

Liliana Herrero

Ana Basualdo

Opté por esta especie de *collage*, como forma de entrevista a la cantante argentina Liliana Herrero, en lugar de la fórmula clásica de pregunta y respuesta, por dos razones: porque si el que pregunta no sabe del tema más que de oídas, el lector suele saltarse brutalmente las preguntas y, con más razón, los interludios líricos e incluso los informativos; y, sobre todo, porque, como lo que aquí importa es que la lectura conduzca a la audición, es la propia voz de la cantante la que debe leerse, acompañada de otras; algunas –Gustavo Leguizamón, Atahualpa Yupanqui– están citadas por Liliana Herrero en un ensayo inédito (*La impaciente tensión*). La penúltima intervención pertenece a Mario Catelli, a quien, como músico y conocedor de la obra de Liliana Herrero, le pedí su opinión acerca, en especial, de *Mañana en el Abasto*, un tema de rock que L.H. canta como una baguala.

Discografía: *Liliana Herrero* (1987), *Esa fulanita* (1989), *Isla del tesoro* (1995), *El diablo me anda buscando* (1997), *Recuerdos de provincia* (1999), *Leguizamón-Castilla. Con Juan Falú* (2000). www.lilianaherrero.com

Nací en Villaguay, un pueblito de la provincia de Entre Ríos, que hasta no hace mucho no tenía más de treinta mil habitantes. Los pueblos enterrerianos son muy parecidos: alrededor de la plaza principal, la iglesia, la municipalidad, la biblioteca pública, la policía, los bancos y alguna confitería. Villaguay está rodeado de agua: el arroyo Villaguay y el río Gualeguay, que atraviesa la provincia de norte a sur y es un río hermosísimo, de arenas blancas y finitas. El escritor Juan Carlos Manauta, que es primo mío, tiene un libro de sus años mozos que se llama precisamente *Las tierras blancas*, aludiendo a esas orillas donde se ha asentado siempre la pobreza, en Entre Ríos.

¡Oh, vivir aquí,
en esta casita,
tan a orilla del agua,
entre esos sauces como colgaduras fantásticas
y esos ceibos enormes todos rojos de flores!

Una penumbra verde la funde en la arboleda.
 Así fuera una vida dulcemente perdida
 en tanta gracia de agua, de árbol, flor y pájaro,
 de modo que ya nunca tuviese voz humana
 y se expresase ella por sólo melodías
 íntimas de corrientes, de follajes, de aromas,
 de color, de gorjeos transparentes y libres...

Juan L. Ortiz

Viví hasta los dieciocho años en Villaguay, un lugar misterioso que aún hoy me resulta inexplicable, como toda identidad llena de misterios y de deseos, de siestas provincianas, eróticas y aventureras.

El mediodía vibraba igual que una colmena. Poco antes del almuerzo buscaba la parte alta del parque para tenderme a leer. Pero se estaba demasiado bien para que lo que leíamos no nos pareciera demasiado hermoso o no le prestáramos atención, la vista entre las coníferas hacia los lueños vapores del armonioso fuego que era todo el paisaje.

Juan L. Ortiz

Me fui después a la ciudad de Paraná, con un novio del que no me quería alejar, aunque la tradición familiar indicaba que me tenía que ir a estudiar a Rosario. En Paraná estudié filosofía, porque era la única carrera en la que no pedían examen de ingreso. En Villaguay había estudiado piano con Juanita Alsina, una vecina viuda que vivía con su hermano soltero, Atilio Alsina, en una casachorizo, con la sala al frente y la cocina al fondo, muy lejos. A veces yo practicaba sola, en la sala, un concierto de Bach o una sonata de Mozart, y Juanita o Atilio me gritaban, desde la cocina: «¡Do sostenido, nena!». Atilio era un gran silbador. Vivían a media cuadra de mi casa, y a Atilio lo oíamos pasar, por la mañana, cuando salía a comprar el pan, silbando Debussy. Yo tendría nueve años, y ellos alrededor de cuarenta, cuando me presenté en la casa y le dije a Juanita que quería estudiar piano. El canto para mí empezó en la iglesia. Mi padre no me dejaba ir, porque estaba en contra de cualquier ritual religioso (hice la comunión a escondidas, y más que nada por los regalos), pero tenía buena relación con el cura. Discutían a los gritos sobre Dios, y a mí me daba miedo porque creía que se iban a matar, pero después se ponían a escuchar música, tan

campantes. Y mi papá levantaba las persianas para oír la *Misa en Si menor* de Bach que tocaban en la iglesia. En mi casa estaba todo bastante reglado –la religión, los novios– menos la música. En eso sí había total libertad. Me acuerdo bien del día en que me regalaron un piano. Yo iba a la Escuela Sarmiento, que quedaba en las afueras de Villaguay y adonde me mandó mi padre porque no enseñaban religión. Iba y volvía en bicicleta. El día en que cumplía once años, al volver del colegio choqué con un auto y, medio voleada, me llevaron al sanatorio de mi padre (que era bioquímico) y luego a casa. Vi el piano medio en sueños, no sabía si estaba muerta o viva. Pero era un Müller de verdad, con pedales y todo.

Palpitantes nubes de alas sobre los altos paraísos y los
eucaliptus contra la tarde palidecida,
oscuras nubes que se abrían hacia el agua larga y encendida,
mientras el brocal blanqueado del pozo era rosa y celeste...

Juan L. Ortiz

Juanele era de Puerto Ruiz, pero trabajaba en Gualaguay, como empleado del Registro Civil. En la libreta de enrolamiento de mi padre figuraba la firma de Juanele. Mi padre era muy amigo de toda esa generación de poetas de los años 40. Mi abuelo Manuel Herrero, que nació en Calanda, solía contar que, en 1889, aprovechó una noche de tambores para huir de la guerra y, con la complicidad de la familia, se escapó a Valencia, tomó un barco y terminó en Uruguay, donde puso una sodería, introdujo la soda en Entre Ríos y conoció, en Paraná, al borde del arroyo Antoñico, donde vivía gente muy pobre, a mi abuela Juana: una niña negra de catorce años que lavaba la ropa. Se casaron y tuvieron un montón de hijos, entre ellos mi padre. Vivían en una casa muy española, con aljibe y mayólicas.

En el filme de Daniel Rosenfeld *Ensayo para Bandoneón y dos hermanos*, aparece el mundo enigmático y complejo del bandoneonista argentino Dino Saluzzi. Saluzzi deambula por ciudades europeas en las que se interpolan otros paisajes, en un itinerario «distráido» que va de Venecia, París y Berlín hacia la Salta de su infancia. Dos ámbitos como dos culturas que escenifican una colisión, pero que, por ser vividos por un mismo sujeto, buscan, necesitan una nueva unidad. En la música del filme, hay melodías trabajadas por segundas menores, que transmiten incertidumbre y tensión. Este recurso armónico basado en segundas menores también aparece, por cierto, en *Milonga triste*, de Piana y Manzi. Acaso se podrían investigar los problemas de los géneros y estilos musicales reconocidos como argentinos –el gato, la vidala, la zamba– como producto de un largo conflicto entre

diversas alternativas melódicas, armónicas y rítmicas que finalmente se detienen en una fórmula que parece fijada desde siempre pero que, en realidad, se complace en borrar las huellas del proceso que la hicieron posible. ¿Qué forma de la «identidad nacional» se expresaba cuando Gardel grababa por primera vez canciones camperas, acentuando ya la forma tango con notas altas propias de un tenor lírico? Carlos de la Púa, en los años veinte, cuando Gardel abandona fugazmente el tango por la canzoneta, escribe en el diario *Crítica*: «Si en una de mis andanzas por el mundo me hubiera encontrado al Viejo Vizcacha fumando Camel, no me habría causado tanta sorpresa». En realidad, se han cruzado factores diversos: un punto de tensión entre la ciudad y el campo, el mito de la urbe y los mecanismos incipientes de la industria cultural internacional, que la reproducción técnica de las obras musicales ya permitía. En realidad, hay un «viejo Vizcacha fumando Camel», en el fondo de las elaboraciones de Gardel.

Llegabas por el sendero / delantal y trenzas sueltas / brillaban tus ojos negros / claridad de luna llena / Mis labios te hicieron daño / al besar tu boca fresca / castigo me dio tu mano / pero más golpeó tu ausencia / Volví por caminos blancos / volví sin poder llegar / grité con mi grito largo / canté sin saber cantar / Cerraste los ojos negros / se volvió tu cara blanca / y llevamos tu silencio / al sonar de las campanas / La luna cayó en el agua / el dolor golpeó mi pecho / con cuerdas de cien guitarras / me trencé remordimientos / Volví por caminos viejos / volví sin poder llegar / grité con tu nombre muerto / recé sin saber rezar / Tristeza de haber querido / tu rubor en un sendero / tristeza de los caminos / que después ya no te vieron / silencio del camposanto / soledad de las estrellas / recuerdos que duelen tanto / delantal y trenzas negras / Volví por caminos muertos / volví sin poder llegar / grité con tu nombre bueno / lloré sin saber llorar. *Milonga triste*, Homero Manzi con música de Sebastián Piana.

Quizás sea casual, pero el nombre de esta milonga, que a su vez trata de los nombres –«nombres buenos», «nombres muertos»– quizá pueda leerse como una interrogación sobre el patrimonio del género. *La moza donosa*, de Alberto Ginastera, en su melodía triste y nostálgica –ejecutada en la parte A por la mano derecha, sin acordes, y marcando con la izquierda la rítmica– tiene la síncopa de la milonga, evocando (o dejando evocar) la *Milonga triste*, de Piana-Manzi. Y podríamos encontrar una línea lejana, pero no arbitraria, de evocaciones que conduce a *Los ejes de mi carreta*, de Atahualpa Yupanqui. La parte B de *La moza donosa* es lírica, consternada, y el planteo armónico es más complejo, incluso repetido en la octava aguda, como para subrayar y extender ese clima. Nacionalismo académico,