

# DESCIFRANDO EL PAISAJE DE CERRO COLORADO (CÓRDOBA, ARGENTINA): LAS REMINISCENCIAS ESPACIALES EN LA POESÍA Y EN LA MELODÍA DE ATAHUALPA YUPANQUI

---

**AROSTEGUY, AGUSTÍN**

DESCIFRANDO EL PAISAJE DE CERRO COLORADO (CÓRDOBA, ARGENTINA): LAS REMINISCENCIAS ESPACIALES EN LA POESÍA Y EN LA MELODÍA DE ATAHUALPA YUPANQUI

GEOSABERES: Revista de Estudos Geoeducacionais, vol. 12, núm. 1, 2021

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552866526016>

DOI: <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v12i0.1170>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

# DESCIFRANDO EL PAISAJE DE CERRO COLORADO (CÓRDOBA, ARGENTINA): LAS REMINISCENCIAS ESPACIALES EN LA POESÍA Y EN LA MELODÍA DE ATAHUALPA YUPANQUI

DECIFRANDO A PAISAGEM DE CERRO COLORADO (CÓRDOBA, ARGENTINA): AS REMINISCÊNCIAS ESPACIAIS NA POESIA E NA MELODIA DE ATAHUALPA YUPANQUI

DECIPHERING THE LANDSCAPE OF CERRO COLORADO (CÓRDOBA, ARGENTINA): THE SPATIAL REMINISCENCIES IN THE POETRY AND THE MELODY OF ATAHUALPA YUPANQUI

AGUSTÍN AROSTEGUY

Universidad de Buenos Aires, Argentina

agarosteguy@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-3838-2676>

DOI: <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v12i0.1170>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552866526016>

Recepción: 01 Febrero 2021

Aprobación: 20 Junio 2021

Publicación: 20 Junio 2021

## RESUMEN:

Este artículo desea explorar el paisaje de Cerro Colorado y su relación con las composiciones de Atahualpa Yupanqui. A partir de los componentes poéticos y melódicos de algunas canciones del cantautor se busca describir la manera en la cual fueron construidos los imaginarios geográficos. Así, se identifican los elementos de la naturaleza que Yupanqui se basó para descifrar el paisaje. Como metodología se utilizó un enfoque cualitativo que consistió, por un lado, en la selección de canciones y el análisis cualitativo del contenido de las mismas y de su melodía y, por el otro, se efectuó el trabajo de campo en Cerro Colorado (Argentina), en el cual se procedió a realizar observación participante y entrevistas individuales. Los resultados confirman que Yupanqui plasmó elementos simbólicos y conceptuales que hacen a la configuración de un imaginario geográfico singular y poético.

**PALABRAS CLAVE:** Atahualpa Yupanqui, Cerro Colorado, Paisajes sonoros, Imaginarios geográficos, Geografía de la música.

## RESUMO:

Este artigo pretende explorar a paisagem do Cerro Colorado e sua relação com as composições de Atahualpa Yupanqui. A partir dos componentes poéticos e melódicos de algumas canções do compositor, pretende-se descrever a forma como os imaginários geográficos foram construídos. Assim, são identificados os elementos da natureza nos quais Yupanqui contou para decifrar a paisagem. Como metodologia, utilizou-se uma abordagem qualitativa que consistiu, por um lado, na seleção das canções e na análise qualitativa do seu conteúdo e da sua melodia e, por outro lado, foi realizado um trabalho de campo na localidade de Cerro Colorado (Argentina), na qual foram realizadas observação participante e entrevistas individuais. Os resultados confirmam que Yupanqui captou elementos simbólicos e conceituais que fazem a configuração de um imaginário geográfico singular e poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Atahualpa Yupanqui, Cerro Colorado, Paisagens sonoros, Imaginários geográficos, Geografia da música.

## ABSTRACT:

This article wishes to explore the landscape of Cerro Colorado and its relationship with the compositions of Atahualpa Yupanqui. Based on the poetic and melodic components of some songs by the singer-songwriter, the aim is to describe the way in which the geographical imaginaries were constructed. In this sense, the elements of nature that Yupanqui used to decipher the landscape are identified. As a methodology, a qualitative approach was used that consisted, on the one hand, in the selection of songs and the qualitative analysis of their content and melody and, on the other, field work was carried out in the town of Cerro Colorado (Argentina), in which participant observation and individual interviews were made. The results confirm that Yupanqui, captured symbolic and conceptual elements that make the configuration of a singular and poetic geographic imagery.

**KEYWORDS:** Atahualpa Yupanqui, Cerro Colorado, Soundscape, Geographical imaginaries, Geography of music.

## INTRODUCCIÓN

Héctor Roberto Chavero (Pergamino, Argentina, 1908 – Nîmes, Francia, 1992), mejor conocido como Atahualpa Yupanqui, fue un poeta, guitarrista y cantautor argentino. Tuvo una labor determinante en la impulsión del folclor de su país y de Latinoamérica en su conjunto. Tanto en las letras de sus canciones como en sus libros de poemas, consiguió plasmar las vicisitudes de los pueblos originarios del norte argentino. Otra característica singular de su obra fue la conexión del hombre con el entorno natural, colocando a la Pachamama (Madre tierra) como principal fuente de inspiración poética y comprendiendo que el hombre es tierra que anda. En este sentido, Yupanqui creó varias figuras poéticas para describir los paisajes geográficos y por medio del empleo de los simbolismos, otorgó a elementos de la naturaleza propiedades ontológicas. Estas figuras y elementos que Yupanqui abordó a lo largo de su vasta carrera artística confluyeron en una construcción de lo que aquí denominamos como imaginarios geográficos (LINDÓN y HIERNAUX, 2012; DEBARBIEUX, 2015, 2012), que no son otra cosa que la articulación de tres nociones: “1) el imaginario como una forma de experiencia sensible y emocional; 2) el imaginario como elemento de un sistema de conocimientos y 3) el imaginario como elemento producido socialmente a través de convenciones y de normas” (DEBARBIEUX, 2012, p. 140). De estas nociones se desprenden tres ámbitos sobre los cuales la idea de imaginario actúa: el de la experiencia sensible y psíquica, el del conocimiento y el de las convenciones sociales.

Este concepto de imaginarios Yupanqui consiguió desarrollarlo no solo en los espacios que él más conocía, como ser el noreste y la pampa argentinos, sino también en países más remotos y en los cuales estuvo pocas veces. Se puede decir que este concepto impregnó toda su poesía y atravesó toda su vida. En este sentido, es posible pensar que dicho concepto tan presente en sus canciones está vinculado de alguna manera con dos momentos puntuales de su vida en los cuales Yupanqui se conectó con los paisajes: 1) las innúmeras veces que anduvo 15 km para ir a sus clases de guitarra; 2) las salidas que realizó con el etnógrafo francés Alfred Métraux. Estos dos hechos fueron de crucial importancia en la construcción de su mirada y sentir paisajístico.

El presente artículo pretende describir la manera en la cual Yupanqui construyó sus imaginarios geográficos a partir de elementos del entorno natural de la localidad de Cerro Colorado. De esta forma, se seleccionaron algunas de sus canciones que permiten visualizar cómo los aspectos de la geografía del norte cordobés aparecen en tanto en la poesía de sus letras como en los acordes de sus melodías. Con este fin se eligió del cancionero yupanquiano algunas de las canciones que estuvieron inspiradas en tal localidad para poder ejemplificar cómo cada una de ellas ayudaron a descifrar los rasgos que Yupanqui entendió que más caracterizaban a dicho paisaje. A continuación, se presenta el marco teórico sobre el cual esta investigación fue realizada.

## 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. De esta manera, la metodología se compuso de las siguientes etapas:

a) Selección de las canciones y análisis cualitativo de contenido de las letras: luego de la selección de las músicas que conformaron el objeto de este trabajo se procedió a realizar un análisis cualitativo de contenido de las letras con el objetivo de interpretar los diversos elementos simbólicos y conceptuales que componen la imagen de los lugares presentes en las canciones de Yupanqui. Así se concibió el análisis de contenido en su sentido amplio, es decir, como una técnica que permite combinar de forma intrínseca la observación y producción de datos, y su consiguiente interpretación y análisis. Dadas las características de la investigación que se llevó adelante, opté por un abordaje cualitativo para analizar el contenido de las canciones. De esta manera, entiendo esta técnica de la forma:

El análisis de contenido cualitativo se define dentro de este marco como un enfoque de análisis empírico y metodológico controlado de textos dentro de su contexto de comunicación, siguiendo reglas analíticas de contenido y modelos paso a paso, sin cuantificación precipitada (MAYRING, 2000, s/p, párrafo 5).

b) Trabajo de campo y colecta de informaciones a través de la observación participante y de las entrevistas individuales. La observación participante (MALINOWSKI, 1975; RICHARDON, 1999) se efectuó mediante registros escritos, fotográficos y sonoros, y se vio permeada por lo sensorial, lo sensitivo y emocional, una suerte de procedimiento psicogeográfico. En este sentido, se buscó estudiar los efectos del ambiente (Cerro Colorado, Córdoba-Argentina) sobre el estado psíquico y emocional del investigador. La diferencia fue que en lugar de realizar una caminada como era la costumbre del grupo Internacional Situacionista[1], el investigador permaneció en lugares específicos de la localidad y principalmente en la casa, ahora museo/fundación, de Atahualpa Yupanqui. En relación al número de preguntas, duración y cantidad de entrevistas, éstas se adecuaron para cada caso en particular dependiendo del vínculo que cada persona había tenido con el cantautor. En total fueron cuatro las personas entrevistadas: Roberto Chavero, Hugo Algañaraz, Marcelo Vena y Mariano Medina. Cabe mencionar que todas las entrevistas fueron grabadas previo consentimiento verbal de los entrevistados.

c) Lectura y análisis de los libros: se entiende esta etapa como un complemento de las dos anteriores. A través de la lectura de los nueve libros de y sobre Yupanqui, que se listan en las referencias bibliográficas, se buscó identificar información que arrojase luz sobre lo detectado tanto en el análisis cualitativo de contenido de las canciones como en la observación participante y las entrevistas. Por lo tanto, también aquí se trató de un análisis de contenido en la cual la subjetividad del investigador supuso un factor clave en el análisis.

## Muestra

Para efectuar las entrevistas se empleó la metodología de indicación por parte de las personas seleccionadas en participar de las entrevistas. La primera persona identificada para ser entrevista fue Roberto Chavero, hijo de Atahualpa Yupanqui y Antonietta Paule Pepin Fitzpatrick, y a partir de ahí, se le preguntó quién más podría ser interesante para la investigación. Así fue que él indicó a Hugo Argañaraz y a Marcelo Vena, ambos habitantes de Cerro Colorado, y a Mariano Medina, de Córdoba. Entre las cuatro personas aportaron perspectivas diferentes y singulares sobre la figura de Yupanqui y la relación que él construyó con dicha localidad.

En relación a la observación participante, ésta fue pautada por un espíritu psicogeográfico emprendido por el investigador cuando llegó a la Fundación Atahualpa Yupanqui y efectuó recorridos por el lugar. Dichos recorridos no procuraron encontrar informaciones a priori, sino todo lo contrario, el investigador se dejó ‘atravesar’ por dicho paisaje, sintiendo sus sonidos, olores y texturas, e intentó percibir qué tipo de sensaciones y sentimientos le producían.

## Instrumentos

La entrevista semiestructurada en profundidad fue fundamental para la recopilación de información. Elaboradas específicamente según el perfil de cada entrevistado, las entrevistas se basaron en los siguientes tópicos: relación con el cantautor; conocimiento de su repertorio musical; vinculación con dicho repertorio (si era escuchador o era también interprete de dichas músicas); y su opinión entre la relación entre las músicas yupanquianas y el espacio geográfico.

A su vez, se realizó observación participante principalmente en la Fundación Atahualpa Yupanqui y en los alrededores. A su vez, se recorrió la localidad de Cerro Colorado y se recorrieron sus cerros en donde aún hoy se conservan ruinas de gran valor arqueológico. La observación atendió a los siguientes asuntos:

reconocimiento del espacio en relación a sus sonidos y silencios; visualizar la fisonomía del paisaje y sus colores; y contemplación de los elementos que aparecen en las letras del cancionero yupanquiano referentes a dicho lugar.

## Procedimientos

Las personas que fueron entrevistadas residían en dos ciudades: Córdoba capital en el caso de Mariano Medina y Roberto Chavero, y Cerro Colorado, en el caso de Marcelo Vena y Hugo Argañaraz. Con Roberto Chavero hubo dos encuentros: el primero fue en su departamento de Córdoba y el segundo, en la Casa Museo de la Fundación en Cerro Colorado. El período de entrevistas y de observación tuvo una duración de 11 días, del 3 hasta 13 de julio de 2018.

Cabe señalar que todas las entrevistas fueron realizadas de forma personal y grabadas con un aplicativo de celular con el permiso y consentimiento verbal de cada entrevistado. En cuanto a la observación, el registro escrito fue efectuado en un cuaderno y las fotos y pequeños videos fueron realizados con celular.

## MARCO TEÓRICO

### Geografía de la música: retrospectiva teórica

El vínculo entre la música y la geografía se remonta a la identificación de la existencia de similitudes entre los arcos de África Occidental y Melanesia, realizada por el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904) y de semejanzas entre los tambores y otros instrumentos musicales efectuada por su discípulo Leo Frobenius (1849-1917). Este último sistematizó la relación entre espacio geográfico y música a partir de la ubicación espacial de los instrumentos musicales y la creación de zonas culturales, a través de la cual llegó a desarrollar la noción de Círculos Culturales (Kulturkreis[2]). Este concepto fue basal para la Antropología y Geografía Cultural norteamericanas, en especial para el fundador de ésta última y uno de los principales referentes de la Escuela de Berkeley, Carl Sauer (1889-1975). A su vez, en las primeras décadas del siglo XX en Francia el arqueólogo y geógrafo Georges de Gironcourt (1878-1960) impulsó reflexiones sobre geografía musical como nuevo campo de estudios, considerando que la Geografía musical debía centrarse en las formas musicales desarrolladas a través del espacio y del tiempo, ya que mediante ellas podía trazarse la movilidad de poblaciones y sus orígenes (GIRONCOURT, 1939).

A pesar de ese inicio promisorio los estudios de la música con abordaje geográfico tuvieron una ausencia significativa que se prolongó hasta los años 1990. En gran medida esta ausencia se debió a que la tradición geográfica ha priorizado lo visual, en detrimento de la participación del sonido en general, y la música en particular, en la estructuración del espacio y el lugar (SMITH, 1997; KONG, 1995). Aunque en los últimos veinte años el interés por el estudio de la música desde la geografía, la sociología y los estudios culturales ha aumentado (FRITH, 2014; POCOCK, 1989; CORRÉA Y ROSENDAHL, 2007), la matriz visual continúa prevaleciendo como el principal “camino hacia el conocimiento, y como medida de la verdad” (SMITH, 1997, p. 503). Como apunta Denis Cosgrove (1984, p. 31): “los geógrafos parecen requerir que la demarcación de sus teorías sea suministrada por la evidencia visual del mundo que los rodea. El suyo es finalmente el argumento del ojo”. Esta predominancia de lo visual en la geografía quizás se explique por “la facilidad de reproducir ideologías visuales, o desafiarlas con medios visuales, que trabajar con otros sentidos” o porque “las representaciones visuales de paisajes son intrínsecamente más duraderas que las representaciones audibles de paisajes sonoros” (SMITH, 1997, p. 506). Tal vez dicha predominancia haya contribuido también a marginar la participación de otros sentidos en la construcción de las experiencias espaciales. La década de 1990, en consonancia con el giro cultural que atraviesa desde entonces la Geografía, marca una

renovación de la disciplina encabezada por George Carney (1994) y Peter Nash de los Estados Unidos, Simon Frith, Susan Smith y Andrew Leyshon de Inglaterra, Lily Kong de Singapur, y Jacques Lévy, Claire Guiu y Bernard Debarbieux (2015) de Francia. En América Latina, en 1991 João Baptista Ferreira de Mello en su tesis de maestría titulada “O Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira 1928-1991: uma introdução à Geografia Humanística”, analiza cómo los compositores mediante las canciones expresan sus sentimientos, experiencias, percepciones sobre los lugares de vivienda, trabajo, ocio, vínculos afectivos, memorias, segregación, fantasías, entre otros temas. En este sentido, Lucas Manassi Panitz en su artículo titulado “Geografia e Música: uma introdução ao tema” (2012), destaca las contribuciones conceptuales y analíticas de la Geografía brasileña para el campo de la música con una heterogeneidad de abordajes: estudios con perspectiva humanista, de la geografía cultural, de identidad y territorialidad, económica-social, geografía psicológica y pedagógica.

Además de Brasil, aún en América Latina, podemos citar a Silvia Valiente (2009) de Argentina y a Rosa María Bonilla Burgos (2006) de México. En el primer caso, Valiente aborda el cancionero folclórico del norte argentino desde una perspectiva de identidad territorial en la interface con la geografía cultural y los estudios culturales latinoamericanos. En el segundo caso, Burgos realiza un trabajo de investigación de la expresión musical en la región de Huasteca Potosina, articulando un diálogo entre la geografía y la antropología con la etnomusicología.

## Imaginarios geográficos en el estudio de la música

En el estudio de los imaginarios geográficos en la música lo que más predomina es el análisis de las letras de las canciones en detrimento de las melodías como vehículos cargados de aspectos que también reflejan las características del espacio geográfico. Es entendible esta tendencia ya que las letras muestran de forma explícita las referencias a un determinado territorio, mientras que en la música resulta más complejo identificar estos rastros. Cabe señalar que, aunque en la actualidad el abordaje de los imaginarios geográficos por los sonidos y por las músicas viene ganando relevancia (LINDÓN y HIERNAX, 2012), todavía es posible detectar cierta inclinación por el estudio de las letras. En este sentido, entendemos que reducir este análisis solamente a las letras, resulta reduccionista y limita la potencialidad que la música posee. De este modo, es importante entender que “la geografía de la música lidia con la percepción y la memoria, dado que el espacio condiciona comportamientos, pensamientos y culturas” (DOZENA, 2019a, s/p).

Es posible decir que Yupanqui tenía la capacidad de descifrar los sonidos del paisaje para, a través de ellos, transmitir ideas, pensamientos y hasta sentimientos que eran a la vez suyas y de la naturaleza. Parafraseando a Dozena (2019b) considero que Yupanqui era capaz de al escuchar la música del paisaje también escuchaba el territorio, “en la medida que características musicales como melodía, armonía, escalas y ritmos están relacionadas con condicionamientos espaciales específicos” (p. 32). Reconociendo que Atahualpa Yupanqui tuvo con el paisaje de Cerro Colorado un vínculo profundo poseía, digamos así, una especie de diálogo con la tierra, al punto de considerar que era ella la que le dictaba lo que tenía que cantar:

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. A través de su propia vivencia, experiencia, a través de muchos. Por aquello de que el hombre cuando inventa un verso o una oración o un pensamiento, recién entonces se vuelve multitud, mientras tanto es un solitario. Recién se hace mucha gente, él se hace muchedumbre cuando expone algo denso y profundo, algo que tiene tercera dimensión, ya no es él. Es él más muchos otros que coinciden en la pena, en el dolor, en la gracia, en la rebeldía. Coincidien con ese pensamiento lanzado por alguien alguna vez (CANAL ENCUENTRO, 1985a, resaltado mío).

Continuando con esta idea, podemos pensar que la tierra también le dictaba las melodías que Yupanqui sensible en todo lo referente a la naturaleza y sus elementos, se esforzaba por escuchar y traducir en cantos y sonidos. Él, inmerso en la cultura quechua, llevó a comprender que hombre es tierra que anda y de que no

hay nada más sagrado de la tierra (YUPANQUI, 1948). Aquí es pertinente recurrir al entendimiento de los imaginarios de la naturaleza del geógrafo francés Bernard Debarbieux cuando aclara que son:

[...] un conjunto de imágenes (que pueden tener anclaje no solo en lo visual, agregado mío) que interactúan unas con otras, imágenes que merecen ser captadas desde el punto de vista de su resonancia psíquica y poética inmediata (2012, p. 142, resaltado mío).

Vale la pena resaltar que la resonancia trae implícita la sonoridad, o, mejor dicho, una prolongación de un sonido o también el sonido producido por la repercusión de otro. Tanto la poética como la resonancia de las imágenes de la naturaleza son elementos centrales en la obra de Yúpanqui y sobre los cuales ahondaré más adelante. En el apartado siguiente, presento y describo el diseño metodológico utilizado para poder detectar las reminiscencias espaciales en las letras y, sobre todo, en las melodías.

## RESULTADOS ENCONTRADOS

Para seleccionar las canciones que se analizaron en este trabajo, fue relevante la charla con Roberto Chavero y Marcelo Vena. El primero de ellos, nos aportó 24 canciones, entre instrumentales, con letra y poemas musicalizados, que brindaron información de suma importancia para conseguir estructurar las categorías sobre las cuales se basaron los resultados que aquí se presentan. El segundo entrevistado, a su vez, a través de una anécdota compartida nos brindó informaciones bien interesantes. Antes de entrar en las canciones aportadas por cada uno, resulta preciso mencionar que la localidad de Cerro Colorado fue para Yúpanqui un refugio político y de inspiración poética, a la cual él le vislumbró su aspecto mágico, su aura. Fue así que le otorgó características que estaban más allá de lo que sea veía a primera vista, de lo que la realidad física manifestaba. Sin embargo, él mismo con la humildad que siempre lo caracterizó, una vez dijo que:

No he compuesto muchas canciones, sí muchos versos, coplas sueltas, pero no así canciones, tal vez, unas 20 o 25 canciones en 40 años dedicadas a este paisaje. Supera en belleza y en misterio mis condiciones de músico o de compositor este lugar de chañares, de garabatos, de viejos algarrobos, de quebrachos blancos, de quebrachos colorados [...]. Entre las cosas que he compuesto, que he traveseados, se puede decir, hay algún viejo estilo, una de esas trovas que más se conversan que se dicen, con la escasa voz que la naturaleza me ha dado. Yo puedo decir como León Felipe, mi voz es opaca y sin brillo, no servirá jamás para reforzar un coro, solo a mí me sirve, solo a mí me sirve para poder decir aquello que me alegra, aquello que me duele, aquello que me rebela, aquello que me enmudece, solo yo puedo decirlo, a veces sentirlo, tal vez jamás pronunciarlo, mi voz no servirá jamás para reforzar un coro, es opaca sin brillo, solo para uno, solo para mí, pido perdón y allá va esta sencilla canción[3] (CANAL ENCUENTRO, 1985a, resaltado mío).

En relación a lo antedicho, vale la pena transcribir la anécdota que Marcelo Vena nos contó. A mediados de la década de 1990 en sus sucesivas y cada vez más frecuentes estadías en el Cerro, Marcelo comenzó a tocar y experimentar con los temas de Yúpanqui, y también empezó a realizar grabaciones de sonidos ambientales y componer canciones que se le iban ocurriendo. Trataba, por un lado, de emular los géneros criollos de la región, como el gato y la chacarera y, por el otro, a través de afinadores y resonancias, jugaba con las notas en diferentes momentos del día, intentando imitar los sonidos de la naturaleza. Fue así que descubrió que la tonalidad, en general, del Cerro Colorado estaba dentro de los tonos del re, fa sostenido, la mayor y re mayor. Cuenta que ese hecho fue toda una sorpresa para él y pudo comprobar que no era algo menor, ya que muchas de las canciones compuestas por Yúpanqui y por Pablo del Cerro[4] estaban en tales tonalidades. Por ejemplo, los gatos El pocas pulgas, El rescoldeado, El tulumbano, y las chacareras La nadita y Chacarera de las piedras, están todas en afinaciones de re, están todas en re menor o en re mayor. Marcelo cree que no fue algo fortuito, sino que fue estudiado porque seguramente ese lugar debe haber resonado en esa tonalidad para que Yúpanqui compusiese todas esas músicas en el mismo matiz tonal.

A partir de las canciones mencionadas por Chavero y Vena, organizaron los resultados encontrados en tres categorías por creer que ellas reflejan y resumen la vinculación que Atahualpa Yúpanqui estableció con el

paisaje del norte cordobés y sus elementos, entre los cuales podemos destacar al árbol, al viento, al río, a las piedras, al silencio y al caballo como animal predilecto para observar al paisaje. A continuación, me centraré en tres categorías por entender que son estructurantes de las demás y resultan fundamentales para comprender la poesía escrita y musical de Yupanqui.

## Las intersecciones del hombre y el paisaje

Esta figura retórica que Yupanqui utilizó le permitía encontrar una persona en la cual él identificaba ciertos rasgos del paisaje. De alguna forma, él encontraba en dichas personas una especie de metonimia del paisaje en el cual dicha persona estaba inmersa. En palabras de Roberto Chavero, su padre:

[...] buscaba lo que él llamaba los “hombre-paisaje”. Es decir, los hombres que mejor traducían el lugar donde estaban, a través de su trabajo, de sus reflexiones, de sus palabras o de sus silencios. Entonces, esos hombres (en sentido genérico de ser humano, agregado mío) eran los mejores traductores de ese espacio, de ese lugar. Y él los buscaba, buscaba el contacto con ellos porque era su forma de meterse en el paisaje también, de comprenderlo más, meterse en las historias, en las leyendas, en los mitos... o sea, de conocer cabalmente el lugar” (CUADERNOS DE CAMPO, 5 de julio 2018).

Como ejemplo de esta categoría podemos mencionar la Canción para doña Guillermina (1963), la cual está dedicada a una mujer que hacía tejidos artesanales para uso diario (alforjas, mandiles para las monturas, colchas para las camas), que el cantautor conoció en Cerro Colorado. Esta relación entre la persona y el paisaje queda plasmada ya en las primeras líneas de la canción cuando Yupanqui entona:

*Cantaba junto a las ollas, lo que naide pudo oír. Cantaba junto a las ollas, lo que naide pudo oír. El monte da sus secretos, al que hervé su raíz. El monte da sus secretos, al que hervé su raíz.*

En estos dos versos, se resume lo que a Yupanqui le llamó la atención y buscó inmortalizar en la letra de la canción: ese misterio que el monte comparte con quienes tiene una afinidad, o en palabras de Leda Valladares una conexión cósmica (MOZAS, 1978).

En la misma línea, podemos nombrar la vidala Madre del monte (1981) y el poema Chinita del campo (1977). La primera versa sobre la correlación entre el hombre y el paisaje en la cual en tono de lamento Yupanqui declama sus penas y pesares a esta madre del monte, una forma de nombrar a la Pachamama. El canto, la relación con Dios, los misterios y magias de la naturaleza, el caminar sin rumbo, el destino inexorable de la muerte, todo eso condensa esta vidala en sus cuatro estrofas. Es interesante observar que en cada una de ellas Yupanqui consigue plasmar este vínculo del ser humano con el paisaje. Así, por ejemplo, en el segundo verso muestra la resignación ante un Dios que no desea escuchar su lamento y coloca al monte como lugar silencioso en el cual el hombre busca su refugio. La magia y los misterios de la naturaleza se hacen presentes en el tercer verso, cuando con un refinado vuelo poético el cantautor declama:

*Como colgada en el aire Mi copla se quedará Dejen que el sol la madure Luz en el aire  
será*

En el segundo caso, el poema está dedicado a las mujeres campesinas como forma de homenaje. Homenaje que no está exento de la crudeza de la vida, de la vida de una china del campo. En los versos existe un lazo bien profundo y genuino entre la china y la naturaleza, es decir, a partir de los rasgos de la flora y del territorio plantea una relación mimética:

*Das hijos al mundo como el tarco flores Sufres el invierno de los dos amores Vives en el  
valle o en el peñascal Cuidas tu rebaño, riegas tu chacral Y siempre tus manos Guardan*

*la morena fuerza del breñal Tus manos chinita Cuántos padeceres amasan calladas Tus manos chinita si mismo parece que te ha dado dios En lugar de manos, brotes de cardón*

El hecho de describir a la china y su temperamento con rasgos provenientes de las flores, plantas y malezas del norte argentino, permite construir una personalidad resistente y resiliente como la propia naturaleza. A su vez, al otorgarle a la china estas características propone una simbiosis que no solamente es retórica, sino que él mismo está convencido del poder de la Pachamama. De esta manera, comparar el momento de dar a luz con las flores que da el jacarandá, dividir la vida entre dos amores paisajísticos como el valle y el peñasco y asemejar el temple y fuerza de las manos con las malezas y los cardos, coloca al paisaje como elemento constitutivo de la personalidad de los seres humanos.

Una mención especial merece las músicas instrumentales *El tulumbano* (1955) y *El rescoldeado* (1955). Las dos músicas ya desde el título hacen alusión al territorio y en particular a la geografía del norte cordobés. Tanto *El tulumbano* como *El rescoldeado* pertenecen al género musical folclórico conocido como gato. El gato es una música y danza criolla, perteneciente a la familia de la chacarera, surgida de la combinación de la influencia española con rasgos africanos. Quizás el más conocido sea el gato cuyano, proveniente de la provincia de Mendoza, San Juan y San Luis. Pero gracias al trabajo de Atahualpa Yupanqui, Carlos Montbrun y Carlos Di Fulvio, es posible reconocer un gato cordobés con características melódicas que lo distinguen del cuyano y del riojano. Un rasgo importante del gato es que posee títulos y letras que tienden hacia lo gracioso, lo picaresco. Musicalmente, por lo general, son melodías alegres y con un ritmo dinámico que transmite vivacidad y son propias para la danza.

Lo que llama la atención es que tanto las dos músicas citadas como las chacareras *La nadita* y *Chacarera de las piedras*, entre otras, se encuentran todas en afinaciones en re mayor o en re menor. Se cree que este hecho no es casual, sino que se debe a que la región en la cual Cerro Colorado está emplazado debe haber resonado en esta tonalidad para que Yupanqui compusiese varias canciones con el mismo matiz tonal (AROSTEGUY, 2020a). Como se mencionó más arriba, ambos gatos pertenecen al mismo año, 1955, y analizando su estructura melódica es posible observar una similitud entre ellos (Figuras 1 y 2). En la Figura 1 se puede ver la estructura melódica de *El rescoldeado* y los tiempos que duran cada una de ellas. Si la comparamos con la estructura melódica de *El tulumbano* (Figura 2), podemos ver que ambas están compuestas por 8 pequeñas secciones llamadas de motivo que corresponden a una forma rondó[5]: A-B-A-C-A. La única diferencia es que la segunda posee una sección antes de la Introducción, que Hanriot denomina como preámbulo, que no es otra cosa que una sección melódica antes de iniciar la música propiamente dicha. El resto se mantiene igual y la precisión es tan exacta que hasta los segundos de duración son casi idénticos.

A pesar de la similitud en la melodía es posible escuchar cierta diferencia en relación a las escalas que los motivos A adoptan. Es decir, si en *El rescoldeado* el motivo A posee una escala descendiente, en *El tulumbano* es ascendiente. Es muy sutil esta diferencia y no posee otras implicaciones que no sean las melódicas. Luego, los motivos B y C se corresponden, manteniendo el primero un estado flotante dentro de la melodía que permite (junto con el motivo A) el desplazamiento, las vueltas y los giros de los bailarines, mientras que el segundo, menos melódico y más rítmico, funciona como el ápice de la forma, dando acceso al momento del zapateo en la danza (Figura 3). Resulta posible pensar que todas estas similitudes entre ellas (misma tonalidad en re mayor, la estructura melódica, la forma rondó, los tiempos de los motivos) corresponden a las características tanto concretas como simbólicas del territorio (DOZENA, 2019b) y de las cuales la música es de claramente un reflejo.

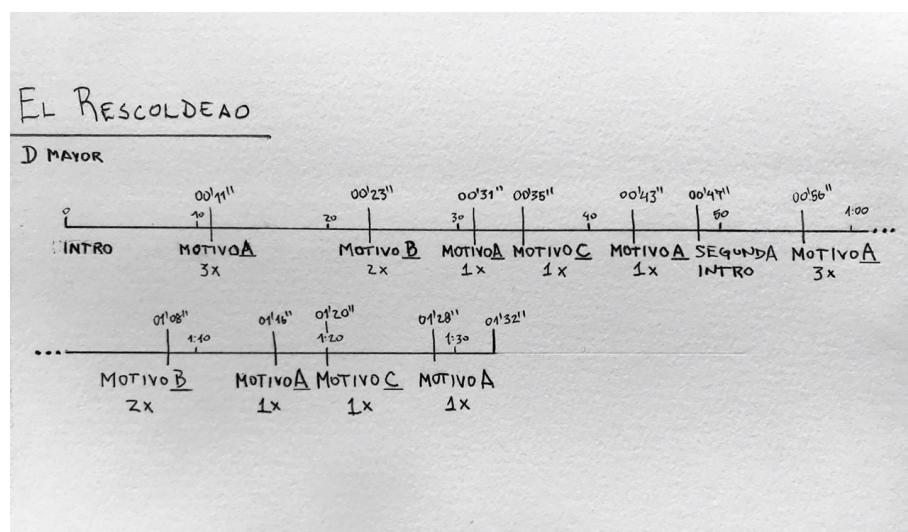


Figura 1 - Gráfico de El rescoldeado

Fuente: Gráfico de la forma y descripción del material musical realizado por Otto Hanriot (2020)

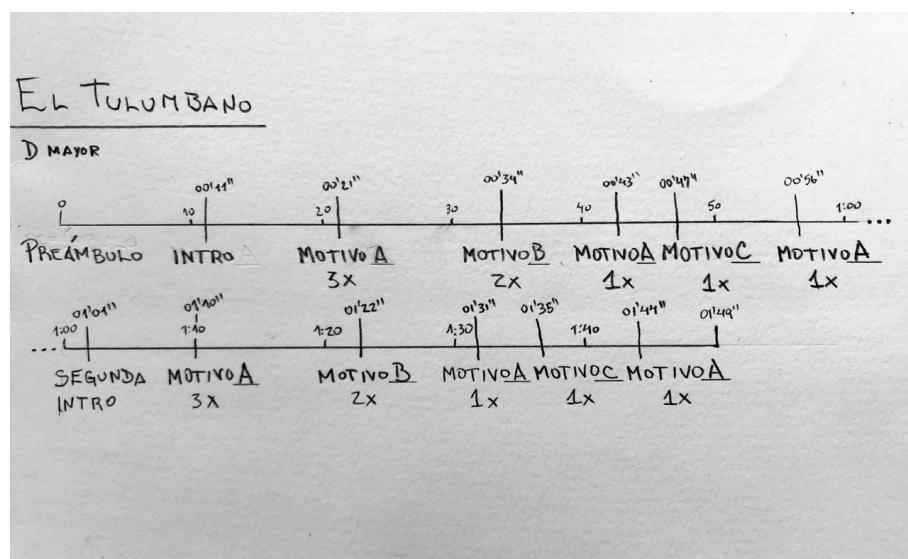


Figura 2 - Gráfico de El tulumbano

Fuente: Gráfico de la forma y descripción del material musical realizado por Otto Hanriot (2020)

Continuando con la idea de que ambas músicas poseen una conexión con el territorio, cabe agregar que tulumbano es el gentilicio masculino de las personas que nacen en Villa Tulumba, cabecera del departamento homónimo, situado en el norte de Córdoba. El Cerro Colorado está situado en la intersección de los departamentos Río Seco, Tulumba y Sobremonte.

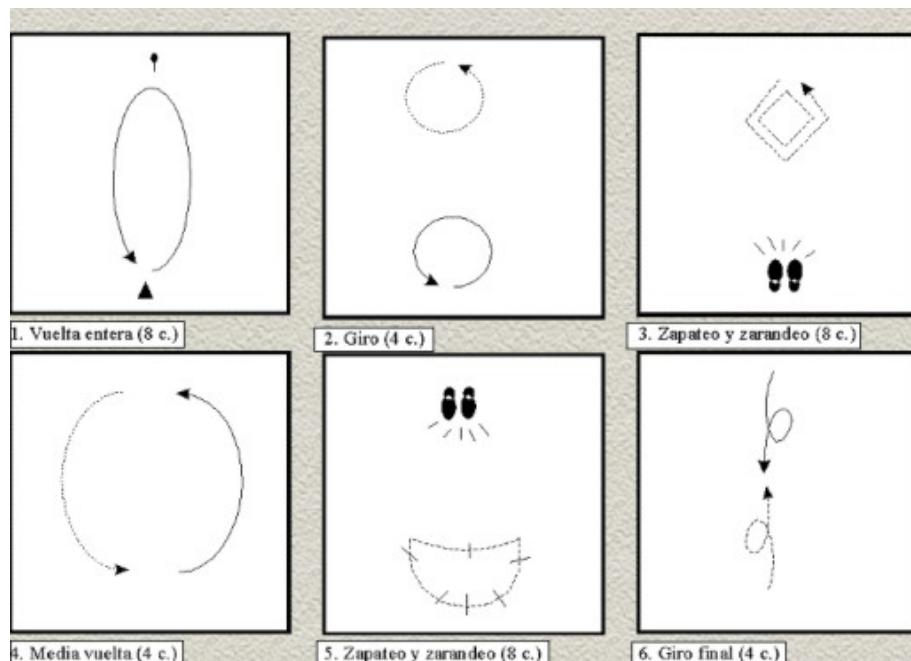


Figura 3 - Coreografía del gato

Fuente: Enciclopedia Digital de la Provincia de Salta – Argentina (2013).

En el caso de rescoldeado proviene de rescoldo que son las brasas y cenizas que sobran luego de hacer un asado (Imagen 1). Tradicionalmente en el norte cordobés y otras zonas del norte argentino, las familias aprovechan estas cenizas del almuerzo para cocinar el pan, que se llama tortilla de rescoldo, para la merienda. Una vez cocinado, se le debe sacar las cenizas y alguna parte que se quemó de más. Ya que rescoldeado es la adjetivación de rescoldo, es posible pensar que pudo llegar a ser un apodo dado a alguien con motivo de chanza o broma. A este respecto, Marcelo Vena me contó una historia que, verdadera o no, en broma o no, resulta en una imagen de una potencia poética ineludible. Según me comentó por whatsapp Cerro Colorado a lo largo del siglo XX fue un lugar donde predominaban las canteras y por lo cual los denominados trabajadores golondrinas iban para pasar una temporada:

[...] si fuese un paisano, cómo te podés imaginar a un paisano que le digan el rescoldeado... puede ser que sea manchado, que sea quemado, que sea oscuro o con manchas claras o sucio, lleno de tierra o lleno de cenizas. Por ahí, qué sé yo, me trae a la memoria la pinta de los picapedreros llenos de tierra cuando salían de las canteras después de haber volteado bloques de piedra, venían con los pelos grises y la ropa toda gris de tierra y media colorada también, y qué sé yo, pudo haber sido tal vez en referencia a eso... a que a alguien le hayan dicho esa broma porque acá son muy occurrentes los cordobeses y en el pueblo en seguida siempre hay un sobrenombre para alguien" (VENA, 2020).

De esta forma, tanto las músicas instrumentales como las canciones, tienen un anclaje en el espacio geográfico específico de Cerro Colorado. En este sentido, todas ellas componen una especie de escena/escenografía mediante la cual la transmisión de estímulos visuales, auditivos, olfativos, táctiles, gustativos es crucial para conseguir producir en el oyente una experiencia paisajística lo más completa posible, o retomando las palabras de Roberto Chavero, traducir de la manera más cabal posible el paisaje en el cual Yupanqui estaba inmerso.



Imagen 1 - La tortilla al rescoldo

Fuente: Mis memorias de cocina (2014).

## Las ramificaciones musicales de los árboles

El árbol es un elemento tan importante dentro de la concepción musical y poética de Atahualpa Yupanqui que aparece representado en tres niveles. El primero de ellos resulta de su poder simbólico. El segundo corresponde al árbol como material noble, es decir, su madera. Y el tercero y último, tiene que ver con el significado que posee como dador de sombra y descanso, o en otras palabras para el descanso final y eterno. El primer aspecto relaciona al árbol “como símbolo de vida, de la sabiduría, de la identidad, y sobre todo de la posibilidad de elevación espiritual del hombre” (ABDALA, 2016, p. 174). En la mitología de los árboles se entiende que ellos se conectan con los tres niveles de la existencia: “a través de sus ramas y hojas, se conectan con el cielo o el mundo de los dioses; mediante su tronco, con la tierra o el mundo de los seres humanos; y por medio de sus raíces, con el mundo subterráneo o mundo de los muertos, de las energías cetónicas” (GUTDEUTSCH, 2017, s/p). Para Yupanqui el árbol no es simplemente una planta que decora el paisaje, sino que es un ser como cualquier otro que posee alma, corazón, piernas, brazos, recuerdos y memoria. El árbol simboliza la vinculación del ser humano con su terreno natural, con el lugar en el cual se elige vivir y echar raíces (ABDALA, 2016), tal como Yupanqui hizo en Cerro Colorado. En este sentido, una canción que refleja los sentimientos de los árboles y su conexión con el ser humano es *El árbol que tu olvidaste* (1974), dedicado a un algarrobo que está en Agua Escondida[6]. Esto queda sintetizado en los primeros dos versos:

*El árbol que tú olvidaste Siempre se acuerda de ti Y le pregunta a la noche Si serás o no feliz El arroyo me ha contado Que el árbol suele decir: Quien se aleja junta quejas En vez de quedarse aquí*

El segundo aspecto, Eliana Abdala lo enuncia de la siguiente manera “la comunicación con el resto del mundo –ramas que se extienden” (2016, p. 174), el cual se dio mediante su compañera incondicional la guitarra, que no era otra cosa que una especie de desprendimiento del árbol. Tanto fue así que Yupanqui en su libro de memorias explica:

En un tiempo, antes de ser guitarra, antes de que la madera fuera ahuecada, la guitarra fue simplemente un trozo de un árbol. Integró el cuerpo de un árbol determinado, un abeto azul, un jacarandá. Y ese árbol no era solitario, no estaba solo en una

colina, sino que formaba parte de una pequeña selva, de eso que llamamos monte. Y ahí ese árbol era vecino de otros de todo tipo y especie, de hojas perecederas o no perecederas, de madera dura o madera blanda, de madera que absorbe la humedad o de madera que la conserva. Ahí vivía la guitarra antes de ser guitarra. Y ese pedazo de madera integrante de la selva tiene que haber recibido un gorjeo de algún ave al atardecer, o al amanecer, o al mediodía. De toda clase de pájaros a toda hora del día. Toda la selva recibió el cántico de pájaros a lo largo de los años, de pájaros que han cantado con frío en invierno, con sol, con siestas, con sustos, con coraje y en primavera con amor, con polluelos, con hijos o sin hijos. El cántico del ave ha sido siempre el elemento. Y a la madera sensible se le ha recontrapenetrado ese cántico (2008, p. 187).

El poema Quebrachito blanco escrito el 29 de marzo de 1954 en Agua Escondida, relata los últimos días de dicho árbol y en el anteúltimo verso deja plasmado esa relación del canto de los pájaros y el árbol:

*Nidos, no tuviste nunca; Sólo aquel que yo construí para esconder una copla como canto de crespín*

Resulta interesante resaltar que en un poema de despedida a un árbol con el cual ciertamente entabló una relación afectiva, Yupanqui destaca el canto de un pájaro que posee toda una leyenda alrededor de su canto[7].

Y, por último, el tercer aspecto, relativo a “la muerte y la regeneración también son internalizadas por el hombre a través del árbol” (ABDALA, 2016, p. 174). Es por todos sabido que Yupanqui murió en Nimes durante una gira y pidió que fuese cremado y enterrado a la sombra de un roble (Imagen 2) en su lugar en el mundo: Cerro Colorado. Dicho roble había sido plantado por su mujer y compañera compositora, Nenette. En el poema acompañado de su guitarra, No me dejes partir, viejo algarrobo, consigue resumir todos los sentimientos que tuvo para con los árboles, dotándolos de una suerte de magia y sabiduría. Así, como si le estuviese hablando a un querido amigo, en el primer verso hace referencia al sonido con el silencio y a la pena con el canto del pájaro, y en el tercero hace mención del género musical proveniente principalmente del Perú que mezcla dulzura y melancolía en dosis similares:

*No me dejes partir, viejo algarrobo Levanta un cerco con tu sombra buena, Átame a la raíz de tu silencio Donde se torna pájaro la pena. Yo siempre fui un adiós, un brazo en alto, Un yaraví[8] quebrándose en las piedras; Cuando quise quedarme vino el viento Vino la noche y me llevó con ella (resaltado mío).*



Imagen 2 - Lugar en donde las cenizas de Atahualpa  
Yupanqui están enterradas bajo la sombra del algarrobo  
Fuente: Fundación Atahualpa Yupanqui - archivo propio (1992).

Y en el último verso, otorga a los ruidos y sonidos de una tarde en algún lugar remoto, alejado de las ciudades, un estatus de sinfonía de rumores que parecen tener el poder de hechizar a quien los escuche:

*Que en ti se anuden todos los caminos Con abrazo tenaz de enredadera Y no haya más rumor que el de la tarde, Cuando pasa descalza por la arena (resaltado mío).*

Por eso se puede decir que Yupanqui no solo escribió poesías y compuso músicas inspirado en los árboles, sino que este vínculo caló más profundo en su ser ya que lo puso en práctica aplicándolo a su propia vida en los tres niveles anteriormente citados: su lugar en el mundo estuvo poblado de árboles, su manera de transmitir su canto y sus historias fue con la compañía incondicional de la guitarra, una ramificación del árbol, y por último, el lugar dónde están enterradas sus cenizas es ni más ni menos que a la sombra de un árbol. La obra del artista argentino Ricardo Celma ilustra muy bien la relación que el cantautor tuvo con los árboles y sus guitarras (Imagen 3).



Imagen 3 - Obra 'Atahualpa y el árbol'

Fuente: Ricardo Celma (2013).

## El caballo y sus significaciones en la obra de Yupanqui

A lo largo de su vida Yupanqui tuvo muchos caballos y con cada uno de ellos entabló una relación que iba más allá de la de hombre-animal. Por eso cada uno tenía un nombre y a muchos de ellos les llegó a dedicar poemas y/o canciones. Tan significativo fue su amor por estos animales que, en su libro de memorias, el caballo aparece como un ser entrañable, sensible, locuaz:

[...] el animal que más he querido y que más ha estado en mi vida hasta último tiempo, quince años acompañándome en las buenas y en las malas, en penas y en alegría [...], el preferido mío se llamaba El Extraño [...] El Extraño me seguía por todos lados. Yo lo dejaba con las riendas abajo a cuarenta metros y cuando me sentía toser, levantaba la cabeza, amagaba una especie de saludo que sería un relincho ahogado y hacía dos o tres pasos, acercándose. Era mi amigo. Cómo no nos íbamos a ver y saludar en ese lenguaje que sólo el paisano entiende (2008, p. 212).

La mayoría de los caballos que Yupanqui tuvo fue en Cerro Colorado. Él que quedó inmortalizado en la famosa canción fue El alazán (1954), que tanto por su triste final en una sierra cercana a El Silencio[9] como por la relación que Yupanqui tuvo con él, le dieron a la letra una profundidad y emoción muy singulares: “para que la pena no parezca mucha pena, la hice canción. Pero es pena perder un caballo tan lindo como era mi alazán[10]”. Antes de cantar y ante el pedido del entrevistador de contar sobre el caballo, Yupanqui como si estuviese recitando un poema, dice:

*El viejo caballo, el alazán inmóvil y de pie, sobre una loma manteníase apenas su figura parecía evocar con desventura su antiguo tiempo de potranca y doma. Por entre un pastizal de blando aroma me acerqué a contemplar su desventura solo a su lado mi piedad segura, y el vuelo ocasional de una paloma. Miré su pelo sucio, deslucido, su belfo triste, su mirar vencido: todo eso suyo de animal hundido. Y al contemplar su soledad serena sentí que estaba como yo en el mundo sin más sostén, que el de su propia pena.*

Este vínculo empático con el caballo estuvo desde siempre. Vale mencionar que con escasos 20 años Atahualpa decidió recorrer el norte argentino a caballo y con lo justo y necesario, es decir algo de ropa, algunos libros, una quena y, por supuesto, la guitarra. Esos viajes podían durar hasta 40 días/noches, en donde Yupanqui dormía donde fuese “en chozas donde la miseria abochorna a todos los paisajes [...] en los valles abandonados, atando mi caballo a lazo largo, y asegurando la presilla en una espuela, dejándome una bota a medio quitar para así despertarme al primer tirón” (YUPANQUI, 1965, p. 76). El caballo fue para Atahualpa mucho más que un animal de adoración o compañero de viaje, fue lo que marcó su manera de observar,

escudriñar y conectarse de otro modo con el paisaje. Por eso no es por casualidad que le haya dedicado tantas canciones al caballo y en especial, a algunos caballos que hicieron parte de su vida. En este sentido, resultan esclarecedoras sus propias palabras cuando relata:

Un viaje a caballo a Bolivia se compone de infinitas llegadas. Cuando uno toma un autobús o un avión, es otro asunto. Va y llega. Sale y vuelve a entrar, y llega. Solo... solamente ve un mar de nubes y nada. ¿Y esperar qué? Es muy rápido el camino, el andar es muy rápido, muy cómodo, pero no ayuda al fruto, no puede..., no hay nada que madure en el camino, en esas horas no hay nada que madure como no sean las ganas de llegar. En cambio, a caballo usted llega a una flor, a un amigo, a una piedra, a un árbol, a un rincón, a un arenal, a lo que parece un desierto. Usted va entre Santiago del Estero y Tucumán o entre Córdoba y Tucumán, y parece que el camino le va diciendo hasta aquí Córdoba, más allá, cuando es la antesala del desierto, de un amago de desierto, cuando empieza a escasear el agua, ve que el pasto no es tan verde, sino que se vuelve gris y los hombres empiezan cordialmente a ser afectivos con quien pasa (CANAL ENCUENTRO, 1985b).

En esta misma línea, el hijo de Yupanqui, Roberto Chavero, le atribuye al caballo un papel crucial en la vida y obra de su padre:

La significación del caballo en la obra de Yupanqui es profundísima, el hecho de haber viajado y utilizado el caballo, no sólo como medio de transporte, sino el poder ir observando paisajes, gentes, tradiciones, imprimió en su obra una forma de ver la vida muy distinta si no le hubiera ocurrido esto. Esa forma de poder observar marcó profundamente su obra (LA GACETA, 2018).

El caballo, sin lugar a dudas, no solo le dio muchas alegrías, nuevas formas de mirar y entender los paisajes, sino que también le provocó reflexiones como esta: “el hombre de a pie es solo la mitad de un gaucho” (YUPANQUI, 2008, p. 212).

## MECANISMOS YUPANQUIANOS PARA DESCIFRAR EL PAISAJE

Parafraseando al propio Yupanqui, se puede decir que era haciendo uso de la agudeza de sus sentidos para capturar lo que provenía del territorio la manera en la cual él establecía un diálogo profundo con los paisajes circundantes. Es decir, como todo artista que busca percibir lo que está contenido en los espacios geográficos, sean urbanos o rurales, en los cuales está inmerso (AROSTEGUY, 2020a), Yupanqui a través de sus composiciones y poesía procuraba descifrar y (re)interpretar los paisajes con el propósito de conectarse y/o mimetizarse con ellos. En este sentido, los paisajes para Yupanqui poseían aspectos metafísicos y a partir de los cuales conseguía recibir la energía necesaria para continuar su camino. Así, en una conversación con Roberto, me contó que su padre buscaba mediante la sensibilidad transformar los territorios en paisajes y de esta manera conectarse para lograr superar las adversidades internas que lo atribulaban. De esta forma, su hijo explica que:

Para que ese territorio se convierta en paisaje se debe establecer un vínculo que pasa por la sensibilidad, una comunicación, una ida y vuelta, un diálogo entre ustedes y la naturaleza, entonces ahí se convierte en paisaje. Y ahí ustedes comienzan a adquirir una identidad sólida, verdadera [...] Es decir, habrá un río, una piedra, un árbol, una montaña, un rincón de la salina, un yuyo, algo con el que cada uno establecerá un vínculo con ese paisaje y podrá dialogar con ese paisaje. Y ese paisaje ya te ayuda a vos a comprenderte, a pararte, a superar tus limitaciones, tus dolores o lo que sea, y esto es lo que hacía mi padre obviamente con cualquier paisaje (CUADERNOS DE CAMPO, 5 de julio 2018).

En este mecanismo que Yupanqui poseía de transformar los territorios en paisajes, radica toda la magia artística yupanquiana. Esta forma en la cual el cantautor se aproximaba y conectaba con los territorios era algo quizás inconsciente o intuitivo, algo que ya traía incorporado, era una forma de empatía tan profunda mediante la cual conseguía extraer elementos a partir de los cuales elaborar poemas, canciones, pensamientos, reflexiones que no hacían más que vincularlo de una manera más estrecha con los espacios geográficos. Era como si mediante este mecanismo la geografía dejaba huellas indelebles en su cuerpo, alma, piel o en palabras del mismo Yupanqui “vale decir que me anda persiguiendo el paisaje de América para dejarme un

signo en la cara o en el alma" (2008, p. 279). De esta forma, lograba conectarse en un plano emocional y sensitivo con los diversos elementos de la naturaleza (piedras, vientos, luna, ríos, yuyos, etcétera) y conseguía extraerles sentimientos que transformaba en poemas, melodías y/o en canciones. Y retomando la definición de imaginarios de Debarbieux y en específico la cuestión de la resonancia psíquica y poética de las imágenes (AROSTEGUY, 2020b), es posible entender que Yupanqui poseía la capacidad de detectar los componentes simbólicos y concretos de los paisajes mediante los cuales poder desentrañar sus misterios (ROJAS, 1980) y convertirlos en músicas, canciones e imágenes musicales (DIDI-HUBERMAN, 2018).

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Fundación Cultural Latin Grammy por brindarme la posibilidad de realizar esta investigación. En segundo lugar, deseo agradecer a Roberto Chavero por su generosidad y disponibilidad para charlar y matear. A su vez, también quiero agradecer a Hugo Argañaraz, Marcelo Vena y Mariano Medina por su tiempo, simpatía y paciencia. Y un especial agradecimiento a la localidad de Cerro Colorado y sus paisajes sonoros.

## REFERENCIAS

- ABDALA, E. E. *Guitarra dímelo tú: la poesía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Corregidor, 2016. 272p.
- AROSTEGUY, A. Territorio y Música – un diálogo, múltiples ecos: entre tonalidades, sonoridades, acústicas y bullicios de los espacios. *Revista GEOgraphia*, Niterói, v. XXII, n. 49, p. 1-12, 2020a. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2021.v22i49.a29448>
- \_\_\_\_\_. Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos. *Revista Cardinalis*, Córdoba, v. VIII, n. 14, p. 359-379, 2020b.
- BURGOS, R. Geografía de la música en la región de la Huasteca Potosina, Municipio de Tamazunchale, S.L.P., en los inicios del siglo XXI. *Revista Geográfica*, v. 140, Julio-Diciembre, p. 91-133, 2006. DOI: 10.2307/40996733
- CANAL ENCUENTRO. Los caminos de Atahualpa: Un viaje a caballo. 1985a. Disponible em: . Acceso em: 18 feb. 2020.
- \_\_\_\_\_. Los caminos de Atahualpa: El filósofo. 1985b. Disponible em: . Acceso em: 23 set. 2020.
- CARNEY, G. *The Sounds of People and Places: a geography of American folk and popular music*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994. 335p.
- CELMA, R. Atahualpa y el árbol (pintura). 2013.
- CORRÊA, R. L.; ROENDAHL, Z. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. 150p.
- COSGROVE, D. *Social formation and symbolic landscape*. London and Sydney: Croom Helm, 1984. 293p.
- DEBARBIEUX, B. *L'espace de l'imaginaire: essais et détours*. Paris: CNRS Editions, 2015. 310p.
- DEBARBIEUX, Bernard. Los Imaginarios de la naturaleza. In: LINDÓN, A.; HIERNAUX, D. (Eds.). *Geografías de lo Imaginario*. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p. 140-156.
- DIDI-HUBERMAN, G. Pensadores contemporáneos, en Síntesis. Gerardo de la Fuente entrevista a Didi-Huberman. 2018. Disponible em: . Acceso em: 6 ago. 2019.
- DOZENA, A. Os sons como linguagens espaciais. *Revista Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 45, Enero/Junio, p. 31-42. 2019a. <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2019.48532>
- \_\_\_\_\_. A geografia da música. Entrevista com Alessandro Dozena. 2019b. Disponible em: . Acceso em: 8 oct. 2020.
- EL LITORAL. Aves y Chamamé 2: En la soledad del lamento, el crespín. 2019. Disponible em: . Acceso em: 28 set. 2020.

- ENCICLOPEDIA DIGITAL DE LA PROVINCIA DE SALTA – ARGENTINA. El gato. (2013). Disponible en: . Acceso em: 11 maio 2021.
- FRITH, S. **Ritos de la Interpretación**: sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2014. 496p.
- FROBENIUS, L. **Der westafrikanische Kulturkreis**. Harvard: Harvard University Press, 1897. 17p.
- FUNDACIÓN ATAHUALPA YUPANQUI – ARCHIVO PROPIO. 1992.
- GIRONCOURT, G. DE. Recherces de Géographie musicale dans le Sud Tunisien. **La Géographie**, Paris, v. LXXI, n. 6, p. 65-74, 1939.
- GUTDEUTSCH, G. Mitología de los árboles. 2017. Biblioteca Acrópolis. Disponible en: . Acceso em: 21 set. 2020.
- KONG, L. Popular music in geographical analysis. **Progress in Human Geography**, New York, v. XIX, n. 2, p. 183-198. 1995. <https://doi.org/10.1177/030913259501900202>
- LA GACETA. La significación del caballo en la obra de Yupanqui es profunda. Entrevista con Roberto Chavero. 2018. Disponible em: Acceso em: 15 set. 2020.
- LINDÓN, A.; HIERNAUX, D. **Geografías de lo imaginario**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2012. 241p.
- MALINOWSKI, B. **Uma teoria científica da cultura**. São Paulo: Zahar, 1975. 240p.
- MAYRING, P. Qualitative content analysis. **Forum Qualitative Social Research**, Berlin, I/2/ 20, p. s/p, 2000.
- MELLO, J. B. F. DE. **O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira: 1928/1991 – uma introdução à geografia humanística**. 1991. 299 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- MIS MEMORIAS DE COCINA. Tortilla al rescoldo. 2014. Disponible em: . Acceso em: 5 jun. 2021.
- MOZAS, L. Leda Valladares y el significado de una expresión cultural. En el folklore, nuestra raíz (Entrevista a la autora). Clarín, (6/04/1978), Suplemento Cultura y Nación.
- PANITZ, L. M. Geografa e música: uma introdução ao tema. **Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**, Barcelona, v. XVII, n. 978, p. s/p, 2012.
- PERNIOLA, M. **Los Situacionistas**: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Acuarela y A. Machado Libros, 2007. 175p.
- POCOCK, D. Sound and the geographer. **Geography**, Sheffield, v. 74, p. 193-200, 1989. [https://doi.org/10.20630/chirikagaku.46.1\\_41](https://doi.org/10.20630/chirikagaku.46.1_41)
- RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999. 424p.
- ROJAS, R. **Eurindia** (vol. 1 & 2). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. 235p.
- SMITH, S. J. Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music. **Progress in Human Geography**, New York, v. 21, p. 502-529, 1997. <https://doi.org/10.1191/030913297675594415>
- VALIENTE, S. Discursos de la identidad territorial según el cancionero folklórico. **ACME: An international e-journal for critical geographies**, Bristish Columbia, v. 8, p. 46-68, 2009.
- VENA, M. Entrevista a través de Whatsapp. 2020.
- \_\_\_\_\_. **Este largo camino – memorias** (Victor Pintos compilador). Buenos Aires: Cántaro, 2008. 304p.
- \_\_\_\_\_. **El canto del viento**. Buenos Aires: Ediciones Honegger, 1965. 231p.
- \_\_\_\_\_. **Tierra que anda**. Buenos Aires: Editorial Anteo, 1948. 208p.

## ENTREVISTAS REALIZADAS

ARGAÑARAZ, H. Entrevista realizada en el Cerro Colorado el 7 de julio de 2018. Duración: 1:15:12

CHAVERO, R. Entrevistas realizadas el 5 y el 8 de julio de 2018, en la ciudad de Córdoba y Cerro Colorado, respectivamente. Duración: 58:29 y 11:57

MEDINA, M. Entrevista realizada en la ciudad de Córdoba el 13 de julio de 2018. Duración: 1:32:23

VENA, M. Entrevista realizada en el Cerro Colorado el 10 de julio de 2018. Duración: 1:19:03

## CANCIONERO UTILIZADO (POR ORDEN DE APARICIÓN)

- Canción para doña Guillermina. 1963. [www.youtube.com/watch?v=cqth3o02a\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=cqth3o02a_U) [acceso: 15 de setiembre de 2020]
- Madre del monte. 1981. [www.youtube.com/watch?v=Zzj\\_5Lspl58](https://www.youtube.com/watch?v=Zzj_5Lspl58) [acceso: 15 de setiembre de 2020]
- Chinita del campo. 1977. [www.cancioneros.com/nc/12367/0/chinita-del-campo-atahualpa-yupanqui](https://www.cancioneros.com/nc/12367/0/chinita-del-campo-atahualpa-yupanqui) [acceso: 16 de setiembre de 2020]
- El tulumbano. 1955. [www.youtube.com/watch?v=Cc81iDDDZng](https://www.youtube.com/watch?v=Cc81iDDDZng) [acceso: 17 de setiembre de 2020]
- El rescoldeado. 1955. [www.open.spotify.com/album/3KWSJH1RPrDPM5q8e1bftu](https://www.open.spotify.com/album/3KWSJH1RPrDPM5q8e1bftu) [acceso: 17 de setiembre de 2020]
- El árbol que tu olvidaste. 1974. [www.youtube.com/watch?v=Q2-B4XJaRVQ](https://www.youtube.com/watch?v=Q2-B4XJaRVQ) [acceso: 17 de setiembre de 2020]
- El alazán. 1954. [www.youtube.com/watch?v=qud4JYJ9sZc](https://www.youtube.com/watch?v=qud4JYJ9sZc) [acceso: 18 de setiembre de 2020]

## NOTAS

[1]La Internacional Situacionista (IS) era una organización de artistas e intelectuales revolucionarios europeos de la década de 1960 cuyos principales objetivos era el de acabar con la sociedad de clases y combatir el sistema ideológico capitalista. Entre sus miembros se encontraban Raul Vaneigem, Guy Debord, Alexander Trocchi, Ralph Rumney, Asger Jorn, Attila Kotanyi e Michèle Bernstein (PERNIOLA, 2007).

[2]Este concepto se basaba en principios difusiónistas que consideraba que un número limitado de ciclos culturales se desarrollaban en diferentes momentos y en diferentes lugares y que todas las culturas, antiguas y modernas, fueron el resultado de la difusión de complejos culturales a partir de estos centros culturales (FROBENIUS, 1897).

[3]La canción en cuestión es Lindo Cerro Colorado (1989) [acceso: 23 de setiembre de 2020].

[4]Fue el seudónimo que utilizó la esposa de Atahualpa Yupanqui y eximia compositora, Antonietta Paule Pepin Fitzpatrick.

[5]El rondó es una forma musical instrumental que comenzó a ser más claramente establecida a mediados del Barroco Musical (siglo XVII), pero fue solidificada durante la transición entre Barroco y Clasicismo Musical (siglo XVIII). En el plano estructural genérico, esta forma envuelve la presencia de diversas secciones musicales (indicadas por letras mayúsculas) con variedad en número y contenido, comenzando y terminando con una sección principal (A), que es normalmente reiterada durante la pieza, pero alternando con una o más secciones secundarias (B, C, D, etc.) (FUENTE WIKIPEDIA)

[6]Así se llama el lugar donde la Casa-Museo de Atahualpa Yupanqui está situada.

[7]Dicen que Crespín tenía una hermosa mujer como esposa, que se amaban, pero ella sentía una afición incontrolable por el baile. Este fanatismo por la danza causaba varias peleas, tantas que finalmente un día desembocaron en el abandono de la mujer a su marido. Así ella podía bailar hasta el amanecer en cuanta bailanta se la invitara. Cierta vez tuvo noticias de una grave enfermedad de Crespín. Respondiendo a su sincero amor, concurrió al rancho, donde encontró a su marido en estado delicado. Al verlo así, urgentemente salió a buscar el remedio indicado para curarlo. Sin embargo, en el camino, cerquita del pueblo, se encontró con un concurrido baile. Ella no pudo resistir sus ganas de danzar y se quedó hasta el final. Los vecinos se acercaban para advertir el mal estado de su esposo. Hasta que al final le dijeron que ya había muerto, a lo que ella contestó que había tiempo para llorar. Cuando volvió a su rancho, yacía muerto su esposo. Sin encontrar consuelo, se fue al bosque a expresar su dolor. Así se transformó en un solitario pájaro que vaga llamando incesantemente a su marido: Crespín... Crespín... Crespín... Fuente: El Litoral (2019).

[8]Yaraví “es un género musical mestizo que fusiona elementos formales de la música incaica conocido como harawi y la poesía trovadoresca española evolucionada desde la época medieval y renacentista. Especie de cantar dulce y melancólico que entonan los amerindios de algunos países de América del Sur” (FUENTE WIKIPEDIA).

[9]Forma parte de la Casa-Museo y está compuesta por un sendero que lleva ese nombre y lleva hasta un acantilado con una vista panorámica maravillosa.

[10]Esta versión de El Alazán fue grabada en 1980 para el programa de Televisión Española "Retrato en Vivo: El Hombre del Camino".