Haciendo el baile: una aproximación a la construcción sociohistórica e industrial del cuarteto cordobés (Argentina)

Julián Beaulieu
Instituto de Humanidades (Conicet-UNC)
julianbeaulieu12@gmail.com

Guillermo Quiña
Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCA, UNRN-Conicet) y Universidad Nacional del Comahue, Argentina
guillermoquina@conicet.gov.ar

Resumen

Este artículo busca comprender la realidad presente del cuarteto, género de música popular localizado centralmente en la provincia de Córdoba (Argentina), desde una perspectiva interdisciplinaria que, atendiendo al vínculo entre los géneros musicales y la industria, aborda: a) su consolidación como género de música popular asentado en una sonoridad propia, articulado con procesos migratorios, el desarrollo industrial y el crecimiento demográfico provincial; b) la consagración del baile con música en vivo como práctica y mercancía distintiva del género a partir de su vinculación con la industria musical, el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación locales y provinciales; c) su posterior expansión y afianzamiento en el territorio nacional mediante cambios y adaptaciones en las lógicas de producción de sus espectáculos en vivo bajo la forma de festivales. Nos valemos de una estrategia metodológica mixta que integra artículos periodísticos, documentos escritos, audiovisuales y entrevistas a músicos y productores publicadas en diversos medios de comunicación, así como otras propias. Los resultados obtenidos dan cuenta de la incidencia del crecimiento urbano en la consolidación territorial, material y simbólica del género, la conformación de músicas y discursos identitarios propios ancladas a ello y su crecimiento industrial centrado en el baile con música en vivo.

Palabras clave: cuarteto cordobés; baile; industria musical; Argentina.

Doing the Dance: An Approach to the Sociohistorical and Industrial Construction of Cuarteto *Cordobés* (Argentina)

Abstract

This article seeks to understand the current reality of *cuarteto*, a popular music genre centrally located in Córdoba (Argentina) province, from an interdisciplinary perspective. Considering

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2026.58.3.
Fecha de recepción: 26-03-2025/ Fecha de aceptación: 25-07-2025.

the link between musical genres and the industry, it addresses: a) its consolidation as a popular music genre based on its own sound, articulated with migration processes, industrial development, and provincial demographic growth; b) the consecration of dance with live music as a distinctive practice and commodity of the genre based on its connection with the music industry, technological development, and local and provincial media; c) its subsequent expansion and consolidation throughout Argentina through changes and adaptations in the production logic of its live shows in the form of festivals. We use a mixed-methodological strategy that integrates newspaper articles, written documents, audiovisual materials, and interviews with musicians and producers published across various media outlets, as well as our own. The results obtained reflect the impact of urban growth on the territorial, material, and symbolic consolidation of the genre, the development of its own music and identity discourses, and its industrial growth centered on dance with live music.

Keywords: Cuarteto cordobés; Dancing; Music Industry; Argentina.

Introducción

El cuarteto cordobés es en la actualidad el género de música popular más distintivo de la provincia de Córdoba (Argentina). Nacido en los primeros años de la década de 1940, se consolidó primero como la música por excelencia de las festividades realizadas en el ámbito rural cordobés (fiestas patronales, casamientos, celebraciones del ciclo agrícola), trasladándose más tarde al espacio urbano, cuya población trabajadora industrial lo adoptó como propio en bailes organizados en clubes sociales y deportivos, salones de fiestas y confiterías nocturnas. Esta condición de subalternidad y su distancia geográfica respecto del mayor mercado musical del país, ubicado en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, le confirió un valor distintivo propio. Desde este locus construyó redes de relaciones, sentidos de pertenencia, vínculos particulares con la industria musical y, hasta fines del siglo XX, prácticamente prescindió de una relación comercial con la ciudad capital del país, cuyo mercado es determinante para la industria fonográfica y donde históricamente se han concentrado los grandes conciertos y espectáculos de música popular en Argentina.

Sin embargo, el fenómeno musical cuartetero ha sido tardíamente reconocido como objeto de indagación académica si se lo compara con otros géneros de música popular, como el folklore o el rock. Hacia fines de la década de 1980 y principios de la de 1990 aparecieron los primeros trabajos de investigación en torno al cuarteto cordobés, sea para estudiar su carácter festivo bailable (Barei 1993), indagar sus orígenes y su vínculo con la cordobesidad (Hepp 1988), destacar su inscripción en la realidad periférica cordobesa (Schmucler 1989) o analizar los rasgos musicales y estéticos del género (Waisman 1995). Si bien ello despertó un interés investigativo que alumbró varios de sus aspectos, el género se mantuvo bastante esquivo al foco de interés de los estudios sociales de la música. Una excepción a ello son, desde la antropología, los trabajos de Gustavo Blázquez (2006, 2009 y 2012), cuyas etnografías se zambullen de lleno en las realidades festivas de la nocturnidad cuartetera y, más recientemente y desde el campo de estudios semiológicos, de Montes (2024), en torno a la dimensión simbólico-discursiva de su letra y música. Amén de ello, sus especificidades mercantiles e industriales han sido poco abordadas, pese a la gran escala alcanzada tanto por su actividad en vivo, nucleada en torno a los llamados *bailes* –así se denominan popularmente estos eventos–, como grabada y multimedial.

Si se piensa en géneros populares de gran circulación y consumo en Argentina como el chamamé, la chacarera, la zamba, el rock o la cumbia, parte de su consolidación y consagración se debió a la migración interna sucedida en este país en las décadas de 1930 y 1940 (Díaz 2009). Este movimiento fortaleció el lugar estratégico de Buenos Aires como centro económico, político y cultural del país, así como su enorme capacidad de legitimación e irradiación de músicas hacia otras regiones. La construcción del peso específico del cuarteto en el panorama de la música popular argentina, por el contrario, obedeció a otras leyes: se afianzó territorialmente en la mediterránea provincia de Córdoba, región desde la cual entabló un sólido vínculo con los sectores populares rurales y urbanos, generó sus propios medios de comunicación y estableció un circuito específico de actividad regular en vivo.

El propósito de este trabajo es comprender las dinámicas mercantiles e industriales del género a partir de ahondar en aquellos factores multicausales que hicieron del cuarteto un género musical popular consolidado en el tiempo y en el espacio, asegurando su afianzamiento en la industria musical provincial y, posteriormente, nacional. Como plantea Negus (1999), en la música popular la industria es tanto productora de cultura como, a su vez, la cultura es producto de la industria, en la medida en que se codifican y significan mutuamente, lo que obliga a pensar los géneros musicales en relación con los procesos sociales y económicos con los cuales interactúa a través de sus prácticas de producción, circulación y consumo. Desde esta perspectiva, ocupa en nuestro trabajo un espacio central el análisis de la evolución de las lógicas de producción y consumo del baile, devenido en la mercancía por excelencia del cuarteto cordobés.

El artículo se organiza sobre una propuesta analítica interdisciplinaria para recuperar elementos y herramientas de la historia, de la sociología y de la economía política de la cultura, a través de un desarrollo múltiple en torno al origen rural del cuarteto, su posterior inscripción en las dinámicas culturales y musicales urbanas, su incorporación en la industria musical y su reciente proceso de festivalización.

En primera instancia, se plantea un abordaje en clave de historia social para recuperar los procesos migratorios que se encuentran en la génesis del cuarteto cordobés como género de música popular. A partir del caso del Cuarteto Leo –grupo que se considera fundador del género–, se abordan, por un lado, las migraciones de origen europeo hacia el ámbito rural de la provincia de Córdoba durante las primeras décadas del siglo XX, fundamentales para el surgimiento y posterior afianzamiento del cuarteto entre el proletariado agropecuario en el transcurso de las décadas de 1940 y 1950. Luego, la migración interna y el desarrollo de un polo industrial en la ciudad de Córdoba y sus alrededores, de gran incidencia en el afianzamiento de los bailes como mercancía distintiva del cuarteto en el siguiente decenio.

En segunda instancia, abordamos el vínculo establecido entre el cuarteto y la industria cultural, en general, y musical, en particular, movilizando una mirada de economía política como producción de mercancías musicales, lo cual tuvo lugar en tres momentos históricos. Así, desarrollamos un análisis sobre el despliegue de una lógica de trabajo familiar-artesanal, que va desde sus orígenes hasta mediados de 1960, hacia otra marcada por la adopción de pautas y reglas propias de la industria musical que acompaña su popularización urbana hasta fines de 1970. Tras ello, se inicia un momento caracterizado por el crecimiento de los bailes en términos de masividad, espectacularidad e integración con el sector de medios radiales y televisivos que se extiende hasta fines del siglo, cuando da un salto de mercado al ámbito

nacional. El crecimiento de la escala de los bailes a lo largo de estos tres períodos implicó un cambio en la gestión de los eventos, así como un crecimiento en términos de infraestructura que transformaron al género cuarteto como fenómeno musical popular.

Tercero, identificamos y caracterizamos lo que entendemos como última etapa del cuarteto, que supone su consagración como género popular nacional y que da lugar a un incipiente proceso de festivalización de los bailes de cuarteto desplegado en la última década. Si bien se trata de un fenómeno aún en ciernes, proponemos abordar algunos factores que indican un cambio en la lógica de producción de los bailes, debido a su relación con otros géneros musicales, a los tipos de espacios requeridos para los eventos, a la nueva escala de público y a las características de quienes lo conforman.

A estos resultados le sigue una sección de reflexiones finales donde se plantea la necesidad de recuperar la dimensión histórica social y económica de los géneros musicales populares, en la medida en que, tal como lo evidencia el recorrido histórico del caso del cuarteto cordobés, es a través suyo que estos se constituyen como tales, en particular respecto de las subjetividades y configuraciones hegemónicas en que sus prácticas de producción, circulación y consumo adquieren sentido, señalando asimismo los interrogantes pendientes y aquellos que, a partir del desarrollo de nuestra pesquisa, se abren para su abordaje futuro.

Metodología

Con el objetivo de contribuir a la comprensión de un género de música popular cuya consagración comercial ha seguido un camino que fue desde el interior rural hacia los núcleos urbanos (primero provinciales, luego nacionales), sin perder su inscripción identitaria territorial, se propone un análisis sociohistórico y multidimensional del fenómeno, que enfoca tanto sus orígenes, como las características sonoras, dinámicas económicas, laborales e industriales que ha adoptado a lo largo de su despliegue. La pesquisa se sostiene sobre una hipótesis que, retomando la perspectiva de Negus (1999), reconoce dicho desarrollo y consagración del cuarteto cordobés, primero en torno a la existencia de un proletariado rural con un importante componente migratorio durante la década de 1940 y, posteriormente, sobre el progresivo crecimiento de la clase trabajadora en la ciudad de Córdoba y sus alrededores durante la segunda mitad del siglo XX (en especial, desde mediados de la década de 1950). Entendemos que esto alimentó el mercado local de espectáculos musicales cuarteteros al proveer los sujetos (subalternos) que conformaron su público y permitieron su consagración como género de música popular, para adoptar progresivamente dinámicas industriales y articular, ya en el siglo XXI, su desarrollo con la lógica de negocio de los grandes espectáculos musicales de otros géneros de la música popular.

Para ello, se apela a la revisión y análisis de fuentes secundarias, consistentes en entrevistas a distintos actores centrales del cuarteto, como músicos, productores, empresarios de medios y periodistas vinculados al género, obtenidas de documentales en formato audiovisual, registros y archivos de medios televisivos y radiales. Se incorporan además fuentes primarias, consistentes en entrevistas realizadas en 2024 y 2025 a distintos referentes del cuarteto. Hemos examinado la bibliografía existente en torno al cuarteto como género musical, pero también como fenómeno social y cultural. En este sentido, la revisión bibliográfica ha sido central, no solo como un paso necesario en la construcción del estado del arte, sino también

en cuanto fuente secundaria de carácter complementario, en particular, para el análisis y consideración de los periodos históricos propuestos en el marco de este trabajo.

En atención a ello, sostuvimos una estrategia metodológica que articula perspectivas de economía política de la cultura para comprender al cuarteto como proceso de producción de mercancías musicales históricamente situado, a la vez que atendimos a las voces de distintos agentes del campo, en procura de construir un espacio de puntos de vista que nos permita, en términos de Bourdieu, "poner de manifiesto, por el mero efecto de la yuxtaposición, lo que resulta del enfrentamiento de visiones del mundo" (2007, 9) en torno al cuarteto.

Primer periodo: la conformación musical y social del cuarteto cordobés como género popular (1943-1955)

Un primer período del cuarteto cordobés se extiende desde sus orígenes, eminentemente rurales, hasta su reconocimiento como género musical, a lo largo de poco más de diez años. Se trata de un proceso mediante el cual el cuarteto adopta sus principales características distintivas y logra posicionarse como la música preferida de las celebraciones y fiestas de la ruralidad cordobesa.

La historia del cuarteto suele reconocer una suerte de *mito de origen* en los primeros años de la década de 1940, en el marco de la primera difusión radial de una actuación del Cuarteto Leo en radio LV3, el 4 de junio de 1943.[1] Si bien no se han conservado registros que testifiquen fielmente la realización de aquella actuación, diferentes instituciones públicas y privadas, así como diversos referentes del género, han ido construyendo un discurso de oficialización que se afirma sobre la base de la aceptación de aquel mito fundacional. Este supuesto funcionó también como punto de partida para la aparición de algunos textos normativos que procuraron darle un reconocimiento al cuarteto como patrimonio cultural y género folklórico tanto en la ciudad como en la provincia de Córdoba (Beaulieu 2024). No es el propósito fundamental de este trabajo poner en tela de juicio aquella narrativa oficializada, aunque sí retomar diferentes variables que han contribuido a la consolidación y consagración del cuarteto en el panorama de los géneros populares de la música argentina.

Por su parte, el cuarteto mantuvo una fuerte vinculación con los inmigrantes italianos y españoles –a quienes los lugareños llaman "gringos"–[2] de las zonas rurales de la provincia. Como veremos más adelante, las tradiciones musicales y culturales de ese grupo poblacional nutrieron el desarrollo y la expansión del cuarteto.

A este respecto, Blázquez afirma que "más allá de lo sucedido con esta primera presentación mediática, este cuarteto característico comenzó a presentarse en los *bailables* de LV3 y animar en el ámbito de la pampa gringa las fiestas patronales, las Fiestas Patrias, las celebraciones que seguían a la cosecha o para la despedida de los conscriptos del pueblo" (2009, 35). Asimismo, como señala Angelelli (2017), el espacio rural brindó el primer refugio de legitimación,

1. Esta fecha ha quedado fijada en el calendario de efemérides oficial de la provincia de Córdoba como el Día del Cuarteto.

2. La expresión "gringos" hace referencia a los migrantes europeos que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, se asentaron en diferentes zonas de la provincia para desempeñarse como trabajadores rurales.

caracterizó las primeras condiciones de reproducción del género y perfiló también sus lineamientos estéticos y sonoros, nutriéndolos de instrumentos y repertorios de raigambre marcadamente europea, configurando asimismo su función social y sus bienes simbólicos y comerciales por excelencia: el *baile*, la fiesta, el encuentro entre conjuntos y bailarines en salones, clubes deportivos, fiestas patronales y confiterías, se convirtieron en prácticas por antonomasia del mundo del cuarteto.

Si bien en un principio el término "cuarteto" se debió a la cantidad de músicos e instrumentos que lo conformaban (piano y contrabajo, acordeón, violín y cantante), más tarde ese mismo término se fue asociando a un conjunto de sonoridades devenido en género musical bailable y consagrado como el folklore cordobés (Blázquez 2006). Esas sonoridades se organizaron bajo un patrón rítmico-armónico conocido popularmente como *tunga-tunga* (Figura 1), que "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" (Florine 2000, 2).

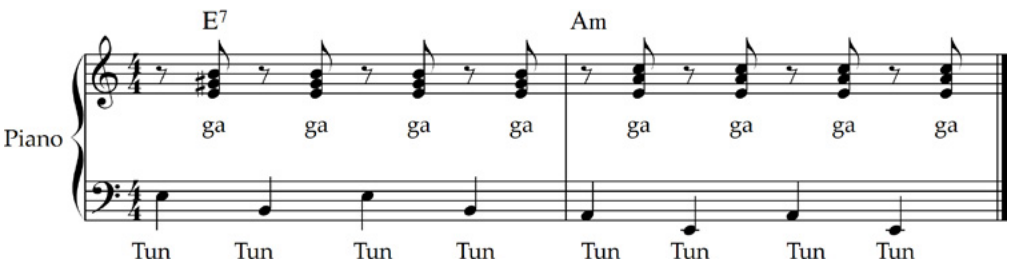

Figura 1 / Patrón rítmico-armónico del piano de cuarteto tradicional. Transcripción realizada por Julián Beaulieu.

Desde el punto de vista estilístico musical, el repertorio característico del Cuarteto Leo incluía géneros musicales que se identificaban con los consumos culturales de los inmigrantes europeos que asistían a los bailes.[3] Sus primeros registros discográficos, realizados en 1953 –una década después del comienzo de sus actuaciones–, incorporan pasodobles, rancheritas, foxtrots y tarantelas, lo que permite inferir la importancia de aquellas músicas en el repertorio de los bailes de cuarteto de las primeras épocas (Hepp 1988). Este conjunto de sonoridades terminaría por reconocerse más tarde como cuarteto original (Florine 1998), a lo cual desde mediados de la década de 1960 se agregaron pautas de producción, interpretación, repertorios y narrativas que conformaron un paradigma de producción discursiva del género (Montes 2024).

Con el correr de los años, el afianzamiento de los bailes de cuarteto en el ámbito rural de la provincia de Córdoba fue permeando progresivamente el área periférica de la capital mediterránea y llevando sus eventos a zonas cada vez más cercanas a la ciudad. Este proceso duró varios años y los primeros bailes de cuarteto en zonas aledañas a la ciudad se registran recién a partir de mediados de la década de 1950. Esta llegada del cuarteto desde el ámbito rural al urbano fue acompañada de un fuerte crecimiento demográfico y de la expansión de la mancha urbana de la ciudad de Córdoba, cuyos suburbios se desarrollaron a la par del

3. En referencia al público que comenzó a asistir a los bailes, González Dago sostiene que "eran criollos despreciados, como siempre, olvidados, analfabetos, con obligaciones y sin derechos, junto a italianos y españoles inmigrantes, cansados y con poca plata" (González Dago 2024).

establecimiento de plantas industriales que modificaron el paisaje periurbano de la capital provincial.[4]

Por su parte, las migraciones que alimentaron esta realidad demográfica tuvieron, según Brennan (1996), dos características salientes: el origen fuertemente regional de los migrantes (principalmente provenientes de la misma provincia y, en segundo lugar, de provincias del noreste y noroeste argentino) y una marcada juventud, que hizo de Córdoba la ciudad más joven del país, con más de la mitad de su población menor de treinta años. Estos elementos parecen haber sido determinantes en la llegada y consolidación del cuarteto en los suburbios cordobeses, pues fueron los jóvenes trabajadores (muchos de ellos provenientes del campo) quienes se trasladaron hacia el creciente polo industrial, en especial su sector automotriz y autopartista, que se estaba consolidando en la periferia de la ciudad de Córdoba.

La confluencia entre la gran proporción de migrantes provenientes del área rural de la provincia –entre los cuales el cuarteto era cada vez más aceptado–, los conjuntos migratorios de otras procedencias –que a su vez resultaban minoritarios frente a ellos– y el fuerte carácter juvenil de la población recién llegada colaboraron en la rápida consolidación del cuarteto cordobés como consumo cultural. En este proceso, la práctica del baile cuartetero proporcionó un lugar de encuentro para los recién llegados y un ámbito propicio para la construcción de las nuevas subjetividades industriales suburbanas.

En efecto, los espectáculos de cuarteto pasaron a tener lugar en múltiples pistas de baile y salones de clubes suburbanos que conformaron, a partir de la segunda mitad de la década de 1950, un circuito que comprendía "bailes multitudinarios en la pista 'Cherubini', 'La Carbonada', 'Club Jabase', 'General Belgrano', 'Club José Manuel Estrada', 'Santini-Muñoz' [...] y la famosa 'La Toscana' (N. del A.: ubicadas en los entonces suburbios de la ciudad)" (Hepp 1988, 79).

Con esa expansión territorial, el cuarteto cordobés mostró su capacidad para constituirse como una música subalterna, que fue rápidamente adoptada entre las prácticas culturales de los trabajadores industriales. En términos de economía política, el cuarteto, más específicamente el baile cuartetero con espectáculo en vivo, comenzó a perfilarse como una mercancía cultural que respondía exitosamente a una necesidad social (de celebración, encuentro, recreación, ocio y expresividad) de la nueva clase obrera cordobesa.

En resumen, desde su surgimiento en la década de 1940, el cuarteto cordobés fue experimentando modificaciones producto de su paso del ámbito rural al urbano y del cambio en la composición de su público. Mientras el momento rural del cuarteto se enlaza con las prácticas musicales traídas por los "gringos" que poblaron el campo cordobés durante la primera mitad del siglo XX, el proceso industrializador desplegado desde los años cincuenta lo llevó al espacio suburbano a través de la migración de la generación de sus hijos, quienes fueron a engrosar las filas de la creciente clase obrera industrial cordobesa así como de la llegada de migrantes de provincias vecinas. El ingreso progresivo del cuarteto a la ciudad no solo tuvo consecuencias cuantitativas –en términos del crecimiento de la cantidad de público

4. Dicho crecimiento implicó que la población de la ciudad de Córdoba entre 1947 y 1960 pasara de 380 mil a 580 mil habitantes (Malecki 2015), lo que explica casi el 80 % del crecimiento del total de población provincial en el mismo período y, en gran medida, se relaciona con el establecimiento de las fábricas automotrices IKA (1955) y FIAT (1954) en su periferia urbana.

que asistía a los bailes–, sino también trajo aparejado un cambio de sus sonidos y estéticas, que desde el ámbito rural se fueron adaptando al terreno de los suburbios de Córdoba.

Segundo periodo: la dinámica industrial del cuarteto (1955-1999)

De acuerdo a lo hasta aquí expuesto, el cuarteto en cuanto género es indisociable de la dinámica económica e industrial de la provincia. En atención a ello, nuestro abordaje de esta realidad musical reconoce la necesidad de recuperar una mirada de economía política de la música que considere su carácter mercantil a la vez que atienda las características industriales que históricamente adoptó sin perder de vista a los actores que involucra, en especial a los músicos en cuanto trabajadores (Attali 1985). En efecto, el cuarteto fue desplegando con el paso de los años una lógica crecientemente industrial que, desde los primeros espectáculos en vivo para animar celebraciones en poblados rurales, llegó a la actual dinámica urbana de bailes a gran escala, a cargo de productores privados de conciertos, aunque este proceso tuvo diferentes etapas, cuyas características exponemos a continuación.

De la lógica familiar al salto discográfico del cuarteto

El mercado de bailes de cuarteto encontró, como hemos desarrollado, sus primeras condiciones de reproducción y crecimiento en el medio rural cordobés en la década de 1940. En este contexto, las relaciones personales directas desempeñaron un rol central en la conformación de los grupos musicales a partir de la impronta dada por el Cuarteto Leo, que se conformó como una empresa familiar y, con el paso del tiempo, se mostró como parte de una lógica exitosa y adecuada a la dinámica cuartetera; incluso hasta entrada la etapa en que los bailes se asentaron en el medio periurbano cordobés, durante la década de 1960. En estas líneas nos detendremos brevemente en este tipo de vínculo para comprender las implicancias del salto de escala que implicó su posterior incorporación en la industria discográfica.

En efecto, las relaciones personales directas primaron en la conformación de lo que se conoce como "los cuatro grandes" del cuarteto; primero a partir del armado del Cuarteto Leo por Augusto Marzano –cuya hija Leonor estuvo a cargo del piano y luego se casó con el acordeonista del grupo, Miguel Gelfo–. Luego, en las empresas musicales iniciadas por Carlos Rolán (quien celebraría matrimonio con Marta Gelfo, hija de Miguel Gelfo y Leonor Marzano), el Cuarteto Berna (formado por Bernardo Bevilacqua, sus dos primos Daniel y Dante Franco, y Carlos Jiménez) y el Cuarteto de Oro (integrado por "Coquito" Ramaló –hermano de Carlos Rolán– y Carlos "La Mona" Jiménez, su sobrino político). Los vínculos familiares, de vecindad y cercanía jugaron un papel determinante en los primeros grandes grupos del cuarteto.[5]

5. Daniel Franco, histórico acordeonista del Cuarteto Berna, contó en una reciente entrevista televisiva que su iniciación como grupo surgió a raíz del vínculo que su tía tenía con los integrantes del Cuarteto Leo: "Fueron a casa una vez a comer un asado, porque yo tenía una tía que [...] le dijo 'tengo unos sobrinos que tocan todos los temas de La Leo' [...] Y nos escucharon. Dice: estos chicos están para tocar ya, dice, estos chicos tocan como grandes" (Cadena 3 Argentina. "DANIEL FRANCO, histórico músico de la Mona Jiménez: 'El acordeón es mi vida'| Charlas de Verano", 15 de enero de 2025, video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RA4ZOLmlmtk&t=1426s).

Estas relaciones familiares aseguraban, a su vez, cierta continuidad en el emprendimiento artístico, y generaban la confianza de las distintas comunas o municipalidades que contrataban sus servicios para las celebraciones locales (Blázquez 2009). El complejo entramado de relaciones de parentesco y amistad entre quienes integraron "los cuatro grandes del cuarteto" se grafica en la Figura 2.

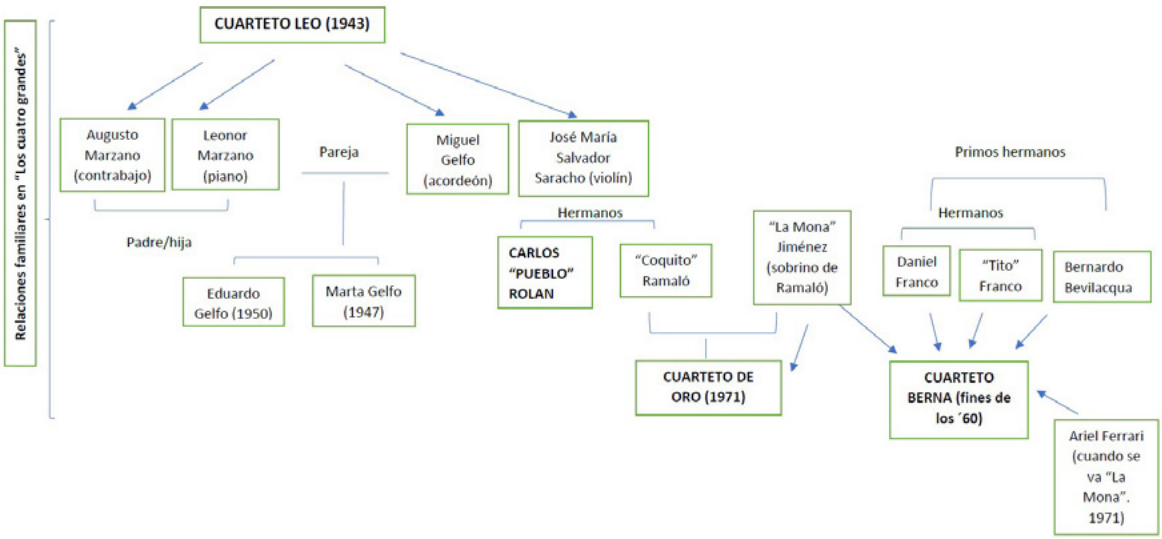

Figura 2 / Las relaciones familiares en "los cuatro grandes" del cuarteto.
Esquema realizado por Julián Beaulieu en base a Blázquez (2009).

A su vez, el esquema instrumental del cuarteto tenía una doble virtud económica. Por un lado, de carácter logístico, dado que la reducción de integrantes respecto de las orquestas características –que sumaban más de diez personas– aseguraba una mayor capacidad y facilidad de movilidad de músicos e instrumentos (Pizarro 2009), en especial en el medio rural y aun cuando se trasladaran el piano y el contrabajo.[6] Por otro, en términos presupuestarios, pues como apunta Blázquez (2009), el menor tamaño de la orquesta facilitaba su contratación en pueblos y localidades del ámbito rural, con recursos acotados, cuyas festividades fueron, durante los inicios, el corazón de la vida cuartetera.

Las diferentes características a las que hemos hecho referencia –las relaciones familiares, el tamaño del grupo, el carácter festivo de la música, la identificación con los sectores populares del ámbito rural– fueron centrales para la consolidación de una propuesta artística exitosa en términos de convocatoria de público y cantidad de contrataciones. Pensado como un proyecto artístico para animar fiestas y hacer bailes en los poblados rurales cordobeses, el cuarteto característico tuvo una mejor *performance* en el mercado de fiestas de las pequeñas localidades del interior provincial en virtud de las ventajas ya apuntadas en términos de costos

6. Uno de los músicos que participaron de los conciertos rurales del Cuarteto Leo lo recuerda así: "Teníamos un piano vertical, que lo llevábamos a todos lados, y siempre llevábamos una llave para afinarlo, porque en los caminos [...] esos caminos de tierra que había, se desafinaba, donde lo movíamos en la *pick-up* y todo, llegaba muy desafinado, había que afinarlo a oído, entonces estábamos con la llave, con un diapasón a 440 y ahí lo afinábamos" (Entrevista a Ángel "Negro" Videla, 2020).

operativos, logística y redes familiares. De esa manera, el cuarteto cordobés se construyó como una propuesta musical alimentada por una economía del espectáculo en vivo asentada en las fiestas y celebraciones del ámbito rural, en una suerte de etapa primigenia de la industria del ocio y el entretenimiento cordobés.

Diez años después de aquel primer concierto en radio LV3 el cuarteto tuvo su primer registro discográfico, que también llevó a cabo el Cuarteto Leo con sus primeros simples, editados en 1953 por el sello Trío. Si bien este primer paso discográfico estuvo enfocado en el mercado del interior cordobés, manteniéndolo aún lejos de las grandes ciudades, sí parece haber contribuido al aumento de popularidad del cuarteto en esos ámbitos, así como al surgimiento de nuevos grupos musicales que replicaban la propuesta del Cuarteto Leo.

Sin embargo, la gestión de las contrataciones del Cuarteto, así como de la grabación y distribución de los discos, se realizaban en el marco de aquella economía familiar,[7] comandada por Augusto Marzano, quien oficiaba de distribuidor de discos y productor ejecutivo de los espectáculos del grupo. El propietario de una disquería de la ciudad de Córdoba muy vinculada al cuarteto recordaba así esos primeros pasos discográficos del género:

> Hace muchos años este señor [Augusto Marzano] [...] fue a Rosario, grabó, llevó la cinta a la prensadora, le entregaron los discos, los pagó, los trajo a Córdoba en una camioneta y los empezó a repartir en todas las disquerías en forma de consignación. Como a ninguno de los disqueros nos comprometían, los tuvimos ahí, y notamos que comenzó a venderse, a venderse cada vez más. Y este señor todas las semanas venía, le dábamos el dinero y reponía los discos.[8]

De tal modo, en términos económicos la avanzada discográfica del cuarteto estuvo sostenida en una lógica artesanal marcada por una casi inexistente división del trabajo entre las tareas de planificación, ejecución musical, organización de conciertos y distribución de discos.

En ese contexto de proliferación del cuarteto en los pueblos rurales de Córdoba, así como de provincias vecinas y tras aquella primera edición discográfica, el aumento de la escala del negocio cuartetero despertó la atención de la industria discográfica, a tal punto que el sello CBS se interesó en el grupo y en 1958 editó su primer LP (larga duración), *Del brazo con la suerte*.

Esto representó un salto cualitativo en la historia del género, no solo por haber firmado su primer contrato con una compañía discográfica multinacional (desde entonces hasta 1968 el grupo lanzó diecisiete LP, todos ellos a través de CBS), sino porque la distribución del material alcanzaría una escala que hasta entonces se agotaba en las capacidades del propio grupo, potenciando su crecimiento y, a través suyo, del género mismo, en las periferias suburbanas de la ciudad de Córdoba.[9]

---

7. El aspecto productivo de la composición de canciones del Cuarteto Leo refleja aquella lógica endogámica de producción, replicada en la creación y registro autoral: en la base de datos de Sadaic (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, ente recaudador de los derechos de autor en Argentina) la casi totalidad de composiciones registradas por Augusto Fernando Marzano comparten autoría con su hija Leonor o con Miguel Gelfo (su esposo).

8. Carlos Maldonado, citado en Gornitz y Tagle (1988, 8-9).

9. Si bien no existen registros cuantitativos de la actividad cuartetera para ese momento, según Hepp (1988) durante la segunda mitad de la década de 1950 los bailes pasaron a tener lugar también los días viernes (a diferencia de las festividades rurales, desarrolladas los sábados y domingos), aumentando la frecuencia de los conciertos que, en ese marco, comenzaron a proliferar en los pueblos y las afueras de la ciudad.

El baile de cuarteto como mercancía urbana

Si hasta este momento el género había comenzado a participar de los mercados musicales suburbanos, la llegada del cuarteto al corazón de la ciudad tuvo lugar hacia fines de la década de 1960, más de un decenio después de aquel primer LP, momento en que los espectáculos musicales cuarteteros se expandieron por los salones de baile urbanos, impulsando cambios en la economía de la música en vivo y abriendo paso a una nueva etapa en la historia industrial del baile de cuarteto.[10]

El aprovechamiento que los bailes de cuarteto hicieron del ya referido crecimiento industrial y poblacional de la ciudad de Córdoba tuvo un impacto en la escala de los eventos musicales y en su incorporación a la industria urbana del ocio y el espectáculo, adecuando su propia dinámica productiva al negocio del esparcimiento y la nocturnidad juvenil cordobesa.

En términos económicos, el aumento en la escala de los eventos, ahora plenamente urbanos, si bien no requería los costosos traslados del medio rural, exigía, sin embargo, mayor inversión en infraestructura –dado que el público por cada espectáculo era sustancialmente mayor– y equipamiento técnico –en particular vinculado a las necesidades de amplificación e iluminación, así como de quienes estarían a cargo de ello–. Además, la introducción de instrumentos eléctricos que facilitaran su amplificación, en su mayoría de origen importado, elevaba los mínimos de capital necesario para desempeñarse en vivo.

En otras palabras, la producción de los bailes en la gran ciudad supuso un aumento en la composición orgánica del capital que requería una inversión que no todos los grupos se encontraban en condiciones de realizar. Cuando un integrante del grupo musical lo hacía, asumía de algún modo el lugar de líder o cabecilla del negocio oficiando de contratista de sus propios músicos; en tanto que, cuando esto no era posible, aparecía sencillamente la figura del empresario que adelantaba capital (mayormente algún actor vinculado al negocio del espectáculo o esparcimiento nocturno) y se ocupaba del gerenciamiento de la empresa cuartetera. Quienes personifican ese capital en la producción musical son los dueños de los conjuntos de cuarteto, generalmente en asociación con los gerentes y/o propietarios de los salones de baile.[11]

Un aspecto relevante a tener presente para comprender esta particularidad del cuarteto radica en la centralidad que la actividad en vivo conservó incluso en las mejores épocas discográficas del género, lo que llevó a que la sustentabilidad del negocio no estuviera en la venta de discos sino en las actuaciones en vivo de las bandas. Esto implicó que el proceso de acumulación de capital discográfico fuera limitado (pese al crecimiento poblacional de Córdoba y a sus buenos niveles salariales, el mercado era mucho menor al de la ciudad de Buenos Aires) y, consecuentemente, también lo fueran las retribuciones por derechos fonográficos, en comparación con los recursos obtenidos en los bailes. A diferencia de otros géneros populares, como por ejemplo el rock, donde la actividad discográfica impulsó su crecimiento inicial durante la década de 1960 (Alabarces 1993), la actividad cuartetera en vivo impulsó a

10. Los registros del primer baile de cuarteto urbano se remontan a febrero de 1969, cuando el Cuarteto Leo actuó en el club Asociación Rieles Argentinos, en un barrio céntrico de la ciudad.

11. La clasificación de los empresarios del ámbito del cuarteto exige una profundidad que ponga en evidencia la diversidad y heterogeneidad del sector, aunque esto escapa a las posibilidades de este escrito.

la discográfica, con lo cual el proceso de capitalización del cuarteto tuvo lugar centralmente en los bailes.

Ahora bien, el cambio en la forma de producción que señalamos implica el paso de un esquema de actuaciones bajo la lógica de la contratación de un conjunto por un monto o *cachet* fijo (que mayormente era acordado con el propio grupo), hacia otro en el que los inversores o dueños de los grupos se asocian con el propietario o gerente de un salón de baile (lo que se conoce como *joint venture*), para llevar a cabo el evento. Según Blázquez, de esa manera se "transformó una forma de contratación con precio fijo, donde una de las partes ('el club') corría con los mayores riesgos y obtenía las mayores ganancias, por otra forma de asociación más o menos informal entre dos empresarios que reparten de un modo más igualitario riesgos y ganancias" (2009, 120).

Desde una perspectiva de economía política, esto responde al proceso de capitalización que atravesaron las bandas de cuarteto en esa etapa de su desarrollo. Primero, bajo la forma de pequeño capital (el que representaban los propios músicos –aunque mayormente era el líder de la banda– y sus instrumentos, por un lado; el de quienes eran propietarios de un salón o pista, por otro); luego como proceso de acumulación de capital a partir del cual los requerimientos de inversión arriba apuntados terminan consolidando dueños de grupos de cuarteto, por una parte, y productores de espectáculos, por otro, como personificaciones del capital en la naciente industria del género. El actor invisibilizado en todo este proceso es el vendedor de su fuerza de trabajo (es decir, los músicos, técnicos, asistentes, contratados para el espectáculo), aunque esto será retomado más adelante.

Según el relato de Emeterio Farías, reconocido empresario del cuarteto y los medios de comunicación en Córdoba desde hace varias décadas, la dinámica asumida por los bailes en el entorno urbano le permitió –en sus comienzos como ayudante en la organización de bailes hacia mediados de la década de 1960– acumular un pequeño capital inicial que, más adelante, lo impulsaría como productor:

> Trabajo haciendo eso [ayudando en la contratación de las orquestas y la administración de los bailes en los barrios] y me logro comprar un *Rastrojero* (N. de los A.: vehículo de carga tipo *pick-up*), le pongo dos bocinas (una propaladora), la usaba para hacer publicidad para los bailes y además la usaba durante la semana para hacer publicidad a los comercios. [...] conocí un socio —que fue socio mío durante veintiocho años, empezamos a hacer bailes en barrio Yapeyú—, tuvimos la temporada de verano [...] donde hoy es el Polideportivo General Paz. Ahí tuvimos diez años que nos fue muy bien, muy bien, fue el baile número uno de Córdoba" (Canal 10 de Córdoba 2017).

La llegada al campo de este nuevo tipo de agente, que interviene en la producción del evento, articulando su negocio con los clubes deportivos (o salones) y los diferentes conjuntos musicales, representó un cambio en la dinámica económica cuartetera en la cual la figura de quien adelantaba capital se volvía crecientemente relevante.

De tal manera, hacia fines de la década de 1970 el baile de cuarteto con música en vivo ya se había consolidado como la mercancía principal de la industria cuartetera, reconociéndose como la práctica cultural por excelencia de los sectores populares cordobeses. Esa producción

mercantil, por otro lado, configuró un mercado laboral y un *habitus profesional* específico del género. De forma creciente, el cuarteto implicó una serie de competencias musicales y no musicales que los trabajadores debían manejar para asegurar la producción exitosa del baile. Las primeras incluían el conocimiento del repertorio, de los movimientos rítmicos, armónicos y melódicos propios del género; las segundas, en tanto, la logística de armado del espectáculo, venta de bebidas y *tickets*, entre otras.

El progresivo crecimiento de la escala de la economía de los cuartetos, consolidada ya en el mercado urbano del esparcimiento y el espectáculo, terminó dando lugar a una etapa del género caracterizada por la conquista de medios de comunicación radiales y televisivos, que desarrollaremos a continuación.

La mediatización del fenómeno cuartetero

Durante las primeras décadas de vida del cuarteto las radios habían tenido un papel central en su difusión, en particular en el medio rural, pero crecientemente también en el urbano, desde cuyos auditorios se transmitía la música en vivo en sus emisiones llamadas "bailables" (Martínez Luque 2022). A medida que se popularizó el disco de vinilo como soporte de los registros musicales durante la década de 1960, la industria discográfica reconoció la importancia de valerse de medios de comunicación para ampliar su negocio, evidenciado en la aparición de programas televisivos como *El club del clan*, donde las compañías discográficas promovían a sus futuras estrellas de música joven, entonces enfocadas hacia la llamada Nueva Ola (Pujol 2020). En el caso del cuarteto, inmerso todavía en una lógica económica que poco a poco hacía pie en la ciudad y que mayormente giraba en torno a los bailes en vivo rurales y suburbanos, esa necesidad no se manifestó tan tempranamente;[12] aunque su salto al medio urbano durante los años setenta y la consecuente ampliación de escala de su producción abrieron una nueva etapa en la cual los medios de comunicación recobraron centralidad en el negocio.

De tal manera, desde fines de la década de 1970 el lugar de los productores se convirtió en una variable clave del crecimiento de la industria del cuarteto, fundamentalmente porque algunos de ellos, como el caso de Emeterio Farías, primero, y sus hijos Marcos, Gustavo y Mauricio, después, comenzaron un proceso de verticalización de la producción que incluyó la realización de emisiones dedicadas al género (como *Todos con Marconi*, en Canal Doce o *Música con todo*, en radio LV2), la creación o asociación con medios de comunicación específicos de cuarteto (Radio Suquía, Cadena 3), y la formación, producción y promoción de grupos en el marco de *productoras*, que estratégicamente difundían desde esos mismos medios ubicados en la ciudad de Córdoba.

Así, el papel de los empresarios del mundo del cuarteto tendió hacia la concentración de actividades relacionadas a la producción del baile, y esa verticalización demandó la gestión de una serie de ramas que se vinculaban en mayor o menor medida con él. En este sentido, la creación de productoras de contenido que concentran actividades, representan artistas,

12. La TV cordobesa inauguró sus programas de cuarteto en 1974 con *La fiesta de los cuartetos*, en Canal Doce y, un año más tarde, se estrenó *Los chiflados del batallón*, un largometraje (dir. Enrique Dawi 1975) donde el Cuarteto Leo aparecía interpretando "Se va Camila", de su *long play Llegó el sucundín*, lanzado en 1974.

manejan su difusión y la de los bailes fue un claro signo del rumbo que comenzó a tomar el cuarteto desde el punto de vista industrial.

En el marco de dicho crecimiento, en 1987 el Cuarteto Leo fue convocado al festival de folklore de Cosquín, y en 1988 esa misma invitación fue realizada a "La Mona" Jiménez en una noche que terminó con fuertes incidentes entre los asistentes y la policía. El evento significó, de algún modo, un reconocimiento público de la relevancia que el género había alcanzado entre el público cordobés (e incluso más allá de la provincia), en atención a que el festival solía transmitirse en vivo por TV a todo el país. Sin embargo, tras esos incidentes el cuarteto se mantuvo ajeno a los festivales de gran escala, aunque este evento permitió poner en evidencia el crecimiento que en términos de Negus (1999) se estaba desplegando en el mundo del cuarteto para constituirse como género de música popular.

Este proceso, que implicó una progresiva subsunción del trabajo musical a la lógica de la acumulación de capital (Marx 1999) propia del negocio del espectáculo, se desplegó durante la década de 1980 pero fue impulsado especialmente por la política de desregulación y privatización del sector de radiodifusión y televisión llevada a cabo durante la primera presidencia de Carlos Menem (1989-1995). En ese marco se promovió la participación de empresas privadas como titulares de radios y canales de televisión y varias emisoras radiales de frecuencia modulada (FM), que hasta entonces funcionaban de manera clandestina (sin licencias oficiales), lograron permisos que les permitieron consolidarse en el mercado de medios vinculadas al negocio musical (Angelelli 2017; Martínez Luque 2022). Así nacieron propuestas mediáticas específicas para los sectores populares cordobeses, convertidos ahora en públicos sectorizados a partir de lógicas comerciales basadas en estrategias de gusto-consumo, como fue el caso de Radio Popular (propiedad del multimedio Radiodifusora del Centro S.A.) y Radio Suquía (cuyo propietario inicial fue Emeterio Farías), ambas con una programación musical bien definida que las identificó con el género cuartetero.

La consolidación del baile como principal mercancía de la industria del cuarteto implicó una escala tal que exigía la intervención de redes de gestión, organización, producción, publicidad y promoción de grupos, lo cual era cubierto con el capital adelantado por las productoras. La popularidad alcanzada por el género equiparó la práctica del baile de cuarteto con un evento masivo y con diversos rasgos de espectacularidad que promovieron un proceso de mediatización del género en tanto que lo inscribieron en una "dinámica performativa de puesta en escena" (Hjarvard 2016, 248) que desde entonces resulta casi identitaria del género y de su pertenencia a los sectores subalternos cordobeses. Sin embargo, si bien existieron circunstancias puntuales en que bandas o cantantes de cuarteto tuvieron apariciones televisivas más allá de la provincia de Córdoba, este desarrollo mediático del género tendió a circunscribirse al territorio provincial y debió esperar hasta los primeros años de la década de 2000 para alcanzar las pantallas de los principales medios televisivos nacionales.

Tercer período: la expansión del cuarteto más allá de su territorio y formato de origen (2000-2024)

Hasta aquí hemos desarrollado algunos aspectos que permiten desandar el camino seguido por el cuarteto hasta consolidarse como un género de peso en la industria musical argentina, lo cual recién tuvo lugar a escala nacional entre el segundo lustro de la década de 1990 y los primeros años del nuevo milenio. En esos años el cuarteto había comenzado a expandir el alcance de su actividad hacia otras provincias del territorio argentino, algunas de las cuales mostraron gran receptividad en términos de consumo, distribución y formación de artistas (provincias del noroeste como La Rioja o Catamarca, e incluso la provincia de mayor capacidad de irradiación cultural: Buenos Aires).

Posiblemente, el punto de quiebre para la nacionalización del cuarteto se encuentre hacia comienzos del 2000, cuando Rodrigo Bueno, alias "El Potro", realizó trece conciertos en el estadio Luna Park (cuya capacidad es de siete mil personas) y tanto él como Carlos "La Mona" Jiménez aparecieron en horario central en uno de los programas más vistos de la TV argentina. La popularidad alcanzada por ambos responde a dos trayectorias sumamente distintas. Mientras que Rodrigo Bueno la logró a partir de una sólida trayectoria en el circuito de las *bailantas* porteñas, extendida a lo largo de la década de 1990,[13] el segundo lo hizo con sus bailes desde el territorio cordobés, apelando a una reivindicación del cuarteto tradicional y de una fuerte relación con los sectores subalternos, donde llevaba ya varias décadas de actividad.

Sin embargo, en ambos artistas se percibe, en esta etapa, una fuerte apelación a la cordobesidad como signo distintivo, que representó un elemento central de la identidad cuartetera para su posicionamiento en el mercado de músicas populares en Argentina. Si bien no se ocultaba el carácter social fuertemente subalterno del cuarteto, se tendió a acentuar, a los ojos y oídos de su público extra cordobés, su pertenencia geográfica. El salto de popularidad tuvo lugar a partir de la inscripción del cuarteto como un fenómeno musical y social que hizo de su cordobesidad un signo de autenticidad y territorialidad, del cual se valió para diferenciarse y legitimarse como género en un mundo de músicas populares-bailables entonces ciertamente hegemonizado por la cumbia.[14] Hacia fines de la década de los noventa, el signo de distinción se volvió discurso. En canciones como "Soy cordobés" (Rodrigo Bueno, 1999) o "Nuestro estilo cordobés" ("La Mona" Jiménez, 1999) los enunciadores se muestran conocedores del cuarteto cordobés, y asumen 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 (Montes y Beaulieu 2024).

Ahora bien, esa cordobesidad, como relato de una identidad provincial distintiva, es asimismo una construcción hegemónica que, en cuanto "matriz de identificación y diferenciación" (Lanusse y Lazzari 2005), incluye y excluye identidades que el cuarteto logró integrar hacia su consagración como género musical urbano en la década de 1970. En estos términos, la

13. El término *bailanta* comprende tanto a un conjunto de músicas "tropicales" plebeyas (en especial, la cumbia) como al espacio físico donde los fines de semana tenían lugar sus bailes en los barrios populares de la ciudad y el conurbano de Buenos Aires (Alabarces y Silba 2014).

14. Una de las canciones que hicieron famoso a Rodrigo Bueno y cuya letra inevitablemente lleva a recordarlo, reza: "soy cordobés y ando sin documento / porque llevo el acento de Córdoba capital" (N. de los A.: alude al acento cordobés, fácilmente reconocible al ser escuchado).

industria musical metropolitana "porteña" abrazó al género a partir de digerir el componente territorial del cuarteto (su "cordobesidad") antes que el social (su fuerte identificación con los sectores subalternos).[15] A partir de entonces, la música de cuarteto fue incorporada al paisaje urbano de consumos musicales de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores como parte del "mercado tropical" de las bailantas.

Esta incorporación, en tanto, se realizó por un camino particular: la llegada del cuarteto a las bailantas en los primeros años de la década del 2000 tendió a adoptar sus dinámicas en vivo, consistentes en que cada grupo tocara en múltiples espectáculos por noche (en distintos salones), aunque ello no implicara que en el ámbito cordobés se modificara su lógica de una banda por baile.

En efecto, dentro de la jurisdicción cordobesa, en el mundo de los bailes cuarteteros, cada salón tiende a centrar su espectáculo en un grupo musical, aunque pueda haber invitados, pues cada banda tiene su propio público, que preferentemente no se mezcla con el de otras bandas. Incluso suele haber trifulcas nocturnas entre ellos al salir de los bailes, por lo cual los organizadores procuran evitar tales encuentros. Por su parte, en Buenos Aires, la bailanta, un circuito de eventos caracterizados por una muy alta rotación de bandas musicales en vivo, implica que cada noche una banda de cumbia toque en no menos de cinco o seis salones distribuidos en diferentes puntos de la ciudad (en cada uno de los cuales su espectáculo en vivo dura entre 30 y 40 minutos). Esta diferencia de las lógicas de producción entre el cuarteto y la bailanta impacta no solo en los desplazamientos y la logística requerida sino en las dinámicas de trabajo, las relaciones laborales y los vínculos entre los propios músicos.

A partir de la década del 2010 se observa la aparición de un fenómeno diferente a partir de la confluencia de diversos géneros musicales, no solo bailables, en los denominados festivales multigénero. Este fenómeno, cabe decir, no es exclusivo de Argentina, sino que responde a una tendencia global que, según Bennett, Taylor y Woodward (2014), desde los últimos años del siglo XX ha convertido a estos festivales en pilar de los calendarios culturales y los ha articulado con procesos de diversificación del público local y global. Se trata de eventos que conjugan la música en vivo con actividades artísticas y culturales diversas, espacios gastronómicos y de promociones y exposiciones de distinto tipo.

Durante la primera década del siglo XXI, la actividad musical, especialmente en el terreno del rock, se había visto transformada por la consolidación de una lógica de festivales de música que, con escenarios que duraban varios días y por los que pasaban numerosas bandas musicales, ofrecía una alternativa económicamente más viable al nuevo contexto económico que la de los grandes recitales con grupos extranjeros, cuya contratación resultaba demasiado onerosa. Así, el modelo de festivales con músicos locales (donde eventualmente pudiera participar algún grupo extranjero) se fortaleció a lo largo de la década y festivales como Quilmes Rock, Cosquín Rock, Personal Fest o Pepsi Music animaron una novedosa dinámica de actividad musical en vivo *mainstream*, si bien continuó siendo hegemonizada por grandes auspiciadores.

El terreno de la música tropical, por su parte, no vio en este período tan alterada su dinámica en vivo, por cuanto las bandas de cumbia y cuarteto eran casi exclusivamente nacionales y su actividad no se concentraba en grandes estadios o eventos, sino en múltiples salones

15. Un análisis de los discursos identitarios del cuarteto con relación a la industria musical de Buenos Aires escapa a las posibilidades de este trabajo. Al respecto, véase Montes y Beaulieu (2024).

("bailantas") o clubes barriales esparcidos por el espacio urbano. Sin embargo, la nueva dinámica de los festivales de rock ampliaba la diversidad musical en los eventos y comenzó a ser receptiva de bandas y músicos ajenas al género, entre las cuales en ocasiones se incluían varios del mundo "tropical". El caso más paradigmático de este fenómeno acaso estuvo personificado en Pablo Lescano, referente musical de la llamada "cumbia villera", quien durante los primeros años 2000 estableció vínculos y colaboraciones con varias bandas de rock y música electrónica y de este modo promovió la visibilidad de la cumbia más allá de sus circuitos habituales de bailanta.

Paralelamente, en el mismo período el cuarteto cordobés también fue ganando aceptación social allende los sectores subalternos que históricamente conformaron su público, incluyendo colaboraciones y participaciones con músicos del ámbito del rock, el folklore e incluso la cumbia,[16] pero también participando de festivales nacionales y provinciales tradicionalmente vinculados a la música folklórica. Ya hacia el año 2012, Carlos "La Mona" Jiménez fue convocado nuevamente al festival de Cosquín con motivo de su quincuagésimo aniversario y, progresivamente, tanto este como el festival de Jesús María comenzaron a incluir días específicos con música de cuarteto.[17]

En este contexto de expansión de públicos y renovada exposición del cuarteto, el gobierno provincial propuso en 2012 la creación del llamado Cuartetódromo: Carnaval del Cuarteto, un festival impulsado por el gobierno provincial, a imagen y semejanza del Sambódromo de Río de Janeiro, con un objetivo explícitamente turístico y que, si bien no consiguió sostenerse a lo largo del tiempo, ilustró la importancia del cuarteto para el estado provincial, como símbolo identitario pero también como actividad económica y atractivo turístico.[18] Asimismo, en 2019, el mismo Jiménez fue convocado a la edición argentina del festival Lollapalooza, que reúne a una multiplicidad de artistas locales e internacionales de diversos géneros musicales.[19]

Desde el fin de las restricciones por la emergencia sanitaria, las actuaciones de Jiménez pasaron a realizarse casi exclusivamente en el marco de festivales organizados por la productora Universo Jiménez (dirigida por su hijo Carli Jiménez). La decisión de producir un evento masivo que se realiza cada dos o tres meses, a diferencia de la regularidad semanal de los bailes, se corresponde con la idea de dar un valor distintivo a la actuación del artista a la vez que implica un reconocimiento de la creciente masividad del fenómeno cuartetero.[20] A este respecto, uno de los técnicos de escenario de "La Mona" Jiménez, entrevistado en el marco de esta investigación, afirmaba que la consolidación de los festivales reflejaba la búsqueda de

16. Algunos ejemplos de estas colaboraciones con artistas ajenos al cuarteto en la primera década del 2000 son "El Federal" ("La Mona" Jiménez con Gustavo Cordera, 2005); "El beso" ("La Mona" Jiménez con Fito Páez, 2005); "Que mal ondón" ("La Mona" Jiménez y Los Auténticos Decadentes, 2007).

17. Ambos, el Festival Nacional del Folklore, en Cosquín, y el Festival Nacional de Doma y Folklore, en Jesús María, son los más reconocidos de la música folklórica y transmitidos en vivo por radio y TV abierta a todo el país.

18. En su presentación a la prensa, el gobernador de la provincia argumentaba: "queremos que los turistas, en vez de pasar rumbo a las sierras, se queden tres o cuatro días en Córdoba disfrutando del cuartetazo y continúen luego con su viaje" (Beaulieu 2024, 10).

19. Otros músicos y bandas de cuarteto tuvieron participación en fiestas y festivales en distintas provincias de Argentina, aunque por motivos de extensión aquí nos enfocamos en el caso de Jiménez, en atención a su relevancia, para ilustrar el fenómeno analizado.

20. Debe notarse también que "La Mona" Jiménez, quien inició su carrera musical en 1967, lleva más de cinco décadas de trabajo musical ininterrumpido, y sus ya más de setenta años de edad y su estado de salud (debió ser internado varias veces durante los últimos cinco años) dificultaban el sostenimiento de la frecuencia semanal con la cual había hecho bailes durante toda su carrera.

aprovechamiento económico del aumento de la popularidad del músico cuartetero más allá del territorio cordobés:

> [...] también había un cambio radical, el cambio de su carrera, sus empresas. Se estaba formando [la compañía productora de espectáculos] Universo Jiménez, entonces como que venían todos los cambios acompañados, el cambio era completo [...] Se quería llevar a un nivel internacional todo lo que es producto "Mona" Jiménez.[21]

El carácter extraordinario de sus espectáculos en vivo se corresponde también con un cambio en el tamaño de los eventos, lo cual se evidencia con solo considerar los aforos de los espacios ocupados. Mientras el mayor espacio utilizado para bailes de cuarteto en la ciudad de Córdoba los fines de semana, el centro de eventos Forja, tiene una capacidad de diez mil personas (el resto de los grandes salones fluctúa entre las tres mil y ocho mil personas), el festival Bum Bum se realiza asiduamente en el estadio Mario Alberto Kempes (el más grande de la provincia) con una capacidad cuatro veces mayor.

Este salto en la escala de los eventos ha implicado también un cambio considerable en el precio de las entradas que, si bien puede resultar hasta tres veces mayor al de un baile regular, además de la actuación de la figura principal incluye numerosos artistas de otros géneros musicales en la grilla de programación. Según el director de la productora de estos eventos, "tenemos amigos del trap [...] de lo mejor del folklore [...] y después tenemos amigos del rock, también, [que son músicos] internacionales", lo que asimismo se articula con la búsqueda de públicos más allá de los habitués locales del cuarteto, pues (en referencia al Festival Nacional del Cuarteto organizado por Universo Jiménez) "son dos días con más de cuarenta, cincuenta, sesenta bandas de cuarteto, con la gastronomía local y empezamos a ver un poquito de eso, empezamos a ver chilenos, paraguayos, algunos brasileros".[22]

A su vez, estos festivales introducen transformaciones en la dinámica industrial del cuarteto en múltiples aspectos. Por un lado, en términos de estrategia comercial, posicionan a "La Mona" como una figura de gran peso en el campo de la música popular, capaz de reunir artistas con lineamientos estéticos muy variados, diferenciándose así del resto de las bandas de cuarteto, que, en su mayoría, si bien con colaboraciones y escenarios compartidos, mantienen una lógica endogámica en el género. Por otro lado, amplía los públicos más allá del ámbito estrictamente cuartetero, extendiéndolo a sectores medios urbanos a los que el cuarteto en su modalidad de baile tradicional, en salones y clubes deportivos barriales identificados como propios de sectores populares empobrecidos, no les resultaba atractivo.

Asimismo, la articulación del cuarteto con otros géneros musicales trajo a estos eventos un conjunto de prácticas y costumbres ajenas al género, tales como la posibilidad de acceder a un espacio VIP, puestos de comida y bebida, de promociones de las distintas compañías patrocinadoras, articulación con el uso de redes sociales antes, durante y después de los festivales, a la vez que su opción de verlo a distancia en modalidad de *streaming*, algo que a su

21. Entrevista a DV, técnico de sonido de la productora Universo Jiménez, realizada por Julián Beaulieu el 12 de febrero de 2025.

22. Carli Jiménez, en Federico Racigh. "Entrevista a Carli Jimenez", video de YouTube, 13 de agosto de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=oOHplZ6xJ2s&t=717s.

vez ya viene sucediendo en el ámbito del rock. Por último, en términos económicos, la menor frecuencia de los eventos reduce las horas totales de contratación de la fuerza de trabajo, tanto de los músicos como de técnicos y asistentes, al tiempo que representa un aumento de la inversión en infraestructura y equipamiento, lo que constituye nuevamente un crecimiento de la composición orgánica del capital en la industria cuartetera.

Se trata de un proceso que supone una nueva ampliación de la escala de la industria del cuarteto, refrendándolo como género de música popular mediante su inscripción en las lógicas industriales de la música en vivo en otros géneros, como el rock, el pop o el trap, extendidas incluso a escala global (Maasø 2018). Hay, sin embargo, una especificidad del cuarteto sostenida en torno al carácter festivo, celebratorio y corporal del baile en cuanto práctica social (Blázquez 2012) que aquí vuelve a aparecer en su forma de mercancía como festival multitudinario, alcanzada para reflejar en la actualidad su triple carácter popular, bailable y masivo.

En fin, la etapa que hemos denominado de festivalización del cuarteto, aún en curso, representa su consolidación en el plano nacional como género de música popular, en su dimensión sociocultural e industrial. Lo primero concierne a la expansión de sus públicos en términos territoriales, sociales y de consumos culturales, estableciendo y fortaleciendo sus vínculos con otros géneros populares. Lo segundo comprende al despliegue industrial mediante el cual estos fenómenos tienen lugar, los cuales progresivamente adoptan sus lógicas y las particularidades del negocio musical en vivo.

Reflexiones finales

En el marco de este trabajo hemos procurado pensar la construcción de un género musical, el cuarteto cordobés, desde una perspectiva que recupera su dimensión histórica social y económica, asumiendo la mutua interacción entre cultura e industria en la música popular. Entendemos que esa consideración permite dar cuenta de las especificidades que asumen los géneros musicales en términos sonoros, identitarios, de circulación y consumo, pero también habilita la puesta en relación entre diferentes géneros a partir de los procesos de industrialización que los atraviesan en cuanto mercancías. Para ello hemos propuesto una periodización que contemplara los diferentes momentos del desarrollo del género.

En este sentido, el abordaje de la etapa de consolidación a partir de considerar, mediante revisión bibliográfica, documental y testimonial, su dimensión social, cultural y económica –en particular, con relación a quiénes se constituyeron en su público–, se ha mostrado sumamente provechoso para iluminar la relación que el cuarteto construyó desde sus inicios con la industria musical.

Una de las claves de dicho proceso fue la perdurabilidad de lógicas familiares-artesanales, y su posterior articulación con la llegada de dinámicas empresariales privadas para la producción de su mercancía principal: *el baile*. La transformación demográfica a que dio lugar el proceso de industrialización en Córdoba desde mediados de la década de 1950 resultó determinante en la consolidación de públicos del cuarteto y en la consagración de su carácter popular, que, de apoyarse en los sectores trabajadores rurales del interior cordobés, pasó a identificarse con

los consumos de la naciente clase obrera industrial de los suburbios de la capital provincial. Esto permitió configurar las propias lógicas de producción del baile cuartetero, e incluso de los discos, en una relación simbiótica que prescindió por décadas del público de Buenos Aires, el cual ha resultado determinante para la gran mayoría de los géneros de música popular.

Tras un proceso de mediatización (radial, primero y audiovisual, después) que acompañó la consagración del baile cuartetero como la mercancía musical preferida de los sectores subalternos urbanos cordobeses, y que, si bien en buena parte de su desarrollo se circunscribió al ámbito de la provincia de Córdoba, fue ampliando su alcance a provincias vecinas y, esporádicamente, al gran mercado de las músicas populares de Buenos Aires. Este desarrollo desplegó procesos de capitalización que dieron lugar a la conformación de actores privados claves en el negocio (productores de conciertos, propietarios de medios de comunicación, de salones de baile e incluso de bandas de cuarteto), así como su contraparte, los trabajadores del cuarteto (músicos, técnicos, asistentes, etcétera).

La posterior llegada del género al plano nacional –y su encuentro con las lógicas de la gran industria musical y del espectáculo de la capital argentina– no implicó, o al menos no totalmente, una resignación de sus características identitarias. Por el contrario, los artistas que vehiculizaron esa expansión, como Rodrigo Bueno y "La Mona" Jiménez, procuraron una suerte de anudamiento simbólico entre la condición identitaria cuartetera y la adscripción territorial cordobesa. Sin embargo, esto tuvo lugar al tiempo que tendió a ocluirse la subalternidad de la música cuartetera, en confluencia con su incorporación al mercado de músicas populares de la gran metrópolis porteña, en una suerte de proceso de "blanqueamiento" cultural que también venía experimentando la cumbia (Alabarces y Silba 2014) en su conquista de públicos de sectores medios. En otras palabras, la expansión del cuarteto lo resignificó como música "cordobesa" antes que como música de los sectores subalternos de esa provincia.

El cuarteto siguió produciendo, en las primeras décadas del 2000, el principal tipo de mercancía que lo caracterizó desde sus comienzos –el baile–, aunque sumando formatos de espectáculos propios de otros géneros musicales –los festivales, la participación en las bailantas, los *featurings* (músicos invitados) con músicos de cumbia o rock–, lo cual le permitió expandir su público y su música más allá de sus marcaciones identitarias ya consagradas.

En este recorrido, el cuarteto cordobés se fue incorporando al mercado industrial de la música en Argentina, junto a otros géneros populares como el rock o la cumbia, en un despliegue que requiere ser comprendido como un proceso de carácter histórico social, cultural y económico, articulados de manera inescindible en su desarrollo. Retomando a Negus (1999), el cuarteto cordobés es un género producido por la industria a la vez que él mismo ha contribuido a producir una industria de la música cuartetera.

Asimismo, los resultados alcanzados despiertan interrogantes en varias líneas que sin duda demandarán un análisis y estudio detenido en futuras aproximaciones. Por un lado, respecto de los cambios en la composición del público del cuarteto, a partir de los nuevos formatos de sus espectáculos en los últimos tiempos. Si bien esto excede el alcance de este trabajo, la transformación de sus públicos parecería tener lugar en el marco de procesos de "blanqueamiento" de los públicos de géneros populares de música presentes también en otros países de la región (Mendívil 2024). Por otro lado, en tanto que el desarrollo industrial del género ha alimentado múltiples circuitos de espectáculos en vivo que semanalmente movilizan

y ocupan a centenares de trabajadores, la dimensión laboral de la problemática asume creciente centralidad –en particular, a partir de la precariedad laboral del sector artístico y cultural en Argentina (Quiña 2024)–, lo cual exige indagar las especificidades de las condiciones de trabajo de los músicos del cuarteto en un contexto de elevada informalidad e inestabilidad laboral. Además, si bien el cuarteto cordobés ha sido capaz de generar un nicho de la industria musical sostenido en base a los propios recursos, centralmente generados por su actividad en vivo en el ámbito privado, ha sido crecientemente objeto de interés de políticas públicas provinciales, en especial en materia turística y educativa en lo que va del siglo XXI (Beaulieu 2024), lo que refrenda la necesidad de profundizar en la realidad de las políticas culturales en torno al género y su dinámica industrial.

Finalmente, el trabajo que hemos desarrollado a partir del caso del cuarteto cordobés es asimismo una propuesta para pensar la construcción de los géneros musicales a través de la consideración de los procesos sociohistóricos y económicos: con estos interactúa mediante sus prácticas de producción, circulación y consumo. En este sentido, pensamos que el camino particular desandado por el cuarteto se encuentra vinculado indisociablemente a la industria musical y del entretenimiento, lo cual ha resultado determinante para su consolidación como un género masivo y popular de una región del interior del país. Si bien se ha mantenido buena parte de su historia fuera de los radares de los estudios sociales de la música, su realidad más reciente ha despertado –entendemos que merecidamente– la curiosidad académica sobre varios de sus aspectos musicológicos, económicos, sociales e incluso políticos, a cuya profundización el presente artículo espera contribuir.

Bibliografía

Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Alabarces, Pablo y Malvina Silba. 2014. "'Las manos de todos los negros, arriba': género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura y Representaciones Sociales* 16: 52-74.

Angelelli, María Belén. 2017. "Cuarteto, popular y cordobés. Apropiaciones y usos del género musical del cuarteto en radios cordobesas autodenominadas 'populares'". En *Sentires (in) visibles. La construcción de entornos en espacios socio segregados*, editado por María Belén Espoz, 75-103. Buenos Aires: Conicet.

Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Londres: University of Minnesota Press.

Barei, Silvia. 1993. *El sentido de la fiesta en la cultura popular*. Córdoba: Alción.

Beaulieu, Julián. 2024. "El largo camino del cuarteto a las aulas de la ciudad de Córdoba (Argentina)". *TRANS Revista Transcultural de Música* 28: 1-23.

Bennett, Andy, Josie Taylor e Ian Woodward. 2014. *The Festivalization of Culture*. Australia: Griffith University.

Blázquez, Gustavo. 2006. "Discriminación genérica y heterosexualidad obligatoria en la producción del cuarteto cordobés". *Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios sobre las Mujeres* (2) 2: 1-13.

Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

Blázquez, Gustavo. 2012. *Báilalo: género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Gorla.

Bourdieu, Pierre. 2007. *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Brennan, James. 1996. *El cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cadena 3 Argentina. "DANIEL FRANCO, histórico músico de la Mona Jiménez: 'El acordeón es mi vida'| Charlas de Verano" [Entrevista a Daniel Franco, por Sergio Suppo]. Video de YouTube. 15 de enero de 2025. https://www.youtube.com/watch?v=RA4ZOLmlmtk&t=1426s.

Canal 10 de Córdoba. "Emeterio Farías y el mundo del cuarteto". Video de YouTube. 29 de agosto de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=v0TzNvjwIHU.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Ferreyra.

Florine, Jane. 1998. "Cuarteto: Dance-hall Entertainment or People's Music?". *Latin American Music Review* (19) 1: 31-46.

Florine, Jane. 2000. "El desarrollo musical del cuarteto cordobés". Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.

González Dago, Alejandro. 2024. "El cuarteto cordobés, una llaga de la sociedad". *Red Imagen*, 5 de enero. https://web.archive.org/web/20221029173747/https://redimagen.com.ar/el-cuarteto-cordobesuna-llaga-de-la-sociedadpor-alejandro-gonzalez-dago/.

Gornitz, Deborah y Sergio Tagle. 2020. "Una 'música maldita' crece en las barriadas". *Revista Crisis*, 19 de diciembre. https://revistacrisis.com.ar/notas/una-musica-maldita-crece-en-las-barriadas.

Hepp, Osvaldo. 1998. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor.

Hjarvard, Stig. 2016. "Mediatización: la lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social". *La Trama de la Comunicación* 20 (1): 235–252. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323944778013.

Lanusse, Paula y Axel Lazzari. 2005. "Salteñidad y pueblos indígenas: continuidad y cambio en identidades y moralidades". En *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*, editado por Claudia Briones, 223-252. Buenos Aires: Geaprona.

Maasø, Arnt. 2018. “Music Streaming, Festivals, and the Eventization of Music”. *Popular Music & Society* 41 (2): 154-175.

Malecki, Juan Sebastián. 2015. “La ciudad dislocada. El proceso de urbanización en la ciudad de Córdoba, 1947-1970”. *Cuadernos de Historia, Serie Economía y Sociedad* 13/14: 195-227.

Martínez Luque, Enrique Santiago. 2022. *Radios, música de cuarteto y sectores populares. Análisis de caso: Córdoba 2010-2011*. Córdoba: Editorial CEA.

Marx, Karl. 1999. *El capital*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mendívil, Julio. 2024. “Cien años de choledad. Algunas reflexiones sobre la transformación de lo andino en popular en el Perú del siglo XX”. En *Canción con todos: culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*, compilado por Pablo Alabarces y Laura Jordán González, 181-197. Guadalajara: Calas-Clacso.

Montes, María de los Ángeles. 2024. *La gaita rabiosa. Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa*. Córdoba: Teseopress.

Montes, María de los Ángeles y Julián Beaulieu. 2024. “¿Cuartetero y cordobés, o cordobés y cuartetero? Variaciones de los discursos musicales identitarios del cuarteto cordobés en los años 90”. *Revista Argentina de Musicología* 25 (2): 145-171.

Negus, Keith. 1999. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Pizarro, Hugo. 2009. “El cuarteto ayer y hoy: el ritmo que comunica a los cordobeses”. *Revista Question* (1) 23: 1-9.

Pujol, Sergio. 2020. “De la Nueva Ola a la Contestación: memoria e historia de la música joven argentina entre 1963 y 1973”. *MusiMid* 1 (2): 66-83.

Quiña, Guillermo. 2024. “Scenes of Precarity: Conditions, Dynamics and Challenges for the Post-Pandemic Future of Cultural Labour in Argentina”. *International Journal of Cultural Studies* 27 (4): 474-491.

Racigh, Federico. “Entrevista a Carli Jimenez”. Video de YouTube. 13 de agosto de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=oOHplZ6xJ2s&t=717s.

Rojo, Carolina, dir. 2020. *Madre Baile*. Córdoba: Altroqué cine.

Schmucler, Héctor. 1989. “Los cuartetos, entre la tragedia y la farsa”. *Revista Plural* 4 (13): 295-302.

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

R