

*CrossRef DOI of original article:*

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

4 Agustín Arosteguy<sup>1</sup>

5 <sup>1</sup> Universidad de Buenos Aires (UBA)

6 *Received: 1 January 1970 Accepted: 1 January 1970 Published: 1 January 1970*

---

7

8 **Abstract**

9 The objective of this article is to demonstrate in the album Cité de la musique by the  
 10 composer and musician from Salta Dino Saluzzi the relationship that is woven between the  
 11 spaces and the emotions, consequently, the spatial reminiscences of his hometown Campo  
 12 Santo, a city in the province of Salta, Argentina. The methodology used was based on asking  
 13 people of different Argentine nationality profiles to listen to three pieces of music and tell what  
 14 feelings, sensations, smells, flavors, images, textures and landscapes aroused in them. Based on  
 15 these stories, the analysis of the nine compositions that make up this album was structured.

---

16

17 *Index terms*— geographic feelings, music, folklore of salta, bandoneon, dino saluzzi.

18 **1 I.**

19 Introducción n su libro Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values publicado en  
 20 1974, el geógrafo Yi-Fu Tuan planteaba que la percepción ambiental es la respuesta de los sentidos de los seres  
 21 humanos a los estímulos externos emitidos por el espacio que los rodea. Esta idea permitiría pensar, por un lado,  
 22 que los estímulos que emiten los espacios están vinculados no solo a lo humano sino también a lo no-humano y  
 23 aproximarse, entonces, a las contribuciones recientes de las geografías no representacionales 1 (Thrift, 2007) y,  
 24 otro, que estos espacios son una confluencia de trayectorias heterogéneas en coexistencia y con la particularidad  
 25 de estar siempre en devenir (Massey, 2005). En este punto podemos introducir el pensamiento de la historiadora  
 26 y geógrafa cultural italiana Giuliana Andreotti (1996) para quien "un abordaje emocional en la geografía significa  
 27 investigar la influencia de la dimensión interior del individuo en la experiencia del mundo, predisponiéndose a  
 28 recoger las emociones que los lugares provocan en las personas" (apud?urlanetto, 2018, p. 202-203). Es en esta  
 29 relación entre emociones y espacios que este artículo propone indagar en las constelaciones geoafectivas presentes  
 30 en el álbum Cité de la musique ??ECM, 1996) del bandoneonista y compositor salteño Timoteo "Dino" Saluzzi  
 31 (Campo Santo, n. 20 de mayo de 1935). La ciudad de Campo Santo está localizada a solo 50 kilómetros al  
 32 este de la capital provincial y pertenece al departamento General Güemes. A su vez, dista 15 kilómetros de la  
 33 provincia de Jujuy dirección norte. Esta pequeña localidad, según datos del Instituto Nacional de Estadística y  
 34 Censos (INDEC, 2020), posee aproximadamente 7 mil habitantes. Esta ciudad salteña se destaca por el fuerte  
 35 perfil histórico debido a que fue un escenario destacado de la Guerra Gaucha 2 1 Según Nigel Thrift (2007) el  
 36 concepto de geografías no representacionales implica aproximaciones a la geografía desde la experiencia corpórea  
 37 y afectiva, así como performática de lo humano y no-humano. y de la defensa de la frontera norte por parte  
 38 de Manuel Belgrano. Frente a la Plaza Central, sobre la calle General Güemes, se encuentra el algarrobo que  
 39 está considerado árbol histórico y cuenta entre 450 a 500 años de existencia. Fue declarado monumento nacional  
 40 porque a su sombra descansó el general Belgrano en 1812 mientras organizaba su ejército para ir a combatir a  
 41 Jujuy, en lo que se conoció como el éxodo jujeño 3 En relación a la gastronomía, entre los platos auténticos se  
 42 destacan las empanadas, los tamales y las humitas, además de los dulces regionales, como el tradicional dulce de  
 43 cayote, mermeladas de un solo sabor o combinadas, miel de caña, turrone, alfajores y colaciones. En materia

### 3 DISEÑO METODOLÓGICO

---

44 cultural, Campo Santo es cuna de cantores y poetas, entre los que podemos nombrar al músico y pianista José Lo  
45 Guidice, al compositor y músico Ariel Petrocelli, al cantante popular Beto Fernán y el poeta Ricardo Nallar . El  
46 cultivo más importante de la región es la caña de azúcar, que se concentra en una superficie de aproximadamente  
47 3 mil hectáreas ubicadas en la zona que abarca Campo Santo, Betania y El Bordo. Por eso los cañaverales son el  
48 paisaje predominante no solo en Campo Santo sino también en Güemes y Cobos. En 1760, el coronel de milicias  
49 reales Juan Adrián Fernández Cornejo fundó el Ingenio San Isidro y fue quien introdujo la caña de azúcar desde el  
50 Perú, e instaló su trapiche en la hacienda de la Viña de Siancas, cuyos cultivos progresaron de manera paulatina  
51 dando origen al primer ingenio azucarero del país.

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

## 2 4

57 De esta forma, este trabajo se inscribe dentro del reciente giro emocional (Davidson, Bondi y Smith, 2007; Labanyi,  
58 2010; Lozano, 2012) en la Geografía al plantearse investigar cómo la música popular puede ser entendida como una  
59 experiencia humana en la que confluyen una simultaneidad de historias que incluyen componentes transhumanos  
60 o posthumanos presentes . 3 El éxodo jujeño fue la retirada hacia Tucumán que, cumpliendo parcialmente la  
61 orden de evacuación hasta Córdoba impartida por el Primer Triunvirato de las Provincias Unidas del Río de la  
62 Plata, emprendió -el 23 de agosto de 1812- el Ejército del Norte, comandado por el general Manuel Belgrano, y  
63 la población de San Salvador de Jujuy -que abandonó completamente la ciudad y sus campos- como respuesta  
64 estratégica ante el avance del Ejército Realista proveniente desde el Alto Perú y cuya retaguardia fue protegida por  
65 el mayor general Eustoquio Díaz Vélez, resistiendo el acoso enemigo (Fuente Wikipedia) 4 Información extraída  
66 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%20por%20Belgrano%20II>  
67

### 3 Diseño Metodológico

69 Volume XXII Issue IV Version I en la configuración de los espacios que, a su vez, están en constante construcción.  
70 Parte de la premisa que es factible instaurar nuevas modalidades de comprensión y de relación con el mundo  
71 a través de la música, y a su vez, piensa que es "posible crear un mundo particular con la música, o, mejor  
72 dicho, construir y anclar nuestro ser en el mundo musicalmente" (Furlanetto, 2018, p. 201). Por lo cual,  
73 creo que Campo Santo funciona para Saluzzi como un anclaje geoafectivo dentro de su universo musical en  
74 constante devenir y que de alguna forma cada una de las 9 músicas que componen el álbum parecieran retornar,  
75 cual ritornelo deleuziano (Ferraz, 2005) una y otra vez, de manera incesante, hacia ese lugar, esos paisajes, esa  
76 naturaleza, esos espacios, esos aromas, esas texturas, esas geografías cargadas de afectos, sensaciones y emociones  
77 a granel.

78 Para conseguir abordar las cuestiones del presente trabajo, se utilizó el método cualitativo. Esta elección  
79 se basó en la naturaleza de la investigación y por creer que este tipo de método favorece la recopilación de  
80 información haciendo hincapié en la subjetividad y sensibilidad del investigador. En este sentido, a su vez, un  
81 trabajo que sirvió de inspiración para pensar en una metodología fuera de los límites tradicionales fue el texto de  
82 John Finn (2015), "Musicscapes of Heritage and Memory: Researching the Musical Construction of Place". Este  
83 texto posee la particularidad de pensar y reflexionar en nuevas metodologías para el mundo sonoro en lugar de  
84 "utilizar métodos visuales disfrazados para el mundo de los sonidos" (p.122), ya que redundan en aspectos  
85 representacionales provenientes del mundo visual y resultan limitados/ limitantes cuando se busca abordar  
86 aspectos sonoros. Por esto, propone metodologías auditivas variadas, tales como "la 'escucha' experimental  
87 (Smith, 2000, p. 626) y la "escucha participante" (Wood y Smith, 2004) mediante las cuales se considera a un  
88 grupo más amplio de participantes y se enfocan en las percepciones, impresiones, interpretaciones y comprensiones  
89 del investigador en el lugar. También menciona las audio-etnografías de la música en la performance (Smith,  
90 2000), las cuales utilizan entrevistas y conversaciones con cualquier persona relacionada con una performance en  
91 particular, y la observación de las performances, ensayos u otras actividades relacionadas con la música. Y, por  
92 último, la "etnografía performática" (Morton, 2005) que se basa en el uso de diarios hablados para músicos, en  
93 los que los artistas registran sus pensamientos y experiencias antes, durante y después de las performances.

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

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).

## 6 IV.

## 7 Resultados Encontrados

## 8 B

El álbum 5 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 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 dónde 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 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 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

---

225 inicio, un repertorio nutrido de paisajes afectivos que logran activar en los/as escuchadores/as resonancias, ecos,  
226 mensajes "en que el paisaje activa en el individuo (yo agregaría el plural, para integrar a quienes escuchan y a  
227 quienes componen e interpretan) una fuerte evocación, y éste a su vez consigue 'hacer hablar al paisaje'" (Lozano,  
228 2012, s/p). O como le gustaba decir a Atahualpa Yupanqui sobre los cantores: "El cantor traduce lo que la tierra  
229 le dicta, el cantor no elabora, sino que traduce, es un mensajero de voces que le llegan. Él traduce lo que la  
230 tierra le dicta, lo que le va dictando la tierra" (Hassan, 1985). Porque, en definitiva, siendo cantores o no, siendo  
231 músicos o no, siendo humanos o no-humanos, lo relevante es que como seres tenemos la capacidad de conectarnos  
232 con los paisajes, los espacios y los lugares, ya que como define Paloma Puente Lozano "los 'paisajes afectivos' son  
233 la expresión geográfica y la concreción material y simbólica de nuestras querencias; es decir, aquellos

## 234 9 B

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

## 260 10 La Geografía Sentimental en la

261 Música de Dino Saluzzi

262 Parece que Dino Saluzzi en este disco plasma lo que Beatriz Furlanetto manifiesta cuando señala que a través  
263 de la música los seres humanos nos conectamos con el mundo, con el espacio geográfico, con nuestro pueblo natal  
264 y nuestros lugares de residencia/pertenencia. Todo este caleidoscopio geográfico que se despliega en este disco, en  
265 donde cada música parece regresarnos una y otra vez a los infinitos Campos Santos que existen dentro de Saluzzi.  
266 Es que una ciudad, pueblo o localidad nunca es la misma. Es que los espacios nunca se mantienen estancos,  
267 siempre fluyen en un devenir constante. Por este motivo, Doreen Massey (2005) establece tres principios o  
268 proposiciones a partir de los cuales concebir el espacio: "primero, se entiende el espacio como producto de  
269 interrelaciones? por lo cual las identidades no son algo ya constituido, sino que se basan en la construcción  
270 relacional de cosas". En segundo lugar, "se imagina el espacio como la esfera de la posibilidad de la existencia de  
271 la multiplicidad, esfera en la cual distintas trayectorias coexisten. Por lo cual, sin espacio no hay multiplicidad;  
272 y sin multiplicidad no hay espacio". Y como tercera y última proposición, "se reconoce el espacio como estando  
273 siempre en construcción. Precisamente porque el espacio, en esta interpretación, es un producto de relaciones que  
274 están embutidas en prácticas materiales que deben ser efectivadas, él está siempre en proceso de hacerse". En este  
275 sentido, "tal vez pudiésemos imaginar el espacio como una simultaneidad de historias hasta ahora" ??Massey,  
276 2005, pp. 10-12). Esto último, de imaginar el espacio como un conjunto de historias hasta ahora y que éstas  
277 pueden ser evidenciadas a través de la música, creo que encaja en las 9 historias musicales que Saluzzi nos narra  
278 en este álbum. Y, sobre todo, porque estas 9 historias se van resignificando y reinterpretando cada vez que como  
279 escuchadores/as nos disponemos a oír el disco.

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

## 11 BIBLIOGRAFÍA

---

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

## 293 11 Bibliografía

294 <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Geographic Feelings in the Music of DINO SALUZZI: Relationship between Emotions and Spaces in the Album Cité de la Musique(ECM, 1996)

- 295 [Revista Punto] , Sur Revista Punto . p. .
- 296 [Ecm] , Ecm .
- 297 [Godard and Miéville ()] , J L Godard , A M Miéville . 1999.
- 298 [Arosteguy ()] ‘): las reminiscencias espaciales en la poesía y en la melodía de Atahualpa Yupanqui’. A  
 299 Arosteguy . 10.26895/geosaberes.v12i0.1170. <https://doi.org/10.26895/geosaberes.v12i0.1170>  
 300 *Revista Geosaberes*, v 2021. 12 p. . (Descifrando el paisaje de Cerro Colorado)
- 301 [Thien ()] *After or beyond feeling? A consideration of affect and emotion in geography*. *Area*, v, D Thien . 2005.  
 302 37 p. .
- 303 [Mccormack ()] ‘An event of geographical ethics in spaces of affect’. D P Mccormack . *Transactions* 2003. (4) p.  
 304 .
- 305 [Andreotti ()] G Andreotti . *Paesaggi culturali. Teoria e casi di studio*. Milano: Edizioni Unicopli, 1996. 1996.
- 306 [Saluzzi ()] *Cité de la musique*, D Saluzzi . 1996.
- 307 [Mannarino (2020)] *Dino Saluzzi: "El fueye es como si fuera mi corazón*, J M Mannarino . <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/dino-saluzzi-el-fueye-es-como-si-nid2548442/>  
 308 //www.lanacion.com.ar/espectaculos/dino-saluzzi-el-fueye-es-como-si-nid2548442/  
 309 2020. December 26.
- 310 [Grillo (2012)] ‘Dino Saluzzi: Cité de la musique (ECM 1616)’. T Grillo . [https://ecmreviews.com/2012/](https://ecmreviews.com/2012/10/13/cite-de-la-musique/)  
 311 [10/13/cite-de-la-musique/](https://ecmreviews.com/2012/10/13/cite-de-la-musique/) *ECM Reviews* 2012. October 13.
- 312 [Labanyi ()] ‘Doing things: emotion, affect and materiality’. J Labanyi . *Journal of Spanish Cultural Studies*  
 313 2010. p. . (v. 11, n. 3-4)
- 314 [Anderson and Smith ()] ‘Editorial: Emotional Geographies’. K Anderson , S Smith . *Transactions* 2001. (1) p. .
- 315 [Cárdenas-Soler and Martínez-Chaparro ()] ‘El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica’.  
 316 R N Cárdenas-Soler , D Martínez-Chaparro . 10.19053/20278306.3717. [https://doi.org/10.19053/](https://doi.org/10.19053/20278306.3717)  
 317 [20278306.3717](https://doi.org/10.19053/20278306.3717) *Revista Investigación* 2015. p. . (Desarrollo e Innovación, v. 5, n. 2)
- 318 [Lozano ()] ‘El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos’. P P Lozano .  
 319 *Cuadernos Geográficos* 2012. (v. 51, s/p)
- 320 [Davidson et al. (ed.) ()] *Emotional Geographies*, J Davidson , L Bondi , Smith . M. (ed.) 2007. New York:  
 321 Routledge.
- 322 [Yupanqui ()] *Este largo camino: memorias*, A Yupanqui . 2008. Buenos Aires: Cántaro.
- 323 [Massey ()] *For space*, D Massey . 2005. London: SAGE.
- 324 [Furlanetto (eds.) ()] *Geografia da Música: rodas de choro, emoções e encontros*, B H Furlanetto . Azevedo, A.  
 325 F., Furlanetto, B. H., Duarte, M. B. (eds.) 2018.
- 326 [Geografias Culturais da Música] *Geografias Culturais da Música*, (Braga) p. . Universidade do Minho
- 327 [Histoire(s) du cinéma ()] *Histoire(s) du cinéma*, 12. \_\_\_\_\_.. 1989. (film)
- 328 [Wood and Smith ()] *Instrumental routes to emotional geographies. Social and Cultural Geography*, N Wood , S  
 329 Smith . 2004. p. .
- 330 [\_\_\_\_\_] () *Intensities of feeling: towards a spatial politics of affect. Geografiska Annaler*, v, \_\_\_\_\_. 2004.  
 331 86 p. .
- 332 [Ferraz ()] *Livro das sonoridades*, S Ferraz . 2005. (notas dispersas sobre composição. Rio de Janeiro: 7 Letras)
- 333 [Hassan ()] *Los caminos de Atahualpa: El filósofo*, A Hassan . 1985. (Director). Canal Encuentro)
- 334 [\_\_\_\_\_] () ‘Musicscapes of heritage and memory: Researching the musical construction of place’. \_\_\_\_\_.  
 335 *Social Memory and Heritage Tourism Methodologies*, S Hanna, A Potter, E A Modlin, P Carter, D L Butler  
 336 (ed.) 2015. p. . (Routledge)
- 337 [Normas Argentinas para Construcciones Sismorresistentes. Instituto Nacional de Prevención Sísmica Secretaría de Obras Públicas  
 338 ‘Normas Argentinas para Construcciones Sismorresistentes. Instituto Nacional de Prevención Sísmica’.  
 339 INPRES-CIRSOC 103. *Secretaría de Obras Públicas. Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública*  
 340 *y Servicios*, (San Juan, Argentina) 1991.
- 341 [Godard ()] *Nouvelle vague*, J L Godard . 1990.
- 342 [Wood ()] ‘Once more with feeling: putting emotion into geographies of music’. N Wood . *BONDI, L.*  
 343 *Subjectivities, Knowledges and Feminist Geographies: The Subjects and Ethics of Social Research*, (London)  
 344 2002. Rowman and Littlefield. p. .
- 345 [Finn ()] *Paisajes musicales del patrimonio y la memoria: investigando la construcción musical de lugar*, J C  
 346 Finn . 2022. (Traducción Agustín Arosteguy)
- 347 [Morton ()] *Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces. Social and*  
 348 *Cultural Geography*, F Morton . 2005. p. .

## 11 BIBLIOGRAFÍA

---

- 349 [Smith ()] *Performing the (sound) world. Environment and Planning D: Society and Space*, S Smith . 2000. 18  
350 p. .
- 351 [Persi ()] P Persi . *Geografia e Emoções. Pessoas e Lugares: sentidos, sentimentos e emoções*, 2014. p. .  
352 (Traducción Beatriz H. Furlanetto)
- 353 [Rosenfeld ()] *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos*, D Rosenfeld . 2001.
- 354 [Hayles (ed.) ()] *Searching for common ground*, N K Hayles . Soulé, M. y Lease, G. (ed.) 1995. Washington:  
355 Island Press. p. . (Reinventing nature)
- 356 [Schafer ()] *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, R M Schafer . 1994. Rochester:  
357 Destiny Books.
- 358 [\_\_\_\_\_ ()] *The tuning of the world*, \_\_\_\_\_. 1977. New York: Knopf.
- 359 [Thrift ()] N Thrift . *Non-Representational Theory: space, politics, affect*. London: Routledge, (London) 2007.
- 360 [Tuan ()] *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, Y F Tuan . 1974. New Jersey:  
361 Prentice-Hall.