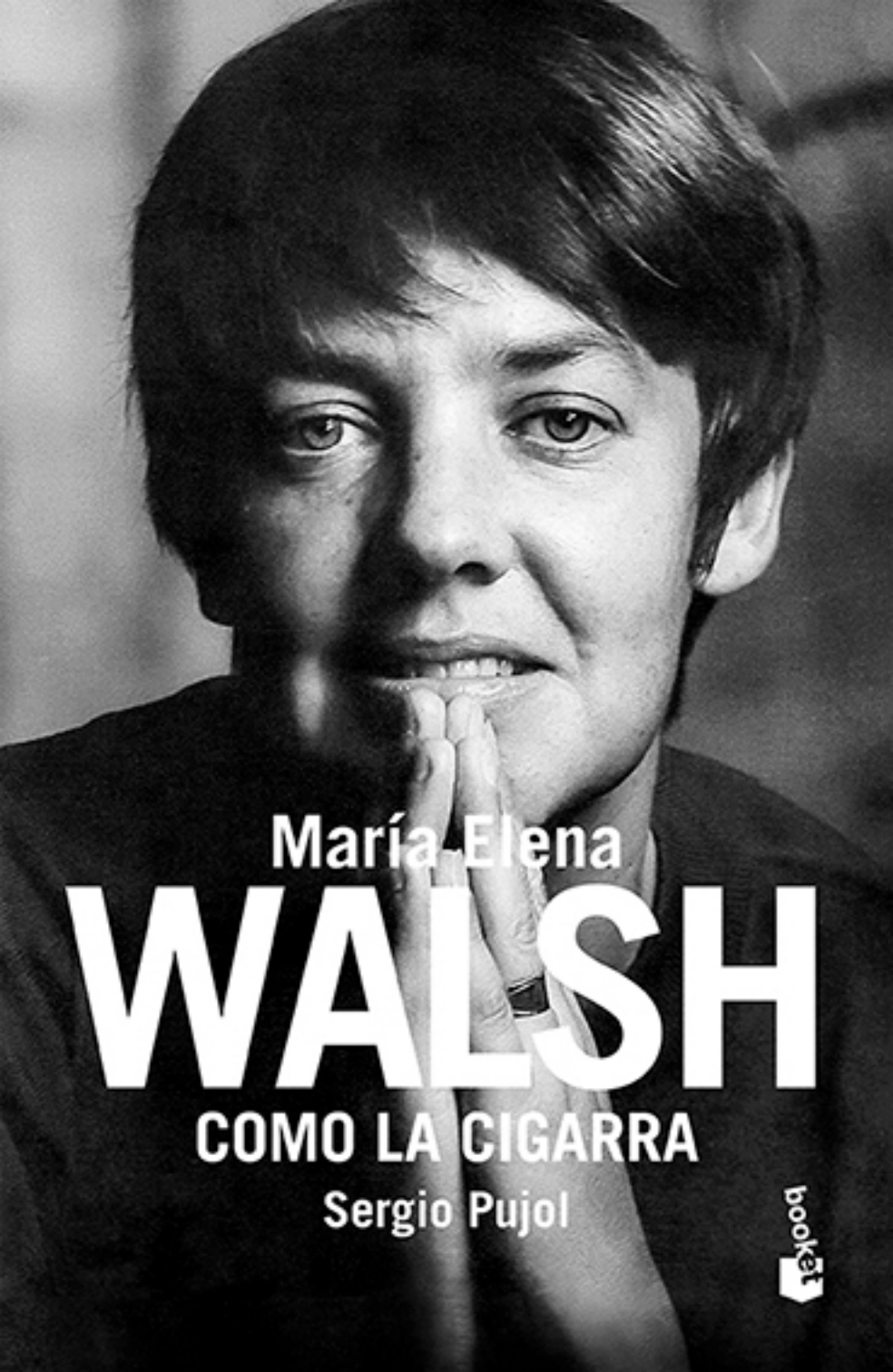




María Elena

WALSH

COMO LA CIGARRA

Sergio Pujol

booket

Sergio Pujol

María Elena Walsh

Como la cigarra

Vida de juglaresa (a modo de introducción)

1

Transcurrido casi un cuarto del siglo XXI, las canciones de ayer y de hoy nos llegan a raudales por nuestras computadoras o teléfonos móviles. Algunos empeñosos mantenemos vivo el ritual del disco —vinilo o plástico de policarbonato, lo mismo da, ruedan como discos—, pero no nos llamamos a engaño: a diferencia del libro de papel, que no pudo ser destronado por el e-book, esas cápsulas de tiempo ya no tienen ningún peso en la industria cultural. De íconos de la modernidad del siglo XX devinieron en objetos de nostalgia, o piezas de consumo más o menos distinguido. Algunos músicos —generalmente, los que admiramos— siguen concibiendo su arte en la medida histórica del álbum, pero la obra ya no requiere soporte físico: el álbum sobrevivió al disco; el espíritu, a la materia. Ahí están, impertérritos, los discos de nuestro museo personal. La discoteca, la colección, el estante máspreciado junto al de los libros.

De ese lote medio proustiano de placas negras que ponemos a girar de vez en cuando destacan los discos que María Elena Walsh grabó y editó entre 1963 y 1976. Por supuesto, fueron reeditados en CDs en varias oportunidades, incluso en una bella colección cerrada del diario *La Nación* y Sony Music, allá por 2010. Por fuera de esos cofres, la distribución incontinente e ilimitada del *streaming* mantiene viva la voz y las canciones de nuestra gran juglaresa nacional, aunque ya no contamos con esas contratapas en las que podíamos leer cosas como esta: “La música no se mira, solo se canta, se escucha

y se baila. Pero sucede que los chicos saben mirar lo que no se ve, y, cerrando muy bien los ojos, verán cómo juegan para ellos todas las personas que viven en este disco”.

Así como resulta difícil sustraerse a la tentación de imaginar qué estaría diciendo María Elena de los actuales modos de escucha de la música (o ironizando sobre el término *streaming*, ¡imagínenla!), cabe preguntarnos qué canciones estaría escribiendo hoy la poeta “nieta de Lewis Carroll”, como a ella le gustaba presentarse. ¿Se habría animado a poner sus ingeniosos versos en las formas libres de la música urbana? ¿Tendríamos una Walsh de reggaeton, hip hop o trap, como supimos tener una de twist, baguala, zamba, milonga y fox trot? Pero a diferencia de su labor estrictamente literaria —allí el punto final lo trajo esa sombría mezcla de novela y autobiografía titulada *Fantasmas en el parque*—, en materia de canciones el convite contra-fáctico lleva más tiempo de maceración: ella se retiró de los escenarios en 1978, y sus últimas creaciones son las que figuran en el disco *De puño y letra*, de 1976. (A juzgar por la calidad de “La paciencia pobrecita”, “Sábana y mantel” o “Mis ganas”, cabe desechar cualquier hipótesis de decadencia, si bien es cierto que por entonces tendía a recostarse en talentosos *parceiros* como Oscar Alem, Chico Novarro y Jairo).

Más allá de lo que podamos imaginar, hay un dato duro de la realidad cultural que certifica ya no solo la vigencia de los discos de la Walsh, sino del interés que su material sigue despertando en intérpretes que, en su mayoría, aún no habían nacido cuando ella grabó sus últimas canciones. Si años atrás fueron Mercedes Sosa, Susana Rinaldi y el Cuarteto Zupay —y, poco después, en el álbum *Cantemos a María Elena Walsh*, Pedro Aznar, León Gieco, Teresa Parodi y Joan Manuel Serrat, entre otros—, recientemente la cantautora e intérprete Paula Maffia grabó una atrayente versión de “Canción para bañar la luna”, y otro tanto hicieron el grupo vocal Areces con la baguala “Juan Poquito” y la saxofonista de jazz Yamila Bullrich con varios temas de la juglaresa en su disco *Cantando al sol*. En la misma línea podríamos ubicar los álbumes *El reino del revés (Proyecto MEW)* y *Como la cigarra (Proyecto MEW)* de la cantante Elena Roger con el grupo de jazz contemporáneo Escalandrum. Por su parte, Las Magdalenas, Los musiqueros, Magdalena Fleitas o Luis Pescetti no dejan de citarla e interpretarla en sus actuaciones para niños. Acaso a estas

relecturas haya que situarlas en línea con *María Elena de nosotros*, aquel bello abordaje que del ciclo infantil supieron hacer Liliana Vitale y Verónica Condomí, con el piano de Lito Vitale.

A menudo, algunas de las canciones de María Elena —especialmente las dirigidas a los adultos— se han resignificado, o se han puesto nuevamente en valor de acuerdo a determinadas coyunturas del país y del mundo. Por ejemplo, su adaptación del antiguo canto inglés “We shall overcome” (“Venceremos”) fue banda sonora de la campaña de Raúl Alfonsín en 1983, no sin antes haber sido himno de los derechos civiles en los EE. UU. de Martin Luther King. El caso de “Como la cigarra” es más notable aún. María Elena la compuso en 1973 pensando en los viejos actores y músicos que, ya merodeados por el olvido, se resistían a un retiro impiadoso, y durante la última dictadura —y más acá también— fue un auténtico canto de resistencia. Y de utopía, de alguna manera. (Podría decirse que mientras “Camalache” expresa el pesimismo de la razón, en “Como la cigarra” los argentinos solemos escuchar el optimismo de la voluntad). También hay, cómo no, una María Elena de denuncia política y de un civilismo siempre bajo amenaza. Pensemos en “Oración a la Justicia”: “Señora de ojos vendados/ que estás en los Tribunales/ sin ver a los abogados, / baja de tus pedestales. / Quítate la venda y mira/ cuánta mentira”. O en la contundente “Canción de cuna para gobernantes”: “Hombres, niños, mujeres, es decir, nadie/ parece que no quieren que tú descanses. / Rozan con penas chicas tu sueño grande. / Cuando no piden casas pretenden panes”.

En materia de feminismo, tenemos a mano canciones como “Orquesta de señoritas” (“Quién no fue mujer ni trabajador/ piensa que el de ayer fue un tiempo mejor”), “Réquiem de madre” (“Nadie me pedirá de comer/ en mi última morada, / no tendré que planchar ni coser/ como condenada) y, en cierto modo también, “Campana de palo” (“Soy la maestra argentina/ la que está sola y espera. / V ivo zurciendo penurias/ y consolando miserias”). Para reírnos, un poco amargamente, del poder y los poderosos, basta con volver a escuchar “Los ejecutivos” (“El mundo siempre fue de los que están arriba, / pero hoy es de un señor en ascensor, / a quien podemos ver en las revistas / cortando el bacalao con aire triunfador”) o “Diablo está”

(“Me estoy poniendo los guantes blancos / y el levitón ministerial, / y ya me voy a firmar decretos / para que todo siga igual”).

La vigencia de María Elena puede también medirse en términos de genealogía cultural. No tanto en el sentido de reconocer herederas directas, sino más bien por la existencia de un territorio por ella trazado; un territorio de expresión que no existía y que ella inventó con su talento innovador. En definitiva, si hoy reconocemos un vasto mapa de cantautoras jóvenes un poco corridas de los géneros establecidos, cabe suponer que todas ellas —algunas más conscientemente que otras— se ubican en el campo que trazó la autora de “La Juana”. En 2020, el Centro Cultural Kirchner decidió iniciar su temporada dedicándole un gran recital de homenaje a los 90 años de su nacimiento. En la programación estuvieron Nadia Larcher, Sofía Viola, Lula Bertoldi y Georgina Hassan, entre otras. Son voces y estilos que difieren entre sí, pero todas habitan un tiempo post-Walsh. Están situadas en un contexto de políticas de género del que María Elena fue pionera. Desde luego, en su época ella tuvo pares, no actuó sola, no fue la única mujer lúcida en la canción popular argentina de su tiempo. Pero sí fue única en la manera en que se reveló como poeta/cantautora/jugleresa cuando tanto las reglas del mundo de la música como las del mundo editorial las dictaban varones ejecutivos. El fenómeno que significó su obra en los años sesenta y setenta fue decisivo para el posterior posicionamiento de mujeres autoras y cantoras liberadas de las categorías establecidas.

Desde luego, la metabolización de aquella influencia ha ido más allá de conquistas de derechos y desconstrucciones. Lo que tal vez podríamos llamar “género Walsh” significa considerar a la canción popular como una forma cultural en sí misma que alberga todos los géneros y estilos, pero ninguno de ellos en particular: un trato horizontal entre lo próximo y lo lejano; una búsqueda de equilibrio entre nacionalismo y cosmopolitismo. De hecho, el cancionero de María Elena —esa prosecución de la poesía por otros medios— atesora una increíble pluralidad de ritmos y formas que dejan ver el apetito cultural de su creadora. “Manuelita la tortuga” es una habanera. “Los ejecutivos”, un vals. “El 45” es un tango. “El reino del revés”, un *bluegrass*. “Canción del pescador” se basa en el son. “Canción de la vacuna” remite al viejo *dixieland*. “Los castillos” es una pavana. “Calle

de París”, un vals *musette*. “Como la cigarra”, una milonga. “El buen modo”, una zamba. Y así podríamos seguir inventariando tantas canciones musicalmente simples y perfectas, que en rigor nacieron de la poesía oral, y hacia la poesía oral se dirigieron.

2

La historia de la música popular argentina reconoce algunos tránsitos de un arte a otro. Las canciones del artista plástico Jorge de La Vega, los libros de relatos del guitarrista y cantor de folclore Atahualpa Yupanqui o, más acá en el tiempo, las películas del músico de rock Fito Páez serían insoslayables en una investigación cuyo tema central fuera la versatilidad de artistas inquietos. Pero nada se compara al clivaje radical, y al mismo tiempo coherente, que produjo María Elena Walsh a mediados de los años cincuenta, cuando, como integrante del dúo Leda y María, decidió pasar de ser la gran promesa joven de la poesía culta argentina a cantante de folclore. Una señora tucumana que por entonces las fue a escuchar dijo: “Cantan como las viejas de los ranchos”.

Después de una adolescencia de cierta consagración en la poesía “culta” —su libro *Otoño imperdonable* recibió elogios de avezados lectores— y una estadía en Maryland junto al gran Juan Ramón Jiménez, María Elena conoció a Leda Valladares, y de su mano descubrió el folclore en su acepción etnográfica. Primero en París y luego en las provincias argentinas, Leda y María exploraron coplas anónimas, algunas creaciones del paradigma clásico del folclore argentino y, yendo en reversa a través del tiempo, piezas del antiguo romancero español, como quedó documentado en el disco *Canciones del tiempo de Mariacastaña*. En términos poéticos el pasaje de la escritura a la oralidad no era inusual en una época en la que predominaba la preocupación por rescatar lo anónimo y lo “popular” en su sentido más prístino. Eso hacían Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra. “Mientras los poetas retóricos que nos representan oficialmente han envejecido y caducado, la sabiduría popular permanece indemne a los avatares sociales y literarios”, escribiría la Walsh en 1960, en las páginas de la revista *Sur*.

La joven del cuarto propio que elaboraba rimas neorrománticas para *El Hogar* y *La Nación* saltó entonces a los escenarios nocturnos. Compartió camarines con artistas de la *chanson* —así conoció a los jóvenes Jacques Brel y Charles Aznavour, a la par que se acrecentaba su fascinación por George Brassens— y grabó discos con la misma naturalidad con la que antes publicaba textos y poemas. Luego, de regreso en la Argentina, Leda y María fatigaron la ruta de lo que Walsh llamaba con sorna “el canon de los cuatro gauchos bien machazos” y registraron un par de discos más. Finalmente se separaron, no sin antes dejar plantada la simiente de las canciones infantiles.

Amén del distanciamiento amoroso, Leda y María emprendieron caminos diferentes porque la segunda —once años más joven que la folclorista— sintió que su trabajo de intérprete “pura” le estaba resultado aburrido. Seguramente algo tuvo que ver en esto el revés que ambas sufrieron en Londres, cuando el musicólogo y productor norteamericano Alan Lomax las desestimó para grabarlas en su sello Folkways. “Son blancas, de aspecto europeo”, sentenció Lomax, un *sommelier* de músicas étnicas, un rescatador de músicas “de campo”. Fue entonces que aquellas letras y letrillas que María Elena había bosquejado en la habitación del Hotel du Grand Balcon en París sin saber muy bien con qué propósito terminaron siendo el contenido del libro *Tutú Marambá*, para luego, algo más hilvanadas con propósitos teatrales, subir a escena en los espectáculos *Los sueños del rey Bombo*, *Doña Disparate* y *Bambuco y Canciones para mirar*. Finalmente, *Canciones para mirar* y su par *Canciones para mí* se convirtieron en discos exitosísimos, editados por CBS en 1963. En paralelo con la música, María Elena abordó la literatura infantil. Discos y libros compartiendo espacio. Es verdad que la literatura para niños ya existía antes de la irrupción de *Zoo Loco*, *Cuentos de Gulubú* o *Dailan Kifki*. En cambio, no había canciones para chicos, más allá de los temas de cuna de dominio público.

Creadora de las canciones infantiles de autor, la Walsh de los años sesenta representó mejor que nadie el *ethos* de la modernidad. Hasta su flequillo *beatle* era signo de los tiempos. Pero su sintonía con el presente no implicaba una ruptura completa con el pasado. Como observó Alan Pauls, muchas de aquellas canciones estaban escritas en una especie de lunfardo de *kindergarten*: nunca llevaban

tan a fondo su programa como cuando decían “disparate” o “abatarse”. Lúdicamente, entre guiños al pasado y búsqueda incesante de la libertad para jugar y jugar, María Elena hizo del empleo de ciertas reliquias de la lengua una sutil política a favor de un léxico más rico y variado.

Algunos padres, y desde luego los críticos, se preguntaron por la procedencia de esas letras. La mayoría estaba en los libros editados por Luis Fariña. Pero la frontera entre poesía y música era frágil. Con voz hermosa, de cálida templanza y entonación precisa, María Elena fusionó de modo inextricable diversas influencias, empezando por las antiguas *nursery rhymes* que había descubierto en su niñez, de boca de su padre Enrique. Esos antiguos poemas infantiles ingleses corrían por tradición oral desde el siglo XVII, o tal vez desde antes. Algunos, como “Hey Diddle Diddle” y “To market, to market”, se codificaron a mediados del siglo XIX. Los personajes de algunas *rhymes* estaban inspirados, según se creía, en figuras históricas. Por ejemplo, “Humpty Dumpty” era Ricardo III de Inglaterra. Esta función alusiva o metafórica potenciaba, en algunos casos, una cierta intención satírica o crítica. Las canciones de los niños podían entonces ser, en manos de los adultos, una forma de intervención sobre las figuras del poder, o referencia ingeniosa a valores y características de un país determinado. Trasladada al repertorio de la Walsh, esa operación se puso de manifiesto en “En el país de Nomeacuerdo”, “El último tranvía” e incluso en “Manuelita la Tortuga”, si pensamos en el tópico de las relaciones de las elites argentinas con París.

Otras fuentes en las que la poeta abrevó fueron los cuentos de los hermanos Grimm (“Caperucita Roja”, “Hansel y Gretel”), Hans Christian Andersen (“Pulgarcito”, “El patito feo”), Carlo Collodi (“Las aventuras de Pinocchio”) y Charles Perrault (“El gato con Botas”), los brevísimos *limericks*, las coplas del Noroeste argentino descubiertas en su etapa con Leda, el inagotable romancero español y obviamente la lectura de Lewis Carroll. A simple vista, la “fantasía equivocada” y la “lógica del revés” con las que el autor de *Alicia en el país de las maravillas* venía provocando a la humanidad desde 1865 parecían reforzarse en las canciones de María Elena. No casualmente escribió en la contratapa del disco *Canciones para mí*: “Quiero llevarte a Inglaterra para tomar un té como el del famoso Sombrero que invitaba

a Alicia en su país de maravillas”. No caben dudas de que el bestiaro carrolliano —La Oruga, el gato Cheshire, el conejo con chaqueta, etc.— inspiró a su par argentino. Un tema en especial, “El reino del revés”, fue rápidamente asociado a ese mundo al que Alicia había ingresado por un agujero en el parque.

3

Si el ciclo de canciones presentado entre 1962 y 1967 la situó en un lugar absolutamente novedoso en la cultura argentina, la etapa “adulta” terminó de afirmarla en los escenarios. (¡Caramba, la gran feminista supo cantar hasta en el Maipo, rodeada de capo-cómicos y escultóricas mujeres semidesnudas!). Corría 1968, la dictadura de Juan Carlos Onganía amenazaba con convertirse en régimen y el proceso de modernización cultural con epicentro en la ciudad de Buenos Aires tanteaba los límites de lo permitido. Ella podría haberse sumado a las experiencias del Di Tella, al que irónicamente menciona en “Canción neurótica”. O podría haber retornado con toda la gloria a su carrera estrictamente literaria. Prefirió en cambio ampliar los límites etarios de su público. Sus debuts en el teatro Regina con *Show de los ejecutivos* y en la discografía de la Nueva Canción Argentina con el LP *Juguemos en el mundo* volvieron a sorprender con efecto masivo: en la disputa entre integrados y apocalípticos de la cultura, ella estuvo siempre más cerca de los primeros, si bien resistiéndose a la banalización. En ese sentido, su lucha quedó perfectamente expresada en el poema/manifiesto “Arte caótica”: “No le des cátedra al pueblo/ ni a la calandria sermón. / Aprendé a parar la oreja. / No es popular ni mejor/ el cantor más escuchado / sino el que más escuchó”.

Acompañada por el guitarrista y arreglador Oscar Cardozo Ocampo y dominando los códigos de aquel viejo varieté al que le dedicó una de sus mejores canciones, la nueva Walsh potenció esa combinación de sarcasmo y ternura ya probada con los niños. Sin que las letras perdieran protagonismo, se animó a ir más lejos en la forja de melodías que, como las de “Barco quieto” o “Serenata para la tierra de uno”, dialogan en igualdad de condiciones con clásicos del tango, el jazz y el bolero. Más abundante que su repertorio infantil, el corpus adulto supo plantear tópicos muy arraigados en la sociedad. Desde

los olvidos y pesares argentinos (“En el país de nomeacuerdo” y “Al divino botón”) a las inequidades sociales y de género (“La Juana” y “Orquesta de señoritas”); y siempre, de su costado melancólico, el tema del *tempus fugit* de una modernidad impiadosa (“Las estatuas” y “Vidalita porteña”). De las diademas escondidas en un cancionero más extenso de lo que se cree, hay que volver a escuchar “Endecha española”, con su canto melismático, o “No mires fotografías” para reencontrar allí a la música empardando a la poeta. Y para repensar, una vez más, las mezclas y los cruces de los que está hecha la cultura argentina. O, como escribió Leopoldo Brizuela a propósito de aquel “cabaret para niños” de *Canciones para mirar* y *Doña Disparate y Bambuco*, para sorprendernos por cómo María Elena supo aunar las líneas aparentemente más inconciliables de toda una cultura.