



El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos

The traditional paradigm of Cuarteto Cordobés. Sounds, words and stories

María de los Ángeles Montes

Universidad Nacional de Córdoba, UNC / CONICET

montes.m.angeles@gmail.com

Recibido: 26/10/2021

Aceptado: 18/11/2021

Resumen: Hacia finales de la década de 1960 el cuarteto cordobés exhibía ciertas regularidades en la interpretación musical, selección de repertorios, narrativas, estéticas, etc., muy diferentes de las de sus orígenes y también muy diferentes de las que veríamos en años posteriores. Mi hipótesis es que se trata de diferentes *paradigmas discursivos*. El paradigma tradicional tuvo su momento de esplendor hasta finales de 1970, momento en el que irrumpió Chébere con una propuesta disruptiva que impactó fuertemente en el campo. En este trabajo me propongo describir las características generales del paradigma tradicional del cuarteto. Para ello construí un corpus de 327 canciones, pertenecientes a 28 discos, que fueron analizadas buscando las recurrencias y las axiologías –valoraciones– subyacentes. El objetivo fue dar cuenta de aquello que el cuarteto tradicional valora en relación a los aspectos sonoros, lingüísticos y narrativos de las canciones. Finalmente, en un segundo nivel de análisis, me propuse reconstruir el *enunciador* y el *enunciario* típicos del paradigma tradicional.

Palabras clave: cuarteto cordobés, discurso, músicas populares, socio-semiótica.

Abstract: In the late 1960s, the *cuarteto cordobés* (Argentine Cordoban quartet) demonstrated certain regularities in terms of musical interpretation, repertoire, narratives, aesthetics, and other aspects which differed greatly from those of its origins as well as from those we would see in subsequent years. My hypothesis is that these are different discursive paradigms. The traditional paradigm was at its peak up until the late 1970s, when Chébere took the audience and local scene by storm with a disruptive approach that had a strong impact. In this paper, I propose to describe the general characteristics of the traditional *cuarteto* paradigm. With this purpose in mind, I established a corpus of 327 songs, pertaining to 28 albums, which I analyzed with attention to underlying recurrences and axiologies, or valuations. The aim was to account for what is valued by the traditional *cuarteto* in relation to the sonorous, linguistic and narrative aspects of the songs. Finally, at a second level of analysis, I set out to reconstruct the typical sender and receiver corresponding with the traditional paradigm.

Key words: Cordoban Quartet, discourse, popular music, socio-semiotics.

Cada fin de semana, en Córdoba y buena parte de las provincias vecinas, las bandas de cuarteto amenizan bailes con música en vivo, en una ritualidad en la que se inscriben los procesos de subjetivación sexo-genéricos de los y las jóvenes de los sectores populares. Los cuartereros, sobre los escenarios, se erigen como modelos de masculinidad exitosa y deseable (Blázquez,

2014), mientras que sus canciones ofrecen relatos con los que los cuarteros, debajo de los escenarios, pueden entramar sus *identidades narrativas* (Vila, 1996).

Por esto, y por su importancia como la mayor industria musical del interior de Argentina, el fenómeno del cuarteto cordobés tiene indudable relevancia cultural. Sin embargo, los abordajes académicos sobre sus producciones han sido bastante escasos si los comparamos, por ejemplo, con los del rock o del tango. Y esto es así porque el cuarteto adolece de una doble subalternidad: es la música de los sectores populares de una provincia del interior del país. Esto ha hecho que haya sido por mucho tiempo soslayado como fenómeno digno de estudio, por un *establishment* intelectual de clase media fuertemente *porteñocéntrico*.

Es por esto que, a pesar de haber nacido en los años 40, no fue sino hasta los años 90 cuando aparecieron los primeros trabajos académicos que abordaban como objeto de estudio al cuarteto cordobés y las características particulares de sus producciones. En general, estos trabajos tomaron una muestra variada de canciones de los años 70 y 80, y extrajeron ciertas regularidades, a partir de las cuales describieron, a grandes rasgos, las características generales de las producciones de cuarteto (Hepp, 1988; Barei, 1993). Mención aparte merecen los trabajos de Waisman (1995) y de Florine (1996) que advierten la existencia de estos “estilos” y se aprestan a describirlos, aunque esas distinciones se basan casi exclusivamente en los aspectos musicales.

A la distancia, en cambio, se puede notar que estos estilos eran mucho más que eso y atravesaban todos los aspectos de la producción de los cuartetos –desde la selección de canciones, las letras, el uso del lenguaje, los arreglos musicales, las estéticas y puestas en escena–. Estas diferencias, además, cristalizaron diferentes posiciones enunciativas que se volvieron normas en el campo, convirtiéndose en los modelos de masculinidad deseable. La hipótesis que guía este trabajo, entonces, es que estamos ante *producciones discursivas* que emergen en el marco de distintos *paradigmas discursivos*. Y en esta comunicación nos proponemos describir las características del *Paradigma tradicional* del cuarteto cordobés.

Consideraciones teórico metodológicas

Entender las producciones de cuarteto como discursivas tiene implicancias que es importante explicitar. Implica, en primer lugar, abordarlos en su dimensión significativa, lo cual no quita que puedan ser analizadas desde otras perspectivas: históricas, económicas, éticas, o considerando su rol en la reproducción social, pero que no son objetivo primero de este trabajo. Es decir, este concepto recorta y enfoca una dimensión de la realidad. Lo que aquí vamos a analizar son los sentidos que se ofrecen desde las canciones.

En segundo lugar, lo discursivo se entiende en sentido amplio, no restringido a lo lingüístico. Discurso no es sinónimo de texto, como *sentido* no lo es de representación mental. La dimensión discursiva es la dimensión significativa de cualquier hecho social sin importar su materialidad (Verón, 1993), de modo tal que lo que nos importa, en nuestro caso, son tanto los aspectos lingüísticos como los sonoros –y el sentido, lo “significante”, incluye cualquier efecto que estos produzcan, sean conceptuales o afectivos–. Esto es particularmente importante cuando el tipo de fenómeno que analizamos son músicas cuyo sentido se juega fuertemente en las emociones que provocan (Díaz y Montes, 2020).

En tercer lugar, considerar las producciones musicales como discursos obliga a tener en cuenta su carácter dialógico. Todo discurso se dirige a alguien, real o imaginario, de modo que no se puede analizar su sentido sin considerar a esos otros –discursos o sujetos– con los que busca dialogar. En otras palabras, el sentido no puede ser inmanente. En el caso del cuarteto cordobés,

resulta pertinente preguntarse a quién se dirige ese dispositivo de enunciación, qué competencias demanda del intérprete y a quiénes deja fuera, qué otros discursos circulantes retoma, cita, parodia o discute; y cómo se posiciona frente a otras músicas.

Por último, pensarlas como discursos y no como *obras* implica mirarlos como hecho social antes que como creación individual. Los discursos son acontecimientos, únicos, históricos y situados. Emergen como resultado de las opciones que realizan los distintos agentes sociales en el marco de múltiples condicionantes (Costa y Mozejko, 2007: 9-16). El estado general de la discursividad social, por ejemplo, establece los límites de lo decible y lo pensable en una época y en una sociedad determinada¹. En una escala menor, y más específica, están los *paradigmas discursivos*, que establecen lo decible y lo interpretable dentro de un campo de producción discursivo particular. Como señala Díaz:

En todo sistema de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas, etcétera. Es decir, existen regulaciones –explícitas o implícitas– que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible. Este conjunto de regulaciones constituye un *paradigma discursivo*, entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. Son producto histórico y su sostenimiento o desplazamiento depende de las luchas que se dan dentro del propio campo. Es decir, que son condicionantes de las prácticas de los agentes en términos micro, pero dependen de esas prácticas en términos macro, para subsistir o modificarse (2009: 27).

Los paradigmas discursivos no son un repertorio explícito de normas. La mayor parte del tiempo actúan silenciosamente delineando lo que es adecuado, bello, bueno y valioso para ese campo. De modo que, para poder dar cuenta de ellos, debemos inferirlos de los discursos efectivamente producidos rastreando, en un corpus significativo de enunciados, los elementos recurrentes y los ausentes. En otras palabras, el paradigma discursivo es un tipo ideal en términos weberianos (Costa y Mozejko, 2007: 18).

Para el caso del cuarteto cordobés, se puede observar que no fue sino hasta mediados de la década de 1960 que las producciones de cuarteto comenzaron a exhibir tales regularidades. Coincide, no casualmente, con el momento en que los cuartetos se establecieron en los barrios obreros de la ciudad capital de Córdoba, y se convirtieron en la música predilecta del proletariado fabril cordobés² (Blázquez, 2009; Hepp, 1988). Allí encontraron las condiciones materiales para crecer y desarrollarse profesionalmente –circuitos de clubes donde tocar, un público numeroso, ávido de esparcimiento con ingresos y días de descanso, entre otras–. Se conformó, así, un campo de producción musical que fue estableciendo sus propias reglas de producción, sus instancias consagratorias, ciertas regularidades en la interpretación musical, selección de repertorios, narrativas, estéticas. Recién entonces los cuartetos comenzaron a mostrar un claro aire de familia, indicador de que se había consolidado un paradigma discursivo.

Lo que aquí llamo *paradigma tradicional* tuvo su momento de esplendor desde mediados de los años '60 hasta finales de 1970, momento en el que irrumpió Chébere con una propuesta renovadora³. Por esta razón, el corpus de análisis de este trabajo se construyó en dos etapas.

¹ Asimilable con lo que Angenot (2010) denominaba el *discurso social*, pero que aquí prefiero llamar discursividad social para evitar confusiones.

² En un principio tocaban en las colonias de inmigrantes del interior, principalmente pasodobles, tarantelas, tangos, toxtrots, entre otros.

³ Esta banda se distanció del paradigma tradicional en tantos aspectos, que desató un debate entre los cuartereros –productores y público–, acerca de si era o no verdadero cuarteto. A la luz del desarrollo posterior del campo, no caben duda hoy de que sí lo era, pero menciono este debate porque es indicativo de que estábamos ante algo más que distintos

Primero, se trabajó con una muestra extensiva en base a los cuatro cuartetos más exitosos de la década de 1970 asumiendo que, si eran los más exitosos, eran los que mejor se adaptaban a ese paradigma. El corte inicial se estableció en 1970 y el cierre se estableció en el año 1983, cuando Carlos Jiménez abandona el Cuarteto de Oro. A partir de allí realicé un análisis exploratorio de esos 97 discos para buscar criterios de inclusión y exclusión que fueran significativos para recortar más la muestra. Opté, entonces, por limitar a Carlitos “Pueblo” Rolán y al Cuarteto de Oro, hasta 1979⁴, conformando un corpus de 327 canciones pertenecientes a 28 discos.

Este material se abordó en dos niveles de análisis. En un primer nivel el objetivo fue describir las características típicas de la producción cuartera: por una parte, los *aspectos sonoros*. Se observó cuáles eran los géneros musicales seleccionados, la composición de la agrupación, los instrumentos utilizados, el tratamiento rítmico y armónico, los afectos que evocan y las características generales de la vocalización. Por último, se analizaron las letras de las canciones. Se identificó la variante lingüística utilizada y sus características, complejidad narrativa, tópicos, afectos narrados, los sujetos y objetos de esos sentimientos, los recursos estilísticos y su función, y la dimensión afectiva en el plano de los efectos –las emociones producidas en quien escucha–. Además, observamos cómo se relacionaba esa dimensión afectiva en las letras con lo sonoro. El análisis del corpus se complementó recuperando algunos aportes de las investigaciones previas.

Para concluir, en un segundo nivel de análisis, me propuse inferir cuál era el *enunciador* y el *enunciario* típico del paradigma tradicional. La noción de enunciador es solidaria de la idea de máscaras de Goffman (1981), ya que es:

[...] resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de modo que no puede ser visto más que como un ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual (Costa y Mozejko, 2002, p. 18).

Y ese otro/a del discurso, que es el enunciario, es la imagen del público ideal para ese discurso, en función de las competencias que demanda para su adecuada interpretación y apropiación.

Aspectos sonoros del paradigma tradicional

El cuarteto tradicional era un cuarteto característico formado por piano, acordeón, contrabajo, violín y voz. Sin embargo, siempre se colaban otros instrumentos, como el pandero y el güiro de madera, que ejecutaba el cantante. Se trata de una música pensada para animar las festividades, especialmente a la hora de bailar: un medio para otro fin, y no un fin en sí mismo. La fiesta es la razón de ser del cuarteto. La música se producía para la fiesta primero, y pasaba al disco después (Barei, 1993, p. 38).

“estilos”, estábamos ante la existencia de normas que Chébere estaba transgrediendo. Esta propuesta pronto cosechó público propio e imitadores, inaugurando una tendencia que cristalizará, en los años ‘80, en el *Paradigma blanqueado* del cuarteto y que convivió durante los ‘80 y ‘90 con el *paradigma cuarteto-cuarteto*, cuyo máximo exponente es Carlos *La Mona* Jiménez. En esta cronología, el paradigma tradicional, que me propongo describir en este trabajo, es condición de posibilidad de las producciones de cuarteto de los años ‘70, y de las rupturas que luego realizaron Chébere y Jiménez.

⁴ El éxito de las innovaciones de Chébere descolocó a los cuartereros tradicionales que ensayaron diferentes mutaciones a partir de 1979. Por ejemplo, en 1980 Carlitos Rolán incorporó un segundo vocalista, Sebastián, más joven y con estética rockera.

Los géneros incluidos variaron a lo largo del tiempo e, incluso, de una presentación a otra. En sus inicios prevalecieron rancheras, foxtrots, pasodobles y tarantelas, porque eran las músicas que gustaban en las colonias de inmigrantes donde tocaban originariamente. De allí proviene, también, la selección de los instrumentos que conforman el cuarteto. Luego, con el ingreso a la ciudad capital, los cuartetos cambiaron a gusto de las nuevas generaciones, incorporando otros géneros como paseítos, guarachas, cumbias y gaitas. No era extraño, por ejemplo, que incluyeran algún pasodoble para los abuelos, una canción infantil para los más chicos o un vals para las fiestas de quince años y los casamientos. La elección de las piezas que componían un disco solo puede comprenderse teniendo en cuenta las características de los bailes de cuarteto: eran eventos a los que concurría toda la familia.

Pero lo que le da un aire de familia a la sonoridad del cuarteto tradicional tiene que ver con elementos más sutiles. Waisman (1995: 124-125) es quien mejor ha descrito las características musicales típicas de lo que él llamó el estilo “clásico” y que aquí considero parte del paradigma tradicional⁵:

Podemos concebir la textura del cuarteto clásico como una combinación jerárquica de tres elementos: el cantante solista (típicamente un tenor de timbre claro y vibrato moderado) sobresale nítidamente del conjunto, sobrepasándolo ampliamente en decibeles, y negando a los instrumentistas la menor posibilidad de competencia por la atención del público (...) los instrumentos melódicos (violín y acordeón) se limitan a doblar la voz del cantante, muy en segundo plano (...). El acompañamiento rítmico-armónico, a cargo del piano y el contrabajo (...) es sumamente rígido. El bajo marca un pulso de negras insistente, alternando entre la tónica y otra nota del acorde en un firme 2/4 (...). La mano izquierda del piano replica exactamente este movimiento en octavas mientras la mano derecha ejecuta en los contratiempos de corchea otras tres notas del acorde (...). Todo esto es ejecutado en un *Allegro giusto*, con un *staccato* percusivo que la publicidad del Cuarteto Leo llamaba “el pianito saltarín de Leonor Marzano” y el habla popular conoce como “tungu-tungu” (...). El tratamiento de la armonía (casi siempre en modo menor) y la forma es extremadamente simple y esquemática.

Para comprender el porqué de esa simplicidad no es suficiente con apelar a la limitada formación musical de los compositores: el paradigma discursivo así lo demandaba. El campo de las músicas populares, como todos los campos de producción de bienes simbólicos, se desarrolla en una tensión permanente entre los principios del arte por el arte y los de la lógica mercantil (Bourdieu, 2011: 88-89). Cuando priman los primeros, la complejidad rítmica y armónica, así como la dificultad de ejecución e interpretación, se vuelven rasgos altamente valorados (Fischerman, 2004). En cambio, cuando priman los segundos, la complejidad no es algo deseable. El cuarteto tradicional se encuentra en ese segundo polo. Por eso los cuarteros lanzaban 2 discos al año. Lo valioso era la novedad –pero sin alterar la base rítmica simple, marcada y ágil para bailar “saltadito”– y una melodía alegre. Así gustaba a productores y público.

⁵ Waisman distingue los clásicos de los tradicionalistas (que serían posteriores), tomando al cuarteto Leo entre los clásicos y a Jiménez en el segundo grupo. Florine hace lo mismo, denominando “originarios” a los primeros y “cuarteto-cuarteto” al segundo. En mi lectura, considero que Carlos Jiménez, en su etapa de vocalista del cuarteto Berna y del Cuarteto de Oro, intentó inscribirse en el paradigma tradicional, aunque con una vocalización menos típica. Luego, en su etapa solista, fue él mismo el impulsor de los cambios que darán origen al paradigma cuarteto-cuarteto –tomando la denominación de Jane Florine (1997: 128-143)–, pero esto fue un pasaje gradual que atravesó varios de sus primeros discos de solista.

Destaca la utilización flexible, muchas veces indicial, de los recursos sonoros⁶. Por ejemplo, en la introducción y en el estribillo de “La gaita del Lobizón” (Cuarteto de Oro)⁷, una canción que parodiaba una leyenda urbana, el vocalista aúlla y gime imitando a un lobo. También ríen como una bruja cuando en la canción se la menciona. Luego, en la introducción y en el interludio, el violín hace una parodia de la música de la escena de terror más emblemática de la época: *Psicosis*.

Palabras aparte merece la vocalización. Las líneas melódicas de las canciones se mueven en un ámbito bastante estrecho, cómodo y sin complejidades interválicas que demanden a los cantantes el manejo de una técnica vocal muy depurada. Generalmente no se ven en la necesidad de pasar del registro de pecho al de cabeza; las frases son cortas, por lo que no requieren una cuidada dosificación del aire. Por otra parte, el estilo no exige homogeneidad tímbrica de la voz, ni una fonación que evite el escape de aire, los ataques bruscos, la falta de vibrato de las cuerdas vocales. En otras palabras, no eran canciones que obligaran a los cantantes a hacer una exhibición de gran talento vocal.

Waisman observa, acertadamente, que los vocalistas no hablaban como lo hacía habitualmente un cordobés de los sectores populares. Destaca la pronunciación de la *rr* fuertemente repercutida, no tan habitual entre los cordobeses, que solían pronunciar la *r* más asibilada, o una letra *y* pronunciada como *j* francesa. Podemos agregar, en este mismo sentido, el uso intermitente del tuteo verbal y pronominal, cuando en Córdoba normalmente se voseaba. El autor interpreta esto como el “habla del hombre de pueblo que pretende ser refinado” (1995: 128) y, probablemente, algo de cierto hay en esa afirmación⁸.

Pero no solamente eso. Se trata de una vocalización que busca ser clara y melodiosa. Esta claridad en la dicción es significativa porque tiene un nivel de corrección inusual, no solo porque pretendieran hablar la lengua legítima, sino también porque buscaban que la letra se entendiera. Por esto disiento con Hepp (1988: 124) cuando sostiene que las letras acompañaban subsidiariamente a la música, y que esta era pensada solamente para ser bailada. Si así fuera, podría haber sido solamente instrumental –y ya no lo era en el paradigma tradicional– y no tendría la voz el protagonismo que tiene. Las letras, la palabra cantada, también cumplía un rol importante en el disfrute que esas músicas ofrecían.

Características generales de las letras y la variante lingüística utilizada

En sus inicios, los cuartetos interpretaban músicas compuestas por otros. Pero, al momento de consolidación del paradigma tradicional, habían comenzado a componer buena parte de sus canciones⁹. En general, se trata de dos a cuatro versos que se repiten, en rimas a veces asonantes, muchas otras consonantes. Es decir, son composiciones muy sencillas si las comparamos con otras canciones de la misma época. Predomina un uso coloquial del lenguaje y los temas abordados suelen girar alrededor de sucesos cotidianos. Por esta razón, muchos han considerado al cuarteto

⁶ Es indicial porque hay una relación de continuidad entre el sonido y el objeto por el que está en su lugar.

⁷ Recomiendo en este y en los ejemplos que siguen, que el lector los escuche –todos se encuentran en youtube.

⁸ También la influencia de los cantores de tango, que fueron un modelo a seguir para los vocalistas de las orquestas características. No obstante, creo que no hay que exagerar la importancia del tuteo, pues en algunas ocasiones puede que sea porque era más fácil la rima con esa conjugación.

⁹ Para inferir los sistemas de valoración implícitos no es necesario que las canciones fueran composiciones originales, aunque el hecho de que compusieran canciones con letra es indicador de que esta cumplía una función importante.

como una canción carente de lenguaje poético. Hepp (1988: 123-124) llega a sostener, por ejemplo, que “la simplicidad de los versos se ajustan a un destinatario más receptor de un lenguaje directo y concreto que simbólico”.

Estoy en desacuerdo con esa evaluación y, al igual que Barei (1993), creo que son relatos en los que abundan las metáforas¹⁰. El problema reside en que los sectores culturalmente dominantes han impuesto el criterio de que metafórico, estético, es el lenguaje inusual y rebuscado y han impuesto este criterio porque solo así sirve como mecanismo de *distinción social* (Bourdieu, 2011: 98). En el cuarteto, en cambio, ocurre que las estilizaciones del lenguaje no están allí para crear distancia con el gran público sino, al contrario, para crear complicidad, cercanía. Algunas de esas metáforas eran creación propia de los cuartetos, pero muchas otras formaban parte del habla cotidiana de estos cordobeses, especialmente de los sectores populares, que hacen uso y abuso de las metáforas como una forma de estilizar la comunicación cotidiana.

A esto se suma el uso de una variante sociolectal propia que no se agota en el uso del aumentativo azo/a en los adjetivos, o en la articulación de los nombres propios. Un extenso diccionario de palabras inventadas, o transformadas a partir de otras, acompaña a esas metáforas nuevas o instituidas. Por esta razón considero fundamental distinguir este paradigma, de los “originarios”, como les llama Florine (1997), pues si bien en los años ‘50 el cuarteto ya tenía su marcación rítmica característica, era muy diferente en lo que respecta a las letras¹¹. En aquel momento tal vez las letras ocupaban un lugar subsidiario, como decía Hepp, pero en los años ‘70 el cuarteto ya tenía una identidad que no se limitaba a lo sonoro. Tenía un lenguaje, una estética y ciertos tópicos institucionalizados.

Otro aspecto que influyó en que no se reconociera el valor cultural de las letras del cuarteto es que versaban sobre hechos mundanos y no sobre grandes temáticas sociales. El cuarteto tradicional no pretende ser canción de protesta, ni encarnar el ser nacional, ni ser himno de una revolución. No siente la necesidad de denunciar injusticias, de desenmascarar a los poderosos, de ser parte de un proyecto de innovación estética o política¹². Tampoco se apresta a bucear en los sentimientos profundos y trascendentales, ni en las crisis existenciales de los sujetos.

Muy por el contrario, la canción cuartetada del paradigma tradicional tiene predilección por temáticas efímeras¹³. Algunas son, incluso, consideradas de mal gusto por los sectores culturalmente dominantes. Es muy importante darle a esto la importancia que merece: en una sociedad donde se piensa al arte como algo perdurable y trascendente, el cuarteto tradicional exalta lo efímero.

Tal vez por esto algunos intelectuales pensaron que las letras no eran trascendentes, pues para ellos no lo eran, pero la letra cumplía una función importante para el sentido de la canción. Se evidencia, además, una búsqueda sistemática de coherencia afectiva entre las letras y los aspectos sonoros: donde prevalecen tópicos eufóricos, como sucede en la mayoría, la música acompaña en el mismo sentido. Si clasificamos las canciones según los temas que abordan, encontramos que los tópicos más frecuentes son la fiesta, el amor, y el humor; en múltiples formas.

¹⁰ Tomamos el concepto de Lakoff y Johnson (2012: 41) para quienes la esencia de la metáfora es entender un tipo de cosa en términos de otra, de modo tal que incluye lo que otros distinguen como metonimias.

¹¹ Mayoritariamente covers de pasodobles y tarantelas. Algunos, incluso, sin letra.

¹² Recordemos que, en ese momento, la “canción con fundamento” se había vuelto imperativo para una buena parte del folklore, que pretendía encarnar el *Ser nacional* (Díaz, 2009), mientras el rock nacional se hacía cargo de la crítica a una sociedad percibida por los jóvenes como violenta y autoritaria (Díaz, 2005).

¹³ Frecuentemente producían letras sobre noticias de actualidad.

La fiesta como estado de excepción al tiempo productivo

En el caso del tópico de la fiesta, se incluyen todas aquellas letras que versan sobre los bailes, la fiesta en general, la música y la danza. En el corpus de esta investigación, el 18% de las canciones pueden ser ubicadas en este tópico.

Todo ya está preparado
Para comenzar la fiesta
Las muchachas bien vestidas
Los galanes y la orquesta
Ritmo y más ritmo en la noche
Y pasitos que se mezclan
Esta es Córdoba, señores
Esta es Córdoba y su fiesta
(CPR, 1976, “Fiesta cordobesa”, *Córdoba de fiesta*)¹⁴

Aunque no sea algo explícito en cada canción, es posible inferir que la fiesta se concibe como correlato de la vida laboral, poniendo en valor a la celebración y la alegría en su carácter excepcional. El espacio laboral es un espacio supuesto y no problemático. Y no es de extrañar, pues los años ‘70, especialmente al inicio, fueron los años dorados del proletariado argentino. Los obreros cordobeses eran de los mejores pagados del país y había una situación de casi pleno empleo, con sindicatos fuertes y combativos. La existencia de este mundo del trabajo está implícita en la apelación que hacen a los públicos con canciones que refieren a los oficios o profesiones. Pero también aparece en algunas canciones que tematizan el ocio, el disfrute de las vacaciones y la fiesta como compensación por la semana de trabajo.

En las descripciones que se hacen de esa fiesta, de ese estado de excepción, el tiempo del trabajador es tiempo de gozo para sí mismo. Es un reverso del tiempo productivo –en el trabajo– y reproductivo –en el hogar, en el seno de la pareja monógama–. En ese marco, durante esa suspensión momentánea de la seriedad de la vida, algunos excesos se permiten e, incluso, se animan. En definitiva, se habilita cierta relajación –regulada– de las normas morales burguesas, describiendo y justificando algunas transgresiones. Quienes tienen habilitadas estas transgresiones son, principalmente, los varones. Por ejemplo, se justifican algunos excesos en la bebida y las infidelidades amorosas.

Te veo avejentado, un poco apolillado
No se qué te ha pasado que vivís muy encerrado
Estas abochornado y muy desorientado
Se te nota embobado y un poquito abatado
Tenes edad para salir de farra
Y no vivas como un amargado
Vení, juntáte con la muchachada
Así dejás todo eso de anticuado
Quien no se tira una canita en esta vida
Estoy pensando que eres el abanderado

¹⁴ La referencia CPR corresponde a Carlos “Pueblo” Rolan y CdO al Cuarteto de Oro.

Vení salgamos esta noche acompañado
 Porque después quedarás acorralado
 Vamos muchacho, vamos, tírese una canita
 en esta vida, como Flores,
 que se tira muchas canitas!
 (CdO, 1979, “Quien no se tira una canita”, *La maratón del gordo*)

También se anima al despliegue del erotismo en la danza, especialmente en las mujeres, describiendo y elogiando la manera de bailar provocadora, que transgrede las normas de decoro burguesas. El varón expresa de manera abierta su admiración por el cuerpo y los movimientos femeninos, así como su deseo por poseerlo. Además de lo que se describe en las letras de las canciones, los cantantes suelen animar a esas transgresiones del público con arengas como: “ajústale, ajústale! Sacúdela un poquitito!”, “apriétale fuerte! Pa que no se queje!”, “aprietalá, pa que sufra”.

Los sentimientos del cuarteto: el amor y el deseo

Los sentimientos que se tematizan son predominantemente alegres y buscan generar emociones eufóricas, como la alegría y la diversión. Entre ellos, como en la mayor parte de las músicas populares, el amor es tema predilecto, y es amor pensado en clave heterosexual, monógama¹⁵ y desde la perspectiva masculina.

En nuestra cultura, el sentimiento amoroso ha sido predominantemente abordado desde la falta, desde la no conjunción con el objeto –sujeto– deseado. El bolero es un caso paradigmático, porque ha tenido una influencia enorme en la canción romántica latinoamericana. De la Peza (1999) observa que, en el caso de este género, las canciones de amor desdichado representan el 80%. Son relatos en los que el amor se ha roto o ha sido traicionado, y donde se vuelve fuente de desdicha y sufrimiento para el enunciador. En cambio, el amor feliz, junto a los boleros que tematizan la belleza de la mujer, representa apenas el otro 20%.

Es importante notar, entonces, el tratamiento que se hace de la cuestión amorosa en el cuarteto tradicional, en el que ocurre exactamente lo opuesto. El 78% de las canciones de este corpus que abordan el amor o sus emociones asociadas –como el deseo sexual–, están en clave eufórica y con final feliz cierto, o al menos esperado. En raras ocasiones el sentimiento amoroso conlleva emociones disfóricas, como el dolor, la angustia o la tristeza¹⁶.

Relatado en primera persona, el amor se experimenta como fuente de deleite y placer. Se incluyen aquí las letras que tematizan el vínculo con la amada, la atracción sexual por alguna mujer, las declaraciones de amor o deseo, la esperanza de volver a estar con la compañera, de ser perdonado por alguna falta o, incluso, la descripción de cómo el enunciador se repuso a un desamor y recuperó la felicidad.

Decime que me querés
 Te quiero mucho
 Decime que me adorás
 Con toda el alma

¹⁵ Aun cuando se habiliten transgresiones, estas existen y tienen tal sentido precisamente porque la norma se asume; lo que pasa es que rige con una potencia diferenciada para hombres y para mujeres.

¹⁶ Generalmente alguna zamba, pasodoble o tango que se incluyó en el disco para disfrute de los/as abuelos/as.

Queremos felicidad
 Y la buscamos
 Nos falta solo seguir
 Seguir amando
 Felicidad he hei!
 Felicidad ha hai!
 Con el amor
 Se da felicidad.
 (CPR, 1976, “Queremos felicidad”, *Córdoba de fiesta*)

Es de destacar, además, que el amor no es representado necesariamente, ni siquiera predominantemente, bajo la fórmula del amor trascendental, como ese sentimiento que le da sentido –o se lo quita en su ausencia– a la propia existencia del amante. Esta fórmula, dominante en la canción romántica, pero también en el cine y la literatura (De Rugemont, 1959), convive en igualdad de derecho con otra forma de amor más *liviano*, que no pretende ser profundo, ni existencial, ni completar al sujeto.

Otras canciones, dentro de este mismo relato de amor liviano, simplemente se limitan a describir el deseo sexual y lo que lo anima. La mayoría de estos relatos, además, se presentan en pleno presente. Se describe un deseo en un aquí y ahora, sin promesa sentimental futura. Nuevamente, lo efímero gana palabra.

Me gusta negrita linda
 La gaita verte bailar
 Y si mueve tu cintura
 Es porque va a comenzar
 Me gusta bailar contigo
 Contigo de corazón
 Besándote despacito
 Mirándote con amor.

Movete negrita linda
 Movete negrita mía
 La gaita ya pronto acabará
 Mové tu cintura así.
 (CdO, 1973, “Movete negrita linda”, *Y hay más todavía!*)

Algunas de estas canciones, además, están atravesadas por un doble sentido erótico. En el caso precedente, por ejemplo, el baile de la negrita puede ser interpretado como metáfora del acto sexual. Especialmente si observamos que, antes de repetirse los versos, el cantante arenga diciendo: “¡Eso! ¡Que hay más todavía! ¡Sepúltale, sepúltale! Y ya me estoy yendo... Chucu chucu, mi amorcito!” Al lector puede parecerle una interpretación algo forzada, pero en el campo del cuarteto cordobés esta es una clave interpretativa fuertemente instalada¹⁷. La lectura en doble sentido erótico es una lectura siempre presente en la cultura popular de Córdoba, pero esto lo explicaré con más detalle en el próximo apartado.

¹⁷ Los paradigmas discursivos, a mi entender, no solo determinan lo decible en un campo de producción discursiva, sino también los modos legítimos de interpretación.

Por último, cabe hacer una observación sobre el amor marital. Aquí tal vez sería más adecuado incluir muchas de estas canciones en el tópico humorístico porque, como en el caso del doble sentido erótico, el efecto de sentido primero es divertir. Pero, en esta oportunidad, quisiera destacar el modo en que se supone el vínculo amoroso en el matrimonio, el cual aparece mayoritariamente representado como una jaula para el varón.

Ni bien llego a mi casa comienza su sermón
Límpiate los zapatos, no entrés al comedor
No prendas el cigarro, el humo me hace mal
Cuidado con el baño, lo acabo de limpiar.

Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar
Yo me quiero divorciar, yo me quiero divorciar
Porque la mujer que tengo ya no la puedo aguantar
(CPR, 1976, “Al diablo con el casamiento”, *Un poquito de tu amor*)

Apelando a generar un efecto de empatía en el enunciatario masculino, la relación marital forma parte de esas “desgracias” mundanas de las que se ríen los cuarteros: la esposa que acusa desatenciones, que lo controla, lo cela, le reclama que sale mucho, que ronca por las noches, que pretende más dinero, lo que se convierte en molestia y objeto de burla.

Es interesante notar que, sin embargo, la presencia de la relación monogámica con proyección familiar –matrimonio o noviazgo serio– es llamativamente alta en comparación con otros campos de la música popular¹⁸, pues aunque se quejaron, el matrimonio seguía siendo un destino dado por supuesto. El “Aleluya, aleluya” con el que Carlitos Rolán iniciaba muchas de sus canciones, da una pista acerca del origen de esa afición al quinto sacramento. La Iglesia Católica tenía, y en parte sigue teniendo, una fuerte presencia en la cultura cordobesa. Con el amor marital ocurre como con el mundo del trabajo. Es el supuesto sin el cual no hay posibilidad de transgresión, ese tiempo excepcional en el que se disfruta y no se produce/reproduce; el baile del fin de semana, las vacaciones y esa “canita al aire”.

El humor cordobés

Por último, una enorme cantidad de canciones tienen un carácter cómico. Más del 37% de las canciones de nuestro corpus presentan esta característica. Las fórmulas son variadas e intentaré describir y ejemplificar las más frecuentes, comenzando por el recientemente mencionado doble sentido erótico que es, además, un rasgo importante de la cultura popular de Córdoba (Barei y Boria, 1997).

Desde la perspectiva de la semiótica, cualquier discurso puede tener dobles o múltiples interpretaciones, aunque no cualquiera y, ciertamente, algunas son preferentes en condiciones interpretativas normales. Lo que ocurre con estas canciones es que, en las condiciones interpretativas normales de la cultura popular de Córdoba, las canciones pueden ser interpretadas de dos maneras distintas, siendo la interpretación no literal todavía más justificada.

¹⁸ En el bolero, por ejemplo, representa apenas el 1% mientras que aquí asciende al 3%. En el bolero se trata de un amor apacible, positivo, con compañerismo y felicidad (De la Peza, 1999: 243), diferente del que se representa en el cuarteto.

En estas canciones aparecen la sexualidad y el cuerpo de manera falsamente solapada por un simbolismo demasiado evidente. Pero sería equivocado interpretar esto como un rasgo *grotesco*. El grotesco implica la presencia del cuerpo y de todo lo que lo conecta al mundo de forma explícita e, incluso, exagerada¹⁹. En el “doble sentido” la no literalidad del relato erótico coloca a estas canciones en un lugar liminal entre lo socialmente aceptado y la sexualidad explícita. Pero más allá de la descripción de este doble sentido, es interesante preguntarnos por sus causas.

Una hipótesis puede ser la de la autocensura. Podríamos pensar que no tematizan abiertamente la sexualidad para no parecer obscenos. Pero, como ya dije anteriormente, el simbolismo es demasiado evidente. Además, la hipótesis de la autocensura no es suficiente porque hay, a mi modo de ver, un goce estético en esa exhibición de ingenio semiótico que busca decir, sin decir.

Todos los domingos
 Nos vamos a jugar
 Con mi noviecita
 Ay que felicidad
 Primero a los dados
 Después al chinchón
 Pero a ella le enloquece
 Jugar al metegol
 El mete mete, el metegol
 Juguemos todos al metegol
 (CPR, 1973, “El Mete Mete”, *Hay que estar en el ruidito*)

En el doble sentido usado por el cuarteto cordobés no se trata de hablar de sexo simplemente, sino de hablarlo solapadamente. Es la picardía de hacer una propuesta indecente frente a padres y abuelas, sin poder ser reprochado. Por esta razón me parece un equívoco plantearlo como efecto lineal de la represión que demanda la moral burguesa. Si de reprimirse se tratara, bastaría con no hablar de sexo, como ocurría en otros campos de producción musical –el folklore, por ejemplo–. Que esa moral coercitiva existe, es indudable, pero el doble sentido es una herramienta de resistencia de la cultura popular. Es, en los términos de De Certeau (2000), una *táctica* de lo popular.

Pero es, además, una herramienta discursiva que busca generar un efecto cómico, y la viva prueba de la existencia de una *estética del ingenio*: ese efecto, que es afectivo, forma parte del sentido fundamental de estas canciones.

La puerta te golpeo y tú te escondes ya
 ¿Por qué me tienes miedo? si nada yo te haré
 Por la ventana entro, y vos ya te enojás
 Me pides que yo entre por la puerta de atrás

Abrime la puerta, abrimela pronto
 Abrime la puerta, aunque sea la de atrás
 (CdO, 1974, “Abrime la puerta”, *El golpecito*)

¹⁹ Como bien señala Boria (1993), el grotesco es un rasgo de algunas letras amorosas de La Mona Jiménez –solista– pero estas, según las distinciones que estoy tratando de establecer en este trabajo, responden a otro paradigma discursivo.

Esta *estética del ingenio*, definitivamente ligada al efecto cómico y lúdico, es el placer por decir, sin decir, aquello que los sectores culturalmente dominantes censuran.

Otro tópico que suelen usar las canciones para alcanzar el efecto cómico, son los defectos y las desventuras, no solo de terceros, sino de los propios productores. “La gastada”, que consiste en bromear con los defectos o desventuras de alguien, es una costumbre bien arraigada en la cultura popular de Córdoba (Hepp, 1988, 227-250). Blanco de esta estrategia son el gordo, el flaco, el que habla mucho, el vago, el narigón, el pelado, el mujeriego, el embaucado, el “agrandado”, el afeminado, el amargado, el que no consigue novia, el que no sabe bailar, el inmigrante que pronuncia mal. Todos son objeto de “la gastada”:

Don Floro tenía una pipa
Que ya no puede fumar
Porque, aunque le de masajes
Ya no le funciona mas
Florito florito floro
Dejate de macanear
Que aunque enciendas tú la pipa
Esa pipa ya no va más
(CPR, 1974, “La pipa de Don Floro”, *El disco de oro*)

No hay dramatismo en el tipo de desventuras que se narran, ni aparecen desgracias graves como podría ser la muerte de un ser querido, el desempleo, el aborto, la violencia, la discriminación social, temáticas que aparecerán en el cuarteto mucho tiempo después, en el marco de otros paradigmas discursivos, principalmente en el paradigma cuarteto-cuarteto.

En el paradigma tradicional las desventuras que se convierten en tema de canciones son aquellas socialmente juzgadas como poco graves, y son puestas al servicio del efecto cómico. Al igual que lo que ocurre con el doble sentido erótico, para comprender el por qué de este uso cómico de las desventuras debemos tomar en consideración que este era, y sigue siendo, un rasgo propio de la cultura popular de Córdoba. No es que el cuarteto haya inventado “la gastada”, sino que es un rasgo que emerge del *habitus* (Bourdieu, 2013: 86) de clase de los sectores populares de Córdoba, que el cuarteto transformó en tópico de sus canciones.

Conclusiones

En la década de 1970 se consolidó el paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Se trata de una música con letra, pensada para animar la celebración de los sectores populares de Córdoba: un cuarteto característico con piano, acordeón, contrabajo, violín y voz. Los ritmos incluidos variaron según el público, pero predominan paseítos, guarachas, cumbias y gaitas. El acompañamiento rítmico-armónico, a cargo del piano y el contrabajo, es muy rígido. La mano izquierda del piano marca el pulso y la derecha los contratiempos en *staccato*. En términos armónicos y de forma es muy sencillo, al igual que en las letras.

La complejidad no es un valor, en cambio sí lo era la novedad. Lo importante para el paradigma tradicional era la permanencia de una base rítmica conocida para bailar, mientras ofrecía novedad en las letras y las melodías. La vocalización buscaba ser clara y melodiosa, sin

ser demasiado exigida. Hay una búsqueda sistemática por la congruencia en el efecto de la música y la letra, apelando a provocar efectos eufóricos, principalmente la alegría.

En las letras hay un predominio de temáticas socialmente consideradas efímeras, presentadas desde un lenguaje coloquial y sociolectal. Se pone en valor la alegría, el ingenio y la excepcionalidad, antes que la trascendencia. Es interesante notar que, mientras en otros campos de producción musical los sentimientos disfóricos gozan de mejor valoración –el sufrimiento se considera profundo y la alegría pasatista–, en el campo del cuarteto tradicional esto no ocurre.

Los principales temas son la fiesta, el amor y el humor en general. La fiesta es un reverso del tiempo productivo y reproductivo. En esa suspensión momentánea en la seriedad de la vida se anima a la relajación de algunas normas morales burguesas –la fidelidad masculina, el ascetismo, el decoro en la mujer.

El amor y el deseo son presentados en clave heterosexual, monógama y desde la perspectiva masculina. También aquí predomina un tratamiento eufórico y no es representado, necesariamente, bajo la fórmula del amor trascendental. El amor con perspectiva de pareja convive con otra forma de amor *liviano*, que expresa el deseo sexual en pleno presente. Lo efímero se pone en valor. Finalmente, una enorme cantidad de canciones tienen un carácter cómico. Abundan las sátiras, el doble sentido erótico y las “gastadas”, acompañando esa búsqueda por el placer y la alegría como efecto.

A partir de lo que he descrito hasta ahora, considero que es posible inferir el enunciador cuartetero típico del paradigma tradicional, y su correlato, el enunciatario. Lo primero que podemos observar en relación al enunciador es algo tan evidente como naturalizado. El enunciador del cuarteto tradicional es varón y heterosexual. En segundo lugar, es un varón alegre, raramente afectado por emociones disfóricas y que no anda por la vida haciendo públicas sus desdichas en busca de contención o lástima. Si sufre, no lo publica, a menos que pueda hacer de eso una broma.

Los vocalistas, especialmente, proyectaban una imagen de varón simpático, capaz de proponerse a sí mismos como objetos de la gastada. Es decir, su virilidad no dependía de ser tomados en serio, sino que era valioso mostrarse con “humor”, siendo capaz de reír y hacer reír. El varón simpático y alegre del cuarteto tradicional hacía divertirse con su música, sus historias y su ingenio, su baile y sus arengas. El carácter pícaro e ingenioso del enunciador cuartetero es clave. Lo exhiben los vocalistas pero también los instrumentistas en sus intervenciones. Porque no se trata simplemente de hacer reír, pues para eso bastaría con ser torpe o estúpido, como el payaso. El ingenio, en cambio, es una expresión de inteligencia y creatividad. Está en las antípodas de la payasada.

A diferencia de otros campos de producción musical de la misma época, el enunciador cuartetero no pretende ser reconocido como alguien varios escalones por encima del público. No hace exhibición de talento vocal, por ejemplo, y las composiciones no están diseñadas para que él luzca un virtuosismo por encima de otros. Es un trabajador de la música antes que un iluminado del arte. Tampoco pretende ser abanderado de la patria, mesías político o grandilocuente poeta. Es un animador, un cantor, casi uno más de la barra. La distancia con el enunciatario masculino, si bien existe por el simple hecho de estar en el escenario²⁰, es mínima en comparación con, por ejemplo, el enunciador del rock argentino en la misma época²¹. También en las letras, se puede

²⁰ Vale aclarar que era un pequeño escenario, apenas unos pies por encima del suelo.

²¹ El caso paradigmático del rock argentino es Luis Alberto Spinetta, sobre quien Villafaña (2020) nota la recurrencia de una intencionalidad pedagógica en el uso de la segunda persona, instalando una distancia insondable entre el enunciador y el enunciatario. El enunciador se presenta como portador de saberes que el enunciatario no posee.

observar que la elección del sociolecto de los sectores populares y sus metáforas comunes crea una atmósfera de comunión antes que de distinción.

Aquí se esboza ya una cuarta característica, enlazando enunciador y enunciatario varón en un vínculo de complicidad. La interpelación al enunciatario que se realiza a través de la segunda persona rara vez tiene carácter pedagógico. En cambio, le habla al varón para animarlo, para alentarle a que haga cosas: a que se divierta, a que baile, a que apriete a la compañera, a que la avance, a que transgreda alguna norma. Se parece mucho al vínculo entre amigos en el que estos se animan entre sí a ser todo lo agresivos que la masculinidad hegemónica demanda.

Y esto se vincula con la quinta característica. Es un varón “encarador”. Su masculinidad se juega en ser sexualmente agresivo, en no mostrar reparo a la hora de expresar su deseo, haciendo del acoso una forma de violencia legítima sobre las mujeres²². Las canciones en las que el enunciador expresa su deseo por el cuerpo de la mujer están en segunda persona. Le hablan a ella, le expresan sus intenciones sin mediar su aceptación o reciprocidad en el deseo. Pero sería un error pensar que aquí el enunciatario es la mujer. Creo que, como en el acoso callejero, lo que hay aquí es una exhibición de virilidad ante las mujeres y ante los pares.

Esto se complementa con la tematización recurrente del matrimonio como desventura y de las transgresiones masculinas a la monogamia. El enunciador masculino expresa disconformidad con la esposa o la novia porque esta no quiere que salga “de farra”, desconfía sobre su fidelidad, le reclama desatenciones o faltas de reconocimiento a su trabajo hogareño, y el enunciador la ridiculiza por eso. También en esto el enunciatario es un varón con el que se establece una complicidad, pero en este caso el varón casado o en pareja monogámica. Esto es consistente con las características de la fiesta cuartera, una fiesta a la que no solo asistían los/as solteros/as sino también los/as casados/as –y también en esto hay una cuota de violencia de género naturalizada–. Finalmente, se trata de un varón algo transgresor, algo “moquero” en términos del lunfardo cordobés. Cierta cuota de desobediencia a las normas de decoro, y a la moral católica, que es bien vista en el varón.

El uso coloquial del lenguaje, el sociolecto, las metáforas comunes, la selección de tópicos en consonancia con el *habitus* de los sectores populares de Córdoba, y su particular gusto por lo efímero, el humor, la gastada y el doble sentido erótico, contribuyen a configurar un enunciatario delimitado geográfica y socioculturalmente. Esto es así porque la correcta interpretación –y fruición– de estas producciones requiere competencias al alcance, principalmente, de los cordobeses de los sectores populares.

En algunas canciones, minoritarias en el corpus, se interpela a abuelos/as –por las temáticas y por los ritmos, como pasodobles, tangos y alguna zamba– e incluso a los niños, configurando, así, a un enunciatario familiar. Los bailes cuarteros eran fiestas a las que asistía toda la familia, de allí esa interpelación. Sin embargo, su principal enunciatario son otros varones heterosexuales, cordobeses de los sectores populares, en un rango amplio de edades, solteros o casados. Se describe su mundo en la esfera pública –por ejemplo, en sus actividades laborales²³– y, cuando de sucesos de la esfera privada se trata –asociados, por ejemplo, a los sentimientos–, se los aborda desde la mirada masculina. De este modo, lo que se plasma es su visión del mundo y de las mujeres, interpelando desde una complicidad de género.

²² Sobre la legitimación de diferentes formas de violencia de género en el cuarteto puede consultarse el trabajo de Montes (2019)

²³ Recordemos que en los años 70, taximetrías, colectiveros, carteros, doctores (es decir, los mencionados en las letras), eran casi exclusivamente hombres.

Bibliografía

- Angenot, Marc. 2010. *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: S.XXI editores.
- Barei, Silvia. 1993. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Alción.
- Barei, Silvia. y Boria, Adriana. 1997. “La cultura popular argentina: diálogo y cruce de textos”. *Versión UAM-X México* pp. 421-43.
- Blázquez, Gustavo. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Ed. Gorla.
- . 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- Boria, Adriana. 1993. “La representación de lo cotidiano en el discurso amoroso de Carlitos La Mona Jiménez. En Barei, S. (comp.): *Arte y vida cotidiana. La cultura del entretenimiento en Córdoba*. Córdoba: Alción: 145-180.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- . 2013. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores
- Costa, R. y Mozejko, T. (2007): “Introducción”. En Mozejko, T. y Costa, R. (comp.): *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens: 9-23.
- . 2002. “Producción discursiva: diversidad de sujetos”, en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens:13-41.
- De Certeau, Michelle. 2000. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Peza, M. Del C. 1999: “El bolero y sus formas de decir el amor”. *Anuario de Investigación 1998*. México: UAM-X: 233-251.
- De Rugemont, Denis. 1959. *El amor y occidente*. Buenos Aires: Ed. Sur
- Díaz, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino*. Córdoba: Narvaja Editor.
- . 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, Claudio y María de los A. Montes. 2020. “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”. *El oído pensante* 8-2: 38-64. doi: 10.34096/oidopensante.v8n2.8058.
- Fischerman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Florine, Jane. 1996. *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. Ph. D. Dissertation. Florida: The Florida State University.
- Goffman, Erving. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hepp, Osvaldo. 1988: *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor.
- Lakoff, George y Mark Johnson. 2012. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Montes, María de los A. 2019. “Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés (1976-1990)”. *Contrapulso* 1/1. <https://doi.org/10.53689/cp.v1i1.6>
- Verón, Eliseo. 1993. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Revista TRANScultural de música* N°2. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Villafañe, Cecilia. 2020. *Senderos hacia un jardín invisible. Una mirada sociodiscursiva sobre el disco El jardín de los presentes de Invisible*. Trabajo Final de Licenciatura. Córdoba: FFyH - UNC.
- Waisman, Leonardo. 1995. "Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés". *Actas de las VIII Jornadas argentinas de musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega: 122-146.