



Descentrada, vol. 2, n° 2, e056, septiembre 2018. ISSN 2545-7284
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh

Mercedes Liska *

* Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina
mmmliska@gmail.com

Cita sugerida: 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. <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056>

Recibido: 30 de junio de 2017 - **Aceptado:** 19 de febrero de 2018 - **Publicado:** 7 de septiembre de 2018



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh

Bibliographies about female musician: frames of gender and sexuality in the meanings of the musical work of María Elena Walsh

Mercedes Liska

Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina

mmmliska@gmail.com

RESUMEN:

De poca presencia en los relatos históricos de la música popular argentina, la vida artística de las mujeres ha sido narrada a través del género biográfico. En estas narrativas se encuentra la biografía de María Elena Walsh escrita por Sergio Pujol, que tiene la peculiaridad de haber sido publicada por primera vez en el año 1993 y reescrita en 2011, poco tiempo después de la muerte de la artista. A partir de dicha biografía en sus dos versiones este artículo analiza las relecturas recientes de la historia de las mujeres en la música en un contexto de cambios en la percepción del género y la sexualidad que interviene en los sentidos que se construyen en torno a la música y la historia de la disidencia de género y sexual femenina vinculada a la música popular.

PALABRAS CLAVE: María Elena Walsh; Músicas; Biografía; Desobediencia de Género; Disidencia Sexual; Argentina.

ABSTRACT:

With little presence in the historical accounts of the Argentinian popular music, the artistic life of women has been narrated through the biographic genre. In these narratives is where Maria Elena Walsh's biography, written by Sergio Pujol, lies, it has the peculiarity of having been published for the first time in the year 1993 and rewritten in 2011, time after the artist's death. From this biography in its two versions this article analyzes the recent re-readings of the history of women in music in a context of changes in the perception of gender and sexuality that intervenes in the senses that are built around music and the history of female gender and sexual dissidence linked to popular music.

KEYWORDS: María Elena Walsh; Female Musicians; Biography; Disobedience of Gender; Sexual Dissidence; Argentina.

1. INTRODUCCIÓN

...las palabras, como las ideas y las cosas que están
destinadas a significar, tienen historia
(Scott, 1996, p. 265).

María Elena Walsh es la autora de la canción infantil, probablemente, más famosa de la Argentina durante el siglo XX. Hizo su paso por la música como compositora, aunque en un periodo previo se dedicó a cantar canciones fundamentalmente del repertorio folclórico anónimo y tradicional. Antes, durante y después de tributar a la música se dedicó a la literatura, pero su producción poética tiene una relación estrecha con el estilo de sus canciones. Es decir que comenzó con la poesía, siguió con la interpretación vocal y luego combinó ambas actividades a través de sus propias canciones. Abandonó la música promediando los años setenta, abocándose hasta el final de su vida a la escritura puramente literaria y periodística.

Hace un tiempo, inicié un trabajo de investigación sobre mujeres músicas en Argentina. En lo que refiere al contexto actual, indago sobre diferentes propuestas estéticas —estilístico-musicales, temáticas, discursivas, visuales, performáticas—, y en relación al desarrollo profesional, la presencia en las programaciones culturales, en el tratamiento periodístico, la actuación en recitales y eventos de diferentes escalas, entre otros. Una coyuntura en la cual las temáticas de género provocaron inusitada consideración, tanto en el debate político

general como en diversos espacios y situaciones de la vida cotidiana, una percepción mayor de problemáticas que afectan a las mujeres en el marco de las prácticas musicales incentiva la promoción de artistas femeninas y modifica regímenes de legitimidad en los cuales recurrentemente han estado relegadas. Este contexto no afecta solamente la dimensión del presente sino que, en forma retrospectiva, modifica relatos y narrativas sobre representaciones de las mujeres, del género y de las sexualidades en la historia musical.¹

En años recientes, se publicaron interesantes reflexiones alrededor de temáticas sobre música y mujeres. En distintas áreas de ciencias sociales se realizaron trabajos focalizados en estudios de consumo y recepción musical en contextos contemporáneos (Carozzi, 2009; Liska 2017; Martín, 2004 y 2007; Savigliano, 2002; Semán y Vila 2011; Silba y Spataro 2008; Silba 2010; Spataro 2012 y 2013; entre otros).² Por su parte, en el ámbito de la musicología también recientemente se viene abordando este cruce pero sobre producción musical y desde una perspectiva histórica, en torno a artistas de la música docta (Blanco, 2008; Dezillio, en prensa, 2016a y 2016b; Frega, 2011; entre otros; sobre vanguardia en la música popular, Rodríguez Kees, 2006). Asimismo, por fuera de la perspectiva de estudios académicos, existe material publicado en distintos años que describe la trayectoria de algunas artistas de la música popular, mayormente biografías.³

Entre estas narrativas se encuentra la biografía de María Elena Walsh escrita por Sergio Pujol, un trabajo que tiene la peculiaridad de haber sido publicado por primera vez en el año 1993 y reescrito para una nueva publicación en 2011, tiempo después de la muerte de la artista. Hay que tener en cuenta también que cuando Pujol publica la biografía en los noventa, los estudios sobre música y género recién comenzaban a tomar cuerpo en la academia anglosajona (Ramos, 2003).

Este artículo aborda centralmente el trabajo de Pujol sobre María Elena con el objetivo de analizar los contrastes de la narrativa biográfica en sus dos versiones, dado que expresan cambios de sentido de la obra musical desde la perspectiva de género. Asimismo, la experiencia artística y personal de María Elena resulta paradigmática para indagar sobre la historia de la disidencia sexual femenina en la Argentina vinculada a la música popular, cuestión entrelazada con las diferentes versiones de la biografía. Finalmente, la intención también es pensar los alcances y limitaciones de los trabajos de casos individuales para reconstruir las tramas sociales que articulan el hacer de las mujeres en la música.

2. LA EXPERIENCIA NARRADA

¿Analizar las narrativas biográficas implica analizar la “historia” o el “relato”? Francesco Casetti y Federico Di Chio (2007) sostienen que pensar la narración genera esta ambivalencia, porque indica tanto la acción como la representación; quiere decir que en la narración tienen lugar relatos y sujetos situados en distintos espacios y tiempos. Antes de avanzar sobre la biografía, señalaré algunos aspectos de la vida personal y artística de María Elena basados en información que figura en el estudio de Pujol, junto a otras fuentes escritas por ella y sobre ella, y algunos materiales de entrevistas en medios audiovisuales y radiales.⁴

Nació en 1930 y falleció en 2011. Transitó su infancia y adolescencia en el contexto de una familia de clase media trabajadora en el conurbano bonaerense, aunque la ascendencia inglesa, acentuada por el padre mediante usos y costumbres señaladas por ella en varias ocasiones, marcó cierta distinción y singularidad. Si la escritura poética se presentó como una motivación más personal, la actividad musical fue parte de su formación en el ámbito familiar, un pasatiempo compartido por el padre y las dos hijas de la casa. Nunca realizó estudios formales ni en la música ni en la poesía.

Hizo los estudios secundarios en el colegio de Bellas Artes a la par del despertar de su interés por la lectura y la escritura, que rápidamente devino en un primer libro de su autoría a los 17 años. El reconocimiento sobre la creación poética le llegó muy pronto, cuestión que habilitó la entrada en contacto con personalidades de la literatura de la década del cuarenta que la “apadrinaron” hasta desplazarse de manera inesperada hacia la interpretación musical.

Luego de la prolífica y rítmica actividad literaria y periodística, el reencuentro con la música llegó a través de la interpretación de coplas tradicionales del noroeste argentino con la intención de difundir el cancionero popular y rural por entonces poco conocido en el medio artístico. En París, grabó los primeros discos como intérprete, ciudad en la que vivió en los cincuenta, y de regreso en Buenos Aires hizo su experiencia en el ambiente del folclore local durante el *boom* de los sesenta.

A principios de los años sesenta fue reencontrándose con la escritura en otra clave: la creación de canciones de una poética de apariencia sencilla estructuradas a partir de la rima y el juego de palabras. De ahí en más, se perfiló como una artista de la nueva canción infantil, que recogía las formas folclóricas y sus localismos pero que también se abría a un sinnúmero de géneros musicales.

A esta secuencia sigue la composición e interpretación de canciones de apelación al mundo adulto, a fines de los sesenta, durante un tiempo relativamente corto ya que, a mediados de los setenta, decidió dejar de cantar en público y de componer. Sin embargo, grabó un total de veinticuatro discos y alrededor de cien canciones propias.⁵ De ahí en más, continuó con la literatura y redacción de notas periodísticas de actualidad y emprendió proyectos puntuales como escribir el guión de una telenovela, la realización de una película y participación en programas de televisión y radio.

Como referente artística e intelectual, fue pública su crítica firme al Peronismo clásico, pero en el transcurso de los gobiernos dictatoriales fue matizando su mirada desde cierta reflexividad política de inclinación “progresista” aunque de ascetismo partidario, que encontró su lugar de mayor definición en oposición a la dictadura militar de 1976 y en el apoyo a la recuperación democrática en los años posteriores a 1983.

Sus relaciones afectivas fueron un secreto a voces. Recién en unas líneas de su último libro, *Fantasmas en el parque*, expresó su vínculo amoroso con una mujer (Walsh, 2008, p. 63). Esto se asocia a su insistente negativa a dar entrevistas, a hablar de su vida ante los medios, a moverse en un entorno social semi-privado y a establecer relaciones cercanas y profesionales con mujeres entre las que se destacan, en distintos momentos de su vida, Carmen Córdoba Iturburu, Leda Valladares, María Herminia Avellaneda, Susana Rinaldi y Sara Facio. En este sentido, el desarrollo profesional de María Elena en la música delinea un entramado artístico femenino.

Indagar en experiencias pasadas implica necesariamente analizar la conexión entre la historia pasada y la práctica histórica actual (Scott, 1996, p. 22), dado que las narrativas expresan valores que se convierten en parte de la historia (Meccia, 2016; Pampillo, 2007). A continuación, hablaremos de los trazos de la narrativa biográfica.

3. MARÍA ELENA A TRAVÉS DE SERGIO PUJOL EN DOS TIEMPOS

Pujol sistematizó la historia de la música popular en la Argentina a través de una obra prolífica y fundamental. A su vez, combinó la actividad académica con el periodismo musical del cual también es un referente, cuestión que favoreció la circulación de sus libros fuera de los ámbitos y el público especializado. Sus trabajos abordan distintos géneros de la música popular de desarrollo en la Argentina tales como el jazz, el tango o el rock; otros atraviesan las fronteras de los géneros como ser la historia sobre el baile o las canciones popularizadas en diferentes épocas, y también trabajos focalizados en algunos artistas como Atahualpa Yupanqui, Enrique Santos Discépolo y Oscar Alemán.⁶ Asimismo, Pujol enriquece su disciplina-base empleando recursos de análisis musical. En esa sintonía, se inscribe *Como la cigarra*, el libro sobre María Elena que fue su primera incursión en el género biográfico.

El proyecto se inició a raíz de un pedido editorial en el año 1993, que contó con material original fruto de encuentros periódicos con Walsh y con algunos de sus vínculos más cercanos. A partir de narrar la vivencia singular, Pujol repone parte de la historia cultural de la Argentina. De esa manera, destaca que las canciones de María Elena catalizaron las densidades de los años sesenta, aun cuando algunas de las que están por fuera

del repertorio infantil se conectaron con el imaginario de recuperación democrática de los ochenta, como “Serenata para la tierra de uno” (1968) o “Como la cigarra” (1972). A su vez, Pujol permite ver que su obra musical es síntesis de influencias variadas y de saberes interdisciplinarios, y que trasgredió regímenes de legitimidad y juicios de valor estéticos de la época.

Casi veinte años más tarde, la biografía se reedita: la muerte, ocurrida en el año 2011, dio impulso a la revisión de su obra, fomentada a través de diferentes homenajes que involucraron a un amplio abanico de escenarios y artistas. Con el fallecimiento, el libro de Pujol adquirió otra densidad y también nuevos sentidos. Pocos meses antes, se había sancionado la ley de matrimonio entre personas del mismo sexo, hecho que marcó, entre otras cosas, una redefinición en materia de discursos sobre la sexualidad.

En principio, la reedición tenía que incorporar lo realizado por María Elena entre 1993 y 2011, pero en el prefacio, Pujol explica lo siguiente:

A ninguna pregunta le escabullía, si bien mi temario siempre abordó los aspectos menos privados de su vida. En parte, esto respondía a mi interés casi excluyente por su obra, en detrimento, tal vez, de cuestiones más personales que –hoy lo entiendo así– quizás me hubieran ayudado a comprender mejor ciertos perfiles de sus libros y canciones. Concretamente, nunca le pregunté de manera directa sobre su vida amorosa (Pujol, 2011, p. 13).

Este señalamiento lleva a preguntarme qué modificaciones se produjeron en la narración relacionadas a consideraciones de género y sexualidad sobre las vivencias de María Elena y de qué manera estas intervenciones sobre el texto original habilitan otras apreciaciones de la obra musical, y por tanto, de los sentidos de la música.

La narración presenta algunas estilizaciones sutiles. Por ejemplo, se introduce del término “machismo” para describir el contexto de sexismo que organizaba las jerarquías del trabajo artístico-poético en los años cuarenta, cuando María Elena irrumpe con sus primeros trabajos en ese ámbito, o cuando se agrega la adjetivación “feminista” para destacar la lectura de escritoras que influyeron en su pensamiento hacia fines de los sesenta o se subraya que las personalidades clave que trabajaron en los proyectos artísticos de María Elena entre los setenta y ochenta eran “mujeres”. No obstante, la primera versión refería a la posición artística de María Elena en tanto mujer. Entonces, señalaba los mandatos de género distribuyendo los roles familiares que limitaron del proyecto personal de su mamá —cuestión vinculada a la canción “Réquiem de madre”, de 1973, que expone cómo la interpelación feminista va ganando lugar en algunas de sus canciones—, o la relación conflictiva con su papá, que cuestionó la elección profesional de María Elena por la poesía por considerarla una carrera masculina.

Luego, Pujol introduce cambios considerables que sitúan la organización personal y profesional de María Elena en virtud de sus relaciones erótico-afectivas. A continuación, el párrafo en sus diferentes versiones:

Carmen [Córdoba] recibió además un recado: debía buscar y reservar un cuarto más o menos digno en algún hotel o pensión no muy lejos del centro. Allí viviría María Elena en compañía de Leda. Carmen consiguió lo que se le pedía: una habitación en Canning y Las Heras inauguraba el romance de María Elena con el barrio de Palermo (Pujol, 1993, p. 114).

Carmen recibió además un recado bastante delicado: debía buscarle a su amiga un departamento o un cuarto de pensión más o menos digno para que Leda y María Elena pudieran convivir sin problemas ni tapujos. Desde luego, María Elena le estaba contando a su amiga de su amor con Leda, su primer amor homosexual. Cuestión delicada, ya que la homofobia estaba extendida en la sociedad argentina, y desde principio de los años 40 –el golpe del 43 había promovido una política de moral sexual muy represiva– se condenaba socialmente toda conducta que se apartara de las relaciones heterosexuales. El ensañamiento era mayor sobre los varones homosexuales que sobre sus pares lesbianas. Esto tenía que ver con la presencia mayoritaria de varones en la escena pública y, por ende, la estigmatización del varón podía llegar a tener otras resonancias. De cualquier manera, una relación amorosa entre dos mujeres debía permanecer, si no completamente oculta, disimulada tras el velo de la (Pujol, 2011, p. 123).

De esta manera, la reedición repone contextos específicos de homofobia que configuraron la vida cotidiana de una figura pública como María Elena. Un poco más adelante, Pujol vuelve sobre el tema en relación a un

episodio de depresión que toma parte en su actividad profesional. La última versión indica problemáticas en torno a esa circunstancia antes no mencionadas:

En 1966, a propósito de unas fuertes jaquecas que no parecían tener origen orgánico, María Elena comenzó a psicoanalizarse. El diván duró siete años, a lo largo de los cuales aprendió que “lo único de lo que uno tiene verdadero pudor es del dolor”. La etapa de los recitales precipitó el autoanálisis, de la mano de una terapeuta, y así María Elena fue dejando atrás los fantasmas –de la escritura, del escenario y de la vida privada-, o al menos fue aprendiendo a convivir con ellos (Pujol, 1993, p. 163).

En 1966, a propósito de una migraña que no parecía tener un origen orgánico, María Elena comenzó a psicoanalizarse. El diván duró siete años, a lo largo de los cuales aprendió que, según sus propias palabras “lo único de lo que uno tiene verdadero pudor es del dolor”. Pero la etapa de los recitales terminó ayudándola mucho. Pudo ir dejando atrás algunos fantasmas –el de la escritura desangelada, el de una sexualidad socialmente estigmatizada, etc.- o al menos exorcizarlos a través de las máscaras que ofrecían la escena y la canción (Pujol, 2011, p. 186).

Más adelante, Pujol reorganiza la escritura articulando otros sentidos en relación a la sexualidad aunque apartándose de lo musical. Sobre *La cigarra*, nombre que recibe el programa de televisión que María Elena realizó junto a María Herminia Avellaneda y Susana Rinaldi en 1984, dice lo siguiente:

La cigarra tuvo una especie de espada de Damocles sobre su destino: se lo asoció al alfonsinismo –los temas del programa eran los temas de la democracia, lógicamente- y despertó algunos celos profesionales en periodistas que soñaban con ese espacio televisivo. En segundo plano estaba la cuestión sexista: tres mujeres declaradas feministas, con un equipo periodístico de mayoría femenina, ensayaba otra mirada sobre la realidad del país. De todos modos, según recuerda María Herminia, esto no fue la causa de las agresiones que recibió el programa a lo largo de sus meses de existencia (Pujol, 1993, p. 198).

Las críticas fueron muy duras, tanto dentro como fuera del ambiente televisivo. En el análisis posterior que hizo María Elena –no totalmente compartido por María Herminia-, esto se debió a tres razones: los celos que el proyecto –al principio muy mimado en el canal- despertó entre gente de la TV, la vinculación que naturalmente se hizo entre las conductoras y el gobierno y los prejuicios sexistas. En efecto, las tres mujeres sostenían posturas feministas. Además, eran lesbianas, si bien ninguna de ellas había reconocido esto públicamente. Y para complicar más las cosas, las tres defendían valores netamente seculares, en un momento en el que la iglesia católica veía a la cultura del alfonsinismo como punta de lanza del anticlericalismo (Pujol, 2011, p. 229).

Al introducir la noción de disidencia sexual y puesta en relación con el feminismo de los ochenta y las inclinaciones ideológico-políticas progresistas y anticlericales, Pujol agrega argumentos sobre la falta de éxito del programa, pero además permite comprender que la sexualidad no opera de forma aislada sino dentro de, en este caso, concepciones ideológicas y perspectivas de género más amplias. En el programa de televisión “*El sonajero*”, emitido por Canal 11 en 1989 y dedicado a María Elena, ella aparece hablando sobre mujeres y música, dejando entrever que las ideas feministas formaban parte en ese tiempo de su reflexión de la música, y en algunos casos, el disparador de ideas más o menos explicitadas en otras canciones:

Los panfletos no son mi fuerte, y mucho menos contrabandeados en una canción. A pesar de eso, creo que nuestro tema, el de las mujeres, están implícitos en algunas que escribí: en que es una versión de un viejo poema inglés anónimo, es decir, escrito por una mujer no muy contenta con su suerte, en el siglo XVII/XVIII. Escribí también. Y en uno de los pocos tangos que compuse hay un hecho modestamente insólito porque es un tango en el que una mujer le habla a otra, y dice “te acordás hermana”, que es una parodia del tango, pero claro, en nuestro tango el que lleva la voz cantante es el muchacho y pareciera que las mujeres no tuviéramos nostalgia de nuestras mocedades. Creo que el tema está implícito, es un punto de vista frente a la sociedad, un punto de vista que a veces es doméstico, es cotidiano, y por eso también puede ser víctima de algún ninguneo, como suele suceder con las actividades de las mujeres que siempre resultan desvalorizadas (Walsh, 1989 [transcripción de la autora]).

4. TRANSGRESIONES ESTÉTICAS Y DESOBEDIENCIA DE GÉNERO

Al margen de los contrastes entre las dos versiones de la biografía, Pujol analiza pormenorizadamente las composiciones musicales de María Elena y detalla los rasgos estéticos, estilísticos y éticos, que definen los términos generales de su obra y su perfil artístico. Sin embargo, como expresa en el prefacio, los aspectos privados de su vida, es decir, su lesbianismo y consiguiente disidencia respecto de los imperativos de género

y sexualidad, no es tomado en cuenta en la comprensión del devenir estético-musical. No obstante, algunas de las ideas desplegadas en ese análisis se pueden recuperar para pensar que la actividad musical de María Elena expresa un modo de procesar el género y la sexualidad en contextos de tiempo y espacio determinados.

Generó una obra transgresora en diferentes órdenes, sutil y no confrontativa, convirtiendo en virtud restricciones que han ordenado las jerarquías de género en la producción musical. No casualmente inició en otro país su carrera en la música junto a su pareja y regresó a Buenos Aires una vez afianzada su propuesta artística de entonces. A su vez, abordó un repertorio tradicional que se ubicaba muy distante de los cánones del cancionero folclórico argentino y español. En uno de los trabajos que sedimentó los estudios sobre música y género, Marcia Citron (1993) explica el desarrollo musical de las mujeres a través de la noción de autor descentrado, es decir, de sujetos cuya actividad se sitúa en la periferia de la música consagrada. María Elena hizo esto cuando empezó a componer canciones infantiles, un espacio de realización profesional que aún hoy sigue siendo poco reconocido. A su vez, además de las cualidades estéticas de las canciones, es interesante la explicación de Pujol sobre la repercusión de su cancionero infantil, dado que coincidió con un momento, los sesenta, de reformulación de criterios pedagógicos, de cambios en los vínculos familiares y en las relaciones niñx-adultx. Pero también hay en estas canciones de María Elena un corrimiento de los mandatos femeninos tradicionales vinculados a la maternidad y al ejercicio de la docencia. Pujol señala el hecho paradigmático de que ella no tuvo un contacto directo con niños y niñas y que entre sus motivaciones no había ni una intención pedagógica ni una apreciación maternal. No sólo que no ejerció la docencia sino que sus líricas jamás recayeron en la moraleja como enseñanza, es decir, en el tipo de interpelación convencional adulto-niño. En la última edición, Pujol agrega: “por esos años [los sesenta] que una pareja de lesbianas criara un hijo no era concebible ni en una novela de ficción” (Pujol, 2011, p. 151). Más allá de los vínculos eróticos, son numerosas las mujeres que, habiendo realizado una carrera profesional en la música a lo largo del siglo XX, no tuvieron hijos. Dicha elección era percibida como incompatible respecto de los mandatos femeninos tradicionales. Pero que una mujer lesbiana le haya cantado en los sesenta a la infancia argentina, con una repercusión que reverbera hasta la actualidad, es un gesto de transgresión que explica la necesidad de tanto silencio.

Asimismo, su trabajo expresa cierta transgresión de las dicotomías, fundamentalmente entre lo culto y lo popular que, atravesado por la disidencia sexual, asume otras densidades. Sus canciones no se inscriben en un género popular específico. Tangos, foxtrots, twist, bagualas, vidalás, zambas, chacareras, gatos, antiguas canciones españolas, nursery rhymes, vales, entre otros. Uno de los aspectos que destaca Pujol de las canciones compuestas por María Elena es el desafío constante de las antinomias culturales porque, además del vínculo prácticamente sin fronteras que establece con distintas músicas populares, también aborda pequeñas formas de la música clásica o construye melodías de un lirismo asociado a los estilos eruditos que disuelve en sentido profundo las identidades musicales.

El hecho de que haya sido compositora, en letra y música, e intérprete de sus propias canciones, habla de un rasgo excepcional ya que –en la historia de la música argentina durante el siglo XX— la composición fue un trabajo muy poco abordado por mujeres y también poco reconocido. Su aprendizaje poético y musical de manera autodidacta evidencia una gestión artística de orden privado. Pujol se refiere a una característica que atraviesa su obra: “intimidad musical y subjetividad de bajo perfil” basada en el estilo del canto sigiloso y la predilección de una instrumentación de cámara.

En sus canciones también están las huellas de los límites, no sólo en la ausencia de canciones de amor, un tópico central de la canción popular. En uno de los párrafos reescritos de la biografía y citados más arriba, Pujol menciona al pasar el funcionamiento de la canción en María Elena como máscara (Pujol, 2011, p. 186), es decir, de la imposibilidad de establecer la canción como un espacio de autorreferencia, un aspecto gravitante si tenemos en cuenta que la referencia personal es un elemento enunciativo vertebrador de las líricas de la canción. Recientemente, Gabriela Massuh (2017) publicó material inédito obtenido de una serie de entrevistas realizadas a María Elena en el año 1981 en los que aparecen testimonios de tono más íntimo

que en la biografía de Pujol. La relación de amistad con la autora y su diagnóstico de cáncer declarado en ese momento habían provocado en ella, según Massuh, la necesidad de hablar en primera persona:

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

La contundencia de este testimonio agrega elementos para pensar en la noción de un perfil estético marcado por la discreción. Mario Pecheny (2002) refiere a la *discreción* como huella de los estigmas encarnados de la disidencia sexual. En el baile del tango entre mujeres que se autorreconocen lesbianas también se detecta esta característica organizando el estilo predominante de bailar, una *estética de la discreción* de funcionamiento en la homosexualidad femenina que históricamente ha sido la más invisibilizada (Liska, 2017). En una ríspida entrevista a la que, por insistencia de Sara Facio —su pareja de entonces—, María Elena accede para la difusión de su último libro en clave autobiográfica, *Fantasmas en el parque*, contradice la percepción de Pujol sobre la menor persecución al lesbianismo:

—¿Por qué pensás que sigue siendo tan común confundir con otra cosa el amor entre mujeres?

— Porque es un gran tabú que todavía existe. El amor entre hombres está más liberado, porque ellos son piolas y liberan todo en su favor, pero a las mujeres nos cuesta más, y cuando nos sancionan nos dan con todo. Con la desaparición pública, por ejemplo. Aunque yo no veo mal mantener allí una cuota de secreto. No creo que haya que andar ventilando las cuestiones íntimas o hacer de la sexualidad una pancarta. Me gusta lo secreto, la cosa ambigua, porque también es una forma estética de mantener un estilo de vida y un estilo de escritura (Lenhard, 2008, s/p).

Las últimas frases de la cita exponen un aspecto importante para pensar discursos y representaciones en torno a la libertad creativa y las sexualidades que merece tratarse con detenimiento. Para cerrar este trabajo, resta agregar que los aportes de María Elena también se inscriben en tramas colectivas de género que recorren la historia musical argentina y que, en las particularidades de la narrativa biográfica, quedan en un segundo plano.

5. LA JUGLARES EN UN ENTORNO POBLADO

A pesar del marco de intimidad y de mundo privado, María Elena no atravesó su experiencia musical sola sino que fue clave su relación profesional con otras artistas, que no casualmente fueron, algunas de ellas, sus parejas afectivas más estables. La posibilidad de entendimiento, apoyo mutuo y de confianza son, sin duda, aspectos definitivos en su desarrollo profesional.

María Elena comenzó a dedicarse a la música a raíz del vínculo con Leda Valladares y fue quien la hizo conocer el canto de coplas del noroeste, una tradición poco o casi nada difundida en Buenos Aires en los años cincuenta y que le transmitió, y sentó las bases de sus proyectos y trayectoria musical. Junto a Leda comenzó a componer sus primeras canciones, colaborando en la parte musical propiamente y en la interpretación y grabación de los temas. La relación profesional se disolvió casi diez años después cuando finalizó la relación afectiva entre ellas y Leda continuó profundizando en el canto de bagualas desde una perspectiva más etnográfica.

Otra persona fundamental en el desarrollo de los proyectos artísticos que involucraron a María Elena fue María Herminia Avellaneda, en este caso durante y después de su relación de pareja, a cargo de la producción y puesta en escena de los recitales, en las obras de teatro de sus canciones, en proyectos radiales y televisivos. Al respecto, Susana Rinaldi sostiene: “somos de memoria corta, pero nosotros conocimos a María Elena Walsh, entre otras cosas, gracias a María Herminia Avellaneda. Doy fe”.⁷ Susana también tuvo una relación cercana a ella y fue intérprete elemental de sus canciones, desde su participación en las obras de teatro infantiles y luego, la difusión permanente de las canciones como parte de su repertorio estable.

Las propuestas musicales de María Elena iniciaron ciertas tradiciones en las experiencias posteriores de otras artistas. Las incursiones tempranas de María Elena junto a Leda en el canto de coplas es en parte fundante de una tradición femenina en el abordaje de repertorio tradicional anónimo de distintas culturas musicales originarias de la Argentina que cuenta con numerosas exponentes, no así de cantantes varones. Aimé Painé, Luisa Calcumil, Miriam García, Graciela Mendoza, Silvia Barrios, Beatriz Pichimalén, Charo Bogarín, Luzmila Carpio, Mariana Baraj y Anahí Mariluan son algunas referentes que desempeñaron un rol destacado en visibilizar sonoridades ancestrales combinando la exploración artística con una *antropología estética*.

El dúo Valladares-Walsh también estableció en la Argentina una trayectoria de dúos femeninos acotada pero resonante en la historia musical popular, en la que después se destacaron Marilina Ross y Sandra Mihanovich, y la segunda junto a Celeste Carballo entre los setenta y ochenta. Estos dúos de mujeres enriquecieron la música argentina porque visibilizaron una enunciación femenina distinta respecto de las cancionistas del género romántico y porque, en esa alianza, encontraron cierta fortaleza para narrar el amor entre mujeres. “Puerto Pollensa” fue compuesta por Marilina Ross en 1981 y grabada por Sandra Mihanovich al año siguiente y es considerada la primera canción argentina que se animó de modo sutil a tematizar el amor lésbico, que con el tiempo, se convirtió en un “himno gay”.

Además de la formación vocal de dúos que se replicó en otras artistas, una vez que María Elena decidió abandonar la interpretación musical a mediados de la década del setenta, parte de su repertorio de composiciones fue retomado y versionado en los ochenta por artistas como Tita Merello, Susana Rinaldi, Mercedes Sosa, Liliana Vitale, Verónica Condomí, Julia Zenko, Teresa Parodi y el dúo *Sandra y Celeste*. En este sentido, se puede pensar que la pervivencia de la obra musical de María Elena también se debió en parte a la continuidad que le dieron otras artistas al retomar su repertorio, así como que las experiencias musicales anteriores de otras mujeres han sido fuente de inspiración de generaciones que siguieron. No obstante, es importante aclarar que también contó con la consideración de artistas varones: el Cuarteto Zupay, Jairo, Lito Vitale o Pedro Aznar compartieron de igual modo el interés de su obra, cuestión que permite ver que la genealogía musical de mujeres contó con el apoyo y la valoración de algunos artistas, un dato que es relevante para no aplanar el contexto artístico masculino a partir del supuesto de la preeminencia sexista.

6. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Este trabajo tuvo la finalidad de compartir parte de un análisis sobre la recreación histórico-narrativa de la actividad musical de mujeres en la Argentina centrado en el género biográfico. A partir de la biografía de Sergio Pujol, el artículo reorganiza los contenidos concernientes al relato de vida y el análisis de la obra musical de María Elena Walsh e introduce nuevas claves de interpretación desde una perspectiva de género situada en el contexto actual. Poco o casi nada tenidas en cuenta en la historia general, la historia de las mujeres en la música popular nos llega a través del género biográfico. Es la perspectiva que permite rastrear esas experiencias y, por lo tanto, son narrativas que tienen un valor en sí mismo, pero que a la vez es necesario deconstruir. Las narrativas históricas de las artistas y su obra siguen en movimiento en función del contexto y las percepciones contemporáneas de género e involucran la relectura de la historia musical. A su vez, el relato de Pujol al decir que, no especializado en cuestiones de género y sexualidad, se sintió interpelado a pensar estos aspectos de la biografía de María Elena permiten ver que se trata de un asunto, hasta hace poco marginal, ineludible para hablar hoy de música. A través de las dos versiones de la biografía de María Elena se pueden ver que los matices retóricos y cambios de sentido que manifiestan los imaginarios sociosexuales también ordenan y dinamizan las narrativas del hacer musical.

Recientemente, una publicación del Instituto Nacional de la Música realiza una selección de canciones con temáticas de diversidad sexual en distintas épocas, con breves comentarios y datos complementarios sobre las canciones (INAMU, 2016). Allí aparece “Barco quieto”, una canción de María Elena del año 1974. La

temática de amor, inhabitual en su obra, hace hincapié en un entorno de mundo privado —“estos muros, estas puertas, no son de mentiras, son el alma nuestra, barco quieto, morada interior, que viviendo hicimos, igual que el amor”—, que Sandra y Celeste registraron en el disco *Mujer contra mujer* (1990).

Indagar en la historia sobre la que se asientan las prácticas musicales contemporáneas de las mujeres, permite ver continuidades aunque asociados a otros sentidos. La música recoge la profundidad temporal en torno a la disidencia sexual de las mujeres y, al mismo tiempo, permite apreciar que las formas de intervención de los géneros y las sexualidades en la actividad musical presentan cambios en lo discursivo, en lo temático y en lo expresivo. Hoy en día se conciben de modo diferente las marcas de género en el despliegue de la subjetividad. La tendencia corriente a valorar la creatividad musical afirmándola libre de toda determinación social (Becker 2014), impidió también pensar clivajes de género y sexualidad como vectores de la música. Así, la perspectiva de género repone densidades y sentidos sociales vinculados a la obra musical.

REFERENCIAS

- Becker, Howard (2014). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanco, Patricia (2008). *Mujeres, música y memoria en San Juan (1900-1930)*. San Juan: EFFHA.
- Brizuela, Leopoldo (1992). Leda Valladares. Oír la vida (pp. 37-68). En *Cantar la vida. Reportajes a cinco cantantes argentinas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Carozzi, María Julia (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião e sociedade*, 29(1), 126-141.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *El análisis de la narración*. Barcelona: Paidós.
- Citron, Marcia (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dezillio, Romina (2016). María Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado. *Huellas*, 9, 11-21.
- Dezillio, Romina (en prensa a). Una ecuación para el género en la creación de la ópera Pablo y Virginia de María Isabel Curubeto Godoy: emancipación, sujeción, poder y vulnerabilidad. En *Primeras Jornadas de Cine, Teatro y Género*, Buenos Aires, Argentina.
- Dezillio, Romina (en prensa b). Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torr . *Avances*, 24.
- Frega, Ana Lucía (2011). *Mujeres de la música*. Buenos Aires: SB.
- INAMU (2016). *Por ese palpitar. Canciones para un deseo mutable*. Buenos Aires: INAMU.
- Lennard, Patricio (2008). Vida mía. *Página 12*, 2/11/2008, Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4909-2008-11-03.html> 2/11/2008.
- Liska, Mercedes (2017). *Argentine queer tango. Dance and sexuality politics in Buenos Aires*. Maryland: Lexington Books.
- Liska, Mercedes (en prensa). La banda de sonido de la organización política de las mujeres. En Rincón, Omar (comp.). *La reinvencción de lo popular*. Buenos Aires: La Crujía.
- Martín, Eloísa (2004). “No me arrepiento de este amor”. Fans y devotos de Gilda, una cantante argentina. *Ci ncias sociais e religião*, 6(6), 101-115.
- Martín, Eloísa (2007). Gilda, el  ngel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina. *Religião e sociedade*, 27(2), 30-54.
- Massuh, Gabriela (2017). *Nací para ser breve. María Elena Walsh. El arte, la pasión, la historia, el amor*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Meccia, Ernesto (2016). *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pampillo, Gloria (2007). *Permítame contarle una historia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pecheny, Mario (2002). Identidades discretas (pp. 125-147). En Arfuch, Leonor (ed.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

- Pujol, Sergio (1993 [1ra. edición]). *Como la cigarra*. Buenos Aires: Beas.
- Pujol, Sergio (2011 [2da. Edición]). *Como la cigarra*. Buenos Aires: Emecé
- Pujol, Sergio (2010). *Canciones argentinas. 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé.
- Rodríguez Kees, Damián (2006). *Liliana Herrero. Vanguardia y canción popular*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ramos, Pilar (2003). *Feminismo y música*. Madrid: Narcea.
- Savigliano, Marta E. (2002). Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires. *Guaragua*, 15(6): 64-93.
- Scott, Joan W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico (pp. 265-302). En Lamas, Marta (comp) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (2011). Cumbia villera: una narración de mujeres activadas (pp. 29-99). En Semán, Pablo y Vila, Pablo (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina (2010). *Vidas Plebeyas: cumbia, Baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro (2008). “Cumbia nena”. Letras, relatos y baile según las bailanteras (pp. 89-110). En Alabarces Pablo y Rodríguez, María Graciela. *Resistencias y mediaciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Spataro, Carolina (2012). *¿Dónde había estado yo?: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Spataro, Carolina (2013). Las *tontas culturales*: consumo musical y paradojas del feminismo. *Punto género*, 3, 27-45.
- Walsh, María Elena (1989). Intervención en el programa “El sonajero” dirigido por Kreimer. Canal 11, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2PUVnzMpkAc>
- Walsh, María Elena (2008). *Fantasmas en el parque*. Buenos Aires: Alfaguara.

NOTAS

1. Últimamente se fue generando un fenómeno más global que abarca el contexto local de resignificación y reivindicación de canciones y artistas de otras épocas en clave feminista (Liska, en prensa).
2. Utilizo el término “recepción” en sentido amplio ya que algunos de los trabajos tratan sobre la realización y participación a través del baile.
3. Algunos de los libros dedicados a la vida de mujeres músicas de la Argentina son los trabajos sobre Tita Merello, Blackie, Mercedes Sosa, Teresa Parodi, María Elena Walsh, Suma Paz, Gilda, Aimé Painé, Nelly Omar; las autobiografías de Libertad Lamarque y Valeria Lynch; los libros de Suna Rocha, Leda Valladares y Tania.
4. Sobre la vida de María Elena me baso específicamente en los siguientes materiales: Brizuela (1992); Lennard (2008); Massuh (2017); Pujol (1993, 2010 y 2011); Walsh (2008). En soporte audiovisual: “La juglaresa” Canal Encuentro: <https://www.youtube.com/watch?v=hMAajKQ0sps;C5N> (Reproducción de la última entrevista radial): https://www.youtube.com/watch?v=zXv55uUQ_rA; Tiempo Nuevo, “Bernardo Neustadt entrevista a María Elena Walsh”, 1995: https://www.youtube.com/watch?v=H2O8Cg3wf_k; El sonajero, programa dedicado a María Elena Walsh, Canal 11, 1989: <https://www.youtube.com/watch?v=2PUVnzMpkAc>
5. La actividad musical se combinó con la realización de obras teatrales basadas en sus canciones.
6. Los títulos de los libros mencionados son los siguientes: Oscar Alemán (2015); Cien años de música argentina (2013); Canciones argentinas. 1910-2010 (2010); En nombre del folklore (2008); Rock y dictadura (2005); La década rebelde (2002); Historia del baile (1999); Discépolo. Una biografía argentina (1996); Valentino en Buenos Aires (1994); Como la cigarra (1993); Jazz al sur (1992); Gardel y la inmigración (1991).
7. Entrevista personal con Susana Rinaldi: 28 de septiembre de 2017.