

MARIA ELENA WALSH: EL CANTO
DEL TIEMPO NUEVO

THESIS

Presented to the graduate council of
Southwest Texas State University
in Partial Fulfillment of
the requirements

For the Degree of
Masters of ARTS

By

María Diocares, B.A.

San Marcos, Texas

December, 1999

A mi esposo e hijos

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank my kindergarten teachers for introducing me to the songs of María Elena Walsh, and I would also like to thank my mother because she gave me *El Reino del Revés* when I was a girl and since that time my love for María Elena Walsh and her work has grown and deepened.

I am also grateful to all my professors at Southwest Texas State University, especially to Dr. Miriam Balboa Echeverría for her patience, knowledge and insightful comments. My admiration and thanks to Dr. M. Jean Sconza, a great teacher and a better human being. Thanks, Dr. Sconza for encouraging me to be creative and guiding the writing of the appendix to this work!

I also express my gratitude to my husband and sons with whom I share the joy of this accomplishment.

INDICE

	Página
ABREVIATURAS.....	
Capítulo	
I. BIOGRAFIA BREVE.....	1
II. NACE UN ESPECTACULO NUEVO.....	5
Nace un canto nuevo	
Manuelita regresa de París	
Nacen los espectáculos para niños	
III. REENCUENTRO CON LA POESIA.....	21
Hecho a mano	
Hombre soy y nada de lo humano me es ajeno	
Mujermente hablando	
La mujer trabajadora	
La mujer que sufre	
La mujer que ama	
IV. NACE EL CANTO DEL TIEMPO NUEVO.....	39
INTRODUCCION AL APENDICE.....	58
APENDICE.....	59
Un pueblo que contaba cantando	
OBRAS DE MARIA ELENA WALSH.....	67
BIBLIOGRAFIA.....	70

ABREVIATURAS UTILIZADAS

CM = “Canciones para Mirar”

DK = *Dailan Kifki*

HM = *Hecho a mano*

JM = *Juguemos en el mundo*

LP = *Los poemas*

MO = *Cancionero Contra el mal de ojo*

OI = *Otoño Imperdonable*

RR = *El reino del revés*

TM = *Tutú Marambá*

ZL = *Zoo loco*

CAPITULO I

BIOGRAFIA BREVE

...es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones.

N. Garcia Canclini

He tenido a bien incluir esta breve biografía para destacar algunos hechos fundamentales que se produjeron en la vida de Walsh y afectaron el desarrollo de su obra. Según Alicia Dujovne, quien escribió, hasta el momento, una de las mejores biografías de Walsh, a ella no le gusta hablar de si misma. Aunque le cuesta menos narrarse entre los niños, porque se relaciona mejor con ellos, y toda su obra tiene mucho de autoconfesional, el género autobiográfico no es muy prolífico en Walsh. Su mejor intento dentro de éste son unas líneas que la autora escribió, cuando Dujovne la entrevistó.

Soy hija de Jeanette McDonald y Nelson Eddy, de Fred Astaire y Ginger Rogers. Ellos me llevaron de la mano- una manita de blanco

enguantada -por valles, montes y praderas, por bosques de terciopelo y tiesos pajarillos de cartulina. No había escuela ni soledad ni regaños...¹

En pocas palabras, Walsh se considera descendiente directa de los grandes del “Music Hall”. Presenta su mundo interior, cargado de fantasía, bosques de terciopelo y tiesos pajarillos de cartulina, donde el espectáculo, la música y la libertad existen de la mano de los famosos. Si bien es obvio que ésta no es una autobiografía verdadera es tan cierto como que heredó de su padre descendiente de ingleses ese amor por la música y los juegos de palabras, junto con una gama de amores, que van de Dickens a Josephine Baker, de las Nursery Rhymes a los ilusionistas de circo, y de su madre, descendiente de criollo y gaditana, el amor a la naturaleza. Caracterizada por un espíritu rebelde e inquieto, demasiado liberal para su época. Walsh graba en su conciencia la imagen de la mujer a quien muchas veces varones tiranos le vedaron la palabra y el canto que luego, con una percepción y comprensión originalísimas, trata de reivindicar en sus cantos y poesías a la mujer.²

En cuanto a su inicio como escritora, a los 17 años publica su primer obra, *Otoño Imperdonable* (1947), obra que merece la admiración de Juan Ramón Jiménez, quien la invita a su casa en Maryland. Según posteriores comentarios de la autora, la estadía en casa de Juan Ramón Jiménez fue enriquecedora pero a la vez una experiencia difícil. Ella nos dice que la

¹ Alicia Dujovne, *María Elena Walsh* (Madrid: Ediciones Júcar, 1979), 1

² Ibid, 11-12

presencia de Juan Ramón la atemorizaba, la acomplexaba, le incomodaba.

Cada día tenía que inventarme coraje para enfrentarlo, repasar mi insignificancia, cubrirme de una desdicha que hoy me revela. Me sentía averiguada y condenada. He padecido la poesía de su estar, de sus actos cotidianos, con una fría devoción que creo él nunca entendió...³

En esta declaración Walsh define la experiencia con Jiménez como tortuosa y poco feliz, por la personalidad avasallante de Jiménez. Si bien el viaje a EE UU de Walsh con Jiménez tuvo su lado oscuro, ella reconoce que también tuvo mucho de positivo, ya que gracias a Jiménez ella conoce a los grandes de las letras y el arte, como Ezra Pound, Pedro Salinas y Salvador Dalí, entre otros. También visita el Museo de Arte Moderno, la ciudad de Nueva York en otras palabras recibe instrucción fuera de las aulas. Walsh siempre relaciona sus experiencias en la aulas como algo aburrido y ajeno a su personalidad inquieta y creadora.⁴ Otro aspecto positivo de su encuentro con Juan R. Jiménez es que aprende a valorar el folklore español. Más tarde, hablando de esto, ella definió ese amor al folklore como “una invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces, y que trataré de ahondar toda la vida”.⁵ Este respeto y amor por el folklore que Walsh aprende de Jiménez está plasmado en toda su obra, ella encuentra en el folklore, no sólo en el español, respuesta a su búsqueda de raíces e identidad. Esa invitación a la

³Ilse A. Luraschi y Kay Sibbald, *María Elena Walsh o el desafío de la limitación* (Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1993), 24.

⁴Ibid, 23

⁵ Ibid., 23

conciencia de la cual habla Walsh, cuando dice “trataré de ahondar toda la vida”, es como indagar en un tesoro donde se encuentran escondidas las respuestas a los misterios de la identidad, tanto individuales como colectivas.

Al regresar a Buenos Aires, luego de su estadía con Jiménez, ella pasa por un tiempo de replanteo; ciertamente no se siente identificada con la corriente de los románticos a la que ella, en cierta manera, pertenecía. Necesitaba encontrarse con sus propias palabras. Experimenta esa lucha entre la palabra precisa y pura y que buscan los neorrománticos, y la palabra mágica e intuitiva que luego va a prevalecer en su obra, y eso la tortura y la enmudece.

Su viaje a París es fundamental en esa liberación literaria y ese proceso de encontrar su propia voz. En el '52 viaja a París y allí se dedica a difundir el folklore argentino, conoce a muchos músicos y se reencuentra con sus raíces, tanto europeas como argentinas, ya que, al igual que muchos exilados, aprende a gustar del folklore de su país en el exilio. Ella estaba en Europa cumpliendo una especie de autoexilio, huía del gobierno peronista del que disentía y es allí donde experimenta un profundo amor hacia su tierra y sus tradiciones. Hacia los años '60, cuando regresa de París, se dedica a presentar programas infantiles y su estilo es totalmente diferente al de su primera etapa: ahora se presenta con simplicidad estilística y registro coloquial en un mundo lúdico, disparatado y divertido, pero no por eso menos trágico. Es de esta nueva María Elena o, mejor dicho de lo que comienza a producir a partir de este momento, de lo que quiero ocuparme en las páginas siguientes.

CAPITULO II

NACE UN ESPECTACULO NUEVO

La proteica obra de María Elena Walsh
tiene el don insólito de sorprendernos en
un gesto muy privado que, sin saberlo,
todos comparten [...]

Gabriela Massuh

Nace un canto nuevo

En el intento de definir el arte latinoamericano, García Canclini se pregunta: ¿Cuáles serían, entonces, los caminos para generar un arte latinoamericano?, él lo define como un arte híbrido, que se basa en nuestros orígenes y nuestro presente híbrido. Para García Canclini, los artistas latinoamericanos son

liminales, que viven en el límite o la intersección de varias tendencias, artistas de la ubicuidad. Toman imágenes de las bellas artes, de la historia latinoamericana, de la artesanía de los medios electrónicos, del abigarramiento cromático de la ciudad.¹

¹Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (México: Editorial Grijalbo, 1990), 125.

Por tener elementos comunes con culturas extranjeras García Canclini continúa diciendo que estos artistas latinoamericanos traspasan las fronteras de su país y a su vez van creando un presente cultural que tiene sus principios en raíces híbridas. En la obra de Walsh estas características se pueden ver claramente. Sus canciones infantiles son en gran parte una fusión de rimas francesas y gallegas, con tonos y músicas tradicionales argentinas o de otros orígenes. Muchas rimas son anónimas pero están arraigadas en la memoria del pueblo como el “Twist de Mono Liso” con su popular estribillo “No me tires con cuchillo / tírame con tenedor”. El estribillo anónimo de este original “twist” de Walsh, es muy popular y un gran porcentaje de latinoamericanos lo puede tararear de memoria. A partir de lo conocido, estribillo y ritmo, ella crea una historia que cautiva a los niños y además es un conector cultural entre los chicos, los padres y las generaciones pasadas. Por ejemplo, en la canción el mono logra amaestrar la naranja pero un día se la roban, buscándola llega al trono del rey Momo, nombre que se le daba a un muñeco que se llenaba de pólvora y se quemaba el último día de Carnaval. Cuando Walsh escribió el “twist”, esta tradición del “rey Momo”, estaba en vías de extinción y sólo se conservaba en algunos pueblitos del interior. Es muy probable que muchos chicos de los ’70 ni de los ’90 no conocieran al “rey Momo”, pero a través de los cantos de Walsh los padres o los abuelos podrán contarles a las generaciones venideras sus costumbres ya perdidas, como en el caso del “twist” del mono liso, de sus Carnavales de infancia, del “rey Momo”, de su pueblito, probablemente del abuelo . Seguramente esta simple alusión termine en largas horas de memorias, de fotos, de charla feliz que es saludable y necesaria para la identidad de un

pueblo.

La música y la poesía de Walsh son una sola, donde mezcla el tango, música de Buenos Aires, con la Vidala y el Chamamé, música del interior, y los elementos propios del campo y de la ciudad, como por ejemplo “El vals a Buenos Aires”, o el “Chamamé de la Juana”. Además, sus espectáculos tienen mucho del “Music Hall”, del circo y de los juglares callejeros. Ella encuentra un punto de expresión perfecto para muchos argentinos que vibran al son del tango pero fueron acunados con rimas europeas y además están tratando de encontrar esa voz que contenga, además de sus raíces, sus fantasías nuevas, su experiencia de ser ciudadano del mundo y argentino que es otra cosa diferente a ser hijo de... o nieto de.... María Elena Walsh encuentra esa voz y se convierte en juglar de grandes y chicos para cantar con un canto genuino una experiencia rica, nueva y totalmente auténtica. Un ejemplo de este canto nuevo es “El 45”

Te acordás hermana de aquellos cadetes
del primer bolero y el té en el Galeón
cuando los domingos la lluvia traía
la voz de Bing Crosby y un verso de amor.

Te acordás de la Plaza de Mayo
cuando el que te dije salía al balcón.
Tanto cambió todo que el sol de la infancia
de golpe y porrazo se nos alunó. (JM 22-23)

En “El 45” Walsh recrea la música de un tango muy conocido, “Te acordás hermano”; pero la letra está cantada por una mujer a otra mujer, en

lugar de hermano es hermana. Este cambio de la voz masculina a la femenina es un elemento que delata el amor de Walsh por el desafío a los límites y a las normas. Walsh desafía la voz masculina en un campo que le pertenece totalmente al hombre, el del tango. Ella recrea el Buenos Aires del '45, por ejemplo, la costumbre europea de tomar el té en un salón muy conocido para la sociedad porteña, "El Galeón". Además hace comentarios políticos atrevidos como referirse al "que te dije", por Perón, o la crítica de la destrucción de Hiroshima por la bomba atómica. Estas características de recrear a partir de lo conocido, pero con elementos nuevos que fluctúan entre la memoria, las tradiciones y muchas veces la crítica y la rebelión hacen que la literatura de Walsh guste y eche raíces profundas en el corazón de su público.

Manuelita regresa de París

En la literatura es muy común que la ficción supere a la realidad. Muchos escritores terminan siendo conocidos por el nombre de sus personajes más populares. Por ejemplo, cuando murió José Hernández, se leía en los titulares de los periódicos de Buenos Aires "Ha muerto Martín Fierro". Este fenómeno también se aplica a María Elena, a quien muchas veces se le dice : "Manuelita", haciendo referencia a Manuelita la tortuga, protagonista de una de las canciones infantiles más populares de Walsh.

Manuelita es una tortuga que vive en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Se enamora de un tortugo y decide ir a París para que la rejuvenezcan. Manuelita llega a París en plena revolución francesa, se esconde bajo un colchón y al oír la Marsellesa se asoma con precaución.

Finalmente regresa tan vieja como cuando se marchó, por el tiempo que le toma el viaje de vuelta.

Aparte de la dulce historia de amor, que mueve a la tortuga a emigrar a París para que la rejuvenezcan, “Manuelita” encierra mensajes más complejos y profundos, que nada tienen que ver con el inocente mundo infantil. Por medio de Manuelita, que va a París caminando para que le hagan cirugía plástica, ella se burla de la burguesía argentina que viaja a París para mejorar su apariencia, para solucionar sus problemas. En Manuelita, Walsh también hace una crítica sutil a la obsesión de la mujer argentina por la belleza y también por el gusto de los argentinos por lo foráneo.

Al igual que Manuelita, María Elena también se refugia en París, aunque ella no se esconde de la revolución del Rey Luis, sino de la política peronista con la cual no estaba de acuerdo y que estalla en revolución en el '55. Regresa a la Argentina cuando pasa la revolución; para este entonces había cambiado la situación política y gobernaba la junta militar, aunque, según su opinión, todo seguía igual, o peor. Al llegar a Buenos Aires, ella comenta la decepción por la falta de reformas políticas: “Ningún imprevisto, ningún descubrimiento. Todo estaba como era entonces, sólo que con los ‘cabecitas negras’, trabajadores por lo general afiliados al partido popular, en su lugar, no manifestando por las calles ni abusando de sus privilegios”.² Con precaución, al igual que Manuelita, y con un bagaje de emociones positivas, como muchos exilados o autoexilados que aprenden a

²Dujovne, 73.

amar y valorar a su tierra en el exilio, llega , con Leda, su compañera en el duo, en un barco carguero que no paró en Buenos Aires. sino que las dejó en Rosario, una ciudad del interior del país. Walsh recuerda: “Fue un recibimiento telúrico y antiurbano, como si la propia Pachamama, [tierra madre,] les dijera buenos días...[a su vez que] Buenos Aires, fiel a su condición de madre difícil les negara la entrada...”³

Esta entrada en el país es simbólica, porque ellas llegan con la idea de hacer lo mismo que habían hecho en París: mostrar la verdadera cara del folklore argentino. Pero tienen un éxito limitado en el interior, y la capital las rechaza. Walsh dice: “ A la capital de la Argentina no le interesaba, más bien le rompía los tímpanos, el folklore argentino cantado por dos mujeres aunque hubieran gustado en París.”⁴ Pasan un tiempo cantando en el litoral de la Argentina, en pequeños y selectos recintos universitarios o en reuniones privadas con grupos indígenas, pero sienten que deben volver a Buenos Aires.

Había que volver a Bs. As. Porque la dicha estaba quizá en un pueblecito del norte, entre los coyas, fuera del tiempo, pero nosotros pertenecemos al tiempo. Y ¿Quiénes somos nosotros? En rasgos generales, los habitantes de la ciudad, en rasgos particulares los marginados de la ciudad, los sospechosos del delito intelectual.⁵

A Buenos Aires no le interesaba el folklore porque vibraba al son de

³Ibid., 72

⁴ Dujovne, 72.

⁵ Ibid., 79.

las nuevas ondas pop. Las radiodifusoras estaban remplazando los tangos y la sambas por música de “la nueva ola”, como se le decía en ese tiempo a la música pop.

Nacen los espectáculos para niños

Es así como a partir de los últimos años de la década del '50, al fracasar en su intento de compartir sus nuevos descubrimientos folklóricos, Walsh comienza a presentar espectáculos para niños con la intención de recuperar los ritmos, las tradiciones y con estos los valores nacionales que se estaban cambiando por culturas extranjeras que se infiltraban junto con la música. Muchos ven estas producciones infantiles como literatura de “subgénero” o “alternativa” como un escapismo de Walsh para no escribir poesía según los cánones literarios. La misma Walsh declara que la poesía le duele, es como un parto, y aunque a las letras de las canciones no les dedica ni menos tiempo ni menos “hondura,” ella misma reconoce que “...la intención es distinta, es como si surgiera de otra napa quizá menos dolorosa”.⁶ En sus conversaciones con Alicia Dujovne, cuando ésta le pregunta ¿Por qué versos o canciones para niños?, una de las razones que ella da es : “Escapaba... ya había empezado a escapar mucho antes, creo, que de lo que llamamos poesía, de esa dolorosa y solemne disposición, que no se expresa en ratos de ocio sino que ocupa toda la vida ”.⁷

Escapar de la solemnidad de la poesía era sólo una de las razones;

⁶ Ibid., 93.

⁷Ibid., 59.

también venía de Europa desbordando de olores, recuerdos y sonidos de infancia. Se había encontrado con huellas de sus orígenes, se había enamorado de su tierra, de su idioma de su herencia y necesitaba expresarlo. Un ejemplo de ese amor es “Serenata para la tierra de uno” donde ella expresa su entrañable dependencia de la tierra y en una metáfora originalísima declara: “Porque mi idioma de infancia/ es un secreto entre los dos”(JM 26) De esta metáfora se desprende que la palabra, la expresión oral, el idioma de infancia, es una complicidad que comparte con su tierra a la cual está entrañablemente apegada. Por esto, al ver las situaciones adversas por las que pasa la patria y ante la difícil disyuntiva del exilio o la permanencia en un país que sufre, en la misma canción expresa: “ Porque me duele si me quedo/ pero me muero si me voy” (JM 26)

Además de esa necesidad de expresar sus nuevos descubrimientos en cuanto a los orígenes, se propone el desafío de traducir no literalmente sino espiritualmente algunas *Nursery Rhymes*. Es decir, usar el bagaje cultural que le pertenece, adaptar, traducir, inspirarse, reproducir. Según sus palabras:

Apropiarme [de la cultura] es apropiarme de lo que es mío. Por supuesto que no voy a escribir el *Quijote* apócrifo... Pero todo lo que tenga que utilizar de la cultura cuando lo necesite lo utilizaré.⁸

De esas “traducciones espirituales” o sea adaptaciones a la propia cultura, surge por ejemplo “El pastel de pajaritos”, que es una adaptación o “traducción espiritual” de “Sing a song of Sixpence”, “El perro loquito” traducido de “Old Mother Hubbard” y “Canción tonta” de “Hey diddle

⁸ Luraschi y Sibbald, 122.la misma canción “Serenata para la tierra de uno”.

diddle”. En realidad, las traducciones lejos están de ser traducciones literarias; sólo conservan el espíritu y la forma, pero son totalmente independientes. Recrean el disparate inglés adaptado a la cultura argentina.

El escapar del compromiso de la poesía o el expresar ese idioma de infancia no son sus únicas motivaciones para dedicarse a las producciones infantiles. Deseaba además jugar con las palabras, entrar en un campo totalmente descuidado. Apelar a la imaginación de la gente menuda y al mismo tiempo reconstruir una tradición cultural rota para los niños actuales, sin perseguir necesariamente un fin didáctico o moralizante. En sus declaraciones se pueden ver sus objetivos.

Es evidente que el reino de la imaginación no tiene fronteras... creo que es importante acercar al niño a su realidad cotidiana e impregnarlo de conocimientos vinculados al acervo de su propio país. Ésta puede ser una base sólida sobre la cual inculcar sentimientos patrióticos y no patrioteros⁹

Con respecto a la literatura infantil moralizante ella dice:

Una buena literatura infantil “socializa”, que no es lo mismo que domestica [...]Gran parte de la literatura infantil ha sido moralizante, escolar pedagógica y burdamente socializante. Creo que los chicos encontraron en la mía elementos anárquicos, por ejemplo la falta de respeto por el poder y la autoridad, que también les atraen.¹⁰

⁹ María Elena Walsh, “La poesía en la primera infancia”, conferencia dictada en las Jornadas pedagógicas de OMEP, Argentina, en 1965, 4.

¹⁰ Luraschi y Sibbad, 59.

Desde el comienzo de su producción para niños tenía posturas claras y originales en cuanto a sus propósitos tanto en el uso de la lengua como en el campo ideológico y también en el plano musical, ya que su extremado profesionalismo no le permitía improvisar ni el más mínimo detalle.

Nos encontramos con un espectáculo que divierte y atrapa tanto a niños como a grandes. ¿Cuáles son las características de este nuevo espectáculo que gusta tanto? Walsh crea un universo ético donde no existen los malos, las brujas y el hambre, y la bondad y el amor siempre triunfan. Ella dice que trató de hacer algo divertido, después de comprobar con horror que muchas antologías de poesía infantil estaban llenas de cementerios, enfermedades, asesinatos, perros ciegos, viudas llorosas y desgraciados en general.¹¹ Para ella ese juego de la literatura infantil fue encontrar el paraíso perdido, ese idioma de infancia. Crea un universo fantástico -poético-lúdico que mediante un registro coloquial se vale del disparate y el humor para cautivar a los niños y arrastrar a los adultos, quienes a menudo buscan la excusa de alguna compañía menuda para asistir a sus espectáculos.

El recurso estilístico del disparate o “nonsense” abunda en la obra de Walsh, especialmente en el campo infantil. El disparate es un fenómeno cultural que se define como aquello que carece de significación o, en el otro extremo del espectro semántico, que posee una significación equívoca y, por extensión, inválida. Según la Real Academia, disparatar es “decir o hacer una cosa fuera de la razón o la regla”. Disparate proviene del latín *dispartus*,

¹¹Luraschi y Sibbald, 60.

disparare, que significa “dividir”, “separar”.¹² Con respecto al disparate en la literatura, G.N. Leech opina que toda la poesía es disparatada: “el disparate no es un fenómeno espurio, y la poesía sería una variedad del disparate y no viceversa, como muchos creen”.¹³ También con respecto al disparate, Bertrand Russell opina

contrariamente a lo que piensa la mayoría de la gente, la lógica termina siempre en el absurdo y que si partimos del disparate no acabaremos en el sinsentido, sino en alternativas de sentido común.¹⁴

Estoy de acuerdo con la teoría de Russell de que a través del disparate se encuentran alternativas de sentido común, porque el ser humano es extremadamente complejo y tan lógico como ilógico. El crear textos infractores es crear nuevos órdenes, desafiar los ya establecidos, burlar la autoridad y criticarla. El espectador experimenta el gozo y la libertad de la transgresión y la crítica a la vez que se siente partícipe y tiene la posibilidad de rechazarlos o aceptarlos hasta donde su espíritu de rebelión se lo permita.

Por ejemplo, en *Dailan Kifki*, la niña sale tempranito para pasear a su malvón por la vereda, se encuentra con un elefante en el zaguán y allí comienza toda la historia. Disparates como éste abundan en la literatura de Walsh. Encontramos niñas que pasean su malvón por la vereda, elefantes que viven en los patios de las casas, perros que se caen para arriba y una lista

¹² Luraschi y Sibald, 65-66.

¹³ G. N. Leech, “Linguistics and the figures of Rethoric”, en *Essays on Style and Language* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966), 152. En Luraschi y Sibald pg. 76.

¹⁴ Bertrand Russell, *An Inquiry into the Meaning of Truth* (Londres: Allen & Unwin, 1940), 25-26. En Luraschi y Sibald pg. 70

interminable de ejemplos similares. Continuando con *Dailan Kifki*, la niña conmovida por el pobre elefante lo lleva a su casa y luego de una discusión familiar el elefante se queda a vivir con ellos. Mediante los personajes del cuento, Walsh pinta a la familia típica argentina recreando el lenguaje coloquial y sus roles. Por ejemplo el hermanito siempre dice “estamos fritos” (DK 90), que significa en una expresión coloquial argentina “no tenemos salida”, la tía hace comentarios molestos “es un elefante dañino, es un eleñino dafante - insistía mi tía trabucando las palabras de pura rabia y golpeando el andén con el paraguas” (DK 164). También está la abuela, el papá, la mamá, y dentro de esta historia disparatada todos cumplen un rol que parece usar la técnica del disparate para acercarse más a la realidad. Es como si al moverse en una trama disparatada se hacen más reales porque la exageración y la locura los liberan, los hacieran menos estereotipados y más reales.

Entra sus técnicas encontramos: el uso de refranes, que evoca la memoria de los adultos y va creando la de los más pequeños; el juego constante de tautología, oxímoron y expresiones idiomáticas familiares mezcladas con trabalenguas, lugares comunes adivinanzas, y mensajes incompletos. Esta combinación de elementos crea un juego y un nivel de participación irresistibles.

Un pajarito que se llama Blas
que tiene el pico largo y para atrás... (ZL 29)

Me caigo me caigo me voy a caer
si no me levantan me levantaré.(TM 18)

...un Señor llamado Andrés tiene
 milquinientos treinta chimpancés
 que si miras no los ves (RR 62)

Estos son sólo algunos ejemplos de paradoja, oxímoron o contraste que se encuentran en toda su literatura, especialmente la infantil, porque su técnica consiste en burlarse de la lógica, de la autoridad, de lo sensato, de la aparente realidad, quizá para llegar así a la realidad, que está más cerca del disparate y del sinsentido que del sentido común y la lógica. Según Samarín, el disparate carece de función cognitiva, carencia que substituye con una gran función emotiva. Por el hecho de apelar a las emociones, el disparate complace a la vez que crea en el receptor libertad y gozo, y como también desordena y cuestiona la verdad, invita a ese receptor complacido a querer ser partícipe de reorganizar y ordenar. Es una técnica subversiva e inofensiva de cambio.

Mientras los más pequeñitos repiten fascinados los juegos de palabras y los disparates que alimentan su fantasía infantil, los adultos regresan al pensamiento mágico de la infancia y experimentan un cosquilleo interno que no es ni más ni menos que sus más íntimas emociones convulsionadas por la combinación perfecta de todos esos elementos antes mencionados. La escritora Victoria Ocampo, en un intento por describir esos sentimientos encontrados e inexplicables de satisfacción, placer y melancolía, que experimentan los adultos con los espectáculos infantiles de Walsh, le escribe una carta en la que le confiesa que después de haber asistido al espectáculo infantil “Canciones para mirar”, se ha transformado en Doña Disparate,

protagonista principal de la obra que cautiva con sus locuras y ternura. Victoria Ocampo le confiesa que se sintió invadida por las lágrimas, aunque no existía un elemento dramático que justificara “nuestro estado lacrimoso”. Dice además que a diferencia de otros momentos de llanto, éste era placentero y consolador, también se mezclaba con la risa y el placer de un espectáculo perfecto en cuanto a sonido, luces, vestuario etc. Finalmente la escritora concluye que fue movida por la calidad de la poesía de Walsh que se mueve en todo el ambiente y que sólo los poetas de veras lo logran.¹⁵

Este recurso innovador en la literatura infantil argentina ha sido de vital importancia para el éxito y la permanencia de Walsh. El disparate como recurso estilístico también fue de esencial importancia en la permanencia de Walsh. Como es de dominio público, la época de Walsh se caracterizó por la censura rigurosa del gobierno hacia todo lo que pudiera contener elementos de crítica o rebelión contra las normas dictadas por los gobiernos de facto, regímenes militares. El lenguaje del disparate aparentemente critica y dice menos de lo que realmente implica ya que muchas veces no se le da importancia porque parece ser una tontería y además es tan sutil e incompleto que resulta imposible probar los mensajes. El disparate señala las insuficiencias y posee una función didáctica insospechada porque el espectador está más dispuesto a un cambio que no le es impuesto: él descubre el orden alterado y se revela o intenta cambios.

Me dijeron que en el Reino del Revés
nadie baila con los pies,

¹⁵ Dujovne, 90.

que un ladrón es vigilante y otro es juez,
y que dos y dos son tres. (RR 62)

El “Reino del Revés” es un ejemplo de un texto disparatado e infractor, que por ser una canción de niños inofensiva burla a la censura. Sin embargo, en este reino disparatado un ladrón es vigilante y otro es juez y los gatos no hacen miau y dicen “yes” porque estudian mucho inglés. Es una manera decorosa y sutil de criticar la infiltración de ideas e influencias de superpotencias extranjeras, además de tratar a las autoridades de ladrones y corruptos. Otro texto de este estilo es “En el país de no me acuerdo” que se canta en el film de Luis Puenzo, “La Historia Oficial”. Las primeras líneas dicen así “En el país de no me acuerdo/ doy tres pasitos y me pierdo”.

Paradójicamente la película comienza con el Himno Nacional Argentino, que habla de la paz que consiguieron los libertadores, “Sean eternos los laureles que supimos conseguir”, y termina con las líneas de “En el país de no me acuerdo”. Es innegable que estos textos aluden a la imperiosa necesidad de un pueblo de no olvidar sus bases y sus principios. Este poema infantil, aparentemente inofensivo, tiene, al igual que muchos de sus poemas, una lectura doble; además de ser un juego de niños, señala la importancia de la memoria de un pueblo para mantener el orden y la seguridad.

En el país de no me acuerdo
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
donde puse el otro pie. (RR 44)

Cuando un pueblo niega la memoria, o sus gobernantes le prohíben a su gente hacer mención de ella, terminará seguramente en la anarquía, la pérdida de su identidad y un retroceso obligatorio en todas sus áreas. Al igual que muchos poemas de Walsh, éste es anticipatorio y en cierta manera profético puesto que anticipó lo que pasaría con muchos pueblos latinoamericanos a cuyos líderes les trataron de aniquilar la memoria y con ello su historia, su destino y su libertad. A medida que estos países van recuperando esa memoria, van esclareciendo su destino y sanando sus heridas.

CAPITULO III

REENCUENTRO CON LA POESIA

Hecho a mano

En el 65, en medio de producciones televisivas, películas, espectáculos teatrales para niños y hasta telenovelas, Walsh se reencuentra con la poesía aunque en realidad su obra es una unidad y sería incorrecto decir que mientras hizo música o teatro se alejó de la poesía. Las canciones de Walsh están llenas de poesía y toda su poesía está llena de canción. Alicia Dujovne expresa este concepto de la unidad de la obra de Walsh con términos muy argentinos, dice que la producción de Walsh, “ No se divide en Poesía por un lado, Canciones por otro, Teatro por otro, recitales por el de más allá, sino que todo lo hecho por sus sesos y sus manos es la remismísima cosa, con el remismísimo tono, corte y sabor”.¹

A partir de *Hecho a Mano*, libro de poesía que edita en el 65, la poesía de Walsh se torna más personal, más propia, menos solemne. Esta nueva poesía refleja también una preocupación social. Todos los poemas están

¹Dujovne, 127.

cargados de un deseo intenso de comunicar lo trágico, lo dramático, lo disparatado y lo tierno de lo cotidiano. En *Hecho a mano*, y en toda la producción que le sigue, se ve el uso de su experiencia aprendida en: el teatro, la televisión, el cine y los recitales. Como el título lo expresa, *Hecho a mano* es artesanal, es único. Está impregnado de sus más profundos elementos, su sudor, su calor. Tiene parte de ella misma.

Hombre soy y nada de lo humano me es ajeno

Luego de un largo silencio en el campo de la poesía, Walsh nos sorprende con una producción que hace honor a su nombre por lo artesanal, por lo original, por lo elaborada. Esta etapa de poesía, poesía hecha a mano o de entre casa, nos llega muy profundo, porque es muy humana, es palpable, viene cargada de olores, de frases de infancia, de esa trágica odisea ciudadana, suicidio diario que no podemos explicar y ella sí. La poesía de *Hecho a mano* es íntima, desordenada, disparatada, como nuestras percepciones y nuestros sentimientos. Al mismo tiempo que desordena, nos es familiar, nos hace encontrar con nuestra identidad. Es nostálgica, tierna y está cargada de una rara tristeza, quizá la que caracteriza al hombre moderno. Es rebelde, rezongona, se niega a ser manipulada por los medios masivos de alienación. Además de todos estos elementos que componen la nueva poesía de Walsh, encontramos diversidad de temas, que van desde la crítica social hasta los temas cotidianos más simples, y muchas veces los temas se superponen. Esta forma original y compleja, hace que la poesía de Walsh sea inexplicablemente humana y también difícil de analizar. Aunque la obra de Walsh se presente aparentemente disparatada y desordenada, detrás de

esa apariencia hay un hilo, un propósito, una forma cuidadosa y profesional. En *Hecho a mano*, hay cuatro poemas en una sección titulada “Cuatro fábulas urbanas”. Walsh se vale del lenguaje coloquial, de los lugares comunes y del disparate para invitar al hombre de ciudad, víctima de la alienación, de la rutina y el aburrimiento, a una especie de juego desalienante. Con la magia de las palabras lo lleva a soñar, a encontrar sus propias fantasías y así experimentar libertad interior.

Solamente voy a analizar dos poemas, el II y el III, pero en los cuatro usa la misma técnica. En las primeras estrofas de los poemas define la tragedia de la vida moderna

Qué fatigada muerte
la de los tristes humanos en racimo
amontonando espera,
qué multitud de ferroviario hastío,
rutina sofocante
en la estación de Miserere fuimos (HM 45)

En el poema II personaliza a la muerte llamándola fatigada muerte y en una metáfora describe el hacinamiento de las personas, “tristes humanos en racimo”, que perdiendo su individualidad se convierten en rutina sofocante. Al nombrar la estación Miserere, un lugar específico para muchos porteños, porque es una estación muy concurrida para los que día a día viajan en la gran urbe, da elementos concretos para que el lector se identifique. En el poema III hace lo mismo, presenta un hombre común, un empleado sin pena ni gloria, que puede ser Juan Medina, ud., yo, o cualquier hombre común de los que abundan en esta tierra. Juan Medina no es la estación Miserere pero

también es un lugar común: el lector reconoce cierta identidad y se establece una familiaridad. Lo que ocurre en su vida simple, rutinaria y sin sobresaltos no nos es ajeno sino que en cierta forma nos pertenece. Luego de describir la situación, el lector ya se siente de alguna manera identificado, llamado por su propio nombre de hombre común, que ha gastado su vida en un trabajo rutinario y sin emociones. El ascensorista dice que no ha conocido lateral delirio, es decir nunca se ha salido de su vertical, rutinario, itinerario “Sólo trajines verticales y vertical resignación”. Luego de describir esa vida alienante, la voz poética comienza a narrar el hecho creando cierto clima de privacidad e intriga.

Pero a veces suceden
milagros de verano, vespertinos
prodigios, brujerías
del tiempo, misterioso escalofrío
que asusta los horarios
con acontecimientos imprevistos.

Por ejemplo ese día
cuando bárbaramente de improviso
sin previa conjetura... (HM 45)

En el poema II, al igual que en el III, también cuenta lo que sucedió ese día, un hecho que rompe con la habitual monotonía. Es un acontecimiento sobrenatural que en el poema II cambia el tiempo, “asusta los horarios”, y en el poema siguiente, el III, desafía la tecnología, “no hizo caso el ascensor”.

Desorientado en el espacio
 y sin saber si nunca es hoy,
 Con humildad privadamente,
 Les contare lo que pasó
 Icé mi recto calabozo
 una tarde, con distracción,
 Cuando en el último rellano
 me quedé solo con mi voz.
 Rocé con signo descendente
 la jerarquía del botón,
 y lamento decir, señores,
 que no hizo caso el ascensor. (HM 42-43)

Finalmente el disparate desordena, nos sorprende desencadenando ese juego desalienante que Walsh propone. Nos invita a ver más allá, a volver a la fantasía infantil, a escapar de lo cotidiano y reencontrarnos con nuestros sueños interiores, los verdaderos, los que nos diferencian del montón. Es un juego de interacción apasionante que la autora, ya desde sus espectáculos infantiles, ha demostrado manejar con maestría

...con estupor apretujado vimos
 Que el aire difería
 y que en lugar del tren, llegaba un río
 [...]Pudor sin comentario,
 abordamos el líquido vehículo
 solamente de vista,
 sin atrevernos. Pero en un descuido

de adultas precauciones,
naturalmente, allá fueron los niños. (HM 45-46)

En el poema III ocurre lo mismo. Se rompe la monotonía, todo lo establecido se desordena para proponerle al protagonista una experiencia sensacional: vértigos multicolores, plumas, estrellitas, belleza sin nombre.

Siguió de largo para arriba
con un insólito temblor
y empujando terrazas dóciles
sus cables desorganizó.
miré vecindarios de humo,
bodas de nubes con el sol
aire desnudo por completo,
luna en pedazos, en montón
de vértigos multicolores,
plumas, estrellas, qué sé yo.
No sé nombrar a la belleza
por su nombre devastador.
Lo cierto es que por ciertos ámbitos
yo navegaba en ascensor,
debo decir que con dulzura
Y enamorada sensación.

Les aseguro que no tengo
culpa de esta equivocación.
En mis años de ascensorista

no cometí jamás error.
 Yo sólo quise como siempre,
 regresar a mi condición
 de musgo humano en planta baja,
 de sótano sin pretensión.
 Pero el viaje no acaba nunca
 y todo trémulo aquí estoy.
 Señores ángeles perdonen
 mi involuntaria intromisión. (HM 43-44)

El absurdo y la fantasía, aunque aparentemente desordenan, lejos están de tergiversar la realidad. Son tan reales como necesarios para el humano que lucha por comprender y sobrevivir a su realidad. En ambos poemas la voz poética muestra ese miedo adulto de desprenderse del suelo, de gozar, de escaparse por un momento de la realidad. En el poema II, esa resistencia adulta está expresada en la siguiente frase: “abordamos el líquido vehículo/ sólo de vista” como si las “adultas precauciones” no dejaran a los adultos refrescarse en los brazos de la fantasía. En cambio, los niños fueron los que se zambulleron, “...desnudos en acuático delirio./ Y jugaron con peces, / algas y caramelos de rocío”. También en el poema II, el ascensorista se siente culpable de tanto placer; él sólo quería volver a la tierra, a su condición de musgo humano sin pretensión.

Walsh propone un juego desalienante valiéndose de la técnica del disparate pero sin olvidar elementos conocidos que establecen primero una fuerte relación de pertenencia e identidad entre el espectador, o el lector, y el

mensaje. Una vez que el receptor es bombardeado con elementos que apuntan a mover sus fibras más íntimas es sorprendido por un mensaje que lo invita a superar las limitaciones de la realidad y gozar de un viaje interior desalienante y fantástico.

Mujermente hablando

Otra temática que se destaca en su obra es la de la mujer. La mujer madre, la mujer amante y mujer tierra son temas recurrentes en sus poemas y canciones y según Walsh son los que ella considera más originales. Walsh desmitifica el rol de la mujer y además le da un lugar femenino, desde una perspectiva humana, considerando todo lo que le incumbe a la mujer, ya sea cuando habla de la pobre sirvienta de pueblo o del ama de casa, o de la amante, o de la dirigente política y social, como Eva Perón. Crea un repertorio de mujer sin caer en la cursilería que limita a la mujer a un ser emocionalmente inestable, o cosificada para uso exclusivo del hombre. Tampoco propone una literatura asexual que rechace la emotividad. Según A. Dujovne, ella encuentra esa forma específicamente femenina de escribir ni romántica, que cae en el sentimentalismo, ni asexual, como en una búsqueda por su propia identidad. Dujovne agrega categóricamente que María E. Walsh es una de las pocas voces sobre la tierra que se atreve a romper el silencio desde una perspectiva femenina tan real y original.¹

Según mi opinión este comentario de Dujovne es hiperbólico. Pienso que la mayor preocupación de Walsh fue la de deconstruir la imagen

¹Dujovne, 131-132.

tradicional de la mujer como objeto sexual y reivindicarla como ser digno y pensante. En “Respuesta a la amada inmóvil” se encuentra la siguiente declaración:

....la mujer es diariamente retratada o rifada en un mercado de carne, inculcándosele la noción de que sólo su cuerpo y jamás su inteligencia será valorizado socialmente.²

Este comentario de Walsh es en respuesta a una declaración que hiciera la Madre Teresa cuando dijo que “la mujer no nació para grandes cosas, sino sólo para amar y ser amada”. Si bien Walsh no niega la legitimidad de las declaraciones de la admirable monja, cuestiona la minimización del designio de la mujer y además señala la realidad de la mujer al decir que “ El mundo se compone de multitudes famélicas, esclavizadas, deportadas”. Walsh es una voz nueva que quita la mordaza que ha mantenido en silencio a la mujer por generaciones y grita sus derechos, sus frustraciones, sus más íntimos deseos

De mujer
tengo las intenciones
y el no poder. (LP 116)

No digo nada.
Desde mi abuela
que estoy callada. (LP 116)

²“Respuesta a la amada inmóvil”, Todo Belgrano (1979), pág. 13. En Luraschi- Sibbald, 155.

En esto estuve
 por siglos de siglos
 agachada la cabeza. (LP 201)

En los dos primeros versos la voz poética habla de una mujer, la mujer, que ha estado callada por generaciones, desde su abuela. También deja en claro que no es por falta de intenciones sino porque le son negados sus derechos por su condición de mujer. Esa denuncia pacífica de parte de la voz poética implica una toma de conciencia, un paso al frente de parte de una generación nueva que a diferencia de su abuela levantará la cabeza. En las dos primeras estrofas el verbo está en presente, pero en la última ya la idea ha madurado y la voz poética dice “En esto estuve”, como si el tiempo del cambio hubiera llegado. Con la poesía feminista de Walsh nace una conciencia de libertad, a la que le siguen reclamos específicos en todas las áreas que le incumben a la mujer.

El tema de la mujer esclava de las tareas domésticas ocupa un lugar importante en la poesía de Walsh y la autora lo plantea con ingenio y originalidad. Para hablar de la rutina que tiránicamente absorbe todo el tiempo, se refiere a la suma de pañales y al tintineo de los desayunos. En los últimos dos versos del poema siguiente, Walsh hace un reclamo que es un llamado de atención a la mujer misma a no dejar que las actividades cotidianas le quiten ese tiempo para el ocio creador, que ella llama “ el latido que dedicábamos a la locura”.

En la suma de los pañales
 y el tintineo de desayunos,
 en repetidas dosis de mercado

y en la elaboración del miedo,
se nos va, se nos va el latido
que dedicábamos a la locura. (LP 166)

El reclamo es indirecto, pretende concientizar y no reprochar. Además la voz poética se solidariza con el problema al decir “se nos va”. La intención de revertir el rol del ama de casa, a quien los quehaceres domésticos le quitan hasta el tiempo de dormir es clara cuando dice que se nos va el latido que dedicábamos a la locura o nos arrebatan el tiempo reservado para comprar una porción de sueño. La autora además utiliza recursos creativos para presentar un tema que no deja de ser delicado y controversial. Ella utiliza el humor y el disparate como técnicas solidarias para lograr el cambio.

He pensado a menudo en todo esto,
mujermente agobiada de plumeros.
Nos amenazan las hortalizas,
nos corren copas, números, pelusa,
nos arrebatan tiempo reservado
para comprar una porción de sueño. (LP 166)

Toda la estrofa anterior presenta la tiranía de las tareas domésticas con humor y creatividad, comenzando con la adjetivación de la palabra mujer y continuando con la personalización de las copas, las hortalizas, los números y la pelusa. Una vez más el disparate se acerca a la realidad, porque quien alguna vez ha estado relacionado con las tareas domésticas puede afirmar que se ha sentido prácticamente amenazado y perseguido por hortalizas, plumeros y pelusa. El recurso del humor y el disparate como técnica

solidaria de cambio también se ve en el poema que sigue. En “Réquiem de Madre” ella beatifica en una parodia la estereotipada imagen de la mujer que pasa el día fregando y encuentra descanso solamente cuando muere. La exageración distiende y llama a la reflexión sin herir sentimientos personales.

Cantan los ángeles alrededor
de la eterna fregona
y le cambian el repasador
por una corona.

No lloréis a esa pobre mujer
porque se encamina
a un hogar donde no hay que barrer,
donde no hay cocina...
Y ya no hace nada. (MO 30).

En este poema es fundamental la música porque al ser una oda le da un aire celestial y ceremonioso. A diferencia de los poemas anteriores, que en cierta manera culpan a los queahceres domésticos de esclavizar a la mujer, en “Réquiem de Madre” es la mujer quien, exagerando su responsabilidad, se ha convertido en una fregona. Mientras que en los poemas anteriores la voz poética añora el tiempo que dedicaba al ocio creador o al sueño, en este poema, la voz poética es el coro celestial que recibe a la mujer cuando muere y la llama bienaventurada porque ahora no tendrá que seguir fregando; en cierta manera la muerte la ha liberado. Walsh parodia e ironiza, por ejemplo, cuando le cambian el repasador por una corona o cuando la creatividad y deseo de hacer algo de los poemas anteriores ahora se ha convertido en la

inercia total de la muerte, la mujer es bienaventurada porque ya no hace nada.

La mujer trabajadora

El lugar que Walsh le da a la mujer en “Campana de Palo” y “La Juana” y una serie de poemas de amor en *Hecho a mano*, es unas de las conquistas más importantes de Walsh dentro de la poesía en favor de la mujer, como afirma Alicia Dujovne.

Ocurre que un hombre, normalmente cuando hace versos de amor exalta o denigra el cuerpo y el alma de la mujer, pero “ni ebrio ni dormido” concebiría la idea de angustiarse por sus tropezones ni de descender a minucias tales como la necesidad que ésta pueda sentir de un corazón simétrico, sufriente por ella. Esta clase de cariño aplicado, práctico y nada abstracto me resulta singular. Y rara vez he tenido el placer de hallarlo por escrito, puesto que pocas mujeres escriben desde su propia realidad y el único territorio “femenino” por el que han transitado es el del sentimentalismo que, desdeñosa y secularmente, sus compañeros se han dignado atribuirle.³

Esta declaración de Dujovne es discutible y no estoy totalmente de acuerdo con ella, sobre todo porque afirma tan categóricamente que la mayoría de las mujeres escriben desde un sentimentalismo marcado por hombres. Lo que sí me interesa rescatar es la idea que Dujovne define como ese cariño aplicado y práctico y nada abstracto, porque en “La Juana” y “

³Dujovne, 131.

Campana de Palo”, se ve ese cariño práctico y concreto. Estos poemas no plantean grandes problemas pasionales ni amorosos, tampoco se pueden asociar con una protesta abierta y enfurecida, pero presentan a esa mujer trabajadora que es víctima de un sistema explotador y que sigue sacrificándose para forjar un país que nada le reconoce. La autora las presenta resignadas, inocentes, sabias, y de esa manera la crítica es más eficaz, el lugar que se merecen en la sociedad más enaltecido y el tributo que ésta les debe más grande.

Cuando una es de tierra adentro...

Señora dueña de casa
perdone el atrevimiento

En “La Juana”, Walsh roba lugares comunes como “señora dueña de casa” o “ser de tierra adentro”, que son reconocidos inconscientemente por el receptor y captan su atención. Estas frases conocidas establecen con el lector una relación de pertenencia y complicidad que hacen que el reclamo sea más genuino y real. Continuando con esta comunicación, en la tercera estrofa cambia la letra a bastardilla y la estrofa se mueve hacia la derecha de la página.

*Sé que ustedes pensarán
qué pretenciosa es la Juana,
Cuando tiene techo y pan
también quiere la ventana.⁴*

⁴Dujovne, 191

Esta técnica crea aún más relación entre “La Juana” y el lector.

Walsh utiliza aquí su experiencia teatral y mueve en el escenario a “la Juana” dejando a “La señora” fuera de su comentario y dirigiéndose al público en un gesto de confianza y complicidad. Ahora el lector, o trasladado al plano teatral el espectador, se siente intimidado por la confesión de “la Juana” y tiene que tomar parte activa en el asunto; debe decidir si simpatizará con la “señora” o con “La Juana”. “Campana de palo” es un poema similar a “La Juana”, también presenta una perspectiva interior de los sentimientos y sufrimientos de una trabajadora común, a la vez que el eterno conflicto entre el interior del país que sufre necesidades continuas y Buenos Aires, la niña mimada. “Campana de Palo” es el reclamo de una maestra del interior del país, “...donde no llega la tiza/ y el libro es una quimera” (L.P. 68). En estos poemas Walsh demuestra que para ella no pasaron desapercibidos los sufrimientos de las mujeres sencillas como las sirvientas y las maestras rurales.

La mujer que sufre

La indignación que el sufrimiento de la mujer sometida a la crueldad de un mundo regido por hombres genera en Walsh, tomó cuerpo en su poema, “Las que cantan”.

Vengo a decir que en los rincones
 más difíciles del planeta
 están cantando las mujeres
 con voz de pueblo escarmentado.
 Se supone que vociferan

para morir un poco menos.
 Fadistas de Portugal,
 Enlutadísimas de España...

Coyas, princesas miserables
 de una América de arpillera...

Brujas pálidas de Oriente

.....
 que lamentan inútilmente
 fatalidades ordenadas
 por dioses vanos y hombres crueles (HM 76-77)

En “Las que cantan”, las mujeres del mundo, que sufren fatalidades ordenadas por dioses vanos y hombres crueles, vociferan para morir un poco menos. El canto implica cierta predestinación y resignación a la explotación y el sufrimiento, “...que lamentan inútilmente...”, que vociferan, no para lograr cambios o privilegios, sino para hacer más soportable el sufrimiento “...morir un poco menos”. En “Las que cantan”, el odio hacia el hombre que oprime y domina es claro y muy fuerte. Las mujeres de todo el planeta se unen en un canto para lamentar fatalidades ordenadas por dioses vanos y hombres crueles.

La mujer que ama

Los poemas que plantean el reclamo feminista más original pertenecen

a “correspondencia”, y se encuentran en *Hecho a mano*. A diferencia de los poemas anteriores, la mujer no es víctima de las tareas domésticas ni de la explotación masculina sino que, en lo que parecería una contradicción con los poemas feministas anteriores, se entrega al ser amado, nutre, soporta, cuida, ayuda, confía.

La ciudad organiza
metálico suspiro
y párpados de tiza.
No importa, yo te miro.

Pasan sombras aciagas
con el dolor desnudo
y dedos en las llagas.
No importa, yo te ayudo. (HM 59)

Al decir Walsh que la ciudad organiza “metálico suspiro y párpados de tiza”, es evidente que nos encontramos con una sociedad materializada e indiferente, donde el dolor es tan grande que ya no son llagas en los dedos, sino dedos en las llagas. A diferencia de poemas anteriores, la mujer no culpa a hombres tiranos por el sufrimiento del mundo, sino que se pone a disposición del ser amado incondicionalmente y racionalmente. El acto de mirar implica entrega y, a la vez, una entrega inteligente. En ese “yo te ayudo”, la voz poética, implica cierta superioridad o al menos igualdad.

Ya sabés que aquí estoy para doler
en permanente simpatía...

También si te hace falta contribuyo
 con cólera simétrica, pelea
 desde tus manos contra lo que sea,
 ven, pasa buenas noches, estudiemos
 contrariedades, es mejor a dúo
 llorarse y poner gritos en el cielo. (HM 61)

En el poema “Correspondencia” la mujer es la compañera, la pareja. La voz poética quiere nutrir, proteger, cuidar, defender al ser amado. Esta serie de poemas de la mujer enamorada, aparentemente contradictorios con los demás poemas feministas de Walsh, es uno de sus reclamos más originales y genuinos porque la mujer establece un diálogo con el ser amado, y así deja de ser la amada inmóvil o rota que es víctima de los caprichos del hombre. La mujer de esta serie de poemas participa, comparte, decide. Lejos está de ser la mujer agobiada por los trabajos domésticos, sino que aquí nutre, cuida y ayuda. La relación de la amada con el ser amado es de reciprocidad y libertad, no necesita estar en guardia y cuidar que no le arrebaten sus derechos, sino que puede dar y nutrir sin miedo al abuso. La mujer participa de una relación en la cual puede confiar en el otro y darse totalmente sin temores porque el respeto y el amor es mutuo. En estos últimos poemas la mujer ha encontrado respuesta a sus reclamos anteriores y se siente amada y respetada hasta el punto de poder entregarse totalmente y sin temores en una relación recíproca y honesta.

CAPITULO IV

NACE EL CANTO DEL TIEMPO NUEVO

El repertorio de canciones de Walsh es tan variado como poético y original. Al igual que en las canciones infantiles, ella crea sus canciones desde lo conocido para guiarnos hacia lo desconocido. Combina los lugares comunes, los ritmos y las expresiones populares con su inigualable imaginación y sentido del humor para regalarnos una canción nueva. Que la convierte en juglar y profeta. La canción de Walsh, ya sea que critique, relate, describa o ironice, es tan rica que deja lugar para que el que la escucha pueda terminar el mensaje basado en su vivencia interior y así se sienta partícipe y creador de una experiencia sin igual. Voy a dedicar esta sección al estudio de algunas de sus canciones.

Un día, allá por el 1966, Walsh decide romper el silencio no sólo escribiendo sino cantando. Me gustaría, dijo entonces, “componer un puñado de canciones para salir a cantarlas yo misma”¹. Agrega que no es que no apreciara las ajenas, pero ella tenía un mensaje específico que

¹Dujovne, 133

comunicar. El hecho de ser cantautor en la Argentina del '66 no era algo común. Sacando a don Atahualpa Yupanqui y al rey de la “nueva ola” Palito Ortega, los demás cantantes se presentaban en grupos cantando tres o cuatro canciones ajenas cada uno. Aunque, Walsh venía de un éxito rotundo en las presentaciones para niños, esto era diferente, un espectáculo unipersonal sin luces ni trucos escénicos dónde la única magia era el mensaje y la mensajera. Además ella no se consideraba una gran actriz. Y es por eso comenzó tímida, alquilando el teatro Regina por sólo cuatro noches, aunque permaneció allí por un año de actuaciones ininterrumpidas y con un lleno total en todas las funciones. Entre las giras al interior y otros recitales, este experimento de espectáculos unipersonales para adultos duró aproximadamente diez años. La prensa la elogió y muchos periodistas definieron su éxito como un fenómeno inexplicable, un milagro. Otros confesaban que, aunque no entendían el género, algo interesante estaba ocurriendo. En ese intento por explicar el fenómeno de esa canción nueva, los periodistas escribían

...¿Cuál es el juego que esta auténtica rapsoda nos sugiere? ¿Es divertido? Sí, divertidísimo...Y también es múltiple y melancólico... En el deseo de aproximar una definición, podría decirse que consiste en ir descubriendo los biseles de las cosas, en escuchar nuestras más escondidas voces, en traer a la superficie las verdades y mentiras de nuestro propio juego. En definitiva, es probable que todo no sea más que una audaz incitación a tocar el timbre de la poesía.

... el espectador sale del teatro con la convicción de que María Elena Walsh ha reinventado la canción argentina. Y que él tiene ahora la

posibilidad de asumirla.²

Hay que reconocer que el misterio está en lo que dice y en cómo lo dice. Ella tenía un mensaje y el público estaba esperando ese mensaje, Además ella usa un repertorio de sobreentendidos para crear esa comunicación con su gente. Cuando el espectador reconoce la alusión como suya, y se mueven sus fibras interiores, queda atrapado en un juego apasionante que va creando una intimidad cada vez mayor y más profunda dónde cada individuo tiene que terminar el mensaje según su propio bagaje emocional y este ejercicio lo hace sentirse parte activa del mensaje y del espectáculo. Recupera recuerdos y a su vez los asocia con su propia realidad, puede reírse de sus defectos y debilidades y se siente identificado con un pueblo y una cultura común. El espectador, sin darse cuenta, entra en un juego personal y a la vez colectivo, que lo gratifica porque en un ir y venir de nostalgias y emociones lo guía hacia descubrimientos de su identidad. Lo más interesante de esta técnica de participación e interacción es que el espectador no sospecha que está siendo habilmente movido por una poesía que se muestra aparentemente casual y descuidada, aunque en sus entrañas tenga propósitos claros y definidos. El oidor común se resistiría si descubriera que sus más íntimas emociones o sentimientos son movidos con habilidad, todo parece casual y espontáneo. Walsh presenta un mensaje al bies, una poesía directa y sencilla, que aparentemente es un juego lírico inofensivo. La autora demuestra

...una gran capacidad para retirar todo el andamiaje intelectual de que

²"La Nación", martes 16 de abril de 1968.

se ha valido para construir una canción y dejarla flotando con la frescura inocente de una copla encontrada en cualquier parte.³

Cabe destacar que esta habilidad y conciencia del lenguaje en muchas oportunidades están al servicio de un arte totalmente comprometido con un propósito social.

Los temas y las técnicas que Walsh emplea en sus piezas musicales no difieren en absoluto de su poesía o de sus otras obras. La diferencia entre su música y el resto de su obra probablemente resida en que en un recital se crea un clima y el receptor pasa a ser parte de una experiencia tanto colectiva como individual. Por otra parte la música se populariza más y es más fácil de recordar, y si resiste al paso del tiempo y permanece como la música de Walsh, pasa a ser parte del patrimonio cultural del pueblo por transmisión oral. Por ejemplo muchos argentinos encuentran un elemento común en ponerse a tararear “Manuelita” o “Serenata para la tierra de uno”. Estas canciones son tan argentinas como “La zamba de mi esperanza” o “La cumparsita” y para algunas generaciones hasta más significativas que las dos últimas.

Las letras de sus canciones, escritas entre el ‘65 y ‘66 se publicaron en dos tomos: *Juguemos en el mundo* (‘70) y *Cancionero contra el mal de ojo* (‘76). En este último el tono es más rezongón, y revela bronca personal y social. Existen tres elementos interesantes en su obra musical. Uno es su permanencia en la cartelera, estuvo en cartelera por más de diez años. Los dos restantes son: primero el haber podido burlar la censura en

³La Opinión (6 de mayo de 1975).

los años más represivos de la historia de Argentina que fueron desde la presidencia de Onganía en 1966 hasta casi el final de las juntas militares en 1982. Y, por último resalta esa anticipación a los acontecimientos de la nación y de la historia. Sus letras no sólo satisfacen al público actual por su mensaje sino que muchas veces profetizan con una sensibilidad pasmosa lo que va a ocurrir y muchas veces por adelantarse a los acontecimientos el público no las entiende. Al decir que Walsh se adelanta a los acontecimientos no es que ella sepa lo que va a ocurrir por poderes sobrenaturales o uso de ciencias ocultas, sino, como ella explica en la cita siguiente, utiliza su información, bastante más de la que demuestra, combinadas con una lucidez y sensibilidad poco comunes para anticiparse a los acontecimientos, muchas veces de una manera sorprendente. Walsh define esta sensibilidad como un tipo de olfato femenino, una nariz liberal que la protege contra las purgas policiales y las burocracias lapidarias. En las palabras de Walsh escucharíamos

...rara vez me quejo a título personal, ni me siento destinataria de una particular injusticia. No tengo delirio de persecución, insisto, sino lucidez, bastante más información de la que demuestro, y capacidad de rebeldía contra toda clase de mecanismos represivos y explotadores, materias que las mujeres conocemos a fondo.⁴

La censura, aunque le ronda con ojos de deseo no puede probar sus críticas y muchas veces no las entiende. Por ejemplo, en la *Fábula de Cocofantes y Eledrilos* ella parodia los gobiernos de facto y también los

⁴Dujovne, 37

democráticos, que no son menos corruptos, y en esa lucha por el poder se olvidan del fin común que es el bienestar de la nación haciendo de esta historia un círculo vicioso del cual el único perjudicado es el país. Los Cocofantes y los Eledrilos aparentemente son del mismo lugar y hasta comparten algo de la misma especie, ya que son medio cocodrilos y medio elefantes como sus nombres lo declaran. La fábula comienza así:

Los Cocofantes eran habitantes
De la ciudad de Curuzú-Cuatiá.
Allí vivían todos tranquilos
Acompañados por los Eledrilos
Y el papá y la mamá.

Un día un Cocofante aburrido decidió ser un diputado nacional burlándose de los políticos, la fábula dice que el Cocofante, representante de los civiles, compró un tratado de bostezo, pero cuando se dirigió al Congreso para ocupar su puesto para ver con asombro que los Eledrilos, los militares, habían ganado. Hablando del Eledrilo dice:

Parece que tenía muchas ganas
de ser un diputado nacional
porque compró un tratado de bostezo
y lo estudió en el subte hasta Congreso
con gran curiosidad

De acuerdo con la fábula, los eledrilos ya habían tomado el poder y aquí comienza la historia de nunca acabar, tan real para latinoamérica, que se resume en guerras civiles, revoluciones y contrarrevoluciones viciosas e improductivas. La fábula continúa así:

Pero cuando llegó vio con asombro
que pasaba un desfile militar.
¡Eran los Eledrilos! Muy temprano
salieron y ganándole de mano
habían ganado ya.

Los Eledrilos lo llevaron preso...

Pero entonces los otros cocofantes
furiosos lo vinieron a salvar.
Lucharon en Palermo una semana
tirándose zapallos y bananas,
repollos y ananás.

Como la guerra les salía cara
encendieron la pipa de la paz.
Los eledrilos de muy mal talante,
fueron a liberar al Cocofante,
que ya no estaba más.

Se había levantado tempranito
y aprovechando tal berenjenal
se metió, con un lápiz y un cuaderno,
adentro de la casa de gobierno
con mucha autoridad.

Los Eledrilos, al leer el diario,
 supieron la espantosa novedad.
 Y todos, con rencor y con inquina,
 a la confitería de la esquina,
 fueron a conspirar.

Entonces, muchos Puntos Suspensivos
 llegaron disfrazados de final...
 Porque sucede que este cuento de antes,
 con Eledrilos y con Cocofantes,
 no se termina más.(LP 58)

Este final original es característico de Walsh. Ella juega con las palabras; en este caso los puntos suspensivos están personalizados y por eso los escribe con mayúsculas. La palabra final está seguida por puntos suspensivos para establecer ese círculo vicioso que fluctúa entre los gobiernos de facto y las democracias inestables que luchan siempre por el poder y nunca por el bienestar de la nación.

Los puntos antes mencionados se cumplen claramente en la “Fábula de Cocofantes y Eledrilos”. Walsh permanece en cartelera porque tiene un mensaje fresco y genuino, el público reconoce su mensaje, es real, le llega profundo. Además burla a la censura porque presenta el argumento como una inofensiva fábula de niños, es indirecto y sutil. También es profético porque está anticipando interminables años de fluctuaciones entre gobiernos civiles, golpes de estado y gobiernos de facto, no sólo para la Argentina sino para toda Latinoamérica.

Otra canción, “Aria Del Salón Blanco” también con un tono juglaresco critica la corrupción de los funcionarios de gobierno que nunca son depuestos, siempre y cuando acepten sin inmutarse los juegos sucios de las políticas de turno.

El señor Jorge Garrido
escribano de gobierno,
bajo el busto de la Patria
vio pasar más de un invierno.
Vio mandar más de uno al cuerno.

El filósofo escribano
piensa que los juramentos
como a las hojas de otoño
siempre se las lleva el viento.
O quizás un regimiento.

Bombas y comunicados
no le alteran nunca el gesto.
Él inscribe en la historia
al funesto y al depuesto.
Y al que ponen de repuesto.

Él está firme en su puesto
ante páginas tachadas
y en el fondo de su almita

piensa que no somos nada.
Que uno se hunde y otro, nada.

Al señor Jorge Garrido
no lo asustan los cañones.
Él anota, firma y tacha
pero nadie lo depone.
Nuestras felicitaciones.(LP 57)

La ironía de Walsh se suma a su genial originalidad, especialmente en temas tan controversiales como el del “Area del Salón Blanco”, donde trata la hipocresía inmutable de un funcionario tan corrupto como el régimen, o los regímenes a los que sirve. Walsh en primera instancia critica al funcionario, pero en un análisis más profundo del poema se infiere que el señor Garrido no es más ni menos que un producto del medio. Se ha adaptado para sobrevivir en un sistema corrompido e inestable donde ni los juramentos se hacen con seriedad o, como versa el poema, a los juramentos se los lleva el viento, o quizás un regimiento. En esta última frase está implícito todo el argumento del canto anterior “ Fábula de Eledrilos y Cocofantes”, donde políticos y militares luchan viciosamente por el poder olvidando el fin último del ejercicio de gobernar. Refiriéndonos a ese olfato para anticiparse a los acontecimientos tenemos todas las canciones de protesta que denunciaron abusos y privaciones de derechos en los ’60, cuando todavía los gobiernos argentinos no habían cometido tantos abusos, o por lo menos así lo creíamos, o era imperceptible para el ojo común, como lo muestra este fragmento de “¿Diablo estás?” Diablo estás es una canción

que, al igual que las otras dos anteriores, critica todo el sistema de autoridad. Las fuerzas vivas están representadas por el diablo, y se pueden reconocer por su atuendo, como por ejemplo; la iglesia es el diablo de levitón ministerial. Los militares y funcionarios usan cartucheras y casaca militar y firman decretos burocráticos para que nada cambie. La canción dice así:

*Juguemos en el mundo
mientras el Diablo no está.
¿Diablo estás?*

Me estoy poniendo la cartuchera
y la casaca militar
y con mi música de metralla
a todos quiero ver bailar.

Me estoy poniendo los guantes blancos
y el levitón ministerial
y ya me voy a firmar decretos
para que todo siga igual.

Me estoy poniendo la capelina
y un delantal de caridad.

Primero invento pobres y enfermos
Después regalo el hospital. (JM 28-9)

En “¿Diablo estás?”, Walsh usa la música y parte de la letra de una

ronda popular infantil que dice: “Juguemos en el bosque /mientras el lobo no está...”. En la ronda infantil los niños juegan y cantan hasta que el lobo termina de vestirse y sale para “comerlos”. En ese momento los niños escapan corriendo, contagiados de una histeria colectiva ante el temor de ser atrapados por el lobo. En esta canción, Walsh propone un juego de catarsis fascinante. En primer lugar la melodía, por ser una canción de infancia, despierta recuerdos y por esto mismo llega a los lugares más íntimos e insondables de la mente. Segundo, el lobo del que los niños huían en el juego es desenmascarado y a diferencia del lobo de la ronda que se vestía para salir a comer a sus presas, este lobo, o diablo, se viste para desnudar sus defectos, porque salen a la luz sus debilidades. La satisfacción que el público experimenta al cantar “diablo estás”, está ligada al placer y alivio que da desenmascarar al objeto del miedo y enfrentarlo. Un psicólogo dice sobre el miedo

El miedo es una emoción negativa. Por lo tanto es perjudicial.

Muchas veces el miedo no tiene razones valederas. Este tipo de causas deben ser desenmascaradas para poder eliminarlas.⁵

En este caso, el miedo al diablo es una razón valedera, porque éste representa a los gobernantes corruptos y el desenmascararlos es un paso hacia su eliminación. Con respecto a esas fobias o temores el mismo autor declara que “ hasta las fobias por algunas cosas o animales suelen curarse cuando se descubre su origen”.⁶ Citando el *Manual de Psiquiatría*

⁵Marcelo Fayard, *La clave de la felicidad y la salud mental* (Buenos Aires: Asociación Casa Editora Sudamericana, 1969), 213.

⁶Ibid., 216.

moderna del Dr. Sadler, el Dr. Fayard aconseja que para liberarse del miedo hay que “... desenmascarar el miedo, cultivar una pasión por exponerlo, descubrir su verdadera identidad y así transferir el foco de la atención de la emoción del miedo a la verdadera fuente y naturaleza de sus causas básicas”⁷. En la canción del lobo, esta desmitificación del objeto de miedo es aún más eficaz porque se confiesa y se declara colectivamente y públicamente, y el efecto es aún más eficaz cuando se canta en grupo.

Muchos textos de Walsh, especialmente sus canciones de la década del '60, en cierta forma se anticipan a los acontecimientos. Otro ejemplo de sus textos proféticos es la oración a la justicia, donde la voz poética, que es el pueblo, le pide a “la Señora Justicia” que recapacite y cumpla con su deber

*Señora de ojos vendados
que estás en los Tribunales
sin ver a los abogados
baja de tus pedestales.
Quítate la venda y mira
cuánta mentira...*

Lávanos de sangre y tinta,
resucita al inocente
y haz que los muertos entierren
el expediente.(LP 66)

⁷Ibid., 217.

El pedido del pueblo, de hacer justicia por los muertos, es claro. Si bien siempre ha habido víctimas inocentes, entre el '75 y el '85 se registraron las atrocidades más grandes, las mayores violaciones a los derechos humanos y abusos del poder en muchos países de Latinoamérica, especialmente en Sudamérica.

Espanta a las avesnegras
y aniquila a los gusanos
y que a tus plantas los hombres
se den la mano. (LP 66)

El argumento de que el problema de la justicia es tan viejo como la historia de este mundo es totalmente válido, sin embargo hay algunas líneas que parecen haber sido pronunciadas diez años más tarde por las víctimas del “proceso” cuando no había a quién acudir y el “*habeas corpus*” era un ilustre olvidado. Cuando Walsh escribió “Oración a la justicia”, aunque la justicia nunca fue el punto fuerte del sistema argentino, no se había llegado a los extremos de abuso de derechos humanos e impotencia a que se llegó entre el '74 y '82. “Espanta a las avesnegras/ y aniquila a los gusanos...” probablemente fue el último deseo de muchos mártires del proceso que dejaban su sangre a los pies de una “señora de ojos vendados” que no hacía nada por ellos. Esta habilidad para anticiparse a los hechos, también le trajo desencuentros con el público; como recuerda Walsh

En el año 75, cuando estábamos llenos de muertos, asesinatos y cadáveres, yo canté en público “como la cigarra” y a nadie le importó nada, ni nadie la entendió. Después se transformó en un himno, el público se dio cuenta de que decía algo que tenía que ver

con nosotros.⁸

Ella estaba convencida de que tarde o temprano, si las intenciones eran genuinas, el público terminaría por responder, si no, lo harían las generaciones posteriores.⁹

Tantas veces me borraron
tantas desaparecí,
a mi propio entierro fui
sola y llorando.
Hice un nudo en el pañuelo
pero me olvidé después
que no era la última vez
y volví cantando.(LP 67)

A diferencia de otras canciones, “Como la cigarra” está en primera persona, el “yo” lírico se funde con el poeta y también representa a los disidentes o víctimas de la represión política.

A mi propio entierro fui...

En el '74, ella canta “Como la cigarra” y, una vez más, con esa anticipación a los acontecimientos que la caracteriza, está profetizando, en este caso su propia enfermedad y milagrosa curación de la cual ella dice “..Y volví cantando”, así como la época del terror y muerte que estaba comenzando a sufrir el país. Por una rara coincidencia, la etapa negra del

⁸Luraschi y Sibbad, 59.

⁹Ibid.,59.

país entre el '75 y el '82, coincide con un período muy difícil de su vida, Walsh, lucha y sobrevive un cáncer de huesos. Lo interesante es que su enfermedad coincide con la época de gran dolor en el país y la nación toda sufre de un cáncer interno que no le permite mantenerse en pie. Marilena y la tierra sufren juntas, la relación que tienen es muy estrecha. Su sangre está comprometida con la tierra.

Como un producto de esa crisis en esta época su canto y su poesía cambian totalmente de tono. El humor, la ternura, la esperanza y el disparate, han desaparecido completamente. Aunque Walsh ya no escribe mucho, su crítica es abierta y el sabor es amargo y profundamente solemne. Las tinieblas, el crimen y la traición dominan las escenas. Un ejemplo de esta poesía es “La complicidad de la víctima”, en la que el yo lírico es la tierra que habla confesando sus crímenes y complicidad con los criminales. Ella que antes dijo de su tierra en “Serenata para la tierra de uno” “Porque mi idioma de infancia es un secreto entre los dos/ porque le diste reparo al desarraigo de mi corazón”. En “La complicidad de la víctima”, al principio, el yo lírico es la tierra que confiesa sus crímenes y complicidad con los criminales diciendo

Besé la mano del guardián
y lo ayudé a bruñir cerrojos
con esa antigua habilidad que tengo
para borrar innecesariamente
toda huella de bien sabida corrupción.
Permití las tinieblas,
rigores me tranquilizaron.

Odié a las víctimas
 en lugar de hermanarme
 y no quise saber lo que sucedía
 en el vecino calabozo
 o tras los diarios más allá del mar.

...Por eso me dejé vendar los ojos,
 sencilla y obediente.

¡Es tan dulce la vida sin saber! (LP 39-40)

El tono de este poema es totalmente diferente al de los anteriores y marca una etapa donde la crítica cruel y la desesperanza predominan en la poesía de Walsh. Esta época coincide paradójicamente con la enfermedad de Walsh. El poema es tan complejo como su título, donde la víctima es también cómplice. En una confesión la tierra saca a la luz sus crímenes, corrupciones y abusos más viles. Al decir “¡Es tan dulce la vida sin saber!”, Walsh critica tan arraigada costumbre de ignorar el problema para autoconvencernos de que ya no existe. Walsh menciona en muchas oportunidades esa antigua costumbre que tenemos de no nombrar o ignorar para que no exista como un vicio o engaño totalmente dañino para la sociedad. El poema termina lúgubre, desfigurado pero sin embargo se vislumbra una esperanza cuando versa “Y salgamos de espejos corrompidos/ a fundar como sea”. También en esta última estrofa cambia el “yo” lírico: ahora es una sola persona, que puede ser el poeta o un tercero que insta al pueblo al movimiento, a dejar en paz a la víctima, a la amadísima, que no es otra que la patria, la que en los versos anteriores era

la despiadada cómplice, la que no quería saber qué pasaba en los calabozos, o permitía las tinieblas.

Que el río inmóvil se levante y ande
tardíamente hacia la ecología
y salgamos de espejos corrompidos
a fundar como sea.

Que dejen en paz a la amadísima
sin averiarla con suspiros
ni darla por perdida cuando gana.

Que asuma el crecimiento,
momias y máscaras desalentando. (LP 44)

Aunque los mensajes de Walsh siempre se caracterizaron por la esperanza y la fe en un cambio, aún en medio de la lucha y el compromiso, estos últimos son diferentes: hay desaliento y depresión y la esperanza, si bien no ha desaparecido totalmente, no tiene la misma energía que en poemas anteriores. Al hacer una comparación entre “La complicidad de la víctima” y “Canción de caminantes”, se pueden apreciar estos contrastes.

Porque no hay guerra pero sigue la lucha.
Porque la vida es poca, la muerte mucha.
Siempre nos separaron los que dominan
pero sabemos hoy que eso se termina.

Dame la mano

y vamos ya. (MO 35)

En “Canción de caminantes” hay guerra y muerte, pero la esperanza

predomina. Sin embargo, en “La complicidad de la víctima”, la esperanza emerge tardía de espejos corrompidos. “La complicidad de la víctima” pertenece a la serie de Walsh donde la crítica es abierta y ha desaparecido la ambigüedad que burlaba la censura. Dos artículos que publica en esta época casi le cuestan el destierro. Uno de ellos es “La pena de muerte”, su respuesta a las gestiones para establecer en el país la pena de muerte. Walsh, hace una reseña histórica de todos los que sufrieron la pena de muerte por disentir con las ideas “oficiales”.

Un día cuando aún estaba en pleno auge, Walsh decide retirarse del escenario y darle lugar a las generaciones nuevas, porque según ella ya había dicho todo lo que tenía que decir, y además prefería retirarse con gloria antes que envejecer en un escenario. Lejos de morir en el olvido su canción nueva supera la prueba del tiempo y sus poemas continúan siendo actuales porque al igual que las grandes obras, no sólo cantan las vivencias de un pueblo en un tiempo específico sino que hablan del dolor, del destierro, de la tristeza y del amor a la tierra, que son temas universales.

INTRODUCCION AL APENDICE

Explicar cómo Walsh tiene la palabra precisa para expresar una experiencia nueva fue la razón de este trabajo. Se necesitaban formas nuevas para materializar un canto nuevo y tradiciones viejas para encontrar en el canto del tiempo nuevo un sentido de identidad. Con sus producciones para niños, Walsh preparó una generación, mi generación, para responder a un mensaje diferente, un mensaje cargado de imaginación y ternura pero sin dejar de lado la denuncia y la crítica. Ese espectador acostumbrado a decodificar mensajes desde la niñez queda totalmente atrapado por la poesía y la canción de Walsh que lo conduce a participar de una continua aventura intelectual y espiritual. Este apéndice es un cuento que les quiero regalar a mis hijos, y a todos los que al igual que ellos estén viviendo en una especie de destierro, aunque sea voluntario, para que puedan conocer un poco sus orígenes y su historia.

APENDICE

UN PUEBLO QUE CONTABA CANTANDO

Toda alma nacional que se precie se expresa
con letra y música...letras y músicas al fin,
que “inclinan a la comunidad de vida y
crean conciencia de un destino común”

María E. Walsh.

Había una vez por los pasillos del miedo

Te voy a contar un cuento, te voy a cantar una historia. A diferencia de los cuentos para los niños, éste es para el tiempo en que despiertes de la niñez, cuando necesites encontrar tu rostro y ávidamente comiences a escarbar tus raíces, y quieras encontrar tus orígenes, para tener una idea clara de tu verdadero nombre. El propósito de la música es múltiple, primero para que sientas esa emoción de reconocer algo tuyo aunque esté dormido debajo de tu piel, segundo para que comprendas los sentimientos profundos de los protagonistas del cuento y tercero para que disfrutes de la poesía que ella encierra.

Es un domingo negro de 1976. La viuda del General Perón está

luchando desde la Casa Rosada por mantener los últimos minutos de su bochornoso gobierno. De paso te cuento que Perón había muerto el '74 y con la muerte de Perón murió también para muchos argentinos, la esperanza de un gobierno democrático y justo. Esta esperanza estaba basada en un mito, ya que Perón sólo volvió para hacer honor a ese mito que los argentinos, por una tremenda necesidad de líderes, habían fabricado con su imagen. Bueno, volvamos a ese domingo fatídico. Las fuerzas armadas haciendo honor a su antigua costumbre derrocan el gobierno constitucional y toman el gobierno, solamente por ocho años y por supuesto para restaurar el orden y callar a los insurrectos. Según los militares, fue el pueblo que una vez más golpeó las puertas de los cuarteles pidiendo que tomaran el poder. Este punto es discutible, pero ya estamos tan lejos de eso que sería tan imposible como inútil. Lo que sí te puedo asegurar es que tomaron ese pedido del pueblo tan en serio que se quedaron casi una década y lo más triste es que no se iban aunque les tiraran las puertas del cuartel abajo. Aparte, no había a quién recurrir para que hiciera justicia y terminara con la anarquía que los restauradores habían ocasionado. ¿Para qué seguir? Mejor te cuento la Fábula de Cocofantes y Eledrilos, que escribió Maria Elena Walsh. Ésta resume de una manera ingeniosa la historia de las luchas entre civiles y militares, no sólo en La Argentina, sino en muchos países de Latinoamérica. Mira, el libro está ahí, en la mesa. Había una vez..... (leen la historia).

Parece tan simple, pero esta viciosa realidad de fluctuar entre Eledrilos y Cocofantes ha traído mucho mal a nuestros pueblos.

Bueno, volvamos al cuento, cuando el pueblo empezó a dudar de sus

redentores, ya era demasiado tarde y se encontraba caminando en un pasillo terriblemente oscuro, largo, y lleno de puertas cerradas por ambos lados. Las puertas se abrían furtivamente y de algunas de ellas salían manos que sin piedad, sin preguntas, sin *habeas corpus*, tomaban a los que iban caminando y ya no los volvíamos a ver. Era extraño lo que sucedía, el aire estaba cargado de una atmósfera pesada, inexplicable. Nadie hablaba de lo que estaba ocurriendo detrás de las puertas. Claro muchos no sabíamos, otros tenían miedo, otros eran cruelmente callados y también estaban aquellos que callaban aplicando esa vieja teoría de “lo que no se nombra no existe”.

Personalmente intuía que a medida que íbamos caminando nos identificábamos con los diferentes grupos: los ignorantes, los temerosos, los asesinos, los ciegos y los mudos por conveniencia, los delatores etc. Al final de esta peregrinación estábamos totalmente divididos y la desconfianza de no saber a qué grupo pertenecía tu vecino dejó secuelas que hoy todavía no podemos desarraigar totalmente. ¡Ah!, no te sorprendas si de pronto descubres algún síntoma de desconfianza o temor. Esos males suelen pasar de generación en generación.

También había puertas que se abrían para rescatar a muchos, a esos tampoco los volvimos a ver hasta pasado el peligro. Es muy difícil explicar lo que vivimos en esa época de terror, había tantas órdenes y contraórdenes, y sabíamos que al más mínimo paso en falso éramos hombre muerto. Estábamos paralizados por el temor y la impotencia, no había quién hiciera justicia y lo peor de todo era que... , ¿cómo te explico para que lo entiendas?, el hecho en sí de saber que no había a quién recurrir por justicia era terrible, aparte ellos (Los Eledrilos, que eran muy astutos,) nos habían hecho creer

que nosotros merecíamos ese trato, al igual que la víctima del abuso que es golpeada, y como si eso no fuera poco, está totalmente convencida de que merece los golpes. Entonces a la impotencia del desamparo había que agregarle la angustia del cargo de conciencia, y esto para resumir en pocas palabras. Como ya te habrás dado cuenta, hubieron muchos daños físicos y también incontables daños psicológicos tanto para los individuos como para la nación entera, daños de los cuales ni siquiera hoy somos conscientes pero que afloran ineludiblemente.

- ¿Cómo dices? Ah, ¿quieres saber qué pasaba detrás de esas puertas? Bueno, los que caían en manos redentoras si podían salían del país, muchos lograron salir, los otros...nadie sabe lo que ocurría detrás de esas puertas, pero puedes imaginarte todo lo que el hombre es capaz de hacer cuando pierde el respeto por sí mismo y por el otro, cuando pierde la honradez y la ternura humana. ¿Será que las madres de estos hijos de (...) los acunaron con canciones como ésta de María Elena?

Duerme tranquilamente que viene un sable
a vigilar tu sueño de gobernante.

América te acuna como una madre
con un brazo de rabia y otro de sangre.

.....

Hombres, niños, mujeres, es decir: nadie,
parece que no quieren que tú descanses.

Rozan con penas chicas tu sueño grande.

Cuando no piden casas pretenden panes...

Después del pasillo, interminables seis años, fuimos a dar a un patio enorme, creo que lo llamaban el patio de la democracia o algo así, palabras desconocidas. Si la palabra era desconocida el concepto era remoto, para el estado de semi-inconciencia con el que íbamos cayendo a ese patio, no recuerdo mucho, lo que sí viene a mi mente es que estaba muy iluminado y la luz nos enceguecía por un rato. Si pudiera encontrar las palabras para definir ese momento. Muchos miraban sus manos y tocaban sus rostros, como en una búsqueda para encontrar esa identidad perdida, otros se acurrucaban en los rincones, había muchos que gritaban nombres con desesperación en una búsqueda enloquecedora por sus seres amados, no recibían respuesta, probablemente nunca la recibieron porque muchos no regresaron nunca. El elemento común era que se había perdido la dimensión de lo normal. Los actos, las palabras, los rostros, todo era deforme. Nos movíamos con dificultad como el insecto que después de la metamorfosis tiene que aprender a vivir con su nuevo cuerpo. Claro que para el insecto es un proceso natural. Creo que todavía damos tumbos por no poder acostumbrarnos a vivir con los apéndices, las extremidades y las cabezas que nos crecieron en la “época del terror”. Por supuesto, los miembros que perdimos también nos hacen falta, la confianza, la expresión espontánea, la inocencia, y todo lo que se pierde en el ultraje.

¿Te acordás de los que eran ayudados a salir del país por las manos redentoras? Bueno, ellos igual que Manuelita, la tortuga, se escondieron bajo el colchón “mientras la revolución y al oír la Marsellesa” se asomaron con

precaución, como te contaba luego de esta digresión, ellos fueron llegando al país, y con ellos trajeron libros, ideas, música, ellos fueron un factor fundamental y nos ayudaron a encontrarnos con nuestros rostros, con nuestra historia, nos trajeron los elementos que faltaban, nos ayudaron a identificar a nuestro enemigo, rompieron ese silencio que nosotros no podíamos romper por falta de una conciencia, de un panorama completo y visto con perspectiva desde adentro porque ellos eran parte de eso, pero también desde afuera por el exilio. La música, gran parte la de María Elena Walsh, fue clave en esa etapa de recuperación; en ese trabajo de volver a la normalidad, nos ayudó a recuperar el alma; claro, aunque nunca seríamos los mismos, teníamos que encontrarnos nuevamente con nuestros propios (nuevos) rostros.

Comenzamos a hablar de nuestras experiencias, a tomar distancia de los hechos, a ser conscientes de nuestro verdugo y a perder ese sentimiento de culpa que nos hacía merecedores de los malos tratos, y fueron los ritmos populares y la poesía a través del canto los que cumplieron una parte fundamental en ese proceso de recuperación.

Te cuento que cuando llegaron “ellos”, nuestros hermanos exilados, se veían diferentes; sus rostros, aunque estaban marcados por el sufrimiento, no estaban desfigurados, grotescos como los nuestros, ellos nos contaron la historia. Nosotros a medida que fuimos despertando a la conciencia la completamos. Ellos traían manjares, manjares que habían estado prohibidos para nosotros por mucho tiempo y que por miedo no nos atrevíamos a probar. Recuerdo que nos tomamos de la mano y en una regresión necesaria a los juegos de infancia (digo necesaria porque necesitábamos volver a los orígenes para recuperar esa identidad perdida) le dimos el verdadero nombre

a nuestros redentores enmascarados mientras jugábamos a la ronda
cantamos

Nosotros: “Juguemos en el mundo mientras el diablo no está
(lobo en la canción original)
sus glorias y sus pompas quien no las respetará.

¿Diablo estás?

Diablo: Me estoy poniendo las cartucheras y la casaca militar
y ya me voy a firmar decretos para que todo siga igual.

Luego cantábamos el estribillo y el diablo contestaba

Diablo: Estoy poniéndome la sotana y el levitón ministerial y
voy a ver la pornografía que es mi mayor debilidad.

Recuerdo que amanecimos cantando. ¡Qué placer se experimenta
cuando la idea, el pensamiento y la palabra se unen y salen a la luz!. Qué
alivio cuando los temores y las frustraciones encuentran forma en la palabra.
Recordamos la impotencia de no tener a quién recurrir cuando necesitamos
justicia, y con un aire muy ceremonial nos pusimos de pie y pudimos
expresar nuestros reclamos a nuestra tan corrupta “Señora Justicia”.

Señora de ojos vendados que estás en los tribunales.....

Finalizamos con un gran festín, con sábanas y manteles, esos que
hacía tiempo que no usábamos porque el destierro y la cárcel no pueden
proveer. Claro para eso había pasado mucho tiempo, ya nuestros rostros
estaban casi normales. Cantamos algo así: Sábana y mantel/ sábana y

mantel/ no te los dan en la cárcel/ y por más que te los den / en el destierro no pueden acunar sueño ni sed/ porque no saben la historia/ escrita sobre tu piel. Ésta no la recuerdo muy bien pero es hermosa. ¿Qué?, ah el título es “Sábana y mantel”. En la fiesta hablamos en nuestro propio idioma, ese idioma nuevo que llevó tanto tiempo para articular, el que revelaba que nuestras almas comenzaban a sanar, por supuesto nunca se podrá restaurar todo el daño que nos hicieron, habíamos retrocedido, pero comenzábamos a caminar y quiero invitarte a que me acompañes en la parte que sigue ya que ahora sabes un poquito más de la historia escrita sobre mi piel. ¿Quieres cantar conmigo? Quizá algún día necesites seguir viaje y darte fuerza con las palabras de esta canción “La cigarra”. Luego de cantar se quedaron dormidos. Habían desnudado sus almas y quedó en el aire peso de intimidad.

A Marilena

Quizá no lo sepas nunca pero nosotros, la generación que cantaba “Manuelita” y “Osías” en el jardín de infantes, a la que le tocó recuperarse de tantos despojos de la crueldad, encontramos de nuevo las palabras en tus canciones y tu poesía. Tus palabras nos consuelan, nos identificamos con ellas, podemos explicar a nuestros hijos lo que ocurrió en el pasado oscuro de nuestra historia. Tu canción nueva nos pertenece y es todo lo que, al igual que “La cigarra”, necesitamos para seguir cantando.

ALGUNAS OBRAS DE MARIA ELENA WALSH

Libros:

Otoño Imperdonable. Buenos Aires: Ediciones del Bosque, 1948.

Apenas viaje. Buenos Aires: El Balcón de Madera, 1948.

Baladas con Angel. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.

Casi Milagro. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissing, 1958.

Tutú Marambá. Buenos Aires: Edición de la autora, 1963.

El reino del revés. Buenos Aires: Fariña Editor, 1965.

Zoo loco. Buenos Aires: Fariña Editor, 1964.

Hecho a mano. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

Cuentopos de Gulubú. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Versos para cebollitas. (Recopilación.) Buenos Aires: Fariña Editor, 1966.

Dailan Kifki. Editorial Sudamericana, 1988.

Aire libre. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1967.

Juguemos en el mundo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

El diablo inglés. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974.

Angelito. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974.

El país de la geometría. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974.

La sirena y el capitán. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1974.

Chaucha y Palito. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

A la madre. (Recopilación.) Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

Los Poemas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

Bisa vuela. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

Novios de Antaño. (1930-1940). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

Desventuras en el país Jardín de Infantes. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

Artículos:

“Carta”, *El Hogar* (20 de septiembre de 1947): 10.

“Mis experiencias de viaje I”, *El Hogar* (18 de enero 1949): 20

“Mis experiencias de viaje II” (Título original: “Cartas desde el maravilloso Norte”), *El Hogar* (31 de enero de 1949).

“Sobre la vida diaria”, *Sur*, 182 (diciembre de 1949): 100-102.

- “La poesía de la primera infancia”, *Actas de OMEP* (1965): 1-10.
- “Respuesta a la Amada Inmóvil”, *Todo Belgrano* (1979): 13.
- “Feminismo y no-violencia”, *Clarín* (22 de febrero de 1979): 1-2.
- “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, *Clarín* (16 de agosto de 1979): 4.
- “Infancia y bibliofobia”, *Clarín* (5 de junio de 1980): 1-2.
- “Sepa por qué usted es machista”, *Humor* (julio de 1980): 21.
- “Argentinos sin alma”, *Clarín* (2 de octubre de 1980): 1.
- “La pena de muerte”, *Clarín* (12 de septiembre de 1991).

BIBLIOGRAFIA

- Walsh, María Elena. *Otoño imperdonable*. Buenos Aires: Ediciones del Bosque, 1948.
- *Tutu Marambá*. Buenos Aires: Edición de la autora, 1960.
- *El reino del revés*. Buenos Aires: Fariña Editor, 1963.
- *Zoo Loco*. Buenos Aires: Fariña Editor, 1964
- .
- *Hecho a mano*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- *Los poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.
- *Cancionero contra el mal de ojo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.
- *Dailan Kifki*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1988.
- “La poesía en la primera infancia”, *Actas de OMEP* (1965):1-10
- .
- “Primavera”, *El Hogar* (28 de septiembre 1956).
- “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, *Clarín* (16 de agosto de 1979): 4.

- “Respuesta a la Amada inmóvil”, *Todo Belgrano* (1979): 13.
- “ Sepa por qué usted es machista”, *Humor* (julio de 1980): 21
- “Argentinos sin alma”, *Clarín* (2 de octubre de 1980): 1.
- “La pena de muerte”, *Clarín* (12 de septiembre de 1991).

Bibliografía citada:

- Bouissac, Paul. “A Semiotic Approach to Nonsense: Clowns and Limericks.” In *Sights Sound, and Sense*. Bloomington: Indiana: University Press, 1978.
- De Beauvoir, Simone. *The Woman Destroyed*. New York: G.P. Putnam’s Sons, 1969.
- Dujovne, Alicia. *María Elena Walsh*. Madrid: Ediciones Júcar, 1982.
- Fayard, Marcelo. *La Clave de la Felicidad y la Salud Mental*. Buenos Aires: Asociación Casa Editora Sudamericana, 1969.
- García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- Hazel, Risa María. “Traditions and Transformations in the Stories for Children by María Elena Walsh”. Masters thesis, 1983. (Unpublished.)
- Leech, G.N. “Linguistics and the Figures of Retic”. En *Essays on Style and Language. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1996.
- Littleton, Sue. “María Elena Walsh Unas Observaciones Sobre El Significado De Sus Obras Infantiles”. 1989. (Unpublished.)

Luraschi, Ilse Adriana. "La literatura infantil de María Elena Walsh".
Megafón, 5 (1977): 181-93.

---y K.M. Sibbald. "Todo eso que parece tan fácil...': estilo y público letrado del *Zoo loco* de María Elena Walsh". Hispanic Journal, 8 (1987): 161-75.

--- *María Elena Walsh o "el desafío de la limitación"*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

Meyer Spacks, Patricia. *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. Londres: Allen & Unwin, 1976.

Orgambide, Pedro. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Russell, Bertrand. *An Inquiry into the Meaning of Truth*. Londres: Allen & Unwin, 1940.

VITA

María A. Diocares was born in Pigué, Buenos Aires, Argentina, on September 6, 1962, the daughter of María A. Carrique Lambardi and José L. Lambardi. She finished her elementary and high school education at the “Instituto del Niño Jesús” in Pigué , Argentina. In 1987, she moved with her husband and two children to the United States, where she continued her studies and received her Bachelor of Arts degree from Southwest Texas State University, in August, 1996. She has been living with her husband and her five children, in San Marcos, Texas, where she works as a Spanish teacher at the San Marcos Baptist Academy.

Permanent address: 1002 Lehmann Rd.

San Marcos Texas 78666

This thesis was typed by María Diocares.

