

Nación/Canción

Modos de aproximación a la nación en la música de Liliana Herrero

Lucas Reccitelli

[Universidad Nacional de Córdoba – CONICET]

RESUMEN Este trabajo propone una lectura posible acerca de los modos en los que se plantea la representación de la nación en la música de Liliana Herrero (1949–actualidad). Para ello, partimos de un análisis de las concepciones relativas a la nación presentes en el discurso verbal de la misma cantora y filósofa, examinadas a través del prisma de las perspectivas sobre la nación de Alejandro Grimson. Luego, proyectando en clave metafórica la noción del folclore como metonimia de la nación sobre la producción de Herrero, proponemos la siguiente hipótesis: al interpelar, desarticular y «contrafusionar» la materialidad del folclore tradicional, la cantora interpela, desarticula y lleva al choque a la noción esencial de Nación. Así, en la producción interpretativa de Herrero, para la cual proponemos una periodización, se postulan visiones diversas sobre la nación en sucesivos momentos. A través de un análisis musical de dos versiones de la autora sobre piezas de Atahualpa Yupanqui producidas entre 1989 y 1994, mostramos cómo opera el modo de representación del primero de los momentos identificados. A modo de epílogo, sugerimos los modos hacia los cuales la autora vira en momentos subsiguientes de su carrera.

Palabras clave: Liliana Herrero · Alejandro Grimson · folclore · Nación · Atahualpa Yupanqui

SUMMARY This essay offers an interpretation of the ways in which the music by Liliana Herrero (1949 – present) represents the Argentinian nation. For this purpose, we initially analyze the senses of the nation which appear within this singer and philosopher’s verbal discourse, and examine them through the prism of the perspectives on the nation set out by Alejandro Grimson. Subsequently, by projecting in a metaphorical way the notion of folk music as metonymy of the nation over Herrero’s production, we propose the following hypothesis: by questioning, disassembling and contra-fusing («contrafusionar», a word Herrero has coined) the material of traditional folclore, Herrero questions, disassemble and brings the essentialist idea of Argentinian nation to a collision. Thus, Herrero’s production —which we periodize here— offers diverse visions about the nation within different moments. By means of the musical analysis of two of Herrero’s versions on songs of Atahualpa Yupanqui, we show the particular way in which the nation is represented within the first identified period. As an epilogue, we suggest the paths followed by the author in subsequent moments of her career.

Keywords: Liliana Herrero · Alejandro Grimson · Folk music · Nation · Atahualpa Yupanqui

1. LILIANA HERRERO Y LA NACIÓN

Desde su posición «descentrada» en el campo del folclore musical argentino —recurriendo a la caracterización de Omar Corrado (1999)—¹ y en un gesto singular para las décadas correspondientes a su producción artística,² Herrero canta y escribe en género ensayístico. Y su escritura se enfoca, no tanto en un programa de acción cuanto en una reflexión amplia, filosófica e histórica, sobre el papel fundamental del arte en la tarea de pensar un país. Entre estos escritos, resulta fundamental el ensayo titulado *La impaciente tensión. Bosquejos musicales de la memoria cultural argentina*,³ con el cual Herrero gana el primer premio de un concurso organizado por la Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación (2001) bajo la consigna «La música y el aporte a la identidad nacional». En relación con el problema de la *representación* que aquí nos reúne, las circunstancias de escritura y galardón de este ensayo resultan significativas a varios niveles. Desdoblando el significante en múltiples acepciones relacionadas (Sánchez, 2013) encontramos, en un primer momento, a esta cantora de una música *representativa* de la nación por antonomasia —el folclore— concurrendo al espacio de representación política de las provincias por excelencia, con un escrito que disputa los sentidos de la consigna. Acto de enunciación que, de algún modo, la posiciona como *representante* frente al poder político de aquellos campos en cuyas fronteras habita —intelectuales y musicales—. Finalmente, este discurso se consagra como representativo en el acto por el cual los *representantes*

1 El autor plantea un descentramiento en seis niveles: entre campos (filosofía vs. intérprete de música popular); al interior del campo musical, en el cual examina la agencia creativa de la cantora en la composición de sus versiones, que relativiza la subordinación tradicional de la interpretación al momento compositivo; descentramientos constructivos en el lenguaje, al respecto de sus propias operaciones sobre el estilo, a través de las cuales se “materializan los conflictos genéricos en el plano del lenguaje” (Corrado, 1999: 412); en el campo de la proyección, en torno a las diferencias que aquí trabajaremos entre procedimientos de fusión y contrafusión; y otros dos niveles que aquí no tocamos: descentramientos de las vanguardias cultas históricas y descentramientos en la recepción.

2 En la que los manifiestos producidos en música popular ya no son moneda corriente.

3 Este texto permanece inédito. Herrero comenta que perdió el subsidio obtenido para su publicación durante el corralito (Micheletto, 2002). Agradezco a Damián Rodríguez Kees la gentileza de compartirme una digitalización del mismo.

del pueblo «sancionan» su relevancia.⁴ A lo largo de este escrito propon-
dremos algunas hipótesis sobre los modos en que Herrero participa de
estas disputas de sentido en torno a la relación entre nación y folclore.

En su discurso,⁵ Herrero aborda la cuestión de lo nacional tanto
por vía directa, al referirse a la pregunta por una «identidad nacio-
nal», como de manera indirecta, con múltiples referencias que articulan
conceptos que suelen jugarse en la discusión de la nación, tales como
«territorio»/«geografía», «memoria»/«historia», «cultura», entre otros.
Examinemos las alusiones directas:

[LH:] Cuando yo me presenté a ese concurso la convocatoria era: «La
música y el aporte a la identidad nacional», en realidad todo ese texto
que escribí es para desdecir ese título. La música no aporta a la iden-
tidad nacional. Primero por lo más elemental, porque *la identidad
nacional no es algo fijo, tiene diversas avenidas a unir*. Eso por un lado,
y por otro, porque la identidad nacional es una construcción, pero no
en el sentido posmoderno, porque tampoco me gusta esa idea de que
todo es una invención, que todo es una construcción y que no hay
nada anteriormente. Hay, *hay un recorrido histórico y hay un territorio*.
La idea de construcción de identidad que yo tengo es la idea de que
esa identidad se ha construido y se está construyendo, que lo que se ha
consumado es el resultado de *enormes tensiones, de enormes polémicas*.
(Herrero en Rodríguez Kees, 2006:153-4)⁶

4 Agradezco a Martín Liut por haberme propuesto esta lectura del acontecimiento.

5 En este trabajo examinaremos su pensamiento no solo a partir de sus propios escritos, sino también a través de entrevistas publicadas en la prensa periódica y en libro, así como de intervenciones en medios audiovisuales. Entre estas fuentes, resultan fundamentales los dos reportajes de Damián Rodríguez Kees (2006: 143-202).

6 Los resaltados en cursiva son nuestros. El libro de Rodríguez Kees (2006), del cual tomamos esta cita, constituye uno de los antecedentes fundamentales respecto del análisis de la producción musical de la autora. Dado que en esta primera parte de nuestro escrito nos focalizaremos en un examen de los sentidos de nación presentes en el discurso de Herrero a la luz de las propuestas de Grimson, los comentarios sobre los aportes de Rodríguez Kees se postergarán –junto a los relativos a un artículo de Magdalena Schibli (2015)– a la antesala de la propuesta analítica (últimos párrafos antes de la sección 5).

En el marco de las tres perspectivas sobre la nación sistematizadas por Grimson (2007; 2011: Cap. 4), puede observarse que la visión de Herrero se aparta, inicialmente, tanto de un abordaje esencialista como de uno constructivista —posmoderno—. Para la autora, «la identidad no es algo fijo», no hay un «ser nacional» objetivo e inmutable que se pueda suponer apriorísticamente como condición dada. Además, no se puede considerar que el proceso de construcción de la nación sea un proceso pasado y acabado: «esa identidad se ha construido y se *está construyendo*». En este proceso, no obstante, tiene un peso especial la herencia del pasado: hay elementos arcaicos⁷ preexistentes y resistentes, y procesos históricos que, diacrónicamente, van afirmando, discutiendo, «tensionando», resignificando esas condiciones previas («hay un recorrido histórico y hay un territorio»). La visión acerca de que esa historia en la que se constituye lo nacional se da en términos de combates, luchas que se han dado y se siguen dando, preguntas hechas y por hacer, da cuenta de un proceso de permanentes reconfiguraciones. En virtud de esta visión procesual y abierta, el pensamiento de la autora puede ubicarse, sin ambages, en la perspectiva «experencialista» propuesta por Grimson (2007:16).

La importancia de la sedimentación histórica de la experiencia común en la formación de la Nación, que caracteriza a esta perspectiva —como diferenciación de la explicación constructivista de la fundación de la nación centrada en el rol del Estado—, también se verifica en el discurso de la autora. En el siguiente pasaje de *La impaciente tensión* Herrero señala la necesidad del desplazamiento desde una narrativa dominada por el Estado hacia la postulación de un «debate incesante» por la definición de la nación en una articulación entre pasado y presente:

Pero no hay identidad nacional como cartilla prefigurada y administrada por capas de funcionarios. Hay un debate incesante sobre ella y ese debate *es ya* la identidad nacional bajo forma de *querrela*[.]

⁷ Sobre lo “arcaico”, ver la sección 3 de este trabajo.

[...] la cuestión de la identidad nacional no está en *estado de encontrada* sino de *promesa de encuentro*. Identidades sin duda repartidas, regionalizadas, singulares, parciales, antagónicas. Solo en el antagonismo entre biografía e historia, campo y ciudad, tango y folklore, se puede pensar en una identidad que tiemble por este debate y no se allane tan solo a fáciles conciliaciones. Si así fuera, no valdría la pena un país, y nos referimos, sin duda a un país como la Argentina, *nuestro país*. Toda identidad que vale, está temblando, está en estado de temblor y no de petrificación.

[...] La identidad nacional es el estado de la pregunta por la identidad nacional. [...] El pasado no puede ser algo que el presente reciba sin más, ni que el presente encuentre con solo volver la mirada hacia atrás. Desarreglar es descubrir el choque de lenguajes y de tiempos que inesperadamente se dan cita en un lugar y que nos abren la posibilidad de armarlos y rearmarlos. (Herrero, 2001:57–58)

Además del aspecto «experiencialista», que aquí se postula en el reconocimiento del carácter procesual e histórico de la nación en permanente estado de cuestionamiento, de «pregunta por»,⁸ aparece en el fragmento la visión «configuracional» sostenida por Grimson, en la que la nación es una «diversidad contextualmente articulada, una configuración concreta de la heterogeneidad» (Grimson, 2011:163). Herrero la caracteriza en clave de «Identidades sin duda repartidas, regionalizadas, singulares, parciales, antagónicas». No solo reconoce la heterogeneidad constitutiva de la nación sino, además, la propia lógica de esa heterogeneidad⁹ en el caso argentino: se trata de una relación *antagónica* entre las partes (contrapone «campo y ciudad, tango y folklore»). En este punto vemos cómo permea, en un discurso ciertamente descentrado respecto de las

⁸ Cuestionamiento que, trascendiendo la dimensión performativa del arte, encontraríamos en la “erosión” y las “acciones corrosivas” señaladas por Grimson (2011: 167 y ss.).

⁹ Grimson habla de la “lógica de interrelación de las partes” como uno de los elementos constitutivos de toda configuración cultural (Grimson, 2007: 30). Asimismo, se dedica a tratar *in extenso* la cuestión de las “lógicas de heterogeneidad”, que encuentra su raigambre teórica en las propuestas sobre la heterogeneidad de Chakrabarty (Grimson, 2007: 31 y ss.).

matrices tradicionales, un aspecto habitual en el imaginario colectivo de las/os argentinas/os, históricamente sedimentado y empíricamente verificable.¹⁰ A nivel histórico, Grimson señala que, en el devenir de la configuración de la nación argentina, «el conflicto social, estructurado sobre la fractura persistente capital/interior, adquirió un lenguaje directamente político». Y continúa más adelante:

En la medida en que el dispositivo de producción de identidad del propio Estado articulaba su doctrina con la nación, uno de sus éxitos consistió justamente en que cualquier imaginación diferente de la Argentina partiera de la premisa de la «liquidación» de sus adversarios. La fabricación de dicotomías polares, de identificaciones políticas contrapuestas, se remonta al siglo XIX. (Grimson, 2007:39–40)

Herrero pone, como hemos visto, este antagonismo en el centro mismo de la condición contingente de la nación: es lo que la mantiene en «estado de tensión», es lo que la «hace temblar» y, entendida como condición de existencia, es lo que hace que «valga la pena» un país. En otro pasaje, la autora da nombre a este conflicto a través de lo que Maristella Svampa (2006) caracteriza como «el dilema argentino»: el problema sarmientino de «Civilización o Barbarie»,

Postular la identidad es menos una invocación a totalidades fijas e inmodificables que mentar la identidad como pregunta posible de ser formulada. ¡En la Argentina es posible y necesario formularla! Y en segundo lugar, una vez que es establecida la índole necesaria y a veces esquiva de esta pregunta, situar en donde realiza su trabajo perseverante y concientizador. ¿Y dónde sería? Justamente en el mismo lugar en que

10 Pablo Semán y Silvina Merenson verifican empíricamente, a través del uso de entrevistas en el pasado reciente, la existencia de un mapeo social de la Argentina en el cual los propios actores asumen que “el conflicto entre las partes no solo es inevitable, sino que también es en parte necesario para explicar el avance histórico”, entendiendo ese avance no como “progreso” sino como devenir conflictivo, cuyas “cuentas pendientes” explicarían el estado actual de la nación (Semán y Merenson, 2007: 191). Asimismo, según los resultados de los autores, los entrevistados argentinos muestran tenacidad en “asocia[r] división a ‘antagonismo’ y, por ende, a ‘oposición’”; esto es, no cabría la posibilidad, en la configuración cultural nacional que acusan estos resultados, de concebir la diferencia sin el rasgo antagónico (Semán y Merenson, 2007: 198).

se halla enclavado —con uñas de mineral y sombras de violencia— el dilema civilización–barbarie, dilema mundial, dilema latinoamericano, dilema argentino, país en donde grandes textos fundadores se ocupan de él de una manera dramática que aún necesitamos interrogar y sobre la que con más razón precisamos opinar. (Herrero, 2001:57)

La pregunta por la nación, «posible y necesaria», se enclava, entonces, según Herrero, en esta dicotomía «matriz» de la configuración cultural nacional.¹¹ En un sentido amplio, trascendiendo su significación histórica particular en la propuesta sarmientina, el conflicto entre civilización y barbarie supone la elaboración, desde una posición social dada, de un *Otro* «bárbaro», «estigmatizado por aquel que se sitúa desde una civilización comprendida como valor legitimante» (Svampa, 2006:20) y, por medio de esta caracterización de las posiciones, funciona como «mecanismo de invectiva política que busca desacreditar al adversario» (Svampa, 2006:29). Desde esta función y en sus sucesivas reelaboraciones, el dilema ha articulado aquella «premisa de la liquidación de [los] adversarios» que mencionaba Grimson, postulada con «éxito» por el Estado nacional argentino con fuertes efectos sedimentarios en la configuración cultural del país.¹² A nuestro parecer, esta postulación del encuen-

11 Según Svampa, frente a otras oposiciones con una centralidad innegable en el campo político argentino, la imagen de *Civilización o Barbarie* opera como una “suerte de matriz que parece sostener las recreaciones posteriores acerca del tema de la Argentina ‘dividida’” (Svampa, 2006: 11). Si bien, como se lee en la cita de Herrero, la autora ve en el lema de Sarmiento un “dilema mundial, dilema latinoamericano”, se sigue de Svampa que se trata de una cuestión con un peso especial en el debate nacional de este país.

12 El concepto de “configuración cultural” también es de Grimson, quien propone distinguir entre configuración cultural e identidad (Grimson, 2007; Grimson, 2011: caps. 4–5). Haciendo uso de una primera distinción que incorpora el autor —advirtiendo que la cuestión es mucho más compleja— “lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados, mientras que lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y los agrupamientos fundados en intereses compartidos” (Grimson, 2011: 138). En relación con las citas de Herrero, específicamente, es oportuno señalar que si bien su trabajo con el concepto de “identidad nacional” deriva de la misma consigna del Senado —lo cual, siguiendo a la misma Herrero, supone un conocimiento tácito, una idea de “identidad nacional” esencial que debería sobreentenderse—, lo que la autora expone como “identidad” nacional se corresponde, en la distinción de Grimson, más con una determinada “configuración cultural” nacional: al aludir a una historia común, a luchas y conflictos fundantes, “combates dormidos de la cultura” en relación con la cuestión de *lo nacional*, Herrero pone el énfasis en los aspectos sedimentados, en lo común más “objetivo” correspondiente al terreno de la cultura. En el resto del texto haremos uso del concepto de “configuración cultural” en lugar del de “cultura”, en tanto el concepto mismo incorpora como rasgos constitutivos la heterogeneidad y la relación de disputa entre posiciones encontradas que, como trabajaremos, son elementos centrales en la propuesta de Herrero.

tro/enfrentamiento con la *Otredad* ocupa un lugar importante en la producción de Herrero, que busca despertarla, pensarla y desarticularla.

Articulando lo tratado hasta aquí, la nación que nos propone Herrero a través de sus escritos —y, como intentaremos mostrar, también a través de su música— es una nación contingente, heterogénea y polarizada antagónicamente entre civilización y barbarie. Antes de volver sobre sus alusiones indirectas al respecto de esta nación, haremos un paréntesis y trataremos algunos aspectos significativos de la relación entre el folclore y la nación que será necesario recuperar en las secciones posteriores.

2. FOLCLORE Y NACIÓN

La obra de Herrero se ubica, en nuestra lectura, en una encrucijada entre la construcción de la nación como *comunidad imaginada* cuyo arquetipo sonoro estaría en el folclore musical y la visión de la nación como experiencia de lucha y resignificación constante. Al respecto del folclore como arquetipo sonoro, ya es una idea establecida que el folclore se construyó en las primeras décadas del siglo xx como «música nacional», con una posición indiscutible en tanto supuesta expresión de una esencia, , así, el proceso constructivo. No es de extrañarse que esta supuesta expresión de una esencia se arraigara, en vinculación con la perspectiva primordialista de la nación, en el imaginario colectivo de generaciones y generaciones de argentinos, a un punto tal que en la actualidad podemos seguir encontrando sus postulados en el discurso de algunos actores del campo del folclore. Un síntoma de la fuerte vigencia de este tipo de pensamiento hasta el pasado cercano podría ser el carácter relativamente reciente de estudios sistemáticos que buscan develar los mecanismos de aquella construcción, desnaturalizándola. Al respecto, aparecen los relevantes trabajos de Claudio Díaz (2008)¹³ y Oscar Chamosa (2012). Desde sus aportes, discutiremos las implicancias que para este trabajo tienen dos ideas centrales en el universo simbólico del folclore:

13 Se trata de una tesis doctoral, posteriormente editada como libro (Córdoba, Recovecos, 2009). La numeración de páginas de las citas corresponde a la tesis.

la representación metonímica de la nación en el folclore y el valor de la autenticidad.

En la primera idea se juega la relación que se pueda establecer entre la provincianía,¹⁴ el folclore, el/la cantor(a) y la nación como un todo. Según Díaz, el folclore, en tanto cultura de las provincias, opera como metonimia de la nación: «Cuando el provinciano toma la palabra en el canto, es un argentino el que lo hace [...] el “yo” provinciano se constituye en parte de un “nosotros” que expresa la “argentinidad” auténtica y esencial» (Díaz, 2008:104).¹⁵ Una de las premisas a partir de las cuales propondremos nuestras hipótesis se valdrá de esta idea de la metonimia y la conjugará con otra operación lógico-retórica relacionada: la metáfora. La operación en la que se basa esta hipótesis acerca de la propuesta de Herrero requiere el planteo de cierto esquema ideal donde la autora se contrapone y discute con la posición del polo opuesto, la del folclore esencialista.¹⁶ En este esquema observamos una condición dada: los discursos tradicionales(-istas)¹⁷ han sedimentado la idea de que el folclore, canto provinciano, aparece en lugar de la nación por metonimia. Si, entonces, el folclore representa por metonimia a esa nación, cuando Herrero toma ese folclore y lo interpela, interpela —por una relación metafórica—¹⁸ a la nación misma o, precisando, a la idea «auténtica y

14 Si bien el término “provincianía” no es reconocido por el diccionario de la RAE, es posible constatar su utilización amplia en discursos sobre la vida cultural argentina, desde producciones académicas (uno de cuyos casos es la tesis de Díaz) hasta material publicitario relativo al turismo en las provincias. Aquí lo recuperamos como reivindicación de esta práctica local.

15 Este proceso se da, siguiendo a Díaz, nuevamente por medio de la construcción de “un ‘otro’ absoluto que no puede tener cabida en el colectivo: lo extranjero, lo foráneo” (Díaz, 2008: 106).

16 Por un criterio de parsimonia, en este escrito evitaremos examinar las posibles relaciones discursivas de la autora en su conceptualización de la nación, con respecto a movimientos alternativos al del “paradigma clásico”, como es el caso *Nuevo Cancionero* o el del “folclore de proyección” Solo nos referiremos a este tipo de movimientos en eventuales alusiones a la propuesta de la fusión por parte de sus referentes.

17 Aquel sistematizado en el “Paradigma Clásico del Folklore”, siguiendo a Díaz (2009: caps. 2 y 3).

18 Esta relación metafórica pone en juego una operación de transferencia y analogía entre el tratamiento de la materialidad y la discursividad folclórica y una operación simbólica sobre la idea esencial de nación. La intención de tratar esta relación como metafórica me surgió, en una digresión heterodoxa desde Liliana Herrero a Héctor Berlioz, a partir de la propuesta del libro de Stephen Rodgers *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*. De manera concisa, el autor expresa que: “De acuerdo con estas teorías [las teorías cognitivas sobre la metáfora], cuando pensamos con metáforas, trasferimos la estructura conceptual de un dominio a la estructura conceptual de otro. Incluso los teóricos no cognitivos señalan que pensar y escribir metafóricamente consiste en reunir pensamientos dispares” (Rodgers, 2009: 52). La traducción es nuestra.

esencial» de esa nación. Esta interpelación toma diversas formas, medidas en función de la idea de una puesta en choque, una «contrafusión», como veremos. Con mayor concisión, nos interesa proponer que, del mismo modo que en sus escritos, en la discursividad sonora de su música Herrero también se posiciona ante la idea esencial de nación y la desarticula, tomándola como un *objeto* o *tema* a tratar, como un *material* sobre el cual operar.

En otro registro, resulta productivo analizar la manera en que se juega la cuestión de la *autenticidad* en torno a la figura y al discurso de nuestra cantora. Tanto Díaz como Chamosa muestran que esta idea, «entendida como fidelidad a las tradiciones y la vida provinciana» (Díaz, 2008:54), obraba dentro del Paradigma Clásico del Folclore como cédula de identidad que legitimaba la posición de los agentes en el campo del folclore;¹⁹ posición que, vale mencionar, no estaba exenta de un problema de la *representación* debido a la «ambigüedad estructural del *lugar* (es decir de la identidad social) del cantor profesional» (Díaz, 2008:54). Como valor definitorio de esta (auto)representación y en tanto imagen construida, la definición de la *autenticidad* es, evidentemente, terreno de disputas. Así, no es de extrañar que desde esta posición también se interpele a Herrero. Ante la pregunta por este lugar común, sintomáticamente formulada en ocasión del lanzamiento de su disco *Recuerdos de Provincia*, Herrero busca reivindicar cierta posición *auténtica* para sí:

[Entrevistador] —...Hoy, dentro de los cánones folklóricos tradicionales, no parece tan «inaceptable» su música como hace diez años...

[Liliana Herrero] —Yo no estoy de acuerdo. Para algunos, mi condición de folklorista sigue siendo inaceptable. [...] [...] *yo no tengo contacto con los folkloristas tradicionales. Y yo también soy folklorista.*

19 En un largo camino que se remonta a actores de la Generación del Centenario, como es el caso del mismo Ricardo Rojas, pasando por una figura fundamental en el desarrollo del repertorio como Chazarreta y avanzando hacia representantes de un momento de mayor consolidación del campo como los hermanos Ábalos, Eduardo Falú y Atahualpa Yupanqui, según expone Chamosa en distintos puntos de su trabajo (Chamosa, 2012: 45, 101–102, 107 y ss.).

—¿Nunca sintió que corría el riesgo de que esa falta de contacto con el ambiente folklórico le hiciera perder lo que Cuchi llamaba «el pañuelo»?

—Cuchi también hablaba de Buenos Aires como de un «hormiguero pateado». Estoy viviendo en Buenos Aires, pero *el pañuelo, el río, la siesta, los recuerdos de provincia no son algo diferente de mí. No es algo que me contaron*. Lo interesante es que el pañuelo pueda conversar con el hormiguero pateado. De eso puede salir algo interesante, que yo no lo llamaría síntesis, porque la síntesis, por naturaleza, cierra. Prefiero hablar de una especie de contrafusión. (D’Addario, 1999)²⁰

Aunque resulta evidente que el peso de su propuesta está en la negación de las esencias fijas y compartimentalizadas (al señalar que el folclore puede incluir al *Otro* urbano sin que pierda su condición de tal, a contrapelo de un paradigma clásico que excluye a ese *Otro* de la definición del folclore),²¹ no deja de emerger en su «defensa» la fuerza de ciertas sedimentaciones de corte esencialista que llevan a pensar que el folclorista *debe* haber experimentado la vida de provincia; sus palabras son contundentes: «No es algo que me contaron».

Más allá del discurso verbal, hay otra dimensión en la que, a nuestro entender, puede jugarse una (auto)representación de autenticidad por parte de Herrero: su manera de cantar. Las alusiones a su vocalidad son relativamente escasas²² en los trabajos que abordan su obra,²³ pese

20 El resaltado es nuestro.

21 Cf. nota 16.

22 Esta escasez no constituye una singularidad en el terreno de los estudios sobre música popular argentina. En un trabajo reciente, Leonardo Waisman (2018) constata la misma situación para una figura central como Mercedes Sosa y realiza una propuesta de análisis para suplir la vacancia.

23 La única excepción que hemos identificado corresponde a un artículo sobre la cantora de Magdalena Schibli, que dedica un párrafo a la voz de la cantora. La autora sostiene que Herrero “no se conformó con demostrar un uso técnicamente correcto de ese instrumento; [...] el uso que hace de su voz es provocativo y genera densidad cuando el clima de la letra de la canción lo requiere” y que “La impostación de los arreglos vocales de Herrero genera una sensación de sobreesfuerzo en su garganta, que bien podría oponerse a la limpieza de las voces de [los representantes del “Folclore Joven”]” (Schibli, 2015: 157–158). Más allá del tino de estas observaciones, vale destacar que el grueso de la sección no se dedica a la vocalidad en sí (aspectos técnicos de la fonación), sino más bien a otro tipo de procedimientos, también observados por Damián Rodríguez Kees, relativos a la “deconstrucción y reconstrucción del texto literario para su resignificación” (Rodríguez Kees, 2006: 91). Esto refuerza el hecho de que el abordaje sistemático de la sonoridad

a que en ella se juega parte relevante de su propuesta estética. Si bien la posibilidad de realizar un estudio intensivo sobre la construcción de su voz excede ampliamente la medida de este trabajo, no queremos dejar de plantear algunas apreciaciones generales. En el contexto de sus heterodoxas versiones (que se apartan en general del canon interpretativo del folclore tradicional desde la concepción compositiva de las texturas instrumentales), Herrero hace uso de una vocalidad²⁴ que, en cambio, sí remite a cierto ideal «auténtico» de canto «rústico» de los provincianos. Parafraseando la zamba de Leguizamón–Castilla, Herrero parece más una «cantora del obraje» que «suelta su voz pastosa», que una cantante profesional del ámbito urbano que busca pulir su vocalidad en función de los cánones de cierto *bel canto* o de un canto «pop» estandarizado.²⁵ Así, consideramos que es plausible que este «cantar rústico» permita a la cantora *autorepresentarse* como una voz *representante* legí-

de la voz de Herrero sigue siendo una vacancia. Al respecto de ambos antecedentes, véanse los últimos dos párrafos de la sección 4.

24 Algunos de sus rasgos principales son la profusión de *portamenti*, el uso de un vibrato irregular que por momentos toma la forma de un “temblor” un tanto incontrolado, y un alto grado de afinidad con las cualidades de la propia voz hablada, aspecto que se verifica no solo en una apuesta por una declamación más libre, sino también en el uso de ciertas gestualidades propias de otro tipo de expresión vocal: el sollozo, el llanto, el grito, la risa.

25 Hemos deslizado aquí tres posibles “tipos ideales” para la caracterización de las vocalidades dentro de una escena amplia del folclore argentino, sobre la cual hemos trabajado a manera de hipótesis: (1) una que, partiendo de cierta imagen de “canto provinciano”, que preserva rasgos fonético–fonológicos regionales como los usos regionales de las consonantes y ciertos aspectos estilísticos de prácticas orales –algunos portamentos y ornamentos como el “kenko” y cierto tipo de vibrato– se orienta hacia un ideal estético de canto “bello”, identificado con una voz plena en todo el registro, afinación y vibrato estables y emisión regular, sin aire ni otras “rugosidades” del orden del ruido sobre los sonidos tónicos (canto “pulido”, con referente en Mercedes Sosa); (2) la de aquellos que, partiendo de esa tradición provinciana, no buscan “pulir” el canto, sino mostrarlo en condiciones un tanto “rústicas” que, en general, presentan una continuidad entre el uso de la voz hablada y la voz cantada (canto más irregular en su emisión, que encuentra como referentes a Peteco Carabajal y nuestra cantora); y (3) especialmente desde los ‘90, con la irrupción del “folclore joven” (Díaz, 2018: 115–116), la de los que se desprenden un tanto de los elementos provincianos y se pliegan a una vocalidad más homogeneizada y propia del *pop*, también con una emisión sostenida y una tendencia a lo regular, aunque con la inclusión ocasional de inflexiones y ornamentos más propios del *pop* internacional –deudores, en general, de las tradiciones del *jazz* y el *soul*– (exponente: Soledad). Esta clasificación constituye solo un primer intento por caracterizar el uso de la voz en el campo del folclore, cuyos rasgos sonoros e implicancias discursivas harían meritorias, desde luego, investigaciones más sistemáticas a futuro.

tima de los pueblos que habitan ese territorio cargado con una «memoria de luchas y de fiestas».²⁶

3. PASADO Y PRESENTE EN CHOQUE – CONTRAFUSIÓN

La comprensión que la autora tiene acerca del tiempo y el modo en que se juega esta comprensión en la recepción de la cultura heredada —para nuestros fines, el repertorio folclórico—, guardan especial interés para el análisis de sus propuestas. Para la cantora y filósofa, se da una acción recíproca entre pasado y presente:²⁷ el pasado sigue operando como fuerza en el presente (lo «sedimentario» para Grimson) y, al mismo tiempo, desde el presente se reelabora ese pasado una y otra vez (lo «erosivo»; Grimson, 2011:167 y ss.). En el siguiente fragmento, Herrero expresa con concisión esta filosofía de la historia:

El pasado no es algo muerto, algo inerte, algo ya sucedido y perdido en el tiempo, irrecuperable. *El pasado está esperándonos, nos aguarda.* [...] es invención. [...] es sueño, no como melancolía de algo irrecuperable, sino como acto creativo. [...] pide que lo pensemos de nuevo, que lo inventemos, que lo busquemos, que lo construyamos. (Herrero, 2004: s/p, recuperado de Rodríguez Kees, 2006:28)

El camino necesario para ir hacia ese pasado que *nos espera* es, desde la posición del artista, receptionar la cultura *arcaica* e interrogarla: «Un

26 No son pocas las alusiones de Herrero a su propia concepción sobre el canto, las cuales añaden otros sentidos a los que comentamos aquí. En ciertos puntos, la autora vincula la voz con el territorio, aunque más en clave de *lo que se canta*, que de *cómo se canta*. Por ejemplo, en el célebre marco de *Encuentro en el estudio*, la autora comenta "...la voz canta un territorio, canta una memoria de lucha, de fiestas, y eso hay que tenerlo muy presente, muy presente. No... no se puede hacer un canto sin fronteras, no. Los cantos tienen territorios, tienen voces, tienen sonoridades, tienen texturas". (Herrero en Hassan y González, 2009: 46:41–47:08). También resulta significativa la manera en que, en ciertos momentos, la cantora argumenta que la rusticidad de su canto, extremada en un canto quebrado, afónico, tembloroso, se erige como una opción estético-política: cierto estado de las cosas le ocasiona una "conmoción moral" tal, que ya no puede sino mal-decir, cantar mal (al respecto del disco *Maldigo*; Herrero, 2013).

27 "En la textura musical están entonces, a su manera, la geografía y la historia. Pasado y presente se cortejan". (Herrero, 2001: 59).

territorio siempre tiene una cultura que es arcaica, pero esa cultura siempre tiene sentido desde preguntas actuales» (Herrero, 2001:59). Este acto de recepción entraña una tensión extraordinaria entre pasado y presente, en tanto «lo arcaico es el pasado que no se resignó a ser la etapa anterior del presente» y que, como tal, «nos lleva a la identidad pero en forma irónica, en forma de conflicto, de choque de lenguajes» (Herrero, 2001:51). Así, todo texto que atestigüe la «memoria de lucha y de combate» (Herrero en Rodríguez Kees, 2006:166) del pasado no podrá ser leído, en la posición de Herrero, por fuera de la interrogación y de la tensión. Y, asimismo, esa interrogación se planteará en términos de choque, de heterogeneidad, ya que cada tiempo planteará su propio lenguaje. De ello se extrae que, para Herrero, no será posible un folclore que mantenga intacto el estilo *auténtico* del repertorio heredado, en tanto allí no habrá interrogación ni lenguajes encontrados. En Herrero asistimos a un desplazamiento desde el esencialismo hacia una visión contingente de lo nacional en el terreno estético–estilístico.

En relación con las canciones, la recepción interrogativa de la cultura arcaica se canalizará por vía del procedimiento de la *contrafusión*, operación que revela el carácter heterogéneo (sin integración, sin mezcla) del encuentro entre tiempos:

He intentado [...] dramatizar lo popular, darle contrastes violentos, contrafusionar en vez de fusionar, para recuperar combates dormidos de nuestra cultura, acentuando cierto compromiso con el sabor trágico de las vidas cotidianas. [...] La contrafusión es una política cultural, es el diálogo que el artista se propone con el pasado [...] consiste en desarmar el legado para recomponerlo de otro modo [...] *lo antiguo y lo moderno no en mezcla, sino en choque [...] donde lo arcaico revela nuevamente su capacidad para conmovernos.* (Herrero, 2004:s/p, recuperado de Rodríguez Kees, 2006:90)²⁸

28 El resaltado es nuestro.

Ante esta conceptualización y para los fines del análisis, resultará oportuno transferir la noción de «choque de lenguajes» a la de «choque de géneros musicales»²⁹ —atribuyendo, en consonancia con la propuesta de la autora, cierta temporalidad a cada uno de los géneros intervinientes—. ³⁰ El siguiente pasaje de un relato biográfico de Herrero ilustra con claridad esta relación entre los géneros y su temporalidad:

...azarosamente conocí a Fito, él trajo una historia completamente diferente de mi historia personal. Y a ese encuentro lo resumí mucho tiempo después en una frase; el Folclore trae la historia pero es ingenuo respecto de la voluntad de cambio y de transformación del mundo, y el Rock piensa como si no hubiera historia pero tiene una fuerte voluntad de transformación del mundo. [...] *después me encontraba con que lo que Fito tocaba en el piano, que era sin historia en relación con la inscripción a la memorias [sic] del folclore, y lo que yo cantaba, que sí tenía esa*

29 Para los fines de nuestro análisis, y dado que no estaremos proponiendo el estudio de los géneros desde su recepción por terceros, sino desde los rasgos o elementos immanentes que, como analistas, podemos identificar, nos valdremos de la noción de género propia de la *teoría del prototipo*, tal como la expone Juliana Guerrero siguiendo a Rubén López Cano (Guerrero, 2012: 13 y ss.). Esta teoría nos permite postular la definición de un género u otro en base a la cercanía con determinados tipos ideales, entendida esta en función de la presencia y preeminencia de ciertos rasgos de ese prototipo que propician procesos de abstracción y generalización. Consideramos que, en nuestro caso, las limitaciones señaladas por Guerrero para esta teoría —que exigen la inclusión de los sujetos receptores más allá de ciertos rasgos “objetivos”— no comprometen los resultados. En líneas generales el mismo contexto de producción y circulación de estas músicas define un marco de géneros que pueden ponerse en juego: Herrero se define como folclorista —y, además, inserta sus producciones como enunciados en una amplia escena del folclore, que incluye, en general, a músicos vinculados a la proyección (Cf. nota 33)—; asimismo, Herrero nos comenta acerca de sus experiencias con el *rock*; por último, sabemos que el *jazz* es moneda corriente para los músicos vinculados a la “fusión”.

30 En su trabajo acerca de nuestra cantora, Magdalena Schibli también identifica un “diálogo conflictivo entre géneros distintos”, que “no se aparecen ante el oído del público como géneros completamente fusionados: se resaltan las tensiones” (Schibli, 2015: 156–157). Asimismo, Schibli también trata la cuestión de una “tensión” entre presente y pasado, identificada en la interpretación con un sentido abiertamente político de un repertorio que reúne tanto obras tradicionales como aquellas del Movimiento Renovador, cuya selección se enclava contundentemente en la coyuntura de la neoliberal década de los '90, proponiendo una lectura y una interpelación hacia el panorama político (2015: 149 y ss.). Es de destacar que Schibli propone estas interpretaciones sin recurrir en ningún momento al discurso de Herrero sobre la “contrafusión” o sobre la identidad nacional en estado de “tensión” —signo en base al cual, de hecho, Schibli organiza su discurso—. Así, el texto de Schibli puede leerse como un síntoma del alto grado de congruencia entre la producción artística de Herrero y las reflexiones que lo sustentan, así como de la elocuencia con la que se pone en juego el procedimiento de la contrafusión en un primer momento productivo de la autora.

inscripción, se producía un contraste interesantísimo en términos estéticos, una extraordinaria tensión. Todo es posible; esa sería la forma de pensamiento que yo encontré en Fito. (Herrero en Rodríguez Kees, 2006:158)

Al respecto de la contracara de contrafusión —la fusión—, Herrero señala su uso por parte de las corrientes «alternativas» a la tradición de un folclore central (*Nuevo Cancionero*, grupo *La carpa*), y su necesidad de explorar otro camino:

Recuerdo sí que pude pensar, en esos años, el hecho de que las formas vanguardísticas del folclore que yo respeté, conocí, admiré y sigo admirando, estaban más ligadas a la idea de la fusión. Entonces pensé que era posible inventar algo que no continuara el camino de la fusión, sino que la fusión, la tradición en la fusión era tan poderosa y había obras tan hermosas que, tal vez por eso mismo, me permitirían realizar una especie de ruptura con el pasado de esa vanguardia. (Herrero en Rodríguez Kees, 2006:158–9)

A diferencia de la contrafusión, podríamos pensar a la fusión como una integración, no choque, entre lenguajes o, a nivel específico musical, géneros. Esto implicaría que podrían plantearse algunos préstamos puntuales³¹ de elementos armónicos, instrumentales, etc., sin que los mismos conformen sintaxis en sentido integral, esto es, evitando la individualización de tal o cual género en segmentos o maneras de construir la forma o niveles de la textura en cada versión.³² El análisis de versiones de diferentes momentos de la carrera de Herrero, que aquí solo llegare-

31 La teoría del prototipo nos permitiría explicar por qué los rasgos observados provienen de un género u otro o, por la negativa, por qué podrían provenir indistintamente de distintos géneros.

32 En el ámbito amplio del folclore argentino, “música de fusión” y “música de proyección folclórica” resultan equivalentes, como ha señalado Juliana Guerrero en varios trabajos (cf. Guerrero, 2014, en donde pueden encontrarse referencias a artículos anteriores). Guerrero señala que, las “músicas de proyección folclórica no responden a algún género musical. Ni siquiera al conjunto de géneros que los estudiosos han denominado con el rótulo de “folklore” (Guerrero, 2014: 58). Si bien la propia caracterización de Herrero de su música como folclore podría operar como indicador de la presencia del género, así como ciertos rasgos que exponemos, consideramos que este señalamiento de los casos de fusión “no responden a algún género musical” resuena con el alto grado de integración que aquí señalamos.

mos a mostrar parcialmente, sugiere que la autora asume grados variables de distancia respecto de la fusión, así como diferentes modos de concebir la contrafusión.

4. MODOS DE APROXIMARSE A LA NACIÓN

En las siguientes secciones intentaremos mostrar cómo resuena esta red de conceptualizaciones y reflexiones en torno a la nación y el folclore en la producción sonora de Herrero. Para ello abordaremos algunas de sus versiones sobre canciones de Atahualpa Yupanqui,³³ buscando contrastar parte del repertorio folclórico más «tradicional» de la Argentina con la supuesta «contrafusión» propuesta por la autora. Nos concentraremos en un momento de su carrera, perteneciente al primero de tres periodos más amplios en los que concebimos su producción:

1. El primer periodo (1987–1994) está marcado por la colaboración con Fito Páez como productor y director artístico³⁴ y una formación más cercana al género del rock que reúne como miembros estables a Roy Elder (saxos), Iván Tarabelli (teclados), Juancho Perone (percusión) y Claudio Bolzani (guitarras).
2. El segundo periodo (1999–2003) se caracteriza por una formación más cercana a la de la tradición de la fusión³⁵ y una dinámica de producción conjunta del grupo conformado por Herrero, Diego Rolón

33 La elección de Yupanqui se debe a su condición de representante por antonomasia del folclore como música “nacional”. Díaz y Chamosa coinciden en señalar a Yupanqui como un caso arquetípico de construcción de una imagen *auténtica*: se observa una “composición artística” de su figura, en la que se conjugan varios aspectos: los rasgos “inconfundiblemente criollos” heredados de su padre santiagueño, la opción por su nombre artístico y el relato de “su viaje mítico” –en el cual el cantor va *hacia* los saberes esenciales preservados en los ambientes rurales– (Chamosa, 2012: 108; Díaz, 2008: 50–58, 81–83). En virtud de esta imagen, ningún tradicionalista dudará en concebir a Yupanqui como un folclorista cabal.

34 Todos los datos relativos a la ficha técnica de los fonogramas correspondientes a los años 1987–2003 han sido tomados de Rodríguez Kees (2006: cap. 2).

35 Llama la atención esta tendencia a la fusión justo en los años en los que Herrero escribe *La impaciente tensión*, postulando allí su defensa de la contrafusión. Las razones por las cuales observamos este desplazamiento se presentan en la sección 6, especialmente dentro de la nota 52. Asimismo, La tradición de la fusión a la que hacemos referencia puede identificarse, por ejemplo, con la producción del Chango Farías Gómez. Es de destacar que Farías Gómez, junto con otras figuras de ese «subcampo» de la fusión, como Nora Sarmoria y el Chango Spasiuk, participan en este periodo como invitados del fonograma *Recuerdos de provincia*.

(guitarra), Luis Volcoff (guitarra, bajo, teclado y voces) y Facundo Guevara (percusión).

3. El tercer periodo (2015³⁶–actualidad), involucra una formación más propia de la música de cámara de corte académico y plantea una colaboración con los músicos Ariel Naón (contrabajo), Mario Gusso (percusión), Martín Pantyrer (clarinete bajo) y Pedro Rossi (guitarra).

Esta manera de organizar la producción se funda en una articulación entre condiciones de producción y criterios de selección de repertorio. Por un lado, observamos que en cada caso se sostiene en el tiempo, durante varios años, una colaboración con un conjunto de músicos estable que se verifica en la producción conjunta de, al menos, dos fonogramas; por otro lado, buscamos que la producción incluya piezas del folclore «clásico», especialmente de Yupanqui. Este segundo aspecto muestra que la periodización es aquí propuesta como una herramienta motivada por los fines del propio análisis, contingente de cara a las generalizaciones. La caracterización, en este panorama, de los años intermedios y de ciertas modalidades especiales de producción (por ej., los dos discos en colaboración con Juan Falú o el disco doble *Litoral*) excede, lamentablemente, la medida de este trabajo.

Asimismo, cada una de estas reconfiguraciones del «mundo del arte» reunido en torno a Herrero tiene como efecto unos modos particulares de configurar la materialidad sonora. Estos diversos modos dan lugar a una falta de unidad estilística en la obra de Herrero considerada en su conjunto, aunque deben reconocerse continuidades al interior de los periodos.³⁷ En virtud de estos modos cambiantes del trabajo sonoro,

36 Es necesario llamar la atención acerca de que el mismo grupo de músicos viene colaborando con Herrero desde el fonograma anterior (*Maldigo*, 2013), producido por Lisando Aristimuño. No obstante, no incluimos ese fonograma en el periodo porque tanto en la relación inter-campo supuesta por la presencia de Aristimuño –referente del *rock indie*– como en el afecto generalizado más «descarnado» y «crispado» que el título del segundo disco señala y la música confirma, este fonograma evoca las producciones que aquí señalamos como parte del primer momento, quebrando así la apariencia de linealidad que pueda tener la periodización propuesta.

37 Damián Rodríguez Kees entiende la falta de unidad estilística como un rasgo orgánico de la producción de Herrero: esto es, tampoco hay continuidades al interior de posibles periodos, ya que el autor no se propone delimitarlos. Según Rodríguez Kees y en relación con los postulados de Bürger, esta falta se debe a la

identificados con los tres periodos propuestos, aparece la otra hipótesis que este trabajo pretende, al menos, enunciar: que en cada uno de estos tres momentos, Herrero asume una modalidad³⁸ diferenciada de trabajo con ese «tema» que es la nación presente por metonimia en el folclore; o que, volviendo sobre la articulación entre metonimia y metáfora que planteamos anteriormente, en cada uno de estos tres momentos Herrero interpela de manera diferente a la nación esencial. En lo que sigue, nos concentraremos en mostrar la modalidad predominante en el primer periodo. Por los límites del propio trabajo, solo podremos deslizar, en la última sección, algunas posibles interpretaciones de las modalidades de los otros dos momentos.

Como antesala de la última sección, con impronta analítica, no quisiéramos dejar de reponer a dos antecedentes relevantes en el análisis de las obras de Herrero. Por un lado, el libro de Damián Rodríguez Kees (2006), único trabajo monográfico extenso sobre la cantora, que interpreta su obra en una clave de vanguardia musical en la canción popular argentina.³⁹ Con este fin, el autor articula un conjunto de operaciones que involucran el análisis del pensamiento de Herrero, la reposición de

“condición de ruptura epistemológica” necesaria para las vanguardias: “En efecto, a través de la producción de nuestra artista no podemos hablar de ‘un estilo LH’. Esto se debe a la consciente no repetición de fórmulas exitosas, a un rechazo de los recursos dogmáticos sobre la propia estética” (Rodríguez Kees, 2006: 96). En este trabajo, y en virtud de las periodizaciones propuestas, nos apartaremos ligeramente de lo expuesto por el autor para señalar ciertas continuidades al interior de los periodos. Las continuidades resultan, en primer término, de la propia colaboración sostenida en el tiempo con los artistas respectivos. Así, por ejemplo, podemos observar cierto gusto por los instrumentos electrónicos, las programaciones con la lógica iterativa del *loop* y las referencias explícitas al rock en la etapa de colaboración directa con Fito Páez. Los modos o la frecuencia con los cuales se ponen en juego estos recursos, no obstante, pueden variar de un disco a otro dentro de una misma etapa. Siguiendo con el ejemplo, en el primer disco de la etapa de colaboración con Páez (*Liliana Herrero, 1987*), el *loop* cumple un papel central, mientras que para *La isla del tesoro* (1994), han ganado mayor preeminencia las instrumentaciones y lógicas constructivas de un rock “progresivo” más convencional.

38 Más allá de que estas modalidades se plantean con cierta continuidad al interior de cada uno de los periodos mencionados, también es posible encontrarlas operando en casos puntuales correspondientes a otros periodos. Así es que, por ejemplo, los fonogramas *Este Tiempo y Maldigo* se hacen eco más de la modalidad del primer momento que de las de los dos periodos adyacentes.

39 También vale mencionar la tesis de maestría de Daniel Damián Rodríguez (2018) que, igualmente, busca situar la obra de Herrero en un marco de vanguardia en la música popular, valiéndose de la categoría de “montaje” como herramienta fundamental para el desarrollo del análisis. Dado que los casos analizados por el autor corresponden al último momento de la producción de Herrero, que aquí solo introduciremos brevemente en una suerte de epílogo, en este trabajo no llegaremos a entablar un diálogo con sus conclusiones.

su trayectoria profesional, así como el análisis musical pormenorizado de una selección de piezas tomadas de la producción fonográfica que va desde el primer disco hasta *Confesión del viento* (2003). Todo ello converge, finalmente, en una lectura de los rasgos identificados a lo largo del trabajo, a la luz de una conjugación teórica —no exenta de las correspondientes discusiones— entre la teoría de la vanguardia de Bürger y una contextualización del «vanguardismo estético latinoamericano», que sustentan la tesis del autor. Si bien, claramente, los propósitos de Rodríguez Kees son diferentes de los que aquí planteamos, consideramos que sus observaciones pueden enriquecer las lecturas que proponemos, al informar con detalle aspectos contextuales que aquí solo apuntaremos y al aportar otros casos de análisis, especialmente para el primero de nuestros «periodos». Asimismo, el aparato documental del libro, que incluye fragmentos de *La impaciente tensión* y de dos entrevistas a Herrero, constituye un valioso punto de entrada al pensamiento de la cantora, sin el cual nuestro trabajo no hubiese sido posible.

Por otro lado, merece una mención un artículo de Magdalena Schibli (2015) que propone un análisis sociodiscursivo del fonograma *La Isla del Tesoro* (1992), el cual permite a la autora caracterizar el discurso de Herrero como «contrahegemónico» en relación con un paradigma hegemónico del llamado «Folclore Joven» en el contexto neoliberal de los '90. El escrito resuena con nuestra propuesta, en tanto la autora basa su argumentación sobre el posicionamiento de Herrero en base a la idea de *tensión* en tres niveles: entre pasado y presente, entre «lenguajes musicales» y entre la voz y la música instrumental. Sin embargo, significativamente, la autora realiza este planteo sin aludir a las reflexiones de Herrero en las que estas ideas resultan patentes, como hemos mostrado.⁴⁰ Además de esta distinción metodológica, tanto su propósito como las conclusiones extraídas difieren de las nuestras; sin embargo, no resultan contrarias, sino complementarias. Muestra de ello es su especial atención a las implicancias discursivas de las letras y a los criterios de selección del repertorio en relación con el posicionamiento político de Herrero. Dado

40 Cf. nota 31.

que en este trabajo nos dedicaremos particularmente a un análisis más pormenorizado de la materialidad sonora de las obras, las observaciones de Schibli respecto de la dimensión literaria constituyen un necesario complemento para una comprensión integral de estas canciones en cuanto objetos culturales.

5. LA NACIÓN AL CHOQUE

Decíamos, entonces, que nos concentraremos en el análisis del primer momento. De esta fase tomaremos las versiones sobre las zambas «La añera» (fonograma *Esa fulanita*, 1989) y «Piedra y camino» (*Isla del tesoro*, 1994). Comencemos por la versión de *La añera*.

A primera escucha, la primera mitad del original de Yupanqui (dos estrofas + estribillo) se pliega, en general, más a procedimientos propios de la corriente de la fusión que a la puesta en juego de un auténtico choque de lenguajes. Esto es, no aparece aún aquella operación distintiva de la producción de Herrero según la misma autora. Antes que choque, parece haber integración. Respecto de la tradición más clásica del folclore, solo se produce un intercambio a nivel textural–instrumental y se plantean ciertas complejizaciones de la armonía: la guitarra criolla es reemplazada por el bajo eléctrico (préstamo del *rock*, el *jazz* o el *funk*) y se suman agregados no estructurales a la armonía (préstamos del *jazz*), más algunas cromatizaciones en nuevos acordes de paso en función de dominante secundaria.⁴¹ La sintaxis de la pieza original no se ve comprometida ni fraseológica, ni armónicamente, como tampoco macroformalmente. Asimismo, en líneas generales, la parte de bajo preserva la rítmica del acompañamiento típico de la zamba. A modo de juego analítico, la «partitura» de la pieza de Yupanqui en estilo *realbook* podría funcionar como reducción de nivel profundo de esta sección de la versión sin grandes compromisos. Así, hasta este punto, no nos encontramos sino con la zamba de Yupanqui con un ropaje nuevo, tejido con

41 Estos no tienen un referente claro: están presentes, en general, en las músicas occidentales desde el siglo XVIII.

hilos de tradiciones genéricas combinadas pero que no llegan a adquirir un peso tal que se imponga la lógica constructiva del rock o del jazz en secciones determinadas o en estratos de la textura.

Será en la siguiente sección donde se irán introduciendo, aisladamente, y luego irrumpirán, los rasgos de la verdadera contrafusión con su choque de géneros, de temporalidades y, como propondremos luego, de Otros que ingresan al debate por la identidad nacional, configurando la visión particular de la nación para este periodo. Con la presentación del segundo dístico del estribillo y su repetición (...*tira el caballo adelante / y el alma tira pa' atrás*, versos que condensan, a su modo, la tensión y el choque de temporalidades que tratamos arriba), la pieza plantea un primer indicio de apartamiento respecto de la lógica de integración precedente: el bajo introduce la técnica del *slap* que aporta cierta extrañeza a la textura, así como una gestualidad un tanto más «agresiva» que la del *legato* o el *staccato* que viene trabajando hasta aquí. Con la articulación del primer compás del interludio se inicia una nueva fase en la que dominan otros instrumentos: guitarra eléctrica con ostinato (¿suerte de *riff*?), saxofón con una melodía de carácter improvisatorio y un estrato percusivo protagonizado por uno de los instrumentos estrella de la tradición de la fusión, el *udu*. Terminado el interludio, con su extensión «clásica» de 8 compases, se introduce una lógica expansiva en las dimensiones textural, dinámica y formal que resulta completamente extraña a la tradición «clásica» del folclore. En un giro inesperado, esta expansión se plantea desde una *tabula rasa*: la tercera estrofa (primera de la segunda parte: *yo tengo una pena antigua*) propone desde el inicio la extrañeza entre la melodía folclórica y un primer *Otro* que identificamos con una textura vacía de sustento armónico, en la que la voz se ve acompañada solo por el *udu*, que realiza variaciones sobre el patrón de la zamba, y por breves «interjecciones» fragmentarias y abruptas de un sintetizador en el segundo dístico y su repetición.

Terminada la tercera estrofa irrumpe, finalmente, el *choque de lenguajes* que dominará la pieza: la cuarta estrofa (¿*Dónde están las esperanzas?*) se omite directamente, dándose un paso inmediato a la segunda presentación del estribillo, en la que ya se impone una textura y una lógica de

construcción formal que se identifica completamente con el *rock progresivo*. La versión se convierte, contundente, en una obra en este subgénero del rock, en la que el texto literario–musical de Yupanqui pasa a cumplir un papel de «tema» sobre el cual se opera y cuyas lógicas de funcionamiento son puestas en tensión, contrariadas. Este tensionamiento se da en base a: (a) una expansión formal que se desplaza notablemente de la simetría general de la forma «clásica» de la zamba; (b) una intensidad sostenida en *forte* con un crescendo general dado por densificación textural; (c) estratos texturales que sostienen una lógica acumulativa por repetición —todo esto puede observarse con claridad en el Esquema 1—; (d) explotación de los registros agudos por parte de los solistas, con una gestualidad de tipo improvisatorio y una tendencia a la «saturación textural» por medio de la interacción polifónica... En síntesis, el discurso mismo se tensiona por una tendencia que lleva cada una de sus dimensiones hacia un extremo (lo intenso, lo denso, lo agudo). Tensión que se ve proyectada y, en cierto sentido, «semantizada» en el timbre, con los espectros del grito en la voz⁴² y la distorsión/saturación en la guitarra eléctrica y el registro agudo del saxofón. Por medio de estos procedimientos, la configuración original de la pieza se expande hacia el desborde a partir de la segunda parte. Este desborde se plantea no solo en la dimensión temporal, sino también espacial: irrumpe un *Otro* masivo (en su textura), denso e intenso que desata la urgencia de su expresión en el grito sostenido, a contrapelo del lirismo de la pieza en su concepción tradicional.

En el caso de *Piedra y camino* (1994) el *Otro* se presenta frontalmente desde el momento cero. Nuevamente, la zamba original adquiere un lugar de *tema* recompuesto en otro género. La introducción se abre directamente con una configuración textural más típicamente rockera (y altamente reminiscente del estilo del propio Páez por esos años):⁴³ sintetizador, con un *loop* que dominará la versión; batería, que sostiene los

⁴² Grito que Herrero aborda también progresivamente en lo que refiere a intensidad y explotación de la cualidad “granular” de la envolvente espectral.

⁴³ No queremos dejar de señalar la reminiscencia de la introducción, con el *loop* del sintetizador sobre un bajo cuasi *ostinato*, respecto de la apertura del célebre *Mariposa Technicolor*, del mismo año.

principios rítmicos característicos de la zamba e, igualmente, a lo largo de la pieza desplegará un conjunto de cortes y otras intervenciones propias del rock; bajo y guitarra eléctrica líder. Más allá de que la versión en su totalidad comparte muchos rasgos con la segunda sección de *La añera*, quisiéramos enfatizar cómo, aquí, el uso del grito se hace presente de manera sostenida casi en toda la canción. Para ello la cantora recompone notablemente la melodía del original de Yupanqui, como puede observarse en el Ejemplo 1 (en el que se la compara con una versión de Mercedes Sosa):⁴⁴ el original yupanquiano es llevado hacia el extremo agudo del propio registro de Herrero (en torno a las notas La₄ y Re₅, con insistencia en Do₅) y es sostenido allí en un gesto de grito insistente que evita los descensos de final de frase. Las modificaciones se plantean desde la mitad de la segunda estrofa y, en conjugación con algunas omisiones textuales significativas,⁴⁵ dan lugar a un sostenimiento de esa expresión «agresiva» hasta el final de la pieza.

Interpretemos, ahora, estos rasgos técnico–musicales a la luz de ciertas lecturas histórico–políticas de la propuesta de Herrero. Las piezas se emplazan en un lapso que va de la crisis profunda de la hiperinflación que ofició de antesala al neoliberalismo en el último año de la presidencia de Alfonsín, al despliegue total de este orden económico en el quinto año de la gestión de Menem. Del periodo alfonsinista y en torno a los años de producción de los primeros dos fonogramas, la experiencia narrada por Herrero pone el peso más en el clima de encuentros e intercambios («efervescencia y [...] alboroto de recuerdos») propiciado por el retorno democrático, que en la emergencia de la situación económica (Herrero en Rodríguez Kees, 2006:191). En el relato de la autora, estos años se ven marcados por emociones encontradas, ante los signos recurrentes de la vida y la muerte: «en esos encuentros que se producían en cualquier esquina, la expresión más común era: “—Creí que te habían matado”»; o «por un lado, mi interior de nostalgias, de tristezas y añoranzas, y al mismo tiempo una apuesta, una revitalización enorme. En ese contexto es que yo grabo el primer disco, en medio de esa extraordi-

44 Del fonograma *Mercedes Sosa interpreta a Atahuapa Yupanqui* (Sosa, 1977).

45 Estrofa 3 y segundo estribillo.

naria situación que significaba el regreso» (Herrero en Rodríguez Kees, 2006:190–191). En medio de este clima de reencuentros efervescentes, Fito Páez aparece como «testigo especial» y agente clave. Amigo cercano desde fines de los '70, propicia encuentros significativos para Herrero⁴⁶ y, desde luego, encausa la producción de su primer disco, consolidando una relación productiva que se mantendrá a lo largo de tres fonogramas (y cuya actitud artística general marcará toda la carrera de la cantora).⁴⁷

Las vivencias que narra la cantora para este contexto de retorno democrático nos dan algunos indicios para iniciar la interpretación de sus producciones: los diferentes «lenguajes» que observamos en las obras (en términos de géneros musicales) encuentran un análogo en la diversidad de emociones del clima general descrito por la autora para esta fase de la historia política argentina. Asimismo, la vital afluencia democrática de estos años podría verse metafórica por el ingreso, en las versiones de Herrero, de *otras* voces representadas genéricamente y, con ello, de una interpelación entre tiempos: no solo una historia «oficial» adulta, «pasada», representada por los tradicionales textos yupanquianos, sino también la expresión urgente y «gritada» de una juventud rockera que irrumpe en el terreno de la participación política tras años de censura y represión. Irrupción que encuentra su expresión sonora en la música de Herrero que, en este periodo, no busca la integración — presente a modo de excepción en la primera mitad de *La añera*—, sino más bien el choque, la «contrafusión» en palabras de la autora. Choque que se plantea entre las lógicas mismas del repertorio en su formulación tradicional —tácitas— y las operaciones de las versiones de Herrero. Entre folclore y rock no solo se da un encuentro técnico–musical, sino, fundamentalmente y como resultado, uno afectivo: entran en choque la nostálgica imagen pasada del pago y la enérgica (y, por momentos,

46 Herrero menciona la circulación de gente por su casa propiciada por Fito Páez que incluye, por ejemplo, una visita de Luis Alberto Spinetta por aquellos años (Rodríguez Kees, 2006: 190).

47 En años recientes, y en un gesto de gratitud hacia esa inspiración, Herrero acabará invirtiendo completamente el vector de su producción (Monjeau, 2019) en un disco monográfico sobre composiciones de Páez (*Canción sobre canción*, 2019): ahora serán los textos recientes del rosarino los que sean sometidos a la contrafusión y, en esa jugada, podríamos decir, integrados al conjunto de textos fundamentales para la interrogación de la nación en tensión presentes en la discografía de la cantora.

agresiva) imagen urbana del presente; el lirismo de la zamba contra el carácter descarnado del grito; la gística sutil de la danza de pareja enlazada con el cuerpo desatado que salta desenfrenadamente. Las clásicas piezas de Yupanqui se vuelcan en una expresividad *punk* generalizada que, en el marco de la posdictadura y siguiendo una observación de Agustín Yannicelli, ofrece un espacio para la «catarsis existencial juvenil. El punk rock habilita la posibilidad de crear un texto crudo, directo y visceral» (Yannicelli, 2019:187).⁴⁸ Texto crudo que aquí entendemos en un sentido tanto literario como musical.

No obstante, no se trata solo de una caracterización del presente: también se ofrece una lectura de la cultura nacional. Tal como se puede observar en los comentarios que venimos realizando, Herrero no convida a la escena del folclore a cualquier género, sino al rock. Género que plantea una serie de operaciones *antagónicas* respecto de la materialidad y los sentidos originales, capaz de mostrar en la «comunidad» de la pieza la particular «lógica de heterogeneidad» de la nación argentina, capaz de revivir un conflicto fundante de la nación: *civilización o barbarie*. Dilema, este de civilización o barbarie, que se resignifica. Ya la Generación del Centenario había propuesto una primera inversión, legitimando la figura del *criollo* como «arquetipo de la nacionalidad»,⁴⁹ factor aglutinante de una sociedad diversificada por la inmigración (Chamosa, 2012:41–43). En la lectura de Herrero, este escenario se actualiza, aunque la autora da voz, aquí, a un nuevo *Otro* disruptivo: no solo es la población masiva urbana, sino, específicamente, la población joven de las ciudades, consumidora principal de este género—*Otro*. En una ironía hacia Sarmiento, la civilización pasa a identificarse con la tradición *rural* (que funciona como historia oficial, pasado que se recibe intacto en el folclore esencial), y la barbarie, con la masa *urbana* joven e interrogadora.

48 En esta cita el autor refiere a la canción “Gente que no”, de la banda *Todos tus muertos*.

49 Este hecho supone una inversión de la posición negativa general del gaucho como bárbaro en el discurso sarmientino, a otra positiva, en la ideología gestada por Lugones y Rojas, que lo postula como portador de “una sabiduría ancestral, sencilla e incontaminada, que ponía la religión católica, la protección de la familia, la defensa de la patria, y el cumplimiento de la palabra prestada, por sobre sus intereses personales” (Chamosa, 2012: 13).

No hemos de ignorar las transformaciones socioeconómicas relativas a la «sociedad excluyente» (Svampa, 2005) que gesta el neoliberalismo menemista durante estos años, marcada por una virulenta polarización y fragmentación social, con el empobrecimiento y el descenso de un gran sector de las clases medias y «un proceso de descolectivización que arrojó a la situación de marginalidad y exclusión a vastos sectores, por vía del trabajo informal y el desempleo» (Svampa, 2005:11). Ante esta marginalidad y polarización crecientes, en todo el periodo iniciado en 1989 y, cada vez con mayor presencia hasta el momento del estallido social en 2011, los *Otros* de esta primera etapa de Herrero —jóvenes de las ciudades— van a copar un espacio de «crítica social que se ejercía desde un lugar bastante diferente al de los “frentes culturales” alineados sobre estrategias partidarias tanto en sus orientaciones como en su extensión», siguiendo a Pablo Semán (2019:17). Esta actitud crítica —ejemplificada por el impacto de canciones como *Señor Cobranza* (Bersuit Vergarabat) en años previos al estallido— fue cobrando el cariz de una expresión desbordada, reclamo urgente y furioso (Semán, 2019:17)⁵⁰ como el que escuchamos en Herrero. A partir de la dinámica de contraposición antagónica de este primer momento, Herrero propone una conceptualización de la nación: la nación «esencial», tradicional, oficial, del folclore «clásico» debe ser sometida a un choque con otras fuerzas disruptivas si se pretende dar una imagen cabal de la nación «experencial», histórica —«pasado que espera»—; nación contingente, en lucha.

6. DE CONTRAHEGEMONÍAS Y ACTITUDES DECONSTRUCTIVAS: DEVENIRES Y CONCLUSIONES

En el devenir de la carrera de Herrero desde inicios de los 2000 y hasta el fonograma *Imposible*, de 2015, acontecieron notables transformaciones en la sonoridad general de sus versiones, así como diversas maneras de abordar los originales «clásicos», de reversionarlos, recomponerlos,

⁵⁰ El autor refiere particularmente al caso citado.

repensarlos. Maneras que, en nuestro esquema, invitan a proponer interpretaciones diversas en sus modos de aproximarse a la nación. Como señaláramos arriba, la profundización analítica que sustenta estas interpretaciones para los siguientes dos periodos deberá quedar pendiente hasta futuros trabajos. No obstante, y dando cierre a este escrito, nos permitimos sugerir estas interpretaciones aquí, a manera de hipótesis.

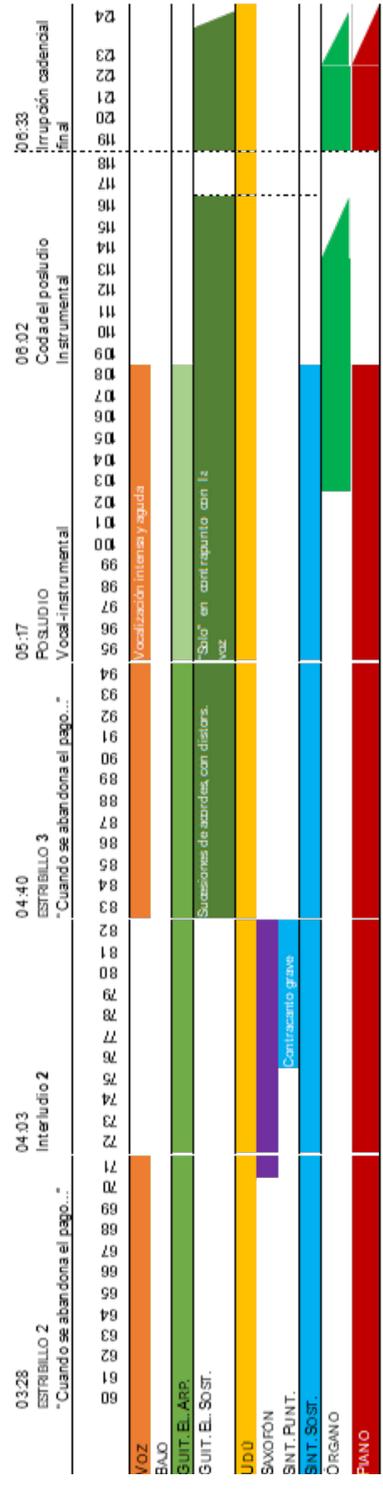
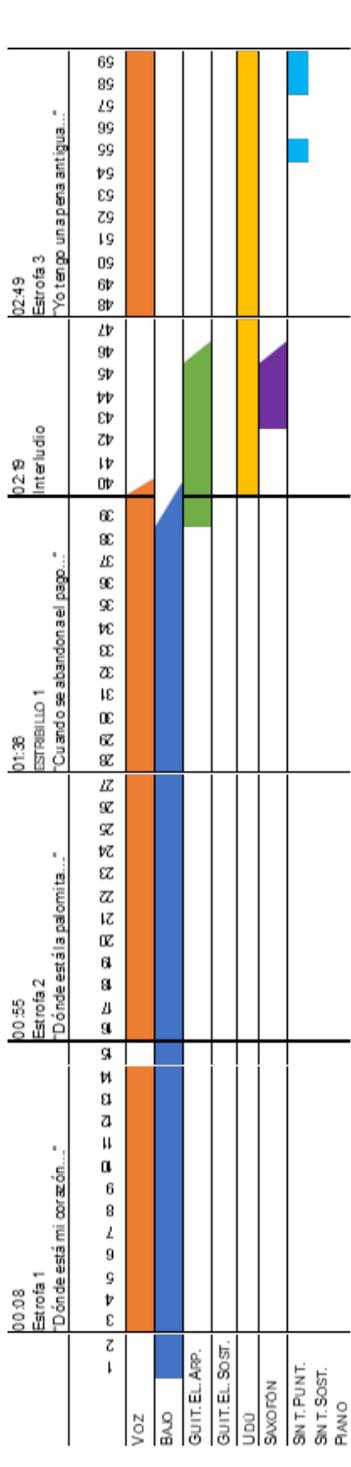
En el segundo momento de nuestra periodización, la versión de «Guitarra, dímelo tú» (del disco *Confesión del Viento*, 2003) propone un corrimiento desde la contrafusión como choque agresivo hacia la fusión —fusión en la que la Nación del folclore esencial aparece, no obstante, «extrañada»—. ⁵¹ Interpretamos este corrimiento como posible resonancia del nuevo *ethos* militante surgido tras el estallido social de 2001. Fundado sobre la «horizontalización» de la participación política, este *ethos* impugna toda búsqueda de construcción de hegemonía (Svampa, 2011:21); Herrero, de manera afín, parece retirarse de la intención de «guiar la mirada»: ya no expone un claro choque entre fuerzas, ya no postula un *Otro* distinguible —con su apuesta, ahora, por la fusión—. Aun así, no se trata de una legitimación llana de lo oficial: la nación sigue extrañada en ciertas dimensiones de lo sonoro.

Finalmente, en el tercer momento y con las versiones de *Luna tucumana* y la *Chacarera de las piedras* (fonograma *Imposible*, 2015), Herrero vuelve incursionar en una intervención más activa de los originales que puede leerse como *contrafusión*, aunque no sea como choque explícito entre géneros, sino más bien como una operación con cierta intencionalidad «analítica» sobre la tradición: los arreglos descomponen las piezas,

51 Este giro contrasta con la publicación, apenas unos años antes, del mentado ensayo en el que Herrero postula la idea de contrafusión como operación privilegiada en su trabajo con los textos tradicionales. Si bien pueden hallarse trazas de contrafusión en ciertas operaciones sobre el texto literario (omisiones, alteraciones) así como en el mencionado “extrañamiento” del plano sonoro, los choques de lenguaje son menos explícitos que en el periodo anterior (con una consecuente tendencia a la integración/fusión). Esto, fundamentalmente, porque los elementos extraños al folclore que se ponen en juego sin que se plantee una integración/fusión (por ejemplo, en *Guitarra, dímelo tú*, una percusión exigua y un *pad* símil bronce con una envolvente espectral cambiante que emergen y se sumergen sin mayor previsibilidad en el marco de la fraseología de la pieza) corresponden a materiales más bien “neutros” en sus referencias a géneros, estilos o escenas de la música popular y, correspondientemente, en su carga semántica. Esto hace que no llegue a constituirse un *Otro* definido con el que pueda jugarse el choque, como sí observábamos en la etapa anterior.

nos ofrecen sus rasgos por separado (incluidos los propios de las «especies» folclórica correspondientes), con una suerte de actitud deconstructiva. Esta actitud parece indicar que es necesario y posible «desarmar» la nación para volver a «armarla». Allende las fuertes intervenciones sobre los originales, el *ethos* con el que las propone difiere notablemente de aquel del primer momento: puede que en el camino recorrido desde *La añera*, la «impaciente tensión» que citaba su ensayo de 2001 haya finalmente ganado en *paciencia* —sin que cese la tensión—,⁵² quizá ante la idea de que el país deseado era posible, especialmente tras las experiencias del kirchnerismo (movimiento ante el cual Herrero y su pareja, el sociólogo Horacio González, se han mostrado como activos militantes). Quizás como síntoma de este giro hacia una mayor paciencia, la versión de *Luna tucumana* abre con la recitación de un fragmento borgiano que alude a este *carácter*: «cantaba sin premura / porque el alba tarda en clarear» (del poema *Los Gauchos*). Sin embargo, a diferencia del kirchnerismo, con su intención de construir hegemonía en una matriz nacional y popular de corte gramsciano (Svampa, 2011:18, 33), Herrero parece persistir, al menos en su arte, en la opción por la sutileza asumida en el segundo momento. Opción por la sugerencia antes que por la muestra explícita del choque. Opción en la que el oyente acaba por establecer las condiciones para la propia lectura de la tradición. Se trata, siempre, de una lectura como las que hemos intentado proponer nosotros, en este trabajo: contingente, solo posible para una música que, indefectiblemente y, al decir de Jorge Consiglio en la presentación del folleto del disco de 2015, «se trata de lo imposible: condición primordial del arte».

52 Para Herrero, paciencia e impaciencia son necesariamente simultáneas: paciencia con la irresolución de la tensión interna a la identidad, y a la vez impaciencia, que lleva a querer que la tensión se desarme, “para descubrir enseguida que nos conduce a otra y a otra. Así, la paciencia se transforma en la impaciente tensión” (Herrero, 2001: 60).



Legenda: Guit. El. Arp.: arpeggios en guitarra eléctrica | Guit. El. Sost.: guitarra eléctrica con sonido sostenido (líneas melódicas y acordes) | Sint. Punt.: Sintetizador con sonidos puntuales (uso melódico) | Sint. Sost.: Sintetizador con sonido sostenido (ej. estrato de cuerdas synth).

Esquema 1: Macroforma y estratos texturales en la versión de «La añera» por Liliana Herrero

Mercedes Sosa, original un tono abajo

M.S. 1. Del ce - rro ven-go ba- jan - do, ca-mi-no-y ple - dra, Trai go-en-re-da da-en el al - ma, vi-day, u - na tri-ste - za. Trai go-en-re-
 3. Por más que la di-cha bus - co si-go pe-nan - do. Y cuan-do de - bo que-dar - me, vi-day, me voy an-dan - do; y cuan-do
 Liliana Herrero

L.H. 1. Del ce - rro ven-go ba- jan - do, ca-mi-no-y ple - dra. Trai go-en-re-da da-en el al - ma, vi-day, u - na tri-ste - za. Trai go-en-re-
 Se omite la estrofa 3. En su lugar, segmento de carácter improvisatorio.

M.S. 2. Me,a cu - sas de no que- rer - te: no - di - gas e - so. Tal vez no com-pren-das nun - ca, vi-day, por qué me,j
 4. A ve - ces soy co mo el ri - o: lle- go can - tan - do; y sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-
 [Exposición formal con interl. instr.]
 2. Me,a cu - sas de no que- rer - te: no, no di-gas e - so. Tal vez no com-pren-das nun - ca, vi-day, por qué me,j
 4. A ve-ces soy co-mo,el ri - o: lle-go can - tan - do; y sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-

L.H. 2. Me,a cu - sas de no que- rer - te: no, no di-gas e - so. Tal vez no com-pren-das nun - ca, vi-day, por qué me,j
 4. A ve-ces soy co-mo,el ri - o: lle-go can - tan - do; y sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-

M.S. vez no com-pren-das nun - ca, vi-day, por qué me,a-le - jo. Es mi des-ti - no, ple - dra y ca - mi - no
 sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-ran - do

L.H. vez no com-pren-das nun - ca, vi-day, por qué me,a-le - jo. Es mi des-ti - no ple - dra y ca - mi - no
 [Friso Piezel] Se omite el estribillo 2. En su lugar presenta un postludio incluye secciones improvisatorias y un fragmento hablado

M.S. sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-ran - do— de un sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, soy pe-re - gri - no
 sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, de un sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, soy pe-re - gri - no

L.H. sin que na - die lo se - pa, vi-day, me voy llo-ran - do— de un sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, soy pe-re - gri - no
 sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, de un sue-ño le - ja-no y be - llo, vi-day, soy pe-re - gri - no

Ejemplo 1: comparación entre dos versiones de «Piedra y Camino» por Mercedes Sosa y Liliana Herrero.

FUENTES CITADAS

Discografía

- HERRERO, LILIANA (1989). Esa fulanita [Long Play], Rosario, La Mar Records.
- HERRERO, LILIANA (1994). Isla del tesoro [Disco compacto], Buenos Aires, PolyGram-Philips.
- HERRERO, LILIANA (2003). Confesión del Viento [Disco compacto], Buenos Aires, Epsa.
- HERRERO, LILIANA (2015). Imposible [Disco compacto], Buenos Aires, Sony Music.
- SOSA, MERCEDES (1977): Mercedes Sosa interpreta a Atahuapa Yupanqui., [Disco compacto], Buenos Aires, Philips.

Recursos multimedia

- HASSAN, ARIEL Y GONZÁLEZ, WOODY (Dir.) (2009). *Encuentro en el estudio / Liliana Herrero*, Buenos Aires, Canal Encuentro, Ministerio de Educación de la República Argentina. Temporada 1, Episodio 3. <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8010/111#top-video>>. [Consultado: abril de 2021].
- HERRERO, LILIANA (2013). *EPK del disco «Maldigo»*, Buenos Aires, Sony Music Argentina. <<https://www.youtube.com/watch?v=UyOFQLMoUCE>>. [Consultado: abril de 2021].

Prensa periódica

- D'ADDARIO, FERNANDO (1999). «No quiero ceder la idea de patria a los que se la apropiaron», Entrevista a Liliana Herrero, Folklorista, *Página/12*, Buenos Aires, 7 de noviembre de 1999.
- MICHELETTO, KARINA (2002). Tenemos que recuperar la canción, *Página/12*, 6 de abril de 2002.
- MONJEAU, FEDERICO (2019). «Canción sobre canción», de Liliana Herrero, «Pequeños dramas entonados», *Clarín*, 3 de abril de 2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAMOSA, OSCAR (2012). *Breve historia del folclore argentino: 1920–1970; identidad, política y nación*, Buenos Aires: Edhasa.
- CORRADO, OMAR (1999). «Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero. En TORRES, Rodrigo (ed.) *Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, International Association for the Study of Popular Music*, Santiago de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura FONDART, Ministerio de Educación de Chile, pp. 410–417.
- DÍAZ, CLAUDIO (2008). *Variaciones sobre el «Ser Nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. [Tesis doctoral], Universidad Nacional de Córdoba.
- DÍAZ, CLAUDIO (2018). El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas. En DUPEY, Ana María (ed.): *Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios* [Actas de congreso], Choele Choel, Argentina, 2° Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina realizado en Choele Choel, pp. 99–119.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2007). Introducción. En GRIMSON, Alejandro y NUN, José (eds.) *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires: Edhasa y UNDP Argentina, pp. 13–48.
- GRIMSON, ALEJANDRO (2011). *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GUERRERO, JULIANA (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización, *TRANS–Revista transcultural de música*, vol. 16.
- <[HTTP://WWW.SIBETRANS.COM/TRANS/PUBLIC/DOCS/TRANS_I6_09.PDF](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_i6_09.pdf)> [CONSULTADO: ABRIL DE 2021].
- GUERRERO, JULIANA (2014). La emergencia de la «música de proyección folclórica» en el debate sobre el estilo musical, *Música e Investigación*, vol. 22, pp. 55–75.
- HERRERO, LILIANA (2001). *La impaciente tensión. Bosquejos musicales de la memoria cultural argentina*. Inédito.
- HERRERO, LILIANA (2004). *Apuntes en formato digital de una Charla/Conferencia dictada en la ciudad de Mendoza*. Inédito.
- RODGERS, STEPHEN (2009). *Form, program, and metaphor in the music of Berlioz*, Cambridge, RU y Nueva York, EE. UU.: Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ, DANIEL ROMÁN (2018). *Folclore de vanguardia: El montaje como procedimiento en la música de Liliana Herrero y Orlando Sánchez Placencia*. Tesis de maestría. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- RODRÍGUEZ KEES, DAMIÁN (2006). *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*, Santa Fe: Ediciones UNL.

- SEMÁN, PABLO (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma. En LIUT, Martín y GILBERT, Abel (eds.) *Las mil y una vidas de las canciones*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- SEMÁN, PABLO Y MERENSON, SILVINA (2007). ¿Cómo se dividen brasileños y argentinos? Construcción de mapas sociales en Brasil y Argentina. En GRIMSON, Alejandro y NUN, José (eds.) *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires: Edhasa y UNDP Argentina.
- SÁNCHEZ M., JOSÉ A. (2013). Ética de la representación, *Apuntes de Teatro*, N° 138, pp. 9–25.
- SCHIBLI, MAGDALENA (2015). La voz de la contrahegemonía: La Isla del Tesoro. Un análisis sociodiscursivo de la música de Liliana Herrero en la década de 1990. En DÍAZ, Claudio F. (Ed.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, Córdoba: Recovecos, pp. 141–161.
- SVAMPA, MARISTELLA (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus.
- SVAMPA, MARISTELLA (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: Taurus.
- SVAMPA, MARISTELLA (2011). Argentina, una década después. Del «que se vayan todos» a la exacerbación de lo nacional–popular, *Nueva Sociedad*, n. 235, pp. 17–34.
- WAISMAN, LEONARDO J. (2018). El canto de Mercedes Sosa, *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. <https://www.academia.edu/37331623/EL_CANTO_DE_MERCEDES_SOSA>. [Consultado: abril de 2021].
- YANNICELLI, AGUSTÍN (2019). Gente que no, *Todos Tus Muertos (1986)*. En LIUT, Martín y GILBERT, Abel (eds.) *Las mil y una vidas de las canciones*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.