

Valsecitos criollos en el folclore urbano cordobés entre 1970 y 1980

Silvina G. Argüello

[Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba]

RESUMEN

En este trabajo estudio la historia local de un género musical –el vals criollo– que tuvo una amplia circulación en la ciudad de Córdoba durante la primera mitad del siglo XX. En las décadas de 1960 y 1970, fue incorporado al repertorio de intérpretes cordobeses de folclore que lograron difundir masivamente algunas de sus canciones. Entre ellas se destacan los valses criollos cuyas letras se refieren, frecuentemente, a personajes y lugares de la capital cordobesa. En la primera parte de la investigación, parto de la hipótesis de que estos músicos (compositores e intérpretes) lograron una posición privilegiada en el campo del folclore y fueron difundidos masivamente en gran parte porque emplearon las estrategias de legitimación que constituyeron y consolidaron el paradigma clásico del folclore que describe Claudio Díaz en *Variaciones sobre el ser nacional* (2009). La segunda parte de la investigación está destinada a la caracterización de música y letra de los valsecitos cordobeses más representativos y difundidos de la ciudad.

SUMMARY

In this essay I explore the history of a local musical genre –the creole waltz– widely known in the city of Córdoba during the first half of the twentieth century. During the 60's and 70's, the genre became part of the repertoire of folk musicians of Córdoba with songs that reached mass recognition. The most popular song type, the creole waltz, usually has lyrics that depict landmark city sites and typical characters of Córdoba's capital city. In the first part of my research I intend to demonstrate that these performers and songwriters reached a highly privileged position in their field and received mass recognition largely by their use of the strategies of legitimation (that are described by Claudio Díaz in his essay *Variaciones sobre el ser nacional*, 2009), that shaped and consolidated the classic paradigm of folk music. The second part aims to characterize the lyrics and music of the most representative and widespread "valsecitos" (little waltzes) of the city of Córdoba.

En el año 1971, la Revista *Folklore* titulaba “El Cordobazo del canto” a una nota que tenía como protagonista al conjunto folclórico “Los del Suquía”. Este impactante título –a solo dos años de la protesta cordobesa que precipitó la caída del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía– daba cuenta no solo del éxito de ventas que había obtenido este grupo vocal–instrumental sino de que había logrado una popularidad que trascendía las fronteras de Córdoba. Curiosamente, alcanzaron proyección a nivel nacional con *Canción para una mentira* de Aldo Monges, incluida en un disco simple editado por Microfon que se ubicó en los primeros puestos de ventas del país y que en junio de 1971 llevaba vendidos cien mil discos:

En su última aparición, el influyente *Boletín del Disco*, publicación de consulta obligada en todos los niveles de la industria discográfica, ubica a “Canción para una mentira”, por Los del Suquía, entre los primeros puestos de venta en todo el país. Esto es inusual. Hace mucho tiempo que un intérprete folklórico no escala tales alturas que parecían estar destinadas *in eternum* –al menos en el impreso señalado– a los artistas *beat* locales e importados... Sería absurdo desconocerlo: al llegar este ejemplar a manos del lector el conjunto cordobés derribó ya la barrera de los cien mil discos simples vendidos, una cifra escalofriante que continúa engrosándose...¹

Además, Los del Suquía interpretaron la canción en una escena de la película *Argentinísima*² (fue dirigida por Fernando Ayala y Héctor Olivera con guión de Félix Luna y estrenada en julio 1972).³ *Canción para una mentira* fue empleada, también, como cortina musical en el programa de televisión de nombre homónimo al del film que conducía Julio Márbiz. Seguidamente, el Festival de Cosquín de enero de 1971 consolidó su proyección artística que continuó con la edición del disco *Long Play* homónimo de la exitosa canción. Este registro larga duración incluía el vals *Caballero de ley* (registrado en SADAIC el 19/4/ 1971) del compositor cordobés Raúl Montachini cuya letra hace referencia a Jardín Florido,⁴ popular personaje de Córdoba capital. Esta pieza tuvo gran aceptación del público, según refiere la misma publicación:

¹ Revista *Folklore*. N° 198. Junio de 1971. p. 12. Las palabras resaltadas están así en la publicación.

² Puede verse la escena del film en youtube:<https://www.youtube.com/watch?v=qcxkcQK54wk> Consultada el 10 de mayo de 2015.

³ Nota: Datos tomados del sitio web del cine nacional <http://www.cinenacional.com/pelicula/argentinisima> Consultado 10 de mayo de 2015.

⁴ Jardín Florido: caballero vestido de frac, sombrero de copa, un clavel en el ojal, zapatos combinados y bastón que se paraba en la esquina de 9 de Julio y Rivera Indarte, en plena peatonal cordobesa, y piropeaba a las damas.

Lo curioso es que, como hemos dicho, no todo sucede alrededor de “Can-
ción para una mentira”. Como señalábamos antes, en el LP hay también un
vals, dedicado a un pintoresco y desaparecido personaje cordobés: ‘Jardín Flo-
rido’...el valsecito está convirtiéndose ahora, lentamente, en un impacto de
nivel nacional.⁵

Ese mismo año, salió a la venta otro de sus álbumes que empleó como título
El Cordobazo del canto y que incluía dos valsés: *Córdoba de antaño* (registrado
en SADAIC el 4/5/ 1972) de Ricardo Arrieta y *Cuando no me quieras* de Carlos
Selva Andrade y José María Hoyos. Tanto *Córdoba de antaño* y *Caballero de ley*
como el vals *Plaza Colón* (registrado en SADAIC el 11/3/ 1960) de Rubén Darío
Gamboa se convirtieron en emblemas del folclore cordobés y siguen escuchán-
dose en los actos cívicos que tienen a la ciudad como protagonista, tal es el caso
del 6 de julio, día de su fundación. Actualmente, el grupo que tiene más pre-
sencia en los grandes festivales de folclore y en los actos públicos que organiza
el gobierno municipal o provincial es “Los Cuatro de Córdoba”.

En el presente trabajo he elegido abordar el estudio de la historia local de
un género musical –el vals criollo– que tuvo una amplia circulación en la ciu-
dad de Córdoba durante la primera mitad del siglo XX y que, en las décadas
de 1960 y 1970, fue incorporado al repertorio de intérpretes locales de folclore
con el que consiguieron diferenciarse de las músicas folclóricas representativas
de otras provincias y regiones, y proyectarse a nivel nacional e incluso interna-
cional. No se trata de estudios de caso que permiten ejemplificar generalizacio-
nes teóricas; parto de lo singular pero con el fin “de comprender cómo los suje-
tos se apropiaron simbólicamente del universo sociomusical en que vivieron”
(Musri, 2013:59).

Muy poco se ha escrito sobre el vals criollo en Argentina. Carlos Vega habla
de la presencia del vals en nuestro país desde los primeros años del siglo XIX
incorporado primero como figura coreográfica en el cielito, el pericón y la media
caña y luego independizado de las mencionadas danzas; pero no lo incluye entre
su lista de “especies” folclóricas (Vega, 1956:84). En el tomo 12 de *La historia
del tango* editada por El Corregidor, Sebastián Piana escribió un capítulo titu-
lado “Del vals al vals criollo al «vals porteño»” en el que destina varias páginas
a hablar del vals europeo, su llegada al Río de la Plata y su refuncionalización de
danza en canción hacia fines de la segunda década del siglo XX; también men-

5 Revista Folklore N° 198, junio de 1971, p. 15.

ciona algunas características del vals criollo, obras y compositores (Piana, 1994). El artículo más reciente sobre el tema se titula “El origen del vals campero pampeano y del ‘vals criollo’ nacional”. Fue escrito por Juan María Veniard y publicado en la *Revista del Instituto de investigación musicológica “Carlos Vega”* en el año 2013. En este trabajo, el autor hace afirmaciones respecto del origen del vals campero que he cuestionado en un artículo publicado en la *Revista Avances* del año 2014. Por tratarse de mi tema de tesis doctoral, algunos avances de la investigación han sido presentados en congresos y están disponibles en las actas de los mismos o editados en revistas especializadas.⁶

En este trabajo me propongo, en primer lugar, mostrar cuáles fueron las estrategias que emplearon los compositores e intérpretes mencionados –entre otros– para insertarse en el campo del folclore que en las décadas de 1960 y 1970 se promocionaba por los medios masivos de comunicación (discos, radios, televisión, festivales, revistas); y en segundo término, caracterizar un número significativo de vals criollos de los compositores cordobeses cuyas obras han sido más difundidas desde las primeras décadas del siglo XX y hasta la década de 1970. Como hipótesis central, considero que, si bien es difícil explicar la aceptación masiva de una canción o de un artista, en el caso de los grupos y compositores cordobeses que se destacaron a nivel nacional e internacional, gran parte de ese posicionamiento privilegiado se debió a que adhirieron a las estrategias de legitimación que constituyeron y consolidaron el paradigma clásico del folclore que describe Claudio Díaz en *Variaciones sobre el ser nacional* (2009).

A partir de la década de 1960 y con la realización del Festival de Cosquín, Córdoba, la ciudad capital de la provincia y su zona de influencias se erigió en el gran escenario de la música folclórica a pesar de no contar con una música que la identificara como sucedía con otras regiones y provincias del país. Desde hacía por lo menos diez años, la música urbana que venía adquiriendo cada vez más popularidad, al menos en ciertos sectores de la capital cordobesa,⁷ era el cuarteto. Este género⁸ poco o nada tenía que ver con la música criolla rural que los movimientos nativistas y nacionalistas de comienzos del siglo XX recopilaron y revalorizaron como la música folclórica argentina. Por esta razón, durante esa década, Córdoba debió construir una identidad folclórica “de derecho” que pudiera competir con otra identidad musical que venía imponiéndose “de hecho”: el cuarteto cordobés. En ese marco, el vals criollo jugó un papel impor-

⁶ En las referencias bibliográficas incluyo los artículos sobre el vals criollo que he publicado.

⁷ Me refiero a los sectores sociales de los barrios de la capital más desfavorecidos cultural y económicamente.

⁸ Por razones de espacio, no me detendré en el proceso de surgimiento y difusión del cuarteto cordobés.

tante en el proceso de dotar a esta ciudad de un género con el que se la pudiera identificar. Difícil es responder por qué la elección se inclinó al vals criollo.⁹ La respuesta seguramente no es unívoca pero entre otras razones, destaco la fuerte presencia del vals criollo en Córdoba asociada fundamentalmente a la ocasión de brindar serenatas desde las primeras décadas del siglo XX y, por supuesto, la aceptación masiva que tuvieron algunos vales cuyas letras hacían referencia a lugares y/o personajes significativos de la ciudad.

Pocos fueron los grupos cordobeses que adquirieron trascendencia, y esto sucedió una década después de haberse iniciado el Festival de Cosquín. Entre ellos se encuentran Los de Alberdi, Los Cuatro de Córdoba y Los del Suquía. Tanto el repertorio como el comportamiento de estos artistas dentro del campo respondieron a los mecanismos de inclusión propios del paradigma clásico descrito por Claudio Díaz y que sintetizo en los siguientes ítems: búsqueda de «identidades» y de «autenticidad», elección de «géneros» y su representación de regiones geográficas, sistema de «consagración». La elección del nombre de los conjuntos estuvo vinculada con la intención de identificarse con Córdoba: Los del Suquía tomaron la denominación del río que atraviesa la ciudad; Los de Alberdi, la de un barrio de la capital; mientras que el nombre de la ciudad propiamente dicho fue elegido por Los Cuatro de Córdoba. Estas elecciones evidencian una característica que los diferenciaba de otros conjuntos folclóricos del país. Se trataba de un folclore más urbano que rural: tanto la temática de las letras de las canciones como la elección del repertorio y de los compositores son representativos de una música circunscripta preferentemente a la capital. Tal vez esta sea una de las razones por las que los cordobeses —excepto habitualmente Los Cuatro de Córdoba— llevan ropa de calle, formal y más acorde a la moda de la ciudad que a la del campo. La autenticidad de su repertorio se buscó en la interpretación de las creaciones de compositores cordobeses como José Ignacio Rodríguez —conocido como el Chango Rodríguez—, Rubén Darío Gamboa, Raúl Montachini, Aldo Monges, Ricardo Arrieta, entre otros. De esta lista, podría singularizarse al Chango como el compositor cordobés por antonomasia.

Con respecto a los «géneros» folclóricos, ayer y hoy, la permanencia de estudiantes universitarios de otras provincias, sobretodo del norte del país, favoreció el intercambio de géneros y estilos. Esta ciudad también fue elegida por personas provenientes de otras localidades del país para desarrollarse laboral y profe-

⁹ Cabe aclarar que, si bien conocemos la procedencia europea del vals, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX fue adquiriendo características de la música criolla y se integró al repertorio de los cantores nacionales o criollos junto al tango y los demás géneros rurales.

sionalmente. Sirvan como ejemplo algunos de los principales referentes del folclore cordobés: Rubén Darío Gamboa nació en Goya (Corrientes); el Chango Rodríguez pasó muchos años en la Rioja; Víctor Hugo Godoy, de Los Cuatro de Córdoba, es oriundo de Luan Toro en La Pampa. Ningún género folclórico se asociaba fuertemente con Córdoba. Es por ello que, si reparamos en el repertorio de los grupos consagrados, advertimos cierta variedad pero con el predominio de los géneros más difundidos de nuestro folclore (zamba y chacarera), los ritmos introducidos por El Chango (taquirari, marea) y el vals criollo. En todo caso, la distinción estuvo dada en el color local de los textos y en la elección de obras de los compositores cordobeses, fundamentalmente el Chango Rodríguez que puede ser considerado «el compositor cordobés».

Este esfuerzo por encontrar cómo identificar a Córdoba por medio del folclore debía luchar, como ya dije con la popularidad que desde hacía por lo menos una década venía adquiriendo el cuarteto cordobés, cuya tradición no lo ligaba ni al gaucho ni a lo criollo específicamente, sino más bien a bailes y músicas que ingresaron con la inmigración hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX (paso doble, foxtrot, entre otros). En la década de 1960, el Chango Rodríguez manifestó su preocupación por el hecho de que Córdoba no tuviera un ritmo folclóricoailable; de allí su empeño en introducir un ritmo nuevo, la marea:

Para muchos la marea representaba un nuevo ritmo que no solo no se adecuaba a las tradiciones sino que artísticamente no aportaba nada; el Chango la defendía y explicaba en la Revista *Folklore*: “Porque resulta que después, cuando pasa la euforia del Festival, las chicas y los muchachos se van donde haya un tocadiscos y con un vasito de whisky en la mano escuchan y bailan música beat... Pero lo hacen no porque no sean argentinos, sino porque no encontraron lo que necesitaban –expresarse bailando– en la zamba o la vidala.”¹⁰

Con respecto a la «consagración», otro de los mecanismos de inclusión dentro del paradigma clásico del folclore –siguiendo a Díaz–, los tres grupos de músicos pasaron por las instancias de validación “que se fueron generando entre los años ‘40 y ‘60, ... [a saber] las peñas, las audiciones especializadas en la radio (primero) y en la televisión (después), las revistas especializadas y, ya en los ‘60, los grandes festivales” (Díaz, 2009:96). Cito sólo algunos ejemplos a continuación:

¹⁰ Giordano, Santiago y Alejandro Mareco. *Había que cantar... Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*. 2010. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore, p. 82.

Los Cuatro de Córdoba comenzaron a actuar con ese nombre en 1969 y hasta el 2010, habían editado más de cuarenta discos. Durante las nueve noches del Festival Nacional en Cosquín algunos años organizaron su propia peña en el Club Ajedrez ubicado sobre la calle Catamarca al costado de la Plaza Próspero Molina. Durante su larga trayectoria, lograron imponer una serie de canciones del Chango Rodríguez. Entre ellas las más conocidas y grabadas son la zamba *De Alberdi* y la chacarera *La patrulla*. Una versión orquestal de esta última hecha por Waldo de los Ríos e incluida en el disco *Música de Oro, Waldo de los Ríos y su orquesta* “fue cortina musical de más de un informativo agropecuario”.¹¹ En cuanto a la zamba mencionada, la lista de intérpretes que la han grabado es extensa; solo por dar un ejemplo, forma parte del último *Compact disc* (2014) de Rally Barrionuevo, *Chango*, dedicado íntegramente a canciones del compositor.

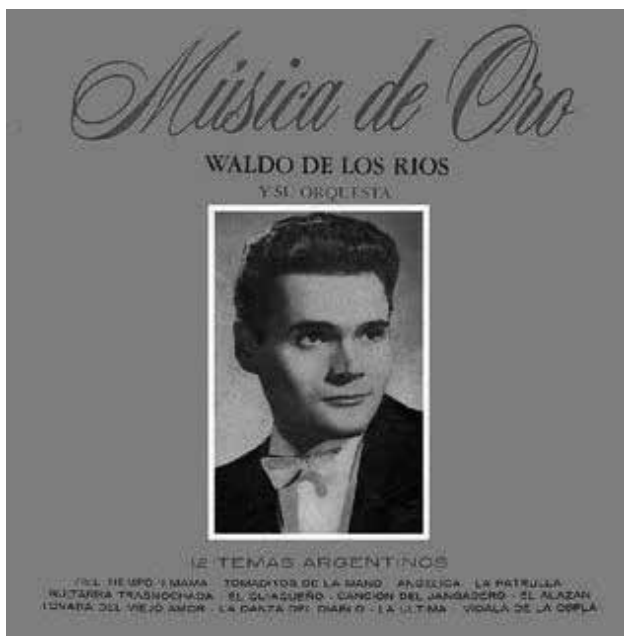


Figura 1. Tapa del disco *Música de Oro* de Waldo de los Ríos y su orquesta.¹²

¹¹ Giordano, Santiago. “El Chango Rodríguez, mucho más que la suma de las partes”. Diario *La voz del Interior*. Sección Vos del día 13 de julio de 2014. En <http://vos.lavoz.com.ar/folclore/el-chango-rodriguez-mucho-mas-que-la-suma-de-las-partes>. Última consulta: 10/05/2015.

¹² Imagen tomada de la página de internet: <http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com.ar/2009/08/waldo-de-los->

Han viajado por “toda América del Sur, Canadá, Norteamérica y Turkmenistán”.¹³

Los de Alberdi: nacieron artísticamente en 1973. Su padrino artístico fue El Chango Rodríguez, otro procedimiento empleado para presentarse en Cosquín, como sucedió con Mercedes Sosa de la mano de Jorge Cafrune. En 1974 fueron elegidos como la Revelación del Festival de Cosquín y grabaron su primer disco LP, *Cajita del Recuerdo*. “En 1976 hacen un ciclo exclusivo por Canal 12, los sábados... Obtienen el premio al mejor conjunto de Jesús María '76 y Premio El Poncho del Festival” (Avedano, 1996:37–38).

Los del Suquia: la primera formación de este grupo es del año 1963. En 1968 fueron elegidos para cantarle a Jacqueline Kennedy, primera dama de los EEUU y al año siguiente ganaron el primer premio en el Festival del Encuentro de Baradero en la Provincia de Buenos Aires. En 1970, en el Programa de TV *Argentinísima* que conducía Julio Marbiz se les otorgó el Disco de Oro por la venta de más de 100.000 unidades de su primer disco simple *Canción para una mentira*. En 1971, la revista *Folklore* N°. 198 les dedicó una importante nota, ya comentada. Participaron en cinco películas argentinas y realizaron giras internacionales.¹⁴

1. HACIENDO UN POCO DE HISTORIA

A comienzos del siglo XX, el vals en Córdoba desempeñó dos funciones principales: por un lado, continuó siendo una pieza instrumental destinada al baile; y por otro, fue adquiriendo el carácter de una canción popular (no necesariamente conectada con la danza) cuya ocasión favorita de interpretación fueron las serenatas. Algunos valeses probablemente se crearon como valeses instrumentales a los que posteriormente se les agregó letra. Tal es el caso de *Viaje a Argüello* de Ciriaco Ortiz padre, quien falleció en 1942. Este vals fue editado como pieza instrumental por VIVONA–AMERICO–A¹⁵ y ha seguido siendo interpretado hasta nuestros días. Posteriormente, fue registrado en SADAIC el 10/06/ 1955 a nombre de Manuel Juan García Ferrari, “Lito Bayardo”, autor de la letra, y de

rios-musica-de-oro.html [Última consulta: 10/05/2015]. Puede escucharse en el sitio. <https://www.youtube.com/watch?v=LsavnRhngFc> [Última consulta: 10/05/2015].

¹³ Entrevista a Víctor Hugo Godoy en el programa ‘Noche y día’ de Cadena 3, <http://www.cadena3.com/contenido/2010/06/15/55672.asp> consultada, 29 de junio de 2010.

¹⁴ <http://www.losdelsuquia.com/historia.html>. Última consulta: 29/06/2010.

¹⁵ Nota: No he podido encontrar la fecha de edición de la partitura.

Ángel Ciriaco Ortiz, compositor.¹⁶ Además de Ciriaco Ortiz, destaco los nombres de Cristino Tapia (1891–1972), Edmundo Cartos, Ricardo Arrieta y Raúl Montachini como compositores y/o intérpretes de vales criollos cordobeses. En cuanto a intérpretes, el dúo Tapia–Orellana, formado por Cristino Tapia y su esposa Elisa Orellana, ocupó un lugar preponderante en las primeras décadas del siglo XX; durante los años 1920 a 1950 Edmundo Cartos (1897–1983) fue considerado el “Trovador de Córdoba”, y su voz y calidad interpretativa fueron destacadas en varias de las composiciones dedicadas a esta ciudad; el “Chango” Rodríguez también fue reconocido como intérprete tanto en el canto como en el manejo de la guitarra con la que se acompañaba.

Cronológicamente, corresponde hablar en primer lugar de los vales de Cristino Tapia de quien he analizado cinco piezas, cuyas letras y músicas fueron creadas por Tapia: *Tendrás que llorar*, *Mi hijo*; *Desconocida*, *Mi ambición*, *Mi bella Buenos Aires*; y otras tres, cuyos autores y compositores no he podido precisar: *Aves cautivas*, *Flores silvestres*, *Cortando flores* pero que fueron interpretados por este autor en dúos que integró. Todos se inician con una introducción, en la mayoría de los casos de dieciséis compases, que se repite como interludio entre las dos partes con letra. Cada parte consta de dos secciones. La primera (a)¹⁷ se repite igual o con cambios leves pero con diferente letra y la segunda (B), repetida o no, funciona como estribillo.¹⁸ Esquema:

Introducción. Primera parte: a a (a') B [B];¹⁹ Interludio. Segunda parte: a a (a') B [B]²⁰

16 Tal vez quien registró el vals es el famoso bandoneonista cordobés, cuyo nombre completo era Ángel Ciriaco Ortiz Barrionuevo, apodado “Ciriquito”, y que falleció en 1970, según información tomada de la página web Todotango http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=Viaje+a+Arguello&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=44&b_enviar_form.y=16&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqveda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta Última consulta: 19/05/2013.

17 Empleo letras minúsculas cuando se repite música pero cambia el texto; y mayúsculas cuando letra y música se reiteran sin cambios. Los paréntesis indican una interpretación alternativa de la letra inmediatamente precedente; los corchetes denotan secciones opcionales.

18 Excepción en *Tendrás que llorar* ya que no tiene estribillo propiamente dicho pero en las estrofas impares el último verso es siempre el mismo “en vez de reír, tendrás que llorar”. En él se condensa el deseo del yo lírico que subyace en todo el texto.

19 Nota: el paréntesis indica que puede repetirse la sección pero con variantes. El corchete señala que puede repetirse la sección B.

20 En el caso de *Tendrás que llorar* solo tiene dos secciones, a y a'. La primera sección a consta de cuatro motivos sobre un plan armónico I–V–I–V–I; y a' presenta tres motivos donde se introduce el IV grado y cierra con dos motivos en los que se produce la cadencia V–I. *Mi hijo* por su parte, tienen seis estrofas de cuatro versos cada una. La primera sección (a) abarca dos versos y le sigue (a') para los otros dos (ambas en modo mayor), con repetición del último verso para pasar al modo menor. Las estrofas impares no funcionan como estribillo pero contrastan con las pares por estar en la tonalidad homónima menor.

Predomina el modo menor,²¹ aunque a veces, como en *Flores silvestres*, la tónica se hace mayor en el segundo verso luego de una primera presentación en modo menor (1er verso); frecuentemente el contraste con B se obtiene al pasar al modo Mayor (*Flores silvestres*, *Cortando flores*). Otro recurso consiste en terminar el verso con que se cierra una sección en modo menor y repetirlo para convertirlo en mayor (*Mi hijo*). El estribillo de *Aves cautivas* introduce una secuencia armónica que es frecuente en algunos géneros folclóricos como el bailecito o el carnavalito; me refiero a un pasaje por los grados VII y III para cerrar con la cadencia V-I. Las estrofas responden a una estructura de versos de igual métrica y rima. Las frases musicales son claras, por lo general, a razón de una por verso y de cuatro compases de 3/4.²² El ritmo armónico generalmente cambia a razón de dos grados por verso (al principio y al final del mismo) y suele acelerarse a un acorde por compás (de 3/4) en el último verso de la estrofa que cierra una sección, como en *Mi ambición*.

Edmundo Cartos se destacó más como intérprete que como compositor. Los dos discos *longplay* que grabó suman veinticuatro cortes de los cuales diecisiete son vals, y de estos, en cinco de ellos intervino como autor. Estos son *Sin ti*, *Mi ángel* y *Oíd el vals* (*Recordando serenatas*); *Córdoba mía* y *China cuartelera* (*Córdoba mía*). En estas cinco piezas las estrofas son de cuatro versos de métrica regular y rima asonante generalmente en los versos pares. Frecuentemente la estrofa finaliza con un verso agudo que contribuye a que el cierre sea contundente.²³ A cada uno de ellos le corresponde una idea musical de cuatro compases. La estructura de cada vals, excepto *Sin ti* que comento más abajo, consiste en una introducción de 16 compases (solo la introducción de *China cuartelera* tiene veinte compases)²⁴ seguida de una parte cantada compuesta por dos estrofas con igual música o con una pequeña variante en la segunda, a continuación de las cuales se presenta una sección contrastante de una estrofa (o dos, como en *Oíd el vals*). A este bloque le sigue un interludio cuya música es la misma que la empleada como introducción, tras lo cual se repite una o dos veces el bloque cantado pero con distinta letra y siempre separados por el interludio. El esquema es el siguiente:

21 Nota: *Mi ambición* está íntegramente en modo mayor.

22 Nota: el ritmo básico de acompañamiento del vals es un compás de 3/4 en el que el primer tiempo corresponde al bajo del acorde, en tanto el segundo y el tercero completan la armonía; sin embargo el ritmo armónico y el fraseo melódico (acentos) suelen sugerir un compás de 6/4.

23 Las estrofas de *Mi ángel* son de 8 versos de 6 y 7 sílabas pero, en realidad, como el cuarto y el octavo son de terminación aguda, puede pensarse como dos estrofas de 4 versos cada una que constituyen una unidad musical.

24 Me baso en las versiones de Edmundo Cartos.

Introducción; a a [a'] b [b] interludio a a [a'] b [b] {interludio a a [a'] b [b]}²⁵

Sin ti no difiere sustancialmente de los demás, solo que es más sintético ya que la parte con texto solo tiene dos estrofas cuya música es semejante. Esquema:

Introducción a a' interludio a a' interludio a a' interludio a a'.

Por su parte, *Oíd el vals* tiene la particularidad de que la tercera repetición no incluye la sección **b**.²⁶ Probablemente se deba a que **b** termina en el V grado que se resuelve solo con la repetición de **a**. Esquema:

Introducción; a a' b b; interludio a a' b b; interludio a a'

La curva melódica de las secciones “a” describe un arco que parte de una idea en la tónica, a la manera de un planteo inicial, y en los dos versos siguientes genera una tensión que se resuelve en el cuarto. La sección “b” introduce algún elemento contrastante (armónico o melódico) que suele abarcar las ideas musicales de los dos primeros versos para resolver la tensión en los dos que siguen.

“*Sin ti*” y “*Oíd el vals*” están concebidos en modo Mayor mientras que los restantes se desarrollan en modo menor. Los inicios de frases suelen ser anacrúsicos o acéfalos (4 o 5 corcheas); el ritmo es sencillo:

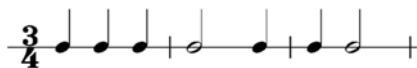


Figura 2.

y es frecuente la presencia del patrón de la sarabanda:



Figura 3.

Con respecto al plan armónico, las composiciones cuya tónica es menor, comienzan la primera sección “a” en la tónica menor durante todo el primer verso con un efímero paso por el V (I–V–I–I como en “Mi ángel”); generan tensión en el segundo introduciendo generalmente el IV y cierran el cuarto verso en cadencia

²⁵ La llave indica que toda la sección puede no estar.

²⁶ En este sentido se asemeja a los vals de las orquestas típicas en los que la sección A funciona como estribillo y cierre de toda la pieza.

V-I. El contraste de la sección “b” se logra, en los tres vales analizados, con el patrón armónico descrito en uno de los estribillos de un vals de Cristino Tapia (VII-III-VII-III)²⁷ tras el cual, cierra el último verso con cadencia V-I o IV-I-V-I. Los dos vales en modo mayor, *Sin ti* y *Oíd el vals*, constan de dos unidades musicales diferentes o semejantes. En *Sin ti*, la segunda sección **a'**, difiere de **a** porque se acelera el ritmo armónico que recorre la melodía.²⁸ Si bien ninguna estrofa funciona como estribillo propiamente dicho, la segunda, la cuarta y la sexta terminan en un verso en el que solo cambia el sustantivo núcleo del sujeto “qué triste está el río (bosque; cielo) sin ti”. La última estrofa (octava) reúne a esos tres sustantivos y finaliza con un verso en el que aparece el sentimiento del yo poético: “por ello quisiera morir”. Por su parte, *Oíd el vals* introduce una sección **b** que se inicia con una melodía ubicada en un ámbito más agudo que el del comienzo de **a** y armónicamente en los dos últimos versos de la sección **b** va al V/V y resuelve en el V.

De Ricardo Arrieta analizo los únicos dos vales que están registrados en SADAIC a su nombre, *Córdoba de Antaño* y *Tranvía del recuerdo*. Puede parecer escasa esta producción pero se trata de dos piezas que han sido muy interpretadas – más arriba comenté la difusión de la primera. *Córdoba de antaño*: la partitura impresa por Edifon,²⁹ tiene una introducción de 16 compases articulada en dos frases musicales de ocho compases cada una. La primera está construida sobre el siguiente plan armónico: I menor; IV; VII; III; la siguiente se inicia con un motivo de dos compases en el V grado al que le sigue otro motivo en I para cerrar con una idea que va del V al I menor. La sección cantada consta de dos partes separadas por el interludio que repite la música de la introducción. A cada una le corresponden dos estrofas de cuatro versos alejandrinos con rima asonante en los pares que son de terminación aguda; le sigue una estrofa de seis versos de igual métrica y rima que las dos precedentes en la primera parte y una de cuatro, en la segunda. Una misma música se emplea en las estrofas 1 y 2, y en la 4 y 5. A la estrofa de seis versos le corresponden tres frases musicales, a razón de una cada dos versos, siendo las dos últimas iguales. En la segunda parte, la tercera estrofa introduce una nueva frase musical para los dos primeros versos y repite la última frase de la primera parte. Esquema:

²⁷ El VII y el III grado pueden entenderse como V- I de la tonalidad relativa mayor a la tonalidad principal del vals.

²⁸ *Sin ti*. Armonía de la primera estrofa: I - VII 5ta aumentada - I6 - I // I - V/II - II - II // V - V - V - V - IV - IV m - I - I; armonía de la segunda estrofa: I - V - I - I // V/II - V/II - II - II // II - IV m - I - VII - VI - V - I.

²⁹ Córdoba de Antaño. Letra y música de Ricardo Arrieta. Grabado por Los del Suquía en Microfon. Buenos Aires: Edifon. Copyright. MCMLXXII.

Introducción: a (4 versos) a (4 versos) b (2 versos) c (2 versos) c (2 versos)

Interludio: a (4 versos) a (4 versos) d (2 versos) c (2 versos)

Casi todas las frases tienen un inicio acéfalo de cinco corcheas, reiterándose el



Figura 4.

diseño en distintas alturas en diez ocasiones (frases o motivos) y una variante

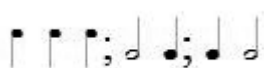


Figura 5.

que aparece dos veces en las frases **c**. Además del comienzo acéfalo, predominan dos patrones rítmicos en 6/8:

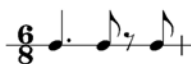


Figura 6.



Figura 7.

Desde el punto de vista armónico, la sección **a** se mueve en los grados I menor, IV, V, I. El contraste de la sección **b** está dado por la presencia de una melodía que introduce un pasaje con el giro armónico ya presentado en la introducción y que pasa por VII y III para resolver en V7, I menor. La frase **c** parte se construye sobre una armonía que hace I – IV7 – I – V – V7 – I. Para **d** vuelve a emplear un giro sobre el VII– III– V7– I.

Tranvía del recuerdo: este vals consta de trece estrofas de cuatro versos heptasílabos cada una, siendo el último verso siempre de terminación aguda. Las mismas se agrupan en dos partes separadas por un interludio de 16 compases que es el mismo que opera de introducción a la pieza. La primera parte incluye las cuatro primeras estrofas seguidas de un estribillo de tres estrofas. La primera y la segunda estrofa son diferentes musicalmente; la tercera es igual a la primera y la cuarta varía el final modulando a modo mayor para dar paso al estribillo, enteramente en mayor. Este presenta dos unidades musicales nuevas: la primera, para la quinta estrofa de la canción; mientras que las siguientes dos estrofas tienen prácticamente la misma música pero diferente letra. Tras el interludio, se

inicia la segunda parte que reduce el número de estrofas a dos, musicalizadas como la segunda y tercera de la primera parte, más el estribillo, al que la interpretación de Los del Suquía repite con variantes la música de la sexta estrofa (segunda del estribillo) Esquema:

Introducción: a b a b' C D D' Interludio a b' C D D'' D'

Las frases melódicas de todas las estrofas tienen comienzos acéfalos de cinco corcheas. La música de **a** consta de dos frases semejantes sobre el siguiente plan armónico: I – IV – I – I – II – V – I – I. El contraste que genera **b** se logra con el giro melódico que en el final de la estrofa va al VII y termina en el III. En cambio, el final de **b'** va al V y resuelve en el I mayor. La primera estrofa del estribillo, sección **C**, se desarrolla en modo mayor: parte del II, va al V que resuelve en I y repite la cadencia V–I. La melodía en **D** cambia el plan armónico de la siguiente manera: IV–VII–I–I–V/II–II–V–I–I. La variante en **D'** consiste en llevar el cierre melódico hacia la octava superior en el último verso.

Los vales más conocidos de Rubén Darío Gamboa son *Lunita de San Vicente* y *Plaza Colón*. Este último ha sido grabado por diferentes intérpretes pertenecientes a distintos campos de la música popular cordobesa³⁰. El análisis que realizo está basado en la partitura editada en 1960 por Mundo musical ediciones y distribuida por la editorial Julio Korn (Buenos Aires). En la partitura no está escrita introducción alguna pero las versiones de Edmundo Cartos y de Los del Suquía incluyen 16 o 19 compases, respectivamente antes de que comience a cantarse la letra. La canción consta de dos partes separadas por un interludio cuya música es igual a la introducción en las versiones escuchadas. Cada parte tiene dos estrofas y una tercera que funciona como estribillo. En el esquema de la estructura poético musical que detallo, cada letra se corresponde con una estrofa:

Esquema: Introducción (16 compases)

Primera parte: a a' B; Interludio; Segunda Parte: a a' B.

Casi todos los motivos de las frases de la sección **a** son acéfalos de cinco corcheas seguidos de una blanca con punto sobre la que recae el acento y que coincide con palabras agudas. Cada una de las cuatro frases del estribillo consta de

³⁰ Además de las versiones de Edmundo Cartos y Los del Suquía, en la década de 1950 fue grabado por el Cuarteto Leo.

tres motivos anacrúsicos de tres corcheas que cierran en una blanca con punto que también se corresponde con un verso agudo. El ritmo armónico cambia casi siempre de un motivo a otro a razón de dos acordes por verso Im V– V Im. El IV grado solo aparece en el anteúltimo verso de la segunda estrofa.

El vals *Lunita de San Vicente* fue editado en 1968 por Ediciones Musicales Relay (Buenos Aires). Como el ejemplo anterior, la partitura indica dos partes y cada una consta de dos estrofas con música semejante en modo menor y un estribillo también de dos estrofas que se entonan en la tonalidad homónima mayor. El esquema que resulta es el siguiente:

Primera parte: a a' B; Segunda parte: a a' B.

Melódicamente, el inicio acéfalo de los dos primeros versos tiene el mismo diseño melódico que el vals anterior (*Plaza Colón*). Los versos tres y cuatro también se corresponden con frases acéfalas de cinco corcheas que reposan en el siguiente compás en una negra. Los versos impares de cada una de las estrofas del estribillo se inician con una anacrusa de una corchea y los pares son téticos

Por último, considero a Raúl Montachini, autor de *Caballero de ley*, otro de los vales con los que frecuentemente se representa a Córdoba. Su letra se centra en un cordobés a quien se lo conoce por el apodo “Jardín florido”. Este vals suma diez estrofas y no tiene estribillo. Para el análisis poético–musical, me baso en la versión de Los del Suquía. También se articula en dos secciones (seis estrofas la primera y cuatro, la segunda) separadas por un interludio de 18 compases idéntico a la introducción (en realidad la melodía punteada en la guitarra abarca 16 compases, precedidos por dos compases de ritmo de vals). La correspondencia entre estrofas y secciones musicales responde al siguiente esquema:

Introducción, a, b, c, d, c, d; interludio, a, d, c, d.

Todas las frases son acéfalas de cinco corcheas y le siguen I frecuentemente los patrones en 6/8:



Figura 8.

La melodía de **a** tiene dos frases, la primera parte del V grado, va a tónica menor, luego; la segunda IV–VII–III. Cada una se despliega en dos versos. Las dos frases de **b** recorren el siguiente plan armónico: IV–IV–I–I; y V–V–I–I. La música de

la tercera estrofa, **c**, introduce el giro mencionado en los vales inmediatamente anteriores, que en los dos primeros versos va de I grado al VII para cerrar en el III. En los dos versos siguientes hace IV–IV–I. El plan armónico que recorre la melodía en **d** a razón de dos acordes por verso es: I–IV–IV–I–I–V–V–I–I.

2. ALGO SOBRE LAS LETRAS DE LAS CANCIONES

Los vales criollos en general musicalizan, casi sin excepción, textos poéticos en los que predominan los versos líricos, aunque hay algunos poemas narrativos. El contenido expresa, por una parte y como tema preponderante, <<el amor hacia una figura femenina>> (todas las veces que los adjetivos o sustantivos permiten establecer el género, el yo–lírico es un varón); y por otra, <<la nostalgia por lugares, modos de vida y personas que ya no están>>.

a) En el tema del amor hacia la mujer, la figura femenina está idealizada y se la nombra con vocativos tales como “dulce niña”, “niña de mis sueños”, “mi amada”. En los textos de los vales contemporáneos a letras de tango nunca se la menciona como “una mina” o “una percanta”; por el contrario es la novia fiel, la muchacha inocente y virtuosa. El sentimiento que prevalece en las poesías es el sufrimiento por la imposibilidad de estar con la persona amada:

No te olvides de mí (Fabiano Domingo)³¹

Tan triste,
me dejó cuando se marchó
que ya nada calma el dolor
que su ausencia me dio.

Sin ti (Edmundo Cartos)

Yo miro cruzar la corriente
que marcha hacia el mar a morir,
y viendo las olas te clamo
qué triste está el río, sin ti.

31 En el disco *Recordando serenatas* de Edmundo Cartos figura como autor del vals *No te olvides de mí* Don Fabián; pero en el CD *Valsecitos de antes* de Los Cantores del alba editado por PolyGram en 2007, el nombre que aparece es Domingo Fabiano.

Del tema de la tristeza que provoca la ausencia de la amada se desprenden subtemas tales como la nostalgia por un pasado feliz generalmente al lado de la mujer amada:

Oíd el vals (Edmundo Cartos)

Pero aquellos sueños tan hermosos
que hicieron nuestras mutuas alegrías,
aquellas flores, aquellos días,
se fueron ya para jamás volver.

Otras letras exaltan la belleza física y espiritual de la mujer amada y de lo que ella representa en la vida de quien la ama:

Mi ángel (Edmundo Cartos)³²

Perdona dulce niña,
perdona si me acerco
temblando de mi alma
llevándote hasta ti.
Pero tu bella imagen
está en mi pensamiento
no sé ya desde cuándo
quizás de(sde) que te vi

b) La nostalgia está presente en letras que recuerdan con apego, simpatía o melancolía una ciudad, un barrio; o a un personaje, u objeto representativos de un lugar y de un tiempo pasado. Ejemplos:

32 En la tapa del disco Long play no figura el nombre de los autores de los temas y no he conseguido la contratapa; pero el hijo de Edmundo Cartos afirma, en la entrevista que le realicé, que la letra le pertenece a un poeta colombiano cuyo apellido cree que era Flores; y la música, a su padre.

Cuatro pueblitos (Arturo Cuel y López)

A Unquillo y Mendiolaza,
a Villa Allende y Saldán
quisiera toda la vida
poderles siempre cantar.

Lunita de San Vicente (Rubén Darío Gamboa)

Mi Córdoba querida, nidito de campanas,
te canto desde el alma, con todo el corazón
la dulce serenata, sueño de tus barriadas,
besaron las guitarras de quien fue tu cantor

Plaza Colón (Rubén Darío Gamboa)

Vieja Plaza Colón
en frente a la Normal,
sus años pasarán
llevando mi ilusión...

Córdoba de antaño (Ricardo Arrieta)

Ciudad de mis amores, antigua y religiosa;
la de la bella estirpe y casta doctoral
te conocí asomando tus crestas al barranco
del pozo que es el centro vital de la ciudad.

Tranvía del recuerdo

(Letra y música: Ricardo Balbino Arrieta; Miguel Ángel Gutiérrez)

Tranvía del recuerdo
que vuelves en los sueños
de viejos cordobeses
que no te olvidarán.

Caballero de Ley (Raúl Fernando Montachini, “Rudy Milano”)³³

Calle Nueve de Julio esquina Rivera Indarte,
corazón elegante de mi docta ciudad

...

Quién no lo conoce ahí va jardín Florido³⁴
y en el ojal prendido su infaltable clavel.

3. CONCLUSIONES

Siendo consecuente con la intención expresada al comienzo de este artículo de que el estudio de los casos particulares –de los vales criollos cordobeses– permita conocer el contexto en el que se dieron ciertas prácticas musicales y comprender los procesos a través de los cuales los tres grupos folclóricos estudiados alcanzaron una posición destacada entre los principales exponentes del folclore masivo durante las décadas de 1970 y 1980, expongo las conclusiones en sentido retrógrado al del desarrollo.

3.1. *Sucinta caracterización del vals criollo en Córdoba*

Los valsecitos cordobeses que se incorporaron al repertorio de los grupos folclóricos comparten las principales características musicales que permiten identificar al género vals criollo. En primer lugar destaco como un rasgo relevante la relación entre el tipo de acompañamiento en guitarra o en piano³⁵ y la melodía por encima de esa base armónica. La línea melódica está construida en base a unos pocos esquemas rítmicos y recurre frecuentemente a fórmulas de inicio (como los comienzos acéfalos de cinco corcheas) o de cierre (como el arpeggio, generalmente ascendente en el último compás de una de las partes) y al uso de progresiones.

En cuanto a la estructura poético–musical, todos los vales cordobeses considerados constan de una introducción instrumental y la amplia mayoría se estructura en dos partes separadas por un interludio que emplea la misma

³³ Registrado en SADAIC el 19/04/1971.

³⁴ Jardín Florido: ver nota 4.

³⁵ Ver nota 25.

música de la introducción;³⁶ solo tres de los vales de E. Cartos (*Oíd el vals, Sin ti y Mi ángel*) tienen tres partes. Teniendo en cuenta la presencia o no de estribillos, pueden clasificarse en dos tipos:

Valses con estribillo: en este grupo se encuentran los ocho vales de Cristino Tapia, los dos de Rubén Darío Gamboa y uno de Ricardo Arrieta (once vales en total).

Valses sin estribillo: en este conjunto se encuentra un vals de Arrieta, los cinco vales de Edmundo Cartos, y el ejemplo analizado de Raúl Montachini (siete vales en total).

Generalmente las frases musicales se corresponden con los versos, y las secciones con las estrofas. El contraste entre secciones suele darse a nivel armónico por el cambio de modo.

En relación con los textos, predominan las estrofas de cuatro versos de igual métrica y rima asonante en los versos pares o entre el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Es muy común que al menos el último verso de la estrofa termine en palabra aguda. La temática de los textos no escapa a tratar el tema del amor hacia la mujer que es el que prevalece en los vales criollos; pero el rasgo distintivo de los cordobeses es la nostalgia por lugares, personajes, objetos del pasado de la ciudad; y la exaltación de Córdoba y sus localidades serranas.

3.2. *La construcción de una identidad folclórica cordobesa*

El proceso por el cual el vals criollo adquirió gran popularidad a partir de su inclusión en el repertorio de los grupos folclóricos cordobeses mencionados en este artículo podría entenderse como un ejemplo de “tradición inventada” en los términos en que la define Eric Hobsbawm, es decir como:

[...] un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.³⁷

36 Esta estructura en dos partes (primera y segunda) separadas por un interludio instrumental es la más frecuente en los géneros folclóricos coreográficos (zamba, cueca, chacarera, gato, huella, triunfo, etc.)

37 Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Traducción castellana de Omar Rodríguez. 2002. Barcelona: Crítica, S.L. p. 8.

Para que el vals —de procedencia indudablemente europea— pasara a formar parte del conjunto de géneros que se aceptaron como folclóricos debieron producirse por lo menos dos procesos: en primer lugar, los músicos adaptaron el vals a las características de la música criolla o tradicional; y por otra, emplearon las estrategias de legitimación del género que resultaban funcionales dentro del campo del folclore. Volviendo a la definición de Hobsbawm, las principales prácticas que permitieron insertarse a los grupos cordobeses en el circuito de la industria cultural fueron: la elección de los géneros (entre ellos, el vals criollo) y los compositores, la temática y estilo de los textos, y la estética elegida para el espectáculo. Por otra parte, aceptaron las reglas que se habían ido generando en el proceso de consolidación del campo del folclore con el fin de ocupar un lugar destacado entre los agentes. Y finalmente, una vez alcanzado el éxito masivo, los grupos repitieron las prácticas por medio de las cuales habían logrado posicionarse privilegiadamente.

Además, no dejaría de mencionar la importancia que puede haber tenido el aspecto exclusivamente artístico en la aceptación del público. Es decir que el éxito de un vals como *Caballero de ley* interpretado por Los del Suquía puede haber tenido bastante que ver con las elogiadas cualidades vocales de Cacho Iriarte, la voz de tenor líder del grupo; y por qué no, con la acertada adecuación de la melodía a la letra. Algo semejante podría decirse de *Córdoba de antaño* interpretado por Los Cuatro de Córdoba,³⁸ cuyo arreglo resalta la fuerza y emoción con que la melodía expresa una letra en la que el yo lírico evoca con nostalgia lugares, leyendas, personajes, costumbres “y la guitarra criolla de Don Cristino Tapia [que] /dejó para mi Córdoba su vals sentimental”.³⁹

Esta construcción del valsecito criollo asociado a Córdoba capital ha permanecido invariable y circunscripta prácticamente a los grupos folclóricos locales mencionados en este trabajo y a un grupo finito de obras que se reiteran en las actuaciones. El fenómeno responde a una idea esencialista de la tradición a la que hay que preservar sin modificaciones. Mientras tanto, el cuarteto cordobés sigue liderando las preferencias de los sectores populares y actualizándose en cuanto a nuevas canciones, nuevos intérpretes y renovados estilos.

38 Los del Suquía también han grabado *Córdoba de antaño*.

39 Últimos dos versos del vals *Córdoba de antaño* de Ricardo Arrieta.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARGÜELLO, S. G. (2013). "El Vals criollo en relación al Tango y al Folklore argentino" en Federico Sammartino y Rubio, Héctor (editores). *Músicas Populares: Aproximaciones teóricas, Metodológicas y Analíticas en la Musicología Argentina*. Vol. II (pp. 37–53). Córdoba: Buena Vista. Colección Flauta de pan.
- _____ (2014). "Algunas relaciones formales entre vales decimonónicos europeos y el vals criollo argentino". *XI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología: Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.
- _____ (2014). "Carlos Vega y sus ideas acerca del folklore y de los procesos de folklorización en relación con el vals criollo argentino". *XI Congreso de IASPM-Latinoamericana. Simposio: Lecturas y relecturas: la historiografía de la música popular*. Brasil: Universidad Federal de Bahía.
- _____ (2014). "Filiación, caracterización y herencia del vals Boston". *Revista Avances*. N° 23. 2013–2014, del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes y del Centro de Investigaciones María Saleme de Bournichón. FFyH. ISSN: 1667–927X. Córdoba: UNC.
- AVEDANO, S. O. (1996). *Lito Soria y Los de Alberdi*. Córdoba: Editorial Graf.
- DÍAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Colección *Por qué cantamos Músicas populares*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- GIORDANO, S. Y MARECO, A. (2010). *Había que cantar...Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.
- HOBBSAWM, E. Y RANGER, T. (2002). *La invención de la tradición*. Traducción castellana de Omar Rodríguez. Barcelona: Crítica, S.L.
- PIANA, S. (1994). "Del vals al vals criollo y al «vals porteño»" *La historia del tango*. Tomo 12. Buenos Aires: El Corregidor.
- VEGA, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.
- VENIARD, J. M. (2013). "El origen del vals campero pampeano y del 'vals criollo' nacional". *Revista del Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega"*. Año XXVII. N° 27. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (pp. 233–251).

Revistas:

Revista *Folklore* N° 198. (1971, junio). El Cordobazo del canto.

Fuentes electrónicas:

CINENACIONAL.COM. *Argentinísima. Ficha técnica completa*. Recuperado de <http://www.cinenacional.com/pelicula/argentinisima>

GIORDANO, S. (2014, 13 de julio). *El Chango Rodríguez, mucho más que la suma de las partes*. Recuperado de <http://vos.lavoz.com.ar/folclore/el-chango-rodriguez-mucho-mas-que-la-suma-de-las-partes>

VOCES DE LA PATRIA GRANDE. (2012, 19 de abril). *Waldo de los Ríos – Música de Oro*. Recuperado de <http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com.ar/2009/08/waldo-de-los-rios-musica-de-oro.html>

WALDO DE LOS RÍOS Y SU ORQUESTA. *Música de oro*. (subido en 2012). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LsavnRhngFc>

BERESOVSKY, L. (2010, 15 de junio). *Los 4 de Córdoba en Noche y día*. Recuperado de <http://www.cadena3.com/contenido/2010/06/15/55672.asp>

LOS DEL SUQUÍA. <http://www.losdelsuquia.com/historia.html>

SADAIC. Consulta de obras. Viaje a Argüello. http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=Viaje+a+Arguello&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=44&b_enviar_form.y=16&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

Discos:

CARTOS, E. Recordando serenatas. (1971). Recuperado de <http://deskatalogadosymas.blogspot.com.ar/2015/01/recordando-serenatas-edmundo-cartos.html>

CARTOS, E. *Córdoba mía*. Recuperado de <http://folcloreCORDOBESARTISTAS.blogspot.com.ar/2012/02/edmundo-cartos-en-folklore-cordobes.html>

LOS CANTORES DEL ALBA. (2007) *Valsecitos de antes*. Polygram.

Registro bibliográfico

ARGÜELLO, S.: "Valsecitos criollos en el folklore urbano cordobés entre 1970 y 1980", en Revista del Instituto Superior de Música, número especial 15, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 13– 36.

Descriptores / Describers

Folclore · Córdoba · Vals