gruñó el osito, y durmió muchas horas seguidas, ya que había tenido que trabajar mucho en la fiesta” (*Feliz cumpleaños* 45). Este gruñir es tan solo el habla del osito en su rasgo animal, pero genera un cierto desconcierto en un comienzo debido a que el lector piensa que se trata de un estado de violencia o enojo. Janosch juega así con la doble pertenencia del término: literal y figurado<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Doy una definición un poco libre. Para referencias exactas ver Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (360).

<sup>9</sup> El osito y el pequeño tigre son dos de los personajes más conocidos de Janosch.

<sup>10</sup> Sobre la estructura doble y su interpretación seguimos a Paul de Man, quien plantea una simbiosis posible en algunas estructuras gramaticales. Estas engendran tanto un significado literal como uno figurado: “Un paradigma sintáctico perfectamente claro engendra una oración que tiene al menos dos significados, uno de los cuales afirma y el otro niega su propio modo ilocucionario” (23). Si bien la mera estructura doble figurado/semántico no pertenece necesaria o exclusivamente al *nonsense*, la consideramos una de tantas formas juguetonas que desestabilizan el sentido. Visto así, el término *nonsense* es bastante amplio, y va desde una ligazón a lo carnavalesco (Bajtín) hasta la generalización de lo meramente jocoso y divertido: “By its association

El lector suele activar inmediatamente la lectura figurada pero no se trata más que de su uso literal. Otro ejemplo de cruce entre lenguaje literal y figurado lo vemos en la situación de suyo inesperada de que una patita se enamora de un zorro: “la patita se enamoró del zorro, y, tan locamente que perdió la cabeza por él” (32). La frase popular “perder la cabeza” por enamorarse, puede leerse aquí literalmente ya que se entiende que la patita será comida por el zorro.

El uso de los nombres también representa un fino giro humorístico<sup>11</sup>. Los personajes reciben, muchas veces, nombres unidos a descripciones ya sea de acciones o algunos rasgos. Esto no es novedoso, Homero ya utilizaba profusamente el epíteto y así Eos es la de “rosáceos dedos” y Telémaco el “prudente Telémaco”. La pomposidad de los epítetos clásicos es reemplazada por una simple cotidianidad. Algunos ejemplos: “el elefante sonriente”, “el señor narigón”, “el león de pantalón azul”, “la liebre de los zapatos veloces”. También se nomina mediante largas explicaciones que mientan la acción del personaje, como en el caso de “Günter, la rana que siempre arrastra el

---

with the Word ‘grotesque’, the term ‘nonsense’ is understood to mean something unnatural, distorted, bizarre, ludicrous, or fantastically absurd; at the same time, it is understood as amusing, quaint, immaterial – a place for simple, joyful fun” (Philip Nel y Lissa Paul 165).

<sup>11</sup> La constatación de rasgos humorísticos en la obra de Janosch no lo suscribe *ipso facto* al género del *nonsense*. Sin embargo, existe una profunda conexión entre determinado humor y el *nonsense*. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, refiriéndose a Bergson, plantea lo siguiente: “First of all, it puts emphasis on the overlap of the absurd and the humorous. Despite the fact that nonsense and humour are distinct notional categories, our brief overview of children’s poetry has shown that both these phenomena tend to co-occur. That is, it is as if children’s nonsense poetry takes the effect of hilarity for granted. Indeed, Bergson (2008 [1900]: 56) even ventured the following general assumption: ‘A comic meaning is invariably obtained when an absurd idea is fitted into a well-established phrase form’” (40). Perfilando aún más la especificidad del humor nonsense recordamos aquí los tres modelos teóricos del humor: superioridad, descarga e incongruencia (Varnagy). El humor *nonsense* lo situamos en la incongruencia, ya que esta genera una alteración o transformación de lo percibido como admitido. Tal como sostienen Santos Lara y Hernández Riquelme “Si en un discurso humorístico somos capaces de advertir una realidad transformada es porque conocemos cómo es esa realidad en su estado natural, decodificamos que hay una incongruencia, un absurdo, una alteración a la normalidad de nuestros códigos de significación” (368-69).

patito de-madera-con-rayas-de tigre”. El uso de guiones guía la prosodia hacia una cierta lentitud y énfasis en la expresividad. Este uso particular de los epítetos para nombrar a los personajes resulta familiar, porque es parte de una tradición clásica, pero al mismo tiempo desconcertante y provocativo en su singularidad. Es esa pequeña desviación de la norma la que genera la sensación del absurdo.

Otro uso particular del lenguaje es la falta de lógica en algunas aseveraciones que parecen ser muy serias. En *Mousse de manzana para las penas de amor* (2003)<sup>12</sup> al preparar el osito el postre, se dice: “Al instante sacó nueve manzanas de la despensa: nueve es un buen número para las penas de amor” y más adelante se afirma que se deben esparcir tres granos de pimienta sobre los plátanos ya que “el tres es un número que va bien con la pimienta”. ¿Por qué el nueve es un buen número para las penas de amor? ¿Por qué el tres va bien con la pimienta? La seguridad y la seriedad de las aseveraciones, por un lado, y la absoluta ausencia de justificación, por otro, genera la sutil nota humorística propia de Janosch. La ligazón que se produce en los ejemplos dados es un acto voluntarioso que sintoniza con el empecinamiento propio del mundo infantil y su “porque sí”<sup>13</sup>. Aquí conectamos con el rasgo *queer* que une la infancia con el *nonsense*. También tiene un halo surrealista y nos recuerda lo que Harald Weinrich denomina metáfora atrevida<sup>14</sup>. Se ligan elementos que no tienen relación alguna: el nueve con las penas de amor y el tres con la pimienta. El *nonsense*

<sup>12</sup> Este texto no cuenta con numeración.

<sup>13</sup> Como ya se mencionó existen muchas nociones sobre la infancia y sus rasgos. En su diccionario de conceptos claves sobre Childhood Studies, Allison James y Adrian James, parten desde una noción elemental: “At its simplest, childhood is understood as the early phase of the life-course of all people in all societies. It is characterised by rapid physiological and psychological development and represents the beginning of the process of maturation to adulthood” (15). De esta definición se desprende, a su vez, el rasgo confrontacional que destacamos en el análisis: “In this sense, it is common to all children, irrespective of culture” (15).

<sup>14</sup> Harald Weinrich, en *Lenguaje en textos*, cita la explicación de Hugo Friedrich para la metáfora moderna o también llamada “atrevida”: “La moderna metáfora hace desaparecer o destruye la analogía, no expresa una correspondencia, sino que fuerza lo que tiende a la disgregación. Su rasgo característico general es el mayor distanciamiento posible entre la cosa y la imagen” (377).

se muestra en este uso del lenguaje particularmente fuerte, ya que aquello que lo sostiene es una desviación de la lógica. Los juegos de lenguaje en la escritura de Janosch revelan mucho más que un simple juego. Son un modo de relacionarse con el mundo desde una singularidad porfiada que cuestiona la norma y la homogeneidad. El lado inquietante del *nonsense* resulta del planteamiento de una lógica alternativa, autárquica y cambiante. Las historias de Janosch están llenas de explicaciones que no explican nada. El topo sería ciego porque "donde no llegaba luz se le olvidaba a uno ver" (*Vamos a buscar* 11). Mediante el lenguaje también se crean imposibles como el famoso y siempre presente "jugo de nube" de la tía gansa que sabemos "es bueno para todo y nunca sienta mal" (16). La falta de lógica en estas aseveraciones nos lleva al principio de insensatez planteado por Sergio Cueto en su estudio sobre Chesterton:

El principio de la insensatez dice: todo ocurre por una razón, no preguntes el porqué. Para retomar el ejemplo: un hombre silba porque silba, eso es todo. Lo que es remitido solamente a sí mismo, no tiene otro fundamento que su mero que es. Lo que es porque es. El principio de insensatez deja a lo que es pendiente de un cabello sobre el abismo del no-ser, pero porque lo rescata en su qué es, en el solo evento de su ser. Si el principio de razón refería lo que es a otra cosa que constituía su razón o su sentido, el principio de insensatez no supone ninguna otra cosa que lo que es y concibe al sentido como el que es de lo que es. (9)

Es el principio de insensatez el que subyace a todas las afirmaciones de los personajes de Janosch, las que no se sostienen por ninguna referencia al mundo externo, sino que se remiten a ellas mismas.

Otro uso especial del lenguaje propio de Janosch es el recurso a la sintaxis abreviada al estilo de un telegrama. Para dar cuenta de una determinada situación, pero sin tener que explicar mucho se afirma: "Pata rota, hospital, yeso, nada más" (*Yo te curaré* 29). Saltándose las reglas gramaticales, se suprimen los verbos y los ilativos. Este modo recuerda el de una máquina que ignora la sintaxis, y se ocupa, precisamente, en

el contexto de una situación fría y altamente codificada como es la de una operación: “pequeña inyección para el zorro, sueño azul, operación terminada, ningún dolor, pata arreglada” (37). Se percibe una sutil ironía en este uso que se refiere a una cierta deshumanización de la técnica y de la relación enfermo-paciente.

En *Yo te curaré* también se utiliza la repetición para poner de manifiesto que la seguridad que nos ofrece el lenguaje es tan solo aparente. Veamos el siguiente diálogo:

Llegó la liebre de los zapatos veloces y gritó:

–¡Oh, el pequeño tigre está enfermo! Me lo ha contado el topo. ¿Qué le pasa?

–No lo sé –dijo el pequeño tigre.

–No lo sabemos –dijo el pequeño oso.

–Entonces tiene que ser examinado –dijo la liebre de los zapatos veloces.

–Entonces tienes que ser examinado, tigre –dijo el pequeño oso.

–Por el doctor Regadera –dijo la liebre de los zapatos veloces.

–Por el doctor Regadera, tigre –dijo el pequeño oso.

–En el hospital de animales –dijo la liebre de los zapatos veloces.

–En el hospital de animales, tigre –dijo el pequeño oso. (18)

El oso repite todo lo que la liebre dice y esto, en un comienzo, pareciera que es tan solo una tontería, un mero juego de palabras sin sentido. Pero a veces, este *nonsense* va revelando soterradamente nuestras angustias cotidianas. Si el osito repite todo lo que dice la liebre es porque busca en esa repetición una seguridad que la enfermedad de su amado amigo le ha arrebatado. Este diálogo pone en evidencia el vano intento de tranquilizarnos mediante el recurso de un lenguaje aseverativo y claro. La duplicación revela, en su absurdo, la impotencia misma del lenguaje frente a la enfermedad.

Otra clara manifestación del *nonsense* en el plano del lenguaje es la incorporación de carteles. El osito y el tigrecito clavan cartelitos con frases que no tienen ni pies ni cabeza en las paredes de su casa. Los carteles no forman parte de la narración principal ni tampoco de la información narrativa eje que porta la imagen. Técnicamente se consideran un desbordamiento

narrativo<sup>15</sup>. Su uso liga el trabajo de Janosch al cómic, en el sentido de que ocupa los fondos de la ilustración para crear una línea paralela a seguir. Transcribimos a continuación algunos de estos mensajes: Lluvia y sol felicidad, Vete sal, ni poco ni mucho, no y nunca siempre, Aquí + ahora, prefiero ir a bañarme, Otra vez, Arriba y abajo<sup>16</sup>. Son, obviamente, puros disparates. Son frases sin sentido que no entran en el circuito del lenguaje que comunica, porque no tienen un contexto que permita fijar su significado con claridad. La descontextualización genera en el lector un extrañamiento, tal como observa Paula Vidal sobre las creaciones del absurdo:

A partir de los juegos de palabras y los disparates, el autor maneja un equilibrio continuo entre los distintos componentes del texto, lo que produce al lector ese extrañamiento constante tan característico de la literatura del absurdo. (18)

No obstante, de igual manera parecen decir algo. Si nos fijamos más detenidamente, veremos que algunos poseen la estructura de la paradoja. Es decir, van en direcciones contrarias simultáneamente. Como en el cartelito de "arriba y abajo". Pero no hay sujeto ni predicado, ni complementos directos o indirectos. ¿Arriba y debajo de qué o quién? Otros son más bien especies de aforismos como "prefiero ir a bañarme". Graitis cargados de un humor contestatario que quieren desprenderse de un lenguaje utilitario y funcional. Son breves textos que probablemente les provoquen alegría a los dueños de casa, por una simple sonoridad o juego. En parte transmiten una cierta postura o visión de mundo, como en "lluvia, sol y felicidad". Se suma a la paradoja y al aforismo un cierto aire anárquico, como en "no, nunca y siempre". Los cartelitos son sutilmente perturbadores, abren un guiño cómplice con el lector que quiera acogerlos. Y, sin embargo, cuesta fijar del todo su significación ya que

<sup>15</sup> Sobre el concepto de desbordamiento narrativo ver "Estrategias de desbordamientos en la ilustración de libros infantiles" de Jesús Díaz Armas.

<sup>16</sup> Los ejemplos pertenecen a *Mousse de manzana* (2003) aunque aparecen como recurso en otros textos.

el espíritu del *nonsense* oscila entre dos polos opuestos que van de la multiplicidad a la ausencia de significados, del orden al desorden, de la lógica a la ilógica, del significativo coherente al significado incoherente [...], de lo ligero a la crítica, de lo racional a lo irracional. (Vidal 20)

## 2.2. *Nonsense* y situaciones absurdas

### La retahíla

El mundo de Janosch está plagado de situaciones extrañas que no obedecen a una lógica causal y que parecen contradecir el sentido común. Muchas de ellas, parecen, tal como sugiere su creador, simplemente tonteras. Algunas de estas situaciones extrañas se presentan mediante una estructura secuencial de retahíla que reemplazaría a la lógica causa-efecto. El recurso de la retahíla es un clásico del folclore infantil que aporta ritmo y poesía mediante la repetición. Ana Pelegrín, en su estudio “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido” las considera, junto con las canciones y romances, parte crucial del repertorio infantil. En cuanto a su estructura, la retahíla puede tomar diversas formas: “el dialoguillo, el verso y el estribillo, la enumeración de diversos elementos, el encadenamiento, las series acumulativas, numerales progresivas/regresivas, los esquemas binarios” (208). Janosch utiliza sobre todo la enumeración, el encadenamiento y las series. En *¡Feliz cumpleaños, pequeño tigre!* los amigos se quedan dormidos en un sofá de la siguiente manera:

Debajo de todo estaba el osito blandito; encima de él estaba el pequeño tigre, también bastante blandito; encima del tigre estaba el Pato, y encima de los tres estaba Günter, la rana que siempre arrastra el patito-de-madera-con-rayas-de-tigre. Y por fin, encima de todos estaba el acordeón. (11)

Esta enumeración recuerda el uso de la secuencia en autores clásicos al estilo de Randolph Caldecott, a quien se considera el padre del libro-álbum. Lleva

a un extremo hilarante el recurso de la retahíla en *The house that Jack Built* (1878). También Rodolphe Töpffer, padre del cómic moderno, lo utiliza como recurso satírico en *Mr. Cryptogram* (1870). Veamos otro ejemplo de encadenamiento en Janosch:

Escribieron las invitaciones a toda prisa, las metieron en cien sobres, escribieron cien direcciones y pusieron cien sellos en las cartas. Metieron las cartas en la cartera, después la cartera en la barca y con la barca pasaron al otro lado del río. Echaron las cartas en cada uno de los buzones. (17)

En este caso se añade el juego entre contenido y contenedor: las invitaciones se meten en sobres, los que a su vez se meten en una cartera, la que a su vez se mete en la barca. Este juego absurdo sugiere una visión de la realidad en la que los elementos son tragados unos por otros o subsumidos por un elemento mayor. Surge con fuerza en este ejemplo el rasgo de lo grotesco propio del *nonsense* en su variante de lo ridículo o exagerado<sup>17</sup>. Retomando la retahíla y su efecto transgresor, sucede que no podemos fijar de plano un mismo sentido a esta estructura. En el caso de Caldecott, parece ser un recurso de tipo humorístico<sup>18</sup>, pero en el de Töpffer hay una fuerte carga de crítica social. En el ejemplo del envío de cartas vislumbramos varias aperturas de sentido. Primero el reemplazo de la mera finalidad por el del proceso. No solo se nos indica que cien invitaciones fueron enviadas, sino

<sup>17</sup> La comprensión del *nonsense* desde lo grotesco y las varias connotaciones que de ahí se desprenden (como lo ridículo o lo exagerado) surge desde la conexión con lo carnavalesco: "What today we classify as literary nonsense has an ancestral connection to medieval carnivalesque traditions, material that Mikhail Bakhtin (1968) examines in *Rabelais and His World*. Bakhtin describes a genre of 'absurd compositions' that revel in 'linguistic freedom', 'illogical sequences', and 'inside out'. Bakhtin would categorize this material as the grotesque [...]. In the seventeenth century the term was used as an adjective meaning that which is distorted, irregular, fantastically extravagant, or bizarre [...]. By the eighteenth century the term also meant that which is ludicrous or fantastically absurd, and by 1822 the term was used to describe a person who was 'very amusing'" (Nel y Paul 165).

<sup>18</sup> En *This is the house that Jack built* la rima y la metonimia juegan un rol fundamental: "This is the house that Jack built, This is the Cat, that killed the Rat, that ate the Malt, That lay in the House that Jack built" (Caldecott s.p.)

que además se nos explica parte por parte el proceso de esa invitación. El lector pensará que bien se nos pudo haber ahorrado el contarnos todo el proceso y bastaba con dar el dato final. Pero hay aquí una inversión en las jerarquías narrativas interesante de pensar. El escritor, puesto a dar forma a su historia, puede escoger entre narrar, poner en escena o la elipsis. Janosch pudo haber hecho una elipsis narrativa, pero opta por narrar el proceso de la escritura y del envío de las invitaciones. Vemos aquí un gesto de resistencia a la cultura meramente efectista mediante la retahíla. Se privilegia la experiencia en su desarrollo. Esta inversión revela también una jerarquización distinta. ¿Qué es importante y qué no? ¿Qué se deja fuera y qué dentro del mundo narrado? Este ejemplo de absurdo ciertamente se liga al universo infantil, en la que el niño jerarquiza y valoriza distinto al adulto. Las narraciones desde una óptica infantil muchas veces exasperan al adulto que solo desea saber el final de la historia. Este detenerse abre un espacio de resistencia, un manejo distinto del tiempo y de breve suspensión.

Veamos otro uso de la retahíla en *Yo te curaré*, en que se van sumando una serie de animales que acompañan al tigrecito enfermo al hospital. El tigrecito es portado en una camilla por el lobo y el macho cabrío. Está claro que lo acompañe también su mejor amigo, el oso. Pero todos los demás no tienen ninguna justificación determinada: el enorme elefante gris, el pato amarillo, la liebre del bosque, un ratón, un zorro, el perro, el erizo y el burro viajero de la mochila. En la ilustración, vemos que la fila de acompañantes más parecen miembros de una banda o fiesta que la compañía apropiada para un enfermo. Son no-acompañantes, siguiendo la lógica distinta de Lewis Carroll con su no-cumpleaños y marcan cierto rasgo carnavalesco que también se le suele atribuir al *nonsense* y a las retahílas (Pelegrín 215-18). Sin embargo, la retahíla janoschiana adquiere connotaciones particulares que van más allá de la mera burla. Una lógica posible aquí es la del exceso del don. Un desborde sucede en la siguiente retahíla con los no-invitados a la cena de la tía Gansa. La tía Gansa ha invitado al osito y al tigrecito a una cena de “espaguetis diavolo” (*Mousse de manzana*). Pero en el camino, sin ser invitados, se suman el pequeño elefante Sigfrido que llevaba una tabla de planchar, la señora Pucheros que pesa más de cien kilos y al

empeñarse en subir a la tabla de planchar se cae, y finalmente la cerdita que lleva un caldero. Esta hilarante escena recuerda la famosa sentencia de Lautréamont sobre “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (236). Pues ¿qué hace un elefante con una tabla de planchar en su cabeza? Son relaciones típicamente surrealistas, a la manera de las que se proponen en el *Manifiesto* de André Bretón. La sumatoria de todos estos diversos comensales, no invitados, convergen en una catártica cena en la casa de la tía Gansa, la que decide cocinar cinco kilos de espaguetis. Nueva explicación antojadiza: “ya que cinco kilos de espaguetis es un número muy adecuado para tantos comensales”. ¿Por qué no cuatro, o seis o siete? El punto álgido de la cena es su transformación en una especie de liberación de toda norma o regla social: “¡Dios mío, el ruido que hicimos comiendo! El cerdito se embadurnó como un puerco con la salsa. Había espaguetis hasta en las cortinas, incluso colgaban de la lámpara. El elefantito devoró él solo tres kilos [...]. Y todos quedaron satisfechos” (s.p.). Está claro que esta cena es origen de gran placer, un placer desbocado y lejos del aseo y el orden propios de una cultura refinada. Janosch juega con el hecho de que los personajes sean animales y se puedan dar el lujo de comportarse como tales. Pero la gracia y el humor consiste en que no son animales, son personas que comen como cerdos, se ensucian ellos y a las cortinas, hacen ruido, etcétera. Es decir, se da un juego entre lenguaje literal y figurado, como ya hemos visto. El recurso a la retahíla provoca una situación hilarante y desbocada. Se asoma también una cierta economía del don, en la medida en que la suma de invitados inesperados no causa conflicto a la anfitriona, quien los acoge generosamente. Respecto al don y una posible relación con el *nonsense*, lo pensamos desde una economía que interrumpe la utilidad y el retorno, tal como lo concibe Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo*:

Ahora bien, el don, si lo hay, se refiere sin duda a la economía. No se puede tratar del don sin tratar esa relación con la economía, por supuesto, incluso con la economía monetaria. ¿Pero el don, si lo hay, acaso no es también aquello mismo que interrumpe la economía? ¿Aquello mismo que, al suprimir el

cálculo económico, ya no da lugar al intercambio? ¿Aquello mismo que abre el círculo a fin de desafiar la reciprocidad o la simetría, la medida de lo común, y a fin de desviar el retorno con vistas al sin-retorno? Si hay don, lo dado del don [...] no debe volver al donante. (17)

Para Derrida el don se sitúa en lo imposible. Es por eso que consideramos estos comportamientos tan típicos de los personajes de Janosch como absurdos, ya que rompen con la circularidad del retorno y se sostienen, como todo *nonsense*, por sí mismos.

### Diversas situaciones absurdas

Las situaciones que hemos denominado absurdas no son exclusivamente retahílas, como las ya vistas. Situaciones absurdas se suman por montones. En *Feliz cumpleaños* una ilustración nos muestra al tigrecito subido arriba de la mesa del comedor dictándole al osito las invitaciones mientras este escribe arrodillado en el suelo. ¿No debería el osito escribir arriba de la mesa? En otra imagen, en la casa de la tía Gansa, se observa un cuadro colgado en la pared de un retrato de un zorro. ¿Cómo una gansa tiene un retrato de un zorro? Más situaciones absurdas: el osito toca el violín con el cazo de una sopa, el pato amarillo lava su acordeón a la orilla del río, el osito pesca peces en el río que luego libera, el patito de madera con rayas de tigre no sabe nadar, hay una liebre que acarrea para todas partes una planta sin motivación alguna. La liebre en *Mousse de manzana* afirma: “yo sé escribir pero no sé leer, mientras que el erizo sabe leer pero no sabe escribir”. Y luego añade: “Suena raro, ¿no?” (las cursivas son nuestras). Surge la afirmación del vínculo del mundo infantil de Janosch con lo *queer* desde el texto mismo.

A todos estos ejemplos podemos sumar una de las situaciones que es quizás la más absurda de todas. En *Feliz cumpleaños* el pequeño tigre decide celebrar su cumpleaños dando una gran fiesta con muchos invitados. Al contárselo al osito, este “sacó la caña de pescar del río, quitó el gusano del anzuelo y le regaló la vida” (5). Ya en este comienzo absurdo (¿para qué

pescar si luego se va a liberar?) se observa la propuesta de un dar, más aún, de un don que no mide simplemente la relación de ganancia-pérdida. Al preguntarle el osito a su amigo qué es una fiesta, este le contesta: "Pues es un lugar donde todo el mundo está bailando y pasándolo bien" (11). Junto con pasarlo bien y bailar, surge la comida y la bebida. La lista de invitados asciende a 100 amigos. Cada uno de ellos lleva algo para beber y el osito, como gran cocinero que es, prepara una sopa de papas del campo con verduras y cebollas. Se suma la música: violín y acordeón. ¿Qué sucede, mirado más de cerca, en esta fiesta de amigos, comida, bebida y baile? Así se nos describe: "Gaspar, el de la gorra, estaba dormido debajo de la mesa y los perros salvajes se comieron toda la sopa. El burro viajero de Mallorca le dijo al hombre de la nariz grande: ¡Véngase conmigo a Mallorca! [...]. El zorro se enamoró de la patita y empezó a entonar una canción de amor. La patita también se enamoró del zorro y, tan locamente, que perdió la cabeza por él" (31-32). La ilustración ayuda en esta descripción bastante más que las palabras. Hay una especie de cuerpo colectivo, en el que se han perdidos los límites de los espacios personales: el oso grande se sienta arriba del guardabosques, la liebre bebe arriba de la cabeza del guardabosques que además ha perdido su sombrero, el osito yace en el suelo y montado en sus espaldas la tía oca bebe y platica con el oso grande. Algunos invitados parecen abstraídos en su propio mundo como los perros salvajes, el tigrecito se ha subido arriba de la mesa y simula tocar un violín. ¿Pero cómo termina esta fiesta? La ranita Günter decide ponerle más animación y conecta la manguera de agua a la casa causando que se inunde. Esto, en vez de un malestar, "fue una gran alegría para todos los invitados" (34). Ahora los invitados podían no solo bailar, sino también bucear y hacer "bajo el agua lo que quisiesen" (38). Los cuerpos se liberan y toman diversas expresiones. Un último invitado rezagado abre la puerta de la casa y con esto "salieron nadando por el río y ya no tuvieron que ir a casa andando" (42). La imagen muestra el desborde del agua precisamente como un río en que todos fluyen y se deslizan alegremente. Este hilarante y absurdo final es un derroche de energía, un dejarse ir de cada invitado, un entregarse a la energía del agua que los transporta a todos juntos hacia afuera nuevamente. El osito,

al final de la fiesta, agotado por todo “durmió muchas horas seguidas” (45). En otras historias a las comidas les sigue la siesta; aquí es el sueño ininterrumpido del cuerpo agotado. Sin duda que esta historia, centrada en la preparación (hacer las invitaciones, mandarlas al correo, preparar la sopa), la fiesta misma y el ajetreo posterior (ordenar, lavar, etcétera), es una celebración de la alegría de vivir. El absurdo se conecta aquí con un exceso del gasto y derroche libidinal. La situación descrita podemos pensarla desde la categoría del principio de la pérdida o gasto de Georges Bataille. Bataille establece dos nociones de gasto y afirma:

La actividad humana no puede reducirse íntegramente a procesos de producción y conservación y el consumo debe dividirse en dos partes bien diferenciadas. La primera, reductible, está representada por la utilización, por parte de los individuos de una sociedad, de lo mínimo necesario para la conservación de la vida y la continuación de la actividad productiva [...]. La segunda parte está representada por los gastos denominados improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes [...] representan otras tantas actividades que [...] tienen un fin en sí mismas. (114)

Ubicamos la fiesta de cumpleaños y sobre todo la escena de la inundación de la casa en esta noción de gasto improductivo, ya que “se pone el acento en la pérdida, que debe ser la mayor posible para que la actividad adquiera su mayor sentido” (114). En la fiesta organizada por el osito y el pequeño tigre no hay ganancia económica, no hay una productividad o retorno. Sin embargo, y este es el rasgo paradójico que surge una vez más, el exceso tiene un fin en sí mismo. La alegría que provoca el derroche en los invitados y los dueños de casa que no parecen preocuparse ni de la cuenta del agua ni del daño en sus enseres hogareños, parece afín al estado orgiástico descrito por Bataille:

Pero aún en el momento en que se prodiga y se destruye sin hacer el menor cálculo, el más lúcido ignora el porqué o imagina que está enfermo; es incapaz

de justificar utilitariamente su conducta y no se le ocurre la idea de que una sociedad humana pueda tener interés, al igual que él, en pérdidas considerables, en catástrofes que provocan [...] cierto estado orgiástico. (111-12)

Es este rasgo de gratuidad, de la imposibilidad de justificar ese acto desde un cálculo utilitario, el que sitúa el mundo janoschiano en el centro mismo del *nonsense*. El principio de la pérdida batailliano como un fin en sí mismo se condice aquí plenamente con el principio de insensatez como lo remitido solo a sí mismo.

### 2.3. *Nonsense* y relación con los objetos

El osito y el pequeño tigre son poco convencionales en el modo en que se relacionan con los objetos: se suelen subir arriba de la mesa en vez de sentarse en sillas, ocupan el sofá como cama y cuelgan objetos absurdamente del techo de su casa. Hay personajes que van de acá para allá con objetos sin causa aparente: la cerdita con una olla, la liebre con un macetero. Pero el ejemplo más claro de esta disfuncionalidad de los objetos es el caso del patito con líneas de tigre. Hay un pequeño personaje que aparece a modo de desborde narrativo y es la rana Günther. Esta ranita vive arrastrando un juguete de madera al que se refieren como el “patito con líneas de tigre”. Este juguete lo leemos como un objeto transicional, sobre el que la ranita vuelca su apego y necesidad de seguridad<sup>19</sup>. Los objetos transicionales, tal y

<sup>19</sup> Magdalena Sikorska hace una lectura derechamente sexual de la relación de la rana Günther con el patito de madera: “Most of the full-size illustrations show the story’s subplot; in *Komm, wir finden einen Schatz*, it is the erotic story of a frog and a wooden tiger-duck [...] the margins of the illustrations display the lovers’ kisses, caresses, and various sexual positions” (8). Nos distanciamos de esta lectura tan tajante por varios motivos. Se trata de acciones que en su gran mayoría consisten en imitaciones de lo que en el relato principal realizan el osito y el pequeño tigre. La rana imita, en un rasgo típico de los niños, algunas conductas que se observan en la narración eje que portan las ilustraciones: cocinar, nadar, pescar, etcétera. Junto con proponer la lectura del patito como un objeto transicional, postulamos que el estrecho contacto físico debe leerse en el contexto de los contactos de los niños: juegos, peleas, manoteos.

como los entiende Winnicott<sup>20</sup>, pediatra y psiquiatra que acuña el término, son tanto objetivos como subjetivos: “proviene de afuera desde nuestro punto de vista, pero no para el bebé. Tampoco viene de adentro; no es una alucinación” (25). En el caso del mencionado juguete que es constantemente arrastrado por la ranita, se trata de una invención imposible. Lo objetivo consiste en que es una figura de madera real que se arrastra con un cordelito y representa un pato. Lo subjetivo es que está pintado con rayas negras y amarillas al igual que el tigrecito. O sea: es un pato-tigre. Se conforma de dos esencias dando como resultado un objeto híbrido. Es una conformación de la realidad a la medida del gusto, del antojo y de la necesidad de su dueño. En la tradición literaria encontramos famosos antecedentes de esta unión antojadiza de objetos. Del mismo Lewis Carroll podemos mencionar su libro *La cacería del Snark* (1875), “bestia híbrida entre una serpiente (snake) y un tiburón (shark)” (Mosqueda 9). En el ámbito de habla hispana, este objeto que es fruto de una voluntad creativa nos recuerda el famoso baciyelmo del Quijote (Primera parte, Cap. XLIV). El Quijote insiste en que la bacija de un barbero no es tal sino que es el yelmo de un famoso caballero andante. Y para no chocar más con la realidad finalmente se decide llegar a este ajuste de baci-yelmo. Detrás de estas creaciones subjetivas (locas) lo que hay es una insatisfacción con la realidad y una resistencia desde el deseo. La relación no funcional con los objetos es uno de los rasgos que Chesterton postula en su ensayo sobre el *nonsense*:

Mientras consideremos a un árbol como cosa obvia, natural y razonablemente creada para alimentar a una jirafa, no podemos maravillarnos cabalmente de él. Cuando lo consideramos como prodigiosa ola de la tierra viviente, que se

<sup>20</sup> Winnicott explica de la siguiente manera el origen de un objeto transicional: “Por lo demás, de todo ello (si estudiamos a un bebé cualquiera) puede surgir algo, o algún fenómeno –quizás un puñado de lana o la punta de un edredón, o una palabra o melodía, o una modalidad–, que llega a adquirir una importancia vital para el bebé en el momento de disponerse a dormir, y que es una defensa contra la ansiedad, en especial contra la de tipo depresivo. Puede que el niño haya encontrado algún objeto blando, o de otra clase, y lo use, y entonces se convierte en lo que yo llamo objeto transicional” (20).

alarga hacia los cielos sin ninguna razón particular, solo entonces nos quitamos el sombrero, para asombro del guardián del parque. Todo tiene en realidad otra cara para él, como la Luna, hada madrina del desatino. Visto desde ese otro lado, un pájaro es flor desprendida de la cadena de su tallo; un hombre es cuadrúpedo mendigando sobre sus patas traseras; una casa es sombrero gigantesco para proteger a un hombre del sol; una silla es un aparato de cuatro piernas de madera para un tullido que solo cuenta con dos. (246)

#### 2.4. *Nonsense* como estructura base

Hemos reconocido un absurdo ligado al uso del lenguaje, a determinadas situaciones y al vínculo con los objetos. Pero también se observan algunos cuentos que desde su base se estructuran desde la propuesta del absurdo. *Vamos a buscar un tesoro* y *¡Qué bonito es Panamá!* entran en esta categoría. En el primer texto el osito y su amigo salen al mundo en busca de un tesoro. Lo buscan incansablemente cavando en la tierra e incluso debajo del mar. Cuando ya han abandonado la búsqueda, encuentran por casualidad un tesoro que les cae del árbol de manzanas de oro. A lo que el viejo búho comenta: "Todo es generalmente distinto de lo que se piensa. Exactamente al revés" (37). El hallazgo fortuito del tesoro cuando ya no se le busca revela una lógica paradójica. Una vez más, el *nonsense* va contra la lógica de causa-efecto: se encuentra porque se busca. Nuevamente es una situación muy al estilo de Lewis Carroll, un no-encuentro.

En *¡Qué bonito es Panamá!*, el osito y su amigo inician una salida con el objetivo de llegar a Panamá, "el país de sus sueños". Sin embargo, dan una vuelta en redondo y al final regresan al punto de partida: su casita en el bosque. Nueva paradoja, su casita del bosque de toda la vida resultó ser el lugar de sus sueños. Se busca así algo que siempre se tuvo. La paradoja, rasgo central del *nonsense*, la podemos entender desde los postulados de Deleuze en su *Lógica del sentido*: "la paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas" (27).

Es decir, la paradoja es un sentido que va en direcciones opuestas y de modo simultáneo: se encuentra lo que no se busca, se viaja sin trasladarse del lugar, etcétera.

### 3. LA PROPUESTA DEL *NONSENSE* Y EL MUNDO DE JANOSCH

Hemos constatado la permanente y variada presencia del *nonsense* a lo largo de la creación de Janosch. Nos compete ahora intentar darle un sentido y lectura general. En un comienzo lo ligamos al mundo infantil, ya que de por sí la infancia es un mundo *queer*. El *nonsense*, además, puede llegar a tomar rasgos subversivos y de crítica social. Algunos críticos, incluso, le confieren un sesgo más político:

La lectura política vendría en consecuencia, porque entonces el *nonsense* dice algo de la comunidad que instauró, en principio, el sentido que se está subvirtiendo: revela dinámicas de poder, dicotomías impuestas, posturas acrílicas, límites, cuadraturas, puntos sensibles. Por eso necesitamos otras formas de decodificarlo, de interpretarlo y de criticarlo. (Vázquez s.p.)

Muchas de las obras del género del *nonsense* tienen una primera lectura ingenua para luego abrirse a nuevas capas, como el caso de Lewis Carroll y su *Alicia en el país de las maravillas*:

Se le considera una historia infantil por lo jocoso e incoherente de muchos de los personajes y por las peripecias de la joven protagonista [...] pero en realidad la historia se presenta como una suerte de paradójica ideológica, ya que la idea principal es mostrar cómo el mundo adulto está compuesto de una serie de convencionalismos carentes de sentido. (Mosqueda 9-10)

El rasgo crítico que se le añade al *nonsense* es de hecho una característica que le pertenecería de suyo a la literatura infantil y juvenil, tal como lo propone Alison Lurie:

La mayoría de las grandes obras de la literatura juvenil son subversivas de una forma u otra; expresan ideas y emociones que en su época no gozaban de aprobación y que, a veces, no eran ni conocidas; se mofan de personajes y figuras honorables y de arraigadas creencias piadosas; y analizan las pretensiones sociales con ojos sinceros, afirmando –como en el famoso cuento de Andersen– que el emperador no lleva puesta ropa alguna. (20)

El elemento crítico, específicamente en la obra de Janosch, ha sido señalado por Veljka Ruzicka Kenfel, quien se refiere a un grupo de autores alemanes de los setenta (Michael Ende, Janosch, Paul Maar) y afirma que “si analizamos las obras de estos escritores, nos daremos cuenta de que prácticamente todos encuentran en el niño-protagonista, en su vida inocente e ingenua, un medio de protesta contra las estructuras de la sociedad industrializada” (21).

Ahondando en Janosch, constatamos ciertamente en su trabajo un elemento subversivo y contracultural. Más específicamente, postulamos una originalidad en su pertenencia al mundo del *nonsense* con una búsqueda libidinal del placer como resistencia al malestar de la cultura (Freud).

Para entender esta propuesta demos primero una mirada panorámica al mundo de Janosch. En términos generales, se puede caracterizar como contracultural, en la medida que parece ir a contrapelo con una serie de normas sociales. Recordemos aquí en relación con el tema de la felicidad, que para Freud, sería la cultura en su rasgo represivo, la que originaría el malestar (85-96). La cultura exige una renuncia de las pulsiones mediante la sublimación y el excesivo volcamiento al trabajo. ¿Cómo viven los personajes de Janosch? En el caso de las historias del osito y el pequeño tigre, no se observa una estructura familiar tradicional. No se dan los roles de padre y madre, de autoridad o de gobierno. El osito y el pequeño tigre son amigos, viven juntos. Pero al no pertenecer a la misma especie no conforman una familia tradicional. Los vínculos que los unen no son sanguíneos ni de clase. No sabemos si son adultos o niños o adolescentes. No trabajan, en el sentido de ser productivos o pertenecer a un sistema de economía de servicio. No tienen horarios fijos ni compromisos. No manejan dinero

y su método de subsistencia consiste en tomar aquello que la naturaleza les da: van a pescar al río y recogen setas del bosque. Si bien tienen una huerta, es bastante rudimentaria: plantan papas, zanahorias y coliflor. Son, teniendo en cuenta estos tres primeros rasgos (estructura familiar atípica, ausencia de trabajo que genere dinero y alimentación rudimentaria) poco evolucionados. Otro rasgo en esta caracterización general es la de cierta desprolijidad, desaseo y desorden en el que viven. Para Freud, la limpieza y el aseo son signos de cultura: “Requerimos ver, además, los signos de la limpieza y el orden. [...]. La suciedad de cualquier tipo nos parece inconciliable con la cultura” (91). Junto al aseo, Freud menciona el orden como elemento de civilización: “algo parecido ocurre con el orden, que, como la limpieza, está enteramente referido a la obra del hombre” (92). En las ilustraciones del hogar del pequeño oso y el tigrecito y el de sus amigos, lo que se observa son telas de araña en los rincones, ratones que conviven con ellos, objetos tirados por aquí y por allá. Podemos afirmar en estos cuatro rasgos generales, que el mundo presentado por las ilustraciones y el texto, es poco desarrollado culturalmente. Ahora bien, este juicio negativo no es tal si pensamos en la alegría y placer que se desprende de este mundo creado. Y es que para cualquier lector medianamente seguidor de Janosch, es evidente que sus personajes transmiten una tremenda alegría de vivir y de gozo vital. Es por eso que enmarcamos el tratamiento del *nonsense* de Janosch en la búsqueda del placer y como síntoma de lo que Freud ha denominado el malestar de la cultura<sup>21</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

Como hemos visto, algunos autores confieren al *nonsense* un acentuado gesto político y de oposición al poder. El *nonsense* tendría un sentido que subvierte, creando al final un nuevo sentido. Si bien en términos generales, compartimos ese sesgo de rebeldía contracultural del *nonsense*, dilucidar en

---

<sup>21</sup> Este tema fue desarrollado por mí en “Janosch y el ‘arte de vivir’”.

demasía el supuesto nuevo orden o sentido propuesto por un autor que se suscribe a esta corriente le resta fuerza a la obra. Contestar de modo acabado y definitivo a estas preguntas es, paradójicamente, un modo de restarle el potencial subversivo e irreverente que le es propio al *nonsense* como corriente literaria y cosmovisión. Precisamente, la gracia del *nonsense* es que no es posible domesticarlo. Al igual que los niños, que no se dejan atrapar en la economía de las situaciones socialmente reguladas. "¡Diga, gracias!", le dice el padre al niño que ha recibido un regalo de un pariente lejano y que no se siente impelido a agradecer. Así, también, el *nonsense* de Janosch no se deja fijar del todo en un nuevo sistema de sentido. ¿Qué sentido tienen sus juegos de palabras, sus afirmaciones fuera de toda lógica, sus situaciones estructuradas en retahílas, sus excesos y suaves ternuras? Hemos intentado situar su trabajo del *nonsense* en una práctica contracultural y de búsqueda de placer. Y, sin embargo, hay algo que se escapa a ese nuevo orden, un remanente que postulamos aquí como lo más esencial de las escrituras absurdas. Nos referimos a la posibilidad subyacente de que efectivamente, quizás, "todo no sea más que una tontería". Y si esto es así, más vale que como lectores disfrutemos de ese mundo creado por Janosch, que sonriamos socarronamente y que aprendamos a ver por intersticios nuevas posibilidades de sentido, pero sin imponer del todo una determinada lectura social o política.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez TORRES, EDITH N. "Consideraciones epistemológicas de las nociones de infancia. Emergencia y alcances". *Uni-Pluriversidad*, vol. 21, n.º 2, 2021, pp. 1-15.
- BAJTIN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1984.
- BATAILLE, GEORGES. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BURKART, MARA, DAMIAN FRATICELLI Y TOMÁS VARNAGY, COORDS. *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Buenos Aires: Teseo, 2021.
- BUCKINGHAM, DAVID. *Crecer en la era de los medios electrónicos. Tras la muerte de la infancia*. Madrid: Ediciones Morata, 2002.
- CUETO, SERGIO. "Chesterton o el nonsense". *Otras versiones del humor*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.
- CALDECOTT, RANDOLPH. *The complete Collection of Pictures and Songs (Annotated)*. Estados Unidos: Independently published, 2021.
- CHESTERTON, GILBERT K. "Defensa del desatino". *Ensayistas ingleses*. México: Consejo Nacional para las culturas y las Artes, 1992, 244-49.
- CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, ELŻBIETA. "Humorous nonsense and multimodality in British and American children's poetry". *European Journal of Humour Research*, vol. 5, n.º 3, 2017, pp. 25-32.
- DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DERRIDA, JACQUES. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1991.
- DÍAZ ARMAS, JESÚS. "Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles". *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração. Investigação e Prática Docente*. Coordinado por F. L.Viana, M. Martins y E. Coquet. Coimbra: Almedina, 2003.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura". *Obras Completas*. Tomo XXI. Madrid: Amorrortu, 1986.
- GARRALÓN, ANA. "Janosch: el osito que leía a Bukowski". *Peonza, Revista de Literatura Infantil y Juvenil*. n.º 57, 2001, pp. 47-51.

- HUNT, PETER, ED. *Understanding Children's Literature*. Londres: Routledge, 2005.
- JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- JAMES, ALLISON Y ADRIAN JAMES. *Key Concepts in Childhood Studies*. Los Ángeles: Sage, 2012.
- JANOSCH. *¡Feliz cumpleaños, pequeño tigre!* Madrid: Gaviota, 1995.
- .. *Mousse de manzana para las penas de amor*. España: Kókinos, 2003.
- .. *Vamos a buscar un tesoro*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- .. *¡Qué bonito es Panamá!* Kalandraka, 2010
- .. *Yo te curaré, dijo el pequeño oso*. Santiago: Alfaguara, 2011.
- .. *Correo para el tigre*. España: Kalandraka, 2015.
- LAUTRÉAMONT (ISIDORE DUCASSE). *Obras completas*. Traducción y prólogo de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2014.
- LURIE, ALISON. *No se lo cuentes a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- MAC MILLAN, MARY. “Janosch y el ‘arte de vivir’”. *La Palabra*, n.º 41, pp. 1-18.
- MAN, PAUL DE. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 2012.
- MOSQUEDA, SERGIO. “Prólogo. Marco histórico: La época victoriana”. *Alicia en el país de las maravillas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2015, 5-11.
- NEL, PHILIP Y LISSA PAUL, EDS. *Keywords for Children's Literature*. Nueva York y Londres: New York UP, 2011.
- PELEGRÍN, ANA. “Retahílas tradicionales: el sentido del sinsentido”. *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Coordinado por Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2008, 207-33.
- PUNTE, MARÍA JOSÉ. “Un arrorró visual: la infancia como procedimiento en la obra de Lucía Puenzo”. *Cuadernos Intermediales I: Infancia y Representación*. Editado por María Angélica Franken y Mary Mac-Millan. Santiago: Cuarto Propio, 2020, 111-33.
- RUZICKA KENFEL, VELJKA. “Michael Ende. Momo y Bastián: volver al romanticismo”. *Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 46, 2011, pp. 20-25.

- SANTOS LARA, KARINA Y LILIAN HERNÁNDEZ RIQUELME. “Dominios de transgresión cómico humorística en carteles de las protestas durante el estallido social en Chile. La imagen de Sebastián Piñera”. *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Coordinado por Mara Burkart, Damian Fraticelli y Tomás Varnagy. Buenos Aires: Teseo, 2021, 357-83.
- SIKORSKA, MAGDALENA. “The stories illustrations tell: the creative illustrating strategy in the pictures by Beatrix Potter and Janosch”. *New Review of Children’s Literatura and Librarianship*, vol. 11, n.º 1, 2005, pp. 1-14.
- TIGGES, WIM. *The Anatomy of Literary Nonsense*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.
- VARNAGY, TOMÁS. “Filosofía y humor”. *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. Coordinado por Mara Burkart, Damian Fraticelli y Tomás Varnagy. Buenos Aires: Teseo, 2021, 23-38.
- VÁZQUEZ, A. M. “¿Qué es el nonsense? ¿Y tú me lo preguntas?”. Cátedra Extraordinaria José Emilio Pacheco. Sexto Seminario. 13 de noviembre de 2019. <https://catedrapacheco.unam.mx/2019/11/que-es-el-nonsense-y-tu-me-lo-preguntas/>
- VIDAL OLIVARES, PAULA. *Alicia a través del nonsense. La manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía*. Trabajo de fin de grado, Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2016.
- WEINRICH, HARALD. *Lenguaje en textos*. Madrid: Gredos, 1981.
- WINNICOTT, DONALD W. *Realidad y juego*. Madrid: Gedisa, 1999.