

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 11

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 02/11/2016

[suena “Los ejecutivos” por María Elena Walsh:
<https://www.youtube.com/watch?v=Iih3G0mAeGo>]

Como no nos vamos a dedicar a eso, interrumpo esta velada musical: para los que llegan temprano consistió en las canciones para adultos de María Elena Walsh, porque nos vamos a dedicar fundamentalmente a las canciones para chicos de María Elena Walsh o a la manera como María Elena Walsh trabajó la infancia, que va a ser el eje central de la reunión. Entonces, todo esto que acaban de escuchar son temas de los últimos discos de María Elena Walsh, que aparecen entre el 70 y el 79, que son los discos con las canciones para adultos. Dice Sergio Pujol en el texto que ustedes tienen y que ya han leído (jojojo): “no se puede entender el entusiasmo transformador de los años 60 sin considerar a la infancia como condición sine qua non de la revolución. En el *zeitgeist*...” ¿saben lo que es el *zeitgeist*? *Zeitgeist*, en alemán; el espíritu del tiempo. Una palabra que... ¿con Ferrer no leen más a Heidegger? Es una palabra muy heideggeriana: *zeitgeist*. En el espíritu del tiempo “de la década rebelde, la infancia se nos presenta como la más verosímil de las utopías. Estos niños que hoy escuchan y cantan, miran y dibujan, juegan y aprenden, y aprenden jugando, habitarán un mundo mejor. Pero para ello deberán ser niños en la plenitud de la palabra; ser niños liberados del viejo sistema tutelar a la vez que niños conducidos por la senda del cambio. Las canciones infantiles de María Elena Walsh contribuyeron grandemente a este cambio o al menos al deseo de ese cambio. Ayudaron a moderar nuestra subjetividad en un pie de igualdad con Mafalda y el Capitán Piluso.”

Les pido que retengan esta serie, la serie que propone Pujol: María Elena Walsh, Mafalda y el Capitán Piluso. “Me estoy refiriendo a la oferta cultural que supimos aprovechar los niños de aquel entonces, pero no hace falta que diga que quizás exceptuando a Piluso la lógica de la televisión es impiadosa con todo aquello que pugna por permanecer. Lo mejor de esa oferta mantuvo su vigencia plenamente. Hoy las expectativas se han moderado, el mundo no

parece dirigirse a la perfección, pero Mafalda se sigue leyendo y los discos de María Elena Walsh se siguen escuchando”.

¿Se sigue leyendo a Mafalda, se sigue escuchando a María Elena Walsh? Ese es el punto de partida de la reunión. Ustedes afirman que sí; los quiero ver cantar a lo largo y lo ancho de toda la clase, y así me demuestran que los discos de María Elena Walsh se siguen escuchando. Hay un indicador bastante notorio: María Elena Walsh muere en el año 2011. Un año antes La Nación, en una coproducción con Alfaguara, si no recuerdo mal, había comenzado a reeditar la obra completa de María Elena Walsh. Agotó una edición y luego de la muerte volvió a editar la misma edición y se siguió vendiendo. Y María Elena Walsh además siempre dice que a partir de los 80, momento en el cual deja de actuar públicamente, vivía de los derechos de autor. Entonces, eso nos permitiría hablar de una venta constante. Mi experiencia de... bueno, acá tengo dos biografías para contar y voy a hablar bastante de eso, pero mi experiencia de niño fue aprender las canciones de María Elena Walsh; mi experiencia de padre fue cantar y buscar y comprar la colección completa de María Elena Walsh. Sin embargo, Pujol también agrega una cláusula que dice *nuestra subjetividad*. Y ahí la pregunta es nuestra, ¿de quién? ¿Estamos hablando de una subjetividad generacional, estamos hablando de una subjetividad de clase, estamos hablando de una subjetividad nacional que está diciendo *nosotros los cincuentones* (categoría que me incluye, Pujol tiene dos años más que yo); estamos hablando de una subjetividad de clases medias urbanas, subjetividad en la cual todos nosotros nos movemos; estamos hablando de una subjetividad nacional, estamos diciendo nosotros los argentinos seguimos escuchando a María Elena Walsh y leyendo a Mafalda?

Todo apunta al cambio, es una de las hipótesis de la reunión; como veremos, el mundo del que hablaba María Elena Walsh no es claramente el mismo mundo en el cual nosotros estamos criando a nuestros hijos o ustedes han sido criados por sus padres. Pujol comienza

ese texto para introducir su análisis; qué salame, acá tenía de recuerdo una viñeta de Mafalda.



Decía, Pujol comienza con ese texto la introducción de lo que él entiende como la mejor canción de María Elena Walsh, cosa discutible.

[suena “Manuelita”: <https://www.youtube.com/watch?v=-4-CgZMqBZI>]

Tengo un buen análisis del funcionamiento de esa guitarra. Por ahora hay sólo sonrisas. Cantan más las señoritas que los señoritos, lo cual demuestra que los hombres no tienen infancia o se hacen los pelotudos al respecto, y esto otra vez no sirve para nada. Dice Pujol, en ese texto que ustedes tienen, que la infancia es un invento moderno, cosa que ustedes también ya deben saber largamente. Esto es, dice Pujol, tenemos las fábulas de Esopo en la antigua Grecia, pero nadie piensa que Esopo escribía para los chicos; los chicos no existían. Hasta que hacia finales del siglo XVIII comienza a hablarse de la infancia como concepto y comienza a producirse algún tipo de textualidad especialmente dedicada a la niñez. Entonces la infancia es un invento relativamente moderno y mucho más todavía por supuesto el mercado para la infancia, eso es un invento absolutamente del siglo XX. Y una cosa interesante entre tantas otras que dice Pujol sobre los textos infantiles de María Elena Walsh es que no hay moralización. Las canciones de María Elena Walsh no tienen enseñanzas morales, no enseñan a los niños a ser más buenos. Lo que desaparece en el texto walshiano, y por supuesto la próxima hora y media y hasta el final de la reunión walshiano refiere a María Elena Walsh y no a Rodolfo Walsh (al fin, en esta facultad...)... Decía, los textos infantiles originalmente son disciplinadores. No acá, no es de este texto, estuve revisando

estos últimos días la excelente biografía que Pujol escribió sobre María Elena Walsh y dice en un momento que María Elena Walsh no trabaja en un páramo, no es que comienza a hacer textos infantiles desde la nada, hay textos en ese momento, pero ¿qué textos hay? Básicamente lo que ustedes pueden, no recordar por supuesto, pero sí explorar como textos infantiles en los años 40 a 60 son por ejemplo las cosas de Editorial Atlántida y Constancio C. Vigil. La revista Billiken fundamentalmente, texto moralizador y disciplinador si los hay, y además los cuentos de Constancio C. Vigil; Constancio C. Vigil, el fundador de Editorial Atlántida, era un escritor de cuentos para chicos que todos los niños de los años 60 también leímos, estaban muy bien editaditos, con libros muy grandes, con letras grandes. Fue parte de nuestra alfabetización. Pero eran cuentos muy plomos, todos tenían una moraleja, todos tenían una enseñanza. Esto es, el texto infantil apuntaba fundamentalmente a disciplinar, a, sarmientinamente, educar al soberano; voy a retomar esto de Sarmiento.

Los 60 en cambio introducen una gran serie de novedades. Dijimos hace un ratito, recuerden, Pujol dice María Elena, Mafalda, Piluso. En un texto contemporáneo, escrito poco antes de la muerte de María Elena en el 2011, Juan Sasturain hace otra serie, dice así: Mafalda, Tato Bores, Les Luthiers y María Elena Walsh. Buena serie también, interesante. Donde la combinación es Mafalda, el punto de contacto es Mafalda. Ahora bien, lo que unifica todo, repito, todo, María Elena, Mafalda, Piluso, Tato, Les Luthiers, es el humor. Hay otra serie de cosas, la modernización, el psicoanálisis; digo, a ver, son textos modernizadores de años modernizadores como son los 60, voy a recordar en un momento, el debut teatral de María Elena Walsh es en el teatro General San Martín. El teatro General San Martín se inaugura en 1960 y era en esos años una especie de símbolo de la arquitectura moderna porteña. Ahora no lo pueden ir a ver, creo que sigue cerrado o cerrado en buena parte y está cerrado hace tiempo porque la eficacia macrista para esto es fantástica, pero en los años 60 el San Martín era un símbolo de la puta que los parió, un símbolo de esa modernidad, donde el psicoanálisis era otro dato importante y entonces el humor aparece como marca que unifica toda esta suerte de panteón que proponen Pujol y Sasturain respecto de los 60. Ahora bien, el lugar donde María Elena trabaja es básicamente otra novedad, otro lugar de la modernidad. Es la modernidad de los padres. Siempre cuento la misma anécdota; no anécdota, el mismo dato. Mi viejo trataba de usted a sus padres. Digo, no estoy hablando de cuatro generaciones para atrás, es la generación de sus abuelos; yo soy de la generación de sus padres. ¿Me

conceden eso o me daban más, la puta que los parió? Digo, sus abuelos trataban de usted a sus bisabuelos. Eso era la paternidad entre los años 20, 30, 40, 50. Esto es, seriedad, respeto, disciplina, castigos, en muchos casos corporales, no está mal darle un chirlo al pibe; todo ese tipo de cosas. Y nuestros padres, ahora el nuestros es puramente generacional, no sabían para qué lado disparar porque la modernidad, el psicoanálisis, todo eso les decía *no, no hay que pegarles, no hay que disciplinarlos, tenemos que ser más contenedores, mejores amigos* y no sabían cómo hacerlo y todos, siempre recuerdo en la mesa de luz de mi viejo la *Escuela para padres* que escribieron Eva Giberti y Florencio Escardó. Es decir, había que recurrir al manual, un manual donde lo que aparecía era justamente el psicoanálisis de divulgación.

María Elena Walsh trabaja sobre esa nueva paternidad, con otros elementos. Los formantes de María Elena Walsh son muy variados, en general vienen de la tradición culta (vuelvo sobre eso en un momentito), pero también de cierta tradición infantil que no existía en lengua hispana. Pero claro, María Elena Walsh era nieta de un irlandés. ¿Saben que el padre, como buen heredero de británicos, era empleado del ferrocarril? Para ser más preciso, del entonces Ferrocarril del Oeste, hoy Sarmiento, por eso María Elena nació en Ramos Mejía. Decía, la herencia británica le trae algunos formantes importantes de lo que tiene que ver con la literatura para chicos; no literatura exactamente, donde es clave la idea de las *nursery rhymes*. ¿Saben lo que son las nursery rhymes? Las rimas de nursery, las rimas de crianza. Una tradición popular inglesa, tradición popular británica digamos. Entre otras, para que se den una idea, y aquí aparece el otro formante, “Humpty Dumpty”. ¿Recuerdan a Humpty Dumpty? Humpty Dumpty es un personaje, ¿de dónde? De *Alicia en el país de las maravillas*, exactamente, y ahí tienen otro formante. Esto es, *Alicia en el país de las maravillas* le viene a María Elena Walsh como parte de esa tradición británica; Humpty Dumpty es una de esas rimas en inglés, “Humpty Dumpty sat on a wall // Humpty Dumpty had a great fall // All the king's horses and all the king's men // couldn't put Humpty together again”. ¿Se entendió? No. Humpty Dumpty se sentó en un muro, Humpty Dumpty se cayó; todos los caballeros del rey y de la reina no pueden poner a Humpty Dumpty todo junto. Es una figura que en las ilustraciones se desarma.

Pero además aparece la tradición culta en María Elena Walsh. Esto es, no tiene formación académica, no va a la universidad, ni siquiera estudia letras, digamos, se forma en Bellas Artes; en *Bellas Artes*, eh, harte con h, digamos, no artes populares. Pero además es una gran

lectora y escritora de muy joven, tan joven que en 1945, a los 15 años, publica sus primeros poemas. En La Nación publica a los 17. Había que ser buen poeta para publicar en el suplemento cultural de La Nación de 1947. Esto es, María Elena Walsh aparece a mediados de los 40 como una de las jóvenes promesas, de las nuevas voces de la poesía culta argentina. No está escribiendo rimas para niños, está escribiendo sonetos, es decir poesía letrada, culta, etc. Todo va a ocurrir en muy pocos años; hay una coincidencia muy interesante de hechos claves de la historia Argentina. En 1962 es la primera viñeta de Mafalda. Saben que Quino primero dibuja a Mafalda para una publicidad y luego la independiza como personaje, pero la primera Mafalda es de 1962. De 1962 es el primer espectáculo de María Elena Walsh, el primer espectáculo para chicos que se llamó *Canciones para mirar*. De 1960 es la primera grabación que hace de una de sus canciones, que es “La vaca estudiosa”. En 1961 nazco yo. Todo ocurre en pocos meses, digamos. Descubrí viendo estas cosas que María Elena Walsh estrenó su primer espectáculo meses después de mi nacimiento, o sea que no estuve ahí.

Ahora bien, la primera grabación de María Elena Walsh no son canciones de María Elena Walsh; la primera grabación de María Elena Walsh es “Leda y María”. ¿Quién era Leda? Leda Valladares, exactamente. ¿La tienen a Leda Valladares, la ubican? Pequeña historia, aunque Leda debiera ser parte de cierto patrimonio cultural argentino y algo de ella hablamos cuando hablamos de Mercedes Sosa. Leda era tucumana, ella sí tiene una formación académica, estudia filosofía y ciencias de la educación, se gradúa en filosofía y ciencias de la educación en la universidad de Tucumán, pertenece a una familia tradicional de Tucumán vinculada con la burguesía azucarera tucumana; siempre dice que le pasa a ella lo mismo, se acuerdan de la anécdota que contaba Libertad de Jesús Martín Barbero y el escalofrío epistemológico el día que van a ver esa película de mierda... Bueno, a Leda le pasa lo mismo escuchando bagualeras. Escucha una bagualera, escucha bagualas en los valles calchaquíes y sufre ese famoso escalofrío epistemológico por el cual decide dedicarse al folclore. Años después su perseverancia en... perdonen. Esto es “La vaca estudiosa”, una baguala.

[suena “La vaca estudiosa”: <https://www.youtube.com/watch?v=4jOSd1YF5B8>]

Con caja además, como se canta la baguala. 1960 es esto. En cambio, muchos años después, en 1990.

[suena Leda y Cerati, en el disco Grito en el cielo: <https://www.youtube.com/watch?v=OcjMAnHmRus>]

Esto es de 1990, es Leda Valladares con Cerati haciendo una baguala. Y en el medio está esto.

[suena Canto cósmico: <https://www.youtube.com/watch?v=GGFpd76Yic0>]

Obviamente esto es *De Ushuaia a La Quiaca* de León Gieco donde Santaolalla produce una actuación de León con Leda Valladares y un grupo de alumnos vallistos, esto es habitantes de los valles Calchaquíes, haciendo canto colectivo. Esto va a ser lo de Leda Valladares durante toda su carrera. Pero en ese momento, cuando ella se está volcando al folclore, se conocen con María Elena y deciden hacer un dúo. El pliegue es divertidísimo: se conocen por carta. Eran años en los cuales la gente se escribía cartas, no había mail, etc, entonces María Elena, ya conocida a mediados de los 40, fines de los 40 como poeta, empieza a recibir cartas de aquí y de allá, y le escribe una señorita licenciada en filosofía y ciencias de la educación llamada Leda Valladares, le escribe desde Tucumán y comienzan a cultivar una amistad por correspondencia, hasta que un día deciden conocerse. En el medio, María Elena, como les dije antes, como escritora prometedora del mundo de las letras, había conocido a este señor de barba, ¿alguien lo ubica?



Juan Ramón Jiménez dijeron con una serenidad y una certeza, *chapeau*. ¿Se acuerdan de Juan Ramón Jiménez? ¿O eso ya no les entraba en la escuela? “Platero es pequeño, peludo y suave”, el comienzo de *Platero y yo*, libro con el cual nos atormentaron a los niñitos durante décadas. Juan Ramón

Jiménez era un buen poeta, además, exiliado de la guerra civil española, viaja a Buenos Aires, da muchas conferencias y le presentan a la joven promesa de las letras argentinas y se la lleva, a eso que está ahí, que ahí tiene 18 años, es María Elena Walsh, se la lleva a Estados Unidos, a Maryland; él, la mujer y María Elena. Quiero decir, no sé si fue para un trío, pero no es que se llevó a la jovencita. Se la lleva para que estudie, que escriba, etc. Bien, lo cierto es que vuelve a la Argentina, está seis meses solamente en Maryland, comienza la conversación epistolar con Leda Valladares y Leda Valladares le propone que se junte con

ella. Y se junta en Panamá y de ahí se van a París, que era donde tenían que irse. Digo, hay una razón obvia por la cual se tienen que ir a París en 1951.

[suena la marcha peronista: https://www.youtube.com/watch?v=Q20_hBQ6Zxc]

A María Elena Walsh los bombos tampoco la dejaban escuchar a Bartok. Esto es, como chica culta, bien nacida, de un buen hogar (de clase media, eh, ojo, no pertenece a la gran burguesía), María Elena es una profunda y rotunda antiperonista. Entonces irse a París le parece fantástico. Pero hay otra cuestión acá, que me extraña que todavía nadie haya hecho hincapié en esto. ¿Por qué se va con Leda? [...] Chicos, María Elena Walsh fue una de las lesbianas más famosas de la historia argentina. Secreto a voces durante décadas que a María Elena Walsh nunca se le había conocido marido; sólo se le conocían amistades, y esas amistades eran todas femeninas. Con María Elena Walsh el tema es que uno no puede decir que fue la abanderada de las lesbianas argentinas porque ella recién acepta su condición de homosexual poco antes de la muerte, pocos años antes de la muerte; diciendo que no quería hacer bandera con eso, que no tenía por qué dar a publicidad su vida sentimental, etc, y además diciendo que a las mujeres siempre eso les había costado mucho más. Como ya dijimos varias veces, puto es cualquiera, o al menos es un poco más fácil que ser torta. Y María Elena Walsh entonces inicia su relación sentimental con Leda Valladares por carta, otra que esfuerzo de imaginación, se juntan en Panamá y se van a París las dos. En París, como corresponde a la época, van a ponerse a hacer música, porque es el objetivo de ellas, así vestidas.



¿Se acuerdan cuando hablábamos del tango vestido de gauchos en los años 30 en París? Bueno, a fines de los 50, para hacer folclore latinoamericano, porque ellas se ponen a hacer folclore especialmente del noroeste, recuerden que Leda es tucumana, hay que estar vestida de

indiecita. Entonces, comienzan sus actuaciones, les va bastante bien, graban un par de discos, tengo acá un par de ejemplos, ésta es muy bonita, conocida además.

[suena “Huachi torito”: <https://www.youtube.com/watch?v=qLEuhHms2o0>]

¿Lo conocen?

[suena “Viene clareando”: <https://www.youtube.com/watch?v=gcis0L1jYNU>]

La voz baja, la voz de contralto, es la de Leda; la voz de soprano es la de María Elena, que a todo esto no podía tocar ni el timbre. María Elena Walsh nunca supo música, *nada* de música. Apenas conocía, con el tiempo aprendió tres o cuatro acordes en la guitarra, no sabía nada. En realidad, cantaba por afición, pero nunca nadie supo cómo fue que la joven poeta prometadora de la poesía letrada argentina de golpe vuelve al país hecha una cantante, cantante y autora. Es un misterio. Insisto, nunca tuvo formación musical, nunca supo tocar nada. Toda la música, entre comillas, la ponía Leda, que además era la que había hecho recopilaciones de bagualas y traía el repertorio de Atahualpa Yupanqui, etc.

Hay una historia de esa estadía europea, que dura 5 años, y es que también van a Londres, graban en Londres, y ahí conocen a un señor, Alan Lomax. Alan Lomax era un etnomusicólogo norteamericano que había hecho largos trabajos de recopilaciones con la música tradicional popular norteamericana: el blues, el grass, el country, etc. Tenía unas cintas fantásticas y después se puso a hacer lo mismo en Europa, lo persiguieron en Estados Unidos por comunista, pa pa pa. El tipo estaba radicado en Londres y entonces Leda y María Elena lo van a ver a Lomax para mostrarle lo que estaban haciendo, con tono de a usted le va a interesar, usted que es etnomusicólogo, mire, acá tenemos la música de los valles calchaquíes. Y Lomax las escucha, no hace ademán de prender el grabador y cuando terminan dice “muy lindo, che, pero ustedes son dos chiquitas blancas y de clase media de la ciudad; es decir, ustedes no tienen nada de auténtico, nada de original”. Es la visión del etnomusicólogo, no es cierto, que frente a grabar con las copleras directamente en el valle calchaquí, le ve aparecer estas dos chiquitas blancas, de clase media, radicadas en París y dice “ustedes etnológicamente no me interesan”. Esto produce una crisis bastante grande en María Elena; en Leda no, Leda seguirá fiel a sus principios de esa condición de recuperadora de la baguala hasta el día de su muerte. En realidad hasta el día que el alzheimer no le dejó cantar más bagualas porque no se acordaba ni el nombre. Pobrecita, murió en el 2012.

Vuelven a Buenos Aires entonces, decididas a continuar al mismo tiempo su pareja y su dúo folclórico, pero con un enriquecimiento en el repertorio que es importante para lo que queremos argumentar respecto de María Elena, una incorporación que es ésta.

[suena “Romance del enamorado y la muerte”:
<https://www.youtube.com/watch?v=4ksmf9c5FtA>]

¿Alguien lo conoce? ¿No lo pueden cantar? “El romance del enamorado y la muerte”. ¿Esto qué es? Ya no es más valles calchaquíes, indias golpeando la caja, huachitó toritó; no, esto es el romancero español. Esto es una incorporación que tiene que ver con cosas que discutimos cuando hablamos de Mercedes Sosa. Esto es, la tradición de recopilación folclórica del noroeste a la que Leda Valladares pertenecía, se acuerdan que hicimos toda esa historia sobre los industriales azucareros fomentando la investigación folclórica, etc, sostenía que todo el folclore argentino era de origen español. Entonces, ir a buscar el romancero español era una suerte de gesto arqueológico de ir a los orígenes. ¿Se entiende la idea? Por eso es que aparece también el romancero español en la obra y la producción de Leda y María. Pero no se sabe bien por qué, María Elena nunca afirma... esto es, ellas graban, el primer disco que graban en Buenos Aires se llama *Canciones del tiempo de Maricastaña*. Éste último nombre a ustedes no les dice nada, pero era una expresión popular para hablar del tiempo de ñaupá, expresión que tampoco les dice nada. Más viejo que el culo, más viejo que la mierda. Oh, es de la época de mi viejo; una cosa por el estilo. El tiempo de María Castaña eran tiempos inmemoriales. Entonces, claro, usan estos materiales que tienen que ver con el folclore y con el romancero español. Pero nadie sabe por qué además al poco tiempo, en el año 60 justamente, graban un disquito en el cual aparece “La vaca estudiosa” y tres canciones más; de pronto aparece un repertorio infantil. Dijimos antes, “La vaca estudiosa” es la primera grabación... ahí estaban las dos voces, de María y de Leda, mientras que en cambio...

[suena “La vaca estudiosa”:
<https://www.youtube.com/watch?v=0wxOUbf0-bE>]

... acá ya aparece sólo la voz de María Elena. No la saben, eh. ¿Nadie la sabe? Qué bárbaro.

Aparece el repertorio infantil. Primero lo graban juntas. Es muy interesante porque ya la pareja está en crisis y el dúo entonces se disuelve; o mejor dicho la pareja se separa y consecuentemente deciden disolver el dúo. Inclusive María Elena vuelve a grabar todas las canciones que había grabado junto a Leda Valladares, porque además era la autora, con lo cual tenía la posesión de los derechos. Esto es, la carrera de María Elena Walsh empieza en el mismo momento en el cual termina su pareja y su dúo con Leda Valladares. Llegan a hacer algo juntas en canciones infantiles, pero luego toda la carrera infantilógica de María Elena Walsh es como solista. En el medio estrenan ese espectáculo, *Canciones para mirar*, que

había sido también el nombre del primer disco que María Elena vuelve a grabar; lo hacen primero juntas, luego lo va a hacer sola porque la produce, la dirige una ex estudiante de ciencias exactas que se había dedicado a trabajar en teatro y muy especialmente en la naciente televisión, que se llamaba María Herminia Avellaneda. María Herminia Avellaneda es la señora que ustedes tienen en esta foto, que estuve mostrando largamente en el comienzo. ¿La de la izquierda quién es?



[...] Susana Rinaldi, exactamente. Esta foto es de cuando ellas tres, en 1984, van a tener un programa de televisión en la ATC del alfonsinismo que se llamó *Como la cigarra*. La del medio es María Herminia Avellaneda, exactamente, que va a ser directora, puestista, de la gran

mayoría de las cosas de María Elena Walsh durante los años 60. Y también su segunda pareja. Pareja tampoco nunca pública, y que va a durar durante más de 10 años. Lo cierto es que, y acá voy a retomar esto en breve, pero tampoco es que la biografía amorosa de María Elena Walsh va a explicarnos aquello que queremos explicar.

Don Enrique del Meñique. ¿Qué es Don Enrique del Meñique, caballeros y damas? ¿Qué es?

[suena “Don Enrique del Meñique”:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZGhMKEVGFKc>]

Una ranchera. ¿Y qué es esto?

[suena “Marcha de Osías”:
<https://www.youtube.com/watch?v=RrNIJIdqRr8>]

Es una marcha, exactamente. Podemos hacer esto con todas las canciones de María Elena Walsh. Tengo ejemplos de todo lo que quiero mostrarles, no voy a pasar todos los ejemplos para no atosigarlos, porque además ya el intento de que alguna vez canten algo... voy a tratar de desatarlo la semana que viene cuando nos dediquemos a la cumbia, algo mucho más cercano a su identidad de clase. Permítanme detenerme en esta canción.

[continúa] ¿Cuál es la negativa? “Quiero tiempo no enjaulado, tiempo de jugar que es el mejor”, “quiero cuentos, historietas y novelas, pero no las que andan a botón”; ¿cuáles son las que andan a botón? [...] La tele, exactamente. Estas son canciones de los años 60, chicos, ya la televisión está ocupando el espacio de la caja boba, la manipulación, patatín patatín patatero. Ojo, María Elena Walsh hace una aparición en televisión en 1958 y luego tiene un programa en 1963. María Elena no le va a hacer asco a nada; vamos a volver sobre esto. Pero en la canción lo que está presente es esta idea de *sustraigamos a los niños del tiempo del capitalismo*. “Quiero tiempo pero tiempo no enjaulado, tiempo de jugar que es el mejor”. Quiero cuentos, historietas y novelas que me las lea mi abuela en camión, no las quiero en la tele. La negativa es: no quiero aquello que el capitalismo consumista y mercantil me ofrece como mercancía encapsulada para consumo de los pobres niños; ¡no!, liberémonos de todo eso. Uno diría: ah, María Elena era bolchevique; ni a palos, era una *liberal* [lí-beral]. Dice Pujol varias veces, es una *liberal*, no una liberal, en el sentido norteamericano. Retengan esto porque es una de las claves, creo yo, para analizar a María Elena. Pero la otra, además de esa posición política, entre comillas, en torno de las líricas, está esto.

[suena “Canción para bañar la luna”:
<https://www.youtube.com/watch?v=QsoRL1aVpVU>]

¿Qué es esto? [...] No. Acá lo que la guitarra busca trabajar, y por eso es muy importante el punteo del comienzo, es cierto aire de música japonesa, por decirlo de alguna manera. ¿Qué es esto?

[suena “El reino del revés”:
<https://www.youtube.com/watch?v=MfGITK3n9I8>]

Blue grass, es jazz. María Elena tiene dos ventajas: por un lado primero a su primer guitarrista, del cual habla Pujol en el texto, pero luego se arroja en brazos de Oscar Cardozo Campo, que era un arreglador de la hostia. Entonces el tipo, con una mina que, insisto, no sabe música, tararea sus melodías, le encuentra los arreglos perfectos.

[suena “La calle del gato que pesca”:
<https://www.youtube.com/watch?v=LjTI14qito0>]
Foxtrot. ¿Qué es esto?

[suena “La Pájara pinta”:
<https://www.youtube.com/watch?v=kiMSe1XNkzQ>]

Es un madrigal español. ¿Qué es esto? Esto es más fácil.

[suena “El twist del Mono Liso”:
<https://www.youtube.com/watch?v=bmK1094hktk>]

¿Qué es? ¿Qué dejamos? A mí me gusta ésta también.

[suena “Chacarera de los Gatos”: https://www.youtube.com/watch?v=_hQp2lSuC3k]

No los escuché. [...] Chacarera. ¿Y esto?

[suena “La canción de la vacuna”: https://www.youtube.com/watch?v=O2xvQ_IWvjc]

Vamos a volver sobre esto así que podemos parar acá. Dixieland. Lo que es fantástico... dice Pujol hay una combinación de simpleza tonal, son canciones para que cualquiera pueda cantarlas; tocate una que podamos cantar todos. Hay una sencillez tonal que dice Pujol le viene de esa formación original en la zamba y en la baguala, que son tonalmente muy sencillas. Tonalmente, ¿ok? No estoy diciendo, luego con eso se puede armonizar, etc. Pero tonalmente, las canciones de María Elena son en general muy sencillas. Ellas las canta de una manera muy particular, porque tiene una voz muy particular, tiene una hermosa voz de soprano, muy afinada, difícil de imitar, que nos obliga a nosotros los bajos a bajarle varios tonos a las canciones. Pero además lo que hay es una enorme complejidad rítmica, pero complejidad en el sentido de que va a tomar... no hay complejidad en cada canción, sí hay una complejidad en el conjunto de la obra. Cada canción elige un ritmo y ahí se queda. Persevera en ese ritmo. Pero cuando ustedes hacen la lista y ven el twist que tienen en el Mono Liso, “Manuelita”, que es una habanera como bien dice Pujol, “La canción de bañar la luna” que es música japonesa, el blue grass del “Reino del revés”, el son en la canción del pescador, el madrigal en “La pájara pinta”, el foxtrot en “El gato que pesca” (todo esto va a aparecer transcrito en la clase); el samba brasileño en “La mona Jacinta”, la milonga en “El hornero”, “La canción de la vacuna” que es jazz tipo dixieland, la marcha con “Osías”, la pavana en el caso de “Los castillos”, la chacarera con los gatos. Lo que tienen es una enorme complejidad en cuanto a que antropofágicamente María Elena devora todo lo que tiene a su alcance. Toda la música popular que tiene a su alcance. No sólo popular, ya en su etapa en música para adultos tiene dos canciones famosas que son “El señor Juan Sebastián”, es un homenaje a Bach, y “El señor Ravel”, que es un homenaje al autor del famoso bolero, Maurice Ravel. Y cuando digo bolero de Ravel es porque la canción de homenaje a Ravel se centra básicamente en la melodía del bolero. Esto es, no sólo la música popular, pero centralmente es la música popular. Pero es toda la música popular, eso es lo lindo. En María Elena hay una cosa antropofágica de capturar todo. Y además, por supuesto, como dijimos antes, la influencia del romancero, del folclore argentino, la influencia de Lewis Carroll, la

influencia de las nursery rhymes. Fíjense esto que es muy lindo, que yo no lo había pensado de esta manera, la primera estrofa.

[suena “Canción de títeres”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBrrzkoyDfs>]

¿Qué narra la canción? Una mierda. ¿Saben lo que narra? La rima. La rima como sonido. Esto está muy basado en la tradición de las nursery rhymes de las que les hablaba hace un rato. Lo cierto es que entonces todo esto va formando de una manera muy compleja, muy rica, la obra para niños de María Elena Walsh. Y es un éxito descomunal. *Descomunal*. Primero con problemas, esto es, hay anécdotas de chicos que van a la escuela en los 60 con la canción de María Elena Walsh y sus maestros se lo prohíben, porque claro, la escuela argentina venía muy tradicionalista, muy anquilosada. Piensen que además salimos del peronismo, nos zambullimos en la dictadura de Guido y luego la dictadura de Onganía; esos son los años en los cuales María Elena explota. A mí María Elena me caga la vida, me la ordena, me la encajona, me la estructura. Hay dos tramas posibles biográficas: la biografía de María Elena sobre la cual no vamos a volver, y además hay un apunte teórico al respecto que ya voy a hacer, y pueden estar nuestras propias vidas. Todos podríamos acá discutir cuál fue nuestra canción favorita. [...] ¿”El perro salchicha” dicen por ahí? [...] “El mundo del revés”. [...] “La canción del jardinero” dice Mercedes. [...] “La reina batata”. [...] “El twist del Mono Liso”; “la naranja se pasea de la sala al comedor, no me tires con cuchillo...”. ¿Cuál más? ¿”La chacarera de los gatos”? Es una maravilla. Es hora de contar la mía.

[suena “Don Dolón Dolón”: <https://www.youtube.com/watch?v=WAP9F4Ogx40>]

En 1965, porque el 64 hice una especie de sala de tres, todavía no estaba instaurada la sala de tres, yo era chico, pero el 65 sí, fui a un jardín de infantes parroquial de Floresta y llega fin de año y se hacía una fiesta de fin de año en esa época; durante un tiempo, hasta que construyeron una especie de teatrillo en la escuela alquilaban el cine teatro Fénix. ¿Alguien sabe de qué estoy hablando? Hoy no me acuerdo cómo se llama, es un boliche... [...] lo de arriba o algo por el estilo.

-El Teatro de Flores, La Reina. En la esquina de (...) y Rivadavia.

-De Martí y Rivadavia. ¿Cómo se llama ahora?

-¿El que está enfrente de la YPF?

-No, no está enfrente de la YPF, una cuadra más allá.

-Ese es la Reina.

-Muy bien. En esa época era un clásico cine teatro de la Buenos Aires que ya desapareció donde hacían cine y teatro. La escuela alquila el teatro y los chicos de jardín hacen una puesta en la que todos nos vestimos con unas enormes flores de papel crepe, ¿saben de qué estoy hablando?, para...

[suena “Canción del jardinero”: <https://www.youtube.com/watch?v=ABS5FiZIKcU>]

1965, eh. Muchos años después, en 1982 con un grupo de amigos se nos ocurrió armar una banda de música latinoamericana, metáfora con la cual decíamos que afanábamos aquí, allá y en todas partes y muy especialmente música psicobolche, éramos todos silviorodriguistas en esa época. Pero, por esa cosa de deuda con la infancia, otra de las cosas que teníamos en el repertorio era esto mismo pero más rockero.

[suena “Canción del jardinero” por León Gieco: https://www.youtube.com/watch?v=5_QMY42iOuQ]

Yo hacía segunda guitarra y coros. El mismo año en febrero, 1982, viene Mercedes Sosa a la Argentina y esto ustedes lo saben, ya lo dije, yo estaba ahí.

[suena “Como la cigarra” por Mercedes Sosa en el Ópera: https://www.youtube.com/watch?v=He_-pLBKdyQ]

Como contamos en su momento, en la clase dedicada a Mercedes Sosa, esto fue una especie de himno civil del final de la dictadura. Un año antes el cuarteto vocal Zupay, que Dios los tenga en la gloria y no los vaya a largar, grabó *Dame la mano y vamos ya*, que era un disco homenaje a María Elena Walsh donde hacía un montón de canciones, y acá está completo, no lo vamos a escuchar completo, vamos a escuchar apenas un fragmentito de esto.

[suena “El señor Juan Sebastián” por el Cuarteto Zupay: https://www.youtube.com/watch?v=q_2Qfdqao7o]

Que es la canción que María Elena le dedicó a Bach. La hacía el Cuarteto Zupay en el 81. Está llegando la democracia, el Cuarteto Zupay tenía una rara condición y era que la mitad eran peronistas y la mitad eran del PC, con lo cual era el grupo perfecto para cualquier acto, porque vos así podés invitar a los peronistas y a los del PC. Llega enero de 1985 y Zupay cantaba en Medicina, aquí y allá, y un día cantan en el Parque Lezama. Entonces la agrupación con la que yo militaba, insisto, típico, era mitad del auditorio peronista, la otra mitad del PC, yo ya dije de qué lado estaba, pero además, nada, como que había ciertas negociaciones con una señorita a la cual la invito a salir esa noche, se junta con los

compañeros y esa noche inicio mi romance por culpa del Cuarteto Zupay con la que fue mi primera mujer. O sea, cuando digo que mi biografía está tramada con María Elena Walsh no exagero. Le debo mi primer matrimonio, me cago en ella.

No conforme con eso, en 1991, en un jardín municipal también del barrio de Floresta, resulta que organizan, mi hijo mayor terminaba no su preescolar, terminaba su sala de 4. Entonces deciden realizar un acto de fin de curso y las madres... el único padre que tenía tiempo, que tenía horarios más insólitos y podía participar era yo. Y había una, siempre hay una, que es la que te organiza todo y se reserva el mejor papel. Entonces deciden escenificar la “Canción de la vacuna” y ella, esta mujer en cuestión, se reserva el papel, ahora no me acuerdo qué. Y dicen bueno, pero nos falta un doctor, y todos me miran; yo digo bueno, si no hay más remedio haré de doctor. Me comí la obra, me la comí. Pero no saben cómo. Imagínense...

[suena la “Canción de la vacuna”: https://www.youtube.com/watch?v=O2xvQ_IWvjc]

... todos haciendo mímica, que esto, que lo otro. Claro, la mina hacía de Brujito de Gulubú y pensó “voy a estar todo el tiempo en escena”, pero de pronto... llegó el doctor manejando el cuatrimotor. Y le rompí el orto. Bien. Esa fue mi despedida de las tablas, y sólo me quedó seguir dando clases.

Dice Bourdieu... ¿qué tiene que hacer esto acá? Dice Bourdieu: “la trayectoria social, la vida, la biografía no es sólo una serie de anécdotas; es una serie de posiciones en el campo. Tratar de comprender una carrera de una vida con una serie única y suficiente para sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un sujeto, que lo único que tiene es un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón a un trayecto en subte sin tomar en cuenta la estructura de la red. Es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones.”

Buena idea, eh. La comparación de la vida del sujeto con el trayecto en el subte. La vida del sujeto en última instancia es una serie única y suficiente de acontecimientos sucesivos, pero no se entiende la vida de ese sujeto si uno no la pone en relación con los demás elementos de la red, así como en el subte uno tiene que tener la red en la cabeza para saber de dónde va y a dónde llega. Entender la vida por fuera de las posiciones desde las cuales se articula esa trayectoria, por ejemplo una trayectoria artística, es como tomar en cuenta, como describir un trayecto en subte sin tomar en cuenta la red. ¿De dónde vas, a dónde vas? Bueno,

voy desde acá hasta acá; no, no, pará boludo. ¿Y las posibilidades que había? ¿En qué otra estación pudo haber bajado, pudo haber combinado, dónde pudo haber terminado? Bourdieu, y éste es un texto de *Las reglas del arte*, está discutiendo con un texto muy famoso de los años 60 de Jean-Paul Sartre, que se llamó *El idiota de la familia*. Sartre en *El idiota de la familia* biografía a Flaubert, y entonces intenta explicar la obra de Gustave Flaubert, el gran novelista francés, a partir de su biografía. Entonces Bourdieu le dice: la biografía no explica un soto; la biografía no explica una obra. ¿Por qué? Porque da cuenta solamente de esa serie de acontecimientos únicos sin dar cuenta de las posiciones, las líneas de fuerza, básicamente posiciones en el campo cultural. Y esas posiciones y líneas de fuerza del campo cultural, dice Bourdieu, son las que habilitan, las que permiten las distintas operaciones de la obra, no las elecciones vitales. Esto es, haber sido lesbiana y engancharse con Leda Valladares no explica la obra de María Elena Walsh. Haber sido antiperonista en la... no, no, paren, veamos el mapa. Veamos cómo María Elena juega a partir de distintas posiciones de campo. Por ejemplo el hecho de que ella hace televisión en 1963. ¿Por qué? Porque antes no había. ¿Y qué más hace? Hace televisión, hace teatro, industria discográfica, libros, espectáculo teatral. ¿Qué quiere decir eso? Que puede producir esto en un campo cultural muy particular como es el campo cultural de la Argentina en los 60. Inclusive, vuelvan a reparar en la lista: hace teatro, televisión, hace gráfica, discográfica... ¿Qué hace María Elena Walsh? Hace cultura de masas. No hace otra cosa. El pasaje por el libro, es decir el pasaje letrado, digamos, tiene que ver también con esta opción por la cultura de masas. Lo que María Elena Walsh edita hasta que avanzados los 80 va a publicar dos libros autobiográficos, lo que publica son sus canciones; o son los cuentos que a la vez cuenta grabándolos en discos. Lo que María Elena hace es solamente cultura de masas. Y podemos entender entonces la obra de María Elena Walsh en relación con esa cultura de masas.

En relación con la cultura de masas y también en relación con la infancia. Valeria Dotro, una compañera a la que deben conocer; bueno, creo que ya no está dando clases más en la facultad, pero es una graduada de aquí, una sandracarlista, una de las discípulas de Sandra Carli. Vale Dotro dice, recupera un poco más densamente la... ah, perdonen, esto es del cine.

[suena "Manubrio azul" en *Juguemos en el mundo*:
<https://www.youtube.com/watch?v=lePLxvZSBoU>]

Casi no hay imágenes de María Elena cantando salvo esta película de 1970. Era una mujer bella, eh; muy, muy interesante.

Vuelvo. Vale Dotro entonces dice: dónde funciona María Elena Walsh. Funciona en un campo, funciona en un campo complejo. ¿Qué había en el subcampo, por decirlo de alguna manera, bourdieanamente, de los programas para chicos? ¿Qué había? Ya no era sólo Constancio Vigil, editorial Atlántida; no. María Elena no sólo no trabaja sobre un páramo, sino que tampoco trabaja alrededor de un páramo. Son los años en los cuales aparece una renovación importante en todo lo que es programación infantil. Éste es uno de los sujetos, ésta es la más conocida.

[suena Pipo Pescador, “Canción del auto nuevo”:
<https://www.youtube.com/watch?v=z611yKhroMo>]

Los quiero ver ahora.

Dice Vale Dotro: es la aparición del didactismo; ya no el disciplinamiento, la moralización, sino el didactismo. Ésta idea de que vamos a formar nuevos chicos, más creativos, más originales, más copados a los cuales además les enseñamos cosas todo el tiempo. El señor que canta era obviamente Pipo Pescador, exactamente. Junto a él, no en la serie, bueno, está “La luna de Canela”, la aparición de Canela como otras de las grandes animadoras del momento. Junto a eso está, como todos saben, esto.

[suena “El Capitán Piluso”: <https://www.youtube.com/watch?v=xXntTAHZNX8>]

Perdonen, vuelvan a ver esto.

Todos los chicos con guardapolvo blanco. ¿Se fijaron? Esto es 1961, 62. Los chicos con uniforme de colegio privado no aparecían en la tele. ¿Se entiende lo que estoy diciendo? Éste es un momento en el cual la escuela pública es la organizadora de todo el universo educativo y cultural. Por eso es que en el programa de Piluso y Coquito (televisión privada, eh, esto no es Encuentro ni cosa que se le parezca) los chicos que aparecen son los chicos con delantal blanco. Por supuesto que el capitán Piluso y Coquito no pertenecen a la serie didáctica, pertenecen a la serie del entretenimiento, que también por supuesto la televisión ofrecía. Esto va a cambiar fundamentalmente a mediados de los 80, el retorno democrático encuentra a María Elena Walsh en el centro de la escena. María Elena había sido censurada, ella sigue trabajando, nunca se exilia, pero en el 79 publica un famoso texto llamado *El país jardín de infantes*, lo publica en Clarín, donde denuncia la censura procesista. Al día siguiente toda la

obra de María Elena Walsh queda prohibida para su uso en las escuelas, su difusión radiofónica, televisiva, etc. Ella no se exilia, además en ese momento todavía... no, ya se había separado de María Herminia Avellaneda y estaba con su tercera pareja que fue una famosa fotógrafa, Sara Facio, que la acompaña hasta la muerte. Pero María Elena tiene un cáncer de huesos, entonces, nada, no puede viajar mucho tampoco, en fin. En el 83 sube Alfonsín por una escalera y María Elena por la otra, pero María Elena no sube a la casa rosada, asciende al estrellato. Esto es, en marzo del 84 toda la escuela pública argentina está organizada en torno a María Elena Walsh. Hay una recuperación, se había transformado 20 años después en el centro de la escena educativa. Más, desde ese momento para acá no van a encontrar, especialmente en los últimos años que hay un fenómeno de renovación y muy linda producción de música para chicos, no van a encontrar nadie que no reconozca a María Elena Walsh como la que inventa todo. Digo, Pescetti, Magdalena Fleitas, todas las bandas que se les ocurran para chicos, esto es un guiño para madres, porque ustedes ya no fueron chicos de esas canciones. Todos ellos confiesan su deuda con María Elena Walsh. Pero a mediados de los 80 digamos que la cosa se complica, primero con esto.

[suena Xuxa: https://www.youtube.com/watch?v=AvK2_jOf2jw]

Vuelvo a Xuxa, esto es de cuando ustedes eran chicos, no me rompan los huevos. Si ustedes tienen, como calculo, como estimo, la edad de mis hijos, ésta es la música de su infancia. Xuxa, Flavia Palmiero. Esto es, la aparición del erotismo. Esto es un arco que termina, por supuesto, en Panam. Estas conductoras... reviso, yo hablé de esto, esta clase tiene su origen en una clase homenaje a María Elena en el año 2011; reviso la desgrabación y me di cuenta que cuando quise decir Xuxa y las paquitas dije Xuxa y las peteras. Vayan a explicar ese fallido con mi analista por supuesto. Digo, aparece, decía, esta variable del erotismo en la que María Elena, por supuesto, ni a palos estaba enrolada. Y luego hay otra complicación que aparece más que nada a comienzos de los 90, que es la aparición de la ficción para niños preadolescentes. Todos saben de qué estoy hablando.

[suena *Chiquititas*: <https://www.youtube.com/watch?v=7INx3QbueO4>]

Y esto también es de cuando ustedes eran chicas. Ahora sí, ahora me gusta más. ¿Les llama algo la atención? ¿El subtítulo en hebreo? Pero podría estar en italiano, en ruso, en francés, en inglés. Digo, la aparición de este tipo de productos tiene otras innovaciones, por ejemplo la construcción de una industria cultural muy sólida que en torno a estos productos

se transforma en exportadora. Exportadora y con subtítulos, no doblada. No digo todos los chicos del mundo, no vamos a caer en esa tontería, pero sí una gran cantidad de millones de chicos en el mundo cantan las canciones de *Chiquititas* en español. Una querida colega, profesora de la casa, Carolina Duek, que viene trabajando mucho sobre el tema de infancia, me acotaba hoy, me dice: es el primer programa que simultáneamente hace televisión, disco, teatro, cine, merchandising de lo que se les ocurra, ropa, revistas, libro, álbum de figuritas, gira por todo el país, gira al exterior y venta del programa al exterior subtulado. Es decir, acá lo que tenemos es la aparición del tanque que está revelando un mercado infantil totalmente distinto.

La serie por supuesto que está pasando por arriba una gran cantidad de cosas en la cual podríamos parar. Tengo un cachito de Jacinta Pichimahuida, pero la encontré con Cristina Lemercier y la mía era Evangelina Salazar. Tengo *El Chavo del 8*, tengo *Hijitus*, tengo *Gaby*, *Fofó y Miliki*, Disney por supuesto, *El topo Gigio*. No es que es María Elena, el diluvio y después viene Romina Yan. ¿Está claro, no es cierto? La serie es más complicada, estoy tratando de reducirla a ciertos elementos importantes. El cambio viene con el erotismo a través de Xuxa y sus epígonos locales, Flavia Palmiero es la primera, y luego el siguiente cambio es la aparición de la ficción; la ficción para niños ya estaba en Jacinta Pichimahuida, el tema es que Jacinta Pichimahuida no incluía también la condición de comedia musical, mientras que en cambio a partir de *Chiquititas*, 1996 es *Chiquititas*, esto ya se vuelve un compacto. Esta operación integral que hace Cris Morena en su factoría y a la que le responde la factoría Tinelli con, como todos saben y están esperando que ponga algo...

[suena *Patito Feo*: https://www.youtube.com/watch?v=B6Tu_myvC7A]

Imagínense qué gracia que me hacía dictar una materia que se llamaba Seminario de Cultura Popular y enterarme que las chicas de *Patito Feo* se dividían entre las divinas y las populares. Díganme si no daba como para reorganizar epistemológicamente todo el campo. Digo, podríamos, insisto, nada, dar muchas vueltas en torno de esto; prefiero pegar ese saltito que me lleva obviamente a esto.

[suena *Violeta*, “En mi mundo”: <https://www.youtube.com/watch?v=vQbogVycvU>]

Por supuesto que podríamos someter a esta mier... a este objeto a análisis más complejos. Por ejemplo, hoy viéndolo me llamaba la atención la cuestión de la puesta en escena, esta idea de la banda pop, las cantantes que ya no cantan, sino que tienen que cantar bailando.

Esto viene por supuesto, ¿de? [...] Madonna, claramente. La reinención del pop que hacen Madonna y Michael Jackson, con la combinación de canto y baile, y en esa serie aparece el segmento preadolescente, Britney Spears, etc. No estoy diciendo que hay novedad. Porque lo interesante es que en *Violeta* no hay una puta novedad, salvo una, ahora voy a ella. Puedo también encontrar esa disposición de la banda pop, decía, donde no está la batería porque después de todo la batería es prescindible, la batería hoy es electrónica, y sin embargo se repone simultáneamente el DJ, el tecladista, una guitarrista y una bajista que no hacen otra cosa que mímica; pero sin embargo, la banda tiene que aparecer atrás. Más el espectáculo de masas, el tipo de coreografía, etc. ¿Qué ibas a decir? [...] ¿Qué era qué?

-Esto que estábamos viendo.

-La puta madre. Loco, vamos a ver: Atahualpa Yupanqui, de acuerdo; la “Zamba de mi esperanza”, vaya y pase; “Media novia” de Palito Ortega, y, sí, está bien, es de cuando yo nací; pero esto es Violeta, loco. También conocida, hoy Caro me dice “tené cuidado, no digas Martina, tenés que decir Tini Stoessel”. Hace, ¿cuándo fue, dos años que hicimos la charla en el Germani? Cuando Macri la nombra embajadora cultural, algo por el estilo, se arma un quilombo, además se lo da a ella y a Tan Biónica. Tenemos un futuro...

-Ahora va a ser embajadora de la paz.

-¿Ésta va a ser embajadora de la paz? Bueno, pero que sea embajadora de lo que le chupe el orto (...). No era ciudadana ilustre, pero era algo así como que la patrimonializaban culturalmente. Entonces, la polémica, sabiamente Diego Fischerman decía loco, a ver, paren. La idea de discutir el Estado en relación con la cultura es importante; ahora bien, ¿hace falta que un bien del mercado sea además acompañado por los gestos estatales habiendo tanta cultura para poner guita? Lo cierto es que hicimos una charla con Diego Fischerman y un par de compañeras en el Instituto Germani de la Facultad y resulta que lo hicimos circular, estuvo lindo, la charla estuvo genial, con buena onda, buen humor, mucha gente; pero lo divertido fue que nos enteramos vía las redes sociales que las tinistas amenazaban con tomar el edificio de la facultad para castigar a esos intelectuales que hablaban mal de Tini. Les juro, estuvimos a punto de ser objeto de amenazas físicas, de acciones físicas por parte de las barrabravistas de Tini Stoessel.

Bien, lo cierto es que no hay nada nuevo. Está muy bueno, hoy le pedí a Caro Duek, colega de la casa, que me pase, ella viene trabajando mucho sobre esto y ella publicó en la revista

Anfibia, búsqüenla, la nota de Caro Duek dedicada a Tini, “Ganancia sin apuestas” se llama. ¿Qué hay en Tini Stoessel, en *Violetta*? Lo mismo. Es decir, la gran fabricación de un producto sumamente producido, muy cuidado, la factoría Disney. Claro, Disney en un momento, cuando empieza a perder el tren le pega un giro a toda su producción y el giro incluye no sólomente, bueno, comprar Pixar por ejemplo, contratar a los mayores expertos en educación, pedagogía y la mar en coche, didactalizar, pedagogizar su producción; ustedes ahora ya no pueden ver un dibujito de Disney sin aprender algo. ¿Se acuerdan de *Para leer al Pato Donald*? ¿Alguna vez escucharon hablar de ese libro, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart? Donde Disney era la penetración imperialista, esto, lo otro. Eran patos al pedo, nada, no pasaba nada más que penetración imperialista. Mientras que en cambio ahora ustedes no ven un dibujito de Disney sin que algo haya que aprender, sin que sea un lección didáctica: cómo alimentar, cómo ser mejores ciudadanos, más respetuosos, ahora tenemos *Handy Manny*, es decir el mexicano protagonista; tenemos la *Doctora Juguetes*, una negra. ¡Horror!, una negra protagonizando un dibujito de Disney. Es decir, somos todos políticamente correctos porque ahora ya no es la intuición del creador, sino que es equipos de producción. Bien, *Violeta* le agrega a lo que había inventado Cris Morena, a esta disposición multisuperficie del producto de la industria, le agrega la preparación durante tres años. Ustedes saben que a Martina Stoessel, el padre, productor de Tinelli que por eso había hecho una aparición en *Patito Feo*, la prepara para ser su gran mercancía. Y la pega, digo porque preparar productos preparados, ustedes lo saben, la cultura de masas tiene a rolete, pero ésta además la pega. Durante tres años la encierra a la piba y la pone a cantar y bailar. No voy a discutir si canta bien, canta mal, a mí me parece un espanto. Pero la prepara para producir en este circuito industrial. No hay absolutamente nada nuevo salvo esa condición particular de una preparación especial. Esto es, no hay casting; ésta es la diferencia, no hay casting, sino que hay una preproducción que prepara a una persona que no va a pasar por un casting, sino que tres años después se va a transformar en... Chicos, *Violetta* es uno de los productos más vendidos en el mundo. En el mundo. No estoy hablando de un ídolo pop teen criollo. Se vende en todo el mundo. Lo tomó Disney. Hay que ver qué pasa ahora que ya Disney largó *Violetta* y lanzaron a *Tini*. Martina Stoessel está haciendo el pasaje Britney Spears, de ídolo teen a ídolo a secas. Parece que mucho más disciplinada que Britney Spears, no creo que nunca se meta un micrófono en el orto.

Es hora de hacer una pausa y revelar un secreto: esta clase tiene dos direcciones simultáneas, además de, como alguna vez argumenté en una clase, todos los niveles solapados y cruzados de los cuales hemos hablado. Es decir, en esta clase hay dos direcciones: una, aquella que tiene que ver con María Elena Walsh y la producción de esta literatura, música, animación infantil que en un momento se complejiza y termina en Violetta, y por otro lado, la otra dirección que organiza la reunión es aquella que tiene que ver con cómo represento a los chicos, cómo hablo de los chicos. Vamos entonces acá, ocho y media de la noche, a parar la primera dirección y dedicar la última media hora a la segunda dirección. La primera dirección ya podemos hacer una pausa y concluir la acá: ¿qué fue María Elena Walsh? Podríamos seguirla, ella en el 71, 72 pega un giro, deja de hacer cosas para chicos y hace su carrera de adulta en su primer disco *Juguemos en el mundo*, hace un espectáculo en el Regina y luego graba tres o cuatro discos con canciones para adultos que sintonizan con la llamada nueva canción argentina de los años 60, que son Nacha Guevara, Jorge Schusseim, Carlos de la Vega, los café concertistas: Carlos Perciavalle, Antonio Gasalla; todos estos nuevos artistas medio under, todos muy progres, todos muy copados, todos muy inteligentes, todos muy Les Luthiers. María Elena se inserta en ese sector y, digo, no nos interesa tanto; tiene alguna cosa linda. De ese momento es “Como la cigarra” por ejemplo o la “Serenata para la tierra de uno” o “Los ejecutivos”; digo, tiene canciones muy bonitas, pero no me interesa tanto. Porque me distraería de la interpretación que quiero parar acá; esto es, por qué María Elena ocupa ese lugar y ocupó esos espacios y produjo las cosas que produjo para chicos. Y entonces, bueno, acá la interpretación pasa, en primer lugar, por aquello con lo cual cerré la reunión pasada, que es el lugar del artista, igual que con Charly. Habría en María Elena Walsh esta constitución de un lugar artístico donde, si dijimos la vez pasada el artista trabaja en el lugar del límite del lenguaje, en María Elena no hay ese trabajo con el límite del lenguaje; en María Elena lo que hay es el tratamiento de la abundancia, la novedad en el tratamiento de la infancia y en la abundancia de los materiales. Esa es la novedad artística, entre comillas, de María Elena Walsh. Expandir los materiales, nuevamente, las músicas populares diversas, las nursery rhymes, Lewis Carroll, la nueva canción francesa, y además esta novedad en el tratamiento de la infancia que, dijimos, es absolutamente radical. Junto a ella hay toda una serie de otros productores que en esos años se dedican a la infancia de modo *liberal*, pero lo de María Elena es absolutamente novedoso.

Ahí está esa novedad artística, ese lugar del artista del que comenzamos a hablar con Charly García y que por ejemplo no vamos a hablar hoy hablando de Pocho la Pantera. Si hoy me metiera con Pocho la Pantera todas estas elucubraciones sobre el arte popular y el tratamiento del límite se me van al carajo, no tengo dónde sostenerlas. Intenté, dije vamos a hacer un homenaje a Pocho la Pantera y me metí con el “Hijo de Cuca” y dije “homenaje las pelotas”, que se lo haga otro, alguien más peronista (ja ja ja). Puede explicar algo de esto alguna cosa de respeto por el público, no sé, esto es una dimensión que no sé si vamos a explorar en el resto del curso. Lo cierto es que el lugar del artista que construye María Elena tiene que ver con estas novedades en el tratamiento de materiales y la invención de una infancia.

Pero en segundo lugar lo que me parece más importante en María Elena a los efectos de las cosas que estamos discutiendo es la relación entre lo culto y lo popular, porque en María Elena lo que tenemos es el tránsito más clásico que va de lo culto a lo popular. Es decir, alguien que se forma... a ver, María Elena se cartea con Victoria Ocampo, se va con Juan Ramón Jiménez a Maryland, publica en el suplemento cultural de La Nación, es una buena gorila, como corresponde en los años 50. Ella viene de ese espacio de lo culto y va a parar al infierno de la cultura de masas, al corazón de la cultura de masas: a la tele, al cine, a la discografía, al teatro, a las revistas, a a a. Nunca produce por fuera de eso. Es decir, hace el camino que va de lo culto a lo popular; de su futuro de poeta al corazón de la cultura de masas. Pero, ¿a partir de qué principio? Y esto es interesante. El principio es, retomo, el principio *liberal*, es decir el principio reformista, el principio distribucionista. María Elena Walsh es alguien que, consciente de los repertorios que maneja, repertorios cultos, dice esto es bueno para las masas, lo voy a repartir. ¿Se entiende la idea? Es decir, es el más clásico... y no habíamos tenido hasta ahora un productor de este tipo, un reformista, en este caso una reformista. Alguien que toma el capital culto y decide distribuirlo a través de la cultura de masas. Por lo tanto la operación no es la degradación de los materiales cultos. Porque además María Elena toma algunos materiales cultos, pero María Elena lo que toma también son los materiales populares: el folclore, el jazz, las músicas populares. Arma con eso un aparato que se presume respetuoso, inteligente; nuevamente, culto; y lo que hace es tomar la cultura de masas como espacio de distribución. Por eso es que María Elena tiene que ser alfonsinista. Pero también es la inventora del progresismo en la cultura de masas. Esto es, qué hay en María Elena si no progresismo: los chicos son buenos, no hay que disciplinarlos, tenemos

que ser más liberales, más respetuosos, el respeto por la discriminación de género, tiene un hermoso verso en una canción que se llama “Orquesta de señoritas” y dice “quien no fue mujer ni trabajador piensa que todo tiempo pasado fue mejor”. Linda frase, hermosa frase. La repito: “quien no fue mujer ni trabajador piensa que todo tiempo pasado fue mejor”. Es decir, la cuestión de la diversidad, del respeto de género, su propia posición de mujer y lesbiana. Esto es, ¿qué es María Elena? Progre. El progresismo hecho cultura de masas.



Por eso, y acá viene mi última provocación de la noche, pero después viene algo peor, por eso termina kirchnerista. Porque es progre. Saben que no solamente Cristina fue al velatorio de María Elena, sino que se encontraron para el festejo de los 80 años de María Elena, Cristina la invita... Confiesan mutuamente su respeto. María Elena tiene un cierre kirchnerista; ¿por qué? Porque el kirchnerismo se había vuelto progre. Progresista en ese sentido del trabajo con el respeto, los derechos, la diversidad y la concha de su hermana también en la cultura de masas.

Dijo Alan Pauls, un autor y crítico argentino contemporáneo (contemporáneo a mí), cuando se muere María Elena dice Alan Pauls: se murió el Sarmiento de la segunda mitad del siglo XX. Buena idea. Por la cuestión didáctica, pero también por la idea de reconciliación, distribucionismo, reformismo, alfabetización. Digo, porque el Sarmiento mal leído es el que habla de civilización o barbarie; el Sarmiento bien leído es el que habla de civilización y barbarie. Lo que María Elena propone es la reconciliación, la recuperación de lo bárbaro al servicio de un proyecto civilizador, reformista, alfabetizado. Es decir, nuevamente, *liberal*, progresista. Que termina en *Zamba*. Obviamente, cómo no se les ocurrió hasta ahora decir “acá falta *Zamba*”. ¿Qué es *Zamba*? La versión kirchnerista de María Elena Walsh. *Zamba* es un María Elena Walsh 50 años después. ¿Saben de qué estoy hablando, el personaje de Encuentro? Mal que les pese a la crítica liberal, a la crítica de derecha, *Zamba* no es anti-sarmientino, *Zamba* es el Sarmiento progresista y distribucionista, reformista, de la época de la cultura de masas. Es decir, insisto, *Zamba* vendría a ser una especie de María Elena Walsh fuertemente kirchnerista.

Pero, dije, la segunda dirección es el tema de la niñez en la cultura de masas, la representación de la niñez. Volviendo a Pujol, la idea de la infancia como condición sine qua

non de la revolución en los años 60. En los años 60, la aparición de los niños tiene que ver fundamentalmente con esta idea de la unión con lo revolucionario, es decir, los niños como expectativa de futuro unida como metáfora a la cuestión del loco. ¿Cuál es la metáfora? “Los niños y los locos siempre dicen la verdad, por eso a los locos los encierran y a los niños los educan”. ¿Escucharon decir eso alguna vez? Es un lugar común... no les digo que está en los grafitis de los baños, pero más o menos. Al lado de “en este lugar sagrado” escriben “los niños y los locos siempre dicen la verdad, por eso a los locos los encierran y a los niños los educan”. Los 60 son años que están llenos de locos y de niños.

[suena “Fermín”: <https://www.youtube.com/watch?v=K8f0SSJhQ1M>]

¿Qué es esto? ¿Dónde está Fermín?

-En el hospicio.

-En el hospicio, exactamente.

[suena “The fool on the hill”: https://www.youtube.com/watch?v=DGEX_7IqaC4]

Y éste no está en el hospicio, ¿dónde está? [...] En la colina, muy bien, es “El loco en la colina”, como se traducía en esos años. Y también tienen estos niños, por supuesto.

[suena “Plegaria para un niño dormido”:
https://www.youtube.com/watch?v=gHqvPD_pmxY]

[suena “Canción del jacarandá” por Palito Ortega:
<https://www.youtube.com/watch?v=LfFZyuDgdaQ>]

Paradójicamente, la versión de Palito Ortega agrega niños, que en toda la obra de María Elena Walsh están ausentes. En toda la obra de María Elena Walsh no hay un puto chico cantando. En la versión de la “Canción del jacarandá”, que escribieron juntos, la canción tiene letra de María Elena Walsh y música de Palito Ortega (demostrando que ambos no se privaban de nada), en la versión de Palito Ortega en cambio aparece un coro infantil acompañando la canción. Digo, hay muchos niños y hay muchos locos; obviamente Palito Ortega no clasifica en ninguno de los dos lados, pero Palito Ortega tiene que aparecer porque es una especie de eje ordenador del curso. Hay más, por supuesto, también de esos años es esto.

[suena “Canción para un niño en la calle”:
<https://www.youtube.com/watch?v=h0Bi0lPqXTs>]

Canción de Armando Tejada Gómez del año 69 grabada por Mercedes Sosa. Ahora bien, lo que está acá es la versión de Mercedes Sosa con una combinación. [continúa] ¿Quién es? [...] René Pérez, exactamente. Esta es la versión que no graban a dúo, porque en realidad lo grabaron separados, es una actualización de “Canción para un niño en la calle”, la vieja canción de Armando Tejada Gómez y es muy interesante porque si el texto original dice “dejémonos de joder con esos chicos simpáticos de María Elena Walsh y vean estos chicos que siguen sufriendo hambre y que están en la calle”, la versión del siglo XXI con René Pérez, al aparecer en ese rapeo lo que está diciendo es que todo sigue exactamente igual. 50 años después la canción dice *esto es puro presente*. Si en los 60 la niñez prometía futuro, en el siglo XXI la reversión de la canción afirma que eso, que la pobreza, que la miseria, que la explotación es puro presente. Hay más formas de ver a los niños. Vamos a ver, tenía otro fragmento, pero vamos a ver el final.

[suena escena final de *Crónica de un niño solo*: la versión completa está en <https://www.youtube.com/watch?v=CX83rHwmxxI>]

No importa el diálogo igual, pero... Ésta es la escena final de *Crónica de un niño solo*, película de Leonardo Favio de 1963. Acá, nada, el cana le dice te voy a llevar a la comisaría, el pibe yo no hice nada, yo no hice nada. Lo que me importa es, por favor, miren con atención los últimos dos planos. Y mientras tanto me preguntaré qué le pasó al sonido. Y ahora. ¿Alguien puede creer que un tipo con la grafía de Favio deja que al pibe se le escape la mirada? No. Ese chico en el momento final... la película *Crónica de un niño solo* narra la historia del pibe, de Piolín, desde que está en el reformatorio hasta que, suponemos, va a volver al reformatorio. Es la vida en el reformatorio, es el escape del reformatorio, el regreso a la villa y hay otra escena muy terrible en la cual Piolín es cómplice, aunque no activo, de la violación de uno de los chicos por parte de otros de los chicos de la villa. Con lo cual, lo que organiza la película es la violencia contra los chicos y entre los chicos. Es una violencia contra el subalterno, marcado por una doble condición subalterna (chico y pobre), pero también la violencia entre los propios subalternos: esa violación ocurre sin que haya adultos en el medio. Por supuesto que la violación está fuera de campo. La película es una obra de arte terrible y es minuciosamente contemporánea a *El país de Nomeacuerdo*, a *Canciones para mirar*, etc. Esto es, junto a las canciones de María Elena Walsh hay otra manera de narrar la infancia. Claro, ojo, casi no hay clase social en María Elena Walsh, mientras que en

Favio en cambio la condición de clase es una condición estructurante. Y ese final habla de ese talento increíble de Favio, no sólo narra esa violencia ejercida contra los chicos y contra los chicos pobres en particular, sino que además el pibe nos mira a nosotros, y ahí el nosotros es nosotros espectadores, pequeños burgueses y burguesas de buenas conciencias progresistas que estamos educando a nuestros hijos con María Elena Walsh, llevándolos al teatro San Martín, comprándole libros piolas; nos mira a nosotros, el pibe nos mira a nosotros y nos dice: “viste”. Y nos mira dos veces.

El trabajo con la niñez no es algo tan sencillo. Hay muchas posibilidades de narrar esa niñez, como todos ustedes leyeron. Por ejemplo, otra posibilidad, todavía bastante más dura, es la que en 1969 dice Osvaldo Lamborghini.

“Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria. Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario”.

Y así comienza la historia del “Niño proletario” que narra Lamborghini. Y ahí entonces todo lo que acabamos de decir se nos va al remismísimo carajo. La representación de la niñez estalla, pero no en mil pedazos, estalla en una sólo dirección. Esa dirección es la violencia libidinizada. Todos han leído el texto; mentira, no lo leyó nadie. Y ahora van y me lo leen, hoy mismo, a la noche, a oscuras, cosa que cuando terminen no sepan para dónde disparar. No lo lean entre varios y con una tarde simpática. El texto termina con el niño Stropani, al cual sus amigos llaman Estropeado, violado y asesinado por tres compañeros. Lo someten, lo golpean, lo violan. Y entonces, la representación del niño proletario que estaba en la casa o que estaba en el reformatorio del barrio se transforma en pura violencia, no hay otra cosa que violencia en esa representación. ¿Qué está queriendo decir Lamborghini con esto? No es la celebración de tres niños bien, tres niños burgueses que asesinan a un niño pobre; por supuesto que no hay ninguna celebración. Hay un juego muy complicado, parodia de otros

materiales; Lamborghini parodia a la literatura boedista, la literatura de Boedo sobre los niños pobres; se ríe de, hay un momento en el relato que dice “con un pantalón cortito y un sólo tirador”: ese es Leonardo Favio cantando “Chiquillada”. Él está parodiando las representaciones comunes, inclusive las bien intencionadas, las progresistas, de los niños y lo que objeta con eso es que esa representación del niño como catálisis, como representación de las clases populares, del puro futuro que van a tener esos niños, van a salir de la calle, que los van a sacar del trabajo, los van a mandar a la escuela, los van a educar, los van a atender; un carajo, lo que hay es que el niño pobre va a ser sometido, violado, asesinado de la forma más infame. Eso es lo que está diciendo Lamborghini. En realidad, si el niño pobre era el lugar de la redención, los vamos a sacar del reformatorio y los vamos a sacar de la calle, Lamborghini dice que no hay ninguna redención posible, ese niño pobre va a ser sometido, violado, asesinado. No hay ningún tipo de horizonte promisorio, Lamborghini dice que (sintéticamente, no lo dice explícitamente) el niño proletario está para ser sometido, para ser violado, para ser exterminado. No es que Lamborghini está postulando que vamos a matar chicos pobres; Lamborghini, que además era un personaje absoluto y un tipo tan radical que se pasaba de radical, y además hace literatura, no está haciendo programas políticos, no está traduciendo el deseo del escritor “matemos niños proletarios y de ser posible con un buen palo en el orto”; no. Y estoy adelantándome porque ustedes no han leído el texto. Lo que dice Lamborghini es: “los van a matar a todos”. El destino del niño pobre no es la redención, la revolución, el futuro mejor, el futuro más democrático, más igualitario; el futuro del niño pobre es la muerte: es la explotación, es el sometimiento, es la violación, es la muerte. Lo que Lamborghini señala es el límite de esa representación simpática, progresista y reformista de la niñez. Lo que dice Lamborghini es que cuando nosotros, los intelectuales de la clase media bienpensante, representamos a los niños pobres lo que hacemos es autoexculparnos: miren qué bonito, van a estar mejor, van a salir de esa posición, son el futuro. No, mentira, los niños pobres van a ser sometidos a la violencia, a la sexualidad y a la muerte. Lamborghini anuncia en el 69 que la violencia es además violencia política y es además violencia libidinal y que sólo tiene como destino la desaparición y la muerte, no hay otra posibilidad. Frente a esta idea romántica, esperanzada, evangélica, hay un niño en la calle, démosle la mano y ayudémoslo a salir de la miseria, Lamborghini dice: un carajo, los van a cojer a todos, los van a matar a todos.

Aunque parezca mentira, esto, que es un límite de la representación, sin embargo pudo entrar en la cultura de masas a través del inefable Fito Páez.

[suena “Acerca del niño proletario”, de Fito Páez:
https://www.youtube.com/watch?v=REAnBi_vN7g]

Esta canción es una canción del disco *Rey Sol* que se llama exactamente “Acerca del niño proletario” en el cual Fito Páez reversiona, por decirlo de alguna manera, el texto de Lamborghini.

20.59 hs. Simultánea, minuciosamente, de modo simultáneo a este texto, Rodolfo Walsh escribe ese cuento que ustedes tienen, “Un oscuro día de justicia”, en el cual está la otra posibilidad política de la representación de la niñez. Esos niños en un internado que tienen peleas entre ellos, pero fundamentalmente son sometidos a la opresión de los celadores, de las autoridades; al disciplinamiento. Y acá sí, lo walshiano abandona a María Elena y vuelve con Rodolfo. En ese cuento, que ya sé que no han leído porque ustedes no han leído un pomo, pero léanlo con atención porque es un cuento delicioso; al final uno de los chicos dice “voy a llamar a mi tío Malcolm”. ¿Quién es su tío Malcolm? Su tío Malcolm es el grandote que fuma y que lo va a cagar a palos al celador. Y un día llega el tío Malcolm y salen todos los chicos contentos porque viene el tío Malcolm que los va a liberar de la opresión. Y entonces el tío Malcolm se agarra a palos, se agarra a trompadas con el celador Gielty y lo empieza a cagar a palos; lo empieza a cagar a trompadas y de pronto el muy boludo, ¿qué hace? Saluda. Y entonces el celador Gielty, recuperado,

“Allí acabó la felicidad, tan buena mientras duraba, tan parecida al pan, al vino y al amor. Recuperado Gielty [el celador] sacudió al saludante Malcolm con un mazazo al hígado, y mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió, y mientras Gielty lo arrastraba en la punta de sus puños como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba al querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino.”

Esto es Walsh en su estado más perfecto. Es al mismo tiempo ese ritmo maravilloso del relato, “y el pueblo aprendió que estaba solo y que debía sacar de sus propias fuerzas”, y también es el Walsh de la gran metáfora política. ¿Qué son los chicos acá? Es el pueblo, el pueblo que no tiene que esperar salvadores.

Ésta es la última posibilidad para trabajar con la niñez. Podríamos extendernos, pero no lo vamos a hacer porque son exactamente las 9.01 y nos vamos entonces con lo último que hay en programas para chicos en Disney. Nos vemos la semana que viene.

[suena *Soy Luna*: https://www.youtube.com/watch?v=bZYQtS668_o]

Desgrabación: A.A.V., que aunque parezca mentira desgraba cada vez mejor

Versión corregida: P.A.