



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: B
GEOGRAPHY, GEO-SCIENCES, ENVIRONMENTAL SCIENCE & DISASTER
MANAGEMENT

Volume 22 Issue 4 Version 1.0 Year 2022

Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal

Publisher: Global Journals

Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

Geographic Feelings in the Music of Dino Saluzzi: Relationship between Emotions and Spaces in the Album Cité de la Musique (ECM, 1996)

By Agustín Arosteguy

Universidad de Buenos Aires

Abstract- The objective of this article is to demonstrate in the album Cité de la musique by the composer and musician from Salta Dino Saluzzi the relationship that is woven between the spaces and the emotions, consequently, the spatial reminiscences of his hometown Campo Santo, a city in the province of Salta, Argentina. The methodology used was based on asking people of different Argentine nationality profiles to listen to three pieces of music and tell what feelings, sensations, smells, flavors, images, textures and landscapes aroused in them. Based on these stories, the analysis of the nine compositions that make up this album was structured. The starting point is the idea that music can function as a mediator of the emotional relationships that associate the human and the places that the Brazilian geographer Beatriz Furlanetto develops in her text Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros, thought in which the space in its connection with music has a privileged place.

Keywords: *geographic feelings, music, folklore of salta, bandoneon, Dino Saluzzi*

GJHSS-B Classification: DDC Code: 808.2 LCC Code: PN1040.A5



Strictly as per the compliance and regulations of:



Geographic Feelings in the Music of Dino Saluzzi: Relationship between Emotions and Spaces in the Album *Cité de la Musique* (ECM, 1996)

Los Sentimientos Geográficos en la Música de Dino Saluzzi: Relación Entre Emociones y Espacios en el Disco *Cité de la Musique* (ECM, 1996)

Agustín Arosteguy

Resumen- Este artículo tiene por objetivo evidenciar en el disco *Cité de la musique* del compositor y músico salteño Dino Saluzzi la relación que se teje entre los espacios y las emociones, por consecuencia, las reminiscencias espaciales de su Campo Santo natal, ciudad de la provincia de Salta, Argentina. La metodología utilizada se basó en pedir a personas de diferente perfil de nacionalidad argentina que escuchasen tres músicas y contasen qué sentimientos, sensaciones, olores, sabores, imágenes, texturas y paisajes éstas les provocaban. A partir de esos relatos, se estructuró el análisis de las nueve composiciones que integran este álbum. El punto de partida es la idea de que la música puede funcionar como mediadora de las relaciones emotivas que asocian lo humano y los lugares que la geógrafa brasileña Beatriz Furlanetto desarrolla en su texto *Geografía da Música: rodas de choro, emoções e encontros*, pensamiento en el cual el espacio en su conexión con la música posee un lugar privilegiado.

Palabras clave: sentimientos geográficos, música, folclore de salta, bandoneón, Dino Saluzzi.

Abstract- The objective of this article is to demonstrate in the album *Cité de la musique* by the composer and musician from Salta Dino Saluzzi the relationship that is woven between the spaces and the emotions, consequently, the spatial reminiscences of his hometown Campo Santo, a city in the province of Salta, Argentina. The methodology used was based on asking people of different Argentine nationality profiles to listen to three pieces of music and tell what feelings, sensations, smells, flavors, images, textures and landscapes aroused in them. Based on these stories, the analysis of the nine compositions that make up this album was structured. The starting point is the idea that music can function as a mediator of the emotional relationships that associate the human and the places that the Brazilian geographer Beatriz Furlanetto develops in her text *Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros*, thought in which the space in its connection with music has a privileged place.

Keywords: geographic feelings, music, folklore of salta, bandoneon, Dino Saluzzi.

I. INTRODUCCIÓN

En su libro *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values* publicado en 1974, el geógrafo Yi-Fu Tuan planteaba que la

Author: Investigador Postdoctoral del CONICET con sede en el Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires (UBA).
e-mail: agarosteguy@yahoo.com.ar

percepción ambiental es la respuesta de los sentidos de los seres humanos a los estímulos externos emitidos por el espacio que los rodea. Esta idea permitiría pensar, por un lado, que los estímulos que emiten los espacios están vinculados no solo a lo humano sino también a lo no-humano y aproximarse, entonces, a las contribuciones recientes de las geografías no representacionales¹ (Thrift, 2007) y, por otro, que estos espacios son una confluencia de trayectorias heterogéneas en coexistencia y con la particularidad de estar siempre en devenir (Massey, 2005). En este punto podemos introducir el pensamiento de la historiadora y geógrafa cultural italiana Giuliana Andreotti (1996) para quien "un abordaje emocional en la geografía significa investigar la influencia de la dimensión interior del individuo en la experiencia del mundo, predisponiéndose a recoger las emociones que los lugares provocan en las personas" (*apud* Furlanetto, 2018, p. 202-203). Es en esta relación entre emociones y espacios que este artículo propone indagar en las constelaciones geoafectivas presentes en el álbum *Cité de la musique* (ECM, 1996) del bandoneonista y compositor salteño Timoteo "Dino" Saluzzi (Campo Santo, n. 20 de mayo de 1935). La ciudad de Campo Santo está localizada a solo 50 kilómetros al este de la capital provincial y pertenece al departamento General Güemes. A su vez, dista 15 kilómetros de la provincia de Jujuy dirección norte. Esta pequeña localidad, según datos del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC, 2020), posee aproximadamente 7 mil habitantes. Esta ciudad salteña se destaca por el fuerte perfil histórico debido a que fue un escenario destacado de la Guerra Gaucha² y de la defensa de la frontera norte por parte de Manuel Belgrano. Frente a la Plaza Central, sobre la calle General Güemes, se encuentra el

¹ Según Nigel Thrift (2007) el concepto de geografías no representacionales implica aproximaciones a la geografía desde la experiencia corpórea y afectiva, así como performática de lo humano y no-humano.

² Con el nombre de Guerra Gaucha se conoce la lucha de milicias y guerrillas llevada adelante en el noroeste argentino contra los ejércitos realistas durante la Guerra de Independencia de la Argentina (1810-1824), en la provincia de Salta durante el período comprendido entre 1814 y 1825 (Fuente Wikipedia).

algarrobo que está considerado árbol histórico y cuenta entre 450 a 500 años de existencia. Fue declarado monumento nacional porque a su sombra descansó el general Belgrano en 1812 mientras organizaba su ejército para ir a combatir a Jujuy, en lo que se conoció como el éxodo jujeño³.

El cultivo más importante de la región es la caña de azúcar, que se concentra en una superficie de aproximadamente 3 mil hectáreas ubicadas en la zona que abarca Campo Santo, Betania y El Bordo. Por eso los cañaverales son el paisaje predominante no solo en Campo Santo sino también en Güemes y Cobos. En 1760, el coronel de milicias reales Juan Adrián Fernández Cornejo fundó el Ingenio San Isidro y fue quien introdujo la caña de azúcar desde el Perú, e instaló su trapiche en la hacienda de la Viña de Siancas, cuyos cultivos progresaron de manera paulatina dando origen al primer ingenio azucarero del país.

Esta región salteña se caracteriza por tener una frecuente actividad sísmica, aunque su intensidad suele ser baja. Se considera que se producen terremotos de medios a graves cada 40 años aproximadamente. De acuerdo con el Instituto Nacional de Prevención Sísmica (INPRES, 1991), en el sitio donde están ubicados El Bordo y Campo Santo se encuentra la transición de las zonas 2 y 3 de moderado a alto riesgo o peligrosidad sísmica.

En relación a la gastronomía, entre los platos auténticos se destacan las empanadas, los tamales y las humitas, además de los dulces regionales, como el tradicional dulce de cayote, mermeladas de un solo sabor o combinadas, miel de caña, turrone, alfajores y colaciones. En materia cultural, Campo Santo es cuna de cantores y poetas, entre los que podemos nombrar al músico y pianista José Lo Guidice, al compositor y músico Ariel Petrocelli, al cantante popular Beto Fernán y el poeta Ricardo Nallar⁴.

De esta forma, este trabajo se inscribe dentro del reciente giro emocional (Davidson, Bondi y Smith, 2007; Labanyi, 2010; Lozano, 2012) en la Geografía al plantearse investigar cómo la música popular puede ser

entendida como una experiencia humana en la que confluyen una simultaneidad de historias que incluyen componentes transhumanos o posthumanos presentes en la configuración de los espacios que, a su vez, están en constante construcción. Parte de la premisa que es factible instaurar nuevas modalidades de comprensión y de relación con el mundo a través de la música, y a su vez, piensa que es “posible crear un mundo particular con la música, o, mejor dicho, construir y anclar nuestro ser en el mundo musicalmente” (Furlanetto, 2018, p. 201). Por lo cual, creo que Campo Santo funciona para Saluzzi como un anclaje geoafectivo dentro de su universo musical en constante devenir y que de alguna forma cada una de las 9 músicas que componen el álbum parecieran retornar, cual *ritornelo* deleuziano (Ferraz, 2005) una y otra vez, de manera incesante, hacia ese lugar, esos paisajes, esa naturaleza, esos espacios, esos aromas, esas texturas, esas geografías cargadas de afectos, sensaciones y emociones a granel.

II. DISEÑO METODOLÓGICO

Para conseguir abordar las cuestiones del presente trabajo, se utilizó el método cualitativo. Esta elección se basó en la naturaleza de la investigación y por creer que este tipo de método favorece la recopilación de información haciendo hincapié en la subjetividad y sensibilidad del investigador. En este sentido, a su vez, un trabajo que sirvió de inspiración para pensar en una metodología fuera de los límites tradicionales fue el texto de John Finn (2015), “Musicscapes of Heritage and Memory: Researching the Musical Construction of Place”. Este texto posee la particularidad de pensar y reflexionar en nuevas metodologías para el mundo sonoro en lugar de “utilizar métodos visuales disfrazados para el mundo de los sonidos” (p.122), ya que redundan en aspectos representacionales provenientes del mundo visual y resultan limitados/ limitantes cuando se busca abordar aspectos sonoros. Por esto, propone metodologías auditivas variadas, tales como “la ‘escucha’ experimental (Smith, 2000, p. 626) y la “escucha participante” (Wood y Smith, 2004) mediante las cuales se considera a un grupo más amplio de participantes y se enfocan en las percepciones, impresiones, interpretaciones y comprensiones del investigador en el lugar. También menciona las audio-etnografías de la música en la performance (Smith, 2000), las cuales utilizan entrevistas y conversaciones con cualquier persona relacionada con una performance en particular, y la observación de las performances, ensayos u otras actividades relacionadas con la música. Y, por último, la “etnografía performática” (Morton, 2005) que se basa en el uso de diarios hablados para músicos, en los que los artistas registran sus pensamientos y experiencias antes, durante y después de las performances.

³ El éxodo jujeño fue la retirada hacia Tucumán que, cumpliendo parcialmente la orden de evacuación hasta Córdoba impartida por el Primer Triunvirato de las Provincias Unidas del Río de la Plata, emprendió —el 23 de agosto de 1812— el Ejército del Norte, comandado por el general Manuel Belgrano, y la población de San Salvador de Jujuy —que abandonó completamente la ciudad y sus campos— como respuesta estratégica ante el avance del Ejército Realista proveniente desde el Alto Perú y cuya retaguardia fue protegida por el mayor general Eustoquio Díaz Vélez, resistiendo el acoso enemigo (Fuente Wikipedia)

⁴ Información extraída del sitio oficial de turismo de la provincia de Salta: <http://turismosalta.gov.ar/contenido/2325/campo-santo#:~:text=Pueblo%20de%20Campo%20Santo,frontera%20norte%20realiza da%20por%20Belgrano>

De esta manera, la metodología se compuso por la descripción sensorial de las melodías de las músicas a personas (en total 3) de diferentes lugares de Argentina pidiéndoles que se remitiesen a describirlas en sus imágenes, sensaciones, sentimientos, sabores, olores, texturas. Las 9 músicas se dividieron en 3 bloques, siendo 'Cité de la musique', 'Introducción y milonga del ausente' y 'El río y el abuelo' para la primera persona; 'Zurdo', 'Romance' y 'Winter' para la segunda; y 'How my hearts sings', 'Gorrión' y 'Coral para mi pequeño y lejano pueblo' para la tercera. Sus nombres se mantienen en anonimato ya que lo relevante es hacer hincapié en los aspectos espaciales de la música de Saluzzi a partir de la información proporcionada. Esta metodología se encuadra en una metodología auditiva no convencional ya que busca "capturar los aspectos más expresivos, no verbales . . . emotivos, [y] no cognitivos de la práctica y performance social" (Morton, 2005, p. 663 citado en Finn, 2015, p. 166, traducción del autor).

III. MARCO TEÓRICO

Desde principios del siglo XXI el denominado "giro afectivo" o "giro emocional" dentro de la Geografía (Anderson y Smith, 2001; Wood, 2002; McCormack, 2003; Thrift, 2004; Thien, 2005) busca incorporar lo que el pensamiento positivista y racionalista ignoraron o negligenciaron por tanto tiempo: las emociones y los sentimientos. Dentro de este contexto de geografías emergentes y diversas, este abordaje posee una tendencia distintiva e intencional hacia lo 'transhumano' o 'posthumano', entendido como el estado de ser o estar más allá de lo humano. Es decir, este pensamiento configura una geografía que incorpora lo no-humano (el agua, las plantas, los semáforos, las piedras, los cordones, los faroles, los glaciares, bicicletas, las motos, la luna, los colectivos, los autos, los ríos, los pájaros, las nubes, las esquinas, los árboles, las montañas, las selvas, el asfalto, las casas, los edificios) en la concepción de los territorios y en la conformación de sus identidades. De este modo, Deborah Thien señala que esta intención de buscar o ir más allá de lo humano representa un movimiento político ya que "colocar la emoción en el contexto de nuestras relaciones siempre intersubjetivas ofrece más promesas para las geografías políticamente relevantes y enfáticamente humanas" (2005, p. 450). Por otro lado, Giuliana Andreotti establece que desde esta perspectiva "las sensaciones y los sentimientos son tomados como norma o principio de análisis, considerando lo real como complejo perceptivo y fenomenológico" (*apud* Furlanetto, 2018, p. 203).

Al considerar, por un lado, que las emociones y los sentimientos poseen un rol geográfico porque "conectan a los hombres a sus espacios de vida e influyen las relaciones geopolíticas y los proyectos

de planeamiento compartido" (Persi, [2010] 2014, p. 200) y, por otro, que la música es un lenguaje que se basa en lo emocional y afectivo, y por eso a partir del arte musical es posible erigir y fijar nuestro ser en el mundo mediante la música (Furlanetto, 2018), entendida de manera amplia, es decir, constituida por sonidos, ruidos, melodías, ritmos, armonías, silencios, timbres. Siguiendo con esta idea, la música, los sonidos, las melodías, los ruidos, las voces y "todos los elementos sonoros, los sonidos del medio ambiente y los sonidos de los hombres o por ellos creados, pueden funcionar como mediadores de las relaciones emotivas de los hombres entre sí y con los lugares" (*Ibidem*, p. 204). Por lo cual, en este proyecto, al reconocer que el ser humano no es el principal actor sino que es uno más tanto en el contexto urbano como en el natural y que, por lo tanto, forma parte del mundo real en una relación basada en la interactividad y posicionalidad (Hayles, 1995), entendemos que la música también puede funcionar como mediadora no solo entre lo humano entre sí y con los lugares, sino entre lo humano y lo no-humano.

Una contribución fundamental en la relación entre los sonidos ambientales y la percepción humana, fue realizada por el músico e investigador canadiense Raymond Murray Schafer que rastreó cómo los paisajes sonoros fueron transformándose en el mundo occidental a lo largo de la historia y en particular, cómo esto impactó en el comportamiento humano. Con la publicación en 1977 de su trabajo más importante, *The tuning of the world*, Schafer inició un movimiento que buscaba percibir el medio ambiente sonoro en el cual el ser humano se inserta, haciéndolo responsable también por la composición sonora de los paisajes. Así, el autor creó el término 'paisaje sonoro' para denominar el conjunto de sonidos provenientes de un espacio determinado, en estrecha relación con el entorno social en el cual se producen revelando el grado de evolución del grupo social y del espacio que ocupa. Lo más interesante de este trabajo fue que demostró la manera en la cual los sonidos son responsables por una caracterización peculiar de determinados ambientes acústicos y, en consecuencia, por la impregnación de sonidos del lugar. Esta demostración trae implícita una cuestión muy relevante para este proyecto: los sonidos de los espacios cambian, se transforman, mutan a lo largo de los años. De esta manera, Schafer establece que el paisaje sonoro está compuesto por tres elementos: sonidos claves (*keynote sounds*), señales (*signals*) y marcas sonoras (*sound marks*). En relación con los sonidos claves, estos son creados por la geografía y el clima, y entre ellos se encuentran los sonidos que crean el agua, el viento, los bosques, las llanuras, las aves, los insectos y los animales. Su relevancia radica en que "ayudan a delinear el carácter de los seres que viven entre ellos" (1994, p. 9). Las señales, por su parte, "a menudo pueden organizarse

en elaborados códigos que permiten mensajes de considerable complejidad transmitidos a quienes pueden interpretarlos" (*Ibidem*, p. 10). De esta forma, las señales sonoras tienen la particularidad de constituir dispositivos de advertencia acústica, entre los que podemos mencionar las campanas, los silbidos, las bocinas y las sirenas. En tercer y último lugar, las marcas sonoras son aquellos sonidos que "hacen que la vida acústica de una comunidad sea única" (*Idem*). A este respecto, Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro agregan que estas marcas "se refieren a los sonidos (con valor simbólico y afectivo) que describen con mayor fidelidad las cualidades socioculturales de una comunidad" (2015, p. 132).

De la concepción de Schafer lo que deseamos rescatar es que el ser humano es también responsable por la composición sonora de los paisajes y son estos sonidos que componen determinado espacio los que ayudan a delinear el carácter de los seres humanos. Y a su vez, así como los sonidos de los espacios cambian a medida que el tiempo avanza, también hace lo propio la percepción que los seres humanos obtienen de estos sonidos espaciales. En este punto, hacemos nuestras las palabras de Beatriz Furlanetto cuando dice que "la música despierta una interpretación poética, artística, onírica, imaginética, moldeadora del mundo, expandiendo los modos de ser y de sentir la realidad" y nos inspiramos para situar nuestra contribución al presentir que "el mundo puede ser percibido como una partitura musical, una grafía que se lee con los oídos y no apenas con los ojos, una escucha de los sonidos y silencios que siembran horizontes en nuestras fronteras" (2018, p. 208).

IV. RESULTADOS ENCONTRADOS

El álbum⁵ inicia con la música homónima con un aire evocativo muy profundo. En esta canción Saluzzi despliega toda su nostalgia contenida en los botones de su bandoneón. Hay una impronta particular en la música de Saluzzi, y en este disco en especial, que es la nostalgia hacia su pueblo natal y su provincia en la Argentina. Vale la pena mencionar que el bandoneonista salteño alrededor de los 20 años dejó su ciudad para realizar su carrera musical en Buenos Aires y luego, a finales de la década de 1970, se embarcó hacia Europa, cuando el pianista, organista, teclista y compositor suizo George Gruntz (1932-2013) lo invitó a trabajar en Alemania, Francia, Suiza y Dinamarca, por citar algunos países (Mannarino, 2020). A partir de ahí y, gracias al productor musical alemán Manfred Eicher, fundador en 1969 del prestigioso sello discográfico *Editions of Contemporary Music* (ECM), con quien grabó alrededor de una veintena de discos, Saluzzi empieza a

tener éxito y reconocimiento no solo en Alemania sino en toda Europa. Volviendo a la música, el diálogo entre la guitarra acústica (de la mano de su hijo, José María Saluzzi) y el bandoneón le otorgan un aire de melancolía que remite sobre todo a Campo Santo, pero también a todas aquellas ciudades musicales por las cuales Saluzzi anduvo, ya que los climas del tango, jazz, folclore ora se aceleran, ora se lentifican, con una sutileza y emoción extremas.

La persona que escuchó las 3 primeras músicas manifestó que esta nostalgia está muy presente en este primer bloque de manera tajante. Empezando por los títulos de las 3 músicas, es imposible soslayar que están conectadas por el mismo sentimiento. En la primera, '*Cité de la musique*', hace pensar en el lugar donde Saluzzi aprendió a tocar el bandoneón con solo 7 años de edad y también, los demás sitios por donde paseó junto con su instrumento –nos comenta la persona que también es bandoneonista. El sentimiento de nostalgia está llevado hacia una connotación más de tristeza en la segunda música por la cuestión de la ausencia. En este sentido, y siguiendo con lo aportado por la escuchadora, la primera y la tercera podría decirse que están enmarcadas por un aura más de melancolía positiva y la segunda, por una más negativa. A pesar de esto, le parece que las 3 melodías son cálidas y poseen un aroma de familia, de un dulzor peculiar, un dulzor bastante intenso que resulta agradable por ya ser conocido. El derrotero que traza el bandoneón en '*Introducción y milonga del ausente*' le trajo momentos de intimidad (esto no quiere decir que estos momentos estén exentos de tensión) en los cuales no suceden muchas cosas y en donde reina el silencio mientras los integrantes de la familia están en sus cosas. Y, por último, en '*El río y el abuelo*' la percusión que abre la música, realizada parece con la madera del bandoneón, acompañado con el bajo de Marc Johnson, le da un clima de cierta ternura y/o contención, que le remite a paisajes rurales, con temperaturas agradables y el olor a mates recién iniciados. A su vez, esta música también la hace pensar en caminatas, charlas entre los bosques, praderas y animales, como pueden ser vacas, pájaros, canchos y caballos. En resumen, un paisaje muy bucólico y alejado de la ciudad, del ruido y el tránsito. Una mención aparte le merece el fragmento que se extiende desde el minuto 4:10 al 4:43, en donde la guitarra acústica sobresale y trae aires que evocan al sur de España, en particular a Andalucía y el flamenco.

El segundo bloque de músicas está compuesto por '*Zurdo*', '*Romance*' y '*Winter*'. De entrada, lo que llama la atención es lo sucinto de los títulos de las músicas en relación a las 3 anteriores, que eran más narrativas e invitaban a imaginar historias a partir de la información contenida en ellos. '*Zurdo*' empieza como agazapado, de una forma tímida pero segura la respiración del bandoneón va entretejiendo un clima de

⁵ De las 9 músicas que componen el disco, 8 están compuestas por Dino Saluzzi. '*How my heart sings*' está compuesta por Earl Zindars (1927-2005) compositor norteamericano y percusionista de jazz.

delicadeza y al mismo tiempo, misterio. Esta es la palabra elegida por el escuchador para intentar definir la melodía de esta música. Es que en los 3 minutos iniciales es un aura de misterio mezclado con suspenso el cual va llevando a quien escucha a no saber bien el rumbo que puede llegar a tomar. A partir de ahí, empieza a estructurarse la canción guiada por el bandoneón en un diálogo con la guitarra acústica y el bajo que, sin acaparar la atención, está bien presente. La persona comentó que encontraba cierto vínculo entre la melodía y la foto que está en la tapa del disco. El fotógrafo argentino Juan Hitters es el responsable de esta imagen. En ella hay una superposición de imágenes de exterior e interior. Pero lo que le otorga a la fotografía el misterio es esa luz que entra por la ventana que parece un reflejo suspendido entre medio de estas dos imágenes. Otra cosa que le llamó a atención es la melodía que realiza el bandoneón entre los minutos 3:45 y 5:02, y luego de una breve conversación con el bajo le da paso a la guitarra que curiosamente la melodía que toca le remitió al flamenco español. En la segunda música, 'Romance', ese arranque con la guitarra evoca un aire de lejanía, de distancia entre quien extraña y el objeto que provoca este sentimiento, que por un fragmento del documental 'Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos' (Rosenfeld, 2001), puede llegar a ser Campo Santo o Salta: "[...] y extraño cosas, ya si me voy de Salta, por ejemplo. Pensábamos irnos nosotros, todos los días pensábamos irnos y a la misma vez, todos los días pensábamos regresar. Es una locura". Esta contradicción, entre ese vaivén de querer irse pero necesitar quedarse, creo que resume, de alguna forma, esta música. En la siguiente, 'Winter', tenemos la música más tanguera del disco. La aparición de la guitarra jazzada no llega a modificar ese matiz de tango, todo lo contrario, lo refuerza. A partir del minuto 3:30, la guitarra entra unos segundos para dar con la cadencia del tango y luego desaparece para dejarle paso al bandoneón que, ahora sí, de forma explícita, saca todo el tango que tiene dentro. Tal vez sea justamente por eso que el escuchador sienta el frío de los inviernos europeos o más específicamente, el de los alemanes. A esto le atribuye la cadencia lenta de la melodía y no cree que sea casualidad que esta sea la música más larga del disco, con 8:39 minutos. Y volviendo a la dialéctica interior-exterior, el escuchador manifiesta que el frío es extremo, se percibe y se sabe, pero la melodía también le transmite el confort y calidez de una casa con el hogar encendido y de una familia reunida alrededor del calor.

El tercer y último bloque de músicas comienza con la única que no fue compuesta por el propio Saluzzi, 'How my heart sings'. Este estandar de jazz pertenece a Earl Zindars, compositor norteamericano de jazz y música clásica. Los arreglos que introduce Saluzzi le otorgan a la música el aire más introspectivo

del álbum. Aunque mantiene una estructura de jazz, en lo que se refiere a los solos de los instrumentos, los dos momentos marcantes del bandoneón, el primero entre el minuto 1:08 y 2:43, y el segundo, desde 4:12 hasta el final, le brindan a la música un anclaje folclórico. Es decir, le imprime matices que se sitúan en el límite entre el tango y el folclore, una huella muy saluzziana.

La segunda música de este bloque corresponde a 'Gorrión' y está dedicada al director de cine Jean-Luc Godard (1930-2022), el cual utilizó músicas de Saluzzi para algunas de sus películas, como por ejemplo 'Histoire(s) du cinéma' (1989), 'Nouvelle vague' (1990) y 'The old place' (1999), esta última codirigida con Anne-Marie Miéville. Esta música llama especialmente la atención porque es la única en el disco que está tocada, de principio a fin, únicamente con el bandoneón. A su vez, es la música más corta del álbum, con 3:18 minutos, y a la escuchadora la remitió a lo urbano, al movimiento incesante de las grandes ciudades, al despertar de un día de semana lleno de bullicio, bocinas, tránsito intenso, alta humedad y cielos plomizos con probabilidad de lluvia. Todo esto que le sugirió la música, aclara la escuchadora, no es por asociación sino más bien por contraste. Y para finalizar el álbum, Saluzzi nos entrega 'Coral para mi pequeño y lejano pueblo', que de alguna forma parece funcionar como contrapunto con la primera, 'Cité de la musique'. Según nos dice el periodista musical Tyran Grillo (2012) esta música está dedicada a un amigo de la infancia del cual Saluzzi no revela su nombre. Digo que funciona como contrapunto porque mientras la primera pareciera abrirnos al mundo sonoro que existe en todas las ciudades, la última pareciera hacer el camino inverso. Es decir, vuelve sobre sus pasos hasta el pueblo de origen, al lugar donde todo comenzó. En este sentido, Saluzzi parece ofrecernos un álbum redondo, con un cierre no solo musical sino también un recorrido por sus geografías afectivas que termina en el inicio, un repertorio nutrido de paisajes afectivos que logran activar en los/as escuchadores/as resonancias, ecos, mensajes "en que el paisaje activa en el individuo (yo agregaría el plural, para integrar a quienes escuchan y a quienes componen e interpretan) una fuerte evocación, y éste a su vez consigue 'hacer hablar al paisaje'" (Lozano, 2012, s/p). O como le gustaba decir a Atahualpa Yupanqui sobre los cantores: "El cantor traduce lo que la tierra le dicta, el cantor no elabora, sino que traduce, es un mensajero de voces que le llegan. Él traduce lo que la tierra le dicta, lo que le va dictando la tierra" (Hassan, 1985). Porque, en definitiva, siendo cantores o no, siendo músicos o no, siendo humanos o no-humanos, lo relevante es que como seres tenemos la capacidad de conectarnos con los paisajes, los espacios y los lugares, ya que como define Paloma Puente Lozano "los 'paisajes afectivos' son la expresión geográfica y la concreción material y simbólica de nuestras querencias; es decir, aquellos

parajes a los que, con la imaginación, el cuerpo o la memoria, siempre volvemos". Y esto es lo que queda resonando en los cuerpos de quienes escuchan este álbum de Dino Saluzzi.

V. LA GEOGRAFÍA SENTIMENTAL EN LA MÚSICA DE DINO SALUZZI

Parece que Dino Saluzzi en este disco plasma lo que Beatriz Furlanetto manifiesta cuando señala que a través de la música los seres humanos nos conectamos con el mundo, con el espacio geográfico, con nuestro pueblo natal y nuestros lugares de residencia/pertenencia. Todo este caleidoscopio geográfico que se despliega en este disco, en donde cada música parece regresarnos una y otra vez a los infinitos Campos Santos que existen dentro de Saluzzi. Es que una ciudad, pueblo o localidad nunca es la misma. Es que los espacios nunca se mantienen estancos, siempre fluyen en un devenir constante. Por este motivo, Doreen Massey (2005) establece tres principios o proposiciones a partir de los cuales concebir el espacio: "primero, se entiende el espacio como producto de interrelaciones... por lo cual las identidades no son algo ya constituido, sino que se basan en la construcción relacional de cosas". En segundo lugar, "se imagina el espacio como la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad, esfera en la cual distintas trayectorias coexisten. Por lo cual, sin espacio no hay multiplicidad; y sin multiplicidad no hay espacio". Y como tercera y última proposición, "se reconoce el espacio como estando siempre en construcción. Precisamente porque el espacio, en esta interpretación, es un producto de relaciones que están embutidas en prácticas materiales que deben ser efectivadas, él está siempre en proceso de hacerse". En este sentido, "tal vez pudiésemos imaginar el espacio como una simultaneidad de historias hasta ahora" (Massey, 2005, pp. 10-12). Esto último, de imaginar el espacio como un conjunto de historias hasta ahora y que éstas pueden ser evidenciadas a través de la música, creo que encaja en las 9 historias musicales que Saluzzi nos narra en este álbum. Y, sobre todo, porque estas 9 historias se van resignificando y reinterpretando cada vez que como escuchadores/as nos disponemos a oír el disco.

Si entendemos que el/los paisaje/s, los espacios y lugares pueden ser descifrados mediante las melodías, ritmos, armonías, ruidos, silencios y timbres (Arosteguy, 2021) y si coincidimos con Atahualpa Yupanqui (2008) cuando nos avisa que los paisajes son plausibles de perseguirnos y dejarnos marcas, huellas, signos en la cara, el cuerpo, y hasta en el alma, creo que esto mismo le sucede a Dino Saluzzi en todas y cada una de las canciones que aquí abordamos. Es que hay una fuerte evocación que se transmite tanto en los solos de los instrumentos y

cuando se juntan y entretajan melodías infinitas. Por lo tanto, resulta imposible agotarlas porque como nos advierte Silvio Ferraz, hablando de Vivaldi y Debussy, los compositores son "atraídos por un efecto, por una fuerza casi que sin nombre, la cual tiene la potencia de volver sonora la temperatura, de volver sonoro el movimiento, de volver sonora la fuerza de la tempestad y de volver sonora una situación no sonora como la tristeza" (2005, p. 17, traducción del autor). Creo que esto mismo lo podríamos hacer extensivo a la música que Saluzzi nos presenta en *Cité de la musique*, al hacer que evoquemos incesantemente los sabores, colores, sentimientos, olores, temperaturas, movimientos de los componentes humanos y no humanos, recordados o imaginados, reales o inventados, de su Campo Santo natal.

BIBLIOGRAFÍA

1. Anderson, K. y Smith, S. (2001). 'Editorial: Emotional Geographies', *Transactions*, v. 26, n. 1, pp. 7-10.
2. Andreotti, G. (1996). *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*. Milano: Edizioni Unicopli, 1996.
3. Arosteguy, A. (2021). Descifrando el paisaje de Cerro Colorado (Córdoba, Argentina): las reminiscencias espaciales en la poesía y en la melodía de Atahualpa Yupanqui. *Revista Geosaberes*, v. 12, pp. 205-225. <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v12i0.1170>
4. Cárdenas-Soler, R. N. y Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista Investigación, Desarrollo e Innovación*, v. 5, n. 2, pp. 129-140. <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>
5. Davidson, J.; Bondi, L. y Smith, M. (Eds.) (2007). *Emotional Geographies*. New York: Routledge.
6. Ferraz, S. (2005). *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
7. Finn, J. C. (2022). Paisajes musicales del patrimonio y la memoria: investigando la construcción musical de lugar [Traducción Agustín Arosteguy]. *Revista Punto Sur*, n. 6, pp. 112-128.
8. _____. (2015). Musicscapes of heritage and memory: Researching the musical construction of place. In S. Hanna, A. Potter, E.A. Modlin, P. Carter, and D. L. Butler (Eds.). *Social Memory and Heritage Tourism Methodologies* (pp. 153-169). Routledge.
9. Furlanetto, B. H. (2018). Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros. In: Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Duarte, M. B. (eds.). *Geografias Culturais da Música* (pp. 201-220). Braga: Universidade do Minho.
10. Godard, J. L. y Miéville, A. M. (1999). The old place [film].
11. Godard, J. L. (1990). Nouvelle vague [film].

12. _____. (1989). Histoire(s) du cinéma [film].
13. Grillo, T. (2012, October 13). *Dino Saluzzi: Cité de la musique (ECM 1616)*. ECM Reviews. <https://ecmreviews.com/2012/10/13/cite-de-la-musique/>
14. Hassan, A. (Director). (1985). Los caminos de Atahualpa: El filósofo [episodio 4]. Canal Encuentro.
15. Hayles, N. K. (1995). Searching for common ground. In: Soulé, M. y Lease, G. (Eds). *Reinventing nature* (pp. 47-64). Washington: Island Press.
16. INPRES-CIRSOC 103. (1991). Normas Argentinas para Construcciones Sismorresistentes. Instituto Nacional de Prevención Sísmica. Secretaría de Obras Públicas. Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. San Juan, Argentina.
17. Labanyi, J. (2010). Doing things: emotion, affect and materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, v. 11, n. 3-4, pp. 223-233.
18. Lozano, P. P. (2012). El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos. *Cuadernos Geográficos*, v. 51, s/p.
19. Mannarino, J. M. (2020, December 26). *Dino Saluzzi: "El fueye es como si fuera mi corazón"*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/dino-saluzzi-el-fueye-es-como-si-nid2548442/>
20. Massey, D. (2005). *For space*. London: SAGE.
21. McCormack, D. P. (2003). An event of geographical ethics in spaces of affect. *Transactions*, v. 28, n. 4, pp. 488-507.
22. Morton, F. (2005). Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces. *Social and Cultural Geography*, v. 6, n. 5, pp. 661-676.
23. Persi, P. ([2010] 2014). Geografia e Emoções. Pessoas e Lugares: sentidos, sentimentos e emoções [Traducción Beatriz H. Furlanetto]. *Revista Geografar*, v. 9, n. 1, pp. 200-218.
24. Rosenfeld, D. (2001). Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos [film].
25. Saluzzi, D. (1996). *Cité de la musique* [disco]. ECM.
26. Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
27. _____. (1977). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
28. Smith, S. (2000). Performing the (sound) world. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 18, pp. 615-637.
29. Thien, D. (2005). After or beyond feeling? A consideration of affect and emotion in geography. *Area*, v. 37, n. 4, pp. 450-456.
30. Thrift, N. (2007). *Non-Representational Theory: space, politics, affect*. London: Routledge, London.
31. _____. (2004). Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler*, v. 86, pp. 57-78.
32. Tuan, Y. F. (1974). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. New Jersey: Prentice-Hall.
33. Wood, N. y Smith, S. (2004). Instrumental routes to emotional geographies. *Social and Cultural Geography*, v. 5, n. 4, pp. 533-548.
34. Wood, N. (2002). Once more with feeling: putting emotion into geographies of music. In: BONDI, L. *Subjectivities, Knowledges and Feminist Geographies: The Subjects and Ethics of Social Research* (pp. 57-71). London: Rowman and Littlefield.
35. Yupanqui, A. (2008). *Este largo camino: memorias*. Buenos Aires: Cántaro.