

De la letra a la voz y sus trenzados

María Elena Walsh: seis generaciones cantando



Paula Vilas

Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina
<https://orcid.org/0009-0005-7436-1962> | paulacristinaamerica@gmail.com



Palabras clave:

María Elena Walsh | poeta de la voz | vocalidades del noroeste argentino

Recibido: 30 de marzo de 2023. Aceptado: 2 de junio de 2023.

RESUMEN

El artículo presenta a María Elena Walsh más allá de su conocido rol de escritora como *poeta de la voz* forjada en el contacto con las vocalidades del noroeste argentino a partir de haber integrado el dúo Leda y María con la cantora-recopiladora-divulgadora Leda Valladares; asimismo, indaga en posibles causas que dan una vigencia de más de sesenta años a sus canciones para las infancias. A través del análisis musical y poético de tres emblemáticas canciones de su repertorio, así como de desdoblamientos sociales e históricos, se busca comprender la longeva y calorosa diseminación de sus canciones.

ABSTRACT

This article presents María Elena Walsh as a poet of the voice beyond her well-known facet as a writer. As such, she was forged in contact with the vocalities of Northwestern Argentina, after having formed the duo Leda y María, together with the singer-compiler-announcer Leda Valladares. It also investigates the possible causes that give her children's songs a validity of more than sixty years. Through musical and poetic analysis as well as a focus on the historical unfolding of three emblematic songs from his repertoire, we seek to understand the long and warm dissemination of his songs.

KEYWORDS

María Elena Walsh | voice poet | vocalities of the Argentine northwest

INTRODUCCIÓN¹

La obra de María Elena Walsh es una referencia transgeneracional en la canción argentina para la infancia; habitualmente para la clase media urbana llega por el ámbito familiar y para los sectores populares, por la escuela. Desde la década del sesenta del siglo pasado sus canciones, tanto las infantiles como luego las compuestas para adultxs, son cantadas y constantemente afectivizadas, en una paridad estética que no siempre acontece con la canción infantil.

Lxs niñxs de sectores medios de la década del cincuenta venían escuchando y jugando con las voces de la radio y solo algunxs tenían acceso a discos reproducidos en los *combinados*; pero la masividad de una tecnología más accesible disponible en hogares de clase media llega a mediados del sesenta con el tocadiscos Wincofon y así se va diseminando la voz de María Elena Walsh. Siguiendo a la pedagoga musical Zulema Noli, en el giro de la vida social y el pensamiento de la década del sesenta “la figura de María Elena Walsh marca un antes y un después en la música para la infancia” (2018: 71 y 82).

María Elena Walsh (1930-2011, en adelante MEW) escribió desde su temprana juventud hasta los últimos años de su vida; cantó en escena diez años en dúo (1952-1962) y luego quince años más, como solista, hasta 1978. Abrió y cerró su trayectoria en el mundo de la palabra escrita habiendo sido, y hasta hoy lo es, constantemente editada en libros. Su primer libro premiado, escrito entre sus 14 y 17 años, fue realizado con versos medidos, estrofas y rimas. Más tarde en su obra escrita hay algunos cuentos, una novela autobiográfica y otra para niñxs; muchos libros presentan las “letras” de sus canciones siendo ellas el eje y base de su longeva recepción.

A inicios de los sesenta en la Ciudad de Buenos Aires muchxs niñxs de entonces la vieron y escucharon en escena, a viva voz, integrando el dúo *Leda y María* en espectáculos como *Canciones para mirar* o *Doña Disparate y Bambuco*; es decir, esta aventura del repertorio infantil de MEW tiene en su raíz a la voz en escena, vivas voces en contacto con niñxs antes del registro fonográfico en los dos EP.

De la voz a la letra fue el recorrido de los primeros folcloristas, recopiladores e investigadores que escucharon y registraron a las voces portadoras de la “tradicción”. El singular recorrido de MEW fue *de la letra a la voz*, gestándose a sí misma como *poeta de la voz*, germen mismo de la poesía y su placer fónico. La imagen del trenzado *entre la letra y la voz* nos permite subrayar la dimensión corporal-vocal de la palabra proferida y de la palabra cantada en su obra. Hay otro trenzado concomitante entre la voz del registro fonográfico y las voces nuestras que cantamos con los discos; porque la voz de MEW captada y transportada por la estereofonía invitó a cantar. Hay claves en su propio proceso vocal y las vocalidades² que la atravesaron para pensar esta cuestión.

1 Agradezco al Centro de Documentación Musical (CDM) Lauro Ayestarán de la República Oriental del Uruguay la invitación al coloquio “Música e Infancia 2018” donde presenté una versión preliminar de este trabajo. Agradezco a mi amado esposo su presencia constante y musical, y va dedicado este trabajo a nuestro nieto que nos reconecta con la vitalidad de la música.

2 Escribo este texto en el marco conceptual de una línea de investigación que he llamado *Voces y Vocalidades*, que piensa las prácticas del saber-hacer y del pensar la *producción* de voz en su dimensión fonocorporal, su *reproducción* tecnológica y su *representación* en los textos de diversas disciplinas que la abordan. Este triángulo formulado por Silvia Davini (2007) se sostiene en la noción de *vocalidad*: la dimensión sociohistórica y cultural de la voz, tal como fue acuñada por el filólogo medievalista Paul Zumthor,

¿Qué acontece con las canciones de MEW que son tan cantadas y muchas de ellas amadas hace casi seis décadas? ¿Qué revelan, qué construyen, qué siguen diciendo sobre nosotrxs? Se suele pensar a MEW desde el mejor lugar posible que se habilita al subestimado ámbito de creación para niñxs: el de escritora. No obstante, este texto se propone argumentar que es en la escucha que se sostiene la disseminación de la obra de esta *poeta de la voz*; hay un entramado de trenzas entre su voz y las vocalidades que la forjaron como cantora, entre su canto y sus letras, entre su voz registrada en los discos y nuestras voces cantando sus canciones. La recepción tan longeva y amorosa de su obra es fundamentalmente sonora: está anclada en el calor de la voz.

LA PALABRA TOMA VOZ: CANTANDO COMO OFICIO PARA GANARSE EL PAN

María Elena parte a París con apenas 22 años, en barco, a cantar folklore³ junto a Leda Valladares, nacida en la provincia argentina de Tucumán, once años mayor, profesora de Filosofía, a quien había conocido epistolariamente. Dos jóvenes de clase media, con estudios superiores, blancas de ojos celestes, realizan el trayecto del “arte primitivo en centros civilizados” o “las modernidades primitivas”⁴ o los exotismos sonoros latinoamericanos en los escenarios de variedades parisinos. Con su humor único MEW cuenta que las escuchaban, “quizá por el exotismo y el contraste de un par de argentinas que cantan a grito pelado melodías indígenas disfrazadas de *incas de Río de Janeiro* o de *mexicanitas de la pampa*” (Dujovne, 1982: 55). Ambas confirman en entrevistas que huían del peronismo, para ellas una “barbarie”, y fueron rumbo a la meca “civilizada” (Pujol, 1993; Orquera, 2015; Brizuela, 1992).

Dos situaciones acontecidas en aquellos años, narradas por ambas, dan dimensión de qué les estaba aconteciendo con sus cantos. Entre los personajes que conocieron en París estaba el pintor Joan Miró, quien dibujaba al oírlas y las llamaba “pájaros prehistóricos” (Brizuela, 1992: 51). La experiencia acústica de Miró indica cuán acomodado a la tonalidad estaría el oído europeo de mediados del siglo XX, ya que cantos pentatónicos y modales resultaban tan ajenos o antiguos. Por aquellos años, el etnomusicólogo Alan Lomax llevaba adelante su ambicioso proyecto *Cantometría* y al escucharlas –habían viajado a Londres especialmente para verlo– se negó a grabarlas por no encontrarlas suficientemente nativas. “Claro que ser rubio y de ojos claros es de raza superior, pero no es útil para cantar folclore de origen indígena”, le dice MEW a su primera biógrafa Alicia Dujovne (1982: 56). Se puede inferir que la duda de Lomax haya sido sonora y no apenas una restricción fenotípica de discriminación étnico-racial. Con una escucha entrenada y familiarizada con los cantos del acervo etnomusicológico, posiblemente percibió que se trataba de dos jóvenes enamoradas de esos cantos, pero que sus voces no habían sido forjadas en la vocalidad de la cual seleccionaron su repertorio.

¿Qué buscaba MEW profunda e inconscientemente tal vez, en el campo poético, con esta aventura musical? Era una joven mimada por la élite literaria de Buenos Aires. Tras el premio ganado por su primer libro a los 17 años, había viajado por un período a EE. UU., invitada por el reconocidísimo poeta español –y poco más tarde premio nobel– Juan Ramón Jiménez. Ciertamente desde los espacios mundanos se

buscando superar la noción de oralidad omnipresente en los estudios medievales, pensados como “literatura” aunque fueron ámbitos de trovadores y juglares; de allí, entonces, la distinción axial entre *letra* y *voz*. El anclaje fonocorporal de la voz buscado por Zumthor nos ha permitido, recíprocamente, estimular los estudios de la voz como perspectiva estética, social, cultural e histórica.

3 No es espacio este texto para discutir las múltiples e intrincadas capas arqueológicas del término “folklore” que desde 1845, cuando lo acuña W. Thoms, hasta hoy se han sedimentado; por lo tanto, lo utilizo tal como aparece en los textos citados.

4 Respectivamente, según formulaciones de Sally Price (1993) y Florencia Garramuño (2007).

produce una ruptura con su viaje a París, como afirma Sergio Pujol (1993), su otro biógrafo. Aun así, pensándolo desde su vida poética, es posible percibir un proceso de profundización siguiendo el camino que las palabras le pedían: una inmersión en su sonido.

Los diez años que vivencia cantando a dúo constituyen un intenso proceso de musicalización, que implicó ponerse en contacto con un repertorio, familiarizarse con algunos instrumentos musicales, cantar a dos voces fundamentalmente en “terceras paralelas” (un modo de organización vocal tradicional y presente en formas muy diversas en muchas vocalidades tradicionales). Ese tiempo fue el germen, el substrato, o más femeninamente, la matriz donde gestó su propia obra. Es matriz por su capacidad gestante, con relación a los procedimientos o *modos de hacer*.

La vocalidad del noroeste argentino con la que María Elena se puso en contacto, transmitida por Leda, no supone datos de un archivo, sino formas de poesía oral, o mejor, canto colectivo como sistema poético de transmisión-instrucción de estructuras, matrices y organización prosódica y rítmica, de melodías pregnantes, formas antifonales, relación de estrofas-estribillos. La memoria actualizada en la voz va transmitiéndose y a su vez sus formas propician la improvisación poética o repentismo, a través de matrices prosódicas tan fértiles como la cuarteta octosilábica. Coplas, así son nombradas en el noroeste argentino. Herencia hispánica en Nuestramérica, tan fértil que produjo una diseminación de formas variadísimas. El concepto *modos de hacer* remite al contacto con la tradición no como un deber ser, sino como una invitación a crear y no apenas a calcar: MEW supo producir voz a partir de esa matriz. Su primera obra infantil *Tutu Marambá*, libro y disco, fue incubada en esos años parisinos, lápiz y guitarra en mano.

En París el dúo trabajó cuatro años cantando diariamente y grabó discos como “representante” de la Argentina: *Chants d'Argentine*, *Sous le ciel de l'Argentine*, *Folklore d'Argentine*; hay algunas pocas canciones de autor (Atahualpa Yupanqui, Edmundo Zaldivar, Rolando Valladares) y las vocalidades del noroeste aparecen como “populares argentinas”. De regreso al país, grabaron un disco doble, *Entre valles y quebradas*, y otro con canciones tradicionales españolas, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, así como otros dos con canciones navideñas tradicionales. Hay una búsqueda de otras vocalidades históricas que las habitaban.

Aun así, no lograron sostenerse con ese repertorio, y esas jóvenes *Leda et Marie*, llegadas de la *France*, generaban estupor cuando eran oídas por las damas locales que huían espantadas: “Estas dos cantan como las viejas de los ranchos”, recuerdan ambas (Dujovne, 1982; Brizuela, 1992). Eran tiempos de cuartetos de varones en el folklore, de modo que el dúo no aparece siquiera en textos recientes sobre la historia del folklore argentino.⁵ Este es el punto en el que las biografías y la bibliografía especializada suelen explicar que Leda y María se separan y toman caminos divergentes; el foco del argumento está puesto en la autoría de las canciones infantiles, pero hay otras perspectivas a considerar.

En los catálogos contenidos en las dos biografías de MEW citadas, no aparecen los tres discos de Leda y María para niñxs: *Tutu Marambá*, *Doña Disparate y Bambuco* y, por último, *Canciones para mirar*. Aparece como primera obra solista una reversión de *Canciones para mirar* que MEW graba tras la disolución del dúo. *Tutu Marambá* aparece apenas como libro, de edición de la autora. Es decir, son del dúo los tres discos de música para la infancia en los cuales aparece MEW como autora de música y letra y Leda Valladares

5 Cfr. Molinero (2011) y Chamosa (2012).

como responsable de los arreglos musicales, y fundamentalmente se explicita en las contratapas: “cantan Leda y María”. Es relevante percibir cómo la letra, en este caso el registro autoral de la “composición”, opaca la percepción de lo que efectivamente estaba aconteciendo en el plano sonoro-musical y vocal.

Las dos producciones escénicas que dan inicio a la etapa de la producción artística para niñxs del dúo, si bien son mencionadas en ambas biografías, no son catalogadas; tampoco los programas de televisión. De modo que es soslayado o no debidamente registrado que ha sido el dúo que dio inicio y sostuvo musicalmente la obra para la infancia promoviendo su segunda etapa, revitalizada con la propuesta de las canciones infantiles que MEW estaba creando y la dramaturgia de los espectáculos que acuñó a esas nuevas canciones. En una primera etapa Leda fue transmisora de una vocalidad que había contactado en el noroeste argentino. En una segunda etapa, ambas siguieron en escena pero con canciones creadas por MEW a partir de ese aprendizaje, de modo que las podemos pensar como transformación, invitación aceptada a la vocalidad del NOA que convoca al juego de la improvisación, a su multiplicación poética.

Finalmente el dúo se separó, cada una de ellas tomó su propio camino, no volvieron a compartir ningún ámbito artístico. MEW siguió haciendo sus canciones, Leda realizando grabaciones de campo, pero ambas siguieron cantando. E invitando al canto. MEW dice que Leda se dedicó al “folklore puro” y que ella se dedicó a “nuevas expresiones” (Pujol, 1993). Lo afirmado se sostiene desde el punto de vista de la *letra-composición*, pero pensando desde la interpretación o producción fonocorporal de la voz, ambos caminos no fueron tan divergentes. Leda nunca se definió como etnomusicóloga, ni fue reconocida en ese campo. Habitualmente caracterizo a Leda Valladares como *cantora-recopiladora-divulgadora*, triple rol articulado. Promovía el canto colectivo organizando comparsas de “canto con caja del noroeste argentino” como nombraba englobando a vidalas, bagualas y tonadas (Vilas et al, 2021). Años más tarde tiene un fértil intercambio con la generación del rock.⁶

Imprescindible subrayar que no parece casual que hayan sido dos mujeres las sembradoras de este camino (Liska, 2018). Tarea femenina la de sembrar caminos de cantos, haciéndolos revivir en las voces cantoras, rescatándolos de sus mausoleos de archivos y libros. Como rescatan Ilse Luraschi y Kay Sibbald (1993: 122), honrando el feminismo de MEW al rastrearlo exhaustivamente en su obra, “folklore es mujer y el tango es varón” para la poeta-cantora. Fue en nueva clave femenina su modo de optar por lxs niñxs, por el camino de la sencillez poética, del humor. Como explicita en una conferencia conocida como *La poesía en la primera infancia* (Walsh, 1964), la poesía no es reconocida en la escuela porque es “afeminamiento” o blanda. MEW se afeminó aún más, optando por la sinrazón sonora de los significantes y termina siendo una cantora que invita a cantar porque forjó su oficio en la matriz del canto colectivo de la vocalidad del NOA. Ciertamente, habida cuenta de lo acontecido en su vida, el camino para encontrar la voz de sus letras, su voz poética, fue a través de su voz vibrátil, de su voz-cuerpo, de su voz cantora.

6 La generación del rock, León Gieco y Gustavo Santaolalla la convocan para el disco *De Ushuaia a La Quiaca* en el cual la graban promoviendo canto colectivo con niñxs en Tucumán. También canta a dúo vidalas con Gieco. Leda les presenta a la gran bagalera Gerónima Sequeida, quien es grabada en un antológico e inolvidable canto que registran como *Baguala para mi muerte*. Esas voces llegan a los vinilos de la generación del rock hacia el fin de la dictadura. Años después, es la propia Leda la que convoca a los rockeros, junto con folkloristas y cantores del noroeste, para sus dos LP *Grito en el cielo*, para el encuentro del “grito del blues y del grito de la baguala” como ella lo pensó, y allí escuchamos cantando bagualas, vidalas o tonadas a rockeros muy reconocidos como Gustavo Cerati, Fito Páez, Fabiana Cantilo, Federico Moura, etc.

CANTORA DE “TIERRA ADENTRO” Y “CIELO AFUERA”

Podemos poner algunos ejemplos de un campo semántico conformado por los términos con los que se alude a los practicantes de la voz: “cantantes”, “melodistas”, “cancionistas”, o la palabra inglesa usada en EE. UU. *crooner*, aplicada a algunas figuras en Buenos Aires, o *diseuse*, como dijo Susana Rinaldi alguna vez, en buen francés, sobre MEW, la que canta, la que recita o declama.⁷ Habitualmente se llama a MEW “cantautora”, aludiendo obviamente al hecho de cantar sus composiciones.

Pero aun con mayor frecuencia es llamada con dos términos, tan divulgados que se sabe que aluden al mundo medieval: “trovadora” o “juglaresa”. Evidentemente hay una búsqueda, no necesariamente voluntaria, de un nombre que apacigüe la tensión de la voz y la letra y legitime la actividad vocal. Porque MEW siempre es nombrada con una multiplicidad de roles que comienzan con la palabra “escritora”, “autora”, luego “poetisa”, también “dramaturga”, y “cantautora” después, casi un desliz, pero posible porque hay autoría en ese canto. Nombrarla exclusivamente desde su voz, desde esta perspectiva, sería disminuirla, porque en ese sistema de la letra y la autoría la voz es meramente reproductiva.

Los términos juglaresa o trovadora acarrearán una historicidad, un tanto remota y nebulosa, pero le otorga algún nombre a un saber-hacer que se advierte singular. Aun así, tal uso, sin proponérselo, omite que la forja de MEW fue con la vocalidad del noroeste argentino. Esa referencia histórica al mundo del Medioevo europeo, anterior a la masividad de la letra lograda a través de la imprenta, desconoce la fertilidad de las vocalidades de Nuestra América. Nos faltan nombres transculturales que aludan a esa competencia performática.

Entonces elijo nombrar a MEW *cantora*, término diseminado en el campo etnomusicológico posiblemente para diferenciar a lxs “cantantes” del campo de la música europea erudita o “cultura”, como la nombra Coriún Aharonián (2004). *Cantora* se llamó el último disco de Mercedes Sosa, en el cual comparte su canto con tantos y tantas que ese nombrar reimpulsó esa palabra. ¿Cómo, sino, nombrar a quien grabó más de veinte discos y sus canciones son cantadas por décadas?

Cuenta Sara Facio, su compañera de vida, que María Elena cantó ella misma sus canciones –infiero que se refiere al último período de las canciones para adultos– porque le dio vergüenza pedirselo a los cantantes; y que su hermana Susana Walsh, siendo pianista y habiendo estudiado música, no podía entender cómo María Elena hacía sus propias canciones.⁸ Sin embargo para Leda Valladares este dato tiene otro valor. Entrevistada por Leopoldo Brizuela veinte años después de disuelto el dúo, afirma que “como ya todo el mundo sabe, María Elena es una mujer de un gran talento musical que tampoco pasó por la tortura de las fusas”, y cuenta que en las familias de ambas se hacía música “a mano sin pompas ni gominas que es la única forma de hacer música popular” (Brizuela, 1992: 50).

7 Video *Homenaje a María Elena Walsh 15-01-11 (1 de 3): entrevista a Susana Rinaldi*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xxXv8dQDweI&t=3s> (visitado el 15/03/2023).

8 Ardito, E. y Molina, V. (2012). *Memoria iluminada I y II: María Elena Walsh*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YD9GiMdEMc> (visitado el 15/03/2023).

La pedagoga musical argentina y referente latinoamericana Violeta Hemsy de Gainza le hace una entrevista a MEW donde ella misma confirma la musicalidad de la cultura familiar de su infancia. De Gainza se propone indagar su “mundo sonoro interno”⁹ y MEW le cuenta que en la infancia rechazaba los pedidos de su padre tanto de hablar inglés como de estudiar música. Advierte que iba adquiriendo una cultura musical y un disfrute de la música, ya que en su hogar su padre tocaba en el piano como “autodidacta e improvisador de oreja” tanguitos, zambas, valsos. El sonido del piano estaba muy presente por los estudios de su hermana también. Otros sonidos de su paisaje sonoro familiar fueron los de la radio transmitiendo óperas y las voces de sus cantantes predilectos, como Corsini o Gardel. MEW cuenta que con su hermana cantaban a dúo canciones irlandesas, sajonas y, ya un poco mayores, algún *lied* de Schubert. Habla de un aprendizaje doméstico: “el canto estaba en el aire”. El jazz a través del cine, Fred Astaire y Ginger Rogers, las grandes comedias musicales: “luego de escuchar en el cine esas melodías, las cantaba como loca, incluso sola por ahí, trepada a un árbol. Recordaba los textos por fragmentos, tenía muchos trozos de las letras en la cabeza”, cuenta MEW, quien también recuerda al grupo de compañeras de Bellas Artes con las que cantaba jazz (Hemsy de Gainza, 2011).

Ese recorrido que Hemsy de Gainza le propone a MEW por su mundo sonoro interno le promueve una reflexión:

Ahora soy consciente del complejo mío de toda la vida: ¿Sé música o no sé música? ¡Ay, cómo me gustaría descifrar, leer! Eso lo dije y me lo dije siempre, hasta que, no hace mucho tiempo, pensé que lo que realmente importaba es que yo tenía la cultura del oído, aquello que mamé y absorbí desde pequeña. (MEW citada en Hemsy de Gainza, 2011)

La devolución que le da Violeta Hemsy de Gainza a MEW es que sus palabras le confirman lo que ella ya había supuesto acerca de su trayectoria o “novela” musical personal: que sus maravillosas canciones no surgieron de la nada o por “generación espontánea” sino que, “si salieron así es porque, en cierto modo, ya estaban adentro tuyo”, de que su creatividad y su inteligencia musical se nutrieron y desarrollaron a partir del estímulo del entorno familiar que es quien “planta” la música adentro nuestro (Hemsy de Gainza, 2011).

No sorprende entonces que la joven poeta MEW optase por el mundo del verso sonoro y escandido. Cuenta que desde la temprana juventud sentía que la poesía era para “versificar y no para moquear”, o sea, el oficio de la palabra estaba en el verso medido, las estrofas y la magia de la rima. En ese tiempo los poetas argentinos se agrupaban en dos corrientes, la de los versolibristas-surrealistas y otra corriente, que según MEW usaban sabiamente las formas tradicionales, conocida como generación del 40, con poetas como León Benarós y María Granata, entre otros. Ante un prejuicio bastante generalizado en relación con la vacuidad del verso medido y la libertad expresiva del verso libre, resulta potente la respuesta de MEW: se puede “ser vacuo desde la medida o nadando en la desmesura”. MEW dice que le atraen “las cárceles del verso” como camino hacia su libertad (Dujovne, 1982: 20). En el mismo sentido es que Luraschi y Sibbald (1993) subtítulan su exhaustivo libro sobre el estudio de la obra de MEW: “el desafío de la limitación”.

9 Violeta Hemsy de Gainza extiende al plano acústico el concepto pichoniano de mundo interno, buscando comprender los procesos de musicalización. Enrique Pichon-Rivière (1907-1977) fue un pensador argentino, médico y psiquiatra formulador de la Psicología Social.

Es evidentemente que su familiaridad con el verso escandido fue un paso más en su habilitación para el canto ya que, como le cuenta a su biógrafa, “en mi alegría juvenil me daban ganas de jugar con las palabras en una aventura que escapara a mi implacable autocritica”. La “traducción espiritual”, como llamó a la traducción poética al castellano de las *nursery rhymes* y *nonsense rhymes*, comenzó en el cuarto parisino donde vivía de cantar folklore; allí recuerda que empezó a librar sus “primeras batallas hacia la levedad, el verso corto y sonoro, el chiste rimado, todo eso que parece tan fácil” (Dujovne, 1982: 59-61).

El juego y el disparate son núcleos centrales de su poética según Alicia Origgi de Monge (2004: 34-35), y ese disparate no solamente es el del sentido sino el vinculado al decir rítmico como las jitanjáforas puras, donde el lenguaje se condensa a pura sonoridad, ritmo y música. La autora observa estas características no apenas en la métrica folklórica inglesa con los *limericks* y las *nursery* y *nonsense rhymes*, sino también en nuestro idioma castellano, y como ejemplo, Origgi recuerda las jitanjáforas españolas y las rimas de sorteo recopiladas por Juan Alfonso Carrizo tan sonoras como “Pi ti pi sembrá / cu ti ba de ré / mamá de sol té / bulevar cachó”.

Origgi sostiene que MEW produce una síntesis de lenguajes, en ese reencuentro con su niña interna en Francia, y puedo agregar que estimulada por el canto, comienza a jugar con su “idioma de infancia” el inglés y la poesía española. Una canción tan encantadora como *El twist del Mono Liso* resulta de un diálogo intertextual dice Origgi (2004: 87) con coplas recopiladas por J. A. Carrizo en la provincia argentina de La Rioja: “la naranja se pasea / de la sala al comedor / no me tires con cuchillo / tírame con tenedor. // Si no tienes tenedor / tírame con cucharón / si no tienes cucharón / tírame con tu amor”. Para la autora, MEW es pionera en la hibridación de formatos discursivos y agregaría también musicales, por ser la música de la historia del Mono Liso -imaginario y paródico esposo de la Mona Lisa- unailable twist, éxito entre los jóvenes y adultos de los sesenta.

Es mi propósito argumentar aquí que esta *poeta de la voz*, para quien la palabra se revocalizó, despertándose de la inmovilidad del papel, logró un cuerpo sonoro. Su voz, gustosa de jugar, al oír los sonidos graves y los agudos de las entonaciones, sus ondulaciones se hicieron más intensas y las palabras comenzaron a unirse en curvas melódicas. ¡¡Cuando las palabras cantan!!, le respondió un niño de seis años a R. Murray Schafer cuando le preguntó qué es la poesía (Schafer, 1984). María Elena las escuchó y cantó. Comprendo cuando Susana Itzcovich (2019) dice que MEW pasó a la oralidad como el mayor de sus méritos, dada la recepción de su obra, pero en realidad es un retorno porque su voz, en un entramado de vocalidades, es su procedencia.

Siguiendo estas pistas de lo sonoro, Fernando Coppello, yendo más allá de las conocidas inquietudes y dificultades que la joven MEW tuvo en ese período de convivencia y aprendizaje con Juan Ramón Jiménez, se pregunta si no hubo una herencia *juanramoniana* que preparó la rica experiencia llevada a cabo junto a Leda Valladares. El autor cita un artículo que MEW escribe en la revista *Sur* cuando Juan Ramón Jiménez recibe el Premio Nobel. Ella habla del “espíritu folclórico” del poeta, “nutrido de España, sucio de tierra, abarrotado de coplas”. También recuerda unos discos de música latinoamericana que sonaban a diario en la casa que compartió con el poeta español y su esposa y que alguna vez se sintió avergonzada de su “desabridéz telúrica”. MEW le agradece la “invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces” y se compromete a ahondarla en su vida (Coppello, 2013a).

Como venimos hilvanando, tanto la musicalidad de su cultura familiar y sus primeras decisiones poéticas, así como el aprendizaje con Juan Ramón Jiménez, ayudan a comprender más profundamente la

decisión de sumergirse con su voz en la vocalidad del noroeste argentino contactada a través de Leda Valladares. Su voz y el carácter lúdico de su poesía vocal se forjan al encuentro de esta vocalidad que la invitaba a poner en valor y recuperar los juegos sonoros y musicales ingleses de su infancia y llevar adelante el proyecto de tierra y raíz de su maestro español.

Las coplas llegaron como canto: la matriz del canto andino la revincula con la palabra lúdica de la infancia. Leda recuerda que

No teníamos más que para un mes de vida en un hotel de cuarta [...] pero el dúo crecía a tanta velocidad como había nacido, con una libertad y una salud milagrosas. Para nosotras *ensayar no era nunca estudiar, era jugar con placer y una alegría* que yo venía buscando desde mucho tiempo atrás y que además fue constante en diez años de cantar todos los días, forjando oficio de cantar diariamente para vivir por cuatro años en París y grabar discos. (Leda Valladares, entrevista en Brizuela, 1992; destacado del autor)

Como ya fue enunciado, el retorno del dúo a la Argentina tiene dos etapas, la primera de conciertos y grabaciones del repertorio folklórico; la segunda de repertorio infantil compuesto por MEW pero llevado a escena y al registro fonográfico por ambas. Tras la disolución del dúo, las canciones para adultos también aparecen en/desde la escena en un espectáculo llamado *Juguemos en el mundo*. Percibo un recorrido orgánico, en el sentido de construir aprendizaje y experiencia, un paulatino proceso que transforma a MEW en cantora.

Hay una canción emblemática de este aprendizaje con las vocalidades del NOA: *La vaca estudiosa*, la famosa vaca de Humahuaca, por lo cual vale la pena analizarla tomando la primera grabación del dúo de 1960.¹⁰ La canción tiene siete estrofas de cuatro versos cada una, es decir, siete cuartetos con octosílabos “engordados” en nueve versos. Cada cuarteto de rima *aabb* consiste, musicalmente, en la repetición de una melodía de dos frases, pregunta y respuesta en dos versos, que ha sido transcrita en ocho compases de 3/8. En las cuartetos impares (primera, tercera, quinta) la melodía sostiene dos versos y se repite, es trifónica y a una sola voz, cantando MEW. La de las cuartetos pares (segunda, cuarta y sexta) es diatónica y tonal y a dos voces. De esta manera alterna una cuarteto trifónica (dieciséis compases) con una diatónica (dieciséis compases), seguida de dos compases sin la voz (no constan en la partitura del librito que acompaña el disco posterior de 1966)¹¹ de separación antes de las siguientes dos cuartetos. La canción finaliza con una séptima y última cuarteto, trifónica, en la que se repiten cuatro veces los últimos dos versos a modo de coda. Ni siempre se advierte que se trata de una baguala y que es una canción entre mundos, alternando una parte trifónica y otra diatónica, una modal y otra tonal, unidas por el *obstinato* de la percusión constante de la caja chayera. Este ir y venir, este estar *entremundos* resulta un emblema de ella misma en ese período.

En esta comprensión de MEW como cantora *entremundos*, recordamos cuando su biógrafa le pregunta por la magia de su voz, no por belleza vocal sino por su presencia y su capacidad de atraer. MEW le dijo de sí misma que tenía una *voz blanca* (Dujovne, 1982: 86), que es el nombre con el que se conoce a las voces infantiles. Ciertamente, hubo un color de voz que se aclara en la etapa de música para la infancia. La voz

10 EP *Canciones de Tutú Marambá*, Disco Plin, s/n, 1960.

11 LP *Canciones para mirar*, Disco CBS 1098, 1966.

durante el período del dúo está amalgamada con la de su compañera y ambas optaban por un sonido un tanto más central o cubierto. Lo que parece destacable es que los *kenkos*, *glissandi* sinuosos de la vocalidad del noroeste argentino, son un sonido muy propiciador del canto, en cuanto a producción de sonoridad y de capacidad de extensión de registro (Vilas et al, 2021).

Dujovne la nombra como *voz justa* que no comete excesos en la interpretación, que no da alaridos ni se aniña para seducir a infantes, que no busca poner la piel de gallina sino que “todos se suben a la canción como a un bote y se dejan llevar” (1982: 86). Vale recordar que Luiz Tatit, estudioso de la canción, entiende al cancionista como practicante de su lengua materna: “si no sintiéramos a la voz que habla por detrás de la voz que canta, no veríamos gracia en la canción”. Los cancionistas para Tatit tienen pericia para establecer relaciones entre melodía y palabra y habilidad de convertir discursos orales de sonoridad inestables, en canciones estabilizadas desde el punto de vista melódico y lingüístico. Tatit comprende a la canción como una totalidad de sentido, unidad indisoluble fruto de la artesanía del cancionista: el melodista y el trabajo de la palabra que parte de procesos entonativos del habla (2014: 118-119). MEW fue *hablando* en canciones ese proceso de juegos de resonancias múltiples propiciado desde el encuentro con la vocalidad del NOA.

Se suele llamar a los cantores folklóricos cantores de *tierra adentro*. Descongelando frases hechas, tan rígidas que ni se escuchan, y con cierta ironía, MEW responde: *cielo afuera*. En un hermoso chamamé, Juana llega a trabajar a Buenos Aires como empleada de servicio doméstico: “Cuando una es de tierra adentro / también es de cielo afuera. / Si viene pa’ Buenos Aires / un calabozo la espera / y pregunta dónde está / el cielo de la ciudad”. Más allá de la ocurrencia, la palabra la lleva un nuevo lugar: la mujer de *tierra adentro* que tiene *cielo afuera* se queda sin cielo en ese “calabozo sin ventana”, su cuarto de “sirvienta” diminuto e invivible. La Juana acaba por pedir una televisión:

Sé que ustedes pensarán / qué pretenciosa es la Juana / cuando tiene techo y pan / también quiere la ventana. / Présteme el televisor / que se ve más y mejor. // Por esa ventana ajena / es propio lo que una mira. / Está abierto al mundo entero / aunque sea de mentira / y mi único balcón / es ver la televisión.

Esa mujer cantora, es la Juana quien canta en primera persona este animado chamamé, cuando seguramente le den la TV para que soporte ese espacio invivible, va a silenciarse frente al aparato locuaz, va a enmudecer. Se queda sin la tierra que levanta polvo al bailar y sin el cielo que la cobija. Contenidos por tierra y cielo en nuestra humana dimensión, cantamos. Ya lo había presagiado la joven MEW de 17 años en su primer libro, *Poemas con razones principales*: “Porque veo que el cielo no termina / y que no muere toda voz que canta”.

VOX POPULI O LAS VOCES DESATENDIDAS

*Los gallos cantan al alba, / yo canto al amanecer. /
Ellos cantan porque saben, / yo canto por aprender.*
Copa tradicional

*No le des cátedra al pueblo / ni a la calandria sermón. /
Aprende a parar la oreja. / No es popular ni mejor /
el cantor más escuchado / sino el que más escuchó.*
MEW, *Arte Caótica*

MEW escribe, en 1960, un texto para la revista *Sur* llamado “Vox Populi”. Interesante ironía porque escribe sobre *la voz del pueblo*, en su romántico y folklórico sentido; pero la expresión latina tiene, en el uso coloquial del lenguaje porteño, el sentido de aquello de “lo que todo el mundo sabe”, del rumor que mucho corrió. Sin embargo, esa vocalidad sobre la que MEW escribe, aprehendida en su vivencia del dúo, es una vocalidad desatendida, desoída y excluida en la Buenos Aires de entonces, en gran medida por el modelo europeizante y emblanquecedor de nación sostenido por la revista *Sur*. Esta revista fue uno de los principales órganos de difusión de la élite, de la que MEW desertó como poeta y que se alegró en 1978 de que no cantara más, en la expectativa de que volviera a escribir “en serio” (Dujovne, 1982: 154). Pero Victoria Ocampo, fundadora y directora de esa revista, tiene una especial predilección por MEW y establecen una alianza estética de cierto color vanguardista y feminista de la época.¹²

Dadas las dificultades encontradas, los conciertos de Leda y María en los años de la vuelta a Argentina habían pasado a ser conciertos didácticos. Hay varios textos de MEW de la época, publicados en periódicos, en los cuales, como portavoz del dúo, exprimía explicaciones sobre el quehacer. Resulta interesante percibir que la autoridad de poeta de la voz –y el pasaje por París, claro– la habilitaban para entrar en estos asuntos de dominio de intelectuales. Resulta relevante reconocer las coordenadas que van guiando su pensar en el tiempo, su escucha del mundo que va plasmándose en textos, conferencias, selección y publicación de recopilaciones y en su obra artística como prosa, poemas, canciones.

Voy a reseñar los argumentos de “Vox Populi” haciendo una salvedad inicial. La perspectiva del pensamiento de MEW es intensamente romántico-culturalista, desprendida de relaciones de poder, de clase y étnico-raciales. Jalonar un camino histórico es una tarea imprescindible ya que la colonialidad ancla, entre otras variables, en la ausencia de tejido histórico que nos resulte un registro afectivo de lo recorrido. Repetir sin mediaciones estos argumentos resultaría en un multiculturalismo conservador, tan vigente y camuflado en algunas nociones actuales de diversidad cultural e interculturalidad que no interpelan las jerarquías del poder. Este texto histórico revela los desvelos de MEW en el campo de la identidad: sus inquietudes sobre lo propio, lo ajeno, el pueblo, el país, la inmigración.

12 La compañera de MEW, Sara Facio, organizó un volumen (Walsh, 2012) dedicado a la correspondencia y amistad de MEW con Victoria Ocampo donde aparecen los artículos de MEW en *Sur* y las notas sobre MEW de la propia Ocampo reivindicando su producción artística. Pienso que sería productivo para comprender más integralmente a MEW una edición de su obra completa que incluya sus textos, conferencias y entrevistas, porque legó una obra mucho más vasta y plural de lo que la industria editorial permite ver.

El texto abre aludiendo a la imposibilidad en “nuestra cultura” –una vez más remito a Buenos Aires, hoy ya una megalópolis– de considerar las “esencias del folklore poético musical del noroeste argentino” y esboza sus causas: falta de perspectiva histórica, carencia de tabla de valores propia. Anticipándose a la noción de patrimonio cultural intangible, que tantas décadas después se pudo pensar, sostiene casi épicamente:

Vidalas y bagualas son, de alguna manera, nuestras catedrales, porque testimonian la sobrevivencia de una edad del espíritu, porque nos desafían con su lenguaje metafísico, porque siguen erguidas o irguiéndose a cada ocasión con una fuerza celebratoria casi mística. Las catedrales no se alzaron porque sí y el arquitecto de la baguala *no canta por cantar* [...] pero nuestras catedrales no están hechas de piedra sino de *aire y de memoria* [...] nuestro pueblo canta como los dioses. (Walsh, 2012 [1960]: 100-103)

Percibe, de alguna forma, que ese canto es fruto del dolor ante la brutalidad colonial “una vertebrada rebeldía se plasma íntegra en el canto, en el alarido punzante de la baguala o en la queja implacable de la vidala” (2012 [1960]: 102). Observo aquí una inspiración de lo que nombraríamos hoy como una escucha decolonial: una sensibilidad que le permite entrever, entre-oír mejor dicho, que la vocalidad en su textura sonora da cuenta de la herida colonial, porque esas voces son ecos históricos que narran fragmentaria y metafóricamente aquello que la narrativa letrada colonial desoyó.

En otro pasaje MEW afirma que “al desentenderse del folklore, la ciudad se desembaraza a priori de un complejo de culpa. Le resultaría imposible soportar el patetismo de la baguala, asumir la agresiva insistencia que la sustenta” (2012 [1960]: 105). Esa ciudad, claramente es una Buenos Aires construida de espaldas al país y esa culpa la comprendo como la colonialidad que continúa perpetuando esta capital, replicada por las capitales provinciales, al interior de sus provincias: la negación de una Argentina profunda, reforzada, sobre todo a inicios del siglo XX, en una Buenos Aires con más población europea migrante que nativa. Este trecho recuerda a la obra del filósofo Rodolfo Kusch (1994) con relación al tedio, desprecio e incompreensión debida a la falta de una urdimbre filosófica de conexión con lo vivo que lleva al porteño a su ignorante desprecio. MEW caracteriza este modelo como “nuestra educación liberal”: “aprendimos muy bien a despreciarnos, a desvalorizarnos para poder ser vendidos más baratitos”, le dice años más tarde a su biógrafa e insiste en lo que llama “imperialismo cultural de las ciudades y segregación espiritual del pueblo” (Dujovne, 1982: 77).

Enfáticamente, para que no queden dudas de los motivos que movilizan su propio proceso poético en su acercamiento a la vocalidad del noroeste, MEW afirma que el carácter histórico es apenas mérito para lo científico, que no es posible sobreestimar lo autóctono, ni aferrarnos a purismos étnicos. Reconoce que la poesía fue heredada de España, se refiere a la *copla*, pero “nos pertenece por entero el extenso y estimable aporte de la improvisación local y el mérito de continuar esa tradición poética apoyada por la práctica indígena de la caja” (2012 [1960]: 108); es evidente que MEW leyó al pionero musicólogo Carlos Vega (1965). Posiblemente pensando desde la letra, no puso palabra al quehacer que efectivamente desarrollaba en el dúo que era cantar, producir melodías de extenso registro, saltos interválicos importantes, y como ya mencionada, la habilidad de producir *kenkos*, rasgo estilístico constitutivo de esta vocalidad; ese modo de producir voz también lo consideramos como una forma de producción vocal de herencia prehispánica, originaria en el sentido de ser transmitida y actualizada performáticamente en la diferencia decolonial (Vilas et al, 2021).

En el epígrafe de “Vox Populi”, MEW menciona a Carlos Vega como fundador del Instituto Nacional de Musicología en 1931, mismo año de la fundación de la revista *Sur*. Para MEW ambas entidades tienen como fin “promover la conciencia cultural en el país” en el “centro de vocaciones nihilistas” que es la Argentina (2012 [1960]: 99). Elogia su creación previa a una institución similar en París, pero reclama de los institutos de investigación la falta de circulación y divulgación de los archivos; comprendiendo ya el interés en la materia no solo desde la investigación sino también desde el terreno de la interpretación musical (2012 [1960]: 106-107).

Ciertamente estaba haciendo un proceso consigo misma y podía dar cuenta de ese recorrido. Es consciente de las desigualdades sociales, aunque no las advierta en las tensiones políticas de la época, y también lo es de las tensiones culturales producidas por el modelo colonizante de país. Con su capacidad retórica interpela al lector de *Sur* e intenta persuadirlo. Por eso vale la pena citar el párrafo final de “Vox Populi”:

El folklore del noroeste argentino es digno de consideración porque sus valores son estéticos y metafísicos. Los que aprehendan su esencia no se habrán limitado a saturarse de color local, de simple paisaje, como lo quieren algunos apresurados observadores, sino que habrán captado una expresividad viva, de validez universal. Nuestro folklore, además de ser una afirmación de conciencia telúrica, es un testimonio profundamente humano, profundamente estético. Su vigencia constituye un rasgo de aristocracia espiritual americana, un fenómeno de contornos milagrosos. Muchas fuerzas procuran, torpe e inconscientemente, apresurar la decadencia de ese milagro, con una decisión que ojalá se aplicara a solucionar los problemas inmediatos del grupo humano que lo produce. No hay duda [de] que al matar al folklore, al negarnos a absorberlo en nuestras manifestaciones culturales, promovemos una forma de suicidio espiritual del país. (Walsh, 2012 [1960]: 108)

Antes de finalizar, es necesario agregar que en este texto MEW también aborda el tema de las complejidades de la circulación de esas vocalidades en los intrincados laberintos de la mercancía: los derechos autorales que devienen de la autoría. Se preocupa por aquellos que “firman obras que son patrimonio del pueblo usurpando la autoridad memorable del creador anónimo confundido en el ser colectivo” (2012 [1960]: 104).

Afirma que poner “tradicional” o “recopilado por Leda y María” en los discos significaba no cobrar derechos autorales. Este es un tema en debate hasta hoy en el campo de la etnomusicología; pensamos de hecho en derechos comunitarios pero lo cierto es que las arcas recaudadoras no distribuyen entre aquellos que no entran en la ajustada noción de autoría individual. La autoría no le es un tema menor a MEW ya que vive, materialmente hablando, de sus derechos autorales.¹³

13 MEW pasa sus últimos años trabajando en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) como integrante de una lista que ganó las elecciones para dirigir la asociación gremial. En los años 2000, en un programa televisivo de la Argentina -disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0HmtQVYyNGs> (visitado el 15/03/2023)-, se manifiesta indignada por un *contrafactum* hecho a *Manuelita* para criticar al gobierno de entonces. Conocidas las culturas del fútbol y de la murga en el Río de la Plata, en las cuales el procedimiento luce esplendoroso hace décadas, podría haberlo sentido como un homenaje, pero no fue así. Su disgusto no fue por el tono de crítica al gobierno de entonces, porque ya lo había cuestionado en público, sino que fue indignación por el daño hecho a la canción.

A propósito, MEW narra a su biógrafa una escena emblemática del regreso del dúo Leda y María. Estaban en la capital de la provincia de Jujuy y cuando comenzaron a desarmar valijas y hacer sonar sus instrumentos musicales, notaron que había gente tras la puerta. Al abrirla se encontraron “con unas cuantas sonrisas de cholos, varios pares de negros ojos llenos de timidez y felicidad” y una muchacha que les regaló un huayno “con tanto candor, con tanto orgullo, con tanta gracia”. MEW estima que de ese modo a otros les regalaron cantos también, que los hicieron pasar por suyos: “la vieja historia del despojo al pueblo”. Dujovne le pregunta frontalmente si ellas no robaron. “Claro que sí”, respondió MEW, pero “no firmamos ni nunca pasamos por autoras de lo ajeno” (1982: 76).

¿Qué robo es ese, entonces? En otro trabajo (Vilas, 2012: 62) he discutido la cuestión de lo que nombro como diferencia entre *apropiación*, la experiencia de pasar por el propio cuerpo y la propia voz, o sea vivir y aprender en el ejercicio de aproximarse y sentirlo propio, y el límite ético de la *expropiación*, que va desde el brutal hurto de la autoría hasta nuestras mejores intenciones como tantos proyectos desarrollados desde la premisa de “dar voz a quien no tiene voz”. “Cantamos juntos, cambiamos figuritas”, dice MEW de la escena en el hotel jujeño (Dujovne, 1982: 76). Un tremendo dilema. Cierta universalidad de la música nos puede hacer pensar que sea posible esa fraterna horizontalidad de intercambio sonoro y musical. Posiblemente la música y la danza sean los espacios de encuentro más potentes y posibilitadores; pero no borran las diferencias de la localización sociocultural, racial, de género, epistémica, espiritual y lingüística. Esas asimetrías tan violentas y tan rígidas que parecen inamovibles a veces, se presentan en toda su fiereza colonial en el encuentro de las vocalidades, que no puede ser de otra manera que voz a voz.

La escuela una y otra vez aparece en las entrevistas y textos de MEW como horizonte posible de transformación social, en sintonía con el espíritu de la vigorosa educación pública argentina, a la que advierte el necesario cambio de sus jerarquías epistémicas, dado su poco o nulo espacio para la palabra: “nuestro máximo poeta es el pueblo a pesar de estar excluido de antologías y textos escolares”. MEW menciona a José Hernández, autor o, mejor dicho, traductor espiritual del pueblo-poeta, mostrando que estas temáticas no han quedado apenas en el pasado del dúo (2012 [1960]: 100). En 1967 publica *Versos folklóricos para cebollitas*, una selección realizada tras la lectura de recopiladores y folkloristas, con una significativa fotografía en la tapa en su edición original: un niño andino, con guardapolvo blanco escolar y materiales de escuela, en un paisaje de montaña, con la mirada hacia abajo, con un gesto taciturno. Ese niño podría ser hijo de las cantoras y cantores guardianes y transmisores de la vocalidad del noroeste que MEW recibe a través de Leda, poco comprendido en el sistema educativo.

El prólogo es una carta a los “niños cebollitas” donde les cuenta que espigó esos versos porque son de ellos y que hacen folklore cada vez que repiten frases vinculadas a juegos muy corrientes en la época como “el burrito del teniente lleva carga y no la siente”. Si bien dice que para el libro ha recordado versos que oyó en el noroeste argentino y en España y anotó en un cuaderno, al final hay una extensa lista de más de veinte recopiladores, musicólogos, folkloristas, pedagogos y estudiosos¹⁴ de quienes dice que ha consultado sus obras; lo cual denota que estas cuestiones ya la habían llevado al terreno del estudio bibliográfico (Walsh, 1967).

14 Lxs recopiladores y/o estudiosxs Juan Alfonso Carrizo, Rafael Jijena Sánchez, Juan Draghi Lucero, Olga Fernández Latour, Bernardo Canal Feijóo, Oreste Di Lullo, Delia Travadelo y Horacio J. Becco; lxs musicólogos Carlos Vega e Isabel Aretz; Guillermo A. Terrera, Andrés Fidalgo; lxs también poetas Jorge W. Ábalos, León Benarós, Germán Berdiales, Manuel J. Castilla, José Luis Lanuza; el historiador Julio Aramburu, el musicólogo español Bonifacio Gil y el filólogo, también español, Dámaso Alonso.

La colonialidad del saber y del sentir, reactualizada por tantos vectores, pero en el caso de la obra de MEW fundamentalmente por el sistema educativo y la industria del entretenimiento, tiene una fuerza corrosiva de vaciamiento del potencial simbólico de dicha obra, por tal motivo estimo que valen los ejercicios intertextuales que reponen las fuerzas de nuestra recepción, mejor aún cuando es a partir de las propias palabras de MEW, en sus escritos o conferencias, como venimos desarrollando.

Ejercitando sobre su palabra poética, “Manuelita, la tortuga”, del EP *Doña Disparate y Bambuco*, que fue a escena en el espectáculo del mismo nombre, es una de sus canciones más conocidas, de esas que ya van logrando el mérito de ser reconocidas desconociendo su autor. Ganó una versión cinematográfica en dibujos animados y es frecuentemente llevada a escena. “Manuelita, la tortuga”, nuestra diva, tiene dos versiones de voz y una de letra: dos versiones vocales, una del dúo Leda y María y otra de MEW solista, la de la letra publicada en el libro *El reino del revés*. Digo versiones porque no son distintas interpretaciones, sino que difieren en el número de estrofas. Sería un dato minucioso de coleccionista si no fuera que hay tres estrofas, con información de la vida de Manuelita que desconocemos.

Ciertamente “Manuelita, la tortuga” amerita trabajos específicos que incluyan la narrativa y el guión cinematográfico, que exceden este trabajo. Fernando Copello la considera como cuento en verso, produciendo un entramado exquisito y poético donde la analiza en su carácter de fábula, de cuento maravilloso. Copello detecta el efecto cómico de los finales con rimas agudas del primer verso endecasílabo de cada una de las estrofas iguales –que son sextinas– y los cinco restantes octosílabos. Para el autor, MEW “muestra independencia con respecto a esquemas tradicionales y a la vez su deseo de adecuarse a esquemas rítmicos”, señalando que la recepción de la obra fue mucho más importante cantada, aludiendo a la versión solista de MEW (Copello, 2013b).

Vale la pena revisar el texto poético para dar cuenta de cierto debate que suscitó su recepción y del carácter emblemático del personaje. A ello refiere la tabla que puede leerse en la siguiente página.

Para la cantante y amiga de MEW Susana Rinaldi “Manuelita es la expresión más acabada de la sociedad argentina”.¹⁵ Evidentemente la cantante se hace eco, conociéndolo o no, de un debate abierto en 1971 por Gustavo Cirigliano y Ana Zabala¹⁶ para quienes “Manuelita, la tortuga” es imagen de las aspiraciones de la generación del 55. Esta es la generación de Leda Valladares, a quien una veinteañera MEW sigue a Europa. Los autores mencionados argumentan que la odisea de la tortuga simboliza al país y a esa juventud del 55 cuyos ideales apuntaban hacia fuera. Manuelita se marcha, sin saber por qué, lo verdadero está en otra parte. La generación del 55 se quedó en la oposición al proyecto de país que se plasma del 45 al 55, son jóvenes en el momento del violento golpe de Estado y el fin de diez años de ciclo del primer peronismo;¹⁷ fueron opositores y no propositivos dicen los autores.

15 Ardito, E. y Molina, V. (2012). *Memoria iluminada I y II: María Elena Walsh*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YD9GiMdEMc> (visitado el 15/03/2023).

16 Cirigliano, G. y Zabala, A. escriben *El poder joven* desde la cátedra de Filosofía de la Educación de la Universidad de Buenos Aires.

17 “Revolución Libertadora” fue el autoproclamado nombre del golpe de Estado militar de 1955 que, tras ataques varios, bombardeó la Plaza de Mayo, principal plaza donde se emplaza la casa de gobierno nacional, con muerte de civiles. En algunos sectores políticos se la conoce como “La fusiladora”, por el fusilamiento de militares peronistas ocurrido en 1956. Juan D. Perón se exilia y está prohibido su retorno al país, así como es proscripto el partido político del cual es referente, por casi dieciocho años, hasta 1972. La década del sesenta es atravesada entonces con el partido mayoritario proscripto y dos nuevos golpes de Estado.

Estrofas	Poesía/Canción	Dúo Leda y María Disco EP <i>Doña Disparate y Bambuco</i> 1962	MEW Disco LP <i>Canciones para mí</i> 1963	MEW Libro <i>El reino del revés</i> 1963
Sextina 1	Manuelita vivía en Pehuajó pero un día se marchó. Nadie supo bien por qué a París ella se fue, un poquito caminando y otro poquitito a pie.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Sextina 2	Manuelita una tarde se miró en un charco y se afligió Dijo: "Yo no sé por qué estoy arrugandomé, si desde hace 80 años tengo un cutis de bebé".	NO fue cantada	NO fue cantada	Incluida
Sextina 3	Manuelita una vez se enamoró de un tortugo que pasó. Dijo: "¿Qué podré yo hacer? Vieja no me va a querer, en Europa y con paciencia me podrán embellecer."	A dos voces Voz de Manuelita: Leda	Voz solista	Incluida
Sextina 4	Manuelita, le dijo una perdiz ¡No te vayas a París! ¿Tan coqueta querés ser? ¡Parecés una mujer! Las tortugas sin arrugas se echan todas a perder.	A dos voces Voz de la perdiz: MEW	NO fue cantada	NO fue incluida
Sextina 5	Manuelita por fin llegó a París en los tiempos del rey Luis. Se escondió bajo un colchón, cuando la Revolución, y al oír la Marsellesa se asomó con precaución.	A dos voces	NO fue cantada	Incluida
Sextina 6	En la tintorería de París la pintaron con barniz. La plancharon en francés, del derecho y del revés. Le pusieron peluquita y botines en los pies.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Sextina 7	Tantos años tardó en cruzar el mar que allí se volvió a arrugar, y por eso regresó vieja como se marchó, a buscar a su tortugo que la espera en Pehuajó.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Cuarteta estribillo	Manuelita, Manuelita, Manuelita ¿dónde vas, con tu traje de Malaquita y tu paso tan audaz?	A dos voces	Voz solista	Incluida

Esta juventud, continúan argumentando Cirigliano y Zabala, vivió lo argentino como exilio y tiene nostalgia de Europa: “La Argentina era Europa pues había estado realizando el proyecto de [18]80, pero ese proyecto se arrugaba [como Manuelita], no funcionaba, fracasaba desde los años [19]30”. Manuelita se ve reflejada en el charco y no le gusta. “Para ser reconocida, para triunfar, para conquistar al otro, para rejuvenecer, la Argentina-generación del 55 tenía que viajar, buscar su identidad [...] y ostentar el sello de lo europeo cuya cima era París”. Solo a una tonta perdis, ave no migratoria, se le ocurre oponerse al viaje, comentan los autores, quienes evidentemente se basan en la canción grabada por el dúo. Lo recibido en Europa no la modifica: la “Revolución” la hace esconderse en el colchón, no pudo ver guerras ni cambios mundiales, su única preocupación era rejuvenecer; todo es externo: barniz, planchado y así regresó vieja como se fue y tuvo que empezar a buscar aquello que había ocultado de sí misma (Cirigliano y Zabala, 1971: 130-131).

Copello (2013b) remite al análisis de Cirigliano y Zabala y comenta críticamente el intento de dar sentido lógico al cuento en verso cantado, cuando lo que rige es el disparate y el *nonsense* como deseo de liberación de la palabra, muy propio de la atmósfera psicoanalítica de la Buenos Aires de los sesenta. Posiblemente pensando desde esa misma atmósfera, el propio disparate y el sinsentido le hayan permitido plasmar ese absurdo viaje de Manuelita con una ternura tan crítica como piadosa. Los autores realizan esa lectura interpretativa a inicios de los setenta como crítica a la generación del 55 y, al mismo tiempo, resulta un homenaje a Manuelita como obra por plasmar, a escala popular, las disyuntivas de esa generación.

Estas disyuntivas que presenta el cuento cantado nos llevan a cuestionar la llamada generación del sesenta, siempre elogiada y de la cual la obra de MEW suele ser considerada como ícono (Pujol, 1993; González Barroso, 2015). ¿Qué produjeron como adultos los jóvenes del 55 con la efervescencia política de los nuevos jóvenes, de una década considerada de transformaciones, hasta la formación de los intensos movimientos políticos de inicios de los setenta?

El tema excede este texto, pero considero necesario subrayar que la recepción de MEW suele ser acaloradamente política. Un ejemplo reciente, es el del historiador Norberto Galasso (2011), quien, al despedirla en el año de su muerte, la caracteriza como una autora, como tantas del país, que no entendieron ni quisieron tener nada que ver con los movimientos populares, en los que supuso autoritarismo. Aun así, Galasso afirma que no juzga a la ciudadana Walsh en sus definiciones políticas sino que despierta a la autora de una obra poética valiosísima, transgresora respecto de los “grandes poderes de la Argentina reaccionaria”. Para Galasso, MEW es parte del “campo nacional, aunque no lo haya integrado voluntariamente desde sus decisiones políticas”. Y conceptualizando la cuestión, reflexiona que en el terreno del arte, en una misma persona, se pueden encontrar rasgos de una conciencia influida por “la colonización pedagógica” y, sin embargo, al explayar sus emociones, reencontrarnos con una “obra donde expresa los anhelos y las alegrías del pueblo”.¹⁸

En este sentido, Copello (2013b) refiere al final cómico y sorprendente de Manuelita, diametralmente opuesto al esquema habitual de los cuentos de hadas: Manuelita regresa más vieja de lo que se marchó pero un amoroso tortugo la espera en Pehuajó. Hay una Argentina amorosa que espera y recibe. Cierta vez MEW

18 Agradezco a Pepa Vivanco que recordó un episodio, tan emblemático de la ideología de MEW como del arraigo popular de su obra. Al monumento erigido a Manuelita, en la ciudad bonaerense de Pehuajó, se le puso un crespón negro luego de que MEW publicara una crítica contra la Carpa Blanca 1997-1999, acción de protesta gremial de diversos sindicatos docentes reunidos, en pleno neoliberalismo en el país, por la defensa de la escuela pública que contó con la presencia y acompañamiento de varios artistas.

dijo, recuerda Copello, “no es que pienso o me planteo abordar un determinado tema, *salen solos*”. El autor no lo duda pero se pregunta por los caminos de la imaginación de MEW, “múltiples y poblados de vericuetos; en muchos de sus recodos hay huellas, *rastros de otros que pasaron antes*” (2013b: 29; destacado del autor).

Ese es el propósito que nos anima, esos rastros de los que una sensibilidad como la de MEW pudo haber sido portavoz, aun sin saberlo. “El reino del revés” es una canción del primer disco del dúo Leda y María, *Tutú Marambá*, y ha dado título a un libro de poesías. Esa imagen, de lo que está dado vuelta, patas para arriba, desorganizado y fuera de ley al punto de negar la fuerza magnética de la gravedad terrestre, ese es un “Mundo al revés”. Aparece en la lengua en la que escribe Waman Puma de Ayala, a inicios del siglo XVII desde Ayacucho, Perú, lengua “plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y *jayllis* en aymara”, de acuerdo a la pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 21), quien formula un pensar andino desde las imágenes.

A tal fin, parte de los dibujos a tinta producidos por Guamán Poma de Ayala, contenidos en la carta de más de mil páginas y trescientos dibujos conocida como *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.¹⁹ Guamán Poma de Ayala realiza una crónica del Tahuantinsuyo tal como lo heredó y en la carta denuncia al rey de España por abusos, explicando que están viviendo en un “mundo al revés”, por la “*experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización*” (Rivera Cusicanqui, 2010: 21; destacado del autor). Dice esta autora que “mundo al revés” es una idea recurrente en Guamán Poma de Ayala y forma parte de lo que considera su teorización visual del sistema colonial (2010: 22).²⁰ Rivera Cusicanqui sigue el rastro en otros autores, abriendo una fuente histórica con inspiraciones para este futuro que estamos transitando. Posiblemente esta simpática canción de MEW no sea un juego del *nonsense* sino el sinsentido de la violencia colonial que, sin ser deliberado, le “salió solo”, forjado en el encuentro vital con la tesitura histórica de la vocalidad del NOA.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

*Tápenme cuando me muera / con una manta tejida /
por mis paísanas / no se acaben todavía / angelitas de la guarda /
¡ay, madres mías!*

Canción de MEW *La paciencia pobrecita (o Tejedoras)*.
Grabada por Mercedes Sosa, Teresa Parodi y otras cantantes.

“Los argentinos somos escritos”, dice MEW citando a la antropóloga Graciela Scheines en una conferencia en EE. UU., en 1994, que se publicó como *Escribir en Argentina* (Walsh, 1994). A pesar de esa “pasión de comentarnos en letra impresa [...] hay otro país, el país oral que se expresa abundantemente en los medios de comunicación, reportajes, talleres literarios y hasta en los muy concurridos divanes de los psicoanalistas”. Tres décadas más tarde, MEW vuelve a sostener esta vocación por la voz. Ese país de las palabras proferidas, de las vocalidades entrelazadas y de las vocalidades en tensión, no es apenas un

19 Su hallazgo efectivo aconteció a inicios del siglo XX en Copenhague.

20 Recuerdo el impacto que me produjo, hace décadas, contactar las imágenes de Guamán Poma en un texto de Clara Inés Cortazar dedicado a la caja chayera (1966), en el cual reproduce dos grabados de Guamán Poma de Ayala como registro de la presencia de ese tambor bimembranófono en manos femeninas en tiempos prehispánicos, tomados de la misma manera y organización corporal que venía aprendiendo junto a Leda Valladares en sus comparsas de canto con caja.

país del pasado. “Los que trabajamos con el lenguaje seguimos teniendo fuentes de inspiración, todavía no demasiado dañadas por el aluvión de la jerga planetaria, si prestamos oídos al ingenio y la puntería con que se expresa nuestro pueblo” (Walsh, 1994: 55-59).

En las escuelas, templos de la letra y la razón, se la quiere y se la respeta, tal vez por eso se la nombra casi exclusivamente como *escritora*. Tenemos necesidad de una vuelta de tuerca sonora para comprender su obra. “La pedagogía se ha mantenido divorciada de la poesía”, afirma MEW en una conferencia ofrecida en 1964 para maestras de educación inicial. Piensa desde esa instancia del niñx en el baño sonoro del lenguaje que va aprendiendo a hablar enamorado del simple sonido de las palabras y de sus posibilidades de juego. En esa escena hay niñxs y adultxs hablantes. En palabras de Ivonne Bordelois, una palabra revivida porque la canción fue al rescate de la poesía al ser fuente de sentimiento poético (2005: 165-204).

La musicóloga Marcela González Barroso (2013), que estudia los cancioneros escolares en perspectiva histórica, sostiene que los primeros cancioneros publicados por Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Graetzer, a inicios de los sesenta, en el marco de una pedagogía musical en renovación, favorecieron la incorporación de las canciones de MEW a la vida escolar. Las editoras musicales y fonográficas de la época realizaron la transcripción a partituras a dos voces, con acompañamiento pianístico, estimo que con la clara intención de ser utilizadas por maestrxs en las escuelas (Walsh, 1960 y 1966). En su crítica a la promoción de la identidad nacional a través de cancioneros obligatorios, González Barroso afirma que la obra de MEW son “canciones como paradigma de interculturalidad” (2013: 18).

Volviendo a la conferencia de 1964, hablándole a maestrxs, MEW cuenta sobre su infancia. Además de los sonidos y músicas, habló del silencio. No del silencio como reposo, sino de la ensordecadora ausencia de palabra. Es muy común aludir a su herencia paterna inglesa, pero menos a la de su madre de herencia hispánica, situación más compartida y conocida en el país. Habla del silencio de su madre, hija de andaluza, y dice que jamás le oyó repetir verso o canción alguna: “es curioso comprobar cómo los inmigrantes trajeron a nuestro país el silencio” (1964: 5). No fueron acunados por canciones de sus países de origen, quizás recordar duele demasiado, dice MEW, y de alguna forma los justifica: “hasta una abuela andaluza puede enmudecer en esta larga y desolada América” (1964: 5). ¿Es la vasta y exuberante geografía americana que lxs enmudece, o una reedición del arribo colonial en pleno inicio del siglo XX?

El acto de escribir para los niños significa “reconstruir o reinventar una tradición rota o fragmentada, reconstruir datos dispersos de la propia infancia” (Walsh, 1964: 6). Esta es una perspectiva complementaria para comprender su inmersión en la vocalidad del noroeste argentino. Volviendo al texto “Vox Populi”, allí sostiene que no se trata de sacrificar la expresión personal a la colectiva, siendo que la imitación no basta, que es necesario realizar un *proceso de identificación* (Walsh, 2012 [1960]: 107; destacado del autor). Evidentemente este concepto da cuenta de una tarea que estaba realizando consigo misma, una educación de su sensibilidad al contacto de una vocalidad tradicional, histórica del NOA argentino, en búsqueda de resolver fragmentaciones.

Esbozando alguna respuesta posible a los interrogantes expuestos al inicio del texto, la obra de MEW performa, pone en acto, el proceso de una joven argentina del conurbano oeste bonaerense, hija de inglés y nieta de española, en encuentro amoroso y lúdico, vivenciando, apropiándose y jugando con las palabras y los cantos de una de las vocalidades más potentes de esta Nuestra América como lo es la del NOA argentino. Esta vocalidad es matriz de improvisación, de repentismo, de lúdica palabra sonora que, aunada a sus

capacidades poéticas, la llevaron a cantar porque percibe que hay un *mundo al revés* que amerita un viaje a Humahuaca y que la lleva a ironizar su propia ida a París, reencontrándose con un amor argentino que la espera a pesar de vanidades y cobardías.

La recepción amorosa y longeva de más de seis décadas de su obra anclada en su voz, ¿no tendrá entre sus causas una lúdica voluntad de pintarse de colores locales, sin imposiciones ni *deber ser* sino deseada y fruto de un *proceso de identificación* y transformación propio? Este proceso tiene como substrato a la tradición-transmisión que vuelve reconocibles y propios a ciertos cantos, tan antiguos como para reconocerlos y tan renovados como para disfrutarlos una y otra vez.²¹

En la bella canción “Serenata para la tierra de uno”,²² afirma que la decencia de esta tierra es la decencia de vidalas y que necesitamos sembrarla de guitarras, criollas como son nombradas en Argentina. Y esta *tierra para amar*, a la que se canta serenata, piensa en sus niñxs:

Reconstruir la infancia de los niños actuales, amenazados en su inocencia por toda una sociedad insensible. Reconstruir de alguna manera la relación a menudo defectuosa entre padres e hijos: un verso, una canción pueden ser lazos de reunión. La poesía es en definitiva reconstrucción y reconciliación, es el elemento más importante que tenemos para no hacer de nuestros niños ni robots ni muñecos conformistas, sino para ayudarlos a ser lo que deben ser: auténticos seres humanos. (Walsh, 1964: 2)

Se insiste bastante en el carácter no pedagógico ni didáctico y menos aún moralizante de la obra de MEW, lo cual no la deja exenta de principios ni convicciones potentes como revela la cita anterior. Vibra en sintonía con nuestras convicciones, en términos de Coriún Aharonián, la necesidad de que toda educación sea por el arte, para el desarrollo de la *creatividad como posibilidad y necesidad absoluta*: si no queremos una sociedad de “esclavos orwellianos”, si queremos un mundo algo mejor, se nos hace imprescindible autoeducarnos para la creatividad, y también para la digna conciencia de que somos de aquí, “de que tenemos derecho de ser y de existir” (Aharonián, 2004: 7-14 y 173-181).

Este *ser de acá*, esta *tierra de uno* para aprender a amar fue tarea autopropuesta en la voz poética de MEW; el espíritu de esta reconstrucción vibra en su obra y revela el deseado y buscado *proceso de identificación* con esta *tierra para amar* por ella vocalizado en su recorrido de la *letra a la voz*. La hija de inmigrantes al encuentro de las voces de su pago grande, la *tierra de uno*, plasmado en la potencia lúdica de su canto es una fuerza magnética que atrajo y sigue atrayendo la escucha de un pueblo que sigue atravesado por el

21 Salvar la obra, en principio, es hacerla circular tal como ella suena o como es multiplicada por las interpretaciones de diversos músicos y cantantes. Hoy (abril de 2023) en el sitio YouTube no aparece su voz en las primeras opciones de búsqueda, sino unos videos industriales con la voz de una cantante, conocida preparadora vocal, que canta con estilo publicitario y unos dibujos animados más que estereotipados y literalmente ilustrativos de lo que acontece en la canción.

22 Porque me duele si me quedo / pero me muero si me voy, / por todo y a pesar de todo, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Por tu decencia de vidala / y por tu escándalo de sol, / por tu verano con jazmines, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Porque el idioma de infancia / es un secreto entre los dos, / porque le diste reparo / al desarraigo de mi corazón. // Por tus antiguas rebeldías / y por la edad de tu dolor, / por tu esperanza interminable, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Para sembrarte de guitarra, / para cuidarte en cada flor / y odiar a los que te castigan, mi amor, / yo quiero vivir en vos.

drama colonial de quienes se sienten recién bajados de barcos y quienes producen *decencia* en sus vidalas. Tal vez insistimos en que no hay carácter didáctico y moralizante porque esta voz no ofrece instructivo ni ordena qué hacer sino que comparte lo que se autopropuso y realizó. Desde ahí, la invitación a un canto para *amar la tierra de uno* puede pensarse como una verdadera pedagogía, en el más genuino sentido de quien guía porque realizó ese camino, que ciertamente solo es posible con un pensamiento simbólico y poético y una voz emocionada.

El trenzado *entre la letra y la voz* es plasmado por la propia MEW en un cuento emblemático que suena en mi memoria auditiva con las inflexiones de su voz en la narración grabada, “La Plapla”.²³ Tal es el nombre de una “letra” que aparece en el cuaderno de Felipito Tacatún, mientras hace sus deberes. Una letra despatarrada que camina y patina oronda por el cuaderno mientras canta un vals. Solamente a un niño miope, que tal vez no ve bien pero escucha mejor, con un apellido tan sonoro, le puede ocurrir esta revelación extraordinaria, de que se le aparezca esa letra patinadora que tiene “voz chiquita y de tinta” y habla con entonaciones de curvas ascendentes. Esa letra que se presenta a sí misma con su nombre rítmico que de solo pronunciarlo activa los labios y la lengua.

Es mi anhelo que se comprenda a MEW como cantora-contadora, como *poeta de la voz de la tierra de uno* para que lxs maestrxs, al encontrar a las *plaplas*, no las aprisionen de nuevo en una cajita para que queden quietas y mudas; sobre todo en relación con lxs niñxs de hoy, sobrestimuladxs por la industria del entretenimiento y tan necesitados de cantar y bailar como lxs niñxs de siempre. Esa *plapla* cantora es María Elena pero, como la imaginación lo permite, también baila como su amada Ginger Rogers. O como podemos bailar en esa chacarera, perfectamenteailable, con los elegantes gatos; el *gato* es una danza pariente cercana de la chacarera y en la canción también maúlla. O podemos movernos en ronda, caja chayera en mano, cantando las bagualas de la vaca de Humahuaca o la del grillo tucumano Juan Poquito, que canta mucho. O ir caminando despacito, pero siempre de vuelta, en dirección a la guaraní Pehuajó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonián, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.

Boland, E. (2014). María Elena Walsh, notre troubadour (1930-2011). *La Revue des livres pour enfants*, 275 (février - L'Argentine), 122-126.

Bordelois, I. (2005). *El país que nos habla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Brizuela, L. (1992). *Cantar la vida. Reportajes a cinco cantantes argentinas: Gerónima Sequeira, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

----- (16 de agosto de 2008). María Elena Walsh. *ADN Cultura. El sitio cultural de La Nación*.

23 “La Plapla”, en disco LP *Cuentopos*, CBS 1115, 1968. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7p71SpVBMX4> (visitado el 15/04/ 2019).

- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cirigliano, G. y Zabala Ameghino, A. (1971). *El poder joven*. Buenos Aires: Librería de las Naciones.
- Copello, F. (2013a). María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros. *Cuadernos LIRICO*, (9). Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/1197> (visitado el 15/03/2023).
- (2013b). Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de Manuelita La Tortuga de María Elena Walsh. En R. Caplán, A. Delgado-Richet, H. Goujat y C. Pergoux-Baeza (coords.), *Chemins de traverse* (pp. 17-31). Angers-Le Mans-Orléans: Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL).
- Cortazar, C. I. (1966). Esta cajita que toco... *Selecciones Folklóricas Códex*, 1(9), 22-27.
- Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dujovne, A. (1982). *María Elena Walsh*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Galasso, N. (12 de enero de 2011). María Elena Walsh, antiperonismo y cultura popular. *Agencia Paco Urondo (Télam)*, Cultura.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González Barroso, M. (marzo de 2013). Identidad e interculturalidad en el cancionero infantil propuesto por la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011). *DEDiCA - Revista de Educação e Humanidades*, (4), 199-219.
- (2015). María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta. *Cuadernos de Etnomusicología*, (6), 68-91.
- Hemsey de Gainza, V. (2011). Recordando a María Elena Walsh. *Anuario 2011 de PRO Música (Conjunto Pro Música de Rosario)*, 14-17.
- Iztcovich, S. (2019). María Elena Walsh: armadora de palabras. *Leer y releer. Artículos. Reflexiones, testimonios, estudios y notas sobre literatura infantil y juvenil, formación de lectores y otros temas*. Recuperado de <https://www.cuatrogatos.org/detail-articulos.php?id=26> (visitado el 15/03/2023).
- Kusch, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Biblos.
- Liska, M. (2018). Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh. *Descentrada*, 2(2), e056. Recuperado de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056/9788> (visitado el 19/03/2023).

- Luraschi, I. A. y Sibbald, K. (1993). *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moliner, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Buenos Aires: Editorial Roos.
- Noli, Z. (2018). *La música para niños no es cosa de niños: una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado*. Buenos Aires: Biblos.
- Origgi de Monge, A. (2004). *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. México: Siglo XXI Editores.
- Pujol, S. A. (1993). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixnakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Schafer, R. M. (1984). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
- Tatit, L. (2014). *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. San Pablo: Ateliê Edit.
- Valladares, L. (2000). *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Vega, C. (1965). *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Vilas, P. C. (2008). Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. En E. Travassos, C. Neiva de Matos y F. Teixeira de Medeiros (orgs.), *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (pp. 278-297). Río de Janeiro: 7Letras.
- (2012). Identidades em Multidimensão. Pesquisa e Método no campo do patrimônio intangível em América Latina. *Conceição|Conception*, 1(1), 59-74.
- Vilas, P.; Latorre, M. P.; Castelli, G.; Zangroniz, V. y Martínez, M. (2021). Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el canto con caja del noroeste argentino. *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, 3(2), 57-73. Recuperado de <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/129> (visitado el 19/03/2023).
- Walsh, M. E. (1960). *Los sueños del rey Bombo* [partituras]. Buenos Aires: Ricordi.
- (1964). La poesía en la primera infancia. [Charla ofrecida en el] *Congreso de la Organización Mundial de Enseñanza Preescolar (OMEP)*, Buenos Aires.

----- (1966). *Canciones para mirar* [partituras]. Buenos Aires: Melograf.

----- (1967). *Versos folklóricos para cebollitas, elegidos por María Elena Walsh*. Buenos Aires: Luis Fariña Editor.

----- (1984). *Los poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

----- (diciembre de 1994). Escribir en la Argentina. *Hispanamérica*, 23(69), 55-60.

----- (2006) [1965]. *El reino del revés*. Buenos Aires: Alfaguara.

----- (2012) [1960]. Vox Populi. En M. E. Walsh, *La casa de Doña Disparate* (pp. 99-108). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

----- (2015) [1969]. *Tutú Marambá*. Buenos Aires: Alfaguara.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. San Pablo: Hucitec.

----- (2000). *Performance, recepção, leitura*. San Pablo: EDUC.
