

# ¿Cuartetero y cordobés, o cordobés y cuartetero? Variaciones de los discursos musicales identitarios del cuarteto cordobés en los años noventa

**María de los Angeles Montes**

<https://orcid.org/0000-0002-5917-6428>

Instituto de Humanidades (UNC-CONICET); UPC

[montes.m.angeles@gmail.com](mailto:montes.m.angeles@gmail.com)

**Julián Beaulieu**

<https://orcid.org/0000-0001-9152-6478>

Instituto de Humanidades (UNC-CONICET)

[juliánbeaulieu12@gmail.com](mailto:juliánbeaulieu12@gmail.com)

## Resumen

En el presente trabajo partimos de pensar que el sentido, específicamente de las músicas populares, no puede ser considerado fijo, ni inmanente. Del mismo modo, entendemos que estas pueden producir diferentes efectos, pero no cualquiera, y algunas interpretaciones, atendiendo a reglas interpretativas de una sociedad en un momento determinado, se presentan como preferibles, de modo que condicionan la interacción de los usuarios con ellas. Esto es lo que hace que ciertas músicas sirvan mejor a las construcciones identitarias de determinados usuarios en un momento



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

histórico particular. Teniendo en cuenta este enfoque, abordamos la construcción de dos *discursos identitarios* en el cuarteto de Córdoba, una música popular del interior argentino, durante los años noventa: por una parte, una *identidad cuartera* en la propuesta de Carlos "La Mona" Jiménez y, por la otra, una *identidad cordobesa*, en la propuesta de Rodrigo. La ilustración de nuestras conclusiones se centra en el análisis de letra y música de dos canciones editadas entre mediados y fines de la década de 1990: "Cuarte Conga" y "Soy Cordobés".

**Palabras clave:** discurso identitario – cuarteto cordobés – La Mona Jiménez – Rodrigo

### **Cuartetero and Cordobans, or Cordoban and cuartetero? Variations in the musical identity discourses of the Cordoban quartet in the nineties**

#### **Abstract**

In this work we start from the idea that the meaning, specifically of popular music, cannot be considered fixed or immanent. In the same way, we understand that music can produce different effects, but not just any, and some interpretations, taking into account the interpretative rules of a society at a given time, are presented as preferable, so that they condition the interaction of users with them. This conditioning is what makes certain music better serve the identity constructions of certain users at a particular historical moment. Taking this approach into account, we address the construction of two identity discourses in the Córdoba quartet, a popular music from the Argentine interior, during the 1990s: on the one hand, a quartet identity in the proposal of Carlos "La Mona" Jiménez and, on the other, a Cordoba identity, in Rodrigo's proposal. The illustration of our conclusions focuses on the analysis of lyrics and music of two songs released between the mid and late 1990s: "Cuarte Conga" and "Soy Cordobés".

**Keywords:** identity discourse – Cordoban quartet – La Mona Jiménez – Rodrigo

## Introducción

Una de las razones principales por las que las personas gozan de las músicas populares es porque estas dan respuesta a cuestiones relacionadas con las identidades sociales. Es por medio de actividades culturales que los grupos sociales pueden reconocerse como tales, es decir, como grupos antes que como individuos aislados.<sup>1</sup> Siguiendo a Pablo Vila, diremos que las músicas populares son artefactos que las personas usan, de los que se apropian, para tramar sus propias narrativas identitarias.<sup>2</sup> Ahora bien, reconocer que es en las prácticas de apropiación que el sentido se realiza, y que los usuarios producen sentidos a partir de esas músicas, no significa que las músicas sean algo así como significantes vacíos: una suerte de recipientes a los que se les puede asignar cualquier significado según la situación y el antojo de los usuarios. En este punto, es importante aclarar que el concepto de *significante vacío*<sup>3</sup> es un oxímoron, una metáfora provocativa y poéticamente atractiva para la teoría política, pero semióticamente absurda. Porque si aceptamos que el sentido de los signos no es algo fijo, ni inmanente (tomando así distancia del estructuralismo), entonces la característica de poder ser *llenado* con significados nuevos, es propia de cualquier signo y no solamente de algunos. Pero, por otra parte, si algunos signos son especialmente disputados es, precisamente, porque no están del todo vacíos, sino todo lo contrario. ¿Quién disputaría algo que no vale nada?

Los enfoques centrados en las prácticas de apropiación suelen desentenderse de la pregunta acerca de cómo ciertas músicas se vuelven tan eficientes para tramar ciertas identidades, y no otras. Y lo hacen, claro está, porque ésta es una pregunta semiótica, no antropológica. Porque si bien es cierto que, como sostiene Vila, una misma música puede servir para que diferentes grupos de sujetos construyan diferentes narrativas identitarias, no es menos cierto que no cualquier música es igualmente eficaz para hacerlo. Y esto es así, justamente, porque las músicas populares no son recipientes vacíos. Los usuarios de las músicas interactúan con un paquete signifiante complejo, que reenvía a una historia de sentidos con los que se encadena, que ofrece distintas posibilidades de activación de esos sentidos. Entonces, aunque desde el punto de vista de una semiótica pragmatista sostenemos

---

1 Simon Frith, "Música e identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 181-213.

2 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 2 (1996).

3 Ernesto Laclau, *Emancipación y diferencia* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 1996).

que el sentido de las músicas no es fijo ni inmanente;<sup>4</sup> también decimos que, atendiendo a las reglas interpretativas de una sociedad en un momento determinado, las músicas pueden producir variados efectos, pero no cualquiera, y algunas interpretaciones se presentan como preferibles, de modo que condicionan la interacción de los usuarios con ellas.<sup>5</sup> Y ese condicionamiento es lo que hace que ciertas músicas sirvan mejor a las construcciones identitarias de determinados usuarios en un momento histórico particular.

Situados desde esta perspectiva, en este trabajo nos proponemos ofrecer una lectura en clave semiótica del proceso a partir del cual la música de cuarteto se autoproclamó embajadora de dos identidades sociales diferentes, durante los años noventa. Por una parte, una *identidad cuartertera*, en la propuesta de Carlos “La Mona” Jiménez y, por la otra, una *identidad cordobesa*, en la propuesta de Rodrigo Bueno.<sup>6</sup> Abordamos el examen de estos *discursos identitarios*, como los llaman Chein y Kaliman,<sup>7</sup> con las herramientas que nos brinda la semiótica pragmatista y el análisis de discurso, e ilustraremos nuestras conclusiones con el análisis de dos canciones: “Cuarte Conga” (de Carlos Jiménez) y “Soy Cordobés” (de Rodrigo Bueno).

Lo que nos preguntamos, en definitiva, es a través de qué procesos semióticos esas músicas consiguieron postularse como signos de una identidad cuartertera o de una identidad cordobesa, respectivamente. Es decir, a través de qué procesos de producción de sentido fue posible que determinados elementos rítmicos, tímbricos, armónicos, etc. se convirtieran en signos de una identidad social específica, cargada de cierta valoración social, y con diferente capacidad interpeladora. Intentaremos comprender, a partir de la consideración de sus respectivos dispositivos de enunciación, esa diferencial capacidad de interpelación de estos dos *discursos musicales identitarios*.

---

4 Nos referimos a los principios de la semiótica de Charles Peirce. Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vols. 1-8* (Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958).

5 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milán: Bompiani, 1990).

6 A estas dos construcciones se llegó después de hacer un análisis exploratorio de 1244 letras de canciones de cuarteto, interpretadas por cuatro bandas de gran éxito en los años noventa: Carlos “La Mona” Jiménez, La Barra, Trulalá y Rodrigo. A partir de ese rastreo exploratorio se arribó a la conclusión de que solamente Jiménez y Rodrigo ligaban la música de cuarteto a algún tipo de identidad social colectiva. Esta es la razón por la cual se analizaron solamente las producciones de estos dos cuarterteros.

7 Diego Chein y Ricardo Kaliman, “Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura”, en *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación social*, ed. Ricardo Kaliman (Villa María: Eduvim, 2013), 115-183 [E-book].



## Discursos musicales identitarios

Para adentrarnos en esta tarea es preciso señalar lo que entendemos por discursos identitarios y hacer algunas salvedades al concepto para poder pensarlo en su dimensión sonora. La noción de *discurso identitario* permite distinguir objetos que son ontológicamente diferentes y que, por eso, debemos cuidar de no confundir. Por una parte, las *identidades prácticas*, como las llaman Chein y Kaliman,<sup>8</sup> que son objeto de estudio predilecto de la sociología y la antropología social; y, por otra parte, estos *discursos identitarios* que entendemos como etiquetas o *signos* de una identidad social. Las primeras habitan las subjetividades e implican maneras de ver, de sentir, de juzgar, etc., compartidas por un grupo social al que se pertenece; pero cuyas características no son, necesariamente, accesibles a la conciencia. Las segundas, en cambio, refieren a todo discurso que tematiza, define o caracteriza rasgos de las identidades, de manera directa o indirecta. Ya sea que se trate de narraciones, explicaciones, descripciones o simples etiquetas que designan a un colectivo. En palabras de Chein y Kaliman:

Estos discursos identitarios [...] en la medida en que expresan lo que es accesible a la conciencia de los agentes sociales [...] pueden llegar a agregar una coherencia o una esencialidad allí donde en verdad no la hay. Sin embargo, al mismo tiempo, sí pueden influir efectivamente en las autoadscripciones de los agentes, en tanto forman parte de las ofertas de su socialización.<sup>9</sup>

Ahora bien, cuando los autores hablan de discurso identitario le están dando al término discurso, en principio, un alcance limitado por la mediación del lenguaje. Discurso es, en su definición, una puesta en uso del lenguaje que hace referencia a autoadscripciones a grupos. Si tomáramos esta definición de manera estricta, deberíamos desechar cualquier intento de analizar algo más que las letras de las canciones, y eso, como esperamos mostrar en este trabajo, sería un error. Hace ya varias décadas que las discusiones acerca del estudio de las músicas populares se adentraron en lo que Juan Pablo González llamó la *revuelta multidisciplinaria*.<sup>10</sup> De esos debates, lo que quedó de manifiesto fue el contundente rechazo hacia los

8 Chein y Kaliman, *ibid.*

9 Chein y Kaliman, *ibid.*, 130.

10 Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013).

abordajes de las músicas populares que se centran en algún aspecto de la canción (por ejemplo, las letras), relegando otros (música, performance, etc.). Existe un consenso bastante extendido acerca del carácter multimedial de las músicas populares urbanas, en la medida en que, como mínimo, involucran sonidos (ritmos, armonías, melodías, texturas derivadas de la conjugación de esos elementos, etc.) y lírica (palabra y voz); en composiciones que son mucho más que la suma de las partes.<sup>11</sup> El adecuado abordaje de la canción popular debería considerar al menos estos dos grupos de elementos atendiendo a la relación que guardan entre sí, y el modo como se apoyan, se enfatizan, se contradicen, se relevan o yuxtaponen, en la producción de sentidos.<sup>12</sup>

Ahora bien, llevar a la práctica semejante empresa analítica demanda una prudente reflexión semiótica porque esos sistemas multimediales que son las músicas populares están, a su vez, constituidos por diferentes sistemas semióticos con capacidades de significación distintas. La materialidad de cada sistema de signos impone límites a lo que pueden decir.<sup>13</sup> Con respecto a los aspectos sonoros, las músicas producen sentido a través de relaciones que pueden ser icónicas, indiciales y, solo a veces, simbólicas.<sup>14</sup> El lenguaje, en cambio, es primordialmente simbólico, de modo que es comprensible que Chein y Kaliman dirigieran la atención hacia los enunciados mediados por el lenguaje a la hora de pensar los discursos identitarios. Ocurre que es difícil imaginar una etiqueta identitaria que no se exprese en alguna denominación lingüística (argentinos, bosteros, cumbieros, peronistas, cordobeses, quarteteros, etc.), del mismo modo que resulta bastante claro que es difícil elaborar una etiqueta identitaria a través de patrones rítmicos o melódicos.

11 Jens Schröter, "Discourses and Models of Intermediality", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, nro. 3 (2011): 1-7.

12 González (*ibid*) agrega otros como la performance escénica, la interpretación, el arreglo, incluso la grabación, mezcla y edición. Podríamos seguir ampliando la lista, e incluir otros como el videoclip. La lista, creemos, es abierta, y el recorte de lo irrenunciable debería hacerse de manera situada en función de cada caso particular. Lo que queda claro, no obstante, es que como mínimo la letra y la música deberían ser abordadas en conjunto. En este sentido, si bien entendemos que la dimensión performática y escénica, en los casos de "La Mona" Jiménez y Rodrigo Bueno, requeriría ser tomada en cuenta (y, en la investigación de la que forma parte este trabajo lo es), este aspecto excede las posibilidades de esta comunicación, fundamentalmente por una cuestión de extensión.

13 Véase Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milán: Bompiani, 2003).

14 La clasificación proviene de la semiótica de Peirce y busca describir la manera como el signo se relaciona con su objeto. Icónicos son aquellos signos que remiten a su objeto por similitud, indiciales son aquellos que reenvían al objeto por una relación de contigüidad y simbólicos son signos cuyo vínculo con el objeto es producto de una convención social. Una aproximación sintética a esta perspectiva, para el caso de la música, encontramos en el trabajo de Rubén López Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Barcelona: Esmuc, 2020).

Sin embargo, por doquier encontramos que las músicas remiten a diferentes identidades sociales. ¿No estamos habilitados a pensar que una persona que silba la marcha peronista autoadscribe a una identidad peronista? Y ese “ser peronista”, ¿no arrastra muchos otros sentidos (asociaciones a ciertos valores, incluso predicados emocionales que pueden ir desde la solidaridad hasta el desprecio)? Sin embargo, nada en esa melodía *dice* “peronista”. Esta aparente paradoja encierra una trampa: las músicas, incluso cuando se presentan solas como enunciado, nunca significan de manera aislada. Se inscriben en una historia de asociaciones de sentido, se interpretan a partir de una *enciclopedia* socialmente compartida, arrastran todo lo aprendido acerca de esas músicas.<sup>15</sup> Y son, además, dispositivos muy eficientes tanto para funcionar como *índices* de identidades sociales, como para predicarlas emocionalmente. La presencia de músicas en la construcción de ciertos discursos identitarios (por ejemplo, himnos, marchas políticas, cánticos de cancha, entre tantos otros), no es un mero accidente. A través de estas canciones las melodías, los patrones rítmicos, los aspectos tímbricos y armónicos, etc.,<sup>16</sup> se acoplan a sentidos que son simbólicos, le agregan densidad afectiva y permiten, luego, que esos elementos sonoros reenvíen, incluso ante la ausencia total de palabras, a toda esa construcción de sentido.

Por esta razón nosotros ampliaremos la noción de discurso identitario tomando la definición veroniana de discurso, entendiéndolo como cualquier configuración espacio temporal de sentido, sin limitarla en su materialidad.<sup>17</sup> Incluiremos en su análisis, entonces, no solo las letras de las canciones sino todos aquellos aspectos sonoros que contribuyen a caracterizar (a través de asociaciones convencionales o indiciales) a esos grupos sociales puestos bajo el paraguas de una etiqueta identitaria. Y retomaremos, también, la premisa de que, para pasar de la simple descripción a la comprensión de los discursos (es decir, a la generación de hipótesis acerca de por qué adquieren esas características y no otras), debemos atender a los procesos sociales e históricos en los que esas producciones se insertan y al modo como se inscriben en diferentes luchas por nominar, y valorar, a distintos grupos de sujetos.

---

15 Para el concepto de *enciclopedia* véase Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Milán: Bompiani, 1997).

16 La lista es abierta, puesto que incluye cualquier elemento sonoro que pueda convertirse en signo de un grupo social, y esto depende de cada comunidad interpretativa. Hasta un determinado timbre de voz puede resultar signo de una identidad, como ocurre con el sampleo de la voz de Eva Duarte de Perón en el tango electrónico. Para un análisis del uso significativo de esa voz, véase el trabajo de María Emilia Greco y Rubén López Cano, “Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico”, *Latin American Music Review* 35, nro. 2 (2014): 228-259.

17 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona: Gedisa, 1993).

Comprendemos a la construcción/adopción de discursos identitarios como parte, también, de las *estrategias discursivas* de los diferentes agentes sociales que producen estas músicas populares.<sup>18</sup> Porque adoptar una etiqueta identitaria supone potenciales riesgos y/o beneficios, e incide de manera decisiva en la construcción del dispositivo de enunciación. Entendemos por *dispositivo de enunciación*, siguiendo a Eliseo Verón, a la construcción, a través de estrategias discursivas, de la imagen de quien habla (enunciador), la de aquel a quien se dirige el discurso (enunciario), y el vínculo propuesto entre ambos.<sup>19</sup> Así, autoadscribir a una etiqueta identitaria contribuye a la construcción del enunciador porque supone la asunción de ciertas valoraciones asociadas a ese colectivo y puede implicar, al mismo tiempo, la autoexclusión de otras. Encarnar una identidad social expone al enunciador a tener que rendir examen de idoneidad por parte del grupo al que dice pertenecer, o representar, con el riesgo de fallar la prueba. Pero puede ser, también, la posibilidad de hacer una diferencia significativa en un campo de producción discursiva (musical, en nuestro caso). A través del análisis de estas músicas podemos, en definitiva, “escuchar” los modos con los que algunos músicos (a través de sus músicas) se posicionaron frente a diferentes procesos sociales de inclusión, exclusión, segregación, resistencia o asimilación de diversos grupos de sujetos. Como veremos a continuación, la elaboración de discursos identitarios, en el seno del quarteto cordobés, solo puede ser comprendida como resultado de las apuestas estratégicas de Carlos “La Mona” Jiménez y de Rodrigo, en el marco del momento histórico particular de la Argentina de los años noventa, y de los diferentes lugares que éstos dos ocupaban dentro del campo de producción musical quartetero y bailarero, respectivamente.

### Los antecedentes: El surgimiento de un discurso identitario quartetero

Como dijimos párrafos atrás, autoadscribir a una etiqueta identitaria es una opción posible, pero no necesaria. En realidad, si observamos el amplio abanico de músicas populares a disposición, veremos que muchas de ellas no lo hacen. El quarteto cordobés, como género musical, se consolida hacia finales de los años sesenta pero la preocupación por construir un *nosotros* no aparece sino hasta mediados de los años

18 Partimos de la comprensión de que los agentes que llevan adelante estas prácticas discursivas hacen una evaluación (acertada o no) de sus posibilidades y límites y, en función de eso, realizan opciones buscando conseguir los mejores resultados. Por eso decimos que son estratégicas, sin asumir que se trate de estrategias conscientes.

19 Eliseo Verón, *Fragments de un tejido* (Barcelona: Gedisa, 2004).

ochenta, a partir de la apuesta discursiva de Carlos “La Mona” Jiménez. Hasta entonces, a nadie se le habría ocurrido esgrimir orgulloso una identidad cuartetera y, mucho menos, asimilarla a una identidad regional cordobesa. La razón es que el éxito del cuarteto entre los sectores populares había desencadenado una reacción estigmatizante de parte de los sectores culturalmente dominantes (el gobierno militar, la clase media y la prensa).<sup>20</sup> El cuarteto era calificado de pasatista, banal y carente de valor ético o artístico. Esto hizo que el calificativo “cuartetero” fuera, en un primer momento, una etiqueta *alteritaria* con valor negativo. El cuarteto era la música de los “negros”, como se le dice en Córdoba a quienes pertenecen a los sectores populares, en un apelativo que fusiona clasismo y racismo.<sup>21</sup> En ese contexto, hacia mediados de los años ochenta, Carlos Jiménez va a incorporar a la lírica de cuarteto el *tópico identitario*, con canciones en las que autoadscribe a la etiqueta *cuarteteros*, pero desde el orgullo y la validación; y va a autopostularse como el representante de ese colectivo que unía a quienes producían y consumían cuarteto.<sup>22</sup>

Siempre que se cuestionó al cuarteto, en realidad se cuestionaba a su público y a sus productores, de modo que esa equivalencia ya estaba implícita en los discursos dominantes. Lo que va a hacer Jiménez es capitalizarlo a través de una serie de opciones discursivas: a) asociar la identidad cuartetera a la -buena- identidad cordobesa, b) invertirle el signo a través de c) asociarle valores positivos que d) convierten al enunciador, no casualmente, en el mayor exponente de esa identidad.<sup>23</sup>

20 Osvaldo Hepp, *La soledad de los cuartetos* (Córdoba: Edición del autor, 1988).

21 En Argentina existe un vínculo genealógico entre clasismo y racismo desde la época de la colonia que ha sedimentado en un imaginario racializado de las relaciones de clase. Mario Margulis, y Carlos Belvedre, “La ‘racialización’ de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación”, en *La segregación negada: cultura y discriminación social*, ed. Mario Margulis y Marcelo Urresti (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 1999), 79-122. Sergio Caggiano, “Imaginarios racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista)”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, nro. 2 (2015): 157-188.

En su evolución, este imaginario ha ido asociando (y a veces reemplazando) marcadores fenotípicos por marcas culturales. Así, en Argentina, los “negros” son los sectores subalternos en términos de clase social; y sus músicas, músicas de negros. Es el caso de la cumbia y también es el caso del cuarteto. Pablo Alabarces y Malvina Silba, “Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, *Cultura y Representaciones Sociales*, nro. 16 (2014): 52-74. Gustavo Blázquez, *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla, 2014).

22 María de los Angeles Montes, “Cuartetero de corazón. La construcción de una identidad cuartetera en las canciones de Carlos «La Mona» Jiménez (1984-1990)”, *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 24 (2023): 1-19.

23 María de los Angeles Montes, *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como música popular cordobesa* (Córdoba: Edición de la autora-TeseoPress, 2024), 246.

Entre los valores positivos que asocia a esta identidad, se encontraban la humildad, la sencillez, ser de barrio, ser alegres, gozar de los bailes de cuartero y, especialmente, tener trayectoria en el campo cuartero. Y, de manera implícita, estar orgulloso de ser cuartero y cordobés. La construcción de este orgullo cuartero solo puede comprenderse en el marco de la creciente estigmatización del cuartero y de sus cultores (como respuesta orgullosa ante el cuestionamiento externo), y de las disputas internas del campo cuartero de los años ochenta (como respuesta orgullosa frente a quienes, desde adentro, estaban cediendo a esos cuestionamientos). Justamente, el crecimiento del *cuartero blanqueado* dentro del campo cuartero es clave para entender la apuesta de Jiménez de reivindicar el ser *auténticamente* cuartero y apreciar el ser cordobés. Es así porque lo que caracteriza al paradigma blanqueado es una búsqueda por borrar o atenuar los signos de lo “negro”, de lo subalterno en la música.<sup>24</sup> Y lo “negro” del cuartero tenía que ver con ser índice de lo subalterno en términos de clase, pero también en términos regionales. Son muchas las estrategias líricas, sonoras y performáticas que hacían que estas bandas *blanqueadas* sonaran menos *negras*. Musicalmente, entre las más importantes, podemos mencionar la eliminación del acordeón, la incorporación de vientos metálicos (trombón, trompetas y saxofón), batería, guitarra eléctrica y percusión latina (güiro metálico y congas), lo cual les permitía hacer fusiones con otros géneros de mayor alcance internacional que se insertaron en la industria cultural como música latina, salsa, etc. (y por eso mejor valorados por la clase media cordobesa). Con esta propuesta podían sonar como un cuartero más tropical, más rockero o como los baladistas de moda en los años ochenta.<sup>25</sup> Con todas estas opciones, lo que las bandas del paradigma blanqueado conseguían era una sonoridad menos autóctona, enmascarando el tunga-tunga característico del cuartero tradicional.<sup>26</sup> En contraposición, Jiménez va a reivindicar una sonoridad

24 La relación de subalternidad la entendemos, siguiendo a Alabarces, de manera amplia, “en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominando extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria” o de desigualdad de poder (material o simbólico). En este trabajo nos interesa especialmente la que deriva de la posición de clase y la geográfica (lo provinciano frente a lo capitalino). Pablo Alabarces, “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 12 (2008).

25 Recordemos, por aquellos años, a baladistas como José “el Puma” Rodríguez, Franco De Vita, Juan Gabriel, Luis Miguel, Julio Iglesias, entre otros.

26 El tunga-tunga consiste “en las octavas tocadas en la mano izquierda del piano y el contrabajo en los tiempos fuertes del compás, más los acordes tocados en la mano derecha del piano en los contratiempos”. Jane Lynn Florine, “El desarrollo musical del cuartero cordobés”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Bogotá: IASPM-AL, 2000).

más local, negándose a incorporar vientos metálicos y sosteniendo dos elementos que van a funcionar como signos de una doble subalternidad (de clase y regional): el tunga-tunga insistente del piano y del bajo, y el brillo del acordeón.<sup>27</sup>

La identidad cuartetera de Jiménez se comprende como una estrategia de validación no solo frente a los sectores culturalmente dominantes, sino también ante estas bandas que crecían desmarcándose de lo local y de lo popular. Al declararse orgullosamente cuartetero por su larga trayectoria en el campo, orgullosamente “pueblo”, humilde y alegre, sosteniendo rasgos musicales que funcionaban como *índices* de lo local/subalterno; Jiménez estaba construyendo un principio de distinción dentro del campo del cuarteto cordobés sobre un principio de *autenticidad*.

La autenticidad, algo que no fue importante para el paradigma tradicional (puesto que no tenían con quién disputarla) ni para el paradigma blanqueado (que hizo propios buena parte de los criterios de valoración provenientes de otros campos), se va a volver crucial en el paradigma cuarteto-cuarteto. En términos musicales ser auténtico significaba no sucumbir ante la tropicalización, no abandonar el acordeón, sostener el tunga-tunga y cantar con sentimiento. Ser auténtico era “bancarse” esa subalternidad provinciana y de clase.<sup>28</sup>

En este punto, es interesante notar el lugar que ocupa lo cordobés en esta construcción identitaria: se trata de una característica necesaria del ser cuartetero, pero no suficiente. Era bien sabido que no todos los cordobeses eran cuartetos y que muchos repudiaban al cuarteto y a sus seguidores.

La exaltación de los valores a los que hemos referido sirvió para la construcción de un discurso identitario que buscaba invertir la (des)valoración social que recaía sobre ellos: de ser una música infravalorada, a ser la orgullosa música representativa de los sectores populares de Córdoba. En esa cadena de asociaciones de sentido, las letras de las canciones amalgamaron esos valores a ciertas sonoridades que pasaron, así, de ser meros *índices* de subalternidad, a ser *símbolos* de orgullo cuartetero.

---

27 Las características de los paradigmas discursivos *tradicional*, *blanqueado* y *cuarteto-cuarteto*, que se mencionan en este apartado, han sido desarrolladas por María de los Ángeles Montes en Montes, *La gaita rabiosa*.

28 Montes, *ibid.*, 220.

## Actualizaciones noventosas del discurso identitario cuartetero

Los años noventa trajeron profundas transformaciones al cuarteto cordobés. Las otras bandas del campo cuartetero habían incorporado, desde inicios de los años ochenta, una serie de modificaciones en el aspecto tímbrico que incluían batería, *brasses*<sup>29</sup> (trompetas, trombones y saxofones en algunos casos), percusión latina (congas, güiro, tambora) y teclados eléctricos. Para 1990, el conservadurismo de Jiménez, desde el aspecto sonoro, se hacía difícil de seguir sosteniendo. Pero esto comenzó a modificarse con la incorporación, en 1991, del percusionista peruano Miguel "Bam Bam" Miranda y, en 1993, del dominicano "El Negro" Abraham Vázquez Martínez. Y veremos, ahora, cómo Jiménez continuó abonando en esa identidad cuartetera, ligada a la subalternidad de clase, a través de sonoridades nuevas. Es decir, signos nuevos para una vieja estrategia discursiva.

Entre 1991 y 1994 se conformó en la banda de Jiménez la sección de percusión más grande de todos los cuartetos; con congas (tumbadora, quinto y conga), güiro, tambora, timbales y timbaletas; además del *octapad* (batería electrónica), que ya venía utilizando desde 1989. La incorporación de estos percusionistas extranjeros marcó una diferencia cualitativa en el papel de la percusión latina en la música de Jiménez, en un proceso de transformación sonora que se coronó, en 1994, con el lanzamiento del disco experimental *Raza Negra*.<sup>30</sup>

La primera pista del CD incluye una introducción, en la voz rasposa de "Bam Bam" Miranda, en la que se reivindica el legado africano en la música occidental. En este disco podemos escuchar un intento deliberado por fusionar el ritmo de cuarteto con diferentes ritmos afro-americanos (cubanos, peruanos, dominicanos). En la canción "Cuarte Conga" (144 ppm, compuesta por "Bam Bam" Miranda) se narra el encuentro entre un extranjero (por caso él y sus instrumentos) con el cuarteto y los cuartetos. El arreglo, desde el aspecto rítmico y textural, propone una fusión entre algunos elementos que podemos asociar a la música afrocubana, con otros que podemos vincular claramente al cuarteto. La canción comienza con un solo de congas que, en

---

29 El término *brasses*, plural de *brass*, refiere al uso de vientos de metal. Si bien el saxofón no es un viento de metal, sino de madera, se incluye en el colectivo por contigüidad y porque así es como lo clasifican los propios cuartetos.

30 Según relata Jane Florine, Jiménez venía grabando con *Polygram*, pero a este disco le dedicó dos meses de grabación en Buenos Aires y los costos (USD 80.000) los cubrió el propio Jiménez. Una vez terminado se lo ofreció a BMG, que aceptó el disco y le reembolsó los costos de grabación. Jane Lynn Florine, *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina* (Florida: The Florida State University, 1997), 291.



la versión de estudio, tiene una duración de 18 segundos, aunque es presumible pensar que en las presentaciones en vivo podía durar mucho más, porque Jiménez solía pararse junto a “Bam Bam” a bailar mientras éste improvisaba con las congas.<sup>31</sup> En la canción, la percusión adquiere un enorme protagonismo, mientras que el bajo se sostiene marcando las negras del compás, alternando entre el quinto y el primer grado de cada acorde. En ese entramado rítmico, el teclado se acopla haciendo un patrón que se asienta sobre la clave prototípica del género (el tunga-tunga). De esta manera, sigue siendo cuarteto, sigue pudiéndose bailar como cuarteto, a pesar de que la sonoridad privilegiada es claramente afrolatina. La textura de la canción se completa con la aparición del acordeón que, junto a la inconfundible manera de cantar de Jiménez, funcionan como signos fuertes del género.

Los motivos melódicos sobre los que se estructura la canción (introducciones e interludios) agregan una doble novedad en términos de fusión cuartetera y afrolatina. Por una parte, son ejecutados por la sección de *brasses* y por el teclado, lo cual significaba una auténtica novedad para la sonoridad *jimenera*. Por otra parte, el motivo melódico de la introducción utiliza la anticipación de la última nota, que se adelanta al tiempo fuerte del compás, y que es un recurso melódico muy presente en

Imagen 1. Melodía de introducción de “Cuarte conga”. Transcripción de Julián Beaulieu

La lírica se desarrolla en estrofas (a cargo de Jiménez) y coros masculinos que se intercalan entre cada estrofa (*cuarte conga*, *cuarte ie*, *conga cuarte*, *conga ie*) y que terminan funcionando como el motivo principal de la canción, un recurso común en

<sup>31</sup> Existen escasos registros audiovisuales de esos bailes de los años noventa. Sin embargo, podemos ver algo de esa performance de baile, sobre los solos de percusión, en algunos archivos de programas televisivos: [https://www.youtube.com/watch?v=DuuSLxU3\\_po](https://www.youtube.com/watch?v=DuuSLxU3_po). Años después esa performance de percusión y danza se convirtió en un momento clásico de los shows de Jiménez. Tal es así que le incorporaron a “Soy un muchacho de barrio”, una canción emblemática del paradigma cuarteto-cuarteto en los años ochenta (Montes, *La gaita rabiosa*), una introducción de congas y tambora que cumplía una función similar, de la cual sí hay más registros filmicos, porque es la etapa en la que comienza a hacer shows en el Luna Park: <https://www.youtube.com/watch?v=WbjzYSoSSuM>.

géneros como el son cubano, las guajiras, la conga de comparsa. Este coro, que se repite entre estrofas, opera como una suerte de mantra que intercala el mensaje que hermana al cuarteto con lo afrolatino, y entre cuarteteros e inmigrantes latinoamericanos.

En esta fusión, si bien hay un predominio de una sonoridad que remite a lo afrolatino, la canción conserva elementos importantes que la mantienen dentro de lo cuartetero. En primera instancia, la función del bajo, manteniendo el tunga-tunga. En segunda, la aparición del acordeón sobre el final de la canción, que repone el color melódico clásico del cuarteto. Finalmente, el elemento más saliente, la propia voz de Jiménez, inconfundible para cualquier persona que haya nacido en el territorio de la provincia de Córdoba. Esta fusión, con sonidos que funcionan como índices de lo afrolatino y de lo cuartetero, adquiere espesor simbólico a través de la letra:

Este es un ritmo africano,  
que en Córdoba se encontró,  
con el cuarteto un hermano,  
por eso lo bailo yo

[...]

Lo traje aquí un extranjero,  
acostumbrado a pasear,  
en Córdoba yo me quedo,  
porque me gusta bailar

[...]

Me dijeron que el cuarteto,  
no va con lo tropical,

no estoy de acuerdo con eso,  
tiene un ritmo infernal

[...]

Si en Córdoba hubiera negra,  
el cuarteto se habría tocado,  
ay, caramba con mucho cuero,  
pa' bailar a medio lado

[...]

Profundo agradecimiento,  
a este pueblo cordial,  
de siete días son cuatro,  
que lo baila sin parar

El cuartetero va a seguir siendo identificado con el pueblo, con la alegría y el baile; y se reitera idéntica retórica del período anterior, donde el enunciador se presentaba siempre agradeciendo al enunciatario, en una posición servicial.<sup>32</sup> La novedad tal vez sea que va a aparecer una decidida revalorización de *lo negro*. En diferentes entrevistas, Jiménez remarcó que el disco era un homenaje a los esclavos negros que habían enriquecido a la música de América Latina.<sup>33</sup> No es casual ese homenaje,

<sup>32</sup> Montes, "Cuartetero de corazón".

<sup>33</sup> A propósito del recitado de "Bam Bam" Miranda con el que comienza el disco *Raza Negra*, Jiménez declaraba que: "Yo lo hice hablar. Como él tenía esa voz que sonaba a África, me pareció bien que contara la historia de los negros en nuestro continente. Eso me quedó, me marcó [...] era muy sabio Bam Bam". Como está citado en Germán Arrascaeta, *El patrón del ritmo. Buscando a Bam Bam Miranda* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Vademécum, 2021), 74.

ni las identificaciones que se sugieren entre los negros esclavos, los negros de clase, los negros del interior y los migrantes.<sup>34</sup> Todos ellos, sujetos subalternos que comparten la experiencia de estigmatización y rechazo. Esta asociación es reforzada por el título del CD (*Raza Negra*) y las gráficas, donde aparecen Jiménez y sus músicos en un campo (lugar estereotipado de trabajo de los esclavos negros), pero vestidos como obreros y con herramientas que son símbolos del trabajo rural y de la construcción (Imagen 2).

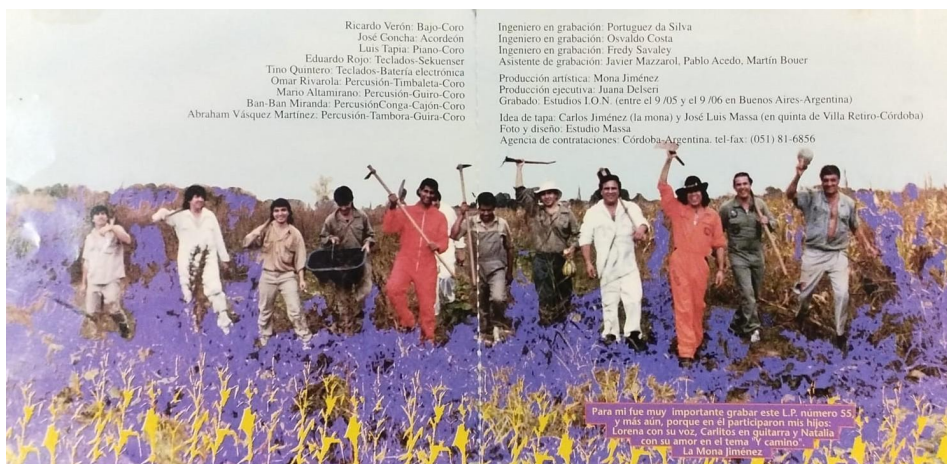


Imagen 2. Cuadernillo interno del CD *Raza Negra*. BMG, 1994

De este modo, Jiménez consigue incorporar con éxito la percusión latina e, incluso, de manera más determinante que las bandas del paradigma blanqueado. No solo por la cantidad de instrumentos, la calidad de los músicos que contrató para ejecutarlos y la variedad de ritmos latinos que supieron fusionar con el cuarteto, sino porque en el escenario los instrumentos de percusión pasaron a ocupar un lugar al frente y cada uno tenía un solo que Jiménez realzaba bailándolo. La importancia que se le daba a esta percusión contrasta con la magra incorporación de los vientos, emulados por el sintetizador y relegados a secciones muy breves (y solo en algunas pistas). La percusión latina, aquella que era signo de lo tropical-porteño-invasor (dominante) en los años ochenta,<sup>35</sup> en la nueva apuesta de Jiménez, y merced al

34 Y no es un dato menor que la ciudad de Córdoba recibió miles de migrantes latinoamericanos durante los años ochenta y noventa, principalmente provenientes de Bolivia y Perú, que vinieron a habitar los mismos espacios, trabajos y estigmas (y, de estos, algunos más) que los sectores populares autóctonos.

35 Montes, "Cuartetero de corazón".

modo como lo resignifica en las letras y en sus declaraciones, se transforma en signo de lo tropical-negro-migrante (subalterno). Esa conversión fue reforzada con nombres propios, como el de "Bam Bam" Miranda y el del "Negro" Abraham Vázquez Martínez, que le aportaron autenticidad a la asociación de esta percusión latina con lo migrante y lo negro.

*Raza Negra* fue, sin dudas, uno de los discos más experimentales de la banda de Jiménez, con una particular predominancia de los percusionistas. En los sucesivos discos Jiménez volvió a una sonoridad menos arriesgada, con la balanza más inclinada hacia las marcas musicales del cuarteto que de las músicas afrolatinas, pero nunca más volvería al orgánico de los años ochenta. Lo cierto es que la percusión latina se había ganado un lugar en el género y los ritmos afrolatinos anidaron dentro del tunga-tunga, convirtiéndose en un elemento clave de la identidad musical del cuarteto (especialmente el de Jiménez) en los años noventa.

## La identidad cordobesa-cuartetera

En 1999 Rodrigo lanza, "Soy Cordobés" y, con esa canción, amalgama un discurso identitario regional con un tipo particular de sonoridad. "Soy Cordobés" será clave en la construcción de una identidad musical cordobesa en el cuarteto, porque se trata de un discurso identitario pensado, aunque pueda parecer paradójico, para un enunciatario que no es cordobés, ni quartetero.

Rodrigo Bueno inició su carrera musical muy joven porque era hijo de un conocido productor discográfico de Córdoba. Convencido de que en el campo musical de Córdoba había poco lugar para su hijo, Eduardo "Pichín" Bueno lo lleva a la capital del país donde intenta posicionarlo dentro de la movida tropical de Buenos Aires e, incluso, promocionarlo en el exterior.<sup>36</sup> Edita seis discos en los que navega entre salsas, cumbias, baladas y cuarteto blanqueado; discos con los que no consiguió marcar una diferencia, salvo por su pronunciación de la y como i latina (un rasgo sociolectal de los sectores populares de Córdoba que hacía indisimulable su procedencia pero que, en el marco de esas propuestas musicales cosmopolitas, no le favorecía). Sonaba demasiado cordobés para ser baladista, rockero o cumbiero. La cuestión del acento y la pronunciación es clave para comprender las opciones de Rodrigo. Eran índices de una pertenencia regional subalterna que, en el plano

---

<sup>36</sup> Alejandro González, *El libro de los cuartetos. Historia de un pueblo y su ritmo* (Córdoba: El Emporio ediciones, 2006).

simbólico, lo ligaba a valores como la simpatía y el humor, pero no a la competencia ni a la capacidad.<sup>37</sup>

En 1996 cambia de productora discográfica (a Magenta) y en 1997, con el disco *La Leyenda Continúa*, modifica radicalmente su apuesta discursiva buscando diferenciarse y ponerse en valor frente a otras propuestas de la escena tropical. Para hacerlo, va a darse un baño de cordobesismo. Lo va a hacer adoptando el cuarteto como género musical principal de sus producciones, en un estilo de cuarteto específico, con muchos puntos de encuentro con el de Jiménez. Esa opción fue estratégica porque éste era, claramente, el estilo de cuarteto más alejado de lo tropical-porteño, y servía mejor para construir una propuesta diferenciadora dentro de la movida bailantera. Por eso, el “soy cordobés” le vale únicamente al enunciador, pues le habla a un enunciatario que no es cordobés; a diferencia de Jiménez, que en ese “cuarteteros” construía un *nosotros* que incluía a músicos y público, y que tenía como enunciatario a los bailarines de cuarteto. En “Soy Cordobés”, en cambio, el enunciador se muestra conocedor del cuarteto cordobés y asume una posición pedagógica frente a un enunciatario que desconoce lo más elemental del género, y que no participa de esa identidad imaginada que es el ser cordobés. Así, Rodrigo canta:

Oígan señores yo les quiero así contar  
con muchísima emoción dónde nació mi canto  
chispa, tonada, piano, bajo y acordeón  
así tocaba Leonor ritmo de cuartetazo  
el Pibe Berna, Carlos “Pueblo” Rolan y el Cuarteto de Oro  
le dieron música, alegría a mi ciudad  
soy de la universidad de la alegría y el canto.

Los nombres que menciona en la primera estrofa se corresponden con figuras reconocidas del campo del cuarteto tradicional de los años setenta en Córdoba, así como los instrumentos. Sin embargo, esto, que para un cuartetero cordobés

<sup>37</sup> Y de esto Rodrigo mostraba, ya en el año 2000, bastante conciencia. En una entrevista en su casa en Benavidez Rodrigo respondía a la pregunta de si aceptaría actuar en telenovelas: “El papel de galán no me gusta para nada. Aparte, como galán... imagínate viendo una novela desde México y yo entrar diciendo ‘coonmigo te equivoocaste’ [exagerando la tonada cordobesa], se mueren de risa todos con la tonada que tengo”, <https://www.youtube.com/watch?v=TxNOZyC9Z88> (minuto 3:58). Para un examen acerca de las asociaciones de sentido sobre el acento cordobés véase el trabajo de Jennifer Lang-Rigal, “La percepción del habla de Córdoba, Argentina: Una prueba que combina las actitudes con la identificación de dialecto”, *Signo y Señal*, nro. 28 (2015): 111-138.

podía ser signo de conocimiento del género, para un no cuartetero no podía, por sí mismo, ser significativo. Por esta razón el CD venía con una importante producción gráfica, que incluía un cuadernillo interno en el que se relataba el origen y desarrollo del género, trazando una genealogía que iba desde Leonor Marzano hasta “La Mona” Jiménez, dándole al enunciatario la enciclopedia necesaria para apreciar el valor de esa música y el saber del enunciatario. De lo que se trataba, además, era de mostrarle a ese enunciatario que el cuarteto era una música con historia, una música cuyo valor se había construido por fuera del circuito industrial irradiado desde Buenos Aires.

El arte de tapa del disco es un dibujo que simula un baile y, sobre un carro (que es donde tocaban los grupos en los bailes rurales entre los años cincuenta y sesenta, un cuarteto característico: piano, contrabajo, acordeón y violín que, junto con la pandereta, era todo el orgánico del cuarteto tradicional (Imagen 3).

En el título del CD se presenta como “cuarteto característico” aunque, como es fácil de advertir, el arreglo de la canción (y de todas las canciones del disco) produce una mixtura de elementos que poco tiene que ver con el *cuarteto tradicional* o “característico”,<sup>38</sup> pues utiliza batería, timbaletas, tambora, güiro, *jam blocks* (campanas), entre otros. El acompañamiento rítmico se estructura sobre la marcación incesante de las cuatro negras del compás por parte del bombo de batería (*kick*) y bajo eléctrico (recurso que, como hemos visto, es bastante recurrente en el cuarteto de los años noventa pero ajeno al cuarteto tradicional). Sobre esa base, la tambora toca patrones típicos del merengue dominicano, y la conga va alternando entre el merengue y la conga de comparsa (Cuba). Esto no es casual y tampoco menor, ya que Rodrigo convoca para su banda a Elías Vázquez Martínez para tocar la tambora (oriundo de República Dominicana y hermano de Abraham Vázquez Martínez, quien tocaba la tambora en la banda de “La Mona” Jiménez) y a Darío Vilta para tocar las congas (quien fue formado en ese instrumento por el propio “Bam Bam” Miranda). Es decir, el cuarteto de Rodrigo no era un cuarteto característico, ni sonaba como el Carlos “Pueblo” Rolán. Era un cuarteto con elementos musicales modernos, que sonaba más parecido al Jiménez de la década de los noventa.

---

38 Sobre las características del cuarteto tradicional véase María de los Angeles Montes, “El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos”, *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular* 4, nro. 1 (2022): 37-53.



Imagen 3. Portada y CD de A 2000 Cuarteto Característico. Magenta, 1999

Ahora bien, desde el punto de vista de la configuración de la textura, la propuesta de Rodrigo es diferente. Si bien el arreglo, claramente, conserva elementos del tunga-tunga, hay otros elementos sonoros característicos que se encuentran suavizados. Por caso, el rol que asume el teclado, que suele realizar la sección armónica del cuarteto (con el característico tunga-tunga), aquí se encuentra en un segundo plano respecto de la sección rítmica (percusión y bajo) y melódica (acordeón y sintetizadores). De esa manera, el tunga-tunga aparece, pero no tan claramente como en Jiménez. Sin lugar a dudas, esta cuestión tiene que ver con la densidad instrumental que diferencia a la propuesta de Rodrigo de la de Jiménez. La sencillez instrumental de "La Mona", deja espacios para la coexistencia de los diversos instrumentos y para el protagonismo del acordeón, fundamentalmente. En el caso de Rodrigo, la potencia de la sonoridad, pone de relieve algunos elementos que se diferencian de la otra propuesta: si en la música de "La Mona", el acordeón es fundamental desde el aspecto tímbrico y melódico, en la apuesta de Rodrigo este instrumento, si bien también tiene un rol protagónico, convive con el sintetizador que apoya las melodías de las introducciones y los interludios. En este sentido, la sonoridad del acordeón por momentos se solapa de tal manera con ese sintetizador que pierde, en parte, su sonido característico. Entendemos que esta decisión puede relacionarse con la necesidad de imprimir mayor potencia al parámetro melódico y tímbrico, pero también con la idea de enfatizar el carácter festivo de la canción, a través de la amalgama entre teclado y acordeón, recurso sumamente utilizado en la bailanta (campo del cual Rodrigo era parte durante los años noventa).



En las estrofas, la base rítmica sigue de manera invariable y el acordeón permanece realizando contramelodías, pero la textura adquiere más sencillez realzando la voz del cantante. Si se considera la cantidad de letra y la figuración de la melodía, la decisión de despejar el espectro sonoro facilita que la letra se distinga, y que la voz quede en un absoluto primer plano. Rodrigo desempeña esta función de manera muy solvente: la letra se entiende, está bien entonada, tiene *groove* (*swing*), etc.

Otra cuestión importante es la notable velocidad de la interpretación (158 ppm) que se ubica alrededor de 10 ppm por encima de lo acostumbrado por Jiménez en ese mismo periodo. Y esto es clave en la construcción del enunciatario: el dispositivo sonoro promovía efectos afectivos eufóricos, pero no estaba pensado para ser bailado como se baila el cuarteto cordobés, caminando sobre los pulsos del compás durante toda la canción (durante varias horas en un baile). Esta velocidad no era adecuada al baile, más sí para alternar estados de contemplación con momentos de saltos; es decir, para *poguear*. El manejo que se hace de la intensidad también apuntala esta *affordance*.<sup>39</sup> La estrofa va creciendo en dinámica a medida que se va acercando al estribillo y alcanza su máximo nivel al coronar en este, momento en el que, normalmente, su público comenzaba a saltar de manera frenética.<sup>40</sup>

En el estribillo hay algunos arreglos que se ponen en juego, y que le dan más fuerza aún a esa declamación de cordobesismo. Por una parte, la voz principal y la frase principal de la canción (“soy cordobés”) es apoyada por el coro. Pero esa frase melódica también es replicada por el sintetizador que era protagonista en la introducción, duplicando la melodía de la voz.

La letra continúa mencionando lugares e instituciones conocidas y asociadas, en el resto del país, a la Ciudad de Córdoba (la Universidad, los equipos de fútbol). Todos elementos no conflictivos, índices regionales más no de clase.<sup>41</sup> Y va a realizar una descripción de lo que serían las cualidades positivas del cordobés: su carácter alegre, el gusto por el vino, por “la joda”, por las mujeres, su chispa,<sup>42</sup> su acento, el amor por

39 El concepto de *affordance* sugiere que las músicas ofrecen ciertas capacidades de interacción, más no cualquiera. Tía De Nora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Esta concepción es solidaria con la que sostenemos desde la semiótica pragmatista de que un signo puede significar muchas cosas, pero no cualquier cosa.

40 Algo que Rodrigo también promovía desde lo performático y puede verse en muchos videos: <https://www.youtube.com/watch?v=jZaHCfs9lec>

41 Esto se hace muy evidente si la comparamos con “Colón y General Paz”, de Jiménez, *Ahora comienza la fiesta*. [Disco compacto] s/l: BMG, 1996, otra canción de cuarteto que recupera lugares de la ciudad. Allí se menciona una esquina cordobesa cuyo simbolismo sólo sus habitantes entienden: era el lugar donde los sectores populares se reunían, en los años noventa, tanto a celebrar cuando ganaba un equipo de fútbol, como cuando querían protestar por las “injusticias sociales”. Allí confluían todas las columnas sindicales y era el espacio público de ejercicio de la protesta social.



el tunga-tunga (cuarteto) y por "La Mona". En general, la letra no sale por fuera del estereotipo, muy explotado por los medios de comunicación, del provinciano sencillo, alegre y chistoso. Se apoya, en definitiva, sobre un universo de elementos conocidos y asociados, *en el resto del país*, a Córdoba y a los cordobeses.

Soy cordobés, me gusta el vino y la joda  
y lo tomo sin soda porque así pega más  
soy cordobés y me gustan los bailes  
y me siento en el aire si tengo que cantar  
de la ciudad de las mujeres más lindas  
del fernet, de la birra, madrugadas sin par  
soy cordobés y ando sin documentos  
porque llevo el acento de Córdoba capital.

Como creyente yo le doy gracias a Dios  
por esta bendición que en la sangre llevamos  
es todo el año "tunga tunga" del mejor  
es nuestro rocanrol y a la Mona idolatramos  
se para el lunes porque hay que descansar  
de todo lo que bailamos  
y el martes encaravanados otra vez  
hay que lustrar los pepés porque a algún lado nos vamos.

Se trata de un discurso identitario mucho más *desmarcado* de la cuestión de clase, que estaba tan presente en la identidad quartetera de Jiménez. No obstante, se encuentra fuertemente marcado en relación a una subalternidad que era regional. En el fondo, Rodrigo emula la estrategia retórica de Jiménez: en lugar de ocultar las marcas de subalternidad, se muestra orgullosamente subalterno, poniendo en valor sus signos. Solo que en el caso de Jiménez era, primordialmente, una subalternidad de clase dentro de Córdoba, mientras que la de Rodrigo era una subalternidad regional en el campo bailanero de Buenos Aires y del país.

---

42 Como se le dice coloquialmente a lo que Montes denomina una estética del ingenio, principalmente lingüístico, vinculada a un rasgo muy propio de la cultura popular de Córdoba: el humor. Montes, "El paradigma tradicional" y Silvia Barei, *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba* (Córdoba: Editorial Alción, 1993).

## A modo de cierre: Lo negro, lo afro y lo cordobés

A lo largo de este trabajo hemos querido aportar una interpretación sobre la manera como se fue construyendo, en el cuarteto cordobés, un discurso musical identitario representativo de lo popular, primero, y de lo cordobés, después.

En el primer caso, se trata de un discurso identitario que venía desarrollando Jiménez desde los años ochenta y que ligaba a un *nosotros cuartetero* una serie de valores propios de una posición de subalternidad en términos de clase: ser sencillo, alegre, humilde, de barrio, popular y ser *auténtico*; lo que, en esta axiología, significaba estar orgulloso de ser provinciano, tener trayectoria en el campo, ser leal al cuarteto y defenderlo de los que lo atacan (al cuarteto y a los cuartetos). La construcción de aquel discurso se articulaba, en el plano musical, con un estilo de canto específico (cantar con sentimiento antes que con corrección vocal), y la preeminencia del tunga-tunga y del acordeón como índices de esa posición subalterna. Es decir, el discurso identitario cuartetero amalgamó una serie de atributos simbólicos, desarrollados principalmente en las letras, a rasgos musicales que, en el marco de la ciudad de Córdoba, eran índices de los sectores populares y de sus bailes. La articulación de estos elementos hizo que este discurso identitario tuviera un extraordinario éxito interpelador entre los sectores populares; y que acordeón, tunga-tunga y Jiménez se convirtieran en signos del ser *orgullosamente cuartetero*.

Pero, en los años noventa, Jiménez introduce una serie de cambios musicales que, para poder funcionar coherentemente en ese discurso identitario, debieron ser resignificados. Es así porque, como dijimos al iniciar este trabajo, las músicas no son significantes vacíos, sino que arrastran una historia de asociaciones de sentido. En el campo del cuarteto cordobés, eran las bandas de cuarteto blanqueado las que habían introducido congas para la selección "tropical", donde tocaban, principalmente, cumbias y salsas en los ochenta, y fusiones con merengue en los noventa. Entonces, para poder integrar las congas y la tambora a la identidad musical cuartetera, la banda de Jiménez debió legitimar esa incorporación trabajando, en el plano simbólico, con la activación de otros sentidos para la percusión latina. Lo hizo fusionando las marcas de subalternidad mencionadas más arriba con ritmos y sonoridades de los cuales rescató su asociación a lo "negro". Y lo negro fue revalorizado como signo, a su vez, de los esclavos, los trabajadores y los migrantes. Así, unió lo negro racial con lo negro de clase y la percusión latina dejó de ser signo de lo tropical-porteño-invasor para convertirse en signo de lo negro-migrante-subalterno.

Como consecuencia de esto, lo que se escuchaba y se postulaba como *auténticamente* quartetero en la segunda mitad de los años noventa era, en definitiva, producto de una serie de influencias, hibridaciones y resignificaciones que poco tenía que ver con el sonido original del quarteto tradicional de los años setenta e, incluso, del propio quarteto de Jiménez en los años ochenta. A pesar de esto, Rodrigo no tuvo ningún problema en postularse como un quarteto tradicional o “característico”, porque su enunciatario sabía poco acerca de cómo sonaba el quarteto más allá de lo que había podido escuchar, en los años noventa, por el paso de Jiménez en la televisión porteña. Rodrigo va a tomar esos elementos sonoros que, en el marco de la movida tropical de Buenos Aires, perdían gran parte de su carácter impugnador (su vínculo con lo negro y el orgullo de clase), pero conservaban fuertemente su vínculo con lo cordobés. Así, los mismos elementos (la percusión latina, ritmos caribeños enmarcados en el tunga-tunga, el protagonismo melódico del acordeón, etc.) pudieron funcionar como índices de cosas diferentes en comunidades interpretativas distintas y, a través de estrategias discursivas específicas (en las letras, en las gráficas, en las performances, en entrevistas, etc.) se vinculan simbólicamente con la construcción de una identidad cordobesa. Una identidad cordobesa que reproducía muchos elementos del estereotipo del cordobés alegre, “jodón” y chistoso; ampliamente difundido en los medios de alcance nacional.

La producción de dos discursos musicales identitarios diferentes en torno al quarteto tiene como condición de posibilidad la construcción de dos enunciatarios distintos. Y esto ocurrió sin que estos discursos entraran en contradicción, al menos mientras que no se encimaran las jurisdicciones territoriales de cada uno; cosa que Rodrigo cuidó de no hacer.

La clave interpeladora del discurso identitario de Rodrigo está en que esos rasgos asociados a lo cordobés eran, en realidad, rasgos fácilmente trasladables a cualquier joven heterosexual del interior del país, incluso del interior de Buenos Aires. Esa subalternidad regional que esgrimía, orgulloso, podía ser un rasgo común con otras identidades del interior. Y un varón que se jacta de su gusto por “la joda”, el alcohol y las mujeres no era, tampoco, algo nuevo, ni exclusivo de los cordobeses. Era, de hecho, algo bastante explotado por otras músicas de la movida tropical.<sup>43</sup>

---

43 Recordemos, por caso la letra de cumbia “Yo tomo licor” de Amar Azul. *Dime tú*. [Disco compacto] Buenos Aires: EccoSound, 1996: “Yo tomo licor, yo tomo cerveza y me gustan las chicas / La cumbia me divierte y me excita / Salgo a caminar, recorro boliches, me pierdo en las noches / vivimos cosas buenas junto a mis amigos”.

Es decir, era un discurso identitario que permitía una *fácil apropiación* por parte de los jóvenes del interior, incluso del conurbano, a diferencia del discurso identitario cuartetero de Jiménez. Y volvemos, así, al inicio de este trabajo cuando decíamos, retomando a Vila, que diferentes músicas pueden servir a la construcción de diferentes narrativas identitarias, pero no cualquiera y, ciertamente, no todas las músicas son igualmente eficaces para hacerlo.

Esto muestra el carácter situado y estratégico de la construcción de esos discursos musicales identitarios. La identidad cordobesa-cuartetera de Rodrigo no le sirvió, en ese momento, para ingresar al campo cuartetero cordobés, pero sí para hacer una diferencia dentro de la escena tropical de Buenos Aires y, a partir de allí, posicionarse con una identidad propia y valorada en el resto del país.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo. "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 12 (2008).
- Alabarces, Pablo y Malvina Silba. "Las manos de todos los negros, arriba': género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura y Representaciones Sociales* 8, nro. 16 (2014): 52-74.
- Arrascaeta, Germán. *El patrón del ritmo. Buscando a Bam Bam Miranda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Vademécum, 2021.
- Barei, Silvia. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Editorial Alción, 1993.
- Blázquez, Gustavo. *iBailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla, 2014.
- Caggiano, Sergio. "Imaginario racializado y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista)". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, nro. 2 (2015): 157-188.
- Chein, Diego y Ricardo Kaliman. "Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura". En *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*, editado por Ricardo Kaliman, 115-183. Villa María: Eduvim, 2013 [E-book].
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani, 1990.
- . *Kant e l'ornitorinco*. Milán: Bompiani, 1997.
- . *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani, 2003.

- Florine, Jane Lynn. "Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina". Tesis de doctorado, Florida, The Florida State University, 1997.
- . "El desarrollo musical del cuarteto cordobés". En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. Bogotá: IASPM-AL, 2000.
- Frith, Simon. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- González, Alejandro. *El libro de los cuartetos. Historia de un pueblo y su ritmo*. Córdoba: El Emporio ediciones, 2006.
- . *Pensar la música desde América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- Greco, María Emilia y Rubén López Cano. "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico". *Latin American Music Review* 35, nro. 2 (2014): 228-259.
- Hartshorne, Charles, Paul Weiss y Arthur W. Burks, eds. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1-8*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958.
- Hepp, Osvaldo. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor, 1988.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Lang-Rigal, Jennifer. "La percepción del habla de Córdoba, Argentina: Una prueba que combina las actitudes con la identificación de dialecto". *Signo y Señal*, nro. 28 (2015): 111-138.
- López Cano, Rubén. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Esmuc, 2020.
- Margulis, Mario y Carlos Belvedre. "La 'racialización' de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación". En *La segregación negada: cultura y discriminación social*, editado por Mario Margulis y Marcelo Urrestí, 79-122. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Montes, María de los Angeles. "El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos". *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular* 4, nro. 1 (2022): 37-53.
- . "Cuartetero de corazón. La construcción de una identidad cuartetera en las canciones de Carlos «La Mona» Jiménez (1984-1990)". *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 24 (2023): 1-19.

- *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como música popular cordobesa*. Córdoba: Edición de la autora-TeseoPress, 2024. [E-book]. Disponible en: <https://www.teseopress.com/lagaitarabiosa/>
- Montes, María de los Angeles y Ana Andreis. "Los chicos sueñan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere". *De Signos y Sentidos*, nro. 23 (2022): 1-21.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, nro. 3 (2011): 1-7.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Vila, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 2 (1996).

## Discos citados

- Amar Azul. *Dime tú*. [Disco compacto] Buenos Aires: EccoSound, 1996.
- Bueno, Rodrigo. *A 2000 Cuarteto Característico*. [Disco compacto] Buenos Aires: Magenta, 1999.
- Jiménez, Carlos. *Raza Negra*. [Disco compacto] Buenos Aires: BMG, 1994.
- *Ahora comienza la fiesta*. [Disco compacto] s/l: BMG, 1996.