

Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos¹

Agustín Arosteguy²

Resumen

Este artículo explora el paisaje geográfico presente en las canciones de Atahualpa Yupanqui. Entendiendo que Yupanqui poseía una sensibilidad y atracción por lo etnográfico, caracterizado por una observación poética, se buscó describir el vínculo afectivo y sentimental con el espacio geográfico y el repertorio de elementos simbólicos que componen los imaginarios geográficos encontrados en las letras de las canciones del cantautor argentino. Como metodología se utilizó un enfoque cualitativo que consistió, por un lado, en la selección de canciones y el análisis cualitativo de contenido de las mismas y, por el otro, se efectuó el trabajo de campo en la localidad de Cerro Colorado (Provincia de Córdoba, Argentina), en el cual se procedió a la realización de observaciones participantes y entrevistas individuales. El análisis del repertorio de las letras seleccionadas brindó información sobre la manera en la cual los paisajes geográficos aparecen en las canciones de Yupanqui, pudiendo reconocer ciertos elementos/conceptos utilizados con frecuencia en la construcción poética de sus canciones. De esta manera, Yupanqui a través de su vasto cancionero plasmó elementos simbólicos y conceptuales que componen una configuración de los paisajes geográficos del norte cordobés.

Palabras clave: Atahualpa Yupanqui; Cerro Colorado; folclore latinoamericano; geografía y música; imaginarios geográficos.

Infinito particular: análise das letras das canções de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginários geográficos

¹ Este trabajo fue realizado gracias al Programa de Subvenciones de Investigación de la Fundación Cultural Latin GRAMMY.

² CONICET/Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires. Email: agarosteguy@yahoo.com.ar

Resumo

Este artigo pretende explorar o universo geográfico presente nas canções de Atahualpa Yupanqui. Entendendo que Yupanqui possuía uma sensibilidade e atração pelo etnográfico, caracterizado por uma observação poética, procurou-se descrever o vínculo afetivo e sentimental com o espaço geográfico e o repertório de elementos simbólicos que compõem os imaginários geográficos encontrados nas canções do cantor e compositor argentino. Como metodologia, utilizou-se uma abordagem qualitativa que consistiu, por um lado, na seleção de músicas e na análise qualitativa de seu conteúdo e, por outro, efetuou-se o trabalho de campo na cidade de Cerro Colorado (província de Córdoba, Argentina), em que foram realizadas observação participante e entrevistas individuais. A análise do repertório musical selecionado forneceu informações sobre a maneira como as paisagens geográficas aparecem nas canções de Yupanqui, podendo reconhecer certos elementos/conceitos frequentemente utilizados na construção poética de suas canções. Dessa maneira, Yupanqui, através de seu vasto cancionero, incorporou elementos simbólicos e conceituais que fazem à configuração das paisagens geográficas do norte cordobés.

Palavras-chave: Atahualpa Yupanqui; Cerro Colorado; folclore latino-americano; geografia e música; imaginários geográficos.

Introducción

Al adentrarme en la vasta obra yupanquiana lo primero que me llamó la atención fue la utilización del paisaje geográfico como recurso poético. Ya desde sus primeras composiciones se puede identificar esos recursos que aúnan un profundo sentimiento por el territorio y un especial conocimiento etnográfico. En este sentido, compartimos la idea de “que la poesía yupanquiana configura un mundo acabado, donde el hombre se mueve buscando su significado esencial, su revelación más profunda existencial” y en especial “el camino hacia la trascendencia ontológica que hacen a la presencia misteriosa del ser humano en medio de la creación” (Abdala, 2016, p. 15). Así en su canción “[Caminito del indio](#)”, compuesta en 1927 cuando tenía solo 19 años, se puede vislumbrar una descripción del paisaje en un profundo tono poético mediante el cual Yupanqui conseguía reflejar los estados de ánimo de diferentes elementos de la naturaleza (piedras, ríos, estrellas, árboles, montañas) adjudicándoles vida y sentimientos. Entendiendo que el paisaje posee un alto grado de subjetividad y no puede ser concebido como una realidad natural por sí misma, es que

concordamos con Milani (2005, p. 15) cuando define que es “una revelación de formas en consonancia con la intervención material e inmaterial del hombre. Es un producto de la naturaleza, del hacer, del percibir, del representar”. Sin lugar a dudas, el paisaje a Yupanqui despertaba emociones, sensaciones y sentimientos. Esta impronta está presente en canciones como “[Cumbre siempre lejos](#)” y “[Apariencias, motivos del carrero](#)” (ambas con letra de Romildo Riso y música de Atahualpa Yupanqui), las instrumentales “[Mangruyeando](#)”³ y “[Paso de los Andes](#)”, y “[La vidala del adiós](#)”, que corresponden todas a su primera grabación realizada el 20 de julio de 1936 para el sello discográfico Odeón. El principal elemento poético utilizado por Yupanqui en sus canciones es el símbolo. A través de él, Yupanqui consigue conectar los elementos de la naturaleza con un develamiento profundo y misterioso a la que dicho elemento sugiere y trasciende (Abdala, 2016). El símbolo, como explica Abdala, “alude a la unidad y al re-conocimiento de algo espiritual desde algo material. Se unen dos cosas para aludir a una tercera. Dos cosas conocidas, identificables y una tercera misteriosa (*Ibidem*, p. 103).

A través de esa empatía que aparece no solo por la construcción poética sino también por la colocación en primera persona como protagonista-narrador, hace que los oyentes de sus canciones se sientan transportados física y emocionalmente hacia el lugar descrito en la letra, logrando presentificar un paisaje ausente. El hecho de colocarse como protagonista-narrador en muchas de sus canciones no es un mero factor retórico sino una identificación personal con lo espacial, o, dicho de otra manera, una identificación simbólica y hasta mimética con el paisaje. De este modo, Yupanqui narraba el paisaje que él mismo conocía a la perfección. Y es aquí que aparece su faceta geográfica, su voluntad de conocer hasta el más mínimo detalle todos los elementos que componían la diversidad de los paisajes que visitaba y la de sus habitantes. Así, Yupanqui colocaba en sus letras los pesares, sufrimientos e injusticias vividas por los indios del norte argentino. Por eso, se puede decir que Yupanqui era un errante por destino y convicción. Fue gracias a esta errancia que consiguió crear una empatía con ciertos lugares, con ciertas personas, con ciertos paisajes, y hacer de ella un estilo propio para a partir de ahí construir una identidad como artista y por medio de la cual proyectarse no solo nacional sino mundialmente.

³ El Mangruyo fue una agrupación tradicionalista creada en Rosario (Argentina) que se dedicaba a editar libros y música latinoamericana, entre los cuales se encontraban los libros de Romildo Riso y los discos de Atahualpa Yupanqui. A su vez, es interesante observar que esta palabra posee una relación con el paisaje dado que es una “torre rústica que servía de atalaya en las proximidades de fortines, estancias y poblaciones de la pampa y otras regiones llanas” (RAE: <https://dle.rae.es/?id=OCP33Mg>). Fecha de consulta: 14/02/2019.

Entonces, en este artículo se busca indagar el profundo carácter etnográfico y la particular sensibilidad geográfica que Yupanqui poseía y a las cuales transformó en su mayor impronta poético-musical, haciéndolo conocido hasta en los países más recónditos y diversos. Mediante una selección de sus canciones y apoyándome en entrevistas individuales con personas que lo conocieron, del conocimiento psicogeográfico⁴ de su lugar de referencia (Cerro Colorado), y de la lectura de algunos de sus libros⁵, procuro trazar un recorrido del contenido de sus letras con el objetivo de destacar y reflejar cómo sus canciones estaban estrechamente vinculadas con el espacio y con los sentimientos que los paisajes le despertaban. Para poder interpretar los diversos elementos simbólicos y conceptuales que componen la imagen de los lugares presentes en las letras de las canciones de Yupanqui, se procedió a efectuar un análisis cualitativo de contenido (Mayring, 2000). 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. De esta manera, Mayring definió esta técnica de la forma siguiente:

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, párrafo 5).

Cerro Colorado: el aura indescriptible del paisaje

Localizado a 165 kilómetros de la ciudad de Córdoba, Cerro Colorado fue para Yupanqui un refugio político y musical. Porque si bien lo descubrió por casualidad, acompañando a un amigo, Ernesto Gómez Molina, que en un camión con un proyector pasaban películas de William Hart, Richard Dix y otros cowboys de la época. Fue un refugio político porque en esos años de persecución por parte de la dictadura y el peronismo, representó para él la manera de quedar bastante aislado, ya que era una pequeña localidad perdida en el norte cordobés, poco conocida y no poseía fácil acceso. Por un lado, era un refugio musical porque fue ahí que (re) configuró el valor melódico del silencio, de los ríos, de las piedras, de los árboles y de la naturaleza en su conjunto. Y, por otro lado, en palabras de su hijo, Roberto

⁴ El método de conocimiento psicogeográfico se basó en la propuesta de la Internacional Situacionista, pero en vez de realizar una caminata como era la costumbre del grupo, el investigador permanecerá en lugares específicos de la localidad y principalmente de la casa, ahora museo/fundación, de Atahualpa Yupanqui.

⁵ Entre los libros consultados están: “El payador perseguido” (1984); “Piedra sola” (2009a); “Aires Indios” (2012a); “Del algarrobo al cerezo” (2012b); “Guitarra” (2009b); “Cerro Bayo” (2015); “El canto del viento” (1965); “Cartas a Nnette” (2001); “Alhajita es tu canto” (2003).

Chavero, “el Cerro era más de uso personal que de uso artístico. De recomposición interior, una especie de spa espiritual. Una medicina para su espíritu, para su alma” (Cuadernos de campo 5 de julio 2018⁶).

El lugar para construir la casa le fue obsequiado por un vecino de la localidad. Este hombre estaba con restricciones de locomoción y Atahualpa al enterarse le dijo al hijo que algún día de estos iría hasta la casa a llevarle un poco de música a su padre. Las visitas comenzaron a hacerse frecuentes y fue así que este hombre supo que Atahualpa estaba buscando terreno para construir su casa. Entonces, le comentó que en el fondo del cerro tenía un campito y le dijo que eligiera dónde le gustaba y que tirara el lazo, en el sentido que midiera lo que él necesitaba. No le especificó dimensiones, ni tampoco fue firmado ningún documento, ninguna compra-venta, solo la palabra que era como una escritura. La construcción llevó su tiempo. Cuando estuvo lista, alrededor de la década de 1970, la llamaron con el nombre de Agua Escondida. Según cuenta la anécdota, el agua por esos parajes no era de lo más abundante, por lo tanto, había que ir hasta el río con baldes con los cuales llenaban fuentones de aluminio y cántaros de arcilla. Con esa agua cocinaban, bebían y se bañaban. Pasaron varios años hasta que decidieron, Nenette y Atahualpa, comprar un tanque de cemento que colocaron encima de una columna de piedra junto a la casa. La función de este tanque era proveer agua para el consumo diario. La cuestión era dónde cavar para conseguir sacar agua. Después de varias idas y venidas, Nenette tomó la decisión y definió dónde sería efectuado el pozo. Los paisanos que debían realizar el trabajo, cuestionaron la elección diciendo que ahí no iba a salir nada de agua. A pesar de las negativas, Nenette se mantuvo con su decisión y mandó a cavar. A regañadientes y con mala predisposición, los paisanos comenzaron a cavar hasta que después de más o menos 5 metros dieron con una plancha de piedra. Enseguida llamaron a Nenette y le dijeron al unísono: “Ve Doña Nenette, ¡aquí no hay agua!”, y se retiraron a descansar. Después de un par de horas, uno de ellos fue a mirar y vio que habían comenzado a aparecer unos hilos de agua. De esta forma, nació [Agua Escondida](#) y tiempo después, 1959, nació una bella canción, la zamba que lleva ese nombre.

Para Yupanqui esta localidad siempre fue una región de ensueños (Bachelard, 2000), a la cual le vislumbró su aspecto mágico. Fue así que le otorgó características que estaban más allá de lo que se veía a primera vista, de lo que la realidad física manifestaba. Sin embargo, con toda la humildad que lo caracterizaba, una vez dijo:

⁶ Estos cuadernos de campo registraron las notas que el autor del texto realizó durante la investigación de campo.

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. Supera en belleza y en sugerencias a mis condiciones que no son muy vastas. Hay en mí una orfandad de profundos conocimientos, no así de anhelos, que son infinitos, no así de anhelos. Entre las cosas que he compuesto, que he travesado, 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 canción⁷ (Canal Encuentro, 1985).

En este sentido, el Cerro Colorado nunca más volvió a ser el mismo. Atahualpa le imprimió un aura mágica que perdurará por los tiempos de los tiempos y que dejó plasmada en canciones como [Chacarera de las piedras](#) (1953), [Córdoba Norte](#) (1966), Lindo Cerro Colorado (1989), [La colorada](#) (1956), por nombrar solo cuatro de esas 20 o 25. Dichas canciones reflejan aspectos del paisaje conocidos por todos pero que Yupanqui logra darles otro matiz, los engalana mediante un lenguaje sencillo pero al mismo tiempo simbólico. Es a partir de esa “capacidad de simbolizar, de conseguir remitirnos a lo inexpresable espiritual desde palabras sumamente sencillas” (Abdala, 2016, s/n), que Yupanqui les otorga un nuevo e inédito rostro a los paisajes de esa localidad del norte cordobés.

El andar como forma de arte y de postura ideológica

Si el hombre es tierra que anda, Yupanqui logró convertirse en ejemplo vivo de eso. Fue tan fuerte esa necesidad que ya de joven decidió cambiarse el nombre de Héctor Chavero por Atahualpa Yupanqui. Ese seudónimo artístico no es para nada casual. Además de hacer referencia a dos caciques indios: Atahualpa, en honor al último emperador inca y Yupanqui, por el décimo Inca o soberano del Imperio incaico, posee un significado espacial. En quechua Yupanki quiere decir “el que viene de tierras lejanas para contar algo”. Por un lado, dicho

⁷ La canción en cuestión es [Lindo Cerro Colorado](#) (1989).

seudónimo trae implícito la cuestión del territorio, de la distancia geográfica a ser recorrida, y por el otro, la voluntad de narrar que en este caso específico se concretizaba mediante el canto. El origen se remonta a su adolescencia cuando tenía que caminar 15 kilómetros por día para tomar las clases de guitarra con el concertista Bautista Almirón. Este deseo de llevar su canto, que era también el canto de los antepasados de su pueblo y suyos, siempre fue para Yupanqui una necesidad ontológica. De esta manera, Yupanqui mediante el canto conseguía trascender y conectarse con sus antepasados. Era, por así decirlo, una experiencia metafísica. Él entendía el canto como una forma de rezo, por eso decía que cantar era “rezar dos veces, al pueblo y a dios o a dios y al pueblo. Según cada cual coloca su prioridad donde le dé la gana” y al cantor como un mensajero: “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” (Canal Encuentro, 1985).

A pesar de las 1200 composiciones parece que Atahualpa Yupanqui no agotó del todo la mística que envuelve al ser humano con la tierra. El cantor buscó mediante su música acceder a la elaboración de una etnografía de los lugares que visitaba, pretendía comprender las grafías sonoras de esos espacios. Tal vez esa importancia por el territorio haya sido estimulada por su estrecha relación con el nordeste argentino, región que recorrió y que conoció en profundidad. Aquí compartimos la idea del geógrafo brasileño Rogério Haesbaert de que el territorio se desdobra en la dimensión simbólica⁸ y funcional, y que a su vez el territorio posee identidad (Haesbaert, 1999).

Desde temprano también se interesó por la lengua quechua. Además de su pseudónimo artístico, gustaba de pronunciar frases tales como “runa allpacamaska”, que significa: el hombre es tierra que anda. Yupanqui en 1948 publicó un libro con el nombre de “Tierra que anda”, el cual contenía siete partituras y fragmentos de las letras de canciones y tres textos. Entre esos textos había uno con el título de ¡Runa allpacamaska! (“El hombre es tierra que anda”), en donde consigue plasmar ese vínculo tan peculiar entre el ser humano y la tierra que pisa. De este modo, comienza diciendo:

Trajinando caminos abajeños, con raros soles y desconocidas lluvias, viene llegando al Plata la caravana india. Todos, y cada uno, alientan la suprema esperanza: ¡Sentir suya la tierra en que nacieron! ¡Mirar en paz, con ojos amigos y corazón sereno, las piedras milenarias y las arenas altas que guardan las huacas donde duermen los abuelos, donde

⁸ Territorio simbólico es entendido como aquellos “[...] territorios de un carácter particular, especial, cuya significación extrapola en mucho sus límites físicos y su utilización material” (Haesbaert, 1997, p. 24).

vagan libremente los escasos rebaños de vicuñas y guanacos, donde florece el cebadal azul, donde se mece tímida la esbelta quínuva, donde el pajonal hace nacer un canto, donde a veces la piedra deja un lugar para la buena siembra! Más que una conciencia de Patria, el indio tiene un instinto de Tierra (Yupanqui, 1948, p. 25)

Este fragmento no solo muestra el íntimo lazo que Atahualpa procuraba y enaltecía de los paisajes geográficos, sino también aparece la gran capacidad que tenía en describir los detalles de la naturaleza, desdoblándola en su flora y en su fauna. Y en ese andar hay además una visión de mundo, una toma de posición.

Con escasos 20 años Atahualpa decidió recorrer el norte argentino a caballo 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). A través de ellos, Yupanqui se conectó más estrechamente con el hacer etnográfico y le dio una nueva perspectiva poética. En este sentido, el caballo fue para Atahualpa mucho más que un animal de adoración o compañero de viaje, fue lo que marcó su manera de observar, escrudiñar 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, 1985).

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).

Era tal la simbiosis y la identificación, que, en una versión en vivo de “[El alazán](#)” (1954), Yupanqui antes de comenzar a tocar, recita:

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.

Entre las canciones que de una u otra forma están relacionadas con el caballo y la geografía, además de la antes mencionada, deseo destacar las siguientes: “[Sin caballo yen Montiel](#)” (1963), “[Yo quiero un caballo negro](#)” (1971), “[Mi caballo perdido](#)” (1960), “[Vengo a buscar a mi caballo](#)” (1985), “[Mi viejo potro tordillo](#)” (1965). Por todo lo antedicho, es posible expresar que ora a caballo, ora a pie, Atahualpa Yupanqui, fue un incansable apreciador de la geografía en todo su esplendor.

Paisano = Paisaje: límites y contornos entre el ser humano y la geografía

“Si abriésemos a las personas, encontraríamos paisajes. Pero si me abriesen, encontrarían playas” (Varda, 2008). Esa frase, aunque con un final diferente, podría haber sido dicha por Atahualpa Yupanqui. Tal vez Atahualpa hubiese finalizado con: “Pero si me abriesen, encontrarían ríos, vientos, selvas, piedras, árboles, cerros, montañas, pampas, cielos”. Todo eso junto y mezclado. Todo eso combinado sin orden de prioridad ni jerarquía. Quizás algún biógrafo desavisado podría adjudicársela, pero en realidad esa sentencia pertenece a la película *Les plages d'Agnès* (2008) de la directora belga Agnès Varda. Resulta curioso como dos personas con trayectorias y vidas tan diferentes pueden aproximarse a través de sus obras artísticas, o, mejor dicho, mediante su pensamiento sobre el sentir artístico y sobre la vida. En Varda la cuestión del paisaje se resume a la playa, al mar, a la arena. Es la inmensidad de la playa lo que Varda explora y con lo cual se identifica, se mimetiza. Es en la playa donde ella encuentra la conexión con diferentes épocas de su vida. El periplo comienza en las playas del Mar del Norte de su infancia belga – *Knokke-le-Zoute, Ostende, Zeebrugge* – continúa a través de *Sète* en el *Languedoc*, donde nació su madre y donde pasó su adolescencia. Fue esa ciudad la que eligió para filmar su primera película: *La Pointe Courte* (1954). Esta película cuenta la historia de un hombre que vuelve a su ciudad natal, *Sète*, y encuentra el barrio de pescadores, llamado *La Pointe Courte*. Su mujer viene para reunirse con él. Durante algunos días, el protagonista analiza la situación existente con su pareja. Están en crisis. En paralelo, acontecen las cuestiones del pueblo en donde los pescadores deben organizarse para defender sus derechos, las familias tienen problemas. Luego vinieron las playas de su vida adulta: Santa Mónica y Venecia en el sur de California, donde hizo películas sobre movimientos sociales y políticos revolucionarios a fines de la década de 1960, y una isla en el Golfo de Vizcaya, donde filmó a un grupo de mujeres para un documental titulado *Quelques veuves de Noirmoutier* en los años 90. Y, por supuesto, está París, donde ha pasado la mayor parte de su vida y donde importó arena para crear una playa artificial en la rue Daguerre, donde está ubicada su casa y su isla de edición desde 1951. Se puede decir que su vida es una vida signada por playas y es por eso que tal vez ella diga que las playas no tienen edad. Es a través de ellas que Varda evoca su pasado. Es en ellas que Varda guarda sus memorias. La playa abarca tanto el sentido literal como el simbólico. Tal es así que ella dice:

Las playas son el hilo, y es cierto que he estado en playas toda mi vida. Sé que, si necesito el lugar ideal, es el perfecto para mí. Esto no tiene nada que ver con nadar, surfear o navegar. Es el placer de ver la playa, que significa observar el cielo y el mar, y

si vas a una hora diferente, puede haber luz y clima diferentes, puede ser blanco o plano. Me encanta cuando es casi plano. Es tan puro que es como el principio del mundo. Y me permite, como metáfora, creer que en mi mente siempre estuve en la playa (Williams, 2009, s/n).

En ella se reconoce y se multiplica. En ella converge y diverge. En ella se encuentra y se pierde. De esta manera, el mar, la playa, las orillas y las olas, el litoral en su conjunto, configuran su geografía afectiva (Thrift, 2004) o paisajes afectivos (Lozano, 2012). En cambio, en Yupanqui, su geografía afectiva está compuesta por un trípode que entrelaza la llanura, la selva y la montaña. Ese trípode Yupanqui, influenciado por Ricardo Rojas, los llamó los tres misterios del hombre argentino que él aspiraba a expresar mediante la música. En una entrevista, Atahualpa se interroga:

¿Quién soy? Pues soy un argentino, cantor de artes olvidadas, que camina el mundo para que los pueblos no olviden el mensaje sereno y fraterno de los paisanos de mi tierra. Aspiro a expresar los tres misterios argentinos: la pampa, la selva y el misterio de los Andes. De las montañas donde vagan libremente vicuñas y guanacos, y donde el cóndor rubrica la historia del tiempo indio sobre la mañana azul del territorio (Canal Encuentro, 1985).

Cada uno con su estilo, los dos supieron abordar personas y lugares, rostros y paisajes de manera poética, profunda y peculiar, convirtiendo esos dos aspectos en inseparables, tanto para su obra artística como para su vida personal. Tal es así que, conversando con Roberto, me cuenta que la importancia que tuvo el paisaje en la obra de su padre fue tan relevante que dice que lo que buscaba Yupanqui eran los hombres, las personas que de alguna forma le transmitiesen algo del paisaje, del ambiente. De esta manera, siguiendo la lógica yupanquiiana es posible hablar de la figura “hombre-paisaje” como toda aquella persona que por diversos motivos se vislumbra la capacidad de connotar aspectos del paisaje o de alguno de sus elementos.

En este sentido, Atahualpa acostumbraba decir que el paisano es el que tiene el país adentro, es el que lleva los paisajes dentro de sí. Él mismo fue uno de esos paisanos, tanto era así que solía decir que el paisaje lo perseguía, América lo perseguía para dejarle un signo o en la cara, o en las orejas o en el alma (Canal Encuentro, 1985). Resulta significativo observar que paisano y paisaje poseen la misma raíz etimológica: paisa, y que a su vez ambas también contienen la palabra país. De esta manera, la palabra paisano proviene de la palabra francesa

pays, que significa campo, y de la palabra *paysan*, que quiere decir campesino. Las dos palabras tienen un origen latín en común. Mientras que la primera proviene de *pagus* (aldea), la segunda viene de *pagensis*, que quiere decir habitante de un *pagus*, es decir, aldeano. De esta palabra también provienen las palabras paisaje y país. Por eso se dice que cuando un francés va a visitar otras tierras y mira el paisaje, relaciona el campo con la gente que trabaja en él. De ahí la idea de que paisano es “compañero de paisaje”⁹. Así designa a las personas que pertenecen a una misma región específica. En cuanto al sufijo -ano, viene del latín e indica pertenencia o procedencia, por ejemplo: africano, urbano, gitano. De aquí que se entienda que todo habitante de un territorio determinado forma parte del paisaje, y éste se caracteriza por constituir una relación recíproca con los individuos que en él habitan. De cierta manera, esta mimesis o conexión de la persona de campo con el país y el paisaje puede ser entendida por la relación que Yupanqui veía que existía en el idioma quechua a partir de la palabra Pachamama. Para Yupanqui el quechua no era solo un idioma, una manera de comunicación, más bien resultaba una forma de diálogo emocional, sensitivo, afectivo con la tierra y con la ancestralidad. Era una forma de comunicación holística – incluyendo todos los planos, el intelectual, físico, sensorial, afectivo – con la tierra, sus paisajes y los elementos, como ser: árboles, viento, ríos, montañas, piedras, quebradas, cañaverales. Tan convicto estaba de ese amor por la tierra, que ya a una edad temprana decidió adoptar el pseudónimo artístico para enfatizar la ligación que los seres humanos poseen con la tierra. Fue así que cambió su nombre de nacimiento, Héctor Roberto Chavero, por el apodo telúrico en lengua quechua Atahualpa Yupanqui. Este hecho no fue algo aislado, sino que la relación entre este idioma y Yupanqui duraría toda su vida y siempre recurriría para expresar lo que sentía por la madre tierra.

Según me contaba la profesora de quechua de la Universidad San Francisco de Chuquisaca (Bolivia), Gladys Zuna, antiguamente se pensaba que los nombres y los apellidos adoptaban las características individuales de cada persona. Por ejemplo, si te llamabas ‘*Urqu*’ (cerro) significaba que eras firme, inmenso, que eras protector y ‘*Wallparimachi*’ (persona que hace renegar a las gallinas o persona que hace cacarear las gallinas) quería decir que eras travieso, desobediente y que te gustaba meterte en problemas. Esto se explica porque la cultura quechua está estrechamente relacionada con la tierra y con la naturaleza, por tanto, los quechuas las respetan como si fuera una persona. Por ejemplo, los padres al enseñar e inculcar los valores a sus hijos, le enseñan también el respeto por la naturaleza, por la tierra. De esta

⁹ De Chile.net. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?paisano>. Fecha de consulta: 19/02/2019.

manera, los niños no pueden pisotear las plantas o arrancarlas sin necesidad alguna. Porque si lo hacen sus padres les dicen: ‘a la planta se duele si la pellizcas. Si lo haces, yo te pellizcaré. ¿Verdad que duele?’ Entonces los niños aprenden que la naturaleza o todo lo que existe sobre y en la tierra tiene vida. En una respuesta a un correo electrónico, Zuna me relata:

El agradecimiento a la tierra o la llamada Pachamama, se lo da cuando le ofrecen una llama, o un feto, pero eso dependerá el objetivo. Los quechuas no inician ninguna actividad sin antes pedir el permiso y su protección al igual que se hace con una *q'uwa*¹⁰, su *ch'alla*¹¹ y su *akulliku*¹².

A su vez, la relación que Yupanqui mantuvo con el quechua también venía dado por los apellidos de sus antecesores. Su padre, José Demetrio Chavero, era un criollo de ascendencia quechua nacido en Tulumba (Córdoba) y criado en Loreto (Santiago del Estero). Es importante decir que esta correspondencia entre el nombre/apellido y la naturaleza también está presente en el idioma vasco, el *euskera*. Por parte de su madre, Higinia Carmen Haran, (Haram, Haranburu o Aranburu), Yupanqui poseía antecedentes vascos. Pero si bien, del lado paterno predominaba el origen indígena, no es posible soslayar que Chavero o Xabero posee origen vasco y quiere decir ‘gente de los alisos’, siendo aliso un árbol similar al algarrobo. Del lado materno, Aramburu, está compuesto por "aran" (valle o llanura entre montañas) y "buru" (cima o cabeza), de tal modo que hace referencia a la parte alta del valle donde se construyen casas. Y los habitantes de esas casas tenían como apellido Aramburu.

De esta forma, se evidencia que tanto por vía materna como la paterna Yupanqui estaba vinculado de alguna manera con la naturaleza. Esto cobró tal relevancia en la vida de Yupanqui que se volcó de lleno a escuchar lo que la tierra le dictaba y llevar su voz a todos los rincones del mundo. De esta vocación o designio astral, Yupanqui compuso un bellissimo poema titulado el “[Destino del canto](#)” (1979) y dice así:

Nada resulta superior al destino del canto.

Ninguna fuerza abatirá tus sueños,

porque ellos se nutren con su propia luz,

¹⁰ Es una ofrenda que se hace a los dioses, deidades de la naturaleza o a la misma Pachamama, y que consiste en un preparado de una planta que se llama *Q'uwa* a la cual se le añaden otros elementos que los quechuas creen que le agrada al dios o deidad que están ofreciendo (coca, cebo de llama, feto de llama, mistelas, dulces de azúcar y almidón, etc.).

¹¹ Es libar, en otras palabras, hacer tomar a la tierra o compartir la bebida con la tierra.

¹² Es masticar la coca pensando en los dioses, las almas, las deidades de la naturaleza del bien y del mal.

se alimentan de su propia pasión,

renacen cada día para ser.

Si, la tierra señala a sus elegidos.

El alma de la tierra, como una sombra, sigue a los seres indicados

para traducirla en la esperanza, en la pena,

en la soledad.

Si tú eres el elegido, si has sentido el reclamo de la tierra,

si comprendes su sombra, te espera

una tremenda responsabilidad.

Puede perseguirte la adversidad,

aquejarte el mal físico,

empobrecerte el medio, desconocerte el mundo,

pueden burlarte y negarte los otros,

pero es inútil, nada apagará la lumbre de tu antorcha,

porque es sólo tuya.

Es de la tierra que te ha señalado.

Y te ha señalado para tu sacrificio, no para tu vanidad.

La luz que alumbra el corazón del artista

es una lámpara milagrosa que el pueblo usa

para encontrar la belleza en el camino,

la soledad, el miedo, el amor y la muerte.

Si tú no crees en tu pueblo, si no amas ni esperas

no alcanzaras a traducirlo nunca.

Escribirás, acaso, tu drama de hombre huraño,

solo sin soledad.

Cantarás tu extravío lejos de la grey, pero tu grito

será un grito solamente tuyo, que nadie podrá entender.

Sí, la tierra señala a sus elegidos.

Y al llegar el final, tendrán su premio: nadie los nombrará,
serán lo "anónimo",
pero ninguna tumba guardará su canto.

A guisa de conclusión

La conexión de Atahualpa Yupanqui con el espacio se puede rastrear en varias canciones a lo largo y a lo ancho de su repertorio. Mantuvo durante toda su vida un vínculo estrecho con el paisaje, una relación de igual para igual, tal y como si fuese otro ser. Puedo decir que era una especie de mimesis, algo así como un movimiento heliotrópico dirigido, en lugar de solamente al sol, a la naturaleza en su conjunto. Ahí cabían todos sus elementos y Atahualpa poseía un diálogo afectivo con el río, la llanura, las montañas, el árbol, la piedra, el viento. Era la naturaleza la que lo inspiraba trayéndole melodías y versos de manera constante. Era de ahí que él adquiría la fuente de su arte y construía sus imaginarios geográficos. Teniendo en cuenta esto, es interesante 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).

Es justo ahí que Yupanqui operaba, que los sentidos se agudizaban para capturar todo lo que provenía de los paisajes circundantes. 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 conseguir superar las adversidades internas que lo atribulaban. En este sentido, su hijo explica que:

Para que ese territorio se convierta en paisaje se debe establecer un vínculo que pasa por la sensibilidad, una comunicación, un 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).

De manera, tal vez de forma inconsciente o no, Yupanqui se conectaba con la dimensión simbólica de los territorios (Haesbaert, 1997, 1999) que los espacios geográficos poseen. Conseguía detectar elementos con los cuales pudiese establecer una relación profunda y genuina. Así alcanzaba a desarrollar una poesía telúrica potente que, como ejemplo, puedo citar canciones como “Caminito del indio” (1936), “[Tierra de cantares](#)” (2017), “[Por la pampa y a caballo](#)”¹³ (2016), “[No me dejes partir, viejo algarrobo](#)” (1978) y “[La arribeña](#)” (1944), por nombrar tan solo cinco. En relación a la primera canción, utiliza diferentes paisajes y elementos de la naturaleza para reflejar la amplia gama de sentimientos que el protagonista (el indio) siente. De esta manera resume todos los penares que los indios collas pasaron. Cada estado de ánimo es enmarcado y/o enfatizado por un elemento del paisaje. A modo de ejemplo, la tercera y quinta estrofa sentencian:

Cantando en el cerro

Llorando en el río

Se agranda en la noche

La pena del indio

[...]

En la noche serrana

Llora la quena su honda nostalgia

Y el caminito sabe

Quién es la chola

Que el indio llama

Resulta interesante observar cómo Atahualpa hace suyo el sentimiento que en principio adjudica al indio y a su raza colla. Es decir, de alguna manera se coloca como integrante o participe de la historia que canta. Esta construcción poética está presente en varias de sus canciones y es por medio de la cual consigue, por un lado, transmitir una cercanía afectiva

¹³ “Tierra de cantares” y “Por la pampa y a caballo” fueron poemas que Roberto Chavero encontró entre los escritos que su padre dejó y los musicalizó. Por lo cual no es posible precisar el año en el cual AtahualpaYupanqui los escribió.

con el lugar y por el otro, colocarse como participante/observador activo (en este caso a través de su canto) en el escenario que describe. La segunda y cuarta estrofa muestran esto:

Caminito que anduvo
De sur a norte
Mi raza vieja
Antes que en la montaña
La Pachamama se ensombreciera
[...]

El sol y la luna
Y este canto mío
Besaron tus piedras
Camino del indio

De esta forma, la canción alcanza una potencia de la cual es difícil quedarse indiferente, ya que consigue crear empatía con la persona que escucha y automáticamente es transportada al lugar donde transcurre el relato, siendo ella también protagonista y a su vez, testigo de los acontecimientos.

En la segunda canción, “Tierra de cantares”, que en verdad es un poema que Atahualpa escribió y su hijo musicalizó, si bien retrata sus tiempos en la provincia de La Rioja y de las bondades de esta tierra, no está ajena a los penares que los seres atraviesan o atravesaron. Así inicia con el siguiente verso:

La tierra es toda cantares
ábrele tu corazón
y veras como la tierra
te regala su canción

Como una especie de contrapunto, en el quinto verso ya aparece el pesar, aunque es suavizado por el verso subsiguiente:

Agua de lluvia es mi sueño

agua de río el penar
mi canto es rumor de acequia
junto al camino que va

Chaya del campo riojano
dulzuras del arenal
jarillal que se hace copla
para alegrar mi cantar

El paisaje, a través de la empatía, pasa a ser una forma de resiliencia o la manera mediante la cual la persona se vuelve resiliente, y tal era el modo en que Atahualpa conseguía superar los reveses y sinsabores de la vida. Tan completa e intrincada fue su mimesis que llegó a crear una figura que condensaba esta relación íntima, profunda y compleja: hombre-paisaje. En palabras de Roberto, 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).

Fue el querer conocer cabalmente los lugares que convirtieron, a mi entender, a Yupanqui en un exponente de la geografía de la música. Porque para él la música y la geografía iban juntas, hermanadas como si fuesen hijos de un mismo padre y madre. Fue el antropólogo cultural y etnomusicólogo norteamericano, Alan P. Merriam, considerado el precursor de la etnomusicología, quién sentenció que “El sonido de la música es el resultado de procesos de comportamiento humano que están moldeados por los valores, actitudes y creencias de las personas que conforman una cultura particular” (1964, p. 6). Este afán etnográfico de la música, la posibilidad de conocer los aspectos culturales y sociales de las personas que crean música, siempre interesó a Atahualpa Yupanqui. Este interés lo llevó a acompañar a lo largo de 1949 al etnólogo francés, Alfred Métraux, “en sus estudios por la provincia de Salta, estudiando la vida de los chiriguano, ingresando a Bolivia por Tarija, andando y andando,

siempre andando” (Gutiérrez, s/d). Para Yupanqui estas excursiones etnológicas eran cruciales para su creación artística. Entre las canciones que evidencian la figura del hombre-paisaje puedo nombrar “[Canción para Doña Guillerma](#)” (1963), “[Eleuterio Galván](#)” (1973) o “A Don Manuel Silplituca” (1977).

Resulta relevante observar cómo Yupanqui lograba identificar paisajes en las melodías y músicas, inclusive con piezas escuchadas por la primera vez. Esa facilidad para conectarse con los paisajes no se dio solamente con su país o con alguna región específica, sino que estaba presente en cualquier lugar que visitaba. Es bien sabida la especial ligación que tuvo y mantuvo con Japón, los sentimientos que este pueblo le despertó, y las marcas que dejó en él. Así, podemos acrecentar que además de América, el territorio nipón “persiguió” a Yupanqui e indudablemente le dejó rastros en todo el cuerpo. Fueron tan profundas esas marcas que le dedicó un libro a ese país tan lejano como lleno de historias, tan mágico como impactante. En el libro en cuestión, “Del algarrobo al cerezo: apuntes de un viaje por el país japonés” (1977), Yupanqui narra poéticamente su identificación con ese país asiático y, sobre todo, la influencia que tuvo Japón en su manera de componer y entender su música.

De esta manera, podemos decir que Yupanqui captaba estas imágenes desde su resonancia poética y psíquica, y tenía la capacidad de transformarlas en música, en melodía, en canto o en imágenes musicales (Didi-Huberman, 2018). Es aquí, en esa conjunción entre la potencia musical y la potencia de las imágenes, entre poesía telúrica y etnografía musical, donde radica el aspecto central sobre el cual Yupanqui construyó su impronta. Por eso tomando la definición de Merriam citada en la página anterior, creo que es posible decir que al escuchar su obra musical y al leer su obra escrita, es factible trazar una etnografía del folclore tan personal como colectiva, tan singular como eterna, que hizo de él un músico de todos los pueblos del mundo. Es en este sentido, que Yupanqui consiguió plasmar en sus canciones diversos imaginarios geográficos (Lindón; Hiernaux, 2012) que él aunó en la música folclórica latinoamericana, conformando así distintos infinitos particulares. Como prueba fehaciente de eso, Yupanqui dejó retratado esta música “[Canción de cuna de Hiroshima](#)” (1967).

Referencias

ABDALA, Eliana E. (2016) *Guitarra dímelo tú: la poesía de Atahualpa Yupanqui*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

- BACHELARD, Gaston (2000) *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CANAL ENCUENTRO (1985) “Los caminos de Atahualpa: El filósofo”. <https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0&t=185s>. Fecha de consulta: 23/03/2019.
- _____ (1985) “Los caminos de Atahualpa: Un viaje a caballo”. <https://www.youtube.com/watch?v=T4cwbL8aiTI>. Fecha de consulta: 23/03/2019.
- DEBARBIEUX, Bernard (2012) Los Imaginarios de la naturaleza. En Lindón, A. y Hiernaux, D. (eds.). *Geografías de lo Imaginario*. Anthropos Editorial, Barcelona; Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2018) “Pensadores contemporáneos, en Síntesis. Gerardo de la Fuente entrevista a Didi-Huberman”. <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg&t=47s>. Fecha de consulta: 6/08/2019.
- GUTIÉRREZ, Miguel Ángel (S/D) “Biografía - Atahualpa Yupanqui”. <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/ata-bio.html>. Fecha de consulta: 23/02/2019.
- HAESBAERT, Rogério (1999) Identidades territoriais. En Rosendahl, Z. y Corrêa, R. L. (eds.). *Manifestações da cultura no espaço*. EdUERJ, Rio de Janeiro.
- _____ (1997) Território, poesia e identidade. *Espaço e Cultura*, no. 3, p. 20-32.
- KALIMAN, Ricardo (2003) *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos – UNT, Tucumán.
- LA GACETA (2018) “La significación del caballo en la obra de Yupanqui es profunda”. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/757529/espectaculos/significacioncaballo-obra-yupanqui-profunda.html>. Fecha de consulta: 9/01/2018.
- LINDÓN, Alícia; HIERNAUX, Daniel (2012) *Geografías de lo imaginario*. Anthropos Editorial, Barcelona.
- LOZANO, Puente Paloma (2012) El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos”. *Cuadernos Geográficos*, vol. 51, s/p.
- MAYRING, Philipp (2000) Qualitative content analysis. *Forum Qualitative Social Research*, vol. 1, n. 2, art. 20, s/p.
- MERRIAM, Alan Parkhurst (1964) *The anthropology of music*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- MILANI, Raffaele (2005) *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- THRIFT, Nigel (2004) Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler*, 86 B (1), p. 57-78.
- WILLIAMS, Richard (2009) “Agnès Varda: 'Memory is like sand in my hand'.” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2009/sep/24/agnesvarda-beaches-of-agnes>. Fecha de consulta: 24/09/2009.
- YUPANQUI, Atahualpa (2015) *Cerro Bayo*. Editorial Cerro Negro, Córdoba.
- _____ (2012a) *Aires indios*. Nueva Editorial Universitaria, San Luis.
- _____ (2012b) *Del algarrobo al cerezo: apuntes de un viaje por el país japonés*. Nueva Editorial Universitaria, San Luis.
- _____ (2009a) *Piedra sola: poemas del Cerro*. Nueva Editorial Universitaria, San Luis.
- _____ (2009b) *Guitarra*. Nueva Editorial Universitaria, San Luis.
- _____ (2001) *Cartas a Nenette* (Victor Pintos compilador). Sudamericana, Buenos Aires.
- _____ (1984) *El payador perseguido*. Siglo Veinte, Buenos Aires.

_____ (1965) *El canto del viento*. Ediciones Honegger, Buenos Aires.

_____ (1948) *Tierra que anda*. Editorial Anteo, Buenos Aires.

Filmografía

La Pointe Courte (largometraje). Agnès Varda. Francia. 1954. Duración: 86 minutos.

Les plages d'Agnès (documental). Agnès Varda. Francia. 2008. Duración: 110 minutos.

Quelques veuves de Noirmoutier (documental). Agnès Varda. Francia. 2006. Duración: 69 minutos.

Un río que no cesa de cantar (documental). José Montes Baquer. Argentina-Alemania. 1985. Duración: 49 minutos.

Cómo citar

Arosteguy, Agustín (2020) Infinito particular: análisis de las letras de las canciones de Atahualpa Yupanqui como configuradores de imaginarios geográficos. *Cardinalis*, 8 (14), 359-379. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cardi/issue/view/2153>

