



Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés (1976-1990)

Masculinities, passion and violence in the lyrics of the Cuarteto Cordobés (1976-1990)

María de los Angeles Montes

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET

montes.m.angeles@gmail.com

Recibido: 29/ 4/2019

Aceptado: 18/ 6/2019

Publicado: 30/ 8/2019

Resumen: El cuarteto cordobés es la producción musical característica de Córdoba (Argentina). Cada fin de semana, miles de personas asisten a los distintos bailes de la ciudad donde los jóvenes de los sectores populares se dan cita para inscribirse en una ritualidad en la que se constituyen como mujeres y varones heterosexuales. Allí, los músicos cuartetos se erigen como modelos de masculinidad exitosa. Lo hacen desde la *performance*, pero también desde las canciones. Y es característico que en ellas el enunciador asuma la voz de distintos personajes que están signados por estados pasionales. Se trata de varones que sufren, aman, experimentan ira, resentimiento, celos, deseo sexual, etc., con mucha intensidad. Esas pasiones son elementos centrales en la construcción de unos modelos de masculinidad normalizada, al tiempo que son el prelude de las acciones socialmente legitimadas para los varones. Entre ellas, la violencia sobre las mujeres. En este trabajo se analiza el modo en que las letras de las canciones del cuarteto legitiman determinadas formas de violencia sobre las mujeres, en el período 1976-1990; y las transformaciones operadas en ese momento por Chébere y La Mona Jiménez en el paradigma discursivo del campo cuartetero.

Palabras clave: masculinidades, violencia de género, pasiones, cuarteto cordobés, discurso.

Abstract: The Cuarteto Cordobés is regional type of popular music characteristic of Córdoba (Argentine Republic). Every weekend, thousands of people attend different dance clubs throughout the city where working class youngsters meet to be part of a ritual in which they are constituted as heterosexual men and women. In those rituals, *cuarteto* musicians stand as models of successful masculinity. They do so in the performance itself but also in their songs. It is a trait of those songs that the enunciator assumes the voice of different characters that

are marked by passionate states. These are males who suffer, love, experience anger, resentment, jealousy, sexual desire, etc., with great intensity. These passions establish the central elements in the construction of standardized masculinity models, while also serving as prelude to socially legitimated actions by males, among them, violence against women. This paper analyzes the way in which the lyrics of the *cuarteto* songs legitimize certain forms of violence against women, in the period between 1976 and 1990; and the transformations brought on at that time by Chébere and La Mona Jiménez in the discursive paradigm of the *cuartetero* field.

Key Words: masculinities, gender violence, passions, cuarteto music, discourse.

Las músicas populares son piezas clave para la construcción de identidades sociales, y las identidades de género no son la excepción. Ofrecen a sus consumidores relatos acerca de experiencias cotidianas con los que pueden narrarse a sí mismos, identificarse con sus personajes, y darle sentido a sus propios deseos y experiencias. Estas músicas brindan, además, modelos de masculinidad y femineidad con los que los consumidores pueden apuntalar sus propias narrativas identitarias (Vila, 1996). Es por tal motivo que, más que expresar identidades preexistentes, estas contribuyen a construirlas en los procesos mismos de recepción musical. Y es a raíz de esto que resulta pertinente preguntarse por el modo en que se conciben las identidades de género en las músicas populares, y por el tipo de vínculos que en ellas se postulan como naturales.

En los últimos años, la cuestión de la violencia de género ha tomado una dimensión política diferente. En esta nueva batalla feminista, la revisión crítica de aquellos discursos que naturalizan distintas formas de violencia sobre las mujeres se presenta como un ejercicio necesario, y las músicas populares no escapan a esta empresa. Esto se debe a que la violencia machista no es un gesto de algunos inadaptados, sino que es resultado de una pedagogía de la crueldad y de un mandato de poder masculino (Segato, 2003); de una cultura de la violencia que habilita esas acciones como un modo legítimo de resolver los malestares masculinos. Esta pedagogía de la crueldad se manifiesta en todos los órdenes de la socialización y se reproduce en múltiples niveles: desde las prácticas más elementales en la crianza diferenciada de niños y niñas, pasando por los cánticos de las hinchadas de fútbol, hasta las canciones de amor que cantamos y bailamos.

No obstante, resulta pertinente acompañar ese gesto político con estudios sistemáticos sobre cómo la violencia de género se naturaliza, en qué músicas, de qué forma, y por qué. Estudios que puedan poner en perspectiva histórica esas producciones discursivas y que puedan dar cuenta de las mutaciones en la discursividad social que legitiman la violencia machista en distintos momentos y en diferentes campos de producción musical. Es en esta línea de trabajo que se inscribe el presente artículo. Su objetivo es rastrear las marcas de violencia de género en las canciones de cuarteto cordobés, en un período de tiempo acotado (1976/1990), tratando de reconstruir las transformaciones en el campo que nos permitan comprender esas violencias sónicas de género, sus características particulares, sus formas de legitimación y sus cambios a lo largo del período mencionado.

La hipótesis que guía este trabajo es que, entre 1976 y 1990, se produjeron profundas modificaciones sociales en la ciudad de Córdoba y en los *paradigmas discursivos* (Costa y Mozejko, 2007: 16; Díaz, 2009: 27-29) que determinan lo decible en el campo, lo valorado y lo infravalorado. Como resultado de estos cambios se modificó también la forma en que se

construían los enunciadores masculinos en esas canciones, y el papel que juega el componente afectivo como argumento legitimador de la violencia sobre las mujeres.

Para la realización de este artículo se construyó un corpus compuesto por las letras de 400 canciones de 35 discos producidos entre 1976 y 1990, por los dos grupos de cuarteto más importantes del período: Chébere y Carlitos “La Mona” Jiménez. Seleccionamos estos grupos pues se trata de dos propuestas que se convirtieron en paradigmas de los nuevos modos de hacer cuarteto durante esos años. Dicho corpus se abordó con las herramientas teóricas que brinda el análisis sociodiscursivo (Costa y Mozejko, 2002, 2007), y las herramientas analíticas de la semiótica de las pasiones (Fabbri, 2000; Fabbri y Sbisà, 1985; Greimas y Fontanille, 1994).

El campo del cuarteto cordobés

El cuarteto cordobés es el campo de producción musical más importante de la provincia de Córdoba (Argentina). El de mayor historia, pero también mayor difusión, desde hace más de 50 años. Es además la música predilecta de los sectores populares de la ciudad capital y del interior provincial en general; por lo tanto, la principal industria cultural de la provincia. Aunque posee características particulares que invitan a pensarlo como un género musical con identidad propia¹, para nuestros objetivos resulta más adecuado comprenderlo como un campo de producción de bienes simbólicos (Bourdieu, 2003), más precisamente, como un campo de producción de prácticas discursivas (Díaz, 2009: 19-23). Este campo se articula, desde sus inicios, en torno a la producción de los bailes de cuarteto. Espectáculos con música en vivo donde las bandas locales amenizan la fiesta popular brindando shows para que los sectores populares puedan bailar, relajarse y actualizar sus vínculos identitarios, en una ritualidad que se repite cada fin de semana y que excede por mucho lo que habitualmente entendemos por un género musical (Barei, 1993: 37-40).

Ahora bien, concebir las canciones como producciones discursivas implica comprender que estas son el resultado de opciones realizadas por los agentes sociales (productores y artistas) en el marco de las constricciones que ese campo y el sistema social global les imponen. Dichas constricciones no son determinantes, pero sí condicionantes de tales prácticas. Esto significa que no se piensa a la obra como el producto de una genialidad, pero tampoco como reflejo inmediato de una posición social o de una estructura social. Comprendemos estas producciones discursivas como el resultado de opciones tomadas por los agentes, y que están condicionadas por factores que son objetivos y rastreables. Estos factores condicionantes pueden agruparse en, por lo menos, cuatro grandes grupos:

a) Aquellos ligados a las condiciones sociales de producción que pertenecen al sistema social global, y que van desde los cambios materiales en las condiciones de producción, pasando por el modo como se estructuran estas mismas en un determinado

¹ El cuarteto cordobés osee algunos marcadores de tópico (López Cano, 2002) que son bastante característicos, como es el modo particular de marcar el ritmo (generalmente a cargo del bajo y del piano) en un rígido 2/4 – donde la mano izquierda del piano marca el pulso en negras mientras la mano derecha marca los contratiempos –, ejecutado en *Allegro giusto* con un staccato percusivo al que popularmente se conoce como el “tunga tunga” del cuarteto (Waisman, 1995:129).

momento/sociedad particular, hasta las coyunturas económico políticas que atraviesan la experiencia de los agentes².

b) Aquellas ligadas a los agentes, a sus propias trayectorias y competencias, al lugar que ocupan en el campo y al estado de las luchas dentro de este.

c) El estado de la discursividad social, que determina lo decible y lo pensable en una época y una sociedad en particular.

d) Por último, aquello que llamamos de *paradigmas discursivos*, y que no es otra cosa que un conjunto de normas implícitas que definen las características que debe presentar una canción para ser considerada un verdadero cuarteto, determinando lo decible y lo valorado dentro del campo.

Así, condicionados por varios frentes, los músicos y productores ensayan estrategias buscando maximizar los beneficios en la economía discursiva, y construyendo una imagen valorada del enunciador para influir positivamente en el enunciatario (Costa y Mozejko 2007). En otros términos, estos intentan presentarse ante el público como poseedores de aquellas características que son socialmente valoradas en ese momento y en ese campo particular. De este modo, en los discursos vive latente un enunciador. Cuando decimos enunciador no hacemos referencia ni al sujeto biológico, ni al agente social concreto. Estamos refiriéndonos a un rostro, una *fachada* (Goffman, 1997), a un *sujeto textual* (Costa y Mozejko, 2002: 13-18). Los artistas, los agentes, construyen un enunciador a través de lo que cantan, de lo que dicen y de lo que hacen desde el escenario³.

Pues bien, este enunciador es, en el caso del cuarteto, eminentemente masculino, pues el campo cuartero es un campo absolutamente dominado por varones. En sus más de 70 años de existencia, han sido tan escasas las mujeres que han subido a sus escenarios, que podríamos contarlas con los dedos de una sola mano. Esta situación no solo no ha cambiado en las últimas décadas de intensa lucha feminista, sino que parece haberse institucionalizado. No es que, como sucede en el rock nacional o el folclore, las mujeres ocupen una posición marginal en las grillas de los festivales; sino que se encuentran absolutamente ausentes en los escenarios cuarteros. Ellas no están ni como cantantes, ni como instrumentistas, ni como productoras. No existen, no tienen voz. La canción cuartera es la encarnación de una voz masculina, y como tal expresa la mirada un hombre sobre las mujeres pero también sobre los mismos varones.

Estos enunciadores cuarteros se convierten, desde la posición de poder que instala el escenario, en modelos a seguir para los jóvenes y objeto de deseo de las mujeres (Blázquez,

² Ejemplo del primer caso es la invención de la grabación, que posibilitó a los músicos escucharse a sí mismos tal como lo hace el público, lo cual modificó el modo como ellos interpretaron las partituras de allí en adelante (Veron, 2013: 251-255). Ejemplo del segundo es el pasaje del patronazgo como institución financiadora de la producción musical a la lógica del mercado, condiciones de producción sin las cuales sería difícil comprender sociológicamente buena parte de las diferencias entre Mozart y Beethoven (Elias, 1991). Por último, ejemplo del tercero es el lenguaje solapado y fuertemente metafórico que adoptó el rock nacional durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, la que se caracterizó por la persecución sistemática y brutal a toda forma de oposición político-cultural. Esa persecución, esa situación política, no explica por sí sola estas opciones discursivas, pero las hacen comprensibles.

³ Este enunciador se construye de manera compleja, articulando canciones y *performances* escénicas. Sin embargo, por cuestiones de extensión, este artículo aborda únicamente las letras de dichas canciones. Es preciso aclarar, aun así, que en la investigación de base se analiza la articulación de ambos niveles de producción de sentido porque se considera que la canción se actualiza en la *performance* escénica.

2014). He ahí la importancia de analizar las características de estos modelos de masculinidad, cómo han ido mutando con el paso del tiempo (y los cambios en las condiciones de producción), y el efecto que estos han tenido en la preservación o modificación de los paradigmas discursivos propios de ese campo de producción musical.

Del paradigma tradicional a la renovación de los años ochenta

Diferentes autores ven la década de 1970 como el momento de consolidación de la forma más o menos institucionalizada de hacer cuarteto cordobés, estilo que unos han rotulado de “clásico” (Waisman 1995) y otros de “original” (Florine, 1996). Los grupos paradigmáticos de este estilo fueron llamados “los cuatro grandes de Córdoba”⁴, porque se convirtieron en los más populares en términos de venta, pero también porque construyeron una fórmula de éxito más o menos uniforme que otros imitaron.

Sin embargo, considero que lo que se consolidó no es simplemente un estilo musical, sino un verdadero *paradigma discursivo*. En conjunto, estos grupos se convirtieron en modelos a seguir por otras bandas de cuarteto porque representaban la forma paradigmática de hacer música en el campo, con letras que abordan de manera reiterada un número limitado de tópicos, retóricas recurrentes, puestas en escena, formaciones musicales características, modos específicos de colocar la voz y sonoridades determinadas; que prontamente se volvieron la norma para el resto del campo⁵. Por este motivo, hacia principios de los años setenta, hacer cuarteto en Córdoba significaba hacer lo que ellos hacían. El estilo tradicional prontamente se convirtió en modelo y, así, en paradigma para cualquiera que deseara producir dentro del campo.

Este *paradigma discursivo* se caracterizaba, además, por una posición enunciativa particular en lo que se refiere a la dimensión afectiva del discurso. El cantante proyectaba la imagen de un “varón simpático”; todo el dispositivo de enunciación apuntalaba la construcción de un personaje alegre y divertido que podía incluso proponerse a sí mismo como objeto de risa y broma del público. Se trataba de un varón que no era afectado por pasiones disfóricas. El varón simpático reía y hacía reír con su música, su cuerpo y sus historias cargadas de humor, sarcasmo, ingenio y doble sentido. Este paradigma dominó el campo entre 1960 y 1975, sin embargo, a mediados de la década de 1970, surgió un agente que introdujo rupturas sustanciales: Chébere.

Las innovaciones fueron tantas y tan profundas, que algunos dudaron de que su música pudiera realmente considerarse cuarteto⁶. Más allá de los debates que encendieron el campo durante aquellos años, la trayectoria del grupo, vista desde la perspectiva histórica, no deja lugar a dudas: fue no solo una banda de cuarteto, sino, además, una de las bandas más importantes del período. Más que detallar los abundantes cambios que introdujo Chébere,

⁴ El Cuarteto Leo, Carlitos “Pueblo” Rolán, El Cuarteto de Oro y el Cuarteto Berna.

⁵ Se trataba de formaciones de cuartetos con piano, acordeón, contrabajo, violín y voz, y opcionalmente pandereta y/o güiro de madera ejecutado por el cantante (de estas características deriva el nombre “cuarteros”).

⁶ Lo cual prueba hasta qué punto el estilo “clásico” representa en realidad el modo prototípico de un paradigma discursivo, toda vez que el alejamiento excesivo de esa forma ponía en duda la pertenencia de Chébere al campo. El estilo tradicional normalizó lo decible dentro del campo.

importan para este análisis aquellos que produjo a nivel del enunciador, especialmente en la dimensión afectiva.

En ese plano, Chébere versionó canciones melódicas adaptándolas al cuarteto, pero manteniendo los tópicos románticos y los modos de trabajar la voz propios de la canción romántica. También mixturó las características rítmicas del cuarteto cordobés con sonoridades, marcadores de tópico y retóricas propias del rock nacional y la balada romántica, primero, y de la música “tropical” después. En esa apuesta por modernizar el cuarteto cordobés y distinguirse del cuarteto tradicional, Chébere introdujo en el campo una posición enunciativa nueva. El éxito de su propuesta dejó de manifiesto la crisis del paradigma tradicional e instaló un modo novedoso de constituirse como varones cuartereros. En otras palabras, se modificó lo decible propio del campo, es decir, las axiologías que regulan qué es lo valorado y lo deseable.

Como consecuencia de esto, otros agentes debieron replantearse sus opciones enunciativas. Entre ellos destacan Carlitos Jiménez y su banda, que desprendiéndose del tradicional Cuarteto de Oro, desarrolló su propia versión del varón cuarterero modernizado. Ambas propuestas, la de Chébere y la de Carlitos “La mona” Jiménez, prontamente se convirtieron en prototipos de estos nuevos modos de ser de la masculinidad cuarterera. Y lo que caracteriza a estos nuevos modelos de enunciador es, particularmente, la manera en que estos se muestran afectados por pasiones específicas que habilitan acciones como, por ejemplo, el acoso o la violencia física sobre las mujeres.

El varón en la encrucijada razón/pasión. El Caso de Chébere

Si algo nos ha enseñado la semiótica de las pasiones es que la pasión está presente incluso cuando se la omite. La pasión se encuentra allí donde existe narración, porque es la antesala necesaria a cualquier acción: toda acción produce modificaciones en los estados de ánimo que, a su vez, desencadenan nuevas acciones. Sin embargo, observar cuáles pasiones se reconocen y cuáles se omiten, se esconden o se niegan, nos permite analizar el uso argumentativo de dichas pasiones.

El varón cuarterero del paradigma tradicional se fundaba predominantemente en estados afectivos eufóricos⁷. Era un enunciador “simpático” que con sus historias cantadas buscaba provocar alegría, asombro, optimismo, desenfado y euforia. Las canciones cuartereras estaban prácticamente exentas de sufrimiento o malestar⁸. Sin embargo Chébere introdujo una ruptura crucial en ese estado de euforia permanente, al incorporar *covers* de canciones melódicas e inclusive componiendo canciones propias en un registro romántico, que instaló pasiones disfóricas como constitutivas del sentimiento amoroso, y como parte de los tópicos posibles del cuarteto cordobés.

Es así como el sentimiento amoroso se transformó en el tópico principal y casi exclusivo de la canción cuarterera en la versión de Chébere, adquiriendo nuevos matices afectivos. Sin eliminar ese amor liviano que sirve para exaltar el deseo sexual y la acción de cortejo (actitud que define al varón “avanzador” como ya era tradición del campo), aparecerá otra forma de amor que involucra el deseo de un proyecto de vida cuya falta arroja al

⁷ Euforia y disforia son categorías propioceptivas primarias, del orden de lo Tímico (Fabbri y Sbizà, 1985).

⁸ El sufrimiento, la locura, la pérdida de razón por la pasión amorosa, etc., cuando aparecían mencionados, estaban mayoritariamente al servicio de alguna hipérbole utilizada como recurso cómico.

enunciador al sufrimiento, a la locura y la no vida. Es decir, a un estado irracional que ya no es recurso cómico, sino verdadera fuente de desconuelo y emoción disfórica.

En 1976 lanzan “Adónde vas”, tema que causó furor especialmente entre el público femenino. Allí el enunciador narra en primera persona el sufrimiento de amar. Se presenta a sí mismo como un varón capaz de llorar, de sentir emociones socialmente infravaloradas como son los celos, y que no termina de comprender (o dominar en realidad) lo que le está ocurriendo. “Traicionado” por su propio corazón, se reconoce presa de una pasión que lo deja vulnerable y a merced del sufrimiento.

Adónde vas, adónde vas, adónde vas
quién te hablará de amor.
Quien te dirá, quién te dirá,
las mismas cosas que te dije yo, sólo yo. [...]

Yo quiero saber, lo que me está pasando,
pero el corazón me vive traicionando.
Anoche soñé que te estaba besando,
cuando de repente desperté llorando.

(“Adónde vas, quién te hablará de amor”, *Esto es Chébere*, 1976)

La fórmula, que no era nueva para la canción romántica⁹, era sin embargo bastante novedosa en el campo cuartetero, y a partir de aquí dejará el lugar marginal que tuvo en la etapa anterior, para convertirse en uno de los tópicos centrales de los cuartetos de los ochenta. El enunciador empieza a presentarse ahora como un varón que ha perdido el control de su vida en manos de la pasión amorosa, a través de un esquema narrativo básico que podría sintetizarse de la siguiente manera:

El enunciador padece de amor por una mujer¹⁰. Se trata de una forma de amor romántico pasional que involucra deseo sexual y proyecto de conformación de pareja heterosexual con exclusividad sexual y afectiva (al menos de parte de ella). Este amor domina al sujeto y de no ser correspondido por ella, se vuelve fuente de angustia, sufrimiento o abatimiento. Amar implica para este varón una apuesta riesgosa, capaz de dejarlo en un lugar de debilidad y dependencia, es decir, un lugar por mucho tiempo asignado a lo femenino (Burín y Meler, 2018: 21).

La pérdida de control sobre el propio destino y la exhibición de la debilidad por parte del hombre implican también una pérdida de poder, dato no menor, en una sociedad que hace del mandato de masculinidad, precisamente, un mandato de poder (Burín y Meler, 2018). Pues bien, esta pérdida de poder encuentra, en muchas ocasiones, formas de restitución a través de la venganza. El esquema narrativo antes descrito continúa así:

La mujer, objeto de esa pasión, rechaza al enunciador de alguna manera (ya sea terminando la relación o simplemente no correspondiéndolo en el sentimiento), y ese rechazo solo puede ser interpretado como una degradación del varón. Esta degradación desencadena otra pasión, rara vez reconocida pero siempre implícita: el despecho. Esta es una pasión que coloca al sujeto en un estado de resentimiento y frustración. Es la ira provocada por lo que

⁹ Y que en realidad tiene raíces más lejanas en la literatura romántica (De Rugemont, 1959).

¹⁰ Recordemos que las pasiones, más allá de si son eufóricas o disfóricas, son algo que los sujetos padecen, en el sentido de que les ocurren involuntariamente.

se entiende como una ofensa inmerecida, que en este caso es el desprecio de la mujer. La venganza se presenta entonces como la reposición necesaria del lugar de dominación, completándose así el siguiente esquema narrativo:

Pasión	Acción	Pasión	Acción	Pasión
Amor	Humillación, ofensa (desprecio de la mujer)	Despecho (resentimiento, dolor, ira)	Venganza	Sosiego (restitución del poder)

En el caso de Chébere, no obstante, esa venganza se materializa en dos fórmulas distintas. La primera, presente en buena parte de la canción romántica, es ejecutada por el destino. En esta configuración, si bien el varón es degradado por el desprecio femenino, la balanza se compensa porque la mujer es degradada en términos morales y porque su osadía será cobrada por el destino. El enunciador no reconoce su resentimiento, ni la venganza es producto de su ira, sino de una suerte de racionalidad kármica. La venganza ocurre porque es Ley, natural, divina o del destino.

La degradación moral de la mujer se asienta en el argumento de que el sentimiento que padece el varón (y que lo hace vulnerable) lo convierte en su mártir. Ella se presume ingrata, superficial, lábil, o simplemente con el “corazón aventurero”. Al no ser merecedora de este varón y su noble sentimiento, el destino habrá de cobrarle por la humillación a la que lo somete injustamente. Si bien el hombre moderno, a diferencia del tradicional, asume una posición de vulnerabilidad afectiva y de pérdida de poder, el giro del destino se ocupa de equilibrar la balanza y de subsanar la insolencia femenina. Así, el desprecio femenino se convierte en causa de su propia desgracia:

Me enteré el otro día
que te dejaron en la calle
me cambiaste por un rey
que resultó ser un Don Nadie.

Te hicieron pasar por tonta
al igual que tú me hacías
cuando besabas mis labios
y era a otro a quién querías.

Favor con favor se paga
hoy te tocó pagar a ti
que sientas en carne propia
lo que tú me hiciste a mí.

Favor con favor se paga
tenía que ser así
ayer de mí te reíste
pero hoy se ríen de ti.

(“Favor con favor se paga”, *Siempre cae bien*, 1988)

La segunda configuración, todavía más llamativa, consiste en una venganza que recae en manos del propio enunciador. Además, en ella se reconoce la pasión desencadenante

(dolor, humillación, miedo, celos, despecho, etc.). El enunciador renuncia a la alternativa del martirio como lugar de superioridad moral, y advierte que se encargará de equilibrar la balanza del poder por sí mismo. Algunas de estas canciones exponen niveles de amenaza y violencia que serían escandalosos en las condiciones de enunciabilidad actuales. Dicho en otros términos, sólo pueden entenderse en el marco de un estado específico de la discursividad social que habilitaba esto como aceptable.

Descubrí ya muy tarde tu historia
de romper corazones
te anotaste una nueva victoria
en tu sucio deporte.

Te lo juro que vas a pagar
todo el daño que has hecho
aunque algunos me juzguen de absurdo
de rabia y despecho.

Yo voy a ser el último que podrás engañar
el último con quien logres jugar
el último que sufriendo infeliz
te maldiga y perjure por ti.

Yo voy a ser el último que cometa el error
el último que te entregue su amor
el último, te has burlado de mí
pero esto no se queda así.

(“Voy a ser el último”, Volumen 12, 1987)

Tengo miedo de llamar
que me digan que no estás aquí
tengo miedo de saber
si lo que sospecho es realidad.

No lo aguantaría
me humillaría.

Me vengaré, te perseguiré
en algún sitio te encontraré.
Me vengaré, te perseguiré
no será fácil escapar de mí. [...]

(“Me vengaré”, Volumen 11, 1987)

Los dos extractos que citamos corresponden a canciones que fueron éxitos de la banda hacia finales de los años ochenta, incluidos luego en varios discos de recopilación de éxitos y reversionados posteriormente por otros cuartetos. Por esto afirmamos que no se trata de la voz de un solo individuo violento, sino que hay una sociedad (o al menos una fracción de ella) que encuentra esta violencia aceptable. Si este nivel de amenaza aparece, es porque está siendo posibilitado por la discursividad social del momento. Pero lo que nos interesa destacar principalmente, es que esta violencia encuentra en la pasión el argumento que la legitima, porque la venganza es una pasión del orden del deber; es un *no poder no hacer* (Fabbri, 2000) e instala a la acción como consecuencia necesaria y por esto mismo la convalida.

El varón cuartetero, en la versión de Chébere, es un varón tensionado por un doble mandato. Por una parte, el mandato de poder, de control, de superioridad. Por el otro, el mandato romántico – nuevo en el campo – de mostrarse como un amante sensible y entregado al sentimiento. Ambos son mutuamente excluyentes: allí donde el enunciador se entrega al amor, donde cede las riendas al corazón, se coloca en un lugar de *no poder* controlar/la/se, de *no poder* dominar/la/se, de *no poder* vivir sin ella. Es decir, un lugar socialmente adjudicado a lo femenino. Esto provoca tensiones en su posición enunciativa, la cual se expresa como una oscilación permanente entre la negación y el reconocimiento de la pasión en cuanto causa de las acciones violentas que proyecta.

El varón pasional. El caso de La Mona

La apuesta discursiva de Carlitos La Mona Jiménez dará continuidad a algunos elementos del paradigma tradicional y de la propuesta moderna de Chébere, pero tendrá también muchas diferencias. Para comprender su apuesta discursiva, es pertinente recordar que Jiménez formó parte de dos de los “cuatro grandes” del cuarteto tradicional¹¹. Con esa trayectoria a cuestas, Jiménez se lanzaba como solista en 1984. En ese relanzamiento de su carrera, buscará adaptar su trabajo a las sensibilidades de los nuevos jóvenes, pero conservando elementos de su paso por la historia grande del campo – y que lo diferencian de los muchachos de Chébere: Sebastián, Santamarina y tantas otras bandas nuevas –. Para lograrlo, apostó por una modernización parcial de los tópicos, la puesta en escena y las sonoridades (Hepp, 1988: 88; Barei, 1993: 59).

En este análisis, lo que nos interesa es entender el nuevo tenor que la dimensión afectiva cobró en sus canciones y cómo aparece la violencia de género en la figura del sujeto enunciator. Habíamos dicho que, en el paradigma tradicional, este se presentaba como un “varón simpático”, y Jiménez era, en los años setenta, un cantante cuartetero prototípico de esa posición enunciativa. Acompañaba las canciones tradicionales con *performances* escénicas que animaban al público: bailando, haciendo bromas y jugando con los niños asistentes.

En los años ochenta, Jiménez retomará esta configuración, trazando así una continuidad identitaria entre el cantante del Cuarteto Berna y el cantante del Cuarteto de Oro, que llegará incluso a profundizar. Sin embargo, al mismo tiempo, irá incorporando progresivamente a su repertorio canciones que acentúan emociones disfóricas en un tono realmente dramático. En esa línea, Jiménez lanza una canción que no tuvo gran repercusión, pero que tematiza la violencia doméstica contra la mujer. Estamos pensando en “Papi no maltrates a la mami” (*De corazón*, 1985), donde el enunciador se pone en la piel de un niño – siempre inocente – que sufre ante los maltratos y las acciones de violencia física de su padre contra su madre, presentando la acción violenta como ilegítima y denunciando el no cumplimiento de la promesa del padre de formar un hogar pacífico.

A pesar de que en el período estudiado esta canción es más una excepción que una regla – puesto que Jiménez no volverá a abordar esta temática –, sirve para mostrar que en su repertorio solista no aparecen, como pasaba en Chébere, amenazas o acciones de violencia física legitimadas. En el caso de Jiménez, la violencia machista que se habilita es menos

¹¹ Del cuarteto Berna desde 1966 hasta 1971, y del Cuarteto de Oro desde 1971 hasta 1983.

física y letal. En las canciones románticas, por ejemplo, Jiménez encarnará a un varón fuertemente afectado por la pasión amorosa, al igual que en Chébere, revelándose vulnerable y abatido. Sin embargo, esa vulnerabilidad, ese quiebre del mandato de poder no encuentra, en “La Mona”, una resolución que busque restituir el poder perdido a través de la venganza.

En “Mujer y amante” Jiménez relata el padecimiento que sufre un hombre por la infidelidad sexual de su esposa. Al igual que en los ejemplos anteriores, en esta canción el varón se instituye como alguien moralmente superior a su mujer por el solo hecho de amarla. Pero, en lugar de presagiarle un destino que la ubicaría de nuevo en el lugar de víctima, el varón se humilla aún más pidiéndole que deje sus aventuras y que vuelva a la vida familiar con él. La diferencia no es menor. Mientras con la venganza anterior el poder de alguna manera se restituía, en este caso la superioridad masculina no se reestablece más que por la vía de la moral.

Son muchas las canciones de Jiménez que tematizan la infidelidad femenina, los celos y el sufrimiento del varón enamorado. Compartir sexualmente a la mujer con otros es siempre un lugar de profunda humillación para el varón cuarterero. Sin embargo, las voces masculinas de Jiménez exponen su humillación públicamente y se reconocen incapaces de dejar de querer. Muchas son las canciones en las que Jiménez encarna a ese varón sufriente e impotente, sin que ello demande un desagravio.

Cuantas veces me dijiste
que era el hombre de tu vida
y que cuando estaba lejos
sin mi amor te consumías
quién podía imaginar
que me estabas engañando
y que cada noche al dejarme
otro te estaba esperando.

(“Embustera”, *De corazón*, 1985)

Yo que nunca estuve enamorado,
jamás, jamás supe del amor
y ahora que estoy enamorado
sé bien lo que es el dolor.

Sí la quiero, es mi vida,
la quiero, ella es mi gran amor,
si acaso tuviéramos que dejarnos
sería un barco sin timón.

Tengo un amor en la calle
que pone precio a su cuerpo,
y yo que la quiero tanto,
y yo que tanto la quiero.

No quiero pensar en ella,
porque me matan los celos,
porque los celos me queman,
tengo un amor en la calle,
amor que está en compra y venta.

(“Amor de compra y venta”, *Carlitos Jiménez en vivo*, 1986)

Otro aspecto destacable es que, en el caso de La Mona, no hay un conflicto entre dos mandatos de masculinidad, con respecto al sentimiento amoroso. Esos dos mandatos que marcaban una tensión en la apuesta discursiva de Chébere emanaban de axiologías diferentes. De un lado, aquella que daba valor a lo racional, al control, al dominio de sí como características masculinas; por sobre la pasión, la debilidad, el descontrol y la irracionalidad, como características femeninas (dentro de esta axiología reconocerse débil, vulnerable o afectado por la pasión, equivalía a feminizarse). Por otro lado, el mandato romántico que colocaba al sentimiento, la pasión y lo natural, como valores y representaciones de lo auténtico. Es lógico que adoptar al mismo tiempo ambas axiologías llevara a un conflicto de difícil resolución.

Pero en el caso de La Mona ese conflicto no existe. En su apuesta discursiva domina la axiología romántica donde las pasiones no son un rasgo femenino sino una característica valorada por el varón. Incluso la locura es apreciada cuando es fruto del sentimiento. En la apuesta de La Mona, los hombres padecen diversas pasiones: la irracionalidad de permitir la propia humillación, el dolor de aceptar que la mujer tenga otros amantes, y el martirio de amar sin compensación alguna.

No sabes lo que es
tener que andar así
robándole los momentos
cansándome de fingir
callando a mis sentimientos
amándote para mí.

No puedo sonreír
tragándome tu amor
si estamos enamorados
porque no tener valor
decirle que nos queremos
dejar libre el corazón.

Por lo que yo te quiero, tendré que acostumbrarme
por lo que yo te quiero, amor, al no tenerte así
por lo que yo te quiero tendré que acostumbrarme
por lo que yo te quiero, amor, he terminado así.

(“Por lo que yo te quiero”, *Por la paz*, 1986)

Pero algo a vos me llama,
una atracción que me deja de cama,
cuantas veces juré
que no te iba a dar ni la hora,
mi voluntad afloja
me pongo firme, pero igual afloja.

Pero algo en vos me gana
aunque me niegue, caigo en la trampa.

(“Me puede tu amor”, *Vigencia*, 1989)

Esta impotencia masculina, esta aceptación del lugar de perdedor que representa un relajamiento de la moral patriarcal en el mandato de masculinidad, filtra por la veta romántica otras formas menos brutales de violencia de género. Esto se debe, como dijimos, a que la apuesta enunciativa de La Mona combina este sujeto afectado por el dolor y el sufrimiento de amar, con ese otro varón simpático que canta alegrías y se coloca al servicio de la risa y de la fiesta cuartetera. Es en boca de ese varón simpático que aparece el acosador vestido con ropajes de bufón.

No sé qué me está pasando
en esta noche especial,
estoy por dentro hecho un loco
de tantas ganas de amar.

Ganas de amar tu cuerpo
que así me hizo alterar
tu cuerpo es una locura
y es una barbaridad.

No te me vas a escapar,
no te me vas a escapar
esta noche aunque tú quieras
no te me vas a escapar.

(“No te me vas a escapar”, *En vivo en el estadio Atenas*, 1987)

Qué potra que sos
esto ya no se aguanta más,
te mueves así
y yo me quiero morir.

Cómo me gusta, cómo me gusta mirar tus cachas [nalgas]
me vuelvo loco con esas cachas
oye muchacha, vibra tu cuerpo
mueve esas cachas.

Ay, ay, ay, ay,
de la nuca estoy,
mirando tu colita
yo pierdo la razón.

(“Las cachas”, *Vigencia*, 1989)

En estas canciones, que son muchas, el varón habla en primera persona y se dirige a una o varias mujeres. Les dice lo que siente y lo que piensa de ellas, de sus cuerpos y sus maneras de moverse. Las hace responsables de su propia excitación sexual, pero ellas no tienen voz, no participan de ese intercambio, no se sabe si disfrutan o padecen las avanzadas del varón. Tampoco importa, pues lo central es la afirmación de la masculinidad en la figura del varón “encarador”. Una práctica que legitima el acoso y que es parte de la ritualidad propia de los varones en los bailes. No se trata solo de palabras en una canción, sino de

prácticas iterativas que los varones cuartetos encarnan para constituirse como varones heterosexuales¹².

En este programa narrativo, el enunciador se presenta afectado por la pasión del deseo, que lo arrastra indefectiblemente a una forma lícita de desborde que sería propiamente masculina. El origen de ese deseo irrefrenable es el cuerpo femenino: su carita, su colita, sus “cachas”, sus piernas regordetas, su forma de bailar, su manera de caminar. Esta locura, este exceso de erotismo y salvajismo, habilita el acoso, de modo que la causa última de la acción del varón se deposita en ellas.

Lo pasional pasa a ser no solo un rasgo valorado, sino una característica esencial de la masculinidad. El varón cuartetero, en la versión de Jiménez, es un varón arrasado por la pasión que no puede contener sus impulsos. Un varón completamente dominado por el exceso de sentimiento, por el deseo, el erotismo, la diversión, la alegría, el dolor, la humillación, los celos, etc. Y ese exceso de sentir es el fundamento legitimador del acoso como forma de afirmación de la propia masculinidad.

Resulta interesante observar cómo esa misma axiología romántica que da valor a la pasión irrefrenable en la canción de amor disfórica; esa misma que se opone al mandato del sujeto masculino racional y dominante, y que le permite sufrir la traición sin necesidad de una venganza, es la que habilita el acoso como una forma de demarcación del dominio masculino en estas otras canciones. Por un camino o por el otro, con formas diferentes, la dominación masculina encuentra vías para naturalizarse.

Algunas claves para comprender estas emergencias

La violencia de género en la sociedad cordobesa no es un fenómeno que haya surgido en la década de 1980. Por el contrario, la violencia de género existía hace mucho tiempo, y era bastante tolerada, pero no había sido tematizada de esta forma en las canciones de cuarteto. Los campos de producción discursiva gozan de una autonomía relativa que les permite, aun dependiendo del sistema social global y supeditándose a lo decible en esa sociedad, definir sus propias reglas. Es decir que, si bien es condición necesaria que la violencia machista gozara de cierta tolerancia a nivel social para que emergiera como tópico dentro de este campo de producción discursiva, eso por sí solo no es condición suficiente.

Esto se debe a que no todo lo decible en una sociedad tiene, necesariamente, que pasar a formar parte de lo decible en un campo de producción musical específico. La dimensión político-militante, por ejemplo, formaba parte de lo decible en el campo del folclore de esa misma época, especialmente en su paradigma renovador (Díaz, 2009), pero no en el campo de la música melódica, ni en el campo del cuarteto cordobés. Por lo tanto, lo realmente

¹² Las mujeres que asisten sin pareja a los bailes de cuarteto bailan con sus amigas, tomadas de las manos, formando rondas de diferentes tamaños. Alrededor se ubican los varones que las acechan de un modo no tan simbólico: “Las mujeres giran y pasan cerca de los hombres que aprovechan para tocarles el pelo, acariciarles el rostro, invitarlas a bailar o, simplemente las consumen visualmente, mientras ellas les piden un cigarrillo, les sacan el vaso de bebida o los ignoran” (Blázquez, 2009:14). He comprobado personalmente, en algunos ingresos al campo, que ese acecho se produce incluso cuando las mujeres no manifestamos ningún interés por el cortejo, ni por la bebida, ni por sus cigarrillos. Ellos simplemente nos tocan suavemente, casi al pasar: el cuello, el hombro, la cintura, la espalda, si está descubierta. Nos murmuran cosas al oído y se alejan para evitar la intervención de la policía, que custodia que esas invasiones al cuerpo y al espacio interpersonal de las mujeres no progresen más allá de lo normal(izado).

novedoso no es la violencia de género, sino que esta violencia haya sido legitimada a través del argumento pasional y que haya pasado a formar parte del paradigma discursivo cuartero. Dos hechos que encontraron, en la década de 1980, condiciones sociales para poder ocurrir, y agentes sociales dispuestos a producir estos cambios como parte de sus estrategias discursivas.

Con respecto a las condiciones sociales que hicieron posible esta emergencia, confluyeron modificaciones en el estado de la discursividad social en general (en lo concerniente a una nueva valoración positiva de la afectividad masculina), con profundos cambios en las condiciones sociales, políticas y económicas de los sectores populares que impactaron fuertemente en la composición del público cuartero, en su cultura afectiva, y en lo decible y lo valorado dentro del campo. Por una parte, entre 1976 y 1982 el gobierno de dictadura cívico-militar ejerció una intensa persecución a la cultura popular, especialmente a los cuartetos¹³. Esto hizo que los bailes dejaran de ser esa fiesta familiar que había sido hasta entonces (por el peligro que suponía), y se convirtieran en un rito predominantemente juvenil – y los jóvenes tenían otras escuchas incorporadas, otros gustos musicales, otra sensibilidad, distinta a la de sus padres –.

A esto se agrega que los sectores populares de la ciudad sufrieron una fuerte pauperización social. El gobierno dictatorial inició un proceso de desindustrialización intenso, afectando las condiciones de vida del proletariado industrial. Este proletariado, que había gozado de representación sindical, seguridad social, planes sociales para la adquisición de vivienda e, incluso, había conseguido que algunos de sus hijos asistieran a la universidad pública, será reemplazado en los años venideros por un proletariado cada vez más pauperizado. Como consecuencia de las políticas económicas y culturales de la dictadura, los bailes cuarteros pasaron de ser esa fiesta de la familia obrera cordobesa, a ese espacio de fiesta y ritualidad de una juventud cada vez más precarizada en términos laborales y sociales. La llegada de la democracia, si bien implicó una primavera para la cultura, no cambió demasiado las cosas en términos económicos. El proceso de desindustrialización siguió acentuándose y los sectores populares de la ciudad se vieron, cada vez más, privados de perspectivas de ascenso social. Los cambios en sus condiciones de vida y en sus expectativas a futuro, marcaron una nueva afectividad caracterizada por un estado (y un sentimiento) de vulnerabilidad inusitado.

El mandato de masculinidad patriarcal tradicional con el que fueron educados colisionó contra una imposibilidad: el ideal de varón dominante, blanco, proveedor y racional, se volvió inalcanzable para la mayoría de estos nuevos varones carentes de poder económico, cultural o simbólico, pertenecientes a la clase social dominada, racialmente dominados¹⁴, sin

¹³ En 1976 se prohibió la radiodifusión de la música de cuarteto. Algunas emisoras radiales incluso cobraban a las bandas de cuarteto una tarifa doble para emitir publicidad de sus bailes. A pesar de esto el cuarteto continuó vivo en los bailes, su hogar natural, pero aún allí sufría persecución. No era inusual que a mitad de la fiesta llegara un camión militar y se llevara a buena parte de los músicos y los asistentes presos (Barei, 1993:45-46).

¹⁴ En la ciudad de Córdoba, los sectores populares son llamados “negros” porque son predominantemente mestizos, descendientes de españoles con aborígenes y afrodescendientes. En Argentina, como en gran parte de América Latina, las relaciones de clase se encuentran racializadas (Margulis, Urresti, et al, 1999), pero en la ciudad de Córdoba esto es particularmente notorio por el asentamiento de la Compañía de Jesús y de importantes encomiendas de esclavos negros durante el período de la colonia. Las clases subalternas hoy son los descendientes de esas castas subalternas de la época colonial y, en la discursividad social actual, el racismo sigue teniendo una presencia escandalosa.

mucho capital cultural y sin perspectivas de ascenso. Varones atravesados por estados disfóricos. Las canciones cuarteteras de los años ochenta hicieron eco de esa nueva cultura afectiva. Una cultura que tuvo una fuerte influencia de las ideas románticas popularizadas a través de la canción melódica y la televisión, pero que, además, otorgaba una vía de manifestación del malestar masculino frente al inaccesible mandato de poder del patriarcado tradicional.

No debe extrañarnos, entonces, la emergencia de afectos disfóricos en el campo cuartetero, ni su coexistencia – sin contradicciones – con esos afectos eufóricos que habilitaron desde la época del paradigma tradicional el avance masculino sobre el cuerpo y la subjetividad de las mujeres. Tampoco debe sorprendernos la aparición de ese nuevo modelo de masculinidad que se debate entre el mandato de poder y la necesidad de reconocerse abatido, humillado, perdedor en el juego del amor; e, incluso, que ese estado de falta pueda erigirse como elemento valorado por la masculinidad cuartetera, en la medida en que alimente la construcción de un varón-mártir.

Reflexiones finales

En este trabajo he intentado mostrar cómo diferentes formas de violencia sobre la mujer se legitimaban en las canciones del cuarteto cordobés entre 1976 y 1990, llegando a formar parte de las acciones necesarias para poder alcanzar un modelo de masculinidad exitoso. Sostengo que, para comprender cómo ese ejercicio de violencia era legitimado, se hace imprescindible analizar lo afectivo como causa inmediata de dicha violencia.

La violencia de género es, ante todo, el producto de un mandato de masculinidad. Un mandato que se traduce en un imperativo de poder. Se trata de una violencia que busca afirmar la dominación, y que puede tomar formas físicas y brutales, formas simbólicas como el acoso, o camuflarse tras los ropajes de la simple denigración hacia la mujer. Estas formas de la violencia machista, no son un dato menor, pues son variaciones que surgen en diferentes contextos y sociedades, con el fin de adaptarse a las distintas ideologías patriarcales.

Hasta mediados de los años setenta, el enunciador masculino encarnaba principalmente a un varón simpático que justificaba el acoso hacia la mujer. Lo hacía en un gesto de afirmación de la propia virilidad, bajo estados afectivos eufóricos ligados principalmente al deseo sexual y la festividad desbordada. Este varón simpático, dominado por la pasión sexual y la alegría, camuflado tras la máscara del bufón, era una construcción de masculinidad acorde con las axiologías pasionales que habitaban el paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Un cuarteto que aportaba música y poesía a las fiestas de los obreros cordobeses de principios de los años setenta.

Sin embargo, con los cambios sociales, económicos y políticos que sobrevinieron al avance de los gobiernos neoliberales, se produjeron también cambios en la sensibilidad de los sectores populares. En ese marco, dos agentes sociales, Chébere y Carlos “La mona” Jiménez, hicieron apuestas modernizadoras en el campo que incluyeron la construcción de nuevas posiciones enunciativas, nuevos modelos de masculinidad que tuvieron gran aceptación entre los jóvenes de los sectores populares de Córdoba. El éxito de estas propuestas fue determinante para que estos modelos se extendieran a otras bandas cuarteteras y se erigieran como paradigmas del campo en la década de 1980.

En el caso de La Mona, el enunciador simpático y acosador se mantuvo como un elemento de continuidad entre aquel varón de los años setenta y su nueva apuesta solista. Pero incorporó otra construcción de masculinidad que abrazaba los ideales románticos, experimentando estados disfóricos de gran intensidad y encontrando en el dolor, la humillación y la impotencia producida por la entrega apasionada al amor, fuentes para constituirse como un varón-mártir, ahora socialmente valorado, frente a la mujer amoral.

El caso de Chébere, aunque incorpora pasiones disfóricas en el sentimiento amoroso y se muestra vulnerable ante el amor, mantiene la pretensión de control y dominio. Presenta canciones que legitiman la venganza física como forma de restitución del poder perdido tras la humillación sufrida por el amor no correspondido. Esa venganza puede darse por obra del destino – y en ese caso es postulada como consecuencia lógica del desaire femenino –, o realizarse en manos del propio enunciador – como consecuencia de estados pasionales incontrolables –. Se trata de una construcción que tensiona dos axiologías mutuamente excluyentes: la del varón dominante, racional, controlado y tradicional en la ideología patriarcal; y la del varón romántico, vulnerable y afectado por pasiones.

Los estados afectivos, en estos casos, funcionan como argumento legitimador de la violencia sobre las mujeres. Esto se debe a que las pasiones son concebidas como algo que se padece, de modo que el actor no es responsable por lo que su amada lo obliga a hacer. Las pasiones explican las acciones, y al hacerlo son capaces de normalizarlas. Pero, para que realmente operen como legitimadoras, esas pasiones tienen que ser juzgadas socialmente como acordes al sujeto y la situación desencadenante.

Esto fue lo que, a nuestro entender, comenzó a modificarse en la discursividad social cordobesa, e hizo posible la aparición de un modelo de masculinidad atravesado por pasiones que entraban en contradicción con el mandato de masculinidad tradicional. Reconocerse disfórico, vulnerable, traicionado, humillado, presa de los celos, necesitando el cariño de una mujer; dejó de ser considerado “cosa de afeminados”, para empezar a operar como signo de una valorada sensibilidad masculina. Este cambio, evidentemente, no se dio de manera inmediata ni sin dificultades. Prueba de esto es la posición oscilante del enunciador masculino en Chébere, visiblemente tensionado por mandatos de masculinidad contrapuestos.

Lejos del varón racional y controlado, al varón cuartetero se lo concibe ahora como un sujeto esencialmente apasionado, que puede ser presa de sentires que lo lleven a la violencia como forma naturalizada de respuesta a esos afectos. Afectos que son, en última instancia, provocados por las mujeres: por sus infidelidades, sus amores, sus desprecios o simplemente por sus cuerpos irresistibles. La violencia legitimada en las canciones de cuarteto de los años ochenta deja entrever el malestar masculino (Burín y Meler, 2018), producto de la incapacidad de los varones de ocupar las posiciones de poder y dominio que el mandato de masculinidad tradicional les demandaba, en el contexto de un nuevo capitalismo salvaje que los colocó en un estado de impotencia y vulnerabilidad sin escapatoria.

No es de extrañar, entonces, la violencia sobre la mujer, presente en las canciones de cuarteto; uno de los pocos terrenos, tal vez, en el que estos varones podían cumplir el mandato de poder; ni es de extrañar que esa violencia encuentre en la pasión el argumento que la legitima.

Bibliografía

- Barei, Silvia. 1993. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Alción.
- Blázquez, Gustavo. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Ed. Gorla.
- Blázquez Gustavo. 1999. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Burín, Mabel y Meler, Irene. 2018. *Varones: género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Librería de mujeres editoras.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa. 2007. "Introducción", en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir 2*. Rosario: Homo Sapiens: 9-23.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa. 2002. "Producción discursiva: diversidad de sujetos", en Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (comp.): *Lugares del decir*. Rosario: Homo Sapiens: 13-42.
- Goffman, Ervin. 1997. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas, Algirdas y Fontanille, Jacques. 1994. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Puebla: Siglo XXI.
- De Rugemont, Denis. 1959. *El amor y occidente*. Buenos Aires: Ed. Sur.
- Elias, Norbert. 1991. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Ed. Península.
- Fabbri, Paolo. 2000. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa
- Fabbri, Paolo; Sbisà, M. 1985. "Appunti per una semiotica delle passioni", en *Aut-Aut*, N° 208: 01-118. http://www.paolofabbri.it/saggi/appunti_semiotica_passioni.html [acceso 4/2019]
- Florine, Jane. 1996. *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. Tesis doctoral. Florida: The Florida State University,
- Hepp, Osvaldo .1988. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor.
- López Cano, Rubén. 2002. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual", en *Cuiculco*, vol. 9, núm. 25. Distrito Federal: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Margulis, Mario; Urresti Marcelo [et. al]. 1999. *La segregación negada: Cultura y discriminación social*. Buenos Aires: Biblos.
- Segato, Rita. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Veron, Eliseo. 2013. *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *TRANS Revista transcultural de música* N°2. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [acceso 8/2011].

Waisman, Leonardo. 1995. "Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés", en *Actas de las VIII Jornadas argentinas de musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega: 122-146.