

---

# La revalorización y resignificación de la figura del «Chango» Rodríguez en el siglo XXI



*The revaluation and redefinition of the figure of «Chango» Rodríguez in the 21st century*

Argüello, Silvina G.

---

Silvina G. Argüello \*  
silvinagra.arguello@gmail.com  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Revista del Instituto Superior de Música**  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN: 1666-7603  
ISSN-e: 2362-3322  
Periodicidad: Semestral  
núm. 24, e0043, 2023  
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023  
Aprobación: 15 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0043>



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

**Resumen:** Desde fines del siglo XX, se ha producido una revalorización y resignificación de la figura de José Ignacio «Chango» Rodríguez, compositor e intérprete cordobés. Si bien muchas de sus obras han circulado y circulan bastante en el repertorio de intérpretes folklóricos de todo el país, no sucede lo mismo con su nombre dentro y fuera del territorio argentino. Ante esta evidencia, reflexiono acerca de cómo ha sido ese proceso. Para ello, abordo el estudio del contexto en el que desarrolló su actividad artística, el análisis de su obra compositiva e interpretaciones y algunas de las estrategias discursivas empleadas por el enunciador que permiten explicar cómo este artista llegó a posicionarse en un lugar destacado dentro del canon de folklore cordobés.

Las hipótesis centrales del trabajo postulan que:

- El «Chango» Rodríguez logró introducir una diferencia dentro del folklore cordobés que se plasmó en algunas de las letras de sus creaciones. Ellas no se refieren al ambiente rural y criollo del folklore de su época sino a la vida de la ciudad capital de la provincia.

- En gran medida, su éxito tiene que ver con haber capitalizado los rasgos identitarios atribuidos y autopercebidos de la idiosincrasia del cordobés capitalino: la tonada, el humor y la vida nocturna asociada al consumo de alcohol y la bohemia. En ese sentido, reconozco en este artista un antecedente de lo que hoy se conoce como «cordobesismo», espacio político que reafirma el lado más conservador de la política provincial.

- Estimo que la valoración de la obra del «Chango» Rodríguez está atravesada fuertemente por aspectos subjetivos y emotivos que poco tienen que ver con la calidad literaria o musical de su obra.

**Palabras clave:** «Chango» Rodríguez, identidad, cordobesismo.

**Abstract:** *Since the end of the 20th century, there has been a revaluation and redefinition of the figure of José Ignacio «Chango» Rodríguez, a cordoban composer and performer. Although many of his works have circulated a lot in the repertoire of folkloric performers throughout the country, the same does not happen with his name inside and outside the Argentine territory. Given this evidence, I research how that process has been. For this reason, I study the context in which he developed his artistic activity, I analyze his compositional work and interpretations and some of the discursive strategies used by the enunciator that allow to explain*

*how this artist got a prominent place within the cordoban folklore historical background.*

*The central work hypotheses postulate that:*

*- El «Chango» Rodríguez managed to introduce a difference within cordoban folklore that was reflected in some of the lyrics of his creations. They do not refer to the rural and creole environment of the folklore of his time, but to the life of the capital city of the province.*

*- To a large extent, his success has to do with having capitalized the attributed and self-perceived identity traits of the idiosyncrasy of Cordoba city: the tune, the dialect and the nightlife associated with alcohol consumption and the bohemia. That is why, I admit in this artist an antecedent of what it is now known as «cordobesismo», a political ideology that affirms the most conservative side of the provincial politics.*

*- I believe that the opinion of «Chango» Rodríguez's work is strongly related to subjective and emotional aspects that have little to do with the literary or musical quality of his work.*

**Keywords:** «Chango» Rodríguez, identity, «cordobesismo».

## 1. INTRODUCCIÓN

José Ignacio «Chango» Rodríguez nació en Córdoba el 31 de julio de 1914 y falleció en esta misma ciudad el 7 de octubre de 1975. Es autor de letra y música de casi todo lo que grabó e interpretó. Sus composiciones responden a los géneros más vigentes del folklore argentino (zambas, chacareras, vidalás chayeras, bailecitos, entre otros) y a ritmos traídos de Bolivia como el taquirari o inventados por él como la marea. Además de su labor como cantautor, integró el trío «Los tres de la cantina» y asesoró a los cuatro conjuntos cordobeses que en la década de 1970 difundieron su obra y obtuvieron trascendencia nacional: Los de Córdoba y Los 4 de Córdoba, Los del Suquía y Los de Alberdi. Muchas de sus obras han circulado y circulan bastante en el repertorio de intérpretes folklóricos de toda la Argentina, sin embargo, no sucede lo mismo con su nombre dentro y fuera del territorio nacional. Ante esta evidencia, reflexiono acerca de cómo ha sido ese proceso. Para ello, abordo el estudio del contexto en el que desarrolló su actividad artística, el análisis de su obra compositiva e interpretaciones y algunas de las estrategias discursivas y significaciones afectivas empleadas por el enunciador que permiten explicar cómo este artista llegó a posicionarse en un lugar destacado dentro del canon de folklore cordobés, tanto por la vigencia de sus composiciones como por las pautas estéticas que ellas encarnan. Finalmente, me ocupo de la revalorización y reivindicación de la figura del «Chango» Rodríguez en el siglo XXI, tanto por parte de artistas como de diferentes actores de la política de Córdoba.

Entre las décadas del 40 y del 50, simultáneamente, se consolidaba a nivel nacional el «paradigma clásico» (Díaz, 2009: 117) del folklore y se iba instalando tímidamente el cuarteto cordobés como la música con la que se divertía la clase trabajadora en lugares bailables próximos a la ciudad capital de la provincia.<sup>[1]</sup> Las

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Silvana Graciela Argüello es doctora en Artes (Música) por la Facultad de Artes (UNC); profesora de Castellano, Literatura y Latín para la Enseñanza Superior (UNC) y profesora en Educación Musical (Collegium – CEIM). Profesora titular por concurso en el Seminario de Folklore musical argentino con atención de los Seminarios de Historia de la música argentina y latinoamericana y de Historia de la Música y Apreciación musical: medioevo y renacimiento (Facultad de Artes – UNC). Codirige el Proyecto Consolidar de Secyt «Canción popular, Identidades narrativas y apelaciones emocionales. Articulaciones entre música y discurso» desde 2018. Ocupó la vicepresidencia de la Asociación Argentina de Musicología desde el 2017 al 2020. Es Miembro Asociación Argentina de Musicología (AAM), la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana (IASPM-AL), la Asociación Regional de IMS para América Latina y el Caribe (ARLAC-IMS) y la Red Músicas y Género. Grupo de Estudios Latinoamericanos (MyGLA)

clases medias y altas despreciaban esta manifestación cultural y la consideraban música de negros, adjetivación que encierra una fuerte carga emotiva peyorativa.<sup>[2]</sup>

La década siguiente (1960) se conoce como el *Boom* del folklore por la proliferación de intérpretes y creadores, de grabaciones y programas de radio, de festivales y peñas. Durante esos años, Córdoba debió construir una identidad folklórica «de derecho» que pudiera competir con aquella otra identidad musical – la del cuarteto cordobés– que venía imponiéndose «de hecho». En este contexto, se destaca la figura de José Ignacio el «Chango» Rodríguez, a pesar de que su participación en la escena musical se vio interrumpida en 1963 por haber cometido un homicidio. Por esta causa fue condenado a doce años de prisión, aunque fue indultado en 1968 por Carlos Caballero, interventor de Córdoba designado por Juan Carlos Onganía.<sup>[3]</sup> Este hecho delictivo no sólo lo apartó de los escenarios durante los años de explosión del folklore y del crecimiento del Festival de Cosquín –que había tenido su primera edición en enero de 1961–, sino que también contribuyó a afianzar, en sectores medios y progresistas, una imagen del artista cargada de cierta negatividad. Además de este acontecimiento, las creaciones e interpretaciones del «Chango» no se correspondían con el gusto de dichos sectores sociales (me referiré a este punto más adelante).

Acabo de emplear dos sustantivos, imagen y gusto, que introducen el siguiente interrogante: ¿cómo se construyen la imagen de un artista, en este caso, y el gusto del público? Las respuestas a estas preguntas tienen como marco una perspectiva sociodiscursiva que presta particular atención al dispositivo de enunciación de las canciones.<sup>[4]</sup>

En la construcción de significados asociados a determinados dispositivos de enunciación, y particularmente a las figuras de enunciador y enunciatario, interviene no solo lo que pensamos, sino también, y fuertemente, lo que sentimos acerca de las personas y las cosas. Ahora bien, esas emociones tienen una existencia previa a ser adjudicadas; circulan en la cultura y moldean «las “superficies” de los cuerpos individuales y colectivos» (Ahmed, 2015: 19) a través de discursos y prácticas desarrollados históricamente. Es por ello que incorporo la dimensión diacrónica tanto para referirme al campo de la música popular, especialmente del folklore, como a la producción del Chango Rodríguez, y a las significaciones afectivas que influyeron en su valoración.

## 2. EL «CHANGO» RODRÍGUEZ EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICA EN CÓRDOBA Y ARGENTINA DURANTE LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970

A nivel nacional, después de la caída de Perón (Revolución Libertadora, 1955), los intelectuales antiperonistas de clase media «proyectaban un nuevo nacionalismo musical» (Karush, 2017: 206) cosmopolita y modernizador que «pudiera conciliar la cultura popular argentina con la modernidad» (p.202) y «abogaban por músicos locales que conciliaran las tradiciones argentinas con valores estéticos universales» (p.199). Las dificultades para conseguir su objetivo tenían que ver principalmente con la heterogeneidad del consumo musical de las clases medias que, además de géneros como el tango (que comenzaba a declinar) y el folklore tradicional («paradigma clásico», en términos de Díaz), incluía música extranjera como el rock y el jazz y manifestaciones nacionales como la llamada Nueva Ola, que gozaban de una fuerte difusión por parte de la industria musical global y local.

La penetración del rock era vista como una amenaza para la música nacional y para el proyecto estético y político de las clases medias antiperonistas. Dentro del campo del folklore, la renovación musical que requerían los sectores medios se expresó en el movimiento Nuevo Cancionero<sup>[5]</sup> que proponía despojar al folklore de convencionalismos y adecuar su forma y contenido a la actualidad de entonces:

Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. EL NUEVO CACIONERO no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio,

el tributo creador de las nuevas generaciones...Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular (Manifiesto Nuevo Cancionero).

Ubicar al «Chango» Rodríguez en alguna de las manifestaciones folklóricas que han sido denominadas de diferentes maneras –folklore tradicional, proyección folklórica, música de raíz folklórica, etc.– requiere ciertas consideraciones.

Madoery (2017) introduce la categoría «folklore profesional»<sup>[6]</sup> y explica su alcance de la siguiente manera:

El folklore profesional comprende el conjunto de prácticas y géneros musicales relacionados con la construcción de la identidad nacional, que con una historia extensa previa a la mediatización de la música popular se incorporaron a las distintas formas de profesionalización a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, se establecieron selectivamente entre otras prácticas y géneros, y se diferencian de las prácticas amateurs que por voluntad o imposibilidad de sus cultores no se encuentran en esta circulación.<sup>[7]</sup> (pp.30-31)

En este sentido, el «Chango» se inscribe dentro del folklore profesional por tratarse de un artista que obtuvo su sustento económico de su hacer musical.

Por su parte, Díaz (2009, p. 30) propone considerar al «folklore» como un campo particular de producción discursiva. Dicho campo, en sentido bourdiano, se fue constituyendo desde fines del siglo XIX y fue entre las décadas del 30 y 40 que se delineó lo que Díaz denomina el «paradigma clásico» entendido como:

el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años 30 y 40, son compartidos hacia los 50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad. Esos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son «folklore», de aquellas que no lo son. (p. 90)

Según esta perspectiva, entre los músicos, los productores, la prensa y el público, es unánime la consideración del «Chango» como un músico folklórico. Ahora bien, más complejo resulta establecer qué tipo de profesional fue el «Chango» y dentro de cuál de las múltiples expresiones se inscribe.

Para Madoery (2017), las diferencias entre los artistas se establecen a partir de dos criterios relacionados entre sí: el grado de profesionalización de sus músicos y producciones y el grado de conciencia estética y/o del lenguaje musical utilizado por los músicos. Si reparamos en el hecho de que el «Chango» vivió más de 30 años de su actividad artística, que grabó discos, que su obra sigue difundándose en las radios –ya sea en sus propias versiones como en las de otros–, en festivales, peñas, etc, diría que se trata de un músico con alto grado de profesionalización. También considero que tuvo una alta conciencia estética en función del empeño en crear ritmos folklóricos criollos para que bailara la juventud como lo expresa en la siguiente entrevista publicada en la Revista *Folklore* N° 68:

Una de las cosas que te puedo asegurar es la que yo creo firmemente y es la siguiente: hay que darle a este tiempo en canciones nativas lo que este tiempo exige: movimiento, facilidad, expresividad, algo que se corresponda con la sangre actual. Si lo vas a publicar, tratá de hacerlo tal como yo te digo, porque, vos sabés, es natural que muchos folkloristas no acepten esta posición. Y en otro sentido, yo he tenido y tengo muchos detractores. Pero quiero manifestar públicamente –y tal vez por primera vez, categóricamente– que sigo siendo un tradicionalista. Pero un tradicionalista que quiere ofrecer nuevas expresiones que no se separen de lo telúrico, pero que brinden la posibilidad de que en todo el mundo, con música argentina, se baile. Te imaginás lo que sería que en una reunión danzante juvenil –dentro de algunos años se anuncie: «Baile criollo». Y sería criollo, realmente. Porque habría taquiraris, litoraleñas u otras cosas, con el nombre que le quieras dar, pero que al fin serían nuestras, de rigor, de vigencia argentinista. No *twist* por autores argentinos. Música argentina, nativa, inspirada en motivos telúricos, pero con ritmos que permitan el abrazo en el baile. Aquí he «inventado» algunas cositas. Me gustaría que se publicaran en FOLKLORE. (Simón, 1964:19).

En estas declaraciones hechas estando en prisión, Rodríguez no sólo expresa su intención en cuanto a la composición, sino que reconoce que su posicionamiento no es bien recibido por parte de los músicos más

sujetos a posturas rígidas en cuanto a apartarse del modelo hegemónico (clásico). Lo curioso es el hecho de que los sectores más progresistas no lo consideraban a la par de quienes se expresaban, componían e interpretaban respondiendo a búsquedas estéticas más innovadoras. Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué Rodríguez recibía críticas de artistas pertenecientes a dos mundos del folklore distintos en cuanto al sistema de valores que cada uno defendía? Los motivos del rechazo son diferentes.

Para ese sector hegemónico dentro del campo, lo que incomodaba del «Chango» no era la música de sus canciones (el manejo de los géneros, las características melódicas, armónicas, tímbricas, etc.) sino las poesías –sobre todo en las canciones que más interpelaron e ingresaron, después, en el canon del folklore cordobés. Esos versos se apartaban de los temas y modos de enunciación aceptados y que constituían la principal diferencia con el resto del país, puesto que no se referían al ambiente rural y criollo, sino a la vida de la ciudad capital de la provincia y, más específicamente, a sectores pertenecientes a una bohemia un tanto «marginal» que disfrutaba reunirse en diferentes casas por las que iban rotando. Poco o nada queda en esas letras de la idealización de la vida rural, del criollo y de los valores que encarnaba. Además, el vocabulario y el tipo de habla empleados se apartan del modelo provisto por la literatura gauchesca. Más aún, si bien el baile constituye una práctica central dentro del paradigma clásico, puesto que muchos de los géneros folklóricos son danzas, el «Chango» crea nuevos ritmos bailables. Esto, en función de una concepción esencialista del folklore, constituye una transgresión poco aceptable pues no reconoce antecedentes dentro de una tradición por lo menos centenaria.

Pensemos, por ejemplo, en la danza. Si seguimos a DeNora (2004), los géneros folklóricos «habilitan» un tipo de danza asociado a significados, valores y afectos que eran centrales en la concepción esencialista de la nación propia del paradigma clásico: la discreción, la elegancia, el decoro. Pero también la distinción estricta de los roles de género y una codificación del deseo y la seducción en términos de una moralidad asociada a la familia y la reproducción.<sup>[8]</sup>

Si tenemos en cuenta el trabajo de Valeria Manzano (2017), la irrupción de la juventud, en los 60 significó, entre otras cosas, el cuestionamiento de ese modo de concebir la danza y de codificar los afectos y el deseo. Es decir, se estaba produciendo, en términos de Williams (1980), un cambio en la estructura de la sensibilidad. La propuesta del «Chango» de crear ritmos bailables para la juventud, desde una base «criolla», era un intento de alinearse de alguna manera a esos cambios en la sensibilidad, que miraba más a la Nueva Ola que a las corrientes renovadoras de los sectores ilustrados, o al esencialismo de los sectores tradicionalistas.

Por su parte, los sectores progresistas de clase media en los años 1960 y 1970 adherían a la renovación del folklore en los términos planteados en el manifiesto «Nuevo Cancionero» firmado por Mercedes Sosa, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Tito Francia, entre otros; se deleitaban con las armonías de Gustavo «Cuchi» Leguizamón y la calidad literaria de poesías de Manuel J Castilla, Jaime Dávalos (poeta y músico), Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana; escuchaban las versiones vocales de las canciones creadas por los mencionados autores interpretadas por conjuntos como el Grupo vocal argentino dirigido entre 1966 y 1970 por el «Chango» Farías Gómez,<sup>[9]</sup> el Dúo salteño,<sup>[10]</sup> etc. En general, este público solía criticar la falta de innovación de repertorio y de arreglos que observaba en la corriente hegemónica a la que consideraban más ligada a la idea de una música destinada al consumo masivo.

Esta corriente introduce en el campo del folklore lo que Kaliman (2016) ha dado en llamar «identidades ilustradas» (p. 40) en contraposición con una identidad «popular» (p. 45). Según el autor, quienes detentan esta identidad ilustrada entienden que:

(...) hay modos de expresión (literarios, musicales, performativos) superiores (por sutileza expresiva, por originalidad o por criterios de belleza, por ejemplo) cuya apreciación, a su vez, significa, de alguna manera, también una superioridad (que puede medirse, por ejemplo, en grados de sensibilidad, o de desarrollo de las capacidades humanas, incluso de calidad moral) para quien es capaz de ejercerla (Kaliman, 2016, p 45).

El «Chango» Rodríguez no respondía a casi ninguno de los postulados de Nuevo Cancionero: el estilo de las letras de sus canciones está más cerca del habla común, que de la literatura; y sus composiciones no tensionan los límites de la cristalización de los géneros folklóricos en cuanto a cuestiones formales, rítmicas o melódicas, ni incorporan armonías provenientes de otros campos de la música popular como el jazz.

Paradójicamente, gran parte de los sectores más populares, del circuito consagrado del folklore (grandes festivales, peñas), de la industria musical, la prensa oral y escrita destacaron el aporte y la singularidad del «Chango» Rodríguez. Así, por ejemplo, entre 1961 y 1969, la Revista *Folklore* tuvo al cantor en cuatro tapas (dos con imagen y dos con título de nota que aparecía en el interior de la revista). Como para tener una referencia de lo que significa ese número, durante el mismo período, Jorge Cafrune estuvo en ocho tapas; Atahualpa Yupanqui, en siete; Horacio Guarani, en seis y Eduardo Falú, en cuatro.<sup>[11]</sup>

Los tres casos considerados –dos de rechazo (de los defensores del modelo clásico y de los adherentes a Nuevo Cancionero) y otro de aceptación de su obra (por parte de la industria cultural, la prensa, etc.)– podrían ser tomados como argumentos a favor de una concepción inmanentista de la música según la cual el sentido que le otorgan los oyentes se vincula con los materiales musicales exclusivamente. Sin negar la importancia de dichos materiales (sonoros, textuales, performáticos), la diferente valoración de los mismos está atravesada, como esboqué más arriba, por otras dos cuestiones igualmente importantes: la función que cumple la música, en tanto discurso, en los procesos de construcción de las identidades colectivas e individuales; y, en directa relación con lo anterior, la dimensión afectiva del discurso que pone en valor las emociones. Éstas, «en tanto hechos sociales, nacen de la interacción con los demás y con el mundo» (Díaz y Montes, 2020: 6) y, por ende, revisten un carácter subjetivo y están mediadas por lo social y por el sentido. Este aspecto es el que explica por qué «los distintos sujetos y grupos desarrollan respuestas emotivas diferentes ante las mismas músicas» (p.7).

### 3. LA OBRA DEL «CHANGO» RODRÍGUEZ

Con respecto a su tarea creativa, Juan Carlos de Jesús Rodríguez<sup>[12]</sup> le adjudica más de 800 composiciones en tanto en el sitio web de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) se encuentran 201 obras registradas a nombre de Rodríguez, José Ignacio.<sup>[13]</sup> Como ya dije, su producción consta, por un lado, de composiciones que adhieren a los géneros más difundidos de nuestro folklore y, por otro, de una serie de ritmos que trajo de Bolivia o que él mismo creó. Entre estos últimos se encuentran la marea,<sup>[14]</sup> taquirari de fuego, el playero, la milonga rápida, carnaval moderno, carpero, entre otros.

De las treinta y seis obras transcritas por Juan Carlos Jesús Rodríguez,<sup>[15]</sup> quince son zambas, ocho chacareras, cinco vidalas chayeras, cuatro bailecitos y tres gatos. También incluye sólo la letra de otras doce composiciones: tres villancicos, tres obras de la pampa y del litoral (sin especificar género) y otras seis letras bajo el título: carnavales, huaino, cueca, taquirari.

Entre las zambas más difundidas del compositor se encuentran «Mi luna cautiva», y «Zamba de Alberdi». La letra de la primera fue compuesta en la cárcel y está inspirada en Lidia Haydée Margarita Bay, La «Gringa», con quien contrajo matrimonio en 1965, estando en prisión. En «Zamba de Alberdi» evoca con añoranza al popular barrio de Alberdi y a otros barrios de la ciudad, al amor juvenil, los estudiantes de medicina que hacían sus prácticas en el Hospital Nacional de Clínicas, las serenatas nocturnas. El humor cordobés está presente en los bailecitos «Cabeza colorada» y «Del mote», y en las chacareras «Del cordobés» y «La patrulla»; entre los taquiraris se destacan «Luna de Tartagal», «El guajhojho», «Carnavalera de mi madre», «Noches de carnaval» y «Camino del arenal»; muy conocidas son sus vidalas chayeras «De San Nicolás», «Por necesidad» y «Vidala de la copla».

En cuanto a las grabaciones, «registra más de 30 álbumes para los sellos Víctor, Philips y Microfón» (Ábalos, 2002: 264). Se incorpora al sello rca victor con «Zamba del Grillo» y «La misa

del Gallo» (chacarera). Algunos de los títulos de sus grabaciones son: el disco simple que incluye «María Cosquín» y «Bosques de pinos» (RCA Victor, 1971) y los discos *longplay* *Un puñado de mis canciones* (Philips, P 13930); *La vuelta del cantor* (RCA Camden Cal-3211); *La vuelta del Chango Rodríguez* (RCA Camden. Cal-3158); *Mi luna cautiva*, 1973 (Microfón I-365); *Chango Rodríguez. En el recuerdo*, recopilación 1997 (DBN Polydor) (E); *Creaciones folklóricas. Chango Rodríguez* (Philips); *Amor y Juramento* por Los tres de la Cantina (RCA Camden Cal.3289, 1971); (LP); *Frutos del silencio*, Vol. 1. y 2. 2008 (CD) (Utopía).

De esta vasta producción, me interesa detenerme en un puñado de canciones que siguen siendo versionadas, interpretadas y grabadas por artistas con plena vigencia y reconocimiento dentro de la industria musical. Más allá de las razones estéticas que pueden esgrimirse para explicar la permanencia en el tiempo de sus canciones y la influencia que ejerció en otros/as músicos/as, considero que, en gran medida, esta vigencia tiene que ver con haber desplegado una estrategia discursiva tanto en las letras, la música y sus interpretaciones, que le permitió introducir una diferenciación dentro del campo del folklore cordobés y con ello, poder proyectarse a nivel nacional. Por medio de dicha estrategia, logró capitalizar los rasgos identitarios atribuidos y autopercebidos de la idiosincrasia del cordobés capitalino y que han sido recogidos en diferentes discursos: la tonada, el humor y la vida nocturna asociada al consumo de alcohol y la bohemia, especialmente en el ambiente del folklore.

#### 4. SOBRE IDENTIDADES Y ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DEL «CHANGO» EN TANTO ENUNCIADOR

Siguiendo a Diego J. Chein y Ricardo Kaliman (2013, p. 118), «Una identidad es, en principio, una conjetura sobre la realidad, y sólo el examen empírico puede certificar su validez, orientar las precisiones que puedan hacerla más adecuada, o, incluso, desautorizarla del todo». Esta perspectiva deja fuera los discursos esencialistas «que apelan a una suerte de entidad inalcanzable a la percepción directa, casi metafísica, a veces incluso ahistórica, que constituiría la fuerza subyacente a las conductas colectivas y que se expresaría en las manifestaciones de los actores sociales involucrados» (Kaliman, 2013 28). Además, los autores reparan en el hecho de que una identidad es «una generalización sobre subjetividades de un conjunto de agentes sociales» y que es imprescindible la autoadscripción –no necesariamente consciente– del sujeto a un colectivo (Chein y Kaliman, 2013: 117).

En atención a este marco, empiezo por mencionar algunos de los rasgos identitarios atribuidos y autopercebidos de la idiosincrasia del cordobés capitalino recogidos en diferentes discursos: la «tonada», el humor y la apología del «chanta»,<sup>[16]</sup> del consumo de alcohol y de un modo de vida que privilegia la vida nocturna y la bohemia.

-La «tonada»:<sup>[17]</sup> Desde 2017, la Facultad de Lengua de la Universidad Nacional de Córdoba trabaja en el Proyecto institucional «Las hablas de Córdoba. Registro, conflicto y proyecciones»<sup>[18]</sup> que ha caracterizado nuestra manera de hablar.

La característica más distintiva del «cantito» cordobés consiste básicamente en alargar la sílaba pretónica: «cordooobés». Si la sílaba acentuada es la primera de la palabra, no se alarga: gato, mesa, piano, etc.

El «Chango» solía exagerar el alargamiento de la sílaba pretónica, como sucede en la chacarera «Del cordobés».<sup>[19]</sup> Esta decisión interpretativa está justificada por el contenido de la letra que menciona productos típicos de Córdoba como los alfajores, el diario de mayor tirada, *La voz del interior* y al bandoneonista Ciriaco.<sup>[20]</sup> alude a la viveza tramposa y burlona del cordobés en la figura de un cura y a la costumbre de ponerle apodos (sobrenombres) a la gente. Además, este recurso al cantar opera más a nivel de las emociones que de los referentes textuales.

TABLA 1.  
Letra de «Del cordobés» chacarera del «Chango» Rodríguez.

|  |   |
|--|---|
| En Córdoba, las mujeres le llamarán la atención; el vino, los alfajores, y «La Voz del Interior».    | ¡Pobrecita la finada! decían del velatorio, si no la velan de espalda fracasan con el velorio.      |
| Yo conocía un curita más pícaro que ninguno, solito al mes de febrero le sacaba treinta y uno.       | Yo soy «a la cordobesa» sencillo para mis versos, y no tengo la cabeza pa'hacer juego con el cuerpo |
| Tranquilo nomás, tranquilo, la cosa no está muy clara todos charlan y se gritan y ninguno sabe nada. | Aquí lo traigo a Ciriaco que no es una cachilera, para todos los muchachos que toquen la chacarera. |
| A donde quiera que vaya me bautizan otra vez, porque hablo con la tonada me dicen «el Cordobés».     | A donde quiera que vaya me bautizan otra vez, porque hablo con la tonada me dicen «el Cordobés».    |

-*El humor cordobés*: El 7 de junio de 2017, la Legislatura de la Provincia de Córdoba declaró al Humor cordobés Patrimonio cultural intangible e inmaterial de la provincia de Córdoba (Ley N° 10.460).<sup>[21]</sup> El artículo 4 dice: «Establécese que los programas de promoción y difusión turística deben incluir al “humor cordobés” como uno de los atractivos de la Provincia de Córdoba».

Entre los antecedentes que forjaron esta idea de que el cordobés es gracioso y tiene el chiste corto a «flor de labios», la Revista *Hortensia* es, sin dudas, un hito importante en ese proceso (publicada entre los años 1971 a 1989). Obtuvo un éxito nacional con tiradas que alcanzaron los 100.000 ejemplares.

En varias canciones del «Chango», más allá del tema que traten, está presente el humor que, de igual manera que la tonada, actúa sobre las emociones del enunciatario al que va dirigido en el que espera generar alegría y cierta complicidad.

-*La vida nocturna, el consumo de alcohol, la bohemia*: El tono humorístico impregna textos referidos a episodios cuyo escenario suele ser un boliche, un prostíbulo, la marginalidad. Tal es el caso de las letras de tres de sus chacareras más famosas: «Del cordobés», antes mencionada, «La patrulla» y «La chacarera de Las Ponce»<sup>[22]</sup> –prostitutas conocidas de San Vicente, un barrio popular en las márgenes del río Suquía que atraviesa la ciudad.<sup>[23]</sup>

En el caso de «La patrulla»,<sup>[24]</sup> lo local cordobés se presenta como parte de una región más amplia que incluye a La Rioja y Santiago del Estero; el gaucho que se menciona, no es el de las pampas, es el cantor y guitarrero de la ciudad que prefiere «vivir soltero» para no ser engañado, dejando a un lado la imagen de la «china»<sup>[25]</sup> fiel y de madre de familia que pinta el modelo de folklore más generalizado; «un indio en carnaval» se refiere a la costumbre de algunas comparsas de varones que en carnaval se disfrazaban de indios, pero con un atuendo más cercano a la caracterización hecha en los *westerns* norteamericanos que al de los pueblos originarios argentinos; el boliche es el escenario para la ingesta de alcohol, las peleas que terminan en el hospital o en la cárcel de encausados.<sup>[26]</sup>



TABLA 2.  
Letra de «La patrulla» chacarera del «Chango» Rodríguez.

|   |   |
|---|---|
| Salieron de serenata<br>un cantor y un guitarrero<br>y a medida que cantaban<br>temblaban los gallineros.   | Qué lindo es vivir soltero,<br>no tener mujer a cargo;<br>para que nadie le diga<br>adiós che sombrero largo.           |
| Un riojano en un boliche<br>tomó vino a lo campeón<br>y salió como juanita<br>que le han pisao con campeón. | Una vez un santiagueño<br>se empachó con vino y fiambre<br>y gritaba como chanco<br>que lo han <u>atao</u> con alambre. |
| Un gaucho estaba payando<br>con un indio en carnaval<br>uno fue para encausados<br>y el otro pa'l hospital. | Yo soy de Villa María,<br>así decía un morocho,<br>la melena parecía<br>que traiba un chico en cococho.                 |
| Y de pronto en una esquina<br>dele canto y meta bulla<br>y la cosa se termina<br>porque llegó la patrulla.  | Y de pronto en una esquina<br>dele canto y meta bulla<br>y la cosa se termina<br>porque llegó la patrulla.              |

Por último, la «Chacarera de Las Ponce», pone en escena el ambiente prostibulario de las llamadas «Casas de Tolerancia»,<sup>[27]</sup> la noche, las márgenes del Río Suquía cuando atraviesa San Vicente –barrio emblemático donde se realizaba uno de los corsos más importantes de la ciudad en carnaval– y Yapeyú. En el estribillo de la canción, el enunciador se expresa en primera persona plural y emplea el tiempo presente con lo cual da a entender que se trata de un hecho habitual («Chacarera de Las Ponce, donde vamos a parar recién después de las once»).

Así como en el folklore clásico nombrar objetos, costumbres y personajes del «pago», asociados a ciertos géneros musicales, instrumentaciones, etc. generaba la presencia de la nostalgia como efecto emotivo central, en el caso del «Chango», aún con la alegría vinculada a las letras humorísticas y los ritmos vivaces, subyace la nostalgia, no por el pago perdido, sino por una Córdoba que la modernización estaba dejando atrás.

TABLA 3.  
Letra de «Chacarera de Las Ponce» del «Chango» Rodríguez.

|  |  |
|--|--|
| A orilla del río primero<br>se encuentra muchos ranchitos,<br>cuando uno pasa de noche<br>de atrás le pegan un grito | A orilla del río primero<br>llevamos una guitarra,<br>comimos asado con cuero,<br>chupamos una semana        |
| Ahí viven las chicas Ponce<br>de muy buenos sentimiento<br>pregunten a los muchachos<br>de todos los regimientos     | Y el cura de la catorce<br>con su carita sonriente<br>decía «Vivan las Ponce»<br>porque eran medio parientes |
| En el rancho de la Lita<br>estaba un turco sonriente,<br>pensando de qué manera<br>se le habían caído los dientes    | Y cuando se armó el liazo<br>por culpa casi del nada,<br>llovían los botellazos<br>y fuimos todo' en cana    |
| Chacarera, chacarera<br>chacarera de Las Ponce,<br>donde vamos a parar<br>recién después de las once.                | Chacarera, chacarera<br>chacarera de Las Ponce,<br>donde vamos a parar<br>recién después de las once.        |

## 5. RECEPCIÓN DE SU OBRA EN EL SIGLO XXI. LA IDIOSINCRASIA DE CÓRDOBA EN TANTO SUJETO POLÍTICO

El 1996, el Centro Cultural Lunita de Alberdi<sup>[28]</sup> impulsó la creación de un Paseo en homenaje al compositor. El proyecto de ordenanza municipal fue presentado a la Legislatura por el concejal radical Álvaro Ruiz Moreno –con bastante resistencia, incluso de correligionarios– porque el «Chango» había sido peronista y había estado preso.<sup>[29]</sup> La iniciativa se concretó en 2007.

En 2010, Federico Racca publica *Chango* en base a los relatos de quien había sido chofer del Chango Rodríguez. En un intercambio vía una red social, el autor del libro me manifestó que, hasta entonces, «nadie hablaba del 'Chango' y de su obra. Con Raly Barrionuevo decidimos que había que hacer algo y así yo saqué la novela y él su disco. A partir de ahí explotó».<sup>[30]</sup>

El disco al que hace mención es *Chango*, lanzado al mercado en 2014, en el que Raly Barrionuevo interpreta versiones de nueve canciones del «Chango». Este artista emergió a la par de la llamada generación del folklore joven,<sup>[31]</sup> surgida a mediados de la década de 1990; pero paulatinamente se fue diferenciando y ocupando un lugar singular en la escena musical cordobesa, fundamentalmente por el posicionamiento ideológico y estético que asumió. Se sumó a los discursos reivindicativos de una cultura nacional y popular. En sus presentaciones y en diferentes discos grabados coexisten canciones en cuyas letras se hace explícita la defensa de los derechos humanos, de los recursos naturales y de los pequeños productores, con otras más íntimas o que pertenecen al canon del folklore tradicional. En este último caso se inscriben sus versiones de piezas del «Chango» Rodríguez pero dentro de una estética totalmente diferente a las de su autor.

La resignificación del «Chango» Rodríguez, por parte de Raly tiene que ver, en gran medida, con el hecho de que las disputas de los agentes dentro del campo del folklore propias de las décadas de 1960/70 (campo-ciudad; auténtico-comercial; tradicional o conservador/innovador, etc.) se han diluido ante la emergencia de una nueva sensibilidad que da lugar a diferentes narrativas identitarias construidas sobre artistas del pasado. Así, por ejemplo, en una nota que le hizo el diario *La voz del interior*, el 14 de noviembre de 2014, Raly manifestó que había un trasfondo sociopolítico entre las razones por las cuales habían trascendido sus canciones y no tanto el nombre del autor:

sus canciones más bizarras, por decirlo de algún modo, entraron en la popular. Ibas a las peñas barriales, donde no asistía la gente entendida en música sino aquella que directamente la disfrutaba, y lo que sonaba era el Chango. En Mi gruta, por ejemplo, que era una peña en la avenida Colón a la que asistía gente de barrio que no iba ni en pedo a Tonos y Toneles.<sup>[32]</sup>

En otro pasaje de la entrevista, destaca el hecho de que el «Chango» hubiera compuesto la «Marea del estudiante» inspirada en Santiago Pampillón, estudiante de ingeniería de la UNC, asesinado durante una represión policial estudiantil en 1966. En sus apreciaciones, Raly rescata al cantor popular por encima de lo que considera estéticamente «bizarro» apartándose de esa identidad ilustrada que he señalado, que tenía más afinidad con el movimiento Nuevo Cancionero. La valoración se apoya en la actitud del cantor que se conmueve por el acto de violencia hacia los manifestantes que reclaman.

Además de la labor del músico y del escritor, la resignificación de la figura del «Chango» resulta, también, parte de un largo proceso de construcción de la idiosincrasia de Córdoba en tanto sujeto político en la que el «Chango» se inscribe.

En la Introducción de *Córdoba Bicentenario*, César Tcach (2010) anuncia que la publicación propone «... acercarnos al modo en que su identidad [la de Córdoba] fue construida, formulada y reformulada por distintos actores políticos y sociales». El autor enuncia tres mitos identitarios:

- La Córdoba patricia de *Córdoba de las campanas*<sup>[33]</sup> que anteriormente había caracterizado Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo* (1845):

(...) El espíritu de Córdoba hasta 1829 es monacal y escolástico; la conversación de los estrados rueda siempre sobre las procesiones, las fiestas de los santos, sobre exámenes universitarios, profesión de monjas, recepción de las borlas de doctor... Córdoba no sabe que existe en la tierra otra cosa que Córdoba (pp. 103-104).

- La Córdoba rebelde, ciudadana, democrática y laica se manifestó con la Reforma Universitaria de 1918<sup>[34]</sup> y «Durante las décadas del '30, '40 y '50, el mito democrático... se consolidó y convirtió en el mito de la clase media por excelencia (contrapuesto al mito patricio de la Córdoba de las campanas)» (sic) (Tcach, 2010, p.10).

- El mito de la Córdoba revolucionaria se forjó durante las décadas de 1960 y 1970 y tuvo su expresión más contundente en el Cordobazo (29 de mayo de 1969), una insurrección popular que precipitó la caída del dictador Juan Carlos Onganía.

Si bien estos tres mitos muestran aspectos diversos de la idiosincrasia política cordobesa, César Tcach encuentra un común denominador entre ellos: «el de una cierta autonomía político-cultural de Córdoba y su proyección nacional» (p.12). Este rasgo de continuidad reaparece nombrado de diferentes maneras con los gobiernos democráticos provinciales después de terminada la última dictadura militar (1976-1983). Durante los tres mandatos de Eduardo César Angeloz (1983-1995),<sup>[35]</sup> se enfatizó la idea de Córdoba como una «isla»; y el 7 de agosto de 2011, después de que se conocieran los resultados de las elecciones generales de la Provincia de Córdoba, José Manuel de la Sota, el Gobernador electo se definió diciendo «Yo no soy un peronista cordobés, soy un cordobés peronista» y acuñó el término «cordobesismo» para referirse al «modelo de crecimiento» que había nacido esa noche:

Y hoy estamos dando un paso gigante en el sentido correcto, le estamos poniendo nombre a todo esto más grande que estamos haciendo entre todos aquí y desde Córdoba. Este modelo de crecimiento que sigue produciendo cambios y transformaciones enormes se llama «cordobesismo» y nació esta noche, aquí. (José Manuel de la Sota. minuto 5':48 a 6':12)<sup>[36]</sup>

Tal como afirma José Emilio Graglia, el cordobesismo «(...) no es una organización ni una institución. Es una idea política... en construcción» que «supondría anteponer los intereses provinciales a los intereses partidarios y sectoriales».<sup>[37]</sup> Esta generalización se suma a otras con las que se ha ido construyendo la identidad de Córdoba como «sujeto político».<sup>[38]</sup> Ezequiel Espinosa Molina enumera un decálogo para comprender la subjetividad cordobesista.<sup>[39]</sup> Cito algunas de sus afirmaciones:

- El cordobesismo es el dispositivo demagógico-chauvinista del partido cordobés. El chauvinismo cordobés abreva de un humorismo y un cuarteto devenidos cada vez más en las industrias culturales del espectáculo globalizado...
- Así como en el plano político-cultural, el cordobesismo se presenta como una configuración de sensibilidad liberal-conservadora, la economía-política cordobesista se despliega como un liberal-desarrollismo agro-industrial, sostenido por la flexibilización/precarización laboral, de una parte, y el monocultivo –vía el desmonte y la consecuente ampliación de la frontera agropecuaria-, de la otra.
- ...el partido cordobés ha sabido presentar a la provincia como un baluarte defensivo frente al hegemon nacional-porteño y sus recurrentes demandas por «esquilmar» al «interior», en aras de sostener a un inviable y pseudoindustrial conurbano bonaerense.

El discurso cordobesista, pues, apunta a construir una identidad que actúa como una comunidad política y también como una comunidad afectiva en la que lo emocional funciona con la misma dinámica amor/miedo/odio que describe Sara Ahmed en relación a los solicitantes de asilo en Gran Bretaña (Ahmed, 2004:19-45): amor a lo propio, miedo a la pérdida, odio al otro (porteño/nacional).

Ahora bien, ¿en qué pueden vincularse los rasgos identitarios del «Chango» con el cordobesismo cuando entre uno y otro transcurrieron varias décadas? En primer lugar, recupero la afirmación de Kaliman acerca de que «ninguna explicación de fenómenos culturales puede dejar de incluir, de alguna manera, lo que

ocurre en el nivel de las subjetividades, porque éstas son la única realidad concreta en la que estos fenómenos ocurren» (2013, p. 39).

Teniendo en cuenta la importancia de la subjetividad en la recepción, tanto el «Chango» como el cuarteto cordobés –género exclusivo de Córdoba– interpelan a los sectores subalternos de la ciudad. Sería una simplificación afirmar que uno y otro son el resultado de la idiosincrasia que he descrito. Lo que sí puede comprobarse es que las políticas culturales de los gobiernos provinciales y municipales –y hasta nacionales– durante las últimas dos décadas han favorecido, en primer lugar al cuarteto y a los artistas folklóricos que continúan la línea inaugurada por el «Chango» Rodríguez.<sup>[40]</sup>

El afán del poder político por congraciarse con estas expresiones netamente cordobesas, con sus ídolos y sus seguidores –que suman un número significativo de votantes– son capitalizados en términos electorales y contribuyen a seguir construyendo esa imagen de una Córdoba singular.

## CONCLUSIONES

Córdoba debió esperar casi una década desde que comenzó el *Boom* del folklore hasta encontrar una manifestación y estilo folklóricos que la distinguieran de las otras provincias o regiones que ya contaban con autores, compositores e intérpretes de renombre que les habían dado cierta identidad musical. Fue precisamente José Ignacio «Chango» Rodríguez quien encontró la estrategia discursiva que le permitió iniciar en Córdoba una corriente expresiva por medio de la cual otros intérpretes cordobeses adquirieron trascendencia nacional e internacional en la década de 1970. Dicha estrategia fue la de poner en valor la identidad cordobesa desde el sentimiento de orgullo por ser cordobés. Pero, como la identificaba con rasgos que eran típicos de la cultura de los sectores subalternos (el ingenio, el humor, cierta transgresión a las normas morales burguesas), que ya estaban presentes en buena parte del cuarteto cordobés de los años 60 y 70 (Montes, 2022), esta estrategia encontró fuerte resistencia desde los sectores medios ilustrados del folklore renovador.

No obstante, en las últimas décadas, este discurso identitario (Kaliman, 2013) resultó funcional a los más diversos intereses políticos y, por esto, encontró las condiciones para ser reivindicado.

Desde los años dos mil se han incrementado las acciones de los gobiernos y políticos provinciales y municipales en su afán por congraciarse con los ídolos y seguidores del cuarteto y de la línea del folklore que representa el «Chango». Y lo hacen, desde las ideologías más enfrentadas como pueden ser el peronismo cordobésista y sectores más ligados a la izquierda. De esta manera, unos y otros, contribuyen a fortalecer esa imagen de una Córdoba singular y capitalizan en términos electorales a un público que resulta significativo en número de votantes.

Por otra parte, considero que, en el caso del folklore, las nuevas asignaciones de valor a manifestaciones artísticas anteriormente subestimadas y denostadas por parte de los mismos sectores que impulsan o adhieren a tal reivindicación y resignificación tienen que ver con que, en nuevos contextos:

- se licúan o diluyen las luchas anteriores por posicionarse en el campo.
- no se requieren estrategias de diferenciación para con ese otro que representa una línea estética y de pensamiento diferentes, simplemente porque ya no disputa una posición destacada.
- el enunciador, «Chango» Rodríguez, se mitifica a la vez que se distancia del agente social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM

- Ábalos, G. (2002) Rodríguez, El Chango [José Ignacio]. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo IX, dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio, p. 264. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores
- Chein, Diego y Kaliman, Ricardo. (2013). Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura. En Kaliman, Ricardo (comp.) *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Eduvim.
- DeNora, Tia. (2004). *Music in Everyday Life*. University Press
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones del «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. Recovecos.
- Díaz, Claudio y Montes, María de los Ángeles. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído pensante*, (8.2), pp. 38-64. doi: 10.34096/oidopensante.v8n2.8058
- Kaliman, Ricardo. (2016). Dos actitudes ilustradas hacia una música popular. Para una historia social de la industria del folklore musical argentino. *Revista Argentina de Musicología*. 17 pp. 39-56. ISSN 1660-1060
- Karush, Matthew. (2017). Música y Nación en la Argentina posperonista. *Boletín del Instituto de Historia Argentina Americana «Dr. Emilio Ravignani»*. Tercera serie, núm. 50, Enero-Junio de 2019, pp. 198-222 ISSN 1850-2563 (en línea) / ISSN 0524-9767 (impreso)
- Madoery, Diego. (2017). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Dossier Revista Argentina de Musicología* 17, pp. 15-38. ISSN 1660-1060.
- Manzano, Valeria. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Montes, María de los Ángeles. (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Contrapulso*. V.4, N°1 <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.140>
- Tcach, César. (2010). *Córdoba bicentenario. Claves de su historia contemporánea*. (coord.) UNC.
- Sarmiento, Domingo. (1979). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Centro Editor de América Latina.
- Simón, Marcelo. (1964). Fe en el Futuro: El Chango Rodríguez. *Revista Folklore*. Año III, N° 68, pp 18-20.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*. Península

## NOTAS

[1] Me he referido a este tema con más detenimiento en la Ponencia «Disputas por la identidad musical cordobesa entre el folklore y el cuarteto» presentada en el XIV Congreso de la Rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). 15 al 20 de junio 2020. Medellín, Colombia.

[2] Para una mejor y más profunda comprensión del sentido de los calificativos «negro» y «negra» ver Blázquez, G. «Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de cuarteto». *Estudios de Antropología Social*, Vol. 1, N° 1. CAS-IDES, junio 2008, pp. 7-34. <https://publicaciones.ides.org.ar/node/5132> (consultado el 25/07/2023).

[3] Onganía fue Presidente de facto de la Argentina entre 1966 y 1970, luego del Golpe de Estado encabezado por las Fuerzas Armadas que derrocó al presidente Arturo Umberto Illia.

[4] Sobre la noción de dispositivo de enunciación y conceptos asociados, ver la introducción de este dossier.

[5] Manifiesto fundacional del Nuevo Cancionero. Disponible en <https://docplayer.es/93698595-Manifiesto-fundacional-del-movimiento-del-nuevo-cancionero.html> (consultado el 9 de agosto de 2022)

[6] En este trabajo empleo la grafía folklore con «k», excepto cuando se trata de citas textuales de otro autor.

[7] Madoery retoma su trabajo en colaboración con Sergio Mola: Madoery, D. y Mola, S. (2014/2015) «Del bombo legüero a la batería. Modificaciones rítmico-texturales en la chacarera». *Revista Argentina de Musicología* 15 -16), pp. 355-374

[8] Para un desarrollo más profundo de este tema ver el trabajo de Natalia Díaz en este mismo dossier.

- [9]Integrantes del Grupo vocal argentino: el «Chango» Farías Gómez (barítono), Jorge Raúl Batallé (bajo), Luis María Batallé (barítono-bajo), Galo Hugo García (barítono) y Amilcar Daniel Scalisi (contratenor) [https://www.youtube.com/watch?v=Piv\\_WOf8Bsg](https://www.youtube.com/watch?v=Piv_WOf8Bsg)
- [10]Integrantes del Dúo salteño: integrado por Néstor Salim (Chacho Echenique) y Patricio Jiménez, dirigido musicalmente por Cuchi Leguizamón.
- [11]Se puede consultar la colección completa de la Revista *Folklore* digitalizada en <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/> (consultado el 13 de julio de 2023).
- [12]Rodríguez, C de J. (1993). *Cancionero popular sobre la obra del Chango Rodríguez*, [Trabajo final de grado del Profesorado en Educación musical de la Escuela de Artes, hoy Facultad de Artes, UNC].
- [13]Consultado el 6 de junio de 2016. <http://www.sadaic.org.ar/>.
- [14]Victor Hugo Godoy, integrante de Los cuatro de Córdoba, contó que, cuando le preguntaron por qué le había puesto ese nombre, contestó que lo podría haber llamado «rueda de camión» o de cualquier otra manera. Entrevista de la autora de este artículo al músico en julio de 2008 y de 2012.
- [15]En el prólogo de su trabajo, Juan Carlos Jesús Rodríguez informa que se basó en grabaciones que le facilitaron la esposa del Chango y un discípulo del compositor (Ricardo Ariel). De ese *corpus* transcribió «las mejores piezas», según su criterio.
- [16]En el habla coloquial del Río de La Plata se utiliza para aludir a una persona que tiene poca disposición para hacer algo que requiere esfuerzo o constituye una obligación, especialmente trabajar.
- [17] ...se utiliza «tonada» o «dejo» con el sentido de melodía particular de una región producida por variaciones en la entonación, en la duración o intensidad de algunos sonidos o sílabas. La tonada o dejo da identidad, idea de pertenencia a una región o a un grupo social. Se caracteriza por el alargamiento de la vocal de la sílaba pretónica (sílaba anterior a la sílaba tónica) y de las vocales de la sílaba tónica en palabras esdrújulas de tres sílabas. También resulta característico el alargamiento del final de palabras. Definición y caracterización propuestas en «Las hablas de Córdoba», proyecto de investigación de la Facultad de Lenguas de la UNC. <https://lashablasdecordoba.lenguas.unc.edu.ar/fonetica-ciudad-de-cordoba-tonada/> consultado el 27 de julio de 2022
- [18]<https://lashablasdecordoba.lenguas.unc.edu.ar/> consultado 01 de agosto de 2022.
- [19]Chacarera disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pbky1vsNqwU> consultado 26 de julio 2023.
- [20]Ortiz Barrionuevo, Ángel Ciriaco, fue un bandoneonista director y compositor, nacido en Córdoba el 5 de agosto de 1950. Falleció el 9 de julio de 1970. <https://www.todotango.com/creadores/ficha/87/Ciriaco-Ortiz> consultado el 25 de julio de 2023.
- [21]Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. 12 de julio 2017 [https://boletinoficial.cba.gov.ar/wp-content/4p96humuzp/2017/07/1\\_Secc\\_12072017.pdf](https://boletinoficial.cba.gov.ar/wp-content/4p96humuzp/2017/07/1_Secc_12072017.pdf) consultado el 27 de julio e 2022.
- [22]Cabe aclarar que esta chacarera fue registrada en SADAIC el 14 de marzo de 1973 a nombre de Pérez Roberto David (autor) y Rodríguez José Ignacio (compositor) <https://www.sadaic.org.ar/#> consultado el 19 de julio de 2023.
- [23]Chacarera disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=ItoH\\_T2XnkQ](https://www.youtube.com/watch?v=ItoH_T2XnkQ) consultado el 26 de julio de 2023.
- [24]Registrada en SADAIC el 17 de mayo de 1962 a nombre de Araoz Aníbal, El Negro La Juana, (autor) y Rodríguez José Ignacio (compositor). <https://www.sadaic.org.ar/#> consultado el 19 de julio de 2023. Chacarera disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vs5-q04JyK0> consultado el 26 de julio de 2023.
- [25]El vocablo «china» es una de las maneras de referirse a la mujer gaucha.
- [26]La Cárcel de Encausados, ubicada en la manzana delimitada por las calles Ayacucho, Lacosta, Belgrano y Santiago Temple de la capital, formaba parte del Servicio Penitenciario de la provincia. Comenzó a construirse a fines de 1921. Con el tiempo se fueron agregando dependencias. Al principio fue comisaría y asilo de varones; más tarde se sumaron menores hasta 1980 y luego, mujeres en otros pabellones. Quedó deshabitada en 2012. Hoy ha sido convertida en un espacio recreativo que recibe el nombre de Paseo Güemes. <https://turismo.cordoba.gob.ar/ex-carcel-de-encausados/> consultado el 25 de julio de 2023.
- [27]Según una nota en el diario *Perfil* firmada por el escritor Hernán Lanvers, los barrios donde había mayor presencia de trabajadoras sexuales eran El Abrojal (hoy Güemes), Alberdi, San Vicente y Yapeyú. Precisamente, apenas pasando el vado Sargento

Cabral, las hermanas Ponce y su madama conocida como la Gorda Lita se volvieron leyenda. <https://www.perfil.com/noticias/cordoba/hasta-que-las-velas-no-ardan.phtml> consultado el 15 de julio de 2023.

[28] Integran este Centro cultural Lunita de Alberdi Claudia, la hija del «Chango» y José «Lunita» Altamirano. Está ubicado ubicado entre la Costanera y la calle Chubut de Barrio Alberdi.

[29] Nota del Programa *Bien de Córdoba* de CBA 24N, canal 10 perteneciente a los SRT de la UNC, Córdoba, a 20 años de la inauguración del Paseo el 22 de mayo 2017 (consultado el 4 de junio de 2023. bajo la intendencia de Américo Martí (gobierno radical) [https://www.youtube.com/watch?v=4BhLjlay\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=4BhLjlay_c) La inauguración se hizo el 22 de mayo de 1997 bajo la intendencia de Rubén Américo Martí (gobierno radical).

[30] Comunicación con Federico Racca (Mensajería de Facebook, 24 abril 2023).

[31] Juliana Guerrero ha caracterizado este movimiento en una ponencia que me ha facilitado la autora y que fue presentada en el marco del II Encuentro Nacional de Músicas Tradicionales y Folclóricas. Universidad Mayor. Santiago de Chile 2023

[32] Tonos y toneles fue un bar emblemático ubicado en la Avenida Santa Fe 450 en Barrio Alberdi. Funcionó desde 1973 a 1993. <https://cdsa.academica.org/000-081/1015.pdf> acceso 21/07/2023. El público y los intérpretes que asistían, en general, pertenecían a una bohemia «ilustrada» en términos de Kaliman.

[33] *Córdoba de las campanas* es el título de un poema del escritor cordobés Arturo Capdevila (1889-1967). Se desempeñó también como abogado, juez, profesor de filosofía, sociología y de literatura argentina e hispanoamericana.

[34] La Reforma universitaria (el 21 de junio 1918 los reformistas dieron a conocer el «Manifiesto Liminar») fue un movimiento estudiantil que propuso una profunda reforma en cuanto al gobierno de la universidad. Algunos de los principios reformistas son: Cogobierno compartido por todos los sectores de la comunidad universitaria (docentes, graduados y estudiantes): Autonomía universitaria (elegir sus propias autoridades sin injerencia del poder político, darse sus propios estatutos y programas de estudio); Educación laica y acceso para todos; entre otros.

[35] La Unión Cívica Radical es un partido político fundado en 1891 por Leandro N. Alem. Ha sido el principal contrincante del Justicialismo o Peronismo, movimiento político surgido a mediados de la década de 1940 alrededor de la figura de Juan Domingo Perón.

[36] Ideo del discurso <https://www.youtube.com/watch?v=G-8gcCUzGpE&t=2s> consultado el 25 de julio de 2023.

[37] Graglia, José Emilio. «Qué es el cordobesismo» en <https://www.lavoz.com.ar/opinion/que-es-cordobesismo/> consultado el 20 de julio de 2022.

[38] En la década de 1980, con la recuperación de la democracia, el gobernador Eduardo César Angeloz (partido Radical) se refirió a Córdoba como «la isla».

[39] Espinosa Molina, Ezequiel. «Elementos fundamentales para la comprensión de la subjetividad cordobesista» *Revista La tinta*. (2019) Reversión: el cordobesismo o la lógica cultural del capitalismo cordobés | *La tinta* consultado el 22 de julio de 2023

[40] Reconocimientos al Chango Rodríguez: en virtud del aniversario de los 100 años del Chango Rodríguez, el Ministerio de Cultura, el Plan Nacional Igualdad Cultural y la Universidad Nacional de Córdoba organizaron un concierto con entrada libre y gratuita en la Sala de las Américas del Pabellón Argentina en la Ciudad universitaria que se llevó a cabo el domingo 27 de julio de 2014. Tres días después, la Municipalidad de Córdoba, Lunita de Alberdi y Los familiares del Chango Rodríguez se concretó el evento «Córdoba le canta al Chango Rodríguez», en la calle Chubut al 34, en barrio Alberdi. El jueves 31, día del centenario, se realizó un homenaje «beneplácito» al Chango Rodríguez en el Concejo Deliberante de Córdoba, y a las 12.30, se descubrieron placas alusivas al centenario del natalicio del autor, en el panteón familiar ubicado en el Cementerio San Jerónimo. Participaron del acto autoridades del Gobierno de la Provincia, de la Municipalidad de Córdoba, SADAIC, AADI, familiares, artistas y público en general. *La Voz del Interior*, 27 de julio de 2014. <https://www.lavoz.com.ar/vos/folclore/chango-rodriguez-homenajes-al-maestro/> acceso 16/07/2023. El 9 de abril de 2021 quedó inaugurada la escultura homenaje al Chango Rodríguez en el Paseo de la Reforma ubicado en el pasaje Aguaducho de barrio Alberdi. La obra fue impulsada por el Centro Vecinal Alberdi, como parte del proyecto «Chango es cultura», que cuenta con el apoyo de la Municipalidad de Córdoba, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y el Gobierno de Córdoba. *La Voz del Interior*, 10 de abril de 2021. <https://www.lavoz.com.ar/vos/cultura/instala-n-una-escultura-del-chango-rodriguez-en-alberdi/> acceso 16/07/2023. Reconocimiento al cuarteto: En el año 2000, la Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba instituyó el día 4 de Junio como El Día de la Música Popular de Cuartetos en homenaje al debut del Cuarteto Leo y en memoria del músico Manolito Cánovas, muerto un 4 de Junio. Oliva, Andrés: «Por qué el 4 de

junio es el Día del Cuarteto cordobés». Artículo de cba24n del jueves 4 de junio de 2020 [https://www.cba24n.com.ar/sociedad/p-or-que-el-4-de-junio-es-el-dia-del-cuarteto-cordobes-\\_a5ed9084af5bd154ab0efb7c1](https://www.cba24n.com.ar/sociedad/p-or-que-el-4-de-junio-es-el-dia-del-cuarteto-cordobes-_a5ed9084af5bd154ab0efb7c1) acceso 14 de octubre de 2020 Se instauró el carnaval cuartetero en enero del 2013 «La matriz de la cordobesidad». En el marco del cumpleaños 440 de la ciudad de Córdoba y por iniciativa del Poder Ejecutivo se creó el «Camino de la Fama del Cuarteto» en un tramo de la Calle San Martín donde se colocaron estatuas y placas de artistas destacados del cuarteto. «La matriz de la cordobesidad». La declaración del cuarteto como Patrimonio Cultural de Córdoba por el Concejo Deliberante de la ciudad en el año 2013.