

El rostro eclipsado de María Elena Walsh

María del Carmen Tacconi
Academia Argentina de Letras

María Elena Walsh ha dejado para las generaciones presentes y para las venideras un inestimable legado cultural; lo ha acuñado en imágenes de vigorosa carga expresiva para que se hagan inolvidables. De las múltiples y atractivas ideas nucleares de su pensamiento, rescatamos una, que registró *La Nación* con motivo de su muerte: “Donde no hay libros hace frío. Vale para las casas, las ciudades, los países. Un frío cataclismo, un páramo de amnesia.”¹

Resulta oportuno recordar en ese momento lo dicho por Ana María Shua, otra figura relevante de nuestra literatura: “Y de pronto, sin pensarlo, nos encontramos tarareando “Como la cigarra”, o “Serenata para la tierra de uno” o “El 45”. Son más que nuestros: nos constituyen. Cuando un poema resulta admirable, la inteligencia no alcanza a explicarlo. Está allí, es perfecto como una manzana, como un árbol. Y hasta es posible olvidar que alguien lo escribió. Ese anonimato es la máxima distinción a la que puede aspirar un escritor. Y María Elena la obtuvo.”²

Estos conceptos sintetizan, sin agotarlo, su legado cultural. Creó literatura auténtica para niños y para adultos; fue juglaresa, como a muchos les atrajo definir a la “cantautora”, guionista de teleteatros (o de televisión, como decimos hoy), periodista, ensayista, poeta, actriz de unipersonales, líder de grupo literario, intelectual militante por la libertad sin adscripciones partidarias.

La amplitud y la riqueza de su actividad artística y de su producción literaria aconsejan enfocar ambas vertientes en forma discriminada, después de esbozar su ubicación histórico-literaria y las raíces de su vocación creadora.

Hemos organizado este trabajo en tres secciones: **I.** La precoz integración de María Elena Walsh en la generación del 40. su formación literaria; **II.** Trayectoria artística de María Elena Walsh. Cantautora, guionista, compositora, actriz. **III.** El legado literario: la producción para adultos.

¹ *La Nación*. Martes 11 de enero de 2011. Buenos Aires, pág. 10.

² *Ibidem*, pág. 11.

I- La precoz integración de María Elena Walsh en la generación del 40. Su formación literaria

María Elena Walsh fue un caso de asombrosa precocidad como escritora. Se sabe que empezó sus ejercicios literarios en soledad desde muy pequeña; esto explica que, cuando se integró a los medios culturales, siendo adolescente, ofreciera una producción de evidente madurez: el período de aprendizaje ya había sido transitado.

Empezó a publicar a los 17 años; no tuvo inhibiciones para presentarse ante los responsables de la revista *El Hogar*, la de mayor circulación en el país, para mostrar sus poemas y pedir un espacio que los hiciera conocer. Idéntico empuje demostró poco después ante Eduardo Mallea, director del Suplemento Literario de *La Nación*, el más reconocido entre cuantos se publicaban en el país; no sólo sus poemas fueron acogidos allí, sino que inició con el ya consagrado autor una fecunda relación amistosa. Así se fueron publicando los poemas que pronto integrarían su primer libro, *Otoño imperdonable* (1947). El ámbito de sus vinculaciones siguió creciendo. Con el respeto y el entusiasmo de los colaboradores de *Sur*, fue recibida en la revista que dirigiera Victoria Ocampo, cuando ya se la consideraba una publicación consagratoria.³

El caso de María Elena Walsh desmiente el estereotipo de los colaboradores de *Sur* que una línea de intelectuales de los cincuenta y de los sesenta forjaron y arraigaron en la historia de la cultura argentina: los caracterizaron como intelectuales elitistas, extranjerizantes, conservadores congelados en un tiempo pasado, reacios a la inclusión de los escritores jóvenes o ajenos a sus afinidades en su espacio.

María Elena Walsh venía de un hogar de clase media no ubicado en el centro de la Capital de la nación sino en Ramos Mejía, un lugar de casas-quinta carente de la estructura urbana y del dinamismo que alcanzó después.⁴ Se había educado en escuelas públicas y venía de una familia que no gozaba de especial holgura económica, ni de un estatus social sobresaliente. El suyo, en relación con *Sur*, era un caso análogo al de Julio Cortázar, presentado por Jorge Luis Borges y recibido por los colaboradores de la revista con calidez, unos años antes que nuestra autora.

María Elena Walsh acreditaba los méritos que privilegiaba el grupo de *Sur*: tenía talento y cultura. En ese tiempo, no sólo en el círculo de Victoria Ocampo la cultura personal abría

³ Sergio Pujol: *Como la cigarra. María Elena Walsh. Una biografía*. Ediciones BEAS, Buenos Aires, 1993.

⁴ Lo señala en el poema "Entonces" de su primera colección.

puertas: era el motor más eficaz de la movilidad social que caracterizó a la sociedad argentina durante muchas décadas del siglo XX.

La recepción que el grupo de allegados y colaboradores de *Sur* ofreció a Julio Cortázar primero (miembro del grupo que se llamó “Generación Intermedia”, que reunía a los mayores de la generación) y a María Elena Walsh después –para no citar sino los casos más conocidos– y el apoyo que brindaron a la producción de ambos acredita también la armoniosa relación que pudo establecerse entre grupos de generaciones diferentes: uno, de jóvenes que estaban iniciando su carrera y otro, de quienes ya sumaban obras reconocidas. Esta es sólo una primera muestra de la posibilidad de una fecunda relación entre grupos de edades diferentes. Se conocen otros de la misma época.⁵

La segunda muestra la ofrece el círculo de jóvenes de similares inquietudes y análoga vocación que muy temprano también logró integrar la misma María Elena Walsh con el propósito de compartir experiencias y crecer en el intercambio. Lo conformaron Carmen Córdova Iturburu, Javier Fernández, Arturo Cuadrado, Hugo Lezama, Jorge Vocos Lescano, Horacio Armani y Ángel Bonomini, entre otros.⁶ Se reunían con Emilio Petorutti, Pedro Miguel Obligado, Ulises Petit de Murat, Carlos Alberto Erro, Cayetano Córdova Iturburu en la casa de Belgrano de los Córdova unas veces y en confiterías y cafés del centro, en otras. Fueron los entusiastas lectores de las primeras obras de sus jóvenes interlocutores. Ilustrativo resulta el contraste que se observa entre la actitud de este grupo de “jóvenes de los 40” con sus maduros amigos de experiencia y trayectoria, y el cuadro que brindaron en la década siguiente los jóvenes de la “Generación del 55”, cuya línea hegemónica fue conocida como la de “los parricidas”, nombre que no sólo los identifica sino también los define.

El interés por el intercambio cultural en la Argentina durante la década de los 40, turbulenta y trágica en muchas latitudes del mundo, puede señalarse como una tendencia generalizada en los medios culturales del país y en todas las generaciones que convivían con ellos. Muchos fueron los visitantes que dejaron huella. En lo que al itinerario vital de María Elena Walsh y sus amigos se refiere, importa destacar la visita de Juan Ramón Jiménez,

⁵ Fernández Moreno pone de relieve la amplitud de esta relación con una referencia: “En 1940, la antigua dirección de *Martín Fierro* instituyó tres premios para ser otorgados ese año y los dos siguientes al mejor libro de poesía, editado o inédito, de autor menor de treinta años. Este premio adquirió singular prestigio y su obtención fue considerada consagratoria”. *La realidad y Papeles. Panorama y Muestra de la Poesía Argentina Contemporánea*. Editorial Aguilar. Madrid. 1967, pág. 230.

⁶ Esto no significa que la actitud de apertura inteligente fuera cultivada por todos los jóvenes: se sabe que César Fernández Moreno, en la sede de la SADE, quemó un ejemplar del Suplemento literario de *La Nación*, símbolo de la autoridad y el poder cultural de los “padres”. Por el contexto que conocemos por lo dicho, corresponde considerar este gesto condenatorio más individual que colectivo. Sergio Pujol: *Op. Cit.*, pág. 44.

invitado por Jorge Luis Borges en su condición de director de la revista *Anales de Buenos Aires* para ofrecer conferencias en el país.

El poeta malagueño y su esposa llegaron a Buenos Aires el 5 de agosto de 1948. Su ciclo de conferencias se extendió entre el 9 de agosto y el 3 de septiembre; se refirió al tema “Vida y poesía”. El entusiasmo del público lo llevó a ofrecer conferencias también en las provincias y a dilatar su estadía. Dos gestos destacamos del ilustre visitante: uno, los elogios de conocedor de las obras de Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari y Francisco Luis Bernárdez; otro, su generosa invitación a su casa en Maryland a tres de los jóvenes poetas que lo habían rodeado: Horacio Armani, María Elena Walsh y Carmen Córdoba Iturburu. Sólo María Elena Walsh pudo hacer el viaje.

La experiencia estadounidense constituyó un aporte decisivo a su formación, si bien no del tipo que había proyectado su anfitrión. Juan Ramón Jiménez tenía la expectativa de que su huésped aprovechara cursos y seminarios universitarios; pero ella, de espíritu más libre y autónomo, prefirió bibliotecas, museos, algunos viajes a ciudades significativas (Nueva York y Washington) y la voz del poeta malagueño mismo. Juan Ramón Jiménez la ilustró sobre diversos campos del arte –Salvador Dalí y Manuel de Falla lo entusiasmaban–, sobre Andalucía y, en particular, sobre los vínculos entre la cultura popular y la cultura erudita; por ese camino, María Elena Walsh llegó a conocer y a profundizar en el Cancionero Tradicional Español, que sería decisivo como matriz cultural de su producción futura.⁷

Regresó en el invierno de 1949 a Buenos Aires, a reencontrarse con sus amigos, con Buenos Aires y con Ángel Bonomini, su novio durante un prolongado período. Se encontró con la atmósfera enrarecida por una creciente censura política aunque la vida cultural se mantuviera intensa. La actividad literaria se desarrollaba a menudo en cafés (el bar del Jockey Club, en Florida y Viamonte; el London, de Perú y Avenida, el Querandí, el bar Florida) y en librerías (“Fray Mocho”, “El Ateneo”, “Kraft”, “Perlado”, “L’Amateur”).⁸

Arturo Cambours Ocampo menciona a los más prominentes narradores de la Generación del 40 (Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Abelardo Arias, Juan José Manauta, Alfredo Varela, Silvina Bullrich, entre otros), pero señala que “su dimensión esencial corresponde a la lírica”.⁹ De la extensa enumeración del crítico destacamos a Raúl

⁷ Sergio Pujol: Op. Cit., pág. 78.

⁸ Gustavo Zonana señala en un riguroso estudio: “[Daniel Devoto] fue un verdadero difusor de la vertiente neorromántica del ’40 a través de las ediciones, los comentarios en reseñas y la organización de recitales”. *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Ediciones del Copista, Córdoba, 2010, pág. 30.

⁹ Omite a Julio Cortázar en su lista. *El problema de las generaciones literarias*. A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1963, pág. 51.

Aráoz Anzoátegui, Horacio Armani, Vicente Barbieri, León Bernarós, Mario Binetti, Manuel J. Castilla, Jaime Dávalos, Alberto Girri, María Granata, Eduardo A. Jonquières, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Alfonso Sola González.¹⁰ Omite a María Elena Walsh, ya premiada a pesar de su juventud.

Diversos autores han señalado dos orientaciones estéticas en la Generación argentina del 40: una, la del neorromanticismo,¹¹ en la que se inscribe la producción de este período de María Elena Walsh, otra, la vanguardista.¹² Señalan como líder a Vicente Barbieri; como maestros a Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y Rainer-María Rilke.¹³

Nuestra autora mantenía asidua correspondencia con un copioso número de creadores; entre ellos, Leda Valladares, poeta que en un principio se inclinó por la estética vanguardista; publicó un poemario ilustrado que tituló *Mutapetes*, nacido de “escritura automática” e ilustrados con dibujos de producción automática. Estableció con ella una relación que tendría importante influencia en su trayectoria artística.

II- Trayectoria artística de María Elena Walsh. Cantautora, guionista, compositora y actriz.

Enfocamos la trayectoria artística de María Elena Walsh de modo discriminado de su trayectoria literaria, aún cuando ambas sean manifestaciones de un mismo talento estético, con el propósito de lograr mayor claridad en la exposición; el florecimiento de las diversas vertientes del talento creador, ya sabemos, nace de sus dones innatos, de la formación que hemos reseñado con anterioridad y de la influencia familiar (su padre se ocupó de estimular su amor por la literatura).

El encuentro con Leda Valladares, poeta, guitarrista y cantante además de investigadora del folklore, marca el inicio de su actividad de juglaresa, como ella misma se caracterizaba. Para el encuentro, Walsh debió trasladarse a Panamá. Eligió la vía del Pacífico por la oportunidad que suponía entrevistar a Neruda en Chile, a quien había conocido en Buenos Aires cuando era cónsul, y a Sebastián Salazar Bondy, en Lima.

En el barco “Reina del Pacífico”, en el que las dos amigas se dirigieron a La Habana antes de partir a Europa, María Elena Walsh hizo sus primeras armas como cantante y fue

¹⁰ *Ibídem*, pp. 95-100.

¹¹ Arturo Cambours Ocampo: *El problema de las Generaciones Literarias*. A. Peña Lillo Editor. Buenos Aires, pp. 49-53.

¹² *Ibídem*, pp. 62-77.

¹³ César Fernández Moreno: *Op. Cit.*, pág. 227 y pág. 250.

asimilando el repertorio folklórico de Leda.¹⁴ Con el nombre de “Leda y María”, el dúo de cantantes y ejecutantes inició su exitoso período parisino. Ofrecían folklore argentino en “café-concert” frecuentados por la clase media francesa.¹⁵ Atahualpa Yupanqui había abierto el camino para nuestra música complementada con la danza, que estaba a cargo del “Ballet de l’Amerique Latine”, dirigido por Joaquín Pérez Fernández.¹⁶ El sello Decca grabó discos del dúo: “Sous le ciel de l’Argentine” y “Folklore d’Argentine (1 y 2)”; las voces de Leda y María, con el acompañamiento de sus propios bombo y guitarra tuvieron importante difusión en Francia.¹⁷

El período parisino se extendió desde 1952 hasta 1956. Los cambios sobrevenidos en el país con la caída del presidente Perón por el golpe militar de 1955 las animó a regresar.

De nuevo en la tierra natal hicieron una extensa gira por las provincias del Noroeste; poetas salteños, encabezados por “el Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla les rindieron homenaje. Aprovecharon ese recorrido para recopilar canciones tradicionales destinadas a enriquecer su repertorio. Seleccionaron una veintena de canciones que grabaron con el título de “Entre valles y quebradas. 1 y 2.”¹⁸ Aunque el dúo “Leda y María” se mantuvo unido hasta 1963, cada una de sus integrantes ya había elegido un camino futuro diferente: Leda Valladares se inclinó por la investigación folklórica y María Elena Walsh por la creación literaria y por el espectáculo.

En 1958 Walsh comenzó a escribir libretos para programas infantiles de televisión, que dirigía María Herminia Avellaneda; los protagonizaron actores y actrices muy conocidos. Se organizaron como espectáculos con canciones, pantomima y danza; se presentaron en ciclos en Canal 7. En mayo de 1959 estrenó *Los sueños del Rey Bombo*, obra de teatro que articulaba pantomima y poemas transformados en canciones, que –junto a la producción televisiva– empezaron a configurar una transformación radical de los espectáculos destinados a los niños. *De los sueños del Rey Bombo* no se ha conservado el texto; sólo seis poemas-canciones, de los cuales Mario Benedetti ha rescatado la “Marcha del Rey Bombo” en su antología.¹⁹

¹⁴ Sergio Pujol: *Op. Cit.*, pp. 92-93.

¹⁵ Cuando la holgura económica se consolidó, se instalaron en el “Hotel du Grand Balcón”, al que María Elena Walsh dedica un poema en *Hecho a Mano*. Allí dice: “[...] Hotel du Grand Balcón / caja de sedición contra relojes. / Alteraban sonámbulos pijamas / la siesta de tus escaleras, / jader de guitarras combatido / por timbres contra pianos alarmantes...”. Luis Fariña Editor. Buenos Aires, 1965, pág. 36.

¹⁶ Sergio Pujol: *Op. Cit.*, pág. 98.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 103.

¹⁸ *ADN Cultura. La Nación. Revista Cultural de los sábados*, 16 de agosto de 2008, pág. 8.

¹⁹ *María Elena Walsh. Poemas y canciones*. Selección y notas de Antonio Benedetti, Editorial Espasa. Calpe Argentina, Buenos Aires, 1996, pp. 80-81. Esta antología integra una colección dirigida por el mismo Benedetti.

Entre mayo y diciembre de 1962 se mantuvo en cartel *Canciones para mirar*, memorable éxito teatral que se estructuró como una serie de cuadros, cada uno con una canción como eje, entonada con el acompañamiento de instrumentos a cargo de las juglaresas, Leda y María, que se ubicaban a cada lado del escenario. Dos actores representaban las canciones por medio de pantomimas o las bailaban. Ya participaban personajes que se harían famosos, como la Mona Jacinta y la Vaca de Humahuaca.

En mayo de 1963 se estrenó *Doña Disparate y Bambuco*, un espectáculo teatral concebido con las características que había inaugurado el dúo “Leda y María”, y dirigido por María Herminia Avellaneda, con elementos de parodia del relato maravilloso (reyes, príncipes y princesas, animales que hablan, etc.), familiares a los niños. Actuaban egresados recientes del Conservatorio Nacional de Arte Dramático y actores y actrices consagrados, como Lydia Lamaison, Pepe Soriano, Osvaldo Pacheco y Teresa Blasco. Lydia Lamaison recuerda: “Yo fui la primera Doña Disparate [...]. *Doña Disparate y Bambuco* es la obra de una gran dramaturga de avanzada... (La acción) es como un sueño, nos va llevando de la Argentina a París, de París a la obra de Leonardo da Vinci, con una absoluta libertad de imaginación... Como en Shakespeare, no había escenografía... todo se creaba con palabras y con gestos... [...] El teatro estaba lleno de bote en bote, pero ¿sabe cuál era el momento en que la gente aplaudía más? ¡Cuando el Mono Liso veía pasar corriendo a la naranja invisible...!”²⁰

Durante 1963 *Canciones para mirar* y *Doña Disparate y Bambuco* se mantuvieron en la pantalla de Canal 13 durante cuatro meses, con gran entusiasmo del público infantil y adulto.

Los espectáculos teatrales de María Elena Walsh alcanzaron trascendencia internacional. En 1964 viajó a Europa y Estados Unidos. En París estuvo invitada a estrenar *Canciones para mirar*; en Nueva York Carlos Perciavalle y China Zorrilla pusieron en escena *Canciones para mirar*: la obra se mantuvo en cartelera durante varios meses, con un público íntegramente adulto –el horario del espectáculo era nocturno– que no sabía español.²¹

Entre 1967 y 1969 grabó con CBS Argentina *El país del Nomeacuerdo*, *Cuentopos*, *Juguemos en el Mundo I y II* y *Cuentopos para el recreo*. En 1971 coprodujo, escribió el guión y actuó en la película *Juguemos en el mundo*, dirigida por María Herminia Avellaneda. Además, grabó en CBS Argentina *El sol no tiene bolsillos* y *Cuatro Villancicos Norteños*.²²

²⁰ ADN, *Op. Cit.*, pág. 8.

²¹ ADN, *Op. Cit.*, pág. 7.

²² Alicia E. Origg de Monge: *Textura del Disparate. Estudio Crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Lugar Editorial, Buenos Aires, 2004, pág. 171.

En 1984 escribió el guión cinematográfico para *La República Perdida. Segunda Parte*; publicó tres volúmenes de *Partituras* en Editorial Lagos e inició la edición de *Veo Veo. Enciclopedia Infantil en Fascículos*, en Hyspamérica.²³

En 1999 “García Ferré Intertainment” produjo la película de dibujos animados *Manuelita* para cine y video, basada en la canción “Manuelita la tortuga”, que resultó candidata al Oscar en su categoría.²⁴

Hemos considerado pertinente rescatar la trayectoria artística de María Elena Walsh con el propósito de ofrecer un perfil integral de su obra y de su personalidad de múltiples talentos, que desarrolló vertientes pioneras de creación con un impulso vital extraordinario.

III- EL LEGADO LITERARIO: LA PRODUCCIÓN PARA ADULTOS

La producción textual de María Elena Walsh incluye obras para niños –como es indudablemente sabido– y obras para adultos; en ambos casos, en verso y en prosa. La creación destinada al público infantil dio lugar a una renovación de tal magnitud, que se ha determinado un antes y un después de sus aportes estéticos en la historia de la literatura infantil argentina.

El primer poema publicado por María Elena Walsh se difundió en *El Hogar*, la conocida revista destinada a la familia, que incluía insoslayablemente material literario. El primer poemario fue *Otoño Imperdonable* (1947).²⁵ Una valiosa antología rescata varios de estos textos poco difundidos. Mario Benedetti: Selección, Prólogo y Notas: María Elena Walsh. *Poemas y Canciones*. Espasa Calpe Argentina. Buenos Aires 1996, en edición de la autora, que obtuvo múltiples y fervorosos elogios no sólo de los jóvenes coetáneos, sino también de las generaciones mayores. Mereció el 2º Premio Municipal de Poesía. Eduardo González Lanuza firmó una elogiosa reseña en *Sur*, la revista de Victoria Ocampo.²⁶

Otoño Imperdonable se inscribe en la estética neorromántica, una de las dos líneas hegemónicas de la creación poética de los 40. César Fernández Moreno sintetiza el repertorio de temas y conceptos literarios recurrentes en la década. Sostiene que para los poetas neorrománticos el tiempo corre hasta producir la destrucción; con él se acaban las apariencias de todas las cosas, que son propicias para esta cosmovisión momentos determinados –el

²³ *Ibidem*, pág. 173.

²⁴ *Ibidem*, pág. 177.

²⁵ Una valiosa antología rescata varios de estos textos poco difundidos. Mario Benedetti: Selección, Prólogo y Notas: *María Elena Walsh. Poemas y canciones*. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires. 1996.

²⁶ “Reseña de *Otoño Imperdonable* de María Elena Walsh”. *Sur. La Revista que dirige Victoria Ocampo*, Enero de 1948. Buenos Aires.

otoño, el atardecer–; lugares característicos –parques abandonados– ; períodos de la vida y situaciones para la nostalgia –la infancia y el amor perdido.²⁷

Las influencias centrales reconocidas unánimemente fueron la de Neruda y la de Rilke; algunos críticos mencionan también a Juan Ramón Jiménez, según hemos señalado. En el caso particular de María Elena Walsh esta influencia está confesada explícitamente.

Corroboran los rasgos señalados por Fernández Moreno el poema “Entonces”, que marca una pérdida, la “niebla” de la memoria, pero le concede sentido positivo, con el advenimiento del amor, por medio de la metáfora de la niebla:

“Ya no recuerdo el tiempo de la espera,
con esa niebla en la memoria mía:
el mundo ¿cómo era
cuando yo no te amaba todavía?”

La nostalgia impregna poemas como “Balada de la alondra persuasiva” (“Hubo un encantamiento / de flor y hierba fina, / un cauteloso antaño de rocío, / y el cielo no era cielo todavía”); “La sombra” (“Está mi esencia, sueño amortajado / por equivocaciones y cadenas, / por floraciones muertas en retoño”) y como “Después de Bécquer”. El tono sombrío de estos versos nace no sólo de la nostalgia, que puede provenir de un recuerdo grato, sino de la pesadumbre surgida de la frustración de las promesas de dicha.

Sin embargo, hay poemas en los que aflora la resistencia al pesimismo, el acogimiento de la esperanza en los momentos de cierre del texto: en “La casa” (“Porque no quiero ver anohecida / mi propensión a los amaneceres”) y en “Poema con razones principales” (“Hay una insinuación de primavera / en inminentes pájaros librada / ¿No la ves ya rondar tu calendario? // Mi vida no la ve, pero la espera / con vestido de fiesta y demorada / en un acontecer imaginario”).

Balada con Ángel (1952) es un poemario que testimonia la prolongada relación amorosa con Ángel Bonomini, también poeta, que integraba el grupo de escritores congregados alrededor de María Elena Walsh. La Editorial Losada reunió en un solo volumen *Balada con Ángel y Argumento del Enamorado*, de Bonomini, como metáfora enfatizadora de la relación que unía a los autores. Héctor A. Murena incluyó un comentario sobre el libro en una reseña de conjunto –libros de varios escritores– publicada en *Sur*.²⁸ Murena no manifiesta entusiasmo por los poemas de Walsh, porque a su juicio resulta excesivo el trabajo retórico; sin embargo, reconoce la condición de auténtica poeta de la autora.

²⁷ César Fernández Moreno: *Op. Cit.*, pp. 226-227.

²⁸ “Cara y Cruz”, *Sur*, Marzo – Abril de 1952, Buenos Aires, pág. 154.

La exaltación del amor se une en algunos poemas a manifestaciones de religiosidad; es el caso de “Balada con el delirio”, que dice:

“El tiempo del amor no acaba
porque Dios puede recordar el aire
apasionado en que he vivido:
aparta las estrellas y las aves,
y lo reserva sólo en su memoria
como un ángel hallado entre los ángeles”.

Con los años, ese fervor religioso se irá enfriando; sin embargo, perdurarán las referencias a los cuatro elementos – agua, aire, tierra y fuego – que de una u otra manera se manifiestan en sus versos con permanencia isotópica y revelan una conciencia cósmica.

*Hecho a mano*²⁹ (1965) es un poemario que evidencia la consolidación de un perfil estilístico: temas vinculados con preocupaciones fundamentales del ser humano y configuraciones textuales de contundente expresividad, fundada en un conjunto personal de procedimientos, que entrama con seguro oficio. Las preocupaciones recurrentes: el tiempo y las etapas de la vida, vividas sin ansiedades (“De mis tiempos”³⁰); la relación con los otros (“Carta de recomendación”); la soledad (“Objetos en soledad”³¹); los vicios y los dolores en la sociedad de masas (“Oda a la burocracia”); la interioridad personal y la manera de instalarse en el mundo empírico (“Comportamiento de guitarras”).

Hecho a mano, en su conjunto, resulta paradigmático de la escritura de María Elena Walsh en el momento de mayor calidad estética en su poesía y, asimismo, de más alto vuelo lírico en su personal contención emotiva. El vigor semántico de sus figuras retóricas se funda en la explotación de objetos de su ámbito cotidiano (relojes, guitarras, cajas –instrumento musical–, la tinta, la lapicera, el peine, las zapatillas, los espejos, los umbrales) y en los cuatro elementos fundantes de la sustancia del universo según la concepción arcaica (agua, aire, fuego, tierra). Con ese material significante, que toma de su contexto más próximo, elabora representaciones de seguro impacto en el destinatario.

En “Comportamiento de guitarras”, leemos: “En países guardados como el mío / hay un comportamiento de guitarras”. Son dos versos que con una imagen visual y una connotación

²⁹ Luis Fariña Editor, Buenos Aires, 1965.

³⁰ Cuarta estrofa: “Es que era siempre tan temprano / y tan segura la abundancia / la inundación de treguas oportunas, / que se guardaba el tiempo en los sombreros / y un día se lo derrochaba todo / en un solo saludo, saludando”.

³¹ Estrofa primera: “Entrar en una casa, comer frío / La ternura dejó sus zapatillas / debajo de una sombra. Desconfío / del sigilo de lámparas y sillas / y de algunas conductas amarillas”. En rigor, no se trata de la soledad de los objetos, sino de la soledad del hablante lírico que la proyecta en los objetos y se siente temeroso, amenazado. “In crescendo”, la soledad genera pánico en los siguientes versos.

de sonoridad musical desarrollan una metáfora definitoria del mundo interior, reservado y en armonía, del hablante lírico. Ese mundo interior, de consolidada fortaleza, atesora la música que se impone con su energía protectora a cualquier interferencia exterior: “[Esas guitarras] / reinan con más autoridad que las campanas / y también en terrestre delincuencia, / a veces roban brío a las fogatas”. La metáfora encadenada, que tiene como fundamento la relación sinecdóquica³² entre guitarra y música, se carga de valores simbólicos cuando esa música alude a un estado espiritual de plenitud. El final del encadenamiento metafórico asocia la energía de esa plenitud interior con “el brío de las fogatas”. Tres de los cuatro elementos fundamentales de la materia del cosmos están presentes en esta primera estrofa de “Comportamiento de guitarras”: el aire (“toda la extensión del aire”), la tierra (“terrestre delincuencia”), el fuego (“a veces roban brío a las fogatas”). En la segunda estrofa aparece el agua con su carga simbólica: “Hay guitarras que imitan al oscuro/ y otras mejores que ejecutan agua”; se advierte una original asociación de la ejecución de música y el sonido del agua en la elaboración de una figura expresiva cargada de sugestividad, condición primera de la literatura.³³

En este poema “Comportamiento de guitarras”, uno de los más profundos como lúcida comprensión de la propia interioridad, este meridiano semántico se fusiona con el tema de la identidad nacional en la cuarta estrofa: “Cuando la identidad es argentina / suele reconocerse por guitarras”. El instrumento musical tan vinculado con la tradición folklórica se carga de otros significados: connota el amor a la tierra como patria, la memoria del pasado compartido y la música ancestral coreada alrededor de los fogones. La noción de “tierra adentro” se instala en los versos siguientes: “Unas solitas, otras con arrimo / de un latido fatal llamado caja, / donde la muerte tiene domicilio / en machacados huesos de vidalas”.

Nuevamente reconocemos en las representaciones de fuerte carga sensorial la impronta personal de la poeta: “un latido fatal llamado caja” es imagen metafórica que da vida al instrumento musical surgido de tierra adentro y lo instala en el merecido primer plano; al mismo tiempo, potencia con el aporte de su carga semántica plena de connotaciones, la adhesión de la poeta a la cultura tradicional argentina atesorada en el Interior, cuyo recuerdo

³² Decimos “sinecdóquica” porque en el desplazamiento del significado la guitarra conserva sus semas esenciales, vinculados con la sonoridad musical. Respecto a la conservación de los semas esenciales: *Grupo u: Retórica General*. Ediciones Paidós, Barcelona – Buenos Aires – México, 1987, pp. 173-176 traducción de Juan Victorio de la edición original *Réthorique Générale*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

³³ Marcello Pagnini: *Estructura literaria y método crítico*, Editorial Cátedra, Madrid, 1978, pág.56 y pág. 63.

reavivó la misma María Elena Walsh en las recopilaciones *Versos para Cebollitas*³⁴ y *Versos folklóricos para cebollitas*.³⁵

La predilección de la poeta por la representación de lo abstracto en lo concreto se confirma con las imágenes metafóricas “donde la muerte tiene domicilio / en machacados huesos de vidalas”. La poeta explota el ritmo que el ejecutante imprime al sonido de la caja para cargar de sugerencias dos imágenes sensoriales: “caja” y “machacados huesos”; crea un doble sentido que asocia la producción de un sonido rítmico proveniente de la caja con el sufrimiento de los postergados de tierra adentro, postergados hermanos de “huesos machacados” que cantan su dolor en las vidalas.

Hecho a mano se organiza en cuatro secciones; la primera no lleva título; la segunda se identifica como “Cuatro fábulas urbanas”; la tercera, como “Correspondencia” y recrea el género epistolar, obviando sus convenciones formularias (“Carta de recomendación”, “Telegrama”, “Expresión de condolencia”, “Postal retenida”, anuncian los poemas) y “Sección bronca”.

Esta Sección se integra con poemas que la autora ha asociado a un tema que marca su génesis: el fastidio profundo. Son poemas que llevan títulos irónicamente reverentes (“Oración a la propaganda”, “Oda a la burocracia”, “Oda doméstica”) o a títulos directamente fundados en el disparate (“Las que cantan”, “Canción de cuna” y “Canción dócil”). Son poemas que arraigan en cierta forma en el perfil de los milenarios poemas satíricos, pero a los cuales, sin embargo, no podemos identificar plenamente con ellos porque no están impregnados de acidez ni canalizan iras aún a pesar de que “nazcan de la bronca”. Expresan sólo críticas lúcidas, de un hablante auténticamente lírico, que comprende la inclinación de la naturaleza humana hacia las más variadas formas de opresión y de autoritarismo escondidas en todos los niveles sociales y que se disimulan en lo que “está establecido”, en las “mores maiorum” que aparecen insoslayables; pero no son, como las romanas, normas deseables de conducta social.

“Oda a la burocracia” tiene un destinatario interno: es el Monstruo mismo que encarna a la burocracia. Precisamente, el texto tiene como punto de partida una invocación sarcástica a la burocracia misma, que finge una intención propiciatoria:

“Monstruo de las legales delincuencias,
yo te venero con papel sellado,
solicito tu lágrima de lacre,

³⁴ Luis Fariña Editor, Buenos Aires, 1967.

³⁵ Luis Fariña Editor, Buenos Aires, 1967.

llorar de otrosí digo en antesalas,
enloquecerme el 8 del corriente,
pensar en tu rocío de estampillas.”

Esta estrofa inicial instala una isotopía retórica que se configura con la recurrencia de las representaciones del imaginario mítico (“Monstruo”, alegoría que personifica la abstracción, “venero”, “cielo”, “purgatorio”, “infierno”) y una isotopía semántica, que hace presente el constante sufrimiento del usuario de las instituciones en las que la burocracia tiene su ámbito.

El título del texto es sarcástico: la oda canta, básicamente y por eso no resulta un homenaje en este caso; la paradoja se mantiene en la contradicción del oxímoron: “legales delincuencias”. La voz lírica pone en contraste los poderosos del sistema, con sus víctimas: “Amo tus Direcciones Nacionales / ... / la flora de subjefes, el otoño / de tinta muerta que transpiras, todo / lo que sucede al pie del expediente”; sus víctimas son, siempre, los pobres. Tres metáforas centran la atención: **a)** “flora de subjefes”, que enfatiza la abundancia de esta clase, “subjefes”, y, asimismo, la condición de vegetales a través de “flora” (sin inteligencia humana) de estos individuos; **b)** “otoño de tinta muerta”, repite “el otoño” una imagen metafórica característica de María Elena Walsh para significar un período de declinación de la vida; **c)** “al pie del expediente” juega con la ambigüedad: al pie van las indicaciones de remisión de una oficina a otra, pero también al pie del altar se ubican los creyentes que se presentan a pedir clemencia en sus necesidades. La polisemia acredita la condición literaria del texto.

El “Monstruo” de la burocracia se mantiene como destinatario del texto. “Acoges a los pobres en la seria / sombra de tus primeras providencias. / Con alta estima y consideración los petrificas en tus corredores.../”. La aliteración producida por la reiteración de las sibilantes opera como significante accesorio –incorporado en función del énfasis– en el segmento; el recurso fónico evoca los juegos con significantes que María Elena Walsh repite como característica de sus textos de destinatario infantil. La fuerza expresiva de los procedimientos retóricos; la condición paródica del texto, la agudeza feliz de la visión de los hechos que constituyen el eje semántico de los versos otorgan a “Oda a la burocracia” seguro relieve en un conjunto de valores singulares.

La relectura de *Hecho a mano* permite advertir hasta qué punto la producción para niños ha eclipsado el resto de la producción poética de María Elena Walsh y cuánto ha sido indiferente la crítica académica a la sobresaliente calidad de su poesía.

Juguemos en el mundo (1970)³⁶ es un volumen destinado a lectores adultos; sin embargo, la infancia y el juego están connotados y explicitados desde el título. En este sentido, diversos poemas responden a una impregnación de ternura (“El señor Juan Sebastián”), a una exaltación del canto y de la alegría que genera (“El juglar”), a la evocación gozosa de una infancia feliz (“Fideos finos”) o al juego con el disparate y con los sonidos de los significantes lingüísticos (“El señor Ravel”). Los títulos de los poemas ya anuncian el vínculo del texto con la música y con el placer de disfrutarla.

De este conjunto destacamos por su calidad estética y por la emergencia viva del entusiasmo autorial unos versos –las dos primeras estrofas– de “El señor Juan Sebastián”, sin duda Juan Sebastian Bach, que está presentado como un niño que “soñando en órgano y en clave” lleva a todos a “su país celestial”:

“No son los ángeles que cantan,
no son los pájaros ni el mar,
es un señor lleno de cielo,
el señor Juan Sebastián.

Hace muchísimos inviernos
que lloriqueando en alemán
nació entre fusas y corcheas
el señor Juan Sebastián”.

En otros poemas la autora explota canciones o juegos tradiciones infantiles para recrearlos como parodia; el recurso produce un notorio impacto en función del relieve semántico que alcanza por este medio la intención autorial, agudamente crítica; es el caso de “Diablo, ¿estás?”, “Miranda y Mirón”, “Las estatuas” y “Sapo Fierro”. En estos textos la parodia se configura como una manifestación de humor punzante cargada de cierta acidez; la voz lírica enfoca vicios sociales. “Sapo Fierro” establece, desde el título, una relación intertextual con el *Martín Fierro*, en particular en la voluntad de transmitir mensajes de carácter ético (“Yo nací en una laguna / y mi cuna fue de lodo, / cosa que de ningún modo / me puede desmerecer, / que a la hora de nacer / renacuajos somos todos”) o de sapiencia ancestral (“Aquí me voy a plantar / profundo como carozo. / Yo le digo al veleidoso / que por variar se desvive / sapo que cambia de aljibe / siempre es sapo de otro pozo”). La formulación discursiva, como puede verse, emparenta con el poema de José Hernández no sólo por el registro socio-cultural del léxico y el ritmo del verso, sino también por la impronta expresiva.

³⁶ Edición consultada: Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1985 (5ª edición).

En orden a la intención didáctico-moral, que muy raramente explicita María Elena Walsh, llama la atención –porque el perfil del personaje casi niño no se repite– el poema “El mono-moto loco”, que se centra en el motociclista insoportable, perturbador del barrio, a quien nadie pone límites.

Dos poemas de *Juguemos en el mundo* se han hecho muy famosos: “Zamba para Pepe” y “Serenata para la tierra de uno”; ambos responden a la caracterización de Ana María Shúa que hemos citado en el inicio de este estudio: “Son más que nuestros: nos constituyen... Y hasta es posible olvidar que alguien lo(s) escribió”. “Zamba para Pepe” fue dedicado a su amigo de adolescencia, José María “Pepe” Fernández, que compartió sus inquietudes literarias y con quien mantuvo el entusiasmo por las mismas manifestaciones del arte en la experiencia parisina. “Serenata para la tierra de uno” (“Porque me duele si me quedo, / pero me muero si me voy...”) es la más cabal expresión de su amor a la tierra de la patria, a sus raíces, a la trama de su propia historia en la que privilegia la memoria de su infancia y la frescura de su adolescencia rebelde. Es también una expresión cabal de su alto vuelo lírico, fundado en una refinada sensibilidad para la contemplación y la representación de las bellezas del mundo natural.

Señalamos finalmente tres poemas de *Juguemos en el mundo* que tienen un claro sentido de testimonio socio-político: “El 45”, “Aria del Salón Blanco” y “Gilito del Barrio Norte”; los tres guardan estrechas relaciones con los ensayos de *Desventuras del París-Jardín-Infantes*. “El 45” entrama recuerdos personales con referencias históricas; se estructura en base a un verso tramado de la famosa milonga “Te acordás, hermano”, que se repite como *leit-motiv*, con adecuación de género (“Te acordás, hermana...”). “Aria del Salón Blanco” ironiza con acertado humor los ciclos de golpes militares y gobiernos constitucionales que marcaron la mayor parte de la Historia Argentina del siglo XX. “Gilito del Barrio Norte” constituye una vigorosa crítica paródica del revolucionario de café de la década de los 70 del pasado siglo.

Excede los límites de este estudio la consideración de otros poemas de la colección, no menos valiosos que los tenidos en cuenta aquí.

Juguemos en el mundo reúne poemas de variada temática, de distintos tonos y de diversidad de fuentes culturales; sin embargo, otorga coherencia al conjunto de la identificación con una visión del mundo ineludible, la riqueza de los recursos expresivos, la variedad de registros del humor y la recurrencia de las imágenes de la infancia.

Cancionero contra el mal de ojo (1976)³⁷ es el poemario que cierra la trayectoria lírica de la escritora. El título constituye un gesto de humor intencionado: los poemas tendrán la función de conjuros contra quienes quieran hacerle daño. Con el nombre de “mal de ojo” se designa el daño que presuntamente hacen los envidiosos con su energía negativa dirigida contra la persona que envidian. Se trata de una creencia varias veces milenaria; la literatura latina la registra en un poema de Catulo dirigido a Lesbia, su amada; la voz del poeta se refiere al daño que pueden intentar los envidiosos del amor que los une (“Dame mil besos y otros mil...”)

El gesto de humor que señalamos es un camino alentador que María Elena Walsh elige para enfrentar un momento difícil de su vida. Su imaginario, impregnado desde la infancia de las representaciones simbólicas del cuento maravilloso, busca el camino de la magia para luchar contra una ardua prueba: el inicio de su dolorosa enfermedad ósea, con la que batallaría durante cuatro décadas. No clausuró, sin embargo, su producción textual, que sería en adelante sólo ensayística y haría oír la voz de la ciudadana que analiza con lucidez y en la profundidad de sus sentidos hechos de la vida social y política. De esa labor dan cuenta *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes* y *Diario Brujo*.

En *Juguemos en el mundo* un grupo de poemas mantiene el entusiasmo vital y el vuelo lírico; de ellos destacamos “Arte caótica”, “Canción de las manzanitas”, “El buen modo” y “Como la cigarra”. Otros, acusan el dolor físico y reflejan la melancolía de la pérdida y aspectos sombríos del mundo: “Alba de olvido”; “Queda tan lejos”, “Postal de guerra”, para señalar sólo algunos ejemplos ilustrativos.

“Arte caótica” es una poetización de su concepto de literatura, formulada en registro oral-gauchesco en combinación con la coloquialidad actualizada.

“Al vate que lo aprisionan
medida, forma y rigor,
que coma empanada cruda,
tome vino en colador.
El que escribe parejito
su libertad se pagó”.

La estrofa se inicia con habla de selección culta; dos imágenes de absurdo agravado en disparate marcan la transición hacia la connotación del adjetivo en diminutivo, que evoca el “flete nuevo y parejito” del *Santos Vega*. Otros versos toman un sesgo arrabalero para señalar modalidades innovadoras y decadentes en las costumbres de los poetas.

³⁷ Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976.

“Canción de las manzanitas” se estructura como una cadena de frescas preguntas retóricas, en que el juego ocupa el primer plano. “El buen modo” poetiza dos de las bienaventuranzas evangélicas, las referidas al mandato de dar de comer al hambriento y de beber al sediento, en un contexto rural muy criollo; es un poema antológico, de fuerte impacto emocional porque el hablante lírico representa al beneficiario del gesto de amor, que lo agradece. “Como la cigarra” es parte del tesoro de canciones populares que “nos constituyen” como observa Ana María Shua”.

“Alba de olvido” marca la emergencia de un yo sufriente, en un cuerpo acosado por el dolor físico: “Centinela de la eternidad / mi dolor no descansa jamás”. “Queda tan lejos” vuelve sobre las imágenes de la infancia con tono diferente del que mantienen las colecciones previas: una nostalgia melancólica impregna los versos. “Postal de guerra” lleva el subtítulo “Hanoi, 192” de sesgo vanguardista por la síntesis y la economía verbal, cada estrofa presenta una imagen de la guerra devastadora y se cierra con un lacónico “lágrimas”. El estribillo marca el contraste entre devastación y naturaleza floreciente, entre guerra y paz. La que ocurrió en Hanoi (sinécdoque geográfica) es una guerra que es todas las guerras.

Este poema, como los demás que reflejan una visión sombría del mundo, impregnada de sensación y sentimientos de dolor, no se inclina en ningún momento ni hacia el odio ni hacia el resentimiento, aspectos que marcan la evolución espiritual de la autora implicada. Por eso podemos sostener que la idea del conjuro liberador es sólo un gesto de humor en el título de este “Cancionero contra el mal de ojo”.

Novios de antaño (1930-1940)³⁸, su primera obra narrativa de importancia no destinada al público infantil, indica una nueva veta casi inexplorada de esta artista multifacética. Esta obra, según Ilse A. Luraschi y Kay Sibbald, desde el punto de vista de la adscripción a un género puede considerarse tanto “memorias noveladas” como una serie de episodios poetizados; en ellos rescata fragmentos de su pasado personal y social y los impregna con el humor que es marca de su visión del mundo.³⁹

*Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*⁴⁰ (1993) reúne material diverso, organizado con criterios claros, en tres secciones. La primera, titulada “Los años de plomo”, reúne ensayos publicados entre 1979 y 1981; el título que les da cohesión alude a los duros años que le tocó vivir al país desde tiempo antes y hasta poco después del período acotado y caracterizado según se lo acostumbró identificar. La segunda sección se designa “Apuntes

³⁸ Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

³⁹ *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1993, pp. 53-54.

⁴⁰ Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

juveniles” y pone a disposición de sus lectores una serie de documentos que en su mayoría tuvieron hasta entonces carácter privado: en rigor esta sección no corresponde al concepto de “desventuras” que inicia el título general. La tercera sección se anuncia como “Puntadas y nudos en democracia” y reúne textos de variada naturaleza: textos ensayísticos, relato de recuerdos personales con la primera presidente mujer de Bolivia, el texto de la presentación de un libro de Marta Oyhanarte de Sivak, el prólogo de un libro-catálogo de fotografías, etc.

El ensayo que abre el libro es el que le da título. Presenta un magnífico análisis de la censura a la palabra escrita u oral válido para todas las épocas y todas las latitudes. “Corrupción de menores” enfoca con su habitual lucidez los factores que inciden para que las niñas sean educadas en la frivolidad encerradas en espacios culturales reducidos. Una de las contundentes conclusiones se encapsula en su pregunta retórica: “Educar para oír, la servidumbre y la trivialidad ¿no significa corromper la sagrada potencia del ser humano?” (pág. 46). “Infancia y bibliofobia” está destinado a mostrar las causas que generan la escasa cantidad de niños lectores; la fundamental: porque los padres no leen. La oralidad que marca el texto se instala como recurso expresivo: “El nene, de paso cañazo, aprende a detestar a los dos máximos agentes de tortura, según sus mayores: la maestra –que generalmente es loca– y el libro –que siempre es carísimo. Y así el nene se va integrando sin desajustes a una comunidad que sólo venera la guerra, el deporte, la propiedad y la velocidad” (pp. 50-51). “Argentinos sin alma” ahonda en los factores que erosionan la identidad cultural argentina. Ese desgaste se impulsa, a su juicio, desde los medios de comunicación masiva. Acusa a la colonización como responsable (con cómplices nativos) de la asfixia de los creadores de música popular, porque “el invasor (inversor) [...] impone muestras residuales de una mercadería amorfa” (pág. 56). Lo más llamativo de este ensayo resulta la solución que aconseja para el problema: crear una política económico-cultural semejante a la brasileña en este asunto”. Esta política implica una protección total a la música nacional. Nuestra autora propone ese modelo en 1980, cuando el crecimiento del Brasil no era aún visible para los argentinos en general.

En “La Feria del Libro o *La Casada Infiel*” asume con humor incisivo un tema serio, a partir de los conocidos versos de García Lorca: “En fin, que cuando la llevamos al río / creímos que era mozueta / pero tenía marido”. La Feria del Libro se había casado con el gobierno “tras una serie de pases mágicos que por lo menos merecen el homenaje de la perplejidad” (pág. 39). El texto ofrece un agudo análisis de este periódico acontecimiento

económico-cultural en sus diversas vertientes, en sus contradicciones, en sus mensajes implícitos y desatendidos por el público.

Los ensayos de *Desventuras en el Jardín-País-de-Infantes* enfocan problemas básicos de la vida social y personajes públicos dignos de aplauso y admiración. Exponen sus análisis de una lógica rigurosa en textos de claridad meridiana; reflejan convicciones firmes, desarrolladas sin eufemismos ni atenuaciones. Las dosis de diverso tono de humor son menos frescas que las que conocíamos y muestran acidez cierta en el énfasis; a menudo apela al disparate, transferido desde los textos para niños.

En el título del libro *El Diario Brujo* (1995-1999)⁴¹ el término “diario” anuncia el registro y el comentario de circunstancias de la vida cotidiana que constituyen el núcleo temático de esta colección de ensayos. Enfocan vertientes sociales y políticas de la Argentina (“La patria muchachista”), formas de protesta gremial que resultan incómodas para el habitante de la ciudad (“La carpa debe tomarse vacaciones”); la contaminación auditiva (“Ponzoña sonora”); vicios de la que se cree “viveza criolla” (“Che, ¿hay alguien en el control?”), manifestaciones típicas del esnobismo argentino (“Cursis pero british”); “barreras urbanas” que constituyen formas de discriminación de los discapacitados (“Bastones y escalones”). Desde los títulos de estos artículos el lector percibe la voluntad expresiva que caracteriza el estilo de María Elena Walsh: la sugestividad del adjetivo “muchachista”, que evoca la marcha peronista; la explotación de la sonoridad de los significantes de “Bastones y escalones”; la metáfora de vigoroso impacto en “Ponzoña sonora”, etc.

Algunos de los ensayos de *Diario Brujo* llevan como paratexto introductorio un relato que está discriminado y destacado con cursivas. Son parábolas, historias metafóricas o simplemente tramas didáctico-morales que se vinculan estrechamente con el ensayo y que orientan al lector hacia el núcleo significante del texto desarrollado a continuación.

Diversos estados anímicos se traslucen en la génesis de estos ensayos: entusiasmo, pesimismo, esperanza, cansancio, aspiración al justo reconocimiento a aquellos que trabajan u ofrecen su creación a la comunidad (v. gr.: los humoristas que son “los exorcistas de la quejumbre”, pág. 99).

El tono más sostenido es el del humor, que se explaya en diversos registros: la sátira, a partir de una aguda mirada crítica; la parodia, que se despliega desde la risa franca hasta la humorada ácida. La proximidad con el lector y con su experiencia cotidiana está construida a través de un léxico coloquial: la tendencia argentina hacia el pesimismo se representa en el

⁴¹ Espasa-Calpe Argentina / Seix-Barral, Buenos Aires, 1999.

“Estado de Palidonia”, neologismo fundado en el coloquial “la Pálida” o “tirar pálidas”; afín es la noción de “mufa” que expresa un estado anímico negativo.⁴²

En estos textos también se hacen presentes el absurdo y el disparate a la medida de los adultos y con referencias históricas encapsuladas. Caso paradigmático resulta la respuesta (fuera del contexto de “Cartas al Director”) a un lector que se queja por la falta de asientos en lugares públicos de Buenos Aires: “Sepa el quejoso que uno de nuestros mayores males es la abundancia de asientos, que trae como consecuencia la imbatible ambición de pegar a ellos el trasero por toda la eternidad. Empecemos por el más célebre de todos: el sillón de Rivadavia. Mandémoslo al Museo Histórico y veremos que no hay presidente –por más que esté forjado en quebracho y algarrobo, como el Dr. Menem– dispuesto a aguantar de pie otro período presidencial” (pág. 67).

La “variatio” del mismo absurdo, por efecto de la redundancia, que potencia la expresividad del enunciado, constituye uno de sus recursos predilectos; la burla por la falta de asiento en Buenos Aires ilustra estas observaciones: “Saquemos los asientos de los aviones (o reemplacémoslos por las butacas de lata de Ezeiza a ras del piso) para que el funcionariado conozca el placer de viajar colgado de una manija, de aquí a Tokio. O emerger de los potros metálicos sin poder recuperar la vertical, por definitiva petrificación de las articulaciones. La transformación del término “funcionariado”, registrado por el Diccionario Académico como “funcionariado”, explota la sonoridad de la oclusiva palatal, para configurar un énfasis fónico.

Diario Brujo despliega en prosa ensayística las preocupaciones de índole social de María Elena Walsh; el contexto de abundancia en que se movía el ejecutivo, de *Juguemos en el mundo* ha dejado lugar a otro, más sobrecargado de conflictos y de protagonistas sin capacidad ni interés en solucionarlos. La experiencia del deterioro de su salud le ha hecho conocer el eficiente sistema de protección que han sabido establecer autores y compositores a partir de su sociedad (S.A.D.A.I.C.) y las dificultades que opone la ciudad de Buenos Aires a la persona con deterioro físico.

El rostro eclipsado de María Elena Walsh, aquel al que la crítica académica ha prestado muy poca atención, muestra su precocidad como poeta, su madurez temprana en la creación lírica, la multiplicidad de sus talentos como cantautora y actriz de espectáculos teatrales y televisivos para niños, su condición de guionista, su agudeza de analista de la realidad socio-

⁴² La autora incorpora este término “mufa” (lunfardo) en sus textos.

política y cultural. Los temas isotópicos de su obra literaria en prosa y en verso siempre fueron preocupaciones de una sensibilidad refinada: la infancia, la libertad, la fraternidad con los más débiles y los postergados, la percepción del mundo natural como belleza y armonía, la música y el canto como dadores de dicha y plenitud, todos constituyentes de una visión del mundo coherente que mantiene con convencimiento. La transmisión de esas convicciones y de su experiencia vital se identificó a través de marcas definidas y permanentes: el humor de variados registros, la explotación de las imágenes más familiares de su entorno para la elaboración de representaciones novedosas e impactantes, una expresividad de intenso vigor semántico, el vuelo lírico en la poesía y la profunda lucidez de analista en la prosa.