

Problematización del cover y las implicancias simbólicas de la “Canción para bañar la luna” (2019) de Paula Maffía

Herrera, Nico Azul | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | nicoazulherrera@gmail.com

› RESUMEN

Este trabajo analiza la obra “Canción para bañar la luna” interpretada por Paula Maffía en el álbum *Polvo* (2019). En principio, se propone una contextualización de la pieza en relación con su intérprete, considerando información de diversas fuentes erigiendo una primera hipótesis respecto de la relevancia de esta canción en la vida de la artista. Luego, se establece un *nivel neutro* de análisis contemplando esencialmente la construcción morfológica y armónica. A partir de esto, por un lado, se problematiza su naturaleza en tanto *cover*, puesto que la “obra original” de 1963 corresponde a María Elena Walsh. Se analiza comparativamente el proceso de reversión, señalando aquellos elementos que permanecen y aquellos modificados. De este modo, puede reconocerse un trabajo detallado respecto de las capas que estructuran la sonoridad del *cover*, considerando la superposición progresiva de instrumentos como medio expresivo clave en la construcción de esta versión. Finalmente, se realiza un recorrido comparativo por distintos registros audiovisuales disponibles en la plataforma YouTube donde Paula interpreta dicha obra. Así, se establece como objetivo evidenciar el proceso de apropiación de la obra y su transformación para la reinterpretación, considerando la intertextualidad y la recontextualización como factores elementales para el análisis.

Palabras claves: canción; versión; música popular argentina; análisis; intertextualidad

Problematizing the cover and the symbolic implications of Paula Maffía’s “Canción para bañar la luna” (2019)

› ABSTRACT

This paper analyzes the song “Canción para bañar la luna”, performed by Paula Maffía in the album *Polvo* (2019). Initially, it provides a contextualization of the piece in relation to its performer, drawing on information from various sources to propose a preliminary hypothesis about the song’s significance in the artist’s life. Subsequently, a neutral level of analysis is established, focusing primarily on its morphological and harmonic construction. From this perspective, the song’s nature as a cover is questioned, as the “original work” from 1963 belongs to María Elena Walsh. A comparative analysis of the reversion process highlights the elements that remain unchanged and those that have been

modified. This reveals a meticulous approach to the layers structuring the cover’s sound, emphasizing the progressive layering of instruments as a key expressive element in the construction of this version. Finally, a comparative examination is conducted of various audiovisual recordings available on YouTube where Paula performs this piece. The objective is to demonstrate the appropriation and transformation process involved in the reinterpretation, considering intertextuality and recontextualization as essential factors for analysis.

Key words: song; version; Argentinian popular music; analysis; ontertextuality

› Paula Maffía y el cover “Canción para bañar la luna”

Paula Maffía es una cantante y compositora argentina, nacida en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 15 de abril de 1983. Comenzó a incursionar en la música a los 15 años y formó parte de diversos proyectos musicales. Además de música, es una ferviente militante por los Derechos Humanos y por las diversas causas de la Comunidad LGBTIQNB+, rasgos que se ven presentes a lo largo y ancho de su obra. En particular, haré hincapié en su álbum *Polvo* (2019) ya que dentro de este álbum yace la canción que motiva mi análisis. Asimismo, me parece interesante considerar la importancia de la inserción de este *cover* en el álbum debido a que la autora propone de forma transversal a lo largo del disco, una poesía relacionada con deseos, emociones y pensamientos surgidos de su experiencia como lesbiana y militante. En estos términos, la inserción de la “Canción para bañar la luna” juega un rol ambivalente, ya que por un lado, fue compuesta por María Elena Walsh (1930-2011), una artista ampliamente reconocida de nuestro país, también sensibilizada por distintas causas sociales, pudiendo captar diversas problemáticas en distintas canciones infantiles a lo largo de su extensa producción discográfica. La “Canción de bañar la luna” fue lanzada por primera vez en 1963, en el álbum *Canciones para mí*, bajo la órbita de la discográfica CBS Records. En esta línea, resulta interesante resaltar la figura de María Elena porque, según declaraciones de la propia Paula, la música de Walsh ha sido parte fundamental de la “banda sonora” de su infancia. De esta forma, pueden inferirse diversos puntos de encuentro entre la figura de las dos artistas, cuestiones que hipotéticamente pueden haber motivado a Maffía en la elección de esta canción para grabar un *cover*.

Considerando su relación personal con la canción de María Elena Walsh, podríamos pensar que es suficiente justificación como para incluirla en ese álbum. Sin embargo, haciendo un relevamiento por las búsquedas que ofrece la plataforma YouTube, es posible encontrar videos que sitúan la “Canción para bañar la luna” como una pieza que acompañó no solo la infancia de Paula, sino también su carrera musical, al menos desde el año 2013, año de publicación del primer video donde puede verse a Paula tocando junto a Loli Molina, otra música de la escena porteña actual. Considerando el tiempo que separa el lanzamiento de *Polvo* en el año 2019 respecto de la datación de este video, es de notar que esta canción ha acompañado la carrera artística de Paula en diversas oportunidades.

› "Canción para bañar la luna" en sí: análisis musical

Partiendo de las consideraciones de Jean-Jacques Nattiez consideraré un primer paso fundamental para avanzar sobre el análisis de la canción que me convoca, realizar una aproximación desde un "nivel neutro". De esta forma, propongo un análisis armónico y morfológico de la pieza, a modo de poder observar su construcción interna.

En principio, como la mayoría de las obras consideradas una "canción" en el ámbito popular, es menester considerar que se trata de una pieza que texturalmente es una melodía acompañada, donde la melodía principal es cantada mientras que el acompañamiento está a cargo de diversos instrumentos. Entre el orgánico que rápidamente puede oírse en la grabación, la guitarra "rítmica" o "de acompañamiento" está ineludiblemente presente a lo largo de toda la canción junto a la voz. Con el devenir de la pieza y de las distintas secciones, se incrementa progresivamente la densidad tímbrica del acompañamiento. Para describirlo más detalladamente, procedo a esquematizar la estructura de la canción, considerando la versión de Maffia:¹

- › Introducción (8 compases de 2/4) [A]
- › 1era Estrofa (8+8 compases *)² [B]
- › Estribillo (6 compases *) [C]
- › Coro con melodía sin letra (8 compases de 2/4) [a]
- › 2da Estrofa [b]
- › Estribillo [C]
- › Coro con melodía sin letra [a]
- › Instrumental con "solo" (8+8 compases de 2/4) [a']
- › Estribillo (bis) (los segmentos están unidos entre sí mediante un compás de 2/4 adicional que sirve como puente) [C]
- › Coro con melodía con letra (se canta el último verso del estribillo) [c' con duración de A].

Teniendo en cuenta la estructura descrita, podrá notarse que desde el comienzo solo hacen su aparición la voz y la guitarra, pero ya desde el primer "Coro con melodía sin letra" comienza el bajo y un segundo instrumento de cuerdas pulsadas. Con la llegada de la "2da Estrofa" comienza a ejecutarse un instrumento de timbre muy similar a un conjunto de cuerdas, pero considerando los géneros sobre los que usualmente trabaja la compositora, así como el ataque y el decaimiento exageradamente uniforme en cada toque de las cuerdas, es bastante probable que se trate de un sintetizador que emula este timbre. Finalmente, el último agregado organológico de la pieza sucede al comienzo del "Instrumental con 'solo'", cuando comienzan a ejecutarse percusiones. De esta forma, es posible comprender que el agregado de nuevos instrumentos actúa como un proceso de superposición de capas, complejizando la naturaleza tímbrica del acompañamiento. Asimismo, se evidencian las intenciones "progresivas"

¹ Aclaración: La distinción entre mayúsculas y minúsculas depende de cómo sea la repetición en cada aparición. En caso de tratarse de una repetición literal, se mantiene la letra en mayúscula. Si la nueva aparición presenta una variación solo por cambio en la letra cantada, se utilizan minúsculas. Si la variación altera la extensión o el material melódico utilizado, se emplea la letra minúscula afectada por el signo '.

² Este asterisco, al igual que el resto de los presentes en la descripción de la estructura, serán explicados y retomados en el desarrollo del texto.

de este agregado de capas ya que una vez que un instrumento comienza a interpretar su parte, no deja de hacerlo sino hasta el final de la canción.

Respecto de la organización armónica de la canción, podemos definir que la obra se desarrolla en la tonalidad de Do Mayor, aunque melódicamente se emplea un repertorio de alturas pentatónico menor (sobre La menor). Asimismo, hay 3 clases de segmentos claramente diferenciables a lo largo de la obra. Un primer segmento donde se desarrolla un arpeggio sobre el I, a lo largo de la "Introducción" y de cada segmento llamado "Coro con melodía sin letra". Aquí se esboza una breve melodía, de tres notas, que será la "melodía sin letra" que Paula canta en cada aparición. Esta pequeña melodía en cuestión parte desde el I, hace un salto de cuarta ascendente y desciende una segunda menor, llegando a la medianta del acorde que está sonando, para luego repetir el procedimiento de forma inversa, ascendiendo una segunda menor y saltando descendentemente una cuarta hasta llegar nuevamente al punto desde el que comienza la melodía, la tónica del acorde. Este breve motivo será ejecutado por la guitarra durante la "Introducción" para luego ser retomado por la voz en los segmentos "Coro con melodía sin letra". Un segundo desarrollo armónico utilizado en las distintas apariciones de los segmentos "Estrofa": I – III – vi (considérese que el III puede considerarse como V/VI) donde cada vuelta de acordes se corresponde con un verso de la estrofa. Finalmente, un tercer plan armónico desarrollado en las distintas apariciones del "Estribillo", dividido en dos partes, una por cada verso de la estrofa: la primera obedece a la secuencia IV – V – I y la segunda posee la misma secuencia solo que agrega un acorde mayor, de paso, entre el IV y el V, sobre un sexto grado disminuido de la escala. Finalmente, el último de los segmentos señalados, tal y como está aclarado, repite la melodía del último verso del "Estribillo", agregando mínimas variaciones ornamentales en los finales de la melodía, con una función embellecedora y sin una finalidad de desarrollo motivico puntual.

Por otro lado, es necesario hacer mención a la cuestión relativa a la duración de cada segmento. Tal y como definí en el cuadro de la página precedente, cada sección tiene una duración diferente que me pareció pertinente discriminar a modo tal de poder abordar la canción de una forma más pormenorizada, marcando una de las posibles formas de agrupamiento. En estos términos, es posible ver que los segmentos de agrupación "A" tienen una composición interna cuantificable en compases de 2/4. Sin embargo, los segmentos de agrupación "B" y "C" fueron marcados con un signo "*". Esto se debe a una particularidad insoslayable de ser mencionada, ya que cada quinto compás de estas agrupaciones tiene una duración diferente, teniendo 3 pulsos. En estos términos, esas agrupaciones tienen una conformación interna dada de la siguiente forma:

- › Agrupación B/b: 4 compases de 2/4 + 1 c. de 3/4 + 2 cc. de 2/4
- › Agrupación C/c: 4 compases de 2/4 + 1 c. de 3/4

› La interpretación

Producto de mi investigación, tuve la oportunidad de encontrarme con una considerable cantidad de registros audiovisuales de "Canción para bañar la luna". En principio, tal y como ya mencioné anteriormente, esta canción es un *cover*, por lo que lógicamente pude dar de una forma muy fácil con la

versión de referencia, subida oficialmente al canal de YouTube de María Elena Walsh.³ Sin embargo, me ocuparé más adelante de las implicancias del *cover* como fenómeno musical. Previo a eso, considero necesario analizar las determinaciones estilísticas puestas en juego a la hora de decidir cómo construir esta versión de *Polvo*. Para ello, me propongo poner en relación el audio oficial sobre el que desarrollo el presente trabajo respecto de distintas versiones, ejecutadas también por Paula Maffía, que encontré en diversos registros audiovisuales subidos a la plataforma YouTube.

En principio, como mencioné al comienzo del presente trabajo, el registro audiovisual más antiguo del que se tiene fecha, al menos en YouTube, tiene que ver con una versión ejecutada en vivo junto a la música Loli Molina. Como información paratextual podemos ver en el título del video que esta interpretación corresponde con un recital en vivo, en Casa Brandon el día 14 de marzo de 2013. Asimismo, podremos notar dos ruidos clave que colaboran en la contextualización de la escena narrada en la filmación: puede oírse ruido ambiente, del que fácilmente se discriminan voces y ruido de vajilla o elementos de vidrio como vasos o botellas. Así, a pesar del fuera de campo, podemos inferir cuál es la escena en la que se inscribe Paula. Asimismo, es clave considerar cómo es idiosincráticamente Casa Brandon, ya que no es un espacio azaroso. En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Casa Brandon funciona como un bar y centro cultural con un fuerte anclaje relativo a la militancia por los derechos de la Comunidad LGBTIQNB+. Considerando las inclinaciones políticas que Paula posee, no es extraña su participación en espacios inclusivos, relativos a esta perspectiva. Por otro lado, respecto de lo musical, es interesante ver que a pesar de las diferencias en la instrumentación, Paula mantiene firmes distintos parámetros que 6 años después aún podremos ver en la grabación de estudio. En primer lugar, la estructura se mantiene inalterable, excepto por un evidente error de interpretación en la segunda parte de la primera estrofa, ni bien comenzada la canción, cuando Loli Molina debe comenzar a cantar y no lo hace. Sin embargo, puede inferirse que se trata de un error al considerar que este "silencio" o, más bien, "no canto de la melodía" no vuelve a repetirse a lo largo del resto de estrofas. Esta no repetición tiene bastante importancia para el paradigma de las músicas populares en general, puesto que suelen tender a ser simétricas en su composición morfológica general. Asimismo, como otro punto diferente respecto de la grabación oficial de 2019, podrá notarse que en el segmento "Instrumental con 'solo'", Paula ejecuta la melodía de "A" mediante un silbido, con un ligero cambio melódico en los finales de cada frase. Finalmente, mencionar el desarrollo ornamental que propone Loli en su interpretación de la melodía de María Elena Walsh, mientras que Paula la interpreta de la misma forma en que lo hace en la grabación de *Polvo*.

En otra interpretación realizada durante ese mismo año, junto al grupo La Calesita, en el Ciclo de la Luna, podemos ver que la situación se repite de una forma similar. El tratamiento estructural de la canción se mantiene inalterable, al igual que la melodía interpretada por Paula, aunque su compañera en canto sí realiza algunos cambios en la melodía base que ya conocemos. Hay un cambio en la instrumentación utilizada para la performance en vivo, probablemente posibilitado por la ejecución en vivo en conjunto con una banda, motivo por el cual ahora el orgánico cuenta con dos guitarras, un set de percusiones y un instrumento de cuerda pulsada interpretado por la otra cantante.

³ <https://www.youtube.com/@mariaelenawalshvevo1880>.

Finalmente, como una última interpretación a considerar, también del mismo año, hay otro registro audiovisual que capta la canción siendo tocada en vivo por Paula con la participación de Nahuel Briones al piano. En esta oportunidad, el título del video nos ofrece la información respecto de que este show se trata del concierto debut de Paula Maffia Trío. En este caso, pasa algo similar a lo ocurrido en el primero de los ejemplos citados, donde el músico que está ejecutando la canción junto a Paula comete un error frente al desconocimiento de la estructura de la misma. Somos acreedores de esta información ya que Paula misma, al final del video, explica esta situación a su público. Sin embargo, a pesar del error de ejecución, podemos contemplar a lo largo de la canción lo mismo que ocurre en el resto de videos, donde la estructura de la canción es respetada, así como la importancia de la guitarra como instrumento de acompañamiento continuo que suena desde el comienzo hasta el final de la canción. También, es notable que el desarrollo de la línea melódica ejecutado por Paula, es el mismo que utiliza en la grabación de 2019. Como diferencia, podemos marcar que en esta versión no utiliza el recurso del silbido, sino que deja el solo en manos de Nahuel Briones.

A partir de la puesta en relación de estas diferentes versiones de este *cover*, me interesa observar aquellos rasgos que van cambiando entre presentación y presentación, así como qué rasgos con los que perduran invariables a lo largo del tiempo. De esta forma, es factible de notar que el trabajo realizado sobre la canción de María Elena Walsh para el álbum de 2019, es el resultado de una labor realizada a lo largo de varios años e interpretada en vivo en distintos espacios con diversos sentidos puestos en juego.

› El cover: particularidades y problemáticas

Como he descrito a lo largo del presente trabajo, "Canción de bañar la luna" es una canción que pertenece originalmente a María Elena Walsh. Considerando lo que propone López Cano en *Música dispersa* "un cover [...] es una actualización en forma de nueva grabación o performance, de un equipo o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad" (2018: 195). En estos términos, el autor explica que para que un *cover* tenga sentido como tal, es necesario poder trazar la relación de intertextualidad entre una canción original o "de referencia" y la obra derivada. De esta forma, en caso de reconocer que la obra que escuchamos se trata de un *cover*, es posible realizar un análisis contemplando un mayor nivel de información. Partiendo de la base de que la escucha es una primera aproximación a un análisis musical, saber de su condición de "obra derivada" nos ofrece un nuevo campo sobre el cual es propicio indagar.

López Cano propone distintos tipos de formas de entender los *covers*. Entre ellos, ofrece la idea de que un *cover* puede tener la función de actuar como homenaje o tributo. Pienso que este es el caso de la reversión hecha de la mano de Paula, considerando la relevancia que tiene la figura de María Elena Walsh y, en particular, sobre esta canción, en la órbita de su vida personal. Narra la misma Paula en *Hechizo de Luna* (2014), un blog digital del diario *Página 12*, su primer acercamiento a la cantautora mediante esta canción en el jardín de infantes y su instantáneo enamoramiento sobre el personaje de la Luna y su cercanía dada la humanización que propone la misma narración.

Por otro lado, el autor de este libro propone una categorización posible según cómo sea el *cover*, sirviéndose de las consideraciones analíticas de Mark Butler (López Cano, 2010: 208). En este marco, considero que

“Canción para bañar la luna” es una adaptación/apropiación de la obra original de María Elena Walsh. Esto puede evidenciarse debido a que los cambios señalados condicen con la idea de un “índice de cambio bastante bajo”. De todas formas, Paula no toma la canción de referencia de una forma explícita, sino que hace recortes de algunos segmentos y agregado de algunos otros. Considerando esta característica del tratamiento musical propuesto, a continuación pondré en relación la obra original con el *cover* publicado en 2019.

En principio, hay una primera diferenciación entre las dos versiones relativa a la tonalidad sobre la que el discurso musical se desarrolla, ya que la versión de Walsh está en la tonalidad de Si Mayor, mientras que la versión eje de este trabajo, está transportada un semitono ascendente. Sin embargo, por otro lado, en relación con la melodía, es de notar que Paula utiliza la misma melodía para su versión que la que utiliza María Elena. Ahora bien, si bien se trata de la misma melodía (factor reconocible debido a la utilización de la misma serie de intervalos), la interpretación del canto en sí mismo es bastante diferente. Mientras que la interpretación original propone una forma de cantar que tiende bastante a repetirse entre las distintas estrofas, Paula utiliza diversos recursos técnicos de la voz para lograr una mayor expresividad: por ejemplo, en la utilización de una proyección vocal menos potente, más susurrada, durante los segmentos “1era Estrofa” y la primera aparición del primer “Estribillo”. Esta búsqueda expresiva a través del tratamiento dinámico de la voz propone un matiz interesante, sobre todo porque a medida que el discurso musical deviene agregando capas al acompañamiento, este parámetro se va modificando y la proyección vocal se intensifica considerablemente. Asimismo, si bien las melodías principales son respetadas por Paula al momento de recrearlas, Maffia crea una nueva melodía, la melodía interpretada al comienzo de la canción por la guitarra. La relevancia de esta melodía, al margen de ser un agregado respecto de la canción original, radica en que no solo forma parte de la “Introducción”, sino que después es hábilmente reutilizada para otro segmento de la canción. En línea con el análisis sobre la expresividad vocal y el tratamiento melódico propuesto en ambas versiones, Maffia propone una interpretación de la melodía vocal donde privilegia una articulación considerablemente más ligada que la que propone María Elena en su interpretación. Esto se vuelve muy elocuente si luego de escuchar la versión de 2019, escuchamos el fraseo que utiliza Walsh en frases como “(ya la luna) viene en palanquín” o “(a empolvarse) con azúcar la nariz”. En este sentido, considero que la utilización de articulaciones del fraseo melódico tan disímiles se relaciona de forma directa con la búsqueda estética que impulsa la producción de sendos materiales. Mientras que Paula Maffia orienta su música a un público adulto, María Elena estaba impulsando su carrera como compositora e intérprete de música infantil. En este sentido, se evidencia la intención “más intimista” de la versión de 2019 en contraposición de la referencial, más pregnantemente rítmica y lúdica. Asimismo, resulta insoslayable la relación entre el repertorio esencialmente pentatónico sobre el que se desenvuelve la melodía, la temática de la historia narrada en el canto y el género folclórico sobre el que la canción puede encuadrarse (asequible a un huayno boliviano). Hay una elaboración estética donde el repertorio pentatónico propone un acercamiento entre el folclore latinoamericano y la música tradicional japonesa, relación que se fortalece dada la temática de la letra, puesto que se narra una historia con distintos significantes típicos de la cultura japonesa (el kimono, el arroz, los palillos, etc.). Finalmente, considero que la interpretación en el canto de Walsh remite al timbre de los distintos instrumentos de cuerda propios de la música tradicional japonesa, tales como el koto o el shamisen, cuyo decaimiento es muy rápido dada la forma de ejecución del instrumento. Según esta lógica, María Elena recurre a una articulación en *staccato* a modo de remitir a dichas sonoridades,

planteando una relación semántica compleja y multiparamétrica. Este resulta un punto de interés para la comparación dado que en la interpretación de Paula no parece haber un interés centrado en la recreación de una leyenda japonesa como tal, sino más en el homenaje a la que fue una canción muy importante de una cantante y compositora argentina que musicalizó su infancia.

Tomando en consideración lo propuesto por Juan Pablo González (2023), en principio, considero un punto clave el tratamiento analítico de estos aspectos, ya que la idea de la ineludible vinculación entre la letra de la canción y la voz que la performa y le da vida me parece por demás acertada. La construcción del gusto en las músicas populares indefectiblemente se relaciona con la construcción de esa performance en la ejecución del canto y en la interpretación de las posibilidades semánticas que la canción como obra de arte ofrece a quien la escucha.

Por otra parte, respecto de la estructura de la canción, es de notar que la versión más antigua propone una organización estructural prácticamente sin interludios instrumentales, a excepción de la brevísima introducción que presenta al comenzar la canción. El resto de la estructura, supone el canto de cada una de las secciones siguiendo la letra escrita, a diferencia de Maffia que propone una estructura diferente y ampliada, ya descrita anteriormente. Sin embargo, Paula también interviene la canción original sustrayendo la última estrofa, que no está presente en su obra, pero sí está presente en la de Walsh:

Ya la luna
Vino y le dió tos
Por comer con dos palitos el arroz.
Ya la luna
Baja desde allá
Y por el charquito-quito nadará...

Quien la pesque
Con una cañita de bambú
Se la lleva a Siu Kiú...

Finalmente, considero pertinente mencionar la diferencia respecto de la instrumentación presente en ambas versiones. Mientras que la versión de María Elena Walsh propone una textura de melodía acompañada, igual que la versión de 2019, este acompañamiento está a cargo solo de una guitarra. En cambio, en el caso de Paula, ya he explicado la función que surge desde el trabajo de agregado procesual de capas como medio expresivo, motivo por el que queda claro la diferencia entre la instrumentación empleada en ambos casos.

› Consideraciones finales

Habiendo realizado el presente análisis a lo largo de este trabajo, me dispuse a poner en relación dos versiones de una misma canción, a modo tal de confrontar diversos aspectos que las constituyen. En ese marco, mi objetivo estuvo centrado en desarrollar una observación sobre distintos parámetros relativos a su configuración sonoro-musical, complementando este análisis con una consideración

sobre perspectivas más amplias relativas a las biografías, intereses y contextos sociales que enmarcan la producción de cada una de las versiones. En este sentido, considero que fue posible comprender las diferencias musicales entre la versión de referencia, de María Elena Walsh, y el *cover* hecho por Paula Maffía, pudiendo aportar una mirada sobre el contexto y los hipotéticos valores y disputas puestas en juego durante los procesos creativos de cada artista.

Por otro lado, ha sido posible contemplar las implicancias aparejadas a la composición de una nueva versión "*cover*" de una canción preexistente, debiendo adaptar, adicionar, sustraer y modificar diferentes parámetros y por diferentes motivos. Asimismo, las búsquedas estéticas de cada artista están irremediabilmente ligadas a sus capacidades técnicas y a su acceso a las diferentes tecnologías disponibles, motivos que afectan de forma directa en las eventuales decisiones creativas que pueda llegar a tomar cada quien. En esta línea, la utilización de una instrumentación más diversa y el tratamiento tímbrico en general es uno de los puntos más álgidos en lo que a decisiones estéticas respecta en la canción incluida en el álbum *Polvo* (2019). Además, propio de nuestra época, el trabajo discográfico utilizando la adición o sustracción de capas de sonidos como medio expresivo, es prácticamente un recurso epocal en los géneros urbanos. En este sentido, la obra de María Elena, en particular el álbum *Canciones para mí* (1963) donde "Canción de bañar la luna" fue publicada, tiene una clara influencia de las producciones de raíz folclórica en auge durante dicha época, como las del movimiento del *Nuevo Cancionero*, y, asimismo, de la utilización más "austera" de instrumentación muy de moda entre los folcloristas de entonces: solo guitarra y voz.

A modo de conclusión, me parece altamente relevante la intencionalidad de promover la escucha de obras que resultan fundamentales para la construcción de nuestro propio sentido del gusto y de la identidad político-cultural. Tal y como comenté al comienzo, Paula ha escuchado la obra de Walsh desde muy pequeña, por lo que no podría haber mejor forma de rendir homenaje a alguien que resulta inspiradora, más que trabajar sobre su propia obra y contribuir a su re-circulación. Resulta inevitable resaltar la importancia de dicho *cover* en el marco de *Polvo* justamente porque se trata de la única canción de otra artista que Maffía decide versionar y adaptar. En una entrevista personal con la autora, Paula aseveró lo que hace algunos años también declaró en el mencionado artículo de *Página 12* respecto de la importancia que la figura de María Elena como música y compositora supone para su propia labor artística. Justamente por ello, la presencia de este único *cover* en el álbum cobra una relevancia aún mayor, dando cuenta del alto valor simbólico que la obra presenta. En este sentido, también resulta interesante contemplar la figura que encarna María Elena Walsh durante su vida, tomando constantemente un férreo compromiso político con distintas causas sociales y tomando partido por diversas problemáticas políticas que afectaron los campos de lo social y lo cultural en nuestro país. Así, considero que la difusión de la producción artística de una figura como María Elena Walsh, no solo responde a cuestiones de gusto personal de Paula, sino que también refleja una alineación política compartida entre las artistas. El acto de resaltar a una figura de relevancia para el campo artístico-cultural, elegir una de sus obras para reversionar e incluirla como parte de un álbum que, en esencia, trabaja solamente con canciones de propia autoría, da cuenta de cómo el *cover* opera como medio expresivo, tanto estética como políticamente. Así, queda claro cuáles y cuán profundas pueden ser las significancias puestas en juego en el campo de lo cultural y cómo esto puede relacionarse con las esferas de lo político y lo social, haciendo del *cover* un elemento de expresión estética y musical,

pero también con implicancias y agenciamiento sobre posicionamientos sociopolíticos particulares, revelando necesariamente puntos de apoyo y de tensión discursiva entre los distintos elementos de la red heterárquica que es la cultura.

› Bibliografía

- › CMTV (s.f). Paula Maffía. CMTV.com.ar. Recuperado en cmtv.com.ar/biografia/show.php?bnid=2860&banda=Paula_Maffia (Recuperado: 19 de junio de 2024).
- › emiromero (15 de marzo de 2013). Paula Maffía & Loli Molina – “Canción para bañar la luna” de M. E. Walsh – Casa Brandon (14/03/2013). YouTube. youtube.com/watch?v=kD9wN7orhOc
- › La Calesita (21 de mayo de 2013). “Canción para bañar la luna” Paula Maffía + La Calesita en Ciclo de la Luna. YouTube. youtube.com/watch?v=D2s9cCe9KBo
- › López Cano, R. (2018). Covers y versiones en la música popular. En *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon.
- › Luna Violeta (8 de diciembre de 2013). Paula Maffía Trío - Canción para bañar la luna (María Elena Walsh) - con Nahuel Briones en piano. YouTube. youtube.com/watch?v=-lDquCFLx7U
- › Maffía, P. (28 de septiembre de 2014). Hechizo de Luna. Radar (Página 12). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/17-10064-2014-09-28.html>
- › María Elena Walsh (27 de junio de 2020). María Elena Walsh - Canción de Bañar la Luna (Official Audio). Youtube. youtube.com/watch?v=eykN4kLnSFk
- › Paula Maffía (28 de marzo de 2024). Wikipedia, la Enciclopedia Libre. Recuperado en es.wikipedia.org/w/index.php?title=Paula_Maffia&oldid=159076878