

María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta

MIRTA MARCELA GONZÁLEZ BARROSO

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: María Elena Walsh, canción argentina, década de 1960, cantautora.

Keywords: *María Elena Walsh, Argentine song, 1960s, singer.*

Cita recomendada:

González, Mirta Marcela. 2015. "María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

MARÍA ELENA WALSH EN LA CANCIÓN ARGENTINA DE LOS SESENTA¹

Mirta Marcela González Barroso

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación ofrece un acercamiento al estudio de las canciones de la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011). Autora de un extenso repertorio que refleja parte de los cambios sociales y políticos en la Argentina de la década de 1960, ofrece un discurso cuya singularidad es el abordaje de esos cambios tanto en las canciones para adultos, como en las destinadas a los niños.

Palabras clave: María Elena Walsh, canción argentina, década de 1960, cantautora.

Abstract

This paper presents a study of Maria Elena Walsh's songs. This Argentinian poetess (Buenos Aires 1930-2011) composed a large repertoire, based on social and political problems of her country in the 60th decade. The distinctive feature of her production is that these problems appear both in the adults' and in the children's songs.

Keywords: Maria Elena Walsh, Argentine song, 1960s, singer.

Introducción

La aportación de la cantautora y poetisa argentina María Elena Walsh supone un hito en el repertorio cancionístico del S. XX en Argentina y una referencia en el ámbito hispanohablante. Hito porque una de las características de su repertorio es la variedad de público al que va dirigido y porque la

¹ Parte de este artículo fue presentado como comunicación en el *XVII Congreso Internacional de IASPM* (Gijón, 2013) y se enmarca dentro de las actividades del Proyecto de Investigación *Música y Cultura en la España del Siglo XX: Discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica*, Ministerio de Ciencia e Innovación – Dirección General de Investigación, desde 01/02/2013 hasta 31/12/2015. Investigadora responsable: Dra. Celsa Alonso González.

intensidad de su propuesta supera la época. Ella se arriesga a plantear en sus canciones una compleja realidad social tejiendo con músicas sugerentes metáforas francas, incorporando el ideario de construcción de identidad a partir del reconocimiento de un entorno pluriétnico como el de la Argentina del s. XX. Una identificación que trasciende las fronteras físicas e ideológicas; que se atreve con la igualdad de género y la educación sexual, con la consideración de la mujer o con las discriminaciones sociales y económicas. Sin embargo, no deja de hacerlo desde el arte de la lírica, tal y como ella misma lo definiera, desde su papel de *juglaresa*. A pesar de que la obra de esta autora es coetánea a la *Nueva Canción*, al *Boom* del folclore o precede a la canción de protesta, y que se relaciona de diferentes maneras con sus protagonistas, su manera particular de abordar las canciones hace del estudio una tarea motivadora por la variedad de su discurso. Por ello, se parte desde el contexto social en el que fueron creadas y presentadas, para ajustar la mirada luego al aspecto textual, la canción, sin dejar de aludir al musical interpretativo que, en este caso, resulta de importancia. En este sentido ha sido fundamental la perspectiva historiográfica que aporta Sergio Pujol en sus libros *La década rebelde*, *Cien años de Música argentina* y *Como la cigarra*, además de las entrevistas revisadas en el Documental sobre María Elena Walsh realizado por Ernesto Ardito y Virna Molina para canal educativo argentino, *Encuentro*, en 2012. Se han tenido en cuenta las aportaciones de Simon Frith, en especial del artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”, y, en el caso de la música popular latinoamericana, la línea propuesta por Luiz Tatit en “Elementos para el análisis de la canción popular”. Estas perspectivas de estudio, aun sirviendo de base, han sido acondicionadas para ver desde un enfoque flexible la producción de María Elena Walsh.

María Elena Walsh

Nacida en el seno de una familia anglo-española, desde pequeña dio muestras de una personalidad ordenada, perseverante, pero inquieta. Hizo sus primeras publicaciones en la prensa local a partir de 1945 en forma de poemas sueltos que, en 1947, verían la luz bajo el título de *Otoño imperdonable*, merced a su tenaz idea de sacarlo a la calle. El respaldo de la crítica a ese

primer libro fue unánime; ello, sumado a su propio impulso y creatividad, la llevaron a definir por épocas su trayectoria como poetisa, escritora, columnista o cantautora, en una senda de continuas indagaciones hasta el momento de su muerte (Walsh en Ardito-Molina 2012).

Su personalidad independiente y poco satisfecha con el entorno social la condujo a buscar refugio en las letras, leyendo y escribiendo persistentemente. Su pequeño círculo de amistades y las tertulias literarias en torno a Neruda o Juan Ramón Jiménez, perfilaron la poetisa migrante que sus escritos nos reflejarían más tarde, pero que tampoco le sirvió para entender la realidad de esa sociedad bonaerense que la ahogaba. Merced a la iniciativa de Juan Ramón Jiménez con quien se entrevistó en 1948, se trasladó a Maryland donde durante seis meses trabajó a la vera del poeta español. Sus escapadas a la gran manzana, la visita a los teatros de Broadway, los almacenes de La Quinta Avenida, el *music hall* o el *jazz* de los cafés, hicieron realidad esas imágenes sonoras que, desde los cenáculos porteños, habían anidado en su espíritu aventurero (Pujol 2011). Incluso el descubrimiento de una música ajena a la que Juan Ramón Jiménez orientó, la música tradicional argentina [...] “Alguna vez me hizo avergonzar de mi desabridez telúrica. Siempre le agradeceré esa invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces y que trataré de ahondar toda la vida” (Walsh en Copello 2013: 6).

De la intimidad de la poesía, de escribir en la soledad de su cuarto a enfrentar la escena con sus propias canciones existió un recorrido cuando menos arriesgado, pero fue alentado por su espíritu emprendedor, migrante y, en un primer momento, por la compañía de Leda Valladares. Según Sara Facio², fotógrafa y pareja de María Elena Walsh, la decisión de empezar a cantar sus propias canciones surgió “en parte por la timidez o vergüenza de ofrecerla a músicos profesionales para que las interpretaran, tal vez miedo al rechazo; ella podía hacerlo y sabía cómo hacerlo” (Facio en Ardito-Molina 2012). La propia María Elena reconoció que podía cantar profesionalmente “a pesar de que mi única academia habían sido las desprolijas tertulias familiares” (Walsh en Ardito y Molina 2012). Pujol lo justifica en el ambiente familiar de la

² Documental sobre María Elena Walsh realizado por Ernesto Ardito y Virna Molina para canal Encuentro, en 2012. <https://vimeo.com/55743924>

poetisa, amantes de la literatura y de la música. Su padre, acompañado de un piano, animó sobremesas y tertulias donde la nostalgia de viejas canciones irlandesas se entremezclaba con tangos y boleros. María Elena escuchaba y cantaba, “muy entonada y con buena memoria para alturas, ritmos y formas, la chica recorría con pericia toda clase de melodías [...] En algún punto, esa destreza se conjugó con la precisión versificadora de la poeta” (Pujol 2011:35).

Interrumpir la poesía escrita y mirar hacia la poética de las canciones tiene que ver con su viaje a Estados Unidos, con su relación con Juan Ramón Jiménez, pero también con ese espíritu inquieto o desconforme con sus entornos. Según Pujol “para muchos escritores María Elena se convierte en desertora de la poesía. Ella vuelve [de Estados Unidos] con una idea muy diferente de qué hacer con su vida, decide romper con el ambiente literario al que pertenecía...” (Pujol en Ardito y Molina 2012).

Su segundo destino fue París, entre 1952 y 1956, con Leda Valladares como compañera de musical y sentimental. Influenciada por la fuerte personalidad de la compositora, Walsh se inició en el repertorio folclórico tradicional o de autor, entre otros de Atahualpa Yupanqui, “[...] cantando ese folklore nuestro que en la época peronista se había popularizado en la capital” (Walsh en Ardito y Molina 2012). Formó el dúo Leda y María con el que, además de ganarse la vida actuando en distintas salas y teatros, grabaron dos discos de canciones tradicionales argentinas: *Chants d’Argentine* (1954), *Sous le ciel de l’Argentine* (1955), el primero en París, el segundo en Londres. Esta experiencia parisina que implicó relacionarse con personalidades como Lalo Schifrin o Violeta Parra, asistir a los espectáculos en locales como L’Ecluse, el Rose Rouge o el Tabou; convivir con el *can can* de la *belle époque* del Crazy Horse o del Chez Pasdoc; sumado a la canción de Marcel Mouloudiji, Charles Aznavour, Yves Montand, Guy Bèart o Edith Piaf, es decir la efervescencia de la *chançon français*, completaron ese sustrato sonoro del que más tarde surgiría su producción cancionística. Según Pujol, en referencia a esta etapa, quienes más influyeron en María Elena Walsh fueron Charles Trenet, Jacques Brel y Georges Brassens; “[...] lo que se imponía, tipo de cantautor de café *concert* [...], de letras incisivas e irónicas y de música apenas punteada como

acompañamiento a la poesía, el juglar medieval parecía haber resucitado en la París de posguerra” (Pujol 2011: 106).

El regreso a Argentina de María Elena Walsh se produjo en el momento del *boom* del folclore y en los años previos a la gestación del *Nuevo cancionero*. Aquel repertorio folclórico tradicional con el que había conquistado las pequeñas salas parisinas junto a Leda Valladares, se reivindicó en actuaciones o grabaciones como *Entre valles y quebradas*, vol. 1 y 2 (1957). Completaron el ideario sonoro de la compositora las viejas canciones hispanas arraigadas en la memoria colectiva argentina y que se volcaron en los discos *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958) y *Leda y María cantan villancicos* (1959).

Durante estos años de viajes, actuaciones y grabaciones, fue madurando en María Elena Walsh la idea de emprender su camino como solista y musicalizar aquéllos relatos infantiles acunados en los camerinos de París (Pujol 2013).

Uno suele enamorarse de su tierra cuando está lejos. La patria querida y añorada como la niñez y quizás por eso..., por nostalgia, por ganas de volver a jugar en el propio idioma, decidí escribir versos para chicos. Rascando un poco la guitarra me atreví después a ponerles música (Walsh en Ardito y Molina 2012).

Un mundo infantil al que entró no solo por las *nursery rythmes* con las que su padre la deleitaba, sino también, según la tesis de Copello, a través de lo tradicional de *Platero y yo*. *Tutú Marambá* fue la primera entrega y así como Juan Ramón Jiménez integra la tradición popular en *Platero*, “María Elena Walsh se sirve de ella incorporando fundamentalmente elementos rurales y norteños en un libro cuyo destinatario esencial será el niño de las ciudades” (Copello 2013: 6). De este modo, a partir de 1960 canta y graba canciones de su autoría destinadas al público infantil, *Canciones de Tutú Marambá* de 1960; *Canciones para mirar* o *Doña Disparate* y *Bambuco* de 1962. El dúo con Leda Valladares llegó a su fin y a partir de 1963 María Elena Walsh grabó como solista *Canciones para mí* y *Canciones para mirar* (1963). Posteriores son *El país de Nomeacuerdo* de 1967 y *Cuentopos* de 1968.

1968 la encuentra una vez más en el universo adulto, esta vez las canciones folclóricas dieron lugar a un *show* en el que los géneros populares en boga se vistieron con todo el aprendizaje de los espectáculos para niños. *Juguemos en el mundo* (1968), *Juguemos en el mundo II* (1969); *El sol no tiene bolsillos* (1971); *Como la cigarra* (1973), *El buen modo* (1975) y *De puño y letra* de 1977 son el colofón discográfico de esta nueva etapa. Colaboró, entre otras aportaciones, en los discos *Hoy como ayer* de Susana Rinaldi en 1982, en 1990 con Lito Vitale Cuarteto para *Viento sur* y en 2000 con Marilina Ross en *Más que un sueño*.

Las canciones

Enmarcar el repertorio de canciones producidas por María Elena Walsh es pensar en el *music hall*, el *variété* o la revista española a los que suma el folclore tradicional argentino y latinoamericano y los más variados géneros musicales de éxito. Sus conciertos se vistieron de aquellas experiencias neoyorquinas o parisienses dando forma a espectáculos donde la poesía, el humor, la ironía o los relatos se entremezclaron con el canto y la coreografía. Salir del uso exclusivo del repertorio de folclore tradicional con el que empezó en 1952 fue parte de las señas identitarias de la poetisa migrante que reseñamos al comienzo; “no se veía toda la vida cantando folclore” (Facio, Ardito-Molina 2012). Sus canciones se presentaron dentro de un libreto, formando parte de un relato y de una idea donde los personajes se entremezclaron con la fantasía y la realidad, a veces, de una manera ilógica en un universo plural de sonidos y ritmos. La autora, en distintas entrevistas, le concedió al género cancionístico una importancia clave en su vida creativa. “[...] la canción significó el juego, la levedad, la diversión, algo que me sacara de ese sentido trágico de la poesía, que termina en la locura. [...] Las canciones traen compañía” (Walsh en Pujol 2011: 124).

Tanto en la edición de sus libros como en conciertos y discos hay una división del repertorio en canciones para adultos y canciones para niños; sin embargo, la poesía infantil revela una metáfora profunda, disfrazada acaso de una inteligente simpleza que requiere de un cuidado estudio para su interpretación. Abordó el repertorio para adultos desde el desenfado infantil,

trasladando a sus canciones un talante crítico, reivindicativo, no exento de sarcasmo. Ambos públicos recibieron canciones en las que la poetisa enfrentó, a un tiempo, cuestiones complejas como la memoria, la identidad o la autoridad, con humor, con toques irónicos y atrevidos, juegos de palabras y onomatopeyas que lograron sorprender e interesar tanto a niños como a adultos.

La musicalización de sus poemas es un paradigma a tener en cuenta, una concepción de la canción como un todo, donde poema y música conviven de forma inseparable, con relaciones intencionadamente detallistas. “A veces hago primero la letra, a veces la música, a veces el tema brota del rasgueo de la guitarra [...]” (Walsh, en Brizuela 2008). Pero sus pretensiones y la experiencia recogida en los teatros la llevaron a escoger celosamente a músicos, actores y arreglistas para completar una producción que se distinguió casi siempre por una cuidada calidad. El éxito del cancionero propuesto por Walsh se vio favorecido por el momento de auge del folclore nacional; pero también por la oferta de un espectáculo artístico que incorporó a un público de clase ilustrada con preferencias cosmopolitas. Estas canciones ofrecieron una plataforma a la producción posterior los cantautores argentinos enrolados en el cambio o *Nueva canción argentina*, entre ellos Nacha Guevara. Es la propia Walsh quien marcó el punto de partida a esta *Nueva canción argentina* (Gassman 2014: 93). La autora se anticipó al ideario de la canción protesta de la década de 1970, cuyo argumento hacía referencias a la lucha por legar un país libre, sin dictaduras ni guerras “sucias”, especialmente con “Serenata para la tierra de uno” del LP *Juguemos en el mundo* (1968)³, “Canción de Caminantes” o “Como la cigarra”, ambas del LP *Como la cigarra* de 1973⁴.

³ *Juguemos en el mundo* - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=muyF3oXbCCA>

⁴ LP *Como la cigarra*, 1973 - Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7-2FCQcHg_Y

Repertorio infantil⁵

Además de las cualidades interpretativas y comunicativas de la cantautora, sus poemas y su música significaron en la canción infantil argentina un oxígeno necesario, ya que este repertorio no conseguía hacerse del todo con la adhesión de sus destinatarios. Las razones de su éxito pueden desglosarse en varios aspectos, pero nos centraremos en cuestiones como la utilización de temáticas poéticas cercanas al mundo infantil tales como los sueños o los juegos; con personajes tan reales como los abuelos y las mascotas, o tan diferentes como seres animados, situaciones disparatadas. El empleo de un vocabulario que se dirige, a veces en un lenguaje directo, llano; con palabras inventadas u onomatopeyas varias. El dislate y la imaginación tienen un lugar central creando un universo lírico donde todo puede tener lugar. En opinión de Carlos Rubio y refiriéndose al repertorio infantil, María Elena Walsh

[...] hace un llamado al divertimento por medio de la literatura. Se aleja de las tendencias de instruir, moralizar o convertir la palabra en una herramienta didáctica [...] el propósito claro del arte es el de crear un placer estético, un disfrute, y el de despertar la irrupción de sentimientos por medio de la escritura de un texto, que puede ser leído y sentido con base en muy diferentes experiencias de vida (Rubio 2012).

Musicalmente estos poemas están sellados con una selección de melodías, ritmos e instrumentación que hace referencia a ámbitos sonoros cercanos y amplios, bien sea del folclore tradicional o de la canción popular. Estructuras rítmicas y melódicas de clara contextualización geográfica regional como gato, chacarera, vidala, baguala; de ámbito latinoamericano como el corrido mexicano, huayno o carnavalito de la zona andina; géneros como la balada, la habanera, el swing, el twist o el bolero, están en constante diálogo con los versos. Así, la construcción de la identidad tiene su expresión local en las bagualas de la *Vaca estudiosa* o la de *Juan Poquito*⁶; la *Milonga del hornero*⁷ o la referencia latinoamericana en *Don Enrique del meñique*⁸, por citar

⁵ Véase “Identidad e interculturalidad en el cancionero infantil propuesto por la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011)”, *DEDICA. Revista de Educação e humanidades* N° 4, 2013, págs. 199-219. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4252441>

⁶ “Juan Poquito” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w5AEBiZyR0w>

⁷ “Milonga del hornero” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jWmOriRtngM>

algunos nombres. Estas canciones avalan su propuesta musical en un momento donde la identidad nacional se amalgama con la latinoamericana en franco reconocimiento. Pero también hace alusión a lugares lejanos y exóticos en tiempos irreales citando a Japón, el país de la princesa Sukimuki que “Vivía en la ciudad de Siu Kiu, hace como dos mil años, tres meses y media hora” de la “Canción para bañar la luna”⁹. En esta última canción la música trae reminiscencias orientales a partir del uso de la escala pentatónica atenuada por percusiones en timbres a madera, con la imagen que brindan las rimas de la sombrilla de azafrán, la cañita de bambú, el charquito Kito, o el kimono No-no. El escritor Leopoldo Brizuela en una entrevista al periódico *La Nación*, recuerda:

Llevándonos del viejo *variété* del Paris de la posguerra, donde Walsh trabajó [...], a los dorados años sesenta porteños; mezclando a las copleras tucumanas con Ezra Pound, a Fred Astaire con las augustas sombras de Don Quijote y Sancho Panza, las obras parecen aunarse, como clásicos que son, las líneas aparentemente más irreconciliables de una cultura (Brizuela 2008).

María Elena Walsh realizó su primera presentación para el público infantil en febrero de 1959 en la ciudad de Mar del Plata, con la compañía de Teatro de los Niños de Roberto Aulés, haciendo *Los sueños del Rey Bombo*. Producto de esta representación se editó un primer EP con cuatro canciones en el sello discográfico *Plin* que Leda y María financiaron para realizar sus propias grabaciones. Un año más tarde presentaron *Canciones para mirar*, espectáculo en formato *variété*, en el Festival Infantil de Teatro organizado en la ciudad costera de Necochea. Estas dos experiencias positivas le dieron aval para proponer ya en Buenos Aires sus funciones. Sin embargo, *Canciones para mirar* en principio fue sufragado por un préstamo del Fondo Nacional de las Artes pues, aunque en Buenos Aires el ambiente era renovador, pocos creían en la posibilidad de triunfo de esta propuesta. Contra estos pronósticos el éxito fue rotundo; al año siguiente *Doña Disparate y Bambuco* tuvo igual notoriedad

⁸ “Don Enrique del meñique” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZGhMKEVGFkC>

⁹ “Canción para bañar la luna” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=p8U9b90bPo>

e inmejorables condiciones de recaudación (Pujol 2011: 134-46). A las representaciones les siguieron las grabaciones discográficas y la entrada a otro mundo del espectáculo, la televisión; el reconocimiento del público, de la crítica y del mundo intelectual la confirmaron como una poetisa innovadora. Según Pujol, María Elena Walsh se diferenció de otros grandes escritores en el género por su “don” de la interpretación, porque su literatura escrita devino de la oral y cantada. Señala también otro dato que la distingue, y que es significativo para el mundo empresarial y musical, “el ritmo de ventas de sus libros creció a partir de la difusión de sus canciones” (Pujol 2011: 135). Esto nos pone en la pista de la importancia que adquiere como cantautora María Elena Walsh y cómo desde las canciones ella logra hacerse un espacio en el difícil mundo artístico bonaerense. Por otra parte señala el fenómeno de la expansión a partir de las grabaciones, algo inusual en el mundo de la canción infantil, al menos en esos momentos. En palabras de Brizuela, supo condensar las vivencias neoyorquinas y parisinas en el “cabaret” para chicos y el “varieté” infantil, de ahí su éxito (Brizuela 2008).

Para ahondar en las características señaladas del repertorio infantil se ha escogido “El twist del mono liso” que formó parte del EP *Doña Disparate y Bambuco*¹⁰, grabado por el dúo Leda y María en 1962 y regrabada un año más tarde por María Elena Walsh en el LP *Canciones para mí*¹¹. La elección de esta canción nos permite un acercamiento a la idea de creación-interpretación que Walsh perfila, primero junto a Leda Valladares y luego sola, al tiempo que es paradigma de lo que la cantautora desarrolla poéticamente articulando unívocamente sus lenguajes expresivos. Para analizar de manera particular las canciones se ha tenido en cuenta la teoría de Tatit que desarrolla en “Elementos para el análisis de la canción popular” refiriéndose sobre todo a la interdependencia entre el texto y lo que él denomina gramática rítmico-

¹⁰ EP *Doña Disparate y Bambuco*, 1962- Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vnQydtqp644>

¹¹ Con el sello CBS, en 1963, sale a la venta el LP *Canciones para mí* que contiene una versión diferente del “Twist del Mono Liso”. María Elena Walsh graba ya en versión solista los cuatro temas del EP *Doña Disparate y Bambuco* y es el guitarrista Jorge Panitsch el arreglador y músico principal, acompañado de bajo y percusión para el caso del twist y del fox-trot. Este LP contiene todas las canciones de *Doña Disparate y Bambuco*. CBS también edita una versión más pequeña de este LP, el EP *Canciones para mí* vol. II con cuatro temas: “Chacarera de los gatos”, “Don Dolón Dolón”, “Canción de bañar la luna” y “Canción de tomar el té”.

melódica. Según estas relaciones hay procesos de significación dentro de la canción, que él ha definido como tematización, pasionalización y figurativización. El primero y más cercano a su reconocimiento está centrado en una serie de motivos rítmico-melódicos que caracterizan un personaje o una situación. La pasionalización es definida como un estado interior emocional que se puede reconciliar o no con las tensiones en expansión, frecuencia y duración de sonidos apreciables a partir de las alturas, intensidades a las que se le pueden sumar variaciones texturales y tímbricas (Tatit 2003: 8-10). La figurativización “está ligada al habla como sustrato del gesto oral de la voz que canta, poniendo en evidencia todos los recursos utilizados para presentificar la relación yo/tú en un aquí/ahora” (Tatit en Ogas 2013: 282).

“El twist del mono liso”, formó parte del EP junto a “La Calle del Gato que Pesca”, “Manuelita la tortuga” y “Los castillos”. Participaron con María Elena Walsh en esta primera grabación Leda Valladares, que realizó los arreglos, 2ª voz y guitarra; Rodrigo Montero, guitarra y banjo; Jorge Panitsch, guitarra y Pablo Levin, flauta; Gustavo Mubika, contrabajo, y Eduardo Casalla, batería. La variedad de géneros y su musicalización resulta no solo abundante teniendo en cuenta que son solo cuatro temas, sino también la lectura que realiza Walsh de la contemporaneidad de la música popular. En el fox-trot del gato, la habanera de la tortuga, el twist del mono y la pavana de los castillos, la autora integra un discurso cosmopolita tejido con imaginación y fantasía, rescatando mascotas y princesas con la cotidianeidad de las músicas de éxito; este mérito lo comparte con su arreglista, Valladares. Para el Mono Liso utilizó la base rítmica del twist, con un arreglo tímbrico cercano a la formación de jazz tradicional, que incluye batería, contrabajo, guitarra y banjo. El argumento de la canción se entiende en el marco de la obra de teatro *Doña Disparate y Bambuco*, cuyos personajes emprenden un largo viaje desde Buenos Aires a París, instigado por la Tortuga Manuelita, para encontrar a la Naranja; en el Museo del Louvre conocen a La Gioconda, que les habla de su marido El Mono Liso, domador de la famosa Naranja (Walsh 2008).

Siguiendo la línea propuesta por Luiz Tatit indagaremos en algunos detalles de esta canción, sobre todo para justificar las opiniones vertidas en

torno a la poética que hizo de María Elena Walsh una cantautora de prestigio tanto en el mundo infantil como adulto. Dentro de lo que Tatit denomina esquema de gramática general explícita, lo que el oyente empírico capta rápidamente en una primera audición es el ritmo alegre y vivaz de twist, baile derivado del rock, popularizado en la década de 1960 por Chubby Checker. Ayuda a completar esa referencia la instrumentación que incluye un banjo y el canto que alterna las estrofas a dos voces y el estribillo al unísono. Asimismo, y según Origgi, el refrán “la naranja se pasea...”, puesto como estribillo de la canción, es otro elemento que integra la polifonía de textos ya que se trata de un refrán popular (Origgi 2008: 5). Esa polifonía se enriquece con una serie de relaciones intertextuales al incluir el Louvre o la Mona Lisa sin olvidar su alusión a la rebelión social, sobre todo en las estrofas que fueron eliminadas en la segunda grabación. Por un lado, los personajes y su entorno incluidos en el juego de palabras, y por otro el musical, terminan conjugando una canción que resulta cercana y divertida.

El “Twist del mono liso” tiene dos versiones, la primera del dúo Leda y María y la segunda en la que María Elena Walsh canta sola¹². Hay notorias diferencias entre ambas aunque sólo las separa un año, evidentemente Walsh buscó sonoridades renovadas que, para el caso del análisis, determinan la necesidad de la autora de distanciarse del período que compartió con Leda Valladares. Las diferencias superficiales se marcan en los arreglos, en el LP *Canciones para mí* canta María Elena Walsh y la acompaña Panitsch en guitarra, introduce en dos canciones el bajo y la batería, pero sus intérpretes no están citados en la caja del LP, tampoco en la etiqueta del vinilo. También la supresión de las estrofas 11 y 12 con claras reivindicaciones sociales, que en la segunda grabación desaparecieron y en las que el Mono recusa a la reina que puede comer “cuando Ud. quiera / tres sandías y una pera / pero a mi naranja no!”.

Las diferencias de más calado se pueden encontrar en la interpretación. En el dúo, Leda, que hace la segunda voz, prácticamente no diferencia con sus inflexiones vocales las tensiones del texto; su articulación y su énfasis son

¹² *Antología*, N° 2 “El twist del mono liso”, en el minuto 3.02. - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-4-CgZMqBZI&list=RD-4-CgZMqBZI#t=271>

repetitivos. La versión solista de Walsh marca escalonadamente el discurso que ha organizado en dos estrofas más estribillo. Aquí, tomando nuevamente a Tatit y su propuesta sobre la ejecución del discurso, se puede apreciar la tensión ascendente del mismo, el momento de énfasis y su suspensión para volver a comenzar. Esto se corresponde con el orden de las estrofas y su musicalización; mientras en la primera de cada grupo el poema pone en situación al oyente relatando los preliminares de la acción, la segunda estrofa marca la acción propiamente dicha, con una cierta tensión tanto en el volumen de la voz como en la articulación de las palabras y el ascenso de altura melódica; el estribillo tiene el papel de suspensión o distensión, paso necesario para reiniciar el siguiente fragmento.

La estructura está marcada literaria y musicalmente con dos estrofas octosílabas de rima consonante a-a-b-b / a-b-b-a, que se mantiene a lo largo de las siete partes, y un estribillo también octosílabo con rima a-b-c-b. No hay interludios en ninguna de las dos versiones, pero en la primera el dúo repite el último verso del estribillo, “tírame con tenedor”, hasta el fundido de salida; en tanto que en la segunda la canción termina sin más, Walsh hizo parte de ese último verso, “con tenedor”, por aumentación rítmica. Mientras en la versión junto a Leda Valladares la canción es introducida por batería, banjo, bajo y guitarra, en la de 1963 entra directamente la voz.

La correspondencia de melodía y letra está dada por la interdependencia que señala Tatit; en la primera estrofa de cada la secuencia, la melodía se repite por cuatro veces, una por cada verso, cambiando el final del segundo y del cuarto, en clara concordancia con las partes de la frase ‘pregunta-respuesta’.



1- Sa-ben sa-ben lo que hi- zo



2- El fa- moso mo- no Li- so



3- A la ori- lla de una zan--- ja----



4- Cazó vi- vauna na- ranja

En la segunda estrofa, cuyo objetivo es remarcar la acción de los personajes, la melodía asciende un tono y se desplaza tonalmente al IV grado en los dos primeros versos, para volver al tono inicial en los dos siguientes. María Elena Walsh exalta un personaje, lo califica mediante las acciones que realiza. Mono Liso es famoso por cazar viva a la Naranja; por tanto, cada segunda estrofa destaca una acción que va *in crescendo* “¡Qué coraje, qué valor!”; “¡El valiente cazador!”; “Mono Liso con rigor”; “Pero un día entró un ladrón”; hasta que logró finalmente restablecer una cierta tranquilidad en la última acción, “Mono Liso la salvó”. Las escaramuzas se completan al final de cada una de las segundas estrofas cuando la melodía insiste, remarcando con una serie de notas repetidas “la cazó con tenedor”; “¡Ay, qué papelón!”; “la Naranja que perdí”; “Y este cuento se acabó”.



5- Que coraje, que va-lor
5- El va-liente ca-za-dor
5- Peroun dí-aen tróun la-drón, etc.

8- La ca-zó con tene- do- or
8- dijo: ¡Ay que pape- lo - on
8- Yeste cuento seaca-bo - ó

Walsh caracteriza a la Naranja como un personaje alegre, despreocupado, que le pide a Mono Liso “tírame con tenedor” y no con cuchillo. La sitúa en el centro de todos los momentos de distensión, proponiendo el estribillo para esa función.

La lógica que se entreteteje entre el poema y la música pensados de manera indivisible, sumada a los arreglos y a la instrumentación, dan muestra del uso que hace la autora de los reducidos medios a los que recurre dentro de los modelos formales que la estructuran. Finalmente, para subrayar las diferencias de las dos grabaciones que indicamos en los párrafos anteriores, apuntar la lectura del escrito de la propia autora en la contratapa del vinilo *Canciones para mí*. A pesar de que las canciones y los personajes de Doña Disparate y Bambuco son los que integran esta grabación, *Canciones para mí*, marcan la escisión musical y personal del dúo Leda y María. Walsh les escribe a los niños que escucharán sus canciones, pero se percibe en sus palabras el interés que tiene en trabajar y componer “para mí”. La frase con la que empieza la niña “todos cantan, pero nadie canta para mí”, contiene el espíritu que guía esta producción; María Elena canta para sí, incluso la instrumentación es la mínima, está acompañada sólo por guitarra en diez de las doce canciones, en las dos restantes incluye percusión y bajo.

El repertorio para adultos

Con similares características musicales presenta el repertorio para adultos, la ironía de su verso contrasta, a veces, con la aparente frivolidad de las musicalizaciones. Las grabaciones para los adultos de la década de los setenta tuvieron su origen en un espectáculo denominado *Show para ejecutivos* que María Elena Walsh presentó en el Teatro Regina en 1968 con canciones y diálogos que tuvieron significativa notoriedad. Las funciones se mantuvieron en este teatro por meses y fue llevado a distintas ciudades de Argentina, Estados Unidos y Europa en las décadas siguientes (Documental 2012). Heredero de las vivencias parisinas, Brassens, Montand o Brel se comprendieron en los chascarrillos o los relatos breves que introdujeron o cerraron las canciones de esta primera presentación para adultos (Pujol 2011:169).

Nuevamente, son las canciones el nexo de los mundos infantil y adulto de María Elena Walsh y su público; *Juguemos en el mundo*¹³, título y portada del disco, es demostrativo de ello. Esta grabación incorpora canciones que más tarde serán de repertorio obligado para los grupos de la *Nueva canción* argentina o de la canción de protesta, como “Serenata para la tierra de uno”. La completan “Los ejecutivos”¹⁴, un reproche al grupo social integrado por banqueros, empresarios, gentes de las nuevas clases altas, la ‘gente bien’. “El 45”¹⁵, en ritmo de tango, que reivindica el mundo femenino en la relación con su hermana, ironizando con las transformaciones sociales y económicas, con la figura de Perón y denunciando la inhumanidad del ataque de Hiroshima. Interesante parodia encarnan la lechuza “Miranda y Mirón”¹⁶ el lechuzón, pasando una lupa sobre el comportamiento hipócrita y conservador de algunos estamentos sociales: “La pelotita saltarina / les llama mucho la atención pero la miran, por las dudas, / con intelectual reprobación”. En este disco su arreglador y músico de confianza es Oscar Cardozo Ocampo, que había empezado a

¹³ Tapa del Disco *Juguemos en el mundo*, 1968.

<http://www.cancioneros.com/nd/1889/0/juguemos-en-el-mundo-maria-elena-walsh>

¹⁴ “Los ejecutivos” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4avEUH0WQ-I>

¹⁵ “El 45” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=msc3HOyM82g>

¹⁶ Álbum *Juguemos en el mundo* - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xERMrNjwrZY>

colaborar con María Elena Walsh en algunos temas de *En el país del nomeacuerdo*.

Juguemos en el mundo II es una profunda reflexión sobre personas o momentos que la autora ha vivido desde su infancia hasta la madurez retrospectiva. En este LP hace referencias en forma de homenaje a J. Sebastian Bach o a Maurice Ravel; evocaciones emotivas en “Barco quieto”. Pero también dedica un espacio a la denuncia en “Canción de cuna para un gobernante” o “Gilito de barrio norte”. Esta etapa de reivindicaciones político-sociales se completa con el LP *Como la cigarra*¹⁷ que contiene la canción que le da nombre y que se convirtió años más tarde en uno de los temas musicales del exilio argentino. Incluye además una versión de “Venceremos”, “Canción de caminantes”, de penetrante crítica política y social; el poema musicalizado por Chico Novarro “Carta de un león otro”, junto a la ironía de “Aguasvivas”. En esta última retrata a seres que, como las medusas, “flotan pasivas, las lleva la corriente”, pero que son capaces de participar en la destrucción de sueños o de personas; canción irónica donde las haya, en un sugerente ritmo de bolero.

Atrevido también es parte del repertorio que canta sobre el rol de la mujer en la sociedad de la década de los 70, denunciando el machismo, el cinismo de algunos políticos o la falta de educación sexual, especialmente en “Educación sexual”, canción con Chico Novarro y “Los hermafroditas”. Estas canciones son un fantástico ejemplo de musicalización, con recursos que reafirman unos valores morales o resignifican la intención de su discurso.

Como ejemplo de estas afirmaciones se toma del repertorio para adultos la canción “Los ejecutivos”, del primer LP *Juguemos en el mundo*. Tiene como interprete en voz a María Elena Walsh con Oscar Cardozo Ocampo y su Orquesta en los acompañamientos y también como arreglador principal. La versificación del poema tiene una “libertad” relativa que la música completa con un *ad libitum* a modo de recitativo acompañado. Está organizada en tres estrofas de versos endecasílabos combinados con tridecasílabos que asumen la función de relato, y un estribillo que sí tiene una clara enmarcación para el oyente empírico, en un vals con versificación en endecha. Teniendo en

¹⁷ Álbum *Como la cigarra* - Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7-2FCQcHg_Y

cuenta los esquemas menos explícitos a los que alude Tatit, el discurso de Walsh pone énfasis en los versos tridecasílabos 1 y 4 de cada estrofa, reforzados con un calderón musical. Así, el primer verso “El mundo nunca ha sido para todo el mundo” se relaciona con la ironía intertextual del poema de Fernández Moreno “Setenta balcones y ninguna flor”, ya que este ejecutivo “cultiva un maletín y ninguna flor”. En la segunda estrofa inicia “El mundo fue siempre de los que están arriba” y trae a colación el dicho popular de los que “cortan el bacalao con aire triunfador”. Finalmente, en la tercera estrofa relaciona “El mundo siempre fue de algunos elegidos” que se “sacrifican por un millón o dos”.

1- El mun - do nun - ca ha si - do pa - ra to - do el mun - do
 1- El mun - do siem - pre fue de los que es tán a - rri - ba
 1- El mun - do siem - pre fue de al - gu - nos e - le - gi - dos

4- Cul - ti - va un ma - le - tín pe - ro nin - gu - na flor
 4- Cor - tan - do el ba - ca - lao con ai - re triun - fa - dor
 4- Sa - cri - fi - cán - do se por un mi - llón o dos

Las tensiones que se tejen en las estrofas van en función de lo que Walsh quiere destacar; así, en el verso 3 y 7 de cada una de ellas y que coincide con sus trece sílabas, llega en dos de ellas a la altura melódica máxima a modo de preparación del clímax que se sitúa en el estribillo.

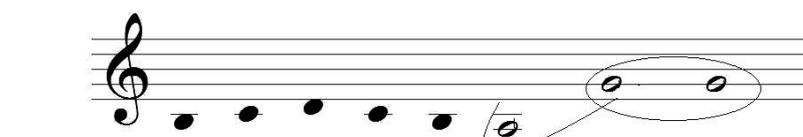
2- Mas hoy al pa - re - cer es de un se - ñor
 2- Pe - ro hoy es de un se - ñor en as - cen - sor
 2- Hoy es pa - ra el que e - li - ge lo me - jor

3- En u - na es - ca - le - ri - ta de ae - ro - puer - to
 3- A quien po - de - mos ver en las re - vis - tas
 3- Di - ná - mi - co y ro - dea - do de a - za - fa - tas

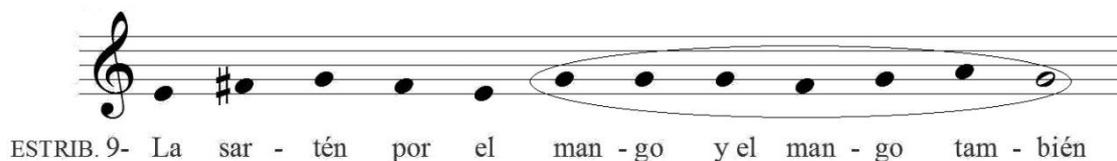


7- De un cie - lo en tec - ni - co - lor don - de muy po - qui - tos
7- Di - gie - por te - lé - fo - no y des - pués nos ven - de
7- A - rrar pa - ra te - ner es - ta - tus en la muert - te

En la elaboración del discurso poético-musical de cada estrofa se va preparando el momento de máxima tensión, que es la ironía del estribillo “¡Ay, que vivos / son los ejecutivos!”, las personas elegidas que dominan el mundo. En esa elaboración participa de manera activa la instrumentación, con unos criterios de semantización, como poco, ajustados a ese mundo que quiere delinear y pintar en sonidos la autora. Así, los timbres instrumentales que utiliza Cardozo Ocampo nos sitúan en un cómodo salón, en el hall de un hotel o, como bien dice el poema, en un vuelo de primera clase. Cuando describe el mundo, que nunca fue para todo el mundo, comienza con la guitarra que realiza en acordes y arpeggios pequeños comentarios melódicos a la voz, acompañando el razonamiento de que “hoy al parecer es de un señor” y va hilando, a modo de improvisación, los tridecasílabos de la primera parte con el único verso de estas características en pre-clímax. En la segunda estrofa es el piano quien acompaña la primera parte y combina la segunda con una guitarra eléctrica, ambos tienen la misma función, ayudar a glosar a ese “señor en ascensor” que “vende conciencias puras”. Ya en la tercera, al entrar en “el mundo de los elegidos”, introduce un cuarteto de cuerdas que da paso a la segunda parte con guitarra y trompeta. El estribillo, con percusión, bajo, trompeta con sordina y teclados, representa toda una explosión de sonidos, de carácter, de desenfado, para componer la imagen del señor que va “del sillón al avión [...] del harén al edén [...] que siempre tiene razón”. Ubica el clímax o la máxima tensión en el ascenso de 7ª para los fonemas “la sartén”, reforzando con nota repetida el “mango”, destacando los fonemas “sar-tén” y “tam-bién”.



ESTRIB. 8- Ya - de - más tie - nen la sar - tén



En este caso es completamente significativa la interdependencia establecida entre la versificación del relato, que lleva a sensaciones desenfadadas gracias a la melodía, al ritmo, pero sobre todo al arreglo instrumental que “pinta” esos mundos “elegidos”. En esta canción Walsh utiliza recursos que, aunados, describen un personaje, lo caracterizan realizando el proceso de tematización sumado al de la figurativización cuando exalta sus acciones en las estrofas. “El mundo siempre fue de los que están arriba”, de los que cortan el bacalao y luego aconsejan ahorrar. En el estribillo configura un estado pasional de irritación y desencanto, también de frustración y resignación. Esta frustración tiene su desahogo en la ironía, no queda otra alternativa más que denunciar esa “viveza” de los que tienen la sartén por el mango y el mango también, en el verso, con la palabra, que son sus herramientas.

Reflexión

A lo largo de este texto se ha insistido en que la característica manifiesta del repertorio de canciones de María Elena Walsh es su capacidad de reflejar los cambios sociales que se produjeron en la década de 1960 en Argentina o en otras partes del mundo; sin hacer distinciones, tanto en las canciones dirigidas al público infantil como al adulto. Al mismo tiempo, se ha hecho hincapié en las peculiaridades personales de la autora a la hora de ir sondeando caminos de expresión que muchas veces la dejaron en situación de conflicto con distintos sectores sociales. Y, finalmente, se ha propuesto como modelo de sus repertorios dos canciones que, como tantas de su autoría, revelan el agudo razonamiento expresivo de María Elena Walsh. Todo esto ayuda a cerrar parcialmente la hipótesis inicial de que el éxito del cancionero de esta cantautora se debe a su capacidad de visión y análisis de la realidad

contigua, sumada a su potencial expresivo que se rebeló constantemente al academicismo institucional.

Como reflexión final y partiendo desde la idea de que la obra a la que nos acercamos es un producto literario musical indivisible de características particulares, continuamos la senda que otros estudiosos trazaron de esta poetisa. Ella fue quien decidió emplear a lo largo de toda su vida la palabra como generadora de espacios de convivencia, reivindicación o de denuncia, con la música o sin ella. Autora de textos como “Desventuras en el País Jardín-de Infantes”, “Sepa porqué Ud. es machista”, nos presenta en su repertorio cancionístico un posicionamiento particular. No se adhirió en especial a ningún movimiento musical por entonces en auge, aunque mantuvo estrecha relación con músicos como Susana Rinaldi, Chico Novarro, los integrantes del Cuarteto Zupay, entre otros. Se mantuvo, sin embargo, en una posición combativa social independiente; no se exilió, aunque fue censurada su obra y sus actuaciones y fue obligada a dejar sus trabajos, algo que denunció en una memorable nota que escapó de la censura y fue publicada en el periódico *Clarín* en agosto de 1979:

La autora está muy cansada. No por los recortes que haya sufrido, porque volverán a crecerle como el pelo [...] no es una revolucionaria pero está muy cansada, no se exilia, se va a llorar sentada en el cordón de la vereda con un único consuelo: el de los zonzos (Walsh 1979)

La aportación de María Elena Walsh, como cantautora, re-inventora de un género particular de canción infantil y también de adultos, esconde el secreto de su éxito y pervivencia no sólo por lo que dice sino en cómo lo dice. Sin formación musical académica pero con una gran osadía creativa, ha marcado a generaciones de argentinos y, por qué no, de hispanohablantes.

Bibliografía

Brizuela, Leopoldo. 2008. "María Elena Walsh: la trama secreta de una revolución poética que cautivó a chicos y grandes". *ADN Cultura. La Nación*. (16 de agosto de 2008) <http://www.lanacion.com.ar/1039056-la-trama-secreta-de-una-revolucion-poetica-que-cautivo-a-chicos-y-grandes> [Consulta: 13 de mayo de 2013]

Copello Fernando. 2013. "María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros", *Cuadernos LIRICO* <http://lirico.revues.org/1197> [Consulta: 19 junio 2015].

Fabbri, Franco. 1996. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Conferencia del VII Congreso IASPM-AL, *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*, La Habana: 19 - 24 de junio de 2006. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf . [Consulta: 10 de mayo de 2013]

Luraschi, Ilse Adriana y Kay Sibbald. 1993. *María Elena Walsh o el 'desafío de la limitación'*. Buenos Aires: Sudamericana.

Origg, Alicia. 2008. "Aspectos polifónicos en el discurso del disparate en la obra de María Elena Walsh". *Miradas y voces de la LIJ* <https://miradasyvoces.wordpress.com/2014/07/25/aspectos-polifonicos-en-el-discurso-del-disparate-en-la-obra-de-maria-elena-walsh/> [Consulta: 13 mayo 2013].

Ogas, Julio. 2006. "Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatnicks y los Abuelos de la nada". *Revista argentina de musicología N° 10*. pp. 90-116.

Pujol, Sergio. 1993. *Como la cigarra: Biografía de María Elena Walsh*, Buenos Aires: Beas Ediciones. [Reed. 2011. Buenos Aires: EMECE].

_____2003. *La década rebelde*, Buenos Aires: EMECE

_____2007. *Historia de nuestro tiempo. El mundo entre 1969 y 2000*. Facultad de Periodismo. Universidad Nacional de La Plata.

- _____2010. *Canciones argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: EMECE.
- _____2013. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblios.
- Rubio, Carlos. 2010. Un cuento para decir domingo “siete”: Carmen Lyra y María Elena Walsh, dos versiones de una historia, *Fundación cuatro gatos* http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_206.pdf [Consulta: 10 de mayo de 2013]
- Tatit, Luiz. 2003. “Elementos para a análise da canção popular”, *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 1, nº 2. Originalmente publicado na revista *Cadernos de estudo: análise musical*, nº 1, São Paulo, Atravez: 1989, e no livro *Musicando a Semiótica: Ensaio*, Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 1997.
- Val Ripollés, Fernan. (2015): “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48 <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>. [Consulta: 10 de mayo de 2015]
- Walsh, María Elena.1994. “Escribir en la Argentina”. *Hispanamérica*, Año 23, No. 69 (Dec., 1994), pp. 55-60.
- _____1995. *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes: crónicas 1947-1995*, Buenos Aires: Seix Barral.
- _____2012. *María Elena Walsh en la casa de Doña Disparate*, Buenos Aires: Alfaguara. [Prólogo de Leopoldo Brizuela]