

# *El chamamé La Juana de María Elena Walsh: música popular, domesticidad y trabajo en los sesenta*

ADORNI, Angélica / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) – [angelicaadorni@yahoo.com.ar](mailto:angelicaadorni@yahoo.com.ar)

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

<sup>a</sup> Palabras claves: Género – Historia Social – Folclore – Argentina – Nueva Canción – Doña Petrona

## > **Resumen**

Esta comunicación aborda el chamamé *La Juana*, publicado en 1968 en el LP *Juguemos en el mundo* de María Elena Walsh (1930-2011), que formó parte de un repertorio “para grandes” enmarcado en el movimiento de la Nueva Canción argentina de esos años. Desde el marco de la historia social, la temática –asociada al servicio doméstico– nos habilita a pensar ampliamente cuestiones relativas a las categorías de género, clase, domesticidad, migración, trabajo, sociabilidad y consumo. En lo musical, Walsh juega con el manejo de las convenciones sonoras y poéticas en torno al chamamé, introduciendo innovaciones. Contemplar estos aspectos en conjunto enriquece nuestro estudio del campo artístico, pues permite reflexionar sobre las significaciones y sentidos asociados a esas músicas y los cambios que en ese momento experimentaba el cancionero popular argentino de raíz folclórica, sumando la perspectiva de género. El trabajo pertenece a una investigación doctoral sobre la canción popular litoraleña hacia la década de 1960, realizada en el marco del proyecto grupal “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” radicado en el IAE.

## > **Introducción**

Este trabajo se enmarca dentro de una investigación de mayor alcance, como parte de mis estudios doctorales en Historia y Teoría de las Artes.<sup>1</sup> Allí abordé desde el análisis sociohistórico y musical un

---

<sup>1</sup> El proyecto, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, está dirigido por Silvina Mansilla y cuenta con el financiamiento de una beca doctoral UBACyT cercana a su finalización.

conjunto de piezas cantadas, de autor, que se crearon y difundieron en torno a la década de 1960 (en coincidencia con el llamado auge o *boom* del movimiento folclórico en la Argentina) y que fueron denominadas *canción del litoral*, *canción litoraleña* o simplemente *litoraleña* a pesar de poseer fuertes filiaciones musicales con el chamamé y con otros ritmos de la región.<sup>2</sup> Una hipótesis para explicar la aparición de este repertorio postula que pudo tratarse de una estrategia de las industrias culturales para “ocultar” o enmascarar –al menos en sus aspectos más evidentes– los lazos musicales con el chamamé. Esta manifestación era fuertemente marginada por las clases urbanas medias y altas por vincularla a las prácticas musicales de los sectores populares humildes de la ciudad, mayormente migrantes provenientes de las provincias.

Al abordar las piezas litoraleñas –tanto las grabaciones como sus representaciones gráficas en diversos soportes– observamos que el análisis conjunto de lo visual, lo sonoro y lo discursivo permite descubrir mecanismos de “limpieza” o estilización concretados bajo la lógica de la industria cultural y producidos en dos sentidos. Por un lado, un “blanqueamiento” que actúa sobre la música litoraleña eliminando el uso de instrumentos y sonoridades propias del chamamé, considerado “música de sirvientas” por las clases medias/altas de la época. Así, las temáticas se distancian del ámbito rural y se acercan a las vivencias del habitante urbano. Por otro lado, se advierte un “adecentamiento” en la intención de transmitir un modelo de mujer apoyado en las estructuras de género sociales arraigadas, buscando eliminar conflictividades en torno a cuestiones de sexualidad y género, y reafirmar los roles tradicionales de la mujer como hija, esposa y madre (Adorni, 2019).<sup>3</sup> Adecantamiento y blanqueamiento son requeridos para afianzar la aceptación de las músicas litoraleñas y su consumo por parte de nuevos públicos en el contexto del *boom*. En este sentido, la categoría de género se entrecruza con la de clase social, que cobra relevancia desde la propia definición del objeto de estudio y que lleva aparejados ciertos valores, imaginarios, significaciones y comportamientos asociados.

Como estudio de caso, abordo aquí el chamamé *La Juana* de María Elena Walsh. Considero que en esta pieza se materializan muchas de las relaciones complejas libradas al interior del campo de la música popular de los sesenta en torno al binomio tradición/modernidad. Me permite además pensar ampliamente cuestiones relativas al trabajo, las migraciones, la familia, la vida cotidiana, la sociabilidad y el consumo

<sup>2</sup> Sobre los avances de investigación, véase Adorni (2021).

<sup>3</sup> *Adecantamiento* refiere aquí a la acción de hacer o volver algo “decente” (con la subjetividad que el término conlleva) mientras que *blanqueamiento* se aplica en este caso como oposición binaria a la expresión “cabecita negra”, que refiere al migrante.

en ese momento de la historia argentina del siglo XX.<sup>4</sup> Esto enriquece el abordaje del campo artístico de la época desde la historia social y cultural, incluyendo en este caso la perspectiva de género.

### › **Canciones para grandes**

La canción *La Juana* lleva letra y música de María Elena Walsh y fue grabada en el LP *Juguemos en el mundo* editado por el sello CBS en 1968. Este se lanzó como consecuencia del éxito que obtuvo un espectáculo teatral presentado en Buenos Aires en el Teatro Regina, *Juguemos en el mundo: show para ejecutivos*, destinado a la platea adulta. La pieza forma parte de un tipo de repertorio al que la autora –ya afamada dentro del cancionero infantil– refería con cierta ironía como “canciones para grandes”, enmarcado en el movimiento de la Nueva Canción Argentina de esos años, con referentes como Carlos Waxemberg, Nacha Guevara, Jorge de la Vega, Dina Rot y Marikena Monti (Pujol, 2011a: 169-170).<sup>5</sup> Al año siguiente aparecería el segundo volumen del LP con las restantes canciones del espectáculo, evidenciando el éxito de la novedosa propuesta.<sup>6</sup> En 1971, dirigida por María Herminia Avellaneda, se estrenaría la película *Juguemos en el mundo: Doña Disparate y Bambuco*, que contiene el repertorio de Walsh y cierto tono de sátira política y social en la trama.<sup>7</sup>

El disco de 1968 sugiere a través de sus elementos constitutivos (música, gráfica, texto) cierto espíritu de crítica hacia la sociedad del momento. Las canciones atraviesan distintos géneros musicales –folclóricos o urbanos– y diversas temáticas. Algunas piezas recuerdan con añoranza hechos o prácticas pasadas y aluden irónicamente a costumbres o imaginarios que se normalizaban a nivel local o global hacia fines de la década. Entre las canciones, se destaca *Los ejecutivos*, un vals con una crítica a la naciente lógica empresarial, que resultó ser una de las piezas más populares del disco junto a *Serenata para la tierra de uno*. Por su parte, *¿Diablo estás?* parodia la pregunta *¿lobo estás?* de la tradicional ronda infantil *Juguemos en el bosque*. Sobre una base musical de marcha militar, la canción menciona situaciones y espacios donde el supuesto “diablo” hace de las suyas: burocracia estatal, justicia, sistema bancario, ámbito militar, prostitución, entre otros. Otro ejemplo, *Miranda y Mirón*, es una pieza en apariencia infantil que alude al estatismo, prejuicio

---

<sup>4</sup> Debido al espacio acotado de la exposición, dejaré pendiente el tratamiento de los consumos culturales y otros temas posibles, como la utilización del humor en este repertorio.

<sup>5</sup> Podríamos agregar en el género del tango a Eladia Blázquez, Astor Piazzolla y Susana Rinaldi.

<sup>6</sup> La contratapa del LP contiene fragmentos de noticias que avalan la positiva recepción del espectáculo.

<sup>7</sup> En 1974, editorial Sudamericana publicaría un libro de poemas homónimo. Las partituras fueron editadas en 1984 por Lagos, como parte de una colección dedicada a la compositora.

y conservadurismo de un sector de la sociedad que prefiere mirar de reojo las cosas acontecer, sin tomar partido.<sup>8</sup>

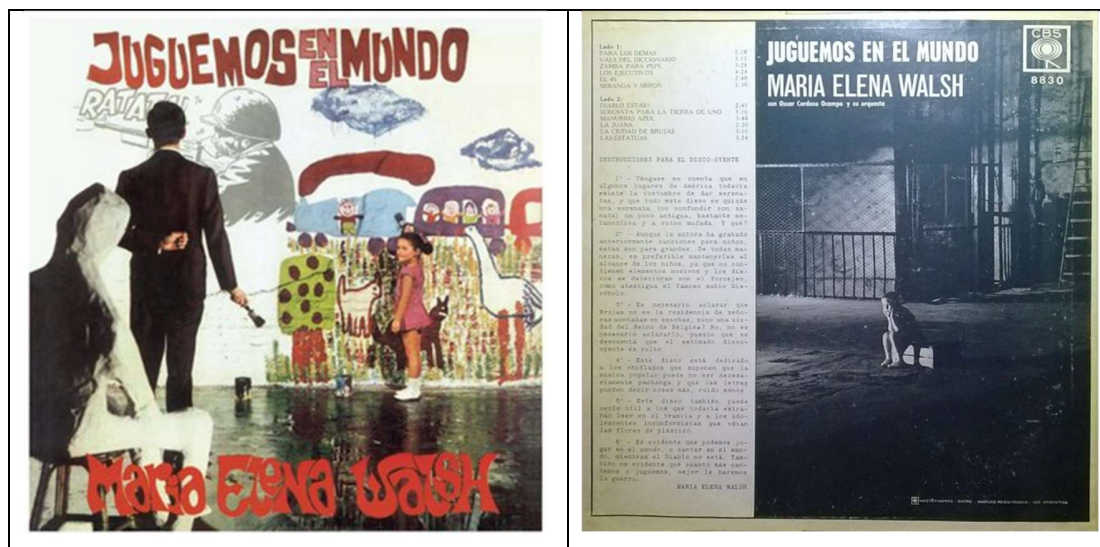


Figura 1 - Tapa y contratapa del LP *Juguemos en el mundo* (1968)

La combinación de diversos elementos en el arte del disco también sugiere la idea del caos o “pastiche” social percibido por María Elena (Figura 1). En la tapa vemos a un señor vestido de traje (un ejecutivo) sosteniendo un pincel, frente a un dibujo en blanco y negro de un soldado portando un fusil. De lado, una niña pinta en colores mientras un cuerpo estático, aparentemente momificado, los mira. Lo infantil y lo adulto insinúan respectivamente lo informal y lo empresarial, lo inocente y lo violento, el color versus el gris. La irrealidad del comic se opone a la nitidez fotográfica y se mezcla en un todo tipo *collage*. En contraste, el dorso presenta una fotografía en blanco y negro de un niño solo sentado en la noche urbana, quizás pensando, esperando o contemplando la ciudad que duerme.

El LP contiene en su contratapa un texto: “instrucciones para el disco-oyente”. Aclara allí que está “dedicado a los chiflados que suponen que la música popular puede no ser necesariamente pachanga y que las letras pueden decir cosas más, ruidos menos” además de “a los que todavía extrañan leer en el tranvía y a los adolescentes inconformistas que odian las flores de plástico”. También manifiesta que “podemos jugar en el mundo, o cantar en el mundo, mientras el Diablo no está” y que “cuanto más cantemos o juguemos, mejor le haremos la guerra”. María Elena Walsh externalizaba así su confianza en la canción popular como

<sup>8</sup> Las canciones del lado A son: 1. *Para los demás* (son); 2. *Vals del diccionario* (vals); 3. *Zamba para Pepe* (zamba); 4. *Los ejecutivos* (vals); 5. *El 45* (tango) y 6. *Miranda y Mirón* (foxtrot). Por su parte, el lado B contiene: 1. *¿Diablo estás?* (marcha); 2. *Serenata para la tierra de uno* (habanera); 3. *Manubrio azul* (vals); 4. *La Juana* (chamamé); 5. *La ciudad de Brujas* (bolero) y 6. *Las estatuas* (zamba). Para un análisis más completo del disco, véase Pittau (2021).

motor de cambios sociales, proyectada tanto en el repertorio infantil como adulto, en sintonía con buena parte del cancionero testimonial o llamado “de protesta” de la época.

El disco contó con la dirección musical de Oscar Cardozo Ocampo, músico vinculado tanto al campo de la música de tradición escrita (por su formación académica como director y arreglador orquestal) como al de la música popular de raíz folclórica. Igual perfil presentaba el pianista Oscar Alem, quien fue colaborador artístico en el espectáculo teatral. Es evidente que la música intenta superar las dicotomías entre lo popular y lo culto o erudito, a partir de la convivencia de distintos géneros musicales. El uso de una amplia paleta de timbres orquestales, incluyendo instrumentos eléctricos, le brinda al disco una sonoridad moderna, urbana, cosmopolita, incluso lúdica, sin desvirtuar las características musicales propias de los géneros presentados.

### › **El chamamé**

La forma de *La Juana*, como muchas canciones del género popular, es bitemática.<sup>9</sup> Luego de una breve introducción, las dos primeras estrofas están musicalizadas como A, mientras que la tercera contiene una melodía distinta (B) que por su repetición deviene estribillo. Le sigue un interludio similar a la introducción y nuevamente dos estrofas con música A –pero distinta letra– seguidos del estribillo. Esto da como consecuencia la forma: I-A-A’-B-I-A-A’-B. Los períodos A y B son ambos regulares, de 12 compases, divididos en tres frases también regulares: las dos primeras abiertas armónicamente, la tercera resolutive. Se transcribe, a continuación, la letra:

<b>A</b>	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.	Yo vivo en un cuadradito de oscuridad recortada, con un corazón de vidrio por donde no se ve nada. Présteme el televisor que se ve más y mejor.	<b>A</b>
<b>A</b>	Señora dueña de casa perdone el atrevimiento: al pájaro en jaula de oro le madura el sentimiento de ponerse a curiosear la tierra y también el mar.	Por esa ventana ajena es propio lo que una mira. Está abierta al mundo entero aunque sea de mentira, y mi único balcón es ver la televisión.	<b>A</b>
<b>B</b>	<b>Sé que ustedes pensarán:</b>	<b>Sé que ustedes pensarán:</b>	<b>B</b>

<sup>9</sup> Para la descripción que sigue me baso tanto en la partitura editada, como en la *performance* grabada en el LP.

<p><b>“qué pretenciosa es la Juana, cuando tiene techo y pan también quiere la ventana”.</b> Soy como soy, miro un poquito y después me voy.</p>	<p><b>“qué pretenciosa es la Juana, cuando tiene techo y pan también quiere la ventana”.</b> Soy como soy, miro un poquito y después me voy.</p>
--	--

En cuanto al estilo de composición, la pieza se ubica dentro del género popular de raíz folclórica, conservando características de la especie del chamamé. La partitura para piano está escrita por convención en compás de 6/8 –siguiendo a la melodía y el rasguido básico–, mientras que el bajo de la grabación marca claramente el 3/4.<sup>10</sup> En la composición podemos advertir algunos giros típicos del chamamé, como la recurrencia de saltos melódicos –presentes al comienzo de cada verso y reiterados en el estribillo– o “adornos” consistentes en semicorcheas de paso en motivos del acompañamiento.<sup>11</sup> La tonalidad de la pieza es Do mayor y utiliza los grados armónicos básicos más algunas dominantes secundarias (V/II o V/IV). En el arreglo grabado, las líneas melódicas de los contracantos adicionan, ocasionalmente, notas que enriquecen la sonoridad armónica general con algún cromatismo de paso o extensión. Las cadencias son las usuales del género: [II-V-I] o [IV-V-I].

Es en el plano tímbrico donde se dan los cambios más evidentes respecto al chamamé. Si bien el rasguido de la guitarra se mantiene durante toda la grabación, es reforzada por la marcación rítmica en batería, en 6/8. La base se completa con el bajo (constante en 3/4) y permanece a lo largo de la pieza. Aparecen nuevos timbres: a partir de la grabación es posible reconocer una guitarra eléctrica (que realiza contestaciones y lleva la melodía en la introducción y el interludio) y un bloque de cuerdas frotadas, que tiene a su cargo contracantos en algunas secciones. Estas innovaciones tímbricas, sin embargo, eran usuales en el repertorio de litoraleñas de la época y las hemos destacado en trabajos anteriores.<sup>12</sup>

La poesía está escrita en primera persona. Podemos deducir desde el primer verso que quien nos canta –el personaje– es “la Juana”. También el oyente se anoticia enseguida de su proveniencia “tierra adentro”, que hace alusión a su origen provinciano.<sup>13</sup> Luego, rápidamente conocemos a sus interlocutores: la “señora” (su patrona) y, más ampliamente, nosotros (el auditorio que es interpelado en el estribillo), un colectivo social

<sup>10</sup> Se combinan en la partitura la escritura en 6/8 y 3/4 para la mano izquierda del piano.

<sup>11</sup> Llamados en la bibliografía “saltos de acordeón” y “greflas”, respectivamente (Baccay, 1961: 31-40).

<sup>12</sup> Véase Adorni (2019, 2021).

<sup>13</sup> Es significativo el uso del artículo antecedente al nombre (“la” Juana), asociado al habla de provincia. En la canción, además, “pa” sustituye a “para”, y escuchamos “ciudadá” en lugar de “ciudad”, omitiendo la letra final. La baja educabilidad, la falta de malicia y cierto carácter infantil o inocente (producto de la propia ignorancia) son imaginarios generalmente asociados a la caracterización de las empleadas domésticas. Lo vemos reflejado desde la década de 1930 en la popular tira humorística de Lino Palacio, *Ramona*, donde una empleada gallega es protagonista de graciosas situaciones como consecuencia de su incapacidad para la abstracción, el doble sentido, o la interpretación de instrucciones.

anónimo que escucha, elabora juicios y, quizás, toma partido. Juana expresa casi en tono de reclamo su necesidad de “mirar hacia afuera” (con todas las significaciones que ello puede acarrear). Reafirma también su singularidad y su condición de mujer libre en el verso “Soy como soy”, que se destaca sobre los demás por ser el único más breve (tetrasílabo)<sup>14</sup> y estar musicalizado con valores largos (negras), que respetan la acentuación de compás y le otorgan a la frase intensidad, fuerza y vehemencia (Figura 2).



Figura 2. María Elena Walsh, *La Juana*. Fragmento de sección B. Partitura editada por Lagos.

La canción describe con ironía –y algo de un humor punzante– la situación de precariedad de las mujeres llegadas del llamado “interior” del país, que en la ciudad se empleaban como domésticas de modalidad “cama adentro”. Para ello, se les ofrecía como dormitorio un pequeño cuarto que llamaban “de servicio”, usualmente cercano a la cocina, al que Walsh refiere como “calabozo”. La autora plantea una temática inusual para el campo de la canción de raíz folclórica y recuerda al auditorio la permanencia de una práctica laboral de relación desigual, todavía común hacia mediados de la década del sesenta. Reivindica, asimismo, el derecho de estas trabajadoras a reclamar y conquistar algunas mejoras en sus condiciones laborales y de habitabilidad.

En trabajos anteriores aludí al contexto de migración interna generalizada que vivió la Argentina entre las décadas de 1930 a 1960 y, en particular, los prejuicios de los que eran objeto los y las migrantes. Del mismo modo eran rechazadas sus manifestaciones culturales de origen, entre ellas la práctica del chamamé en las llamadas *bailantas* o *bailongos* chamameceros, considerados por las clases medias y altas como ambientes de desorden y promiscuidad. El chamamé era llamado burlescamente “música de sirvientas” y los bailes, “*Puloi!*”, aludiendo a una marca de producto desengrasante de la época (Pujol 2011b: 192-207). La hipótesis central de mi investigación plantea que en los 60, el cancionero del Litoral experimentó una “puesta al día” en forma y contenido, adoptando algunos rasgos que se distanciaban del chamamé tradicional, con el objetivo de contrarrestar sus connotaciones negativas asociadas. *La Juana*, aun definiéndose como

<sup>14</sup> Las cinco estrofas poéticas están constituidas cada una de seis versos octosílabos, con excepción de los dos últimos versos del estribillo, con cuatro y nueve sílabas.

chamamé, acompaña esta hipótesis.<sup>15</sup> María Elena Walsh conoce las convenciones sonoras del género, juega (o hace que juega) con ellas y con los significados asociados.

### > **Las Juanas**

El nombre del personaje de la canción no parece casual. Juana –al igual que muchas– se llamaba la empleada (y ayudante en sus programas de televisión) de la afamada estrella culinaria Petrona C. de Gandulfo: Juana Bordoy. La autora Rebekah Pite nos brinda claves para entender la construcción de la domesticidad en la Argentina antes y durante la década que nos ocupa. Según Pite, la década del 50 representó la cima de *El libro de Doña Petrona* y del “modelo de domesticidad de clase media que conllevaba [...] al mismo tiempo [que] las empleadas domésticas habían obtenido hacía muy poco nuevos derechos que situaban su trabajo dentro del mismo marco legal que el de otros trabajos” (Pite, 2016: 154). A partir de 1956, se “digitalon los parámetros para negociar nuevos tipos de relaciones para el servicio doméstico” que les permitieron “ejercer una mayor autonomía y exigir mejores beneficios, como aumento de salarios y más tiempo libre” (2016: 153).

Sin duda las tareas domésticas al interior del hogar, remuneradas o no, habían sido subestimadas y parcialmente invisibilizadas por la sociedad, considerando esa cotidiana privacidad como trivial e inmutable. En los sesenta, producto de ideas y contextos cambiantes, se comenzaría en Argentina a cuestionar progresivamente el modelo de domesticidad de las últimas décadas, aquel de mujer heterosexual respetable, elegante, moderna, madre y esposa, ama de casa administradora de la economía familiar. Doña Petrona no solo representaba públicamente ese ideal, sino también constituía un “ícono argentino del progreso a través del consumo capitalista” y “encajaba con las expectativas sobre el rol apropiado de las mujeres en una nación en vías de desarrollo” (Pite, 2016: 156). En coincidencia, tanto las empleadas domésticas como el chamamé ocupaban en ese modelo de nación, lugares periféricos.

---

<sup>15</sup> Intuimos incluso que usa el término chamamé de modo provocativo, cuando bien podría haber clasificado su canción como *litoraleña* o *del litoral*, como muchas de la época.





**Figura 3. Petrona y Juana filmando su programa de televisión. Autor: desconocido (Pite, 2013: 168)**

Pite alude además al “drama de la relación entre Doña Petrona y Juanita” que, mediatizada a través de la televisión (cuya presencia en los hogares crecía progresivamente en los sesenta) se tornaba una cuestión controversial a medida que la sociedad tomaba conciencia de las desigualdades de clase (Figura 3). Muchos criticaron la forma en que la diva culinaria trataba a su asistente frente a cámara, haciendo pública y visible una relación de control y autoridad que ocurría usualmente en el ámbito privado. Es significativo pensar que en esa relación televisiva que duró más de tres décadas, pocas veces se escuchó la voz de Juanita: la palabra le estaba vedada. Es esa voz la que trae y reivindica María Elena Walsh, la de Bordoy y la de muchas Juanas anónimas, acercándonos sus experiencias, sentimientos y deseos.

Es evidente que para un sector de mujeres en los sesenta Doña Petrona C. de Gandulfo conformó un modelo del cual acercarse o distanciarse. Hablar de Juana podría haber remitido en el imaginario argentino del momento, casi directamente a la estrella culinaria. Con el correr del tiempo, el nombre de “Juanita” quedaría asociado al arquetipo de empleada doméstica. Aún hoy suele ser utilizado para referir –de manera espontánea y popular– a cualquier persona en posición subalterna que realiza tareas de asistencia para otra, que detenta mayor grado de autoridad o decisión.

### > **Consideraciones finales**

Pudimos observar a través de la canción *La Juana* un fragmento de época. Juana representa a las muchas mujeres migrantes del interior cuya acotada opción laboral en su llegada a la gran ciudad era la del trabajo doméstico. Los guiños de enunciación son claros: la ya mencionada proveniencia de “tierra adentro”; el apelativo “señora” seguido del trato formal; la imitación de la mala pronunciación asociada al origen humilde y la crianza provinciana; y, por supuesto, el inconfundible ritmo de chamamé. Juana reclama su

derecho a soñar y a expresar en voz alta ese sueño: el de superar las necesidades básicas de subsistencia (“techo y pan”) y acceder a algunos bienes culturales y tecnológicos (el televisor) y mejores condiciones de habitabilidad. Walsh dio cuenta de ello al echar luz sobre una compleja realidad social, relatando una situación tan usual como desigual. En la canción queda plasmado así un relato que denota las relaciones de poder, clase y género, comunes en aquel entonces al interior de ciertos ámbitos domésticos, con el hogar como centro de negociación y disputa.

Con aguda capacidad de visión y análisis, sumando ironía y humor, el cancionero de los sesenta de María Elena Walsh condensó en sus aspectos poéticos y sonoros varias de las principales problemáticas que atravesaban su época, dando como resultado una obra transgresora en diferentes órdenes y, al mismo tiempo, sutil y no confrontativa (Liska, 2018: 11). *La Juana* logra captar una situación cotidiana en toda su complejidad, revelando los cambios vivenciados en la Argentina de esos años. Así, la canción popular permea y trasluce procesos políticos, sociales y culturales y testimonia representaciones sociales e identidades musicales en cuestión.

## Bibliografía

- Adorni, A. (2019). "¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta". En *Contrapulso*, año 1, núm. 1. En línea: <https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/24589/Article%20Text-Ang%c3%a9lica%20Adorni.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulta: 27-04-2022)
- \_\_\_\_\_. (2021). "Un recorrido por la canción popular litoraleña argentina en los sesenta: avances de investigación" En *Actas de las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En línea: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021> (consulta: 27-04-2022)
- Baccay, D. (1961). *Vitalidad expresiva de la música guaraní*. Buenos Aires: Domingo Taladriz.
- 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), En línea: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056> (consulta: 02-05-2022)
- Pite, R. (2016). *La mesa está servida. Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa.
- Pittau, V. (2021). "Cosmopolitismo y nación: Juguemos en el mundo de María Elena Walsh". En *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 19, pp. 84-104. Santa Fe: UNL. En línea: <https://doi.org/10.14409/rism.v0i19.11031> (consulta: 27-04-2022)
- Pujol, S. (2011a). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. (2011b). *La historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Walsh, María Elena. 1968. *Juguemos en el mundo* [LP]. Buenos Aires: CBS 8830. En línea: <https://open.spotify.com/album/2KBHQnMIOu2kTruK0qJpwV> (consulta: 02-05-2022)
- \_\_\_\_\_. (1984). *La Juana* [partitura]. Buenos Aires: Lagos.