

PALABRAS CLAVE: MARÍA ELENA WALSH – LITERATURA PARA NIÑOS – MÚSICA – TEATRO  
KEYWORDS: MARÍA ELENA WALSH – CHILDREN'S LITERATURE – MUSIC – THEATER

## María Elena Walsh y otros lenguajes. Estar en los bordes

Elena Stapich y Rocío Malacarne<sup>1</sup>

Siempre eligió estar como en los márgenes entre la literatura para niños y otra cosa: el feminismo, las cuestiones de género, las luchas sociales, el espectáculo teatral, la recuperación de las canciones populares, del folklore. Todos esos bordes.  
María Teresa Andruetto

Hablar de María Elena Walsh (Ramos Mejía, 1930 - Buenos Aires, 2011) no sólo supone dar cuenta de una serie de libros, clásicos dentro del campo de la literatura para niños, sino que se ha convertido en una categoría amplia asociada al mundo de la infancia en Argentina, y fuera de nuestro país, también.<sup>2</sup> Podríamos recuperar el concepto de “escritora faro” de Altamirano y Sarlo (1983), pero es necesario ampliar esa categoría y caracterizar la obra de Walsh a partir de su vasta producción artística, que incluye, además de libros, discos, espectáculos artísticos, películas, programas televisivos, ensayos. Y, con ella, los diálogos que se han establecido con el mundo académico, la crítica, el campo escolar, editorial y el imaginario en el que resuenan textos poéticos, aún a la distancia. Es decir, para

---

<sup>1</sup> Elena Stapich es Maestra, Profesora en Letras y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde estuvo a cargo –hasta 2015– de Didáctica Especial y Práctica Docente (Depto. de Letras), Taller de Bibliotecología y Literatura infantil y juvenil (Depto. de Ciencia de la Información). Sus áreas de especialización son las didácticas de la lengua y la literatura para niños y jóvenes. Socia fundadora de la ONG Jitanjáfora. *Redes sociales para la promoción de la lectura y la escritura*. Mail de contacto: [elena.stapich@gmail.com](mailto:elena.stapich@gmail.com)

Rocío Malacarne es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como ayudante en Teoría de la lectura y Literatura infantil y juvenil (Depto. de Ciencia de la Información). Es docente en nivel secundario y terciario. Socia de la ONG Jitanjáfora. Mail de contacto: [malacarneroocio@hotmail.com](mailto:malacarneroocio@hotmail.com)

<sup>2</sup> En adelante, M.E.W.

pensar en su figura poética podemos hablar de cierta “formación cultural” (Williams 2000) y de figuraciones que dan cuenta de una “función” de autor, que “se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura” (Foucault 2010: 60).

De este modo, pensar en la autora trae implícitas variables de orden diverso, como sociales, culturales, académicas, de la crítica, de mercado, entre otras múltiples que resultan inseparables de dicha categoría. Esto “revelará las censuras, las reposiciones, las convenciones discursivas y las políticas pedagógicas que han inflamado (...) el gusto público y el consumo económico cultural” (Díaz Rönner 2011: 95). En este sentido, Bourdieu (2018) habla de la obra como una “función de su imagen pública”, en la que se presentan dos niveles de construcción, el del productor y el de la sociedad a la que pertenece el consumidor. Es decir que, para dar cuenta de ella, es necesario tener en cuenta su *legibilidad*, la “función (...) entre la obra considerada y el código artístico disponible” (78). Los campos de producción y de legitimación de estos bienes culturales se ven atravesados por diversas estrategias de poder, entre la conservación y la renovación, y, en este sentido, su estructura depende del rol de múltiples instituciones y agentes (en el campo intelectual, a partir de la figura de la Academia y la crítica, especialmente). La producción literaria, así, responde a las posiciones de los agentes en el campo y viceversa.

También, piensa en “objetos culturales” con un “valor del producto” en el que colaboran múltiples productores; entonces, además de crear un producto, se debe producir, al mismo tiempo, “el universo de creencia que hace que se lo reconozca como un objeto cultural” (2018: 261). Pensando en la complejidad de los objetos culturales, Chartier dice que “conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones” (2006: 3). En este sentido, da cuenta de la necesidad de vincular “la interpretación y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (2006: 2). Por eso, el nombre de M.E.W. sigue presente a varias décadas de la publicación de *Tutú Marambá* (1960), sigue siendo referenciada desde la crítica, formando parte de currículos escolares, colecciones editoriales, nombres de becas de investigación y, también, sus textos viajan más allá de su nombre y resuenan en canciones que, muchas veces, se dicen en eco casi de manera anónima, como parte de una tradición oral.

La imagen de M.E.W. como un faro dentro de la LPN va de la mano de este sistema de creencias del que participan varios actores, desde la producción, la edición y el comentario. Por eso, resulta clave la figura de autor como el entramado de relaciones de múltiples órdenes, una imagen “a la vez social e histórica, [dentro

de la que] la figura abstracta de ‘el autor’ es entonces retrotraída a estas variantes y *en principio variables situaciones, relaciones y respuestas*” (Williams 2000: 227).

Más allá de esas figuraciones y de lo que ya el nombre de Walsh representa dentro del campo, si pensamos en los lenguajes artísticos de María Elena, podemos encontrarnos con poesía, cancioneros, recopilaciones poéticas que se entrecruzan en la configuración de su obra, novelas, guiones televisivos<sup>3</sup> y para cine<sup>4</sup>, obras teatrales, periodismo, crítica literaria, a caballo entre el lenguaje literario y el periodístico: escenarios y protagonistas que dialogan en un recorrido que atraviesa generaciones (Gulubú, Manuelita, Dailan Kifki, la Reina batata, el Mono Liso, nombres propios que han trascendido el orden textual).

### **Canciones para mirar, cantar, actuar**

*Canciones para mirar*, obra estrenada en 1962 en el Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires) y cuyo disco salió al año siguiente por CBS, fue publicada en 2008 por la editorial Alfaguara en la colección AlfaWalsh, con ilustraciones de Lancman Ink, biografía y notas de Leopoldo Brizuela, fotografías de Sara Facio y con palabras de Susana Itzcovich, China Zorrilla, Victoria Ocampo y Pablo De Santis.<sup>5</sup> Aquí, se recuperó el guión de Walsh y se incluyeron cartas, palabras de especialistas y anécdotas de una de sus representaciones teatrales en Nueva York, con Zorrilla y Carlos Perciavalle.

En este varieté, guionado y dirigido por María Elena, se presentan, de la mano de los personajes Agapito y la Señora de Morón Danga, en dos partes de diecisiete escenas, “Canción de la vacuna”, “La pájara pinta”, “El reino del revés”, “La vaca estudiosa” y todas esas *canciones para mirar*. Canciones que se miran y que, por eso, como menciona Nora Lía Sormani, unen “dos campos sensoriales, y que a su manera apunta a la integración de las artes –literatura, música, danza, plástica– que es el teatro total” (2009). Estos cruces resultan, una vez más, bordes y mixturas propias de una artista compleja, que no piensa en límites discursivos, genéricos ni etarios.

---

<sup>3</sup> En 1958, para *Buenos días, Pinky* (Canal 7). Un año más tarde, *Doña Disparate y Bambuco* para el mismo canal. Para Canal 13, en 1965 *Paloma a domicilio* y *Carola en el balcón*; en 1967, *De todo corazón*. En el 84, *La cigarra*, para Canal 11. *Las vueltas de la vida*, para ATC. Y en 1988, *Los requetepillos*, también para ATC.

<sup>4</sup> Con guiones o personajes, participó de, en 1971, *Juguemos en el mundo*, en 1984, *La república perdida*, *Don Enrique del Meñique* y *La familia Polillal* en 1988, *S.O.S. Gulubú* en 1996 y, en 1999, *Manuelita*.

<sup>5</sup> Recibió el Premio Asociación de Críticos Teatrales de Buenos Aires (1962), el Gran Premio Festival del Disco Internacional (1965). Estas referencias fueron extraídas del sitio web de la Fundación María Elena Walsh.

En cada escena de la obra, se observan intertextos con personajes y espacios de su poética, además de características discursivas, como el disparate, los juegos con el lenguaje, el *nonsense*, ese pensar las palabras como un juguete, desde la preocupación por su materialidad, decires propios de la infancia (Itzcovich 2004; Stapich 2013):

¿Y ustedes qué esperan?... ¿Y yo qué espero?... Esperar... ¿Qué quiere decir esperar? Tener ganas de comer una pera, pero.... (...) No, lo mejor será que les cante una canción de cuna... Do... 'Arrorró con orro, duerme el abejorro...' ¡No! Las canciones de cuna no sirven para despertar. Aquí hace falta una canción de cuna al revés (Walsh 2008: 9).

Esas palabras de Agapito intentando despertar a las personas del público, “todas sucias de sueño” (9), mientras esperan a la Señora, ya trazan el tono de toda la obra: asociaciones fónicas, inscripción en la tradición para apropiarse y correrse de ella, la reconfiguración de nuevos órdenes lógicos y la apelación directa a un destinatario niño que no es subestimado. Aquí, su innovación más profunda, en ese contexto de la década de los ´60, consiste en haber sacado de los textos para niños la impronta del didactismo, para instalarlos, rotundamente, en el territorio del juego y del lenguaje, o del juego del lenguaje. Ese es el gesto transgresor de M.E.W.: arrebatarse a la didáctica su dominio sobre la literatura infantil y devolverle a los niños su derecho al juego y a la imaginación, su posibilidad de ser verdaderamente niños y no réplicas de un adulto tristemente domesticado (Stapich 2013).

### **Banda de sonido**

Dice Sergio Pujol (2020):

Lo que tal vez podamos llamar ‘género Walsh’ significa considerar a la canción popular como una forma cultural en sí misma que alberga todos los géneros y estilos, pero ninguno de ellos en particular: un trato horizontal entre lo próximo y lo lejano; una búsqueda de equilibrio entre nacionalismo y cosmopolitismo.

Para corroborar su afirmación, Pujol releva los géneros que M. E. W. ha recorrido en sus canciones: habanera (“Manuelita la tortuga”), tango (“El 45”), *bluegrass* (“El reino del revés”), zamba (“El buen modo”). Y así sigue enumerando: *dixieland*, pavana, vals, etc. A veces el género se incorpora al título de la canción, agregamos: “Baguala de Juan Poquito”, “Vals municipal” o “Twist del Mono Liso”.

Los géneros musicales parecieran haber funcionado en su producción a modo de matrices en las que volcar su poesía, produciendo así una tensión entre el respeto de los códigos genéricos y las rupturas en el nivel de las letras, que implicaron un giro de 180° en el cancionero infantil, hasta entonces limitado a rondas y canciones de cuna tradicionales.

Aunque la hibridación de géneros es un fenómeno común en nuestra música, M. E. W. produce un clivaje absolutamente personal, producto de su inmersión de sesgo antropológico en el folklore del N. O. argentino, su buceo posterior en el cancionero popular español y su actuación en espectáculos de *varieté* y teatro de revistas, donde, de por sí, conviven géneros diversos, sin olvidar su ascendencia irlandesa, el capital simbólico que le legó su padre, Enrique, música, lengua y literatura: las *nursery rhymes*. M. E. W., como Atahualpa Yupanqui y otros perdurables artistas argentinos, hizo su apuesta por la cultura popular.

Desde el punto de vista de su bagaje musical, M. E. W. contó con una voz maravillosa, cálida y sugerente, de pronunciación levemente arrabalera y perfecta afinación. En lo que hace a la composición, Fito Páez (2020) dice: "...el genio de María Elena se ve, ante todo, en su precisión, absolutamente mozartiana", en un texto en que le rinde homenaje y enfatiza que el cancionero de M. E. W. fue un legado paterno que él, a su vez, transmitió a sus hijos. Por otra parte, ella careció del dominio profundo de un instrumento; tocaba la guitarra, pero sus ideas musicales excedían a su competencia en esta práctica, y por eso supo rodearse de y colaborar con músicos talentosos como Oscar Cardozo Ocampo, Chico Novarro y Jairo.

La potencia metafórica de las canciones de M. E. W. nunca fue una barrera entre ella y el público. Por el contrario, ese espacio de indefinición que abren sus letras las convierten en una trama abierta sobre las que la gente puede dibujar sentidos que van cambiando, de acuerdo con el contexto político-social.

Dice Pablo Alabarces (2008):

las músicas populares han sido pensadas más de una vez como espacios simbólicos de resistencia político-cultural. En determinados contextos, esa operación o funcionalización de determinadas producciones musicales se vuelve sumamente visible. Un caso claro son las dictaduras, en las que la música popular puede aparecer condensando expectativas e ilusiones democráticas, tanto a favor de la posibilidad metafórica de las líricas –el juego de la alusión y la perífrasis, o a veces la mera atribución imaginaria de sentidos contestatarios por parte de los públicos, cuando la oscuridad metafórica así lo permite.

Tal vez en este caso tendríamos que hablar de metáforas luminosas, más que de oscuridad de las metáforas, pero lo cierto es que la cigarra de la canción de M. E. W. resucita cada vez que un colectivo necesita expresar su resiliencia y el mundo del revés o el país de no-me-acuerdo vienen a cuento cuando se hace patente la arbitrariedad de los poderes.

Las canciones de M. E. W. ocupan un sitio entrañable en el repertorio de otros artistas, de generaciones posteriores, y sería interminable el listado de versiones que circulan y que recorren el arco que va desde la imitación lisa y llana hasta la recreación personal.

Entonces, al hablar del guion teatral de *Canciones para mirar*, hablamos de sus canciones, al hablar de ellas, hablamos de otras voces que resuenan entre tradiciones y homenajes, hacia su pasado, y en su futuro, hacia objetos culturales que se expanden más allá de su nombre y resuenan en los bordes de la literatura, las infancias, la música y el juego. El “hablar” expandido y repetido, que da cuenta de una poética en eco, eco que resuena entre materialidades diversas, en los bordes de. Porque, como sabemos, “En una cajita de fósforos / se pueden guardar muchas cosas” (Walsh 2000).

### Referencias bibliográficas

- Alabarces, Pablo (2008). “Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Trans. Revistas transcultural de música* 12 (artículo 7). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia> [Consultado el 8 de marzo de 2021].
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Andruetto, María Teresa en Sálliche, Luciano (2021) “10 años sin María Elena Walsh, reina de la metáfora y madre de la literatura y de la música para chicos”. *Infobae*. Cultura. 10 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/01/10/10-anos-sin-maria-elena-walsh-reina-de-la-metafora-y-madre-de-la-literatura-y-de-la-musica-para-chicos/?fbclid=IwAR2WfUvr2Ye177S4B2gZY6Ix84ZJx17QeNGbCORobtK8WqSEgXkPiEmLREo> [Consultado el 8 de marzo de 2021].
- Bourdieu, Pierre (2018). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chartier, Roger (2006). “Materialidad del texto, textualidad del libro”. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, Año 11. Núm. 12. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.201/pr.201.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf) [Consultado el 5 de julio de 2019].
- Díaz Röner, María Adelia (2011). *La aldea literaria de los niños. Problemas, ambigüedades, paradojas*. Córdoba: Comunicarte.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones Literales.
- Fundación María Elena Walsh. Disponible en: <https://fundacionmariaelenawalsh.net.ar/>. [Consultado el 8 de marzo de 2021].
- Itzovich, Susana (2004). *Textura del disparate*. Buenos Aires: Lugar editorial.

- Paez, Fito (2020). “Prólogo”. En: Monti, Mercedes y Riva, Adriana. *Entre las hojas que cantan. La vida de María Elena Walsh*. Ilustraciones de Schargorodsky, Josefina. Buenos Aires: Diente de león.
- Pujol, Sergio (2020). “María Elena para grandes y chicos: ironía, ternura y talento en una obra musical inigualable”. *Infobae*. Cultura. 1 de febrero de 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/02/01/maria-elena-para-grandes-y-chicos-ironia-ternura-y-talento-en-una-obra-musical-inigualable/> [Consultado el 8 de marzo de 2021].
- Sormani, Nora Lía (2009). “Un acontecimiento editorial que completa la obra de María Elena Walsh: dos volúmenes recogen su teatro”. *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*. Núm. 246. 20 de enero de 2009. Disponible en: <https://imaginaria.com.ar/2009/01/un-acontecimiento-editorial-que-completa-la-obra-de-maria-elena-walsh-dos-volumenes-recogen-su-teatro/> [Consultado el 8 de marzo de 2021].
- Stapich, Elena (2013). “María Elena Walsh y el idioma de la infancia”. En: Stapich, Elena y Cañón, Mila (comp.). *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Walsh, María Elena (1960). *Tutú Marambá*. Buenos Aires: Plin Editora.
- Walsh, María Elena (2000) [1963]. “En una cajita de fósforos”. En: *El Reino de revés*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Walsh, María Elena (2008). *Doña Disparate y Bambuco*. Ilustraciones de Lancman Ink. Buenos Aires: Editorial Alfaguara. Colección AlfaWalsh.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.