

El Vals Criollo en relación al Tango y al Folclore argentino

Silvina Graciela Argüello

El vals es uno de los bailes occidentales de salón más difundidos y que más ha perdurado en el tiempo. El furor por esta danza se produjo en el siglo XIX fundamentalmente de la mano de los Strauss en Viena. En Argentina, el vals es el único género que atraviesa dos de los repertorios más importantes de la música popular argentina desde comienzos del siglo XX, el del tango y el del folclore.

En el presente trabajo, abordo un corpus de obras que se difundió en Argentina desde comienzos del siglo XX con el rótulo de "vals criollo", aunque también aparecen bajo la denominación de "valsecito criollo" o simplemente "vals". En este texto, emplearé estos términos como sinónimos ya que, hasta donde he podido indagar, no encuentro en las obras diferencias significativas como para poder diferenciarlas en función de dichos nombres.

En un primer acercamiento analítico, tanto literario como musical, de un número significativo de composiciones, pretendo, en primer lugar, caracterizar al vals criollo en sus rasgos más relevantes y comenzar a distinguir los vales incluidos en el repertorio del tango de los interpretados por músicos del folclore; por otra parte, procuro explicar a qué obedeció el fuerte interés que despertó este género en algunos conjuntos cordobeses a partir del boom del folclore argentino en la década de 1960. Si bien la interpretación constituye un parámetro fundamental a la hora de diferenciar los repertorios, ella merece un estudio aparte y minucioso que excede el alcance de este trabajo.

De danza a canción

La presencia del vals en el Río de la Plata, como en otros lugares de América, se remonta a la época de la independencia, y lo hace fundamentalmente como danza:

llega a Buenos Aires a principios del siglo pasado y, con muy poco respeto por las tradiciones locales, (...) irrumpe en un par de grupos. En las tres grandes danzas de pareja suelta interdependiente (Cielito, Pericón y Media Caña), el Vals intervino brevemente con carácter de figura¹.

En ningún momento Vega hace referencia a la presencia de texto (letra) asociada a esta danza.

¹ Carlos Vega, *El origen de las Danzas Folklóricas*, Buenos Aires: Editorial Ricordi (1956), p. 56.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, en el Río de la Plata se expande el consumo del vals: "En un inventario general de todas las piezas de salón impresas en el Uruguay hasta el 1900, el Vals debe abarcar casi el 50% de ellas"². Pero el vals del que habla Ayestarán es también cantado y ha sido concebido en estrecha asociación con un texto poético.

Actualmente, el vals rueda en el ambiente campesino uruguayo, ya cantado con acompañamiento de guitarra, ya ejecutado a solo con acordeón de una o dos hileras³.

También otros autores dan cuenta de la existencia del vals criollo con letra. La uruguaya Poema Vilariño ha publicado una recopilación y selección de valsecitos criollos y, en el prólogo, escrito por Idea Vilariño, leemos:

Sería muy largo escribir una historia cuidada del vals criollo cuya incrustación en nuestra música parece difícil de establecer de manera precisa porque se trata de una danza ya secular, venida de lejos, surgida de otro ambiente, y de otra idiosincrasia (...) Tal vez sea cierta la afirmación de que al perder el vals su vertiginoso girar, al ententecerse, se haya hecho posible su forma cantable (...) se había convertido expresa y definitivamente - sin dejar de ser baile- en canción⁴.

En Argentina, el vals criollo fue interpretado, por una parte, por los dúos o solistas de las orquestas típicas, cuyo repertorio incluía principalmente tangos, algunos valeses y milongas, y por las orquestas características, con las que se bailaban tangos, milongas, rancheras, pasodobles, valeses, alguna tarantela o fox-trot de moda, etc. Por otra parte, estuvo a cargo de cantores criollos, generalmente acompañados por guitarras, que abordaban las principales especies folklóricas, zambas, chacareras, estilos, bailecitos, tonadas y valeses criollos.

Con respecto a las fechas de los primeros valeses con letra, "hasta los años 20, el repertorio de las típicas no incluía cantables, era casi exclusivamente orquestal"⁵. La música de uno de los valeses más famosos "Desde el Alma" -según su título actual- le pertenece a Rosita Melo (Montevideo 1897-1981) quien lo compuso cuando tenía 14 años. La primera letra con la que se lo conoció la añadió su esposo, Víctor Piuma Vélez, con quien contrajo matrimonio en 1922, aunque el texto más famoso es posterior (1948) y le pertenece a Homero Manzi⁶.

En cuanto a los músicos cordobeses, se destacaron, durante las primeras décadas del siglo XX, importantes compositores e intérpretes de valeses criollos tales como Ciriaco Ortiz⁷, Edmundo Cartos, a quien su hijo menciona en una entrevista, como "uno

2 Lauro Ayestarán, *Folklore musical uruguayo*, Montevideo: Arca (1967), p. 83.

3 *Ibidem*, pp. 84-85.

4 Idea Vilariño, "Prólogo" en Poema Vilariño *El valsecito criollo*, Montevideo: Editorial de la Banda Oriental (1993), pp. 9-10.

5 Juan de la Esquina, "De Cantor nacional a estribillista", en *Hoy día Córdoba*, VI/1371, Sección "Rincón del tango" (25/2/2003). Ésta y las siguientes referencias periodísticas pertenecen a los archivos personales de los familiares de los músicos a los que hacen referencia. Generalmente se tratan de recortes de periódicos donde no se ha especificado el número de página.

6 Ricardo Ostuni, "Bajo el Signo del Vals, Apuntes para una Biografía de Rosita Melo", disponible en <www.clubdeltango.com.ar>.

7 "Gran bandoneonista cordobés (...) el que fuera integrante, en sus primeras épocas, de la orquesta de Aníbal Troilo". *La Mañana de Córdoba* (23/5/2005).

de los principales cantores que las familias pudientes contrataban para ofrecer serenatas⁸, en las que se entonaban principalmente valeses, y Cristino Tapia, compositor e intérprete que, junto a su esposa, formó el reconocido dúo Tapia-Orellana. Este músico no sólo ayudó a armonizar las voces del dúo Gardel-Razzano, sino que compuso varias de las piezas que popularizó esta dupla. Dice Tapia en una entrevista a *Sintonizando*:

en un tiempo mi repertorio criollo fue el preferido del Dúo Gardel-Razzano: 'La cordobesita', zamba; 'La tupungatina', tonada; 'Tendrás que llorar', vals⁹.

Precisamente, Cristino Tapia (1891-1972) es mencionado por los entrevistados y el periodismo como quien le puso letra al vals¹⁰.

Las letras de los valeses criollos

El contenido de las letras de los valeses criollos, cualquiera sea el repertorio en el que estén incluidos, es fundamentalmente la expresión de amor hacia una figura femenina. Todas las veces que los adjetivos o sustantivos permiten establecer el género, el yo-lírico es un varón. El sentimiento que prevalece en las poesías es la angustia por la imposibilidad de estar con la persona amada.

Hasta aquí, ésta podría ser la temática de cualquier canción popular. Sin embargo, lo que resulta una peculiaridad de los textos de los valeses es el tipo de figura femenina que ellos caracterizan, así como los ambientes que se evocan (ver ejemplos 1a y 1b). Los valeses, a diferencia de las letras del tango, adhieren a la visión idealizada de la mujer, heredada del Romanticismo literario:

ella nunca es una mina, una milonga, una percanta, sino la novia que duerme inocente, la niña que abrirá el ventanal, la amada; a veces, la muchacha de los tiempos juveniles¹¹.

Esta visión de la mujer "pura", delicada y virtuosa, encuentra su máxima expresión en los poemas de los valeses dedicados a la madre (ver ejemplo 1c). En cuanto a los ambientes evocados, tal como lo ha observado Idea Vilariño, "no son bajos ni cruentos ni miserables: suceden [se refiere a abandonos y traiciones] en jardines, en parques, en salones, (...) en la ventanita florida"¹² (ver ejemplo 1d). En el caso específico de los valeses cordobeses del repertorio folclórico, a esta temática compartida se sumaron textos dedicados a la ciudad o a un barrio (ver ejemplo 1e, 1f y 1g).

Durante la década del 70, el conjunto folclórico cordobés Los del Suquia explotó esta veta evocando con nostalgia personajes típicos, modos de vida de un pasado idealizado y a los músicos más representativos de una bohemia en extinción (ver ejemplo 1h, 1i y 1j). "Caballero de Ley" se refiere a un personaje típico de la capital, Jardín Florido¹³.

8 Entrevista con Héctor Edmundo Cabrolí (Enero 2008).

9 "Dos horas con el dúo Tapia-Orellana", en *Sintonizando*, (1929).

10 "Muestra homenaje a Cristino Tapia", en *La voz del Interior*, (8/08/2005).

11 Vilariño, *op. cit.*, p. 12.

12 *Ibidem*.

13 Jardín Florido: caballero vestido de frac, sombrero de copa, un clavel en el hojal, 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.

Con respecto al estilo literario de los vales criollos en general, el lenguaje es delicado y sencillo, sin rebuscamientos ni sofisticaciones, echando mano de imágenes sensoriales y de metáforas ya probadas. Es frecuente el uso de diminutivos y de adjetivos posesivos para reforzar la primera persona del yo-lírico y la relación de posesión (de dueño) de la mujer amada. No incorpora el vocabulario del lunfardo.

A continuación, el Ejemplo 1. a) "Ilusión de mi vida", letra de Nolo López y música de Feliciano Brunelli; b) "Escucha mi canto", letra de Nicolás Parente y música de Julián Gaio; c) "La sonrisa de mamá", letra de Carlos Bahr y música de Fulvio Salamanca y Juan D'Arienzo; d) "Noche de estrellas", letra de E. Cadícamo y música de José Luis Padula; e) "Cuatro pueblitos", de Arturo Cuel y López; f) "Mi Córdoba querida", letra y música de Edmundo Cartos; g) "Plaza Colón", de Rubén Darío Gamboa; h) "Córdoba de antaño", de Ricardo Arrieta; i) "Caballero de ley", de Raúl Montachini; j) "Versos a Don Edmundo", de Montachini

- | | |
|---|---|
| <p>a)
Asómate al balcón mujer
y escucha mi canción de amor,
que en ella va mi corazón
rendido de pasión y fe,</p> <p>b)
He venido
a tu reja a cantarte
novia mía,
mujer de mi pasión,
porque es mío
el calor de tus besos,
y tus ojos me alumbran al mirar.</p> <p>c)
Hay algo más sublime que todo lo sublime,
más suave que el arrullo, más bello que la
//flor.
Hay algo que de todas las culpas me
//redime
poniendo en mi existencia su amante
//bendición.
Es algo con sutiles ternuras de caricias,
con magias de esperanza, de paz y de
//bondad.
Y ese algo está en el gesto que pinta la
//sonrisa
serena y siempre dulce, sonrisa de mamá.</p> <p>d)
La noche, amada mía, es azul,
salgamos por el Parque a pasear,
ponete el traje blanco, de tul,
a tono con el claro lunar
El barrio se ha dormido y los dos,</p> | <p>mirando a las estrellas temblar
caminaremos juntos mi amor
para soñar</p> <p>e)
A Unquillo y Mendiolaza,
a Villa Allende y Saldán
Quisiera toda la vida
poderles siempre cantar</p> <p>f)
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</p> <p>g)
Vieja Plaza Colón
en frente a la Normal,
sus años pasarán
llevando mi ilusión</p> <p>h)
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</p> <p>i)
Calle Nueve de Julio esquina Rivera
//indarte,
corazón elegante de mi docta ciudad...
Quién no lo conoce ahí va jardín Florido
y en el ojal prendido su infaltable clavel</p> |
|---|---|

- | | |
|--|--|
| <p>j)
Porque el tiempo se detuvo y no ha</p> | <p>pasado por tu voz,
yo te canto Edmundo Cartos, trovador</p> |
|--|--|

Formas poéticas en relación con la forma musical

Las letras de los vales no responden a estructuras poético-musicales fijas; sin embargo, en función de las obras analizadas, es posible hacer ciertas generalizaciones respecto de las formas más frecuentes de cada uno de los repertorios considerados: el de las orquestas típicas y el de los cantantes folklóricos.

Los vales que interpretaban las orquestas típicas se editaban en arreglos para canto y piano. Las impresiones de los vales más populares de los 50 primeros años del siglo XX estuvieron a cargo de editoriales tales como Alfredo Perrotti, Ricordi, Musical Korn-intersongs, Peermusic argentina, Crismar, etc. Todas ellas comparten un diseño muy parecido tanto en la manera de anotar las letras como la música.

La forma poética de las letras aparecen como "Primera parte" o "I"; "Segunda parte" o "II"; y "Primera" o "I (bis)". Algunos vales incluyen "Tercera parte", que en la partitura se corresponde con una sección indicada como "Trío". En la Primera parte, hay dos estrofas que se escriben una seguida de la otra (sin dejar espacio entre ellas) y que constan de un número variado de versos, entre 4 y 8. Las rimas son predominantemente asonantes combinadas con consonancias, sin ajustarse a esquemas rígidos.

Cada una de esas estrofas se canta con la misma música o cambiando sólo el final de la segunda respecto de la primera. Ambas están escritas en la partitura, la cual no recurre a la barra de repetición. Las frases o motivos musicales generalmente se corresponden con cada uno de los versos (ver ejemplo 2).

La segunda parte suele tener mayor cantidad de versos -incluso superar el doble de la primera- o versos más largos. Esta sección suele musicalizarse por medio de frases enteramente en corcheas, que a veces unen dos o más versos en una frase musical. Como ocurre en la primera sección, la segunda también une dos estrofas que se cantan con la misma música (diferente de la primera), sólo que la reiteración suele indicarse con barra de repetición en la partitura (ver ejemplo 3).

Tras la Segunda sección, se repite la Primera con otro texto o con el mismo, o se pasa a la Tercera sección (trío) (ver ejemplo 4).

Cuando hay tercera sección (Trío), la cantidad de versos es considerablemente menor a la de las otras dos, por ejemplo, apenas una estrofa de 4 versos. Cualquiera sea la forma adoptada, en la música es donde se producen los mayores contrastes melódicos, armónicos, etc.

Entre las secciones es frecuente la alternancia de tonalidades en Modo Mayor y menor, siendo este último más corriente en las secciones de la Primera parte. El paso al modo Mayor suele presentarse en las secciones de la segunda o tercera parte, ya sea en la relativa mayor o en la tonalidad homónima cambiada de modo.

PALOMITA BLANCA

Vals Criollo

FRANCIS A. VERDINI

Figura 1. Palomita blanca

Los esquemas más comunes son:

- ▲ Primera parte ó I: A A (ó A'); Segunda parte ó II: b b; Primera ó I bis A A (ó A')
- ▲ Primera parte ó I: A A (ó A'); Segunda parte ó II: B B; Primera ó I bis a a (ó a')
- ▲ Primera parte ó I: A A (ó A'); Segunda parte ó II: b b; Tercera parte (Trío) C C; Primera ó I bis a a (ó a')¹⁴.

Figura 1'. Palomita blanca (continuación)

Valses criollos de los cantantes folclóricos cordobeses

Estos valsos constan de un texto poético, en el cual las estrofas son más regulares en cuanto al número de versos, con predominio de cuatro por estrofa. La métrica es variada, pero se mantiene más constante que en las poesías de los valsos de las orquestas típicas, al igual que la rima (ver ejemplo 5).

También se verifica en estos valsos la correspondencia entre verso y frase musical. Éstas están construidas generalmente en base a pocos esquemas rítmicos que se repiten durante toda la composición sin que haya, a diferencia de los valsos del

¹⁴ Las letras mayúsculas indican que música y letra son iguales; las minúsculas se refieren a distinta letra con igual música.

repertorio anteriormente caracterizado, contrastes entre secciones en cuanto a subdividir el pulso en extensos pasajes en ritmo de corcheas. Si bien el acompañamiento se mantiene claramente en compás de 3/4, la línea melódica suele insertar ideas musicales en compás de 6/8 (característica de varios géneros folclóricos). Formalmente, lo más frecuente es la alternancia de secciones diferentes, generalmente no más de tres, entre las cuales alguna de ellas puede funcionar como estribillo. Comúnmente, una sucesión de estrofas musicalizadas, según lo dicho, se repite con otro texto tras un interludio instrumental igual a la introducción (casi siempre de dieciséis compases). Algunos esquemas:

"Plaza Colón" (ver figura 2)		
1a parte	introducción instrumental	a b a c D D'
2a parte	interludio	a b a c D D'
"Mi Córdoba querida"		
1a parte	introducción instrumental	a a B
2a parte	interludio	a a B
"Caballero de ley"		
1a parte		a b c b c b
2a parte		a b c b (b')
"Versos a Don Edmundo"		
1a parte		a b c b c b
2a parte		a a' b b C A'
"Córdoba de antaño"		
1a parte		a a b c c
2a parte		a a d c

En estos vales del repertorio folclórico, predominan los ejemplos íntegramente en modo menor, en lugar del contraste entre secciones en modo mayor y en modo menor de los vales anteriores.

Letra	Secciones musicales
I	A
Su ausencia esta congoja me dió, y a veces su recuerdo es un bien que pronto se me ahoga en dolor...	a b a c
Y nada me consuela de ir siempre más lejos de verme sin ella...	c c
Mi paso va adelante y atrás el corazón...	a A
El rumbo que me aleja tan cruel, me roba sus caricias de amor, y sólo en pensamiento la ve, la escucha embelesado, la besa con ansias, la siente a mi lado...	b a b d
Y voy, así soñando, más lejos cada vez...	d b

Ejemplo 2. Esquema de "Palomita blanca"
(Letra: García Jimenez, música: Anselmo Aieta); primera parte

Letra	Rima	Secciones musicales
II		B
Blanca palomita que pasás volando rumbo a la casita donde está mi amor, ¡palomita blanca! Para el triste ausente sos como una carta de recordación!	d a a	
Si la ves a la que adoro, sin decir que lloro dale alguna idea de lo muy amargo que es vivir sin ella, que es perder su amante calor...	c c a	B'
¡Sigan adelante, pingos de mi tropa! que de un viento errante somos nubarrón, y en un mal de ausencia se nos va la vida siempre a la querencia dándole el adiós...	a a	
¡Palomita blanca! vuela noche y día de mi nido en busca, y escribí en el cielo con sereno vuelo: "No te olvides nunca; sólo piensa en vos"	a	

Ejemplo 3. "Palomita blanca"; segunda parte

Letra	Secciones musicales
I (bis)	a
No sabe aquel que nunca dejó su amada a la distancia, el pesar que al alma impone un duro rigor, que viene de ladero, que a ratos la nombra midiendo el sendero, mirando allá en la sombra los pagos que dejó...	
La he visto ente mis brazos llorar, la he visto al darme vuelta al partir su tibio pañuelito agitar, y luego irse achicando su imagen lejana... y en mi alma agrandando su encanto...y esta pena de no tenerla más...	a
II (bis)	B B'
Blanca palomita que pasás volando Etc, etc.	

Ejemplo 4. "Palomita blanca"

Letra	Rima asonante	Métrica
Ciudad de mis amores, antigua y religiosa;		14
la de la bella estirpe y casta doctoral	a	13+1
te conocí asomando tus crestas al barranco		14
del pozo que es el centro vital de la ciudad.	a	13+1

Ejemplo 5. "Córdoba de antaño" de Ricardo Arrieta.

Vals Plaza Colón

Rubén Darío Gamboa

Ja - más ol - vi - da ré las ho - ras que vi - vi
 5 y en mi al - ma lle - va - ré la di - cha que per - di
 9 vie - ja Pla - za Co - lón que en tus tar - des her - mo - sas
 13 re - cuer - do que dí - cho - sas me díó su co - ra - zón
 17 Vie - ja Pla - za Co - lón en fren - te a la Nor - mal
 21 sus a - ños pa - sa - rán lle - van - do mi j - lu - sión
 25 y quan - do en nues - tro an - dar es - toy le - jos de tí el do -
 29 lor me ha - ce fe - liz al e - vo - car el tiem - po en - quel
 33 jun - to a la fue - nte tu vie - jo ban - co tes - ti - go fue
 37 de la ter - nu - ra de aque - llos la - bios que yo be - sé
 41 jun - to a la fue - nte tu vie - jo ban - co te e - vo - ca - rán
 45 e - sos per - di - dos a - mo - res ya i - dos que no vol - ve - rán

Figura 2. "Plaza Colón", primera, segunda parte y estribillo.

a) Ja - más ol - vi - da ré
 b)
 c) Mi Cór - do - ba que - ri - da,
 d) Ciu - dad de mis a - mo - res
 e) Ciu - dad de Bue - nos Ai - res ya tie - nes tu can - ción
 que en nom - bre de su pue - blo te o - fre - ce un tro - va - dor
 f) Pa - ís don - de el a - mor rei - nó
 y el al - ma re - vi - vió un que - rer
 yo quie - ro en mi can - ción de a - mor
 tus lu - ces e - vo - car. Ro - mán - ti - co so - ñar

Figura 3. a) "Plaza Colón"; b) "Plaza Colón";
 c) "Mi Córdoba querida"; d) "Córdoba de antaño"; e) "Mi bella Buenos Aires"; f) "Francia"

Características musicales frecuentes en todos los vales criollos

a) Inicios acéfalos de las frases (cinco corcheas) y esquemas rítmicos de valores cada vez más largos a medida que se dirigen hacia el cierre de una idea musical (ver figura 3).

b) Frecuente uso de progresiones melódicas para construir ideas musicales (ver figura 4).

c) Melodías diseñadas en base a movimiento por grado conjunto y saltos de terceras.

d) Poca variedad rítmica, siendo los esquemas más frecuentes los que aparecen en la figura 5.

e) Uso de los mismos diseños melódicos en distintos vales, cumpliendo funciones específicas, como el inicio o cierre de frases o secciones. Ejemplos: similitudes entre "Noche de estrellas" y "Palomita Blanca"; en "Ciudad de Córdoba", "Nube gris"; "Plaza Colón" y "Mi Córdoba querida" (ver figura 6).

a)

b)

c)

Ciu-dad de mis a - mo - res an - ti - gua y re - li - gio - sa
 la de la be - lla es - tir - pe y cas - ta doc - to - ral

Figura 4. a) "Noche de estrellas"; b) "Palomita blanca"; c) "Córdoba de antaño".

Figura 5. Esquemas rítmicos frecuentes del vals.

a)

b)

c)

d)

il - es por que te com pren - di - do que soy la nu - be gris que
 Ja - más el - ví - da ré - las ho - ras que vi - vi
 y en mi al - ma lle - va - ré la di - cha que per - di

e)

f)

Mi Cór - do - ba que - ri - da

Figura 6. a) "Noche de estrellas"; b) "Palomita blanca"; c) "Ciudad de Córdoba"; d) "Nube gris"; e) "Plaza Colón"; f) "Mi Córdoba querida"

El vals criollo revitalizado en Córdoba durante los años 70

La década del 60 se conoce como la del “boom del folclore” por la proliferación de solistas y conjuntos folklóricos que se profesionalizaron, ya que pudieron vivir de su arte. Este hecho fue la culminación de un proceso que duró varias décadas, durante el cual fuertes migraciones internas, transformaciones políticas (peronismo), económicas (mayor consumo del proletariado), educacionales (enseñanza de folclore en las escuelas), legislativas (Decreto 33.711 de 1949, que establecía la obligatoriedad de la difusión de un 50% de música nacional), etc., crearon las condiciones necesarias para la floración masiva del campo del folclore. El negocio de la industria cultural aprovechó estas circunstancias y favoreció la grabación y difusión de músicas y músicos argentinos.

En este contexto, se realizó el Primer Festival Nacional de Folklore en la ciudad de Cosquín en enero de 1961. Este evento contribuyó de manera fundamental a la promoción de música folclórica y de sus cultores. El éxito del Festival, en cuanto a la concurrencia de público y a la difusión masiva que adquirió, estimuló en todo el país la formación de numerosos conjuntos dedicados a interpretar y componer obras de raíz folclórica. Este fenómeno se intensificó a comienzos de la década del 70 con la aplicación de la

resolución 38/020 de la Secretaría de Turismo, por medio de la cual se obliga a las emisoras estatales de radio y televisión a irradiar como mínimo un 75% de música nacional argentina, en porcentajes iguales -25% para cada rubro- de música ciudadana, folklórica y moderna¹⁵.

A Cosquín llegaron y llegan, desde entonces, delegaciones de prácticamente todas las provincias argentinas trayendo su música:

en efecto, el festival “nacional” desde sus inicios reservó un lugar para las delegaciones de las diferentes provincias. Este hecho, incluso, generó más de un conflicto, puesto que la división política de las provincias no coincide necesariamente con la diversidad cultural. Esto dio lugar, entre otras cosas, a la búsqueda afanosa de géneros musicales que identificaran, a veces artificialmente, a alguna provincia en particular¹⁶.

En la década del 60, ya se había instalado con fuerza la idea de que el territorio nacional se dividía en regiones folclóricas, e incluso algunas provincias eran identificadas por alguna de sus especies: Salta tuvo importantes poetas y músicos que aportaron las zambas más conocidas y difundidas de aquellos años; el bailecito, el huayno y el carnavalito se asocian directamente con la Puna; la región de Cuyo atesora la tonada como su especie típica y Santiago del Estero es la tierra de la chacarera como el Litoral lo es del chamamé.

Córdoba, ubicada en el centro mismo del territorio nacional, y a pesar de que se había constituido -por extensión de la ciudad de Cosquín- en la “Capital Nacional del

Folklore”, no había logrado ni integrarse a una zona representada musicalmente, ni distinguirse del resto de las provincias en función de su música. Por el contrario, fue escenario de la diversidad cultural de la Nación, ya que el prestigio que tenía su Universidad y el desarrollo económico que mostraba, atrajeron a estudiantes y trabajadores, sobretudo del norte del país, que intercambiaron sus saberes culturales, especialmente la música. Como consecuencia de ello, casi todos los géneros folclóricos, como también el tango y la milonga, fueron abordados por compositores e intérpretes cordobeses, sin que ninguno de ellos pudiera considerarse netamente “cordobés”.

Las agrupaciones cordobesas, que dentro del folclore alcanzaron mayor reconocimiento y pudieron grabar varios discos, fueron: Los de Alberdi, trío vocal-instrumental, “consagración” del Festival de Cosquín del año 1974¹⁷; Los Cuatro de Córdoba, conjunto vocal-instrumental de la década del 60, originariamente denominado, Los de Córdoba; y Los del Suquía, conjunto vocal-instrumental, creado en Córdoba en el año 1963, ganador del Festival de Baradero en 1970.

Estos conjuntos folclóricos buscaron la manera de representar a Córdoba a través de una música y de una temática propias. Esa intención se ve reflejada en los nombres de los grupos, que aluden a barrios o elementos de Córdoba: Alberdi, Córdoba, Suquía (río que atraviesa la ciudad) en los casos que consideramos; pero otros grupos siguieron esa misma línea, tales como Los Patricios (nombre de un barrio) y Los Rundunes (un pájaro). Claudio Díaz afirma que

esta fue una de las estrategias clásicas de los folcloristas en la construcción de la representación de sí. Los Manseros Santiagueño, el Dúo Salteño, Los del Suquía, Los Tucu Tucu, Las voces de Orán, etc.¹⁸

En cuanto a la música, los grupos cordobeses difundieron obras de compositores locales, entre los cuales se destaca la figura del Chango Rodríguez por ser el que obtuvo mayor trascendencia en el tiempo y en la geografía nacional, y abordaron un repertorio que incluía diversos géneros folklóricos de entre los cuales prevalecían las zambas, las canciones, alguna jota, y los vals criollos. Del Chango Rodríguez son varias de las zambas de mayor éxito incluidas en los discos de los grupos mencionados: “De Alberdi”, “Luna Cautiva”, “Mi cajita de recuerdos”. Grabaron también del autor otras especies folclóricas como jota cordobesa, taquirari, ranchera, y canciones en ritmo marea -un ritmo introducido por el Chango Rodríguez-.

En el caso particular de Los del Suquía, su lanzamiento a la fama se debió a la masiva aceptación de “Canción para una mentira” de Aldo Monjes. Este hecho tuvo que ver con que, según Emilio Portorrico,

en la década del 70 las discográficas intentaron imponer una clase de canción pseudos-romántica (...) especie de milonga abolerada de temática amatoria y poesía vulgar¹⁹.

15 “El 75% no se cumple”, en *Revista Folklore*, N° 198 (junio 1971).

16 Claudio Díaz, *Eso que llamamos “Folklore”. Una aproximación socio-discursiva*, Tesis de Doctorado en Letras, FFYH, UNC (2007), p. 188.

17 Premio que cada año se otorga a un conjunto o solista en dicho festival.

18 *Ibidem*, p. 147.

19 Emilio Portorrico, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folclórica*, Buenos Aires: Edición del Autor (2004), p. 23.

Su éxito continuó con los vales "Caballero de ley" (Raúl Montachini), "Córdoba de antaño" (Ricardo Arrieta) y "Plaza Colón" (Rubén Darío Gamboa), cuyas letras son de temática local: un personaje típico, Jardín Florido en el primer caso, y lugares singulares de la capital, en los otros dos.

De esta manera, recuperaban una larga tradición cordobesa: la interpretación de vales criollos vinculada frecuentemente con la serenata:

El canto con guitarra, asociado desde por lo menos 1686 a la serenata y al baile nocturno, fue practicado con asiduidad por las distintas clases sociales²⁰.

Cantor y guitarra, balcón y ventana, vals y serenata son los elementos imprescindibles de una postal de identidad cordobesa²¹.

su prolífica producción [se refiere a Cristino Tapia] (...) tenía el respaldo de un vasto conocimiento del hombre y la tierra (...) plasmada en dos géneros musicales que fueron sus predilectos: el vals (...) y el estilo²².

Los del Suquia incluyeron en su repertorio varios vales, que habían sido interpretados por Edmundo Cartos, Cristino Tapia, Ciriaco Ortiz, tales como "Plaza Colón", "Lunita de San Vicente" (Rubén Darío Gamboa) y sumaron nuevas composiciones como "Los hijos de Córdoba" de Cacho Iriarte, uno de los integrantes del grupo, y Rodríguez; "Versos a Don Edmundo" (en alusión a Edmundo Cartos) de Raúl Montachini y "Caballero de ley", también de Montachini.

Este último compositor, actualmente junto con su hijo Fernando, ha seguido creando obras de temática cordobesa, principalmente zambas y vales, algunas de las cuales han obtenido importante difusión nacional, como es el caso de la zamba "Córdoba en otoño", que ha sido grabada por solistas y conjuntos exitosos, entre ellos Los Nocheros.

Conclusiones

Durante la primera mitad del siglo XX, se difundieron paralelamente, entre otros, dos campos de la música popular argentina, el del tango y el del folclore. Ambos incluyeron dentro de sus repertorios el "vals". El tema que domina la mayoría de los textos de los vales criollos es "la pena de amor", generalmente con un tono lacrimógeno por la imposibilidad de concretar la unión con la mujer amada. La figura femenina es idealizada a la manera de la estética romántica y los ambientes descriptos son agradables y placenteros. En los vales cordobeses, se abre otra veta temática con la incorporación de composiciones que rescatan personajes y lugares típicos de la ciudad y de la provincia. El cuadro comparativo que sigue muestra las principales diferencias entre los vales de cada grupo:

Vales de las orquestas típicas	Vales de músicos folclóricos
Esquemas formales más rígidos: AA (o A') b b AA (o, A') AA (o A') b b a a (o, a') AA AA (o A') b b C C (trío) AA (o A')	Mayor variedad de esquemas formales: a a B a a' a b C C' a b c b c b etc.
Frases musicales por verso o uniendo varios versos cortos (generalmente en la segunda parte).	Predominio de frases musicales por verso, sin tanta variedad métrica entre secciones.
Armonía: alternancia modo Mayor-menor entre las secciones.	Armonía: mayor uso del modo menor durante toda la composición.
Secciones en las que la melodía se mueve por grado conjunto en sucesión de corcheas.	Frases melódicas que se inician con corcheas, pero que emplean figuraciones rítmicas de valores más largos y alternancia 3/4 y 6/8.

En Córdoba capital, la fuerte presencia del vals se verifica desde comienzos del siglo XX con compositores e intérpretes que tuvieron trascendencia a nivel nacional como Ciriaco Ortiz, Cristino Tapia y Edmundo Cartos. Este último era contratado para dar serenatas a damas de la ciudad, ocasión en la que el vals era la especie musical más elegida. Esta tradición fue recogida por los conjuntos folklóricos que triunfaron a partir del boom del folclore, quienes buscaron en el vals y en las composiciones de autores cordobeses como el Chango Rodríguez representar musicalmente a la provincia con un repertorio propio. La elección de los nombres de los grupos (Los Cuatro de Córdoba, Los del Suquia, Los de Alberdi) tuvo que ver con esta misma intención distintiva. Sin embargo, Córdoba no logró ser identificada en el conjunto de las provincias ni por el vals, ni por sus conjuntos folklóricos, ni por sus compositores. Esa función la asumió el cuarteto que aunque parece deberle poco a los repertorios que considero en este trabajo, incluyó vales entre sus interpretaciones.

20 AA.VV., Diccionario de la música española e hispanoamericana, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (1999), tomo X, p. 967.

21 "Aquel que fue tu cantor", en La Voz del Interior (7/08/1994).

22 "Falleció Ayer Don Cristino Tapia", Diario Córdoba (8/8/ 1972).

Interpela Federico Sammartino

Federico Sammartino: El trabajo que nos presenta Silvina Argüello nos acerca a un género que en algún momento quiso representar en el imaginario colectivo a la provincia de Córdoba. Pero, aunque aún se reconozca cierta relación entre el vals criollo y Córdoba, desde hace unas décadas, ese lugar de representación identitaria pasó a ser ocupado por el cuarteto. Salvo ciertos comentarios anecdóticos, poco se ha dicho en términos musicológicos sobre el vals criollo.

A los fines de circunscribir las diferentes vertientes por las que el vals criollo quiso representar a Córdoba, Silvina comienza con una necesaria caracterización de los aspectos literario y musical. En relación al primer punto, la explicación subraya aquellos tópicos que son recurrentes en las letras de los vales. Me parece que hay un punto problemático en esta aproximación. A saber, el énfasis puesto en la particularidad de las letras de los vales criollos, sin contemplar otros desarrollos paralelos en la lírica de la música popular. Aunque Silvina compara los vales folclóricos con los que aparecen en el repertorio del tango, las referencias a los sinsabores del amor, por ejemplo, podrían muy bien ocupar parte de la temática de cualquier canción popular. Así, algunas de sus afirmaciones resultarían ser igualmente válidas para otros géneros musicales. Por otro lado, lo que Silvina menciona sobre las letras de los vales en los compositores de tangos, me parece que sólo sirve para corroborar y reafirmar los límites de la lírica de los vales criollos. Esta situación generaría algún escollo en el relato histórico que nos presenta Silvina. En efecto, ¿cual sería el punto de comparación de la propia evolución de las letras de los vales con respecto al resto de las manifestaciones de la música popular? Es decir, dentro del campo del folclore ¿el vals sólo puede compararse a sí mismo? En este sentido, vale tener presente que no sólo el vals hace referencia a aspectos locales como lugares, personajes, paisajes, etcétera. También lo hacen otros géneros como las zambas salteñas o las chacareras santiagueñas. En este sentido, pienso que se hace necesario ampliar los límites de la comparación hacia otros géneros más allá del tango. Por otro lado, tampoco hay que dejar de lado la capacidad de los letristas. Ellos sabían captar qué temas rondaban en el aire.

En relación al plano musical, creo que allí está el fuerte del trabajo de Silvina, más allá de las críticas inmediatas que esta opción genera. Me refiero al uso de las partituras editadas y de las transcripciones en el caso de que falten aquéllas. Si uno piensa en lo que Philip Tagg señala en relación a la centralidad de la notación, como fuerza creadora de un canon que otorga valor, de poco sirve reproducir los defectos que apunta el autor. Así, deberíamos buscar una metodología alternativa para poder abordar la música difundida masivamente. Más aún, cuando escuchamos las interpretaciones de los vales, pareciera que poco nos dirán si los transcribimos de manera tradicional. Pese a ello, estoy convencido de que la escritura convencional permite una sistematización de ciertos aspectos esenciales en la etapa de un primer acercamiento al objeto de estudio. Tanto como para circunscribirlo como para describirlo y, a partir de allí ampliar nuestra perspectiva e indagar sobre aquellos aspectos más sustanciosos. Para terminar, quisiera preguntarte si está entre los objetivos de la investigación la cuestión de la interpretación.

Silvina Argüello: Lo referido a las letras representa un aspecto que no puedo obviar, aunque se lo trate sólo de un modo general. La tendencia a generalizar, tal vez, no permita apreciar las particularidades, con lo cual probablemente provoquemos la falsa sensación de que las temáticas del vals podrían formar parte de la lírica de muchas canciones populares. Por otro lado, el tratamiento del aspecto lírico en las letras de las canciones siempre padece, al mismo tiempo, de una generalización y una abstracción, por parte del investigador. A diferencia de lo que se plantea, me parece que corresponde ahondar en la cuestión del estilo literario, de lo cual apenas he presentado un esbozo. Porque abordando un mismo tema, el estilo literario de los diferentes repertorios constituye, no obstante, lo que precisamente diferencia a determinada producción literaria de otra. Sobre el estilo debemos tener presente los recursos literarios, el campo semántico, el nivel de la lengua que utiliza el texto, el vocabulario, etcétera. Por ejemplo, una pregunta a formularse es si el vocabulario que aparece usado en las letras de los vales era el mismo que el contemporáneo, que circulaba en la lengua cotidiana de la sociedad cordobesa. El estilo arcaizante de muchas letras me hace dudar de que así haya sido así. Esas cuestiones son las que me parecen ofrecer un camino para distinguir el vals del resto de las canciones populares.

Federico Sammartino: Es cierto. De algún modo, retomamos la discusión sobre cómo diferenciar género y estilo. Hace un momento, Héctor Rubio señaló que para identificar el estilo era necesario circunscribir los rasgos que uno considera como pertinentes para una definición estilística. Si hablamos de estilo, la dimensión del corpus debe ceñirse, entonces, a una escala más pequeña, por caso, el autor o el repertorio que interpreta un grupo. No obstante, insisto que en algún momento hay que ampliar la escala, si se quiere obtener una perspectiva suficiente.

Silvina Argüello: Puede ser una opción. Pero, retomando la cuestión del género, personalmente creo que no existe una perspectiva que nos convenza a todos. Pienso que no queda más que definir -y no me refiero sólo a mi trabajo, sino a cualquier trabajo que se inmiscuya en el género- qué se entiende por género, especie o lo que sea, en lo que se refiere a ese producto en particular. Esta precaución se hace manifiesta en mi propia presentación. Acabamos de oír un vals que podemos considerarlo como muestra de una especie o un género determinado. Pero, he aquí que pasé el mismo vals interpretado por un grupo de folclore y por un grupo de cuarteto. Ni la forma ni el ritmo básico ni ningún otro elemento alcanzan para definir el género vals. ¿Se trata entonces de un cuarteto o de folclore? ¿Hasta dónde puedo hablar de un vals?

Sobre la utilización de la partitura diré lo siguiente. Creo que existe un amplio consenso en señalar las limitaciones que impone la partitura, a la hora de sacar conclusiones, para cualquier repertorio de la música popular que estudiamos. El corpus que he conformado -alrededor de cien vales- me impone establecer algún tipo de orden en el curso de la investigación. Un camino equivocado sería empezar a analizar la interpretación de los cien vales, algunos de ellos registrados por no menos de cinco músicos diferentes. Debía tratar de entender desde lo más elemental qué era esto del vals criollo. La conclusión es que, más allá de las diferencias en las distintas versiones comparadas, todos ellas remiten a una común imagen de lo que se entiende por un vals criollo.

Ricardo Saltón: Hacia el final de tu exposición hablaste del adjetivo "criollo". Esto nos permite plantear lo siguiente: si hay un vals criollo, debería existir un vals no criollo. Al principio de la presentación hablaste de Strauss y, de allí, saltamos rápidamente a Gardel-Razzano. En este dúo suena un criollismo que nos ofrece alguna pista al respecto. Particularmente, me pregunto dónde está el punto de contacto entre el tango y el folclore. Porque hay una relación entre los dúos folclóricos y los dúos cercanos al tango, al menos, en la senda de Gardel-Razzano. Pensemos que ese dúo nunca grabó un tango, lo cual no es un dato menor. Pero, Gardel es el símbolo máximo del tango. En este sentido, creo que hay un punto de contacto interesante entre tango y folclore que, me parece, termina de definirse en Córdoba, atravesando las orquestas características. No obstante, repito mi interrogante inicial ¿qué tiene de criollo el vals criollo?

Silvina Argüello: A mi me confunden bastante las etiquetas. En las partituras editadas encontramos vales que solamente dicen vals; otros dicen vals criollo; otros, vals sentimental; y algunos, vals Boston. Por ejemplo, el vals Boston resulta más amanerado, al permitir las figuras que nos imaginamos propias de un salón vienés. Pero, pensando mejor la respuesta, se me ocurre que es fundamental la inclusión de cierto texto para que un ejemplo dado sea considerado vals criollo. Cuando Vega habla del vals en el *Panorama de la música popular Argentina*, se refiere claramente al baile de salón, por lo que no puede ser estimado todavía como una especie folclórica. La distinción entre el vals criollo y el no criollo se complejiza más aún, si tenemos presente que, pese a que desde muy temprano aquél solía incluir letra, sigue perviviendo en tanto figura de danza en el cielito, el pericón y la media caña, tal como Vega lo menciona.

Leonardo Waisman: Una acotación: creo que Silvina encontró que, al vals peruano, también se lo llamaba vals criollo. Puede ser que podamos establecer algún paralelo.

Silvina Argüello: En un trabajo de Gérard Borrás, llamado *El Vals y la Canción Criolla*, se señala que, en Perú, primero se le llamó vals limeño y después pasó a llamarse vals criollo.

Irma Ruiz: Es cierto que la preponderancia de los festivales han posicionado, de manera insistente, la pregunta en cada región: "¿a nosotros qué nos representa?" Esa cuestión, en el caso de la Patagonia, ha producido un resultado clarísimo: apareció un loncomeo como representante de dicha región, que no tenía ni tiene nada que ver con la idiosincracia mapuche. Se ha llegado al punto de incluir temáticas incaicas. Ahora bien, a mí no me queda claro si, realmente, el vals criollo termina siendo para los cordobeses su género representativo. Porque, según lo que lo que escuchamos, en otras provincias no le adjudican al vals criollo tal representatividad de lo cordobés. Pero, ¿para los cordobeses sí la tiene?

Silvina Argüello: Creo que, durante la primera mitad del siglo XX, sí se constituyó como un género representativo. En las entrevistas que he hecho, por ejemplo, al hijo de Edmundo Cartos o a personas de una o más generaciones anteriores a la mía, surgió la afirmación de que la práctica de la serenata era muy frecuente en Córdoba. Inclusive, está así registrado, en el diccionario de la Música Hispanoamericana, en la voz "Córdoba". Hasta mediados del siglo XX, esta situación se mantuvo. En

una época posterior, creo que ya no. En cuanto al mundo del cuarteto, de hecho, la Mona Jiménez, desde hace veinte años, no incluye, que yo sepa, un vals en sus discos.

Irma Ruiz: De cualquier manera, creo que uno podría sacar como conclusión que la intención de consolidar un género como representativo de una región o provincia, pocas veces funciona. Quiero decir, al cuarteto nadie le pidió que representara a Córdoba, pero, todo el mundo sabe que el cuarteto representa a Córdoba. En otros términos, esas manipulaciones no siempre sirven a los fines que persiguen.

Silvina Argüello: Hay mucho de cierto en lo que señala Irma. Fundamentalmente, tiene que ver con la interpretación y la conformación de los repertorios. Durante el Festival de Folklore de Cosquín, los grupos cordobeses siguen interpretando el mismo repertorio desde la década del '60. Cacho Iriarte, la voz más aflautada de Los Del Suquía, falleció hace un par de años. Actualmente, su hijo lo reemplaza, imitando su voz. Tenemos indicios para afirmar que las versiones son las mismas que las que se ejecutaban hace medio siglo. A pesar de todo eso, el intento de imponer el vals como referente de la identidad cordobesa no se logró.

Irma Ruiz: Quisiera aportar una sugerencia, aunque con cautela. A lo mejor, la conformación de lo que hoy conocemos como vals criollo está relacionado con las reflexiones en torno al concepto de estado-nación. Porque al afirmarse el género como criollo nos dice que no es el vals vienés.

Silvina Argüello: Bajo esa perspectiva, deberíamos considerar el aporte de la ideología del nativismo de las primeras décadas del siglo XX. Así es como en ciertos ambientes se sigue repitiendo el tópico de la relación de las regiones folclóricas con una especie folclórica propia. Como testimonio, les digo que he encontrado más vales cantados por grupos de Salta que de Córdoba. Escarbando un poco, se encuentran discos enteros de vales criollos grabados por los Cantores del Alba. No obstante, Salta era y sigue siendo la zamba para el imaginario colectivo.

Federico Sammartino: Un pequeño aporte. Hace un tiempo, registré las transmisiones completas de LV3 del Festival de Folklore de Cosquín. Es notable que, cuando en la transmisión los locutores hablaban de Córdoba se referían siempre al vals. Y, si mal no recuerdo, los pedidos telefónicos insistían en mensajes del tipo "pasate tal valsecito".

Silvina Argüello: Los que siempre son los mismos.

Ricardo Saltón: Una cuestión sobre lo de "valsecito". El diminutivo siempre me ha llamado la atención. Es muy usado. Lo cual denota una cuestión despectiva en algún sentido, ya que se quiere decir que se trata de un vals que es menos importante que el vals de Strauss, una suerte de vals doméstico o casero.

Por otro lado, recuerdo que en la época de mi niñez en Buenos Aires era muy fuerte la presencia del vals como referencia a lo cordobés. Los Del Suquía eran Córdoba misma. A mi entender, ellos alcanzaron un impacto muy fuerte inclusive fuera de Córdoba. Con el añadido de que, al mismo tiempo, estaban fuertemente identificados con aspectos referidos a los barrios cordobeses, el personaje de Jardín Florido, por ejemplo, y el resto ocupado por historias bien locales.

Silvina Argüello: Entonces, ¿funcionó la estrategia de ligar el vals criollo con lo cordobés?

Miguel Ángel García: Lo que pone en evidencia tu trabajo es que el vals cobró relevancia a través de los medios o encontró un buen resonador en los medios. Me pregunto lo siguiente, ¿cuál es la efectiva resonancia del vals en el pueblo, en la práctica popular concreta? ¿Está presente? ¿No está presente? ¿Desapareció?

Silvina Argüello: Sólo puedo contestarte por lo que he visto de manera casual, ya que no he emprendido un estudio etnográfico. Por ejemplo, recuerdo que hace unos años, durante un casamiento en el campo, en una zona de las sierras de Córdoba, pusieron vales de Carlitos Rolán, quien sí ha grabado numerosos vales, y los presentes lo bailaban tomados de las manos. Vale la pena remarcarlo, porque ya nadie baila el cuarteto tomándose de las manos. En la ciudad capital, cosas así no suceden.

Leonardo Waisman: Tal vez no como baile, pero uno va a un asado obrero y se cantan los valsecitos.

Rubén Traverso: Pienso que debería profundizarse un poco más en la determinación de los elementos de la identidad cordobesa a los que remite el vals criollo. Porque en la discusión, ése es el tema recurrente.

Silvina Argüello: La respuesta puede formularse una vez que se analiza la función del vals criollo en sus orígenes, los cuales están indisolublemente ligados a la serenata. En Córdoba, cuando se cantaban serenatas, si se dedicaba una canción a una dama, la misma era un vals. No podríamos reclamar esta situación como exclusiva de la identidad cordobesa, sin embargo, porque en Cuyo, por ejemplo, se dan situaciones similares.

Irma Ruiz: Yo nunca vi bailar el vals criollo en un casamiento. La pareja siempre baila el vals vienés.

Silvina Argüello: No obstante, hace unos años estaba de moda en las fiestas de quince años que la niña bailara con su padre un vals de, no recuerdo con precisión, Chébere o Gary.

Leonardo Waisman: Quisiera aportar dos cosas. Por un lado, el “valsecito” posibilita cierto ambiente de refinamiento. Al escuchar al Cuarteto Leo, se me ocurren dos ejemplos en este sentido. En primer lugar, el cantante pronuncia “sho” en lugar de “yo”, acercándose al habla de los porteños. En segundo lugar, que los vales no hablan de “vos” sino de “tú”. Además, la mujer idealizada también puede leerse como aspiración popular por acceder a una esfera superior. No quedan dudas de que el valsecito es una versión criolla y chiquita del gran vals. Pienso, entonces, que estas cuestiones ideológicas pueden tener algo que ver con la aspiración por acceder a ámbitos más refinados.

El segundo aspecto es una respuesta a la objeción formulada por Federico. A lo que está apuntando Silvina es a la búsqueda de un tipo ideal a la manera de Max Weber. Por lo que restringir el corpus no ayudaría en tal sentido. Lo que se precisa es justamente lo contrario, un corpus amplio. Quiero decir, son válidos los dos caminos, pero creo que no necesariamente necesita hacer un recorte primero.