



María Elena Walsh: *Dame el amor, dame la mano*

Por Luciana Sofía Pino¹

En 1965, la multifacética artista María Elena Walsh publicó *Hecho a mano*, un poemario editado por Luis Fariña Editor. A pesar de que tuvo muchísimo éxito en su momento de publicación, logrando incluso una segunda reedición a un año de su primera tirada, es un texto que no se ha vuelto a reeditar luego de la década del '60. A lo largo de la obra, podemos encontrar que el poemario está atravesado por una tensión entre el trabajo y el ocio, entre las características de la vida moderna y la nostalgia de un pasado mejor, perdido. Los poemas, en su mayoría, se anclan en un escenario reconocible: la ciudad de Buenos Aires, que se esgrime como un espacio, lingüístico e histórico, represivo, oscuro y hostil. Ante este escenario opresivo, el yo poético propondrá la ternura del encuentro íntimo como una de las pocas prácticas capaces de auspiciar refugio. Así, como en pocos libros de María Elena Walsh, podemos encontrar presentes marcas de un erotismo entre mujeres latente. Para adentrarnos en *Hecho a mano*, a más de cincuenta años de su primera edición, nos propondremos rastrear estas líneas que se tensan, presentes en la producción poética de esta autora disruptiva.

Para cuando el libro se publica, María Elena era ya una autora consagrada, mayormente por su obra para el público infantil. Después de un gran éxito en su paso por Europa con el dúo folclórico que mantuvo durante una década con su entonces compañera Leda Valladares; después de escribir guiones para el súper premiado programa televisivo *Buenos días Pinky*, alentada y contratada por María Herminia Avellaneda –primero, joven amor y después inmensa amistad que mantiene durante toda su vida–; después del famosísimo disco *Canciones para mirar*, que incluía canciones que hoy continúan siendo parte de la cultura latinoamericana; en medio de todo este frenesí de productividad y éxito, María Elena publicó *Hecho a mano*. Con respecto a su estructura, el libro está dividido en cuatro

¹ UBA

partes o secciones. La primera, sin ningún título que la englobe a diferencia de las restantes, presenta quince poemas: “Prólogo”, “Canto liso”, “De mis tiempos”, “Vidalita”, “Objetos en soledad”, “Arte poética”, “Comportamiento de guitarras”, “Hotel du Grand Balcon”, “Sala de madrugar”, “Con tambor”, “Asunción de la poesía”, “I”, “II”, “III” y “Monumento al trabajo”. La segunda sección consiste en “Cuatro fábulas urbanas”, poemas que, en consonancia con el título que los reúne, presentan seres inanimados personificados y en los que se suceden los eventos más fantásticos que encontraremos en el poemario. En la tercera sección, “Correspondencia”, se encuentran ocho poemas que se construyen sobre una base dialógica que toda correspondencia, en tanto propuesta discursiva o respuesta a otro discurso, posee: “Carta de recomendación”, “Solicitud de empleo”, “Telegrama”, “Expresión de condolencia”, “Postal detenida”, “Rechazando una invitación a ir al cine o a participar en cualquier otra actividad mundana”, “Invitación al vals” y “Borrador de testamento”. Finalmente, quien llega a las últimas páginas del poemario se encuentra con la “Sección bronca”, que presenta los seis poemas con la carga política más evidente del libro: “Oración a la propaganda”, “Las que cantan”, “Oda a la burocracia”, “Canción de cuna”, “Oda doméstica” y “Canción dócil”. Es decir, se plantean diferentes secciones y, a pesar de su diversidad, los poemas que componen cada sección forman un conjunto coherente con lo que el título de cada sección propone.

El libro está tejido por la presencia de una voz poética sensible y perceptiva del mundo y las problemáticas que la rodean. El espacio que construyen los poemas de *Hecho a mano* parece dialogar de forma estrecha con su referente, aquella Buenos Aires donde la turbulencia política de la época, ocasionada por las encadenadas dictaduras militares, se hacía presente también en el clima social. Poder de observación, resistencia y valentía caracterizan a este yo poético frente a una Buenos Aires que se delinea como una ciudad triste, intranquila, desolada en ciertos poemas. “Vidalita” es un excelente ejemplo de cómo aparece retratada una Buenos Aires opresiva, en un otoño que, más que estación pasajera, se instala como estado de ánimo y de naturaleza: “Me da una tristeza / este olor a nadie, / tan antiguamente, / pobre Buenos Aires. // Modestos silencios / suben de la calle / y son parecidos / a los hospitales” (Walsh, 1966, p. 22).

La voz poética se declara triste al contemplar una ciudad que transmite pena y vacío, y el escenario citadino se va armando mediante la mención de palabras propias del campo semántico de la urbe, en un gesto metonímico: calles, hospitales, cárceles, ventanas, paredes representan esa ya mencionada Buenos Aires. Los ciudadanos no habitan las calles, tampoco se animan a intervenir en lo que pasa allá afuera: “Ante una ventana / se vuelven cobardes / bastantes humanos / y hasta algunos ángeles”. Las imágenes relativas al otoño abundan: “Parece mentira, / pero qué desastre / es ver que las hojas / se van de los árboles. // Estas cosas pasan, / cualquiera lo sabe. / Los otoños son / unos criminales” (Walsh, 1966, p. 23). Se entremezcla con los sentidos de melancolía y tristeza, tradicionalmente asociados al otoño, la idea de la criminalidad: hay crímenes sucediendo, y todos lo saben. El robo de las hojas que son despojadas de los árboles convierte a los otoños en unos criminales, en una ciudad en la que “por ejemplo, un peine / representa cárcel” (Walsh, 1966, p. 22). Cabría preguntarnos si estas últimas estrofas dialogan con el clima violento que impregnaba las calles de aquella Buenos Aires de referencia y con la falta de implicancia política que algunos ciudadanos mantuvieron en épocas de militares en el poder. “Estas cosas pasan” es un verso en el cual podríamos encontrar la resonancia de un discurso social que circulaba en la época, valiéndonos de la terminología teórica que planteó el lingüista Mijael Bajtín. Aquí, como pensaba el autor, podemos encontrar la manifestación discursiva de la relación entre literatura y sociedad, y esta obra sin duda mantiene un carácter dialógico con los discursos de su época, del pasado, pero también actualizables en el presente. En los siguientes versos, la voz poética sostiene que “aquí no hubo guerra, / solo un homenaje / a frecuentes víctimas / del tango y el aire. // Hasta las paredes / se sienten culpables. / Nadie se imagina / lo que es Buenos Aires” (Walsh, 1966, p. 23). Mediante el deíctico *aquí*, la voz poética se planta en ese escenario que se termina de unificar y construir en el poema como una ciudad reconocible, imaginable, pero también *inimaginable*, con características bien delimitadas, y que plantea, en el mismo gesto, un *allí*, posiblemente Europa, donde la Segunda Guerra Mundial efectivamente estaba teniendo lugar. Por otro lado, la repetición de la ciudad de Buenos Aires, con su nombre completo,

que enmarca el poema (se la menciona en la primera estrofa y en la última) no puede ser ingenua. Sin duda, esta repetición arma un escenario que veremos funcionar también en otros poemas.

Desbordante de ausencia y silencio, habitada por la violencia y la desesperanza, la construcción de esta misma Buenos Aires se alimenta en otros poemas como "Objetos en soledad": "Entrar en una casa, comer frío. / La ternura dejó sus zapatillas / debajo de una sombra. Desconfío / del sigilo de lámparas y sillas / y de algunas conductas amarillas" (Walsh, 1966, p. 25). El frío, la falta de ternura y la desconfianza hasta de los objetos teje con el poema anterior un mismo escenario. En esta ciudad "uno gana modales de sospecha, / envejece de tanto desconcierto" y, si en el poema anterior se volvían cobardes algunos humanos, en este también aparecerá la falta de reacción de la sociedad a la que la voz poética pertenece, "sociedad bien anónima, por cierto" (Walsh, 1966, p. 26). Para cerrar, siempre manteniéndose dentro de las formas cerradas y la rima bien pronunciada, la voz poética concluirá "que en tales noches nunca hay que decir: / de esta desolación no he de morir" (Walsh, 1966, p. 26). La aparición de la noche como tiempo de desolación y de muerte nutren la construcción de una ciudad en donde lo mortífero y lo oscuro predominan.

Todo y todos se convierten en motivo de sospecha y de vacilación, ya no hay lugar para la calidez, la ternura, la tranquilidad en esta Buenos Aires peligrosa, como era antes, como se recuerda en "De mis tiempos", donde "quizás el tiempo era como las frutas, / se regalaba a los vecinos / después de verlo madurar" (Walsh, 1966, p. 15). Así, el yo poético expresa que la sociedad ha cambiado y los peligros que merodean ahora nada tienen que ver con el apacible recuerdo del ayer, el único lugar donde quedó el buen vivir. Esta Buenos Aires en la que el yo poético se mueve funciona como reimaginación de esa capital real de referencia que fue armario o cárcel para las subjetividades libres. Solo basta con leer ciertos poemas como "Con tambor" o los reunidos en la "Sección bronca". En el primero, el yo poético declara: "De mujer / tengo las intenciones / y el no poder. // Yo soy mansa, / pero cansa. // [...] No me ven. Así es el aire / y yo también. // [...] No digo nada. / Desde mi abuela / que estoy callada" (Walsh, 1966, pp. 43-46). Con una gran carga política, la voz

poética declara las características propias de las mujeres en su sociedad, el no poder, el no ser vistas, escuchadas ni tenidas en cuenta, y en el mismo gesto se identifica como una. Como otros poemas de “Sección bronca”, las imágenes poéticas cargadas de acidez, de indignación, de canto contra la injusticia provocan esa “apertura de visión” o “ensanchamiento” de todo saber aceptado de la época, de todo *status quo* entendido como cierto sin interrogantes, tal como lo plantea Alicia Genovese en su ensayo *Sobre la emoción en el poema* (2019, p. 10). En esta misma línea, la obra puede ser analizada a partir de aparato crítico ligado a los estudios de género que nos permite enriquecer la lectura de fenómenos literarios,² abordando el poemario desde una matriz feminista en un tipo de lectura que indague, en términos de Sylvia Molloy, la *cuestión del género*, es decir, cómo ciertas identidades “hacen entrar en crisis representaciones de género convencionales, cuestionando su binarismo utilitario” (2000, p. 817), como lo hace el yo poético de este poemario.

Si bien el yo declara “yo soy mansa”, también dice “pero cansa” y se rebela: “¿Sabes qué? / Te lo escribo en el suelo, / con el pie”. La aparición de una segunda persona irrumpe: ¿a quién le habla este yo poético? Los versos se construyen desde una voz con carácter rebelde, con una fuerte impronta feminista dada por su alusión a la histórica opresión de las mujeres, muy parecida a la que sostendrá en el próximo poema, “Asunción de la poesía”: “Yo me nazco, yo misma me levanto / organizo mi forma y determino / mi cantidad, mi número divino, / mi régimen de paz, mi azar de llanto” (Walsh, 1966, p. 47). Tal vez este último verso podría ayudarnos a responder la pregunta que planteamos más arriba: ¿ante quién se revela este yo poético? Mientras que el yo determina su “régimen de paz”, parece declararse en contra de otro régimen, uno que impone ciertos valores y roles de género, y ante una sociedad que los acata y que reproduce códigos culturales que el yo no piensa como positivos y que tampoco quiere padecer. Mediante estos versos podemos rastrear no solo una protesta contra el sistema establecido en el que la mujer debe obediencia y mansedumbre, sino también una voluntad de transformación

2 Actualmente se encuentran diversos y ricos estudios del campo realizados por autoras como Laura Arnés, Karina Bidaseca o Dora Barrancos, entre muchas otras y otros.

de esa realidad hacia otra en donde las mujeres sean capaces de expresarse libremente y ocupar otros espacios dentro de la sociedad.

Como vemos, para este yo poético no todo está perdido: "Con tambor / y a la intemperie / es mejor. // Cuando canto / padecer es lo mismo / pero no tanto" (Walsh, 1966, p. 47). La actividad del canto, la apuesta por la palabra y la música aparece como una opción que, si bien no salva de la opresión, ayuda a sobrellevar las penas. Esta idea del canto estará presente en otros poemas, por ejemplo, el que inaugura el libro, llamado "Prólogo": "Se me había perdido la *canCIÓN* / adentro de un amargo desaliento. / Alguien me socorrió con la intención / de que recuperara el *instrumento*. // No tuve tiempo de pedir permiso / a autoridad plumífera ilustrada / que quizá opine que este *canto* es liso, / tan liso que no sirve para nada" (Walsh, 1966, pp. 7-9) (el destacado es nuestro). La misma propuesta aparecerá en "Asunción de la poesía": "Soy lo que se me ocurre cuando canto" (Walsh, 1966, p. 42). El yo poético piensa su identidad en tanto construcción autónoma, independiente y también aún en desarrollo: "Establezco mi origen y termino / porque sí, para nunca, por lo tanto. / Soy lo que se me ocurre cuando canto. / No tengo ganas de tener destino" (Walsh, 1966, p. 42). Jugando con el título del poema, la poesía sería aquel espacio donde el yo poético puede habitar una identidad que se sale de la norma, que es irreverente y autosuficiente. Inaugura así en el texto una nueva posibilidad de pensar el mundo y de auto-pensarse. Nos encontramos ante un yo poético que cuestiona las fronteras de la legitimidad artística y su canon, que trabaja con la cotidianeidad, que denuncia las injusticias del mundo y reivindica la voz de la mujer como una voz posible dentro del arte. Lo hace tanto lingüística como temáticamente, evitando hermetismos propios de los modelos autorales consagrados y, por supuesto, masculinos. Desde un primer momento, entonces, frente al desaliento, esta voz poética estrechará la escritura con el canto y el mundo de la música. Probablemente es esta cercanía con el mundo de la canción la que inspirará las formas cerradas, la fuerte métrica y las rimas pronunciadas que se sostienen a lo largo de los poemas. Así, lo político se erige con fuerza en la construcción de la voz poética y le permite alimentar una posición enunciativa de protesta y vigor, cantando contra las injusticias y pudiendo dejar atrás, aunque sea

por ciertos momentos, una actitud nostálgica. Toda esta conciencia política, de impronta feminista, está delineada desde el valor de la rebeldía y la declaración a viva voz de aquello que intenta ser callado, pero también desde una revolución que nace de la ternura y la timidez. Estas posiciones enunciativas que en primer lugar podrían pensarse como contrapuestas se unen en una poética que desafía los modelos autorales ilustrados, culturalmente asociados a figuras masculinas, y también las expectativas de lo que se esperaba de una mujer: recordemos que desde el principio, en el poema “Prólogo”, la poeta se posiciona como una voz anónima, alejada de los cánones literarios, que nos viene a traer un canto ajeno a toda “autoridad plumífera ilustrada” (Walsh, 1966, p. 9). Reivindicando estas posiciones enunciativas, se sitúa en la cotidianidad y en el espacio público, a la *intemperie*, para hacerse eco de los reclamos populares. La apropiación del espacio público, histórica y culturalmente relegado al cis-varón, y el carácter que demuestra el yo poético para plantarse ante las injusticias que la rodean nos hablan de un yo poético sensible que trae una propuesta rebelde, oponiéndose a un sistema que con frecuencia asociaba la feminidad con aquello frágil, sentimental y que tenía lugar únicamente puertas adentro, en el espacio privado.

Volviendo a los versos de “Con tambor”, frente a muchas estrofas que mastican la bronca y el desasosiego, en otras aparece: “Amor mío, / ya no queda / ni rocío. // Sin arrimo / no me animo. // (...) ¿Viste? / Con florcitas / no es tan triste.” (Walsh, 1966, pp. 43-46). Así como el cantar ofrece un refugio, un momento de reparo, también aparece la ternura como sentimiento transformador. El diminutivo “florcitas”, junto a la imagen que propone, evoca ese momento de ternura posible. Asimismo, la segunda persona a la que se dirige en estos versos es muy diferente a la anterior: “Amor mío” es el vocativo que ahora convoca. Si bien no desaparecen los miedos, el vacío ni la tristeza, así como con el canto, con la aparición de lo amoroso la situación parece mejorar. En esta misma dirección, en “Cuatro fábulas urbanas”, sección de cuatro poemas con una impronta marcadamente fantástica, todo comienza a descolocarse y el espacio, junto con la identidad de la voz poética, va sufriendo modificaciones. En el poema I, una mañana en una oficina “el viento, de repente, / traspapeló las hojas hacia arriba” (Walsh, 1966, p. 59), los lápices se fueron

con las palomas a la cornisa, las máquinas de escribir garabatearon poesías y cartas de amor, los tinteros derramaron azules mariposas y las tijeras cortaron guirnaldas, corazones y florcitas (Walsh, 1966, pp. 60-61). Vuelve a aparecer este diminutivo anteriormente ligado al amor, junto con los corazones como un típico símbolo amoroso, y el clima que se sostiene a través de estas historias es festivo, despreocupado, alegre. Así, partiendo de la fantasía, es que Buenos Aires deja de ser un espacio habitado como opresivo para convertirse en un escenario donde la subversión es posible. Esto implica la aparición de lo liberador y lo amoroso. Toda la angustia y la nostalgia que habitaban el yo se ven trastocadas por el disparate, lo maravilloso y lo tierno que irrumpe en la ciudad, en sus oficinas y sus calles. Conjugando naturaleza, fantasía y declaraciones de una extrema ternura, aparecen al fin ciertos espacios de libertad y alegría. Entonces, ante una ciudad que se retrataba desolada, silenciosa e inhabitable, empiezan a aparecer momentos de esperanza, siempre ligados a la libertad, la lucha, la ternura y la fantasía.

El erotismo romántico, la velada intimidad con otras mujeres, tiene una carga transformadora a lo largo del poemario. En el poema “Hotel du grand Balcon”, que hace referencia al homónimo hotel ubicado en París –capital de la libertad sexual hasta ese momento y donde María Elena sostiene que se vive una “libertad sintomática” (Massuh, 2017, p. 153) –, junto con la infancia como momento feliz al cual volver, se configuran otras posibilidades de subvertir el mundo de las injusticias. Aparecen piezas poéticas que plantean relaciones de afecto e intimidad como “Carta de recomendación” o “Invitación al vals”. En el primero, el yo poético declara: “Estuve muchos años dando vueltas y vueltas / alrededor de un puño, viendo pasar herrumbre / oscuridad, hormigas, alarma clandestina. / No te imaginas cuánta vacilación contraje” (Walsh, 1966, p. 77). Con este comienzo, la voz poética retoma la imagen de la oscuridad y la criminalidad que ya habíamos visto como propias de la ciudad que se habita, esta vez también asociadas a la clandestinidad, es decir, a aquello que permanece oculto por su naturaleza ilegal o que atenta contra la moral establecida. Y continúa diciendo: “Me refiero a la época en que no aparecías / [...] Hoy que por fin sucedes / es justo que te colme de recomendaciones” (Walsh, 1966, p. 78). A partir de aquí, el tono

amoroso del poema se hará explícito con pedidos y declaraciones del mismo tenor: “no me dejes sola”, “cuando te vas padezco”, “me gusta que llegues cuando llegas porque el dolor se muda”, “todo esto no pretende más que tu compañía”. Nos encontramos ante fórmulas de una extrema expresión amorosa, sin embargo, sin marcaciones de género. De hecho, en la última estrofa del poema, llama la atención un requerimiento en particular: “Por último te pido que guardes el secreto” (Walsh, 1966, p. 79). Este verso podría comprenderse tanto en la dirección de la construcción de carácter tímido del yo que hemos visto en otros poemas, en relación también con la naturaleza íntima del vínculo, pero, sin duda, no puede dejar de relacionarse con aquella clandestinidad mencionada, pues no deja de ser un yo que declara “no hace falta decir que me da miedo / considerar las noches en este vecindario. Hay olor a peligro de rachas y blancura” (Walsh, 1966, p. 79). Como vemos, el escenario continúa siendo hostil, a pesar de que el momento amoroso ofrece un reparo, pero debe ser guardado en una silenciosa intimidad. En “Invitación al vals”, en relación con lo amoroso, se sostiene la ausencia de marcación de género y, ante la pregunta de “qué pasa con la muerte”, es decir, con aquello oscuro y peligroso que vimos rondar por la ciudad, el mismo yo poético responde: “no sé, dame el amor, dame la mano” (Walsh, 1966, p. 99). En definitiva, el espacio del romance es una pequeña escapatoria ante aquello hostil que aqueja.

Estos poemas a modo de cartas de amor se encuadran, justamente, dentro de la sección “Correspondencia”. En el poema que sigue a “Invitación al vals”, llamado “Borrador de testamento”, nos encontraremos con una construcción del escenario y del yo coherente con las características que venimos observando. Frente a una ciudad peligrosa y que no es posible habitar con tranquilidad, “Me ocurres por amor, en Buenos Aires / precisamente y a la edad oscura / en que uno desconfía porque ha visto / garabatear pizarras a la muerte” (Walsh, 1966, p. 101), el encuentro amoroso se plantea como sutil refugio de un exterior hostil: “y de pronto me ocupas, desbaratas / peligros, soledad, desasosiego, / promueves hábito de la alegría / y desnudas inocentemente / hilos de tal desorden compartido / que yo me empiezo y canto porque estás. // [...] de veras ya no tengo nada / más que la intimidad que nos ocurre” (Walsh, 1966, p. 102). Es

María Elena Walsh:
Dame el amor, dame la mano

evidente que los géneros de las personas involucradas en sus poemas de amor se evaden, no hay marcas de identidades masculinas ni femeninas. Sería pertinente, por un momento, poner en diálogo la ausencia en estos poemas de marcas de género de la voz poética y de esa segunda persona que aparece como destinataria de las palabras de amor con la voz de origen de la autora. Sobre esto, la propia María Elena sostuvo:

En mi caso particular hay algo que yo evidentemente mantenía en secreto para que permaneciera ileso e incorruptible, para que nadie me lo usurpara, para mantenerme íntegra yo misma. Ahora que lo cuento compruebo que, al esconderlo, estaba defendiendo mi personalidad, con todo el dolor que eso implica. Por eso tampoco figuró en mi poesía. Yo he vivido en el mundo de lo prohibido, de lo secreto (Massuh, 2017, p. 137).

Sin embargo, en sus entrevistas más íntimas ha llegado a hablar de las dedicatorias personales que se escondían detrás de esos “tú” que aparecían en los poemas. De hecho, su primer libro, el premiado *Otoño imperdonable*, abre con su poema “Dedicatoria”, dirigido a Elba Frábegas, uno de sus primeros amores en la escuela de Bellas Artes: “Dame la mano y vamos a algún lado, / con los pinceles como pasaporte. / Las dos con una brújula sin norte. / Las dos con un reloj equivocado”. Esta impronta de poesía lesbiana, que parte del reconocimiento del amor y el erotismo entre “las dos”, pluralidad femenina, no aparece de la misma manera en *Hecho a mano*, pero de todos modos nos encontramos con poemas con una gran carga de intimidad que tiene que ser escondida por el clima represivo que se respira en aquella Buenos Aires. En esta misma dirección, el poema II de la primera sección sin título cierra con una oposición dialéctica que condensa lo mencionado: “Vivo la ira de los hombres, puedo / amar con el amor de las mujeres” (Walsh, 1966, p. 50). Es interesante el corte versal que se produce aquí y que hace que el verbo poder funcione en dos sentidos: el yo poético vive la ira de los hombres porque puede y, además, puede amar con el amor de las mujeres. No deja de ser interesante cómo en estas construcciones la ira queda asociada a un carácter masculino y el amor, al femenino, haciéndose eco de ese binarismo normado de los roles que en otros poemas parece querer destruir. Sin embargo, la ambigüedad que habilita el corte de verso

y el hecho de que la voz poética sea una mujer que dice poder habitar características de ambas identidades también trae aparejada una propuesta identitaria disruptiva y disidente.

Como vimos, este poemario de fuerte impronta feminista y antimilitarista deja en claro que la identidad es, también, un campo de batalla, y que no hay identidad sin cuerpo. Leer este libro de María Elena es, en definitiva, una invitación a vislumbrar una versión posible de la relación entre la identidad y los espacios in/habitables. La posición crítica que se amasa a lo largo de los poemas, profundamente revolucionaria, no solo hizo que *Hecho a mano* fuera un gran éxito editorial dentro de la comunidad lectora de la época, sino también que se pueda resignificar hoy como un manifiesto, una declaración de principios, un grito que hace eco y retumba en nuestro contexto actual. Esta voz poética que reúne arte y artesanía, como muchos de nosotros hoy desde nuestros más diversos rincones, pone palabra y apunta contra lo injusto, y nos invita a poner “un ramito de flores populares sobre sus suaves tumbas”, con tambor y a la intemperie, con desobediente ternura.

Referencias

- Genovese, Alicia (2019). *Sobre la emoción en el poema*. Buenos Aires: Cuadro de tiza.
- Massuh, Gabriela (2017). *Nací para ser breve*. María Elena Walsh. *El arte, la pasión, la historia, el amor*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Molloy, Sylvia (2000). La cuestión del género: propuestas olvidadas y desafíos críticos. *Revista Iberoamericana*, 66(193), 815-819.
- Walsh, María Elena (1966). *Hecho a mano*. Buenos Aires: Luis Fariña Editor.

