


Tango y Cuarteto en Córdoba. Reponiendo los vínculos entre los dos géneros hermanos (1960–1975)

Tango and Quartet in Córdoba. Replenishing the links between the two close genres (1960–1975)

Ana Belén Disandro *

CIT Villa María (UNVM–CONICET), Argentina
 Universidad Provincial de Córdoba (UPC)
 anabelendisandro@gmail.com, Argentina
 anabelendisandro@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-7323-6750>


María de los Angeles Montes **

montes.m.angeles@mail.com

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

Virginia Piscitelli ***

virginiapiscitelli@upc.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0008-9585-3618>

Recepción: 24 Marzo 2025

Aprobación: 24 Julio 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

El tango y el cuarteto cordobés suelen pensarse como campos de producción musical muy diferentes. Sin embargo, en este trabajo intentaremos mostrar que ambos campos presentan puntos de contacto, producto de que, durante los años 60 y 70, en la provincia

Notas de autor

- * María de los Angeles Montes es Licenciada en Comunicación Social y Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, desarrolla sus tareas de investigación en el CIT–UNVM. Además, se desempeña como docente de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Sus áreas de investigación abarcan los estudios sociosemióticos sobre distintas músicas populares. Ha desarrollado la mayor parte de su trabajo teórico empírico sobre los procesos de producción de sentido en la recepción del tango argentino y actualmente se encuentra trabajando en el campo del cuarteto cordobés, desde una perspectiva sociodiscursiva. Además, ha publicado trabajos sobre metodología de la investigación y trabajos teóricos acerca de la dimensión afectiva de los discursos. Es autora de *La gaita rabiosa: Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa*, una investigación que disecciona el género en sus tres principales paradigmas discursivos.
- ** Ana Belén Disandro es profesora de piano por el Conservatorio Provincial (UPC) y obtuvo el título en Perfeccionamiento Instrumental y de Doctora en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Fue becaria doctoral en CONICET y actualmente tiene una beca posdoctoral en el CIT–UNVM. Es docente de la Cátedra de Piano y de Ensamble de Tango I en la Licenciatura de Música Popular Argentina de la Universidad Provincial de Córdoba. Ha participado como expositora de numerosos congresos, jornadas, *masterclass*, conferencias y encuentros en Argentina y Latinoamérica, además de publicar artículos en revistas científicas. En 2024 publicó su libro *El tango en Córdoba en la construcción de un género: 1890–1950* por Artes Editorial. Se ha desempeñado como pianista en Las Rositas, grupo de tango con el que realizó giras por el país y el exterior y grabó dos materiales discográficos. Actualmente es pianista de la agrupación Milonga sin corte, entre otras.
- *** Virginia Piscitelli es pianista, compositora, arregladora, docente y gestora cultural. Ha realizado un recorrido musical muy diverso, especializándose en el folklore argentino latinoamericano. Es Profesora de Educación Musical, por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y Profesora de Piano, Técnica en Instrumento Solista Piano y Técnica en Música de Cámara, por el Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón (UPC). Realizó una diplomatura en gestión cultural (UNC). En la actualidad es Secretaria de Investigación y docente en el Profesorado Universitario y en la Licenciatura en Música Popular Argentina, en la Universidad Provincial de Córdoba. Es integrante y arregladora de las agrupaciones musicales Aguararina Música Clara (desde 2009) y del Dúo Cordobesas (desde 2019).

de Córdoba, coincidieron tanto en espacios como en prácticas. Estas condiciones fueron reconstruidas a partir de la revisión bibliográfica, de registros públicos y de entrevistas a músicos de orquestas, tanto de tango como de cuarteto. A partir de la exposición y análisis de estas confluencias, es posible comprender algunas características de los tangos y cuartetos producidos en Córdoba, en aquellos años. Especialmente ciertos tópicos líricos, recursos compositivos, de arreglo y formas de ejecución que muestran la interrelación entre ambos géneros musicales. La hipótesis que guía este trabajo es que los mundos del tango y del cuarteto, en Córdoba, estuvieron mucho más emparentados de lo que se piensa comúnmente, y que esto permite comprender algunas de las características particulares que desarrollaron en esta provincia del interior.

Palabras clave: Tango, Cuarteto Cordobés, Remisiones Intergenéricas.

Abstract

Tango and the Cordoban quartet are usually thought of as very different fields of musical production. However, in this paper we will try to show that both fields present points of contact, as a result of the fact that, during the 1960s and 1970s, in the province of Córdoba, they coincided both in spaces and practices. These conditions were reconstructed from a review of the literature, public records and interviews with musicians of both tango and quartet orchestras. From the exposition and analysis of these confluences, it is possible to understand some characteristics of the tangos and quartets produced in Córdoba in those years. Especially certain lyrical topics, compositional resources, arrangements and forms of execution, which show the interrelation between both musical genres. The hypothesis that guides this work is that the worlds of tango and quartet, in Córdoba, were much more closely related than is commonly thought, and that this allows understanding some of the particular characteristics that developed in this inland province.

Keywords: *Tango, Cordoban Quartet, Intergeneric Referrals.*

1. Introducción

El tango y el cuarteto cordobés^[1] son dos géneros de música popular de Argentina que, para el sentido común, se encuentran enormemente distanciados. Ciertamente, si tomamos como referencia sus momentos de mayor popularidad, podemos situar a cada uno en diferentes momentos históricos. Así, el momento de mayor esplendor del tango se sitúa alrededor de las décadas del 30, 40 y 50 (Pujol, 2012), mientras que el cuarteto cordobés, en cambio, se consolida como la música de los sectores populares de Córdoba, hacia los años 70 y 80 (Hepp, 1988; Montes, 2024). Además, se cree que el tango rioplatense se habría desarrollado en Buenos Aires, mientras que el cuarteto lo habría hecho en Córdoba. Sin embargo, estas localizaciones temporales y geográficas no son excluyentes y responden más a la construcción de diferentes *discursos identitarios* (Chein y Kaliman, 2014) alrededor de esas músicas, que a descripciones rigurosas de la realidad.

Es así porque, en lo temporal, la presencia del tango no se limitó a la primera mitad del siglo XX, sino que siguió circulando por varias décadas más, en espacios cada vez más reducidos, mientras el cuarteto comenzaba a ganar adeptos y espacios. El cuarteto cordobés, por su parte, si bien se consolida como género hacia finales de los años 60, tuvo una etapa germinal entre los años 50 y 70, en la que podemos encontrar el tipo de marcación rítmica prototípica del cuarteto (el *tunga-tunga*) en los pasodobles, *foxtrots*, corridos y rancheras que tocaban los cuartetos característicos.^[2] Hacia mediados de los años 60 y principios de los 70, la influencia de las músicas caribeñas terminará de nutrir al cuarteto cordobés y aparecerá su especie musical prototípica:^[3] las *gaitas* (Montes, 2024). Es decir que, en el momento en que el tango comienza su declive, el cuarteto cordobés estaba naciendo. Esto es clave para comprender algunos puntos de contacto.

En cuanto al enclave geográfico de estos dos géneros musicales, el desarrollo del tango no se limitó a Buenos Aires y Uruguay. Por el contrario, el tango fue, durante varias décadas, la música de moda en gran parte del territorio de Argentina y tomó, en cada uno de esos territorios, formas diferentes (Pitich, 2020; Disandro, 2024). Estas particularidades fueron invisibilizadas por la mayor parte de la literatura —hecha en Buenos Aires— sobre el género, puesto que el corpus de obras que utilizaban, para inferir sus características, excluían a las composiciones del interior. Así, el tango resulta geocentrizado en Buenos Aires, tanto desde el imaginario colectivo como a través de las narrativas históricas sobre su evolución y transformación.

Para pensar el vínculo entre el tango y el cuarteto proponemos utilizar la idea de *intersección*. En Geometría, una intersección es un punto, línea, o superficie que es común a dos o más elementos. Entonces, vamos a sostener que, en Córdoba, durante las décadas de 1960 y 1970, hubo una superficie, o punto de intersección, donde el tango y el cuarteto compartieron algunos espacios y lógicas de producción, y que esto nos permite reconocer y comprender la existencia de algunos procesos de *relocalización* (Disandro, 2024, p. 18), entendidos como la migración de materiales y conductas entre los géneros, que permiten reconocer interrelaciones estilísticas. Se trata de un proceso por el cual un producto cultural adquiere rasgos propios de la nueva geografía, o del nuevo espacio donde se inserta, pero manteniendo un contacto con su fenómeno de base, al que le aporta nuevos significados.

Hablaremos en este artículo, además, de *hermandad* de dos géneros, como metáfora que pretende reponer y, en definitiva, poner en contacto, en las narrativas de la historia de la música de Córdoba, aquello que estuvo separado ya sea por juicios de valor, miradas peyorativas o desconocimiento.

En este trabajo abordamos a las músicas populares desde una mirada semiodisursiva, asumiendo los principios de Bajtín (1999), para quien un género discursivo —musical en nuestro caso— es un conjunto de enunciados que comparten ciertos rasgos estructurales, pero también temáticos, estilísticos y funcionales, y que se encuentran asociados a ciertas esferas de la praxis. Se trata de una definición amplia que implica abandonar la idea de que la pertenencia de una pieza a un género musical se determina por la presencia excluyente de cierto patrón rítmico, incluso por otros elementos exclusivamente sonoros. Por tratarse de músicas populares,

lo que analizamos son canciones con letra y música, de modo que los aspectos líricos también son relevantes en su caracterización. Además, como veremos en este caso, tanto el tango como el cuarteto poseen cierta estructura formal, rítmica, melódica, textural, lírica y tímbrica prototípica, pero estas características no son excluyentes. En el caso del cuarteto, como dijimos más arriba, encontramos diversos subgéneros como pasodobles, *foxtrots*, marchas, guarasones, paseos, etc., siendo la gaita —que se vuelve dominante en los 70— su forma prototípica. Estas eran las músicas que interpretaban los cuartetos característicos (de allí su nombre), y que amenizaban las fiestas populares en la provincia de Córdoba. De allí tomará el nombre el *cuarteto cordobés*, como género musical. En cuanto al tango, ocurre exactamente lo mismo: la etiqueta engloba, para sus usuarios, una serie de subgéneros musicales como el tango, propiamente dicho, pero también valeses y milongas, que eran ejecutados por las orquestas típicas o típico-características.^[4]

Las dificultades para definir tanto al tango como al cuarteto, en tanto géneros musicales, deriva no solo de que la(s) noción(es) misma(s) de género musical es motivo de extensas discusiones teóricas (Guerrero, 2012), sino de las características mismas de estos dos campos de producción musical, dinamizados por la permanente hibridación. Esta es, probablemente, la primera gran coincidencia fundacional: se trata de músicas de origen popular que se forjaron al calor del baile y que, por populares que eran, no tuvieron demasiados reparos en mezclar, fusionar y adaptarse a las modas y a los diferentes públicos.

La definición bajtiniana de *género discursivo* implica, además, un principio materialista según el cual las condiciones sociales de producción condicionan la forma que toman los productos artísticos, en este caso las músicas. Cuando decimos que un género está asociado a cierta *esfera de la praxis*, lo que estamos asumiendo es que ese exterior de las músicas no es mero decorado, sino condición genética. Las condiciones sociales en —por— las que se desarrollan las músicas, no las determinan de manera mecánica —pues intervienen agentes sociales que hacen sus propias apuestas—, pero las condicionan, de manera tal que muchas de sus características solo pueden comprenderse teniéndolas en cuenta. Los enunciados, es decir las músicas tal y como se grabaron o tocaron, son el resultado de opciones (que suponemos razonables),^[5] de determinados agentes sociales, en el marco de las condiciones sociales en las que toman sus decisiones, y en función de su posición en un determinado campo de producción, de su trayectoria y de sus propias competencias adquiridas a lo largo de esta (Díaz, 2015; Díaz y Montes, 2023; Costa y Mozejko, 2002, 2007).

A partir de la revisión bibliográfica y de archivos (periodísticos, de propiedad intelectual y fotográficos), entrevistas a músicos y a familiares de músicos, y del análisis comparado de canciones de tango y de cuarteto producidas en Córdoba, hemos podido reconocer al menos cinco coincidencias significativas en sus condiciones de producción: a) la existencia de lógicas de trabajo similares; b) el traspaso de agentes (músicos, cantantes, compositores y empresarios) desde las orquestas de tango hacia los cuartetos; c) la condición de subordinación en relación con la industria cultural con epicentro en Buenos Aires; d) la funcionalidad de la música, producida para el baile antes que para el disco, con la consecuente subordinación de los procesos creativos a lo que gusta al público del baile, y d) la similitud en las danzas, lo cual conduce a pensar en la posibilidad de que compartieran, también, los públicos.

La hipótesis que guía este trabajo es que el tango y el cuarteto producidos en Córdoba, en las décadas de 1960 y 1970, resultaron mucho más cercanos en sus condiciones de producción de lo que el sentido común cree, lo cual permite comprender algunos elementos sonoros, líricos y dancísticos que compartieron.

2. Una frontera porosa como punto de partida

La historia oficial de estas músicas cuenta que el tango tiene su orgánico prototípico en las *Orquestas Típicas* y que el cuarteto cordobés (en tanto género musical) es producto de los llamados *cuartetos característicos*, una reducción de las *Orquestas Características*. La literatura sobre el tango, hecha en Buenos Aires, suele marcar una distinción bastante tajante entre lo que eran las Orquestas Típicas y lo que eran las Orquestas Características.

Las primeras con un orgánico que incluía piano, bandoneones, cuerdas (violines, violas, violonchelos y contrabajo, etc.); y, por otro lado, la Característica que, desde Feliciano Brunelli, admitía un orgánico ampliado con instrumentos de viento, el acordeón o la guitarra. A las primeras se les atribuye ejecutar tangos, milongas y vales; mientras que a las segundas se les atribuye tocar músicas bailables europeas de moda (tarantela, pasodoble, marcha, vals), ritmos norteamericanos (*foxtrot*, *one step*, *two step*, etc.) y otras músicas alegres (ranchera, corrido, etc.).

Sin embargo, en Córdoba esa distinción no era tan tajante. Disandro (2025) señala que había pocas orquestas con el orgánico de la típica, porque la mayoría de las orquestas cordobesas que tocaban tangos, también incorporaron otros géneros en el repertorio. Un ejemplo lo encontramos en la Orquesta La Argentinidad, dirigida por Lorenzo Barbero, que tenía un orgánico ampliado con instrumentos regionales y de percusión con parche, que combinaba géneros y recursos estilísticos o la Típica–Característica Los Diablos Rojos de Vicente Saturnini (Disandro y Rubio, 2019).

Esta hibridez en el orgánico permite comprender algunas características de los tangos que se hacían en Córdoba. Si bien la guitarra criolla estuvo presente en las orquestas de la Guardia Vieja, también en Buenos Aires, y se mantuvo como el principal instrumento de acompañamiento para los cantantes durante la Guardia Nueva, el rol que asume en la orquesta de Barbero, interpretando melodías principales o realizando solos, resulta llamativo para la época. Explicaba Miguel Barbero, hijo de Lorenzo Barbero, que los momentos solísticos de guitarra dentro de los tangos^[6] se debían a que en el repertorio incluían, además de tangos, folclore, rancheras, pasodobles, etc. y, por esta razón, para que las guitarras no se tuvieran que bajar del escenario, las incorporaba en la ejecución de tangos y milongas. Lo mismo sucedía con los instrumentos de parche o los maracaes, generando sonoridades impensadas dentro de la literatura del tango de esa época (Disandro, 2024).

Por otra parte, los cuartetos, que se desprendieron de las orquestas características, interpretaban, casi siempre, algunos tangos, vales y milongas (dependiendo del lugar donde tocaran). En una entrevista que hicimos a Marta Gelfo, hija de Leonor Marzano, mencionó que el Cuarteto Leo solía incluir algunos tangos y vales en las presentaciones en vivo. Recordemos que esas presentaciones no eran recitales, sino bailes: fiestas patronales, fiestas de conscriptos, casamientos, eventos bailables en general. Entonces, las orquestas iban adaptando el repertorio según cuál fuera su público en esa ocasión (Montes, 2024). Lorena Jiménez, hija de Carlos Jiménez Rufino, mencionaba lo mismo sobre los bailes en donde tocaba el Cuarteto de Oro y, acerca de la música que interpretaba la orquesta de José Cándido Nieto, su hijo Carlos Nieto, expresaba que hacían un repertorio muy variado, con *foxtrots*, pasodobles, vales, rancheras, corridos y tarantelas.^[7]

Además, el repertorio escogido dependía mucho de los lugares donde el grupo hiciera sus presentaciones. Por ejemplo, si se trataba de Colonia Caroya —un poblado con fuerte presencia de inmigración italiana—, tocaban más tarantelas. En Arias —otro poblado con fuerte presencia de españoles—, más pasodobles. Si era una fiesta de quince años, no podían faltar los vales y, si había más familias en el público, seguramente se incluían algunos tangos. Entonces, los músicos abordaban un repertorio amplio y desarrollaban una destreza particular para pasar de un género a otro. Y, como veremos enseguida, los directores y músicos de esas orquestas componían distintos géneros musicales, siendo esta una característica de los músicos que se dedicaban al tango en Córdoba desde principios del siglo XX. Y esto hizo que se contagiaron recursos y *jeites* de unas músicas a otras, como analizaremos en el presente trabajo.

3. La existencia de lógicas de trabajo similares y la migración de músicos

Podemos decir, entonces, que el tango y el cuarteto formaban parte de un campo de producción musical mayor, que es el campo de producción de las músicas bailables. Por este mismo origen común, las orquestas de tangos y los cuartetos tradicionales compartían idénticas lógicas de trabajo. A diferencia de lo que ocurre en

otros campos de producción artística, las orquestas que hacían principalmente tango, así como los cuartetos, eran mayoritariamente pequeñas empresas con un dueño (generalmente el director) que contrataba a los trabajadores (en este caso los músicos) a cambio de un salario (por presentación o por grabación). Los ingresos de los músicos provenían de esos salarios y, en el caso de los que participaban en las composiciones, podían llegar a adicionar regalías a través de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC).

Este tipo de vínculo laboral tenía consecuencias importantes: la identidad de la orquesta, su nombre, era propiedad del dueño, de modo que los músicos no tenían con ella un compromiso más allá de lo monetario. Esto hacía que muchos músicos se autopercibieran más como trabajadores de la música que como artistas, vendiendo sus servicios al mejor postor. En consecuencia, no establecían un vínculo identitario marcado con un género musical en particular, lo que facilitaba su migración de una orquesta a otra, incluso entre distintos géneros musicales.

Este no compromiso con un género musical puede parecer extraño en nuestro tiempo, donde estas mismas músicas aparecen muy fuertemente tramadas con narrativas identitarias diferenciadores (Montes, 2016; Aichino, Rossi y Albrieu, 2015), haciendo difícil encontrar músicos que interpreten o compongan, al mismo tiempo, tangos y también cuartetos. Sin embargo, por aquellos años, esto ocurría. De hecho, encontramos registros contundentes de esta no exclusividad de los compositores.

Eduardo Cavigliasso, por ejemplo, fue un reconocido cantor de tangos,^[8] principalmente, aunque no exclusivamente. Participó en la composición de numerosos tangos, como el reconocido «Juventud del 40», junto al pianista y director Jorge Arduh. Pero, al mismo tiempo, participó en la composición de decenas de pasodobles, *foxtrots* y gaitas que fueron grabadas por el Cuarteto Leo, el Cuarteto Real, Cachito Griffó y su Cuarteto, Rubencito Damoli y su Cuarteto y el Cuarteto del Plata, entre muchos otros. La lista es extensa y, para que el lector se haga una imagen de la magnitud de su presencia en el cancionero cuartero, vale destacar que, tomando solamente las grabaciones del Cuarteto Leo, compuso para este más de 25 canciones, entre 1964–1974.

Otro tanguero que dejó una profunda huella como compositor, tanto de tangos como de cuartetos, fue Wenceslao Cerini. Proveniente de una familia de bandoneonistas, y luego de haber participado en numerosas orquestas típicas de Buenos Aires, llega a Córdoba en 1957 y se integra a la orquesta de Jorge Arduh. Sin embargo, su participación en la escena musical cordobesa no se limitó a ese rol, componiendo decenas de canciones para los cuartetos cordobeses.

Si tomamos como ejemplo testigo el disco *Repartiendo Alegrías* (1965), del Cuarteto Leo, momento en el que el cuarteto comenzaba su fuerte despegue mientras el tango ya comenzaba su declive, podemos detectar rápidamente a varios músicos ligados al tango, en el rol de compositores. En ese momento, lo que tocaban los cuartetos eran las músicas de las orquestas características (vals, pasodoble, tarantela, *foxtrot*, cumbia, corrido, etc.), pero ya con el modelo de acompañamiento característico del cuarteto, el tunga–tunga (cuatro negras que marcan la tónica y la quinta, en los bajos del piano y del contrabajo, y los acordes en contratiempo, en la mano derecha del pianista).

En este disco, el segundo tema del lado A se llama «A los quinteros», y fue compuesto por el ya mencionado Cavigliasso junto a Juan Mateo Collino y Miguel Gelfo —dueño del Cuarteto Leo junto a Leonor Marzano—. Collino era violinista y se desempeñó en la Orquesta Típica de Carlos Heck, en la Orquesta típica–característica Copacabana y también formó su propia Orquesta Típica. La presencia de Collino como compositor de músicas para los cuartetos no se limita a este disco. Lejos de eso, encontramos registradas en SADAIC decenas de composiciones que fueron grabadas por el Cuarteto Leo, la mayoría, en coautoría con Leonor Marzano o Miguel Gelfo.^[9]

Siguiendo con el mismo LP, la tercera canción lleva el título «Tu eres mi gitana», cuya composición aparece registrada por Miguel Gelfo junto a Oscar Britos, proveniente de la Orquesta típica–característica de los Hermanos Britos. La última pista del lado B, «Huncha, Huncha», pertenece a Gelfo, Heraldó Bosio y

Edmundo Suárez. Este último un reconocido pianista, compositor y director de orquesta que tocó en varias orquestas que ejecutaban tangos (como la de Torcuato Wermuth).

Finalmente, como corte de difusión del disco, la primera canción «Changuito de nueva ola», fue compuesta por Gelfo junto a Armando Montoya y el célebre Jorge Arduh; compositor, pianista y director de orquestas típicas que fuera una de las figuras más emblemáticas del tango en Córdoba.

La presencia de Arduh en el cancionero cuartetero, si bien es menor que la de otros compositores, no se limitó a ese disco. En 1974 se grabó, bajo el sello Diapason, el disco *Esta es la música de Córdoba. Este es... el cuarteto cordobés*^[10] (Imagen 1), donde encontramos cuatro gaitas que se corresponden plenamente con las características del cuarteto tradicional (Montes, 2024) y que, según la contratapa del LP, eran obra del reconocido tanguero. Es más, según los registros de SADAIC, *Tula* era, en realidad, un pseudónimo del propio Arduh, de modo que, si sumamos a esos cuatro los que figuran bajo este pseudónimo, la cuenta se elevaría a las 14 piezas del disco.^[11]

Otros músicos que encontramos frecuentemente entre los compositores de cuartetos, y que tenían vínculos con orquestas de tango, son Alfredo Wermuth^[12] y Angel Bartolo Febre.^[13] También es posible encontrar letristas, como Angel Millocco Robledo, autor de la letra de «Reencuentro de amor», tango que popularizó, desde Buenos Aires, la orquesta de Osvaldo Pugliese. Esta escena, de encontrar entre los compositores de cuartetos a varios músicos con larga trayectoria en el campo del tango, se repite en gran parte de los discos de cuarteto de la época.

La presencia de los tangueros, como autores, se hace más prominente en aquellos casos en los que se integraron a las filas del propio cuarteto, como intérpretes estables, entre mediados de los 60 y principios de los 70.

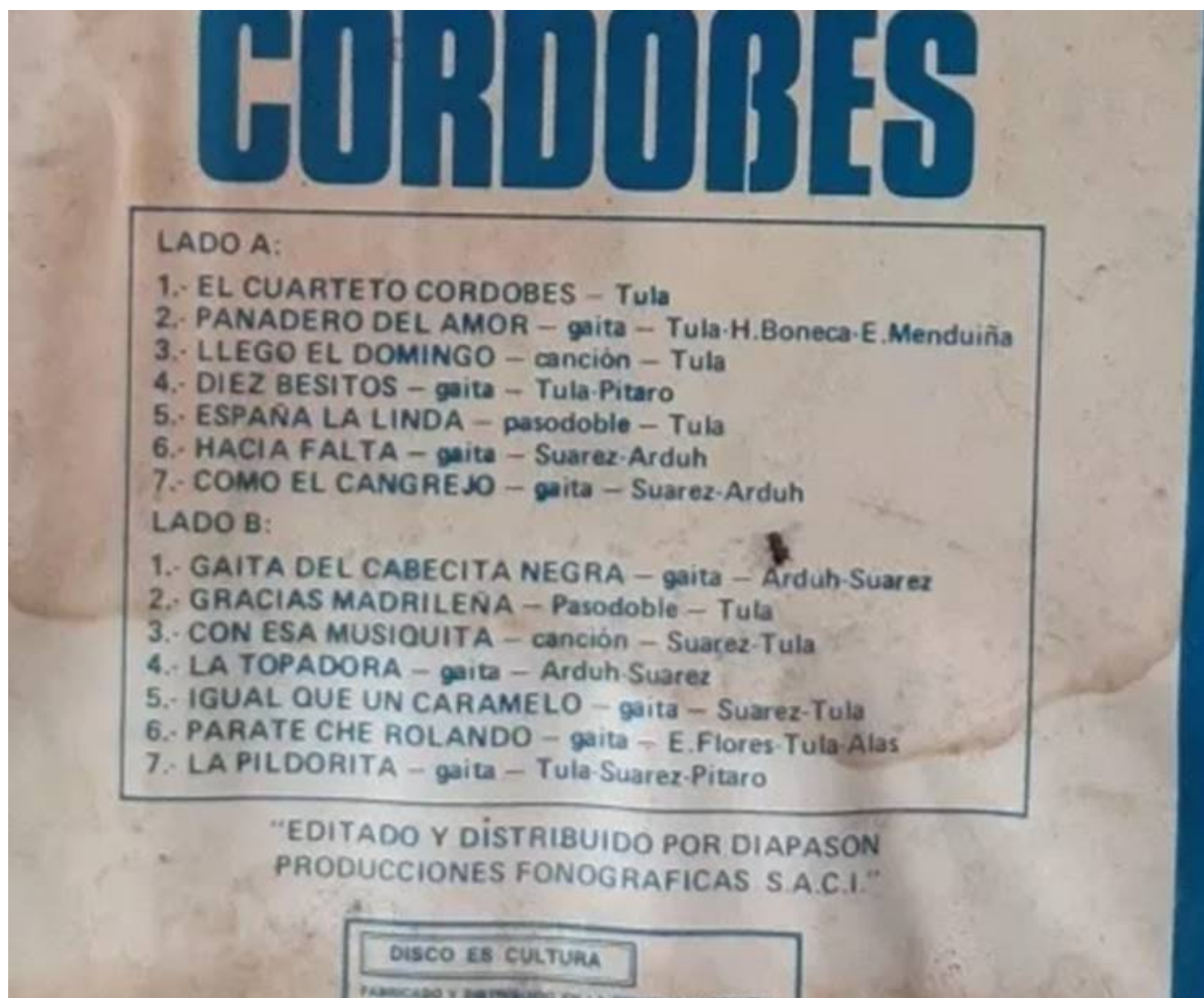


Imagen 1.

Carátula trasera del LP «Esta es la música de Córdoba. Este es... el cuarteto Cordobés»

Esto ocurre porque, hacia los años 60, la convocatoria del tango empezaba a declinar (Pujol, 1999). Esta música, que antes había sido la música de moda, comenzaba a ser vista, por las nuevas juventudes, como música de gente mayor. Los multitudinarios bailes de los clubes sociales y deportivos, que en los años 40 y 50 albergaron al *foxtrot*, al tango, a las milongas y a las rancheras; hacia los años 70 alojaron a las sonoras tropicales, a la música *beat* y a los cuartetos. El tango se refugió en espacios más pequeños, reservados para una bohemia citadina (los cabarets) y tomó distancia de esas otras músicas. Muchas orquestas de tango fueron reduciéndose o desapareciendo, al disminuir las contrataciones en las radios y bailes.

En este marco, algunos músicos emigraron hacia el cuarteto. Así, el pianista Raúl Edmundo Suárez^[14] y el violinista Abel Lizárraga^[15] fueron reclutados para el Cuarteto de Oro, mientras que el violinista Roberto Campos^[16] junto al bandoneonista (convertido a acordeonista) Pedro Garbero,^[17] se sumaron al exitoso Cuarteto de Carlitos Rolán. Al integrarse a los cuartetos, su influencia en los procesos creativos se potenció, ya sea desde los arreglos o desde la composición.

Esta migración de músicos y compositores fue alimentada por el creciente declive del tango y el ascenso creciente del cuarteto, pero también por el carácter asalariado del trabajo en estas orquestas, y porque se percibían a sí mismos como trabajadores de la música, antes que como encumbrados artistas.

4. Músicas para bailar

Para comprender mejor esa porosidad de la frontera entre el tango y el cuarteto, en Córdoba, debemos considerar la función social que cumplían ambas músicas, y su forma de apropiación prototípica: la danza social. Los campos de producción de bienes simbólicos, nos dice Bourdieu (2011), se debaten en una tensión permanente entre la lógica del arte «puro», de un lado, y del otro la de un arte «útil». En el campo de la música, esta tensión inherente se materializa en la existencia de unas músicas que son concebidas como objetos estéticos en sí mismos, y deben disimular su carácter mercantil, frente a otras que se rigen por criterios de ventas y donde el gusto del público es determinante. Las primeras suelen requerir una contemplación en reposo (por ejemplo, en un teatro), mientras que las otras sirven a otros fines, como puede ser para bailar (y se escuchan en las fiestas y en eventos sociales).

Y este último es el caso, tanto del tango, como del cuarteto, al menos en el período que estamos revisando. La escena que podemos ver en la actualidad, de un sexteto de tango, por ejemplo, tocando en un teatro, y el público escuchando sentado; es ajena al género tal y como se concebía hasta los años 60.

Esta finalidad de la música, ligada al baile social, permite comprender los repertorios seleccionados tanto por las orquestas como por los cuartetos. Los pasodobles aparecían porque gustaban a los inmigrantes españoles de las colonias del interior de la provincia de Córdoba, y porque servían para bailar en sus fiestas patronales.

Pero lo que nos interesa destacar, de este punto en común, es que esta función de la música, en tanto música para bailar, obligaba a supeditar las decisiones artísticas a las maneras de bailar del público. De modo que algunos elementos eran, por eso, irrenunciables. Por caso, una base rítmica marcada, claramente audible y un tempo adecuado al tipo particular de danza que practicaba ese público.

En el caso de las orquestas que tenían varios bandoneones, estos aseguraban la potencia necesaria para sostener un nivel dinámico suficiente para que se escuchara en todo el salón. A medida que las formaciones se achicaban, por la propia crisis del tango, esto suponía un desafío que debía ser resuelto con otros recursos. Carlos Nieto recuerda que, en los bailes del interior provincial, cuando él tenía nueve años —alrededor de 1956—, «la orquesta tenía dos bandoneones y dos guitarras con uñero para que sonaran los bordoneos del grave de la guitarra, puesto que no había amplificación». En el caso de los cuartetos, esto era todavía más crítico, puesto que debían depositar todo el peso rítmico en el piano y el contrabajo —o el bajo eléctrico—. Es altamente probable que la manera particular de marcación rítmica del cuarteto, el conocido «tunga-tunga», haya surgido como una solución para darle mayor dinámica a la base rítmica del piano y asegurar, así, que se escuche en toda la pista de baile. Marta Gelfo, por su parte, mencionó que Leonor Marzano tocaba el bajo del tunga-tunga octavado (lo cual difiere de la manera de ejecutarlo en la actualidad) y esto también sucedió para la ejecución de los bajos con la mano izquierda en el tango, en general. La octava en los graves permitía, sin dudas, aumentar los armónicos y el nivel dinámico, haciendo más fácil de escuchar la base rítmica. Recordemos que, tanto en el tango como en el cuarteto, no había instrumentos de percusión que asumieran el rol de la base para la marcación. El piano, junto al contrabajo, cumplían ese rol.

Esta es otra característica común de ambos géneros en este período: la casi total ausencia de instrumentos de percusión. Esta particularidad, algo inusual en músicas bailables latinoamericanas, los hermanaba, debido a que otros instrumentos debían asumir, justamente, formas de ejecución percusivas, privilegiando sonoridades inarmónicas que se asemejan al ruido. Si bien en el cuarteto podía haber presencia de panderetas o güiro, el mayor peso de la marcación de la base corría, al igual que en el tango, por cuenta del piano y del contrabajo.

Las músicas de las orquestas típicas y características de los años 60 y 70, en Córdoba, así como las de los cuartetos, no pueden comprenderse por fuera de esta función social. Lo cual nos lleva al último punto en común, sumamente interesante: las danzas del tango y del cuarteto eran, en Córdoba, muy similares.

En sus orígenes, la danza del cuarteto se bailaba en parejas abrazadas, con la toma del vals o del pasodoble, caminando (la mujer de espaldas, el varón de frente y guiando), dando pasos cortos, en sistema paralelo,^[18] y

El tango, en Córdoba, se bailaba en parejas abrazadas, con idéntica toma, caminando (la mujer de espaldas, el varón de frente y guiando), dando pasos cortos, en sistema paralelo o cruzado, pero con pocas figuras. Las parejas formaban una ronda que giraba en la pista de baile, en sentido contrario al de las agujas del reloj.

Cuadro 1.

Comparación de las danzas del tango y del cuarteto como se bailaban en Córdoba en los años 60–70.

Danza del tango	Danza del cuarteto
se baila en parejas	
con al toma del vals (o pasodoble), pero cercanos (abrazados)	
el varón dirige	
se baila caminando	
con pasos cortos	
las parejas van circulando en la pista de baile formando una ronda que gira en sentido antihorario	
En sistema paralelo o cruzado	En sistema paralelo
con o sin figuras	sin figuras, quebrando las caderas

Fuente: elaboración de las autoras.

La danza del tango, como se bailaba en Córdoba, era muy similar al cuarteto, y esto permitiría comprender el tempo ágil (al estilo D'Arienzo) que preferían las orquestas cordobesas de tango. A una danza que se baila con pocas figuras, casi todo el tiempo caminando, le sienta mejor un tempo ágil.

También permite comprender otro elemento en común: que se interpretaran la introducción y las estrofas A y B de manera instrumental y, luego, ingresara el cantante. Como resultado, las canciones tenían muy poca letra.

El cantante funcionaba como un instrumento más, pero lo cierto es que esos extensos momentos instrumentales permitían a los bailarines identificar, fácilmente, el motivo melódico principal y los modelos de acompañamiento con el pulso que determinarán el tempo de la danza y que se repetirán, luego, con el agregado de la letra (elementos clave para la danza). En el cuarteto, esto va a empezar a modificarse en los años 70, cuando comienza a darse más importancia a las letras y a abandonar la ejecución de la pieza de manera instrumental, al inicio.

La similitud en las danzas, sumado a que las orquestas de antaño incluían repertorios mixtos (con pasodobles pero también con tangos), invita a pensar que, muy posiblemente, se tratara de los mismos públicos, que bailaban todas estas músicas con un mismo repertorio dancístico.

Recién en los años 70, las nuevas generaciones de bailarines de cuarteto introducirán una modificación que cambiará para siempre a la danza: van a reemplazar la toma del pasodoble y del vals por la toma del rock. Al separarse los cuerpos de los bailarines, los movimientos de ambos pueden desacoplarse y se habilita la introducción de figuras provenientes de la salsa y del merengue. Pero esta es otra etapa en la danza del cuarteto. La danza del cuarteto tradicional se parecía mucho más al tango que a la salsa (Montes, 2024).

5. Relocalización de recursos musicales, líricos y formas de ejecución

5.1. Intersecciones sonoras

Esta porosidad en las fronteras permite, entonces, comprender algunas *intersecciones* entre las producciones de los tangos y cuartetos en este período. Particularmente, porque en géneros musicales populares de transmisión oral, las formas de ejecución de los diferentes intérpretes, en un conjunto musical, tienden a homogeneizarse en pos de una resultante sonora adecuada a ese estilo, o en pos de que suene prolijo y claro el ensamble de instrumentos. Entonces, un toque bien *staccato* por parte del acordeón en un *tutti*, por ejemplo, determinará un toque muy incisivo y corto en el resto de los instrumentos. También los recursos compositivos y de arreglo se adecúan, se flexibilizan según el conjunto o grupo musical que los interpreta. Debido a esto, el traspaso de músicos de una ciudad a otra, de un grupo a otro, de un campo de producción musical a otro, es clave para entender la definición estilística, pero también, las interrelaciones.

Tomemos por caso «Candombe Cordobés», una pieza compuesta por Arduh, Cavigliasso y Collino (recordemos, todos ellos ligados al tango), interpretada por el cuarteto Don Chicho en 1969^[20] y por el Cuarteto Leo en 1959.^[21] Se trata de una pieza que podemos pensar como coyuntural, porque es ejecutada por dos cuartetos tradicionales, pero que no tiene el acompañamiento prototípico del cuarteto. Es una milonga candombe que mantiene, en las dos versiones, el modelo de acompañamiento de la milonga o el «ritmo de habanera» (negra con puntillo, corchea y dos corcheas en la mano izquierda del piano y en el contrabajo y los acordes del *marcato* en la mano derecha del piano). Esto ya es una novedad en sí, debido a que la mayoría de los subgéneros interpretados por los conjuntos de cuarteto usaban el modelo del tunga–tunga.

En la versión del Cuarteto Leo, en cambio, el patrón de la milonga no tiene los acordes del *marcato* sobre las negras en cada tiempo, sino que los acordes se tocan en el contratiempo. Además, la percusión con parches reproduce el ritmo de habanera pero el contrabajo, a veces, cambia ese patrón por una negra más dos corcheas, lo cual determina una verdadera mixtura.



Imagen 2.

Modelos de acompañamiento usados en «El candombe cordobés» por el Cuarteto Leo.

Fuente: transcripción de las autoras.

Si lo comparamos con la milonga candombe «Pastelitos Calientes» interpretada por la orquesta típica de Lorenzo Barbero, para la misma época, podremos escuchar la similitud de la resultante tímbrica (uso de los instrumentos de parche) y en los patrones de acompañamiento y repertorio de células rítmicas, mostrando que había una real convivencia de formas de ejecución y de recursos en los arreglos que compartían grupos de tango y de cuarteto, en ese momento, en Córdoba. Otro ejemplo en esta misma dirección lo tenemos en «Noches de Miramar» interpretada por la Orquesta de Cavigliasso y el Cuarteto Leo.^[22] Allí los modelos de acompañamiento y los pasajes de enlace están tratados de manera semejante.

Recordemos que la milonga candombe, a diferencia de la milonga ciudadana o porteña, presenta un *tempo* más veloz, hace uso de la forma responsorial o un principio de lo responsorial (coro–solista en modo pregunta–respuesta), también apela a lo onomatopéyico y arengas en las voces, tiene referencias a la cultura negra en las líricas y en el uso de instrumentos de parche y, si bien hay muy poca literatura de análisis de este

subgénero de la milonga, el uso del pie sincopado de semicorchea–corchea–semicorchea, llamado *patrón anfibraco*, al que se le suman las dos corcheas para el caudal del motivo, es una característica en su repertorio de células rítmicas. La milonga candombe tuvo su esplendor en los años 40 y, en Córdoba, en la década siguiente, Lorenzo Barbero la cultivó con maestría.

En la versión de Don Chicho, el recurso del patrón anfibraco aparece para los momentos en que la voz principal está inactiva, y está a cargo de las cuerdas, en las primeras estrofas, y del piano, después. Se trata de incisos conectores que presentan el patrón anfibraco tocado con bicordes en las cuerdas con un toque muy *staccato*, acorde al contexto general de articulaciones incisivas, y por el piano, con acordes en ambas manos. Resultan innovadores respecto de los usados en los cuartetos, que generalmente tienen melodías por grados conjuntos que escapan hacia el agudo en octavas. Se trata de una relocalización de este recurso dentro de la música que hacían los cuartetos (Imagen 3).



Imagen 3.

Incisos conectores en «El candombe cordobés» por Don Chicho.

Fuente: transcripción de las autoras.

Además, en la versión del Cuarteto Don Chicho, se suma una fila de cuerdas que, tímbricamente, está menos presente en los orgánicos de cuartetos (recordemos que tienen un único violín) y no está presente el acordeón, por lo que la elección del orgánico se adecúa más a la de la orquesta típica.

Otro elemento compartido es la presencia de recursos musicales del folclore español. Disandro (2024) corroboró que en el 95% de los tangos de la Guardia Vieja, en Córdoba, había presencia de recursos como la cadencia andaluza, los tresillos españoles, el contratiempo en la mano derecha propio de los pasodobles (que será el del tunga–tunga), entre otros. Esto marcaba una diferencia con tangos compuestos en Buenos Aires, en ese mismo período, en donde la presencia de esos recursos se daba en menor medida. El cuarteto, por su parte, tiene una fuerte influencia del folclore andaluz. En particular, si observamos aquellas piezas que compusieron los tangueros para los grupos de cuartetos, corroboramos la presencia del sello español. Esto es así porque, justamente, era compartido por ambos campos de producción musical. Se pueden apreciar en «Tengo dos novias» interpretado por la Orquesta de Cavigliasso^[23] y en la versión del Cuarteto Leo.^[24]

En la introducción observamos el uso del «modo flamenco» en donde la dominante de la tonalidad original (en este caso si mayor que es dominante de mi menor) funciona como un primer grado debido a la cadencia que reposa sobre éste dándole estabilidad de tónica. El contexto, entonces, es el del modo frigio que se refuerza con el uso del intervalo de segunda sobre el si–do natural.



Imagen 4.

Introducción de «Tengo dos novias». Fuente: transcripción de las autoras.

Fuente: transcripción de las autoras.

Además, en la textura sobresalen las células rítmicas propias de los pasodobles como la corchea seguida de las dos semicorcheas, a cargo del acordeón. Se puede escuchar la similitud de la sonoridad española en la milonga «Amanecer con milonga»,^[25] interpretada por la Orquesta típica de Lorenzo Barbero, que combina el uso de instrumentos de parche propios del candombe con recursos armónicos como la cadencia andaluza.

Finalmente, cabe mencionar que existen versiones de tres tangos tocados por Pedro Garbero en acordeón y Eduardo Cavigliasso en voz. Se trata de «Mi noche triste», «Nostalgias» y «Mi desconcierto». La posibilidad del acordeón tocando un repertorio de tangos nos abre un abanico de *yeites* y formas de ejecución que este músico, que manejaba ambos instrumentos y que tocaba ambos géneros, pudo poner en contacto a través de su interpretación.

5.2. Intersecciones líricas

En general, las orquestas locales tenían un repertorio que combinaba tangos provenientes de Buenos Aires con composiciones propias, y estas apelaban a similares recursos estilísticos y tópicos del tango rioplatense, donde se puede apreciar un claro predominio de la descripción de sentimientos disfóricos. El cuarteto, en cambio, desarrolló —precisamente en este período—, una identidad lírica propia que apuntaba a la construcción de un enunciador simpático. Lo hacía en base al humor, al doble sentido erótico, a temáticas eufóricas como el baile, la fiesta, la seducción, etc; y en un registro lingüístico coloquial, sociolectal y deudor de la cultura popular de Córdoba (Montes, 2024).

A las diferencias anteriormente mencionadas podemos comprenderlas como estrategias discursivas tendientes a la diferenciación, en función de la trayectoria particular de cada uno de estos géneros musicales. Dicho de otra manera, a raíz de que compartían el espacio de las músicas bailables, debieron desarrollar, también, estrategias de diferenciación.^[26] El tango cordobés, además, debía inscribirse en una tradición lírica del tango argentino que ya había pasado por un profundo proceso de adecentamiento.

El tango argentino tuvo una etapa primera, ligada al arrabal y a lo popular —en tanto subalternidad racial y de clase—, en la que aparecen decenas de composiciones con nombres que apelan al humor, a la picardía y al doble sentido erótico.^[27] En esa etapa, el tango fue fuertemente cuestionado por los sectores culturalmente dominantes. La aceptación social del tango vino de la mano de un fuerte proceso de adecentamiento, durante la primera mitad del siglo XX, de su danza (Pujol, 1999, Liska, 2010) y de su lírica (Saikin, 2004). De modo que el tango cordobés, en el momento que aquí estamos analizando, era una canción que se inscribía en una tradición lírica que había dejado atrás su pasado procaz e impugnador, en relación con la cultura dominante. Por el contrario, la lírica de este tango abordaba temáticas consideradas serias —como la nostalgia por el lugar de origen y por un tiempo de juventud, el desamor, etc.— y se sumergía en los conflictos existenciales del sujeto moderno. El cuarteto, en cambio, estaba naciendo, como nació en su momento el tango, en el seno de una cultura popular fuertemente marcada en términos de clase. La lírica del cuarteto se parece más al tango de la primera época que al tango con el que compartió el espacio-tiempo social.

A pesar de estas distancias, observamos la presencia de algunas características comunes. En primer lugar, comparten la presencia de canciones que hablan sobre la fiesta, sobre el baile o los bailarines.

En segundo lugar, aparece una estrategia de vinculación con el público que consiste en mencionarlo o incluirlo en las canciones. Ya sea a través de etiquetas identitarias —«los cordobeses», «los bailarines», la «juventud del 40»— o a través de la mención a los lugares de donde provienen —localidades o barrios de la ciudad—.^[28] Coincidencias que se pueden comprender, precisamente, porque compartían la función social y el enclave geográfico. Las alusiones a los bailarines se realizaban de forma genérica o mencionando a algunos afamados del ambiente, como es el caso de la milonga «Los Pinta», compuesta por Arduh, y dedicada a una reconocida pareja de baile cordobesa.

Los barrios cordobeses

Con sus palcos tangueros,

Donde la muchachada

Al ritmo de un gotán,

Hacia filigranas

Con amor verdadero,

Unos labios de fuego

Y un beso pasional

(«Los muchachos del cuarenta», tango, Cavigliasso, 1987)

Para comenzar la fiesta

Las muchachas bien vestidas

Los galanes y la orquesta

Ritmo y más ritmo en la noche

Y pasitos que se mezclan

Esta es Córdoba, señores

Esta es Córdoba y su fiesta

(«Fiesta cordobesa», cuarteto, López–Campos–Garbero, 1977)

Cosas lindas tiene Córdoba

ríos, sierras por doquier

tardecitas provincianas, el burrito cordobés

(...)

Ferrovianos, pueblo show

Con Talleres y Belgrano

se completa la canción

Esto es... esto es...

el cuarteto cordobés

(Este es el cuarteto cordobés, cuarteto, Arduh, 1975)

Por último, pero ligado a lo anterior, encontramos una relocalización del binomio barrio–centro, característico de la lírica tanguera, por el de campo–ciudad y el de interior/capital. Así, en los tangos cordobeses, la nostalgia por un pasado añorado se esconde en la vida provinciana que se ha abandonado y, con

ella, la figura —valorada— del provinciano, en contraposición a la del porteño. Un tango característico de esta construcción fue «Provinciano».

Me desprecias porque dices
que yo soy un provinciano
que jamás horas felices
a mi lado pasarás
y prefieres un muñeco bien fifi y engominado
que te guíe entre el bullicio de la engañosa ciudad.
(«Provinciano», tango, Braña–Roselli, 1929)

Se observa una idealización del contacto con la naturaleza en esa figura provinciana, en oposición al porteño, que está perdido en una vida de lujos y ostentación en la ciudad (Disandro, 2024). En el cuarteto, esa oposición también aparece, pero localizada en otro tipo de sentimientos, porque la nostalgia no es un tópico propio de la música de cuarteto tradicional. En cambio, aparece en canciones de carácter alegre, que apelan al humor, el cual es un afecto característico del cuarteto en este período (Montes, 2024).

A Buenos Aires ni me la nombren
tan solo preso he de volver
la pucha cómo nos tratan
a los paisanos que van ahí
(...)
(«La pucha ese Buenos Aires», cuarteto, Derkahez–Gelfo–Marzano, 1964)

Se relocaliza un binomio, que contiene una axiología (provinciano bueno, ciudadano malo), pero en dos dispositivos afectivos diferentes. En el tango, inserto en el sentimiento de nostalgia, y en el cuarteto, se relocaliza en el del humor.

Estas canciones interpelan a una identidad social común, marcada por un sentimiento de pertenencia provinciano frente al porteño, con quien se tiene una relación de subalternidad regional muy consciente. Desde allí, lo cordobés es reivindicado, y con ello sus músicos, músicas y públicos provincianos.

Así, aunque en términos generales las letras del tango y del cuarteto, producidos en estas décadas, sostuvieron importantes rasgos diferenciadores, el hecho de que compartieran la función social, los públicos y autores, con un horizonte identitario común (provinciano y subordinado en relación con los músicos y empresarios porteños), permite comprender el lugar de la música y de la fiesta como temática de las letras, así como estas estrategias de vinculación ligadas a la reivindicación de lo provinciano y, en particular, de lo cordobés.

6. A modo de cierre

Durante el mundial de fútbol de 1978, desarrollado en Argentina, los militares contrataron a Jorge Arduh para que tocara tangos en el estadio de fútbol Chateau Carreras (Córdoba). Al mismo tiempo, ordenaron retirar todos los discos de cuarteto de las disquerías céntricas, para que los visitantes internacionales no conocieran esa música local (Hepp, 1988; Montes, 2024). Esta viñeta dice mucho acerca de la valoración social de estos dos géneros musicales, que se instaló con fuerza estatal a partir del gobierno de facto. Al cuarteto cordobés se lo calificaba de banal y pasatista, incluso de mal gusto: música y danza de los sectores populares de una provincia del interior, el cuarteto era signo de un otro, demasiado popular y provinciano como para ser incorporado a una narrativa identitaria nacional construida desde Buenos Aires. El tango, en cambio, alejado ya de las grandes festividades populares, en su versión más estilizada y menos popular, fue reivindicado como música *nacional*. No es casual que fuera el tango de Piazzolla el más rescatado por esa narrativa, como no es casual que contrataran a Arduh, conocido como «el fantasista del teclado». Lo que hicieron los militares fue «la incorporación selectiva de áreas simbólicas del tango a la tradición nacionalista» (Rosboch, 2006, p. 114), es decir, construyeron una tradición selectiva, en los términos de Williams (1980), funcional a sus intereses.

Esto es, para que el tango ingrese al horizonte simbólico que integra la identidad nacional es despojado de aquellas áreas de significado que lo facultan para comprender y marcar las diferencias. Se necesita de un tango homogeneizador, generalizado: se borran, por tanto, sus orígenes étnicos y sus características irónicas (Rosboch, 2006, p. 115).

A la descripción de Rosboch queremos agregar que en esas narrativas sobre el tango se borraron, también, sus particularidades provincianas.

En la imagen oficial del tango, construida desde Buenos Aires, se exalta a la Orquesta Típica y a Piazzolla, a los tópicos nostálgicos e intimistas y a las letras fuertemente influidas por el modernismo literario. Se opaca, en esta imagen selectiva, ese tango con acordeones, el tango provinciano, incluso las formaciones con vientos. Deja en las sombras a cientos de compositores y autores del interior. En esa imagen, cuidadosamente curada, del tango, todo parece decente y virtuoso, pero sobre todo, porteño: música digna de encarnar el ser nacional moderno.

Sin embargo, como quisimos mostrar en este trabajo, se trata de mundos musicales que, si dejamos de lado esos estereotipos, tuvieron mucho en común, al menos en Córdoba.

El tango y el cuarteto, en esta provincia, durante los años 60 y 70, compartieron muchas de sus condiciones de producción, lo cual nos permite comprender algunas semejanzas: compartieron los espacios y formas de trabajo, así como su función primera: ser música para bailar. Además, las danzas del tango y del cuarteto, como se practicaban en esta provincia, eran muy similares (por compartir los espacios y públicos), y todo esto permite comprender algunas de las características sonoras y líricas que son comunes a ambos géneros, así como el hecho de que en algunos bailes de cuarteto, hasta hace unos cinco años atrás, todavía se formaba una *ronda* de cuerpos que danzan en sentido antihorario, del mismo modo que en las milongas donde se baila tango. Finalmente, quisimos mostrar cómo estas condiciones hicieron posible el traspaso de músicos, letristas y compositores, dejando una huella tanto en las composiciones de tangos cordobeses, y en las músicas que ejecutaban las Orquestas Típicas y Típicas–Características, como en el naciente cuarteto cordobés.

Bibliografía

- Aichino, M. Celeste, Albrieu, Nicolás, & Rossi, M. Carla. (2015). Mecanismos de distinción entre los consumidores de rock de la ciudad de Córdoba. En C. Díaz (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 222–248). Recovecos.
- Arrascaeta, Germán. (26 de mayo de 2002). Juventud del 40. *La Voz del Interior*. http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0526/Espectaculos/nota99073_2.htm
- Bajtín, Mijaíl. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI.
- Ceballos, Miguel Ángel (1994). Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba. Libro 1. Córdoba, Argentina: Trabajo no editado.
- Chein, Diego, & Kaliman, Ricardo. (2014). Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura. En R. Kaliman (Comp.), *Sociología de las identidades* [ebook]. Eduvim.
- Costa, Ricardo, & Mozejko, Teresa. (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En T. Mozejko & R. Costa (Comps.), *Lugares del decir* (pp. 13–41). Homo Sapiens.
- Costa, Ricardo, & Mozejko, Teresa. (2007). Introducción. En T. Mozejko & R. Costa (Comps.), *Lugares del decir 2* (pp. 9–24). Homo Sapiens.
- Díaz, Claudio. (2015). Presentación. En C. Díaz (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 198–221). Recovecos.
- Díaz, Claudio & Montes, María de los Ángeles (2023). La dimensión afectiva de las músicas populares. Una propuesta para su análisis. *Revista del ISM*, 24. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726001/>
- Disandro, Ana Belén. (2024). *El Tango en Córdoba. Lo provinciano y lo porteño en la construcción de un género*. Artes Editorial UNC.
- Disandro, Ana Belén (2025): Cruces y préstamos entre el tango y el cuarteto en Patio de tango (1975). *Revista del ISM*, 27. En prensa.
- Disandro, Ana Belén y Rubio, Héctor (2019). Lorenzo Barbero: Lo Provinciano y Lo Porteño. *Revista Argentina de Musicología*, 20, 133–156.
- Guerrero, Juliana. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Revista Transcultural de Música*, 16, 1–23.
- Hepp, Osvaldo. (1988). *La soledad de los cuartetos*. Edición del autor.
- Liska, María Mercedes. (2010). *El proceso de adcentamiento y sistematización coreográfica del tango en las dos primeras décadas del siglo XX*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, FSOC–UBA.
- López Cano, Rubén. (2004). Elementos para el estudio semiótico de la cognición musical. Teorías cognitivas, esquemas, tipos cognitivos y procesos de categorización. *Texto para el curso en línea Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. Escuela Universitaria de la Música de Uruguay. <http://www.eumus.edu.uy/amus/lopezcano/articulo2.html>
- Montes, M. de los Ángeles (2016). Dime qué tango quieres y te diré quién eres. *La Trama de la Comunicación*, 20(1), 143–161. <https://doi.org/10.35305/lt.v20i1.567>
- Montes, María de los Ángeles (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Contrapulso*, 4(1). <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.140>

- Montes, María de los Ángeles (2024). *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa*. TeseoPress.
- Pujol, Sergio. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Emecé.
- Pujol, Sergio. (2012). *Cien años de música argentina*. Biblos–Fundación OSDE.
- Pitich, Mauricio. (2020). *Historia del tango en la ciudad de Santa Fe (1920–1998). Producción, distribución, consumo y regulación musical* [Tesis doctoral, Universidad Nacional del Litoral]. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5731>
- Rosboch, María Eugenia. (2006). *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*. EDULP.
- Saikin, Magalí. (2004). *Tango y género*. Abrazos.
- Waisman, Leonardo. (1995). Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés. En *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 122–146). Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

Notas

- [1] El cuarteto cordobés es un género de música popularailable característico de la provincia de Córdoba. Se trata de una música moderna, urbana, que consolida su forma tradicional hacia finales de los años 60 y principios de los 70. Toma su nombre de los cuartetos característicos, que eran las formaciones de las que nace, a partir de una hibridación entre pasodobles, tarantelas y géneros musicales latinoamericanos (chucu–chucu, gaitas, guarasones, paseos, etc.), entre otros.
- [2] «El acompañamiento rítmico–armónico, a cargo del piano y el contrabajo (...) es sumamente rígido. El bajo marca un pulso de negras insistente, alternando entre la tónica y otra nota del acorde en un firme 2/4 (...) La mano izquierda del piano replica exactamente este movimiento en octavas mientras la mano derecha ejecuta en los contratiempos de corchea otras tres notas del acorde (...) Todo esto es ejecutado en un *Allegro giusto*, con un *staccato* percusivo que (...) el habla popular conoce como “tunga–tunga”» (Waisman, 1995, pp. 124–125).
- [3] Asimilamos la noción de prototipo a la de género porque nos permite comprender que la pertenencia de un caso a la categoría es cuestión de grados (López Cano, 2004), y no de la presencia de ciertas condiciones necesarias y excluyentes. También entendemos que, aunque el pasodoble, el *foxtrot*, el paseo, etc., son géneros musicales en sí mismos (con su propia historia en sus lugares de origen), en el marco de las prácticas musicales del campo de las músicasailables de Córdoba, estos quedaban integrados dentro de una categoría cognitiva mayor, que es la de «música de cuartetos». Aquí esos subgéneros adquirirían rasgos particulares (locales) que permitían a los usuarios reconocerlos como diferentes variantes de un cierto *tipo* de música.
- [4] Para dar cuenta de estas dificultades de categorización surgió la etiqueta de *música ciudadana*, una categoría mayor que permitía nombrar algo que para los usuarios tenía cierto aire de familia, sin ofender a los analistas.
- [5] Decimos «razonables» en el sentido de que tienen razones para actuar como lo hacen, lo cual no quiere decir que sean racionales, en el sentido valorativo.
- [6] Como en *Topacio era su nombre*, con música compuesta por el propio Lorenzo Barbero. Se puede escuchar en el siguiente enlace digital: <https://bit.ly/4hb0ePu>
- [7] Entre los registros fonográficos de esta época encontramos: el disco de 1971 del Cuarteto de Oro (Póngale la cadenita), que incluyó el vals «Tu vieja ventana» (Río–Barbieri), popularizado por Carlos Gardel; el disco de 1973 (Y hay más todavía), que incluyó el vals «Gota de lluvia» (Manzi–Lipesker); y el disco de 1975 (Patio de tango), sobre el cual puede consultarse el análisis de Disandro (2025), entre muchos otros que podrían mencionarse.
- [8] Formó parte de la Orquesta de Carlos Heck, de la Gran Orquesta Típica Gaspar Forte, del Quinteto de los Hermanos Lizárraga, de la Orquesta de Armando Giannantonio y de la propia, llamada Orquesta Cavigliasso–Díaz. El último periodo estuvo en la Orquesta Característica de Pedro Garbero.

- [9] La inclusión de alguno de los dueños del cuarteto era, en general, parte de los acuerdos comerciales. Los cuartetos exitosos, como este, solían poner como condición, para grabar una canción, que los autores reales cedieran una proporción de los derechos de autor al dueño.
- [10] Se trata de un disco sin nombre del cuarteto. El enlace digital para escuchar el disco es <https://bit.ly/4heFF4H>
- [11] Esto nos invita a hipotetizar que podría haber participado en algo más que en la composición, ya sea como director o como productor del disco.
- [12] Alfredo Vermuth fue violinista de la orquesta típica del cantor Fernando Díaz, dirigida por su hermano Torcuato Vermuth (Ceballos, 1994).
- [13] El bandoneonista Ángel Bartolo Febre fue también arreglador, profesor de armonía y contrapunto, y director de orquesta. Trabajó con orquestas de tango cordobesas, a partir de los años 40, como la de Eduardo Baravalle, Domingo Bayo, Carlos Heck, Santiago Iriarte, Juan Mateo Collino, Armando Giannantonio y la propia, junto a Gaspar Forte, llamada Orquesta típica Forte–Febre. También con orquestas de Buenos Aires como la de Pedro Laurenz. Es autor del tango fantasía «Planetario» junto a Jorge Arduh (Ceballos, 1994).
- [14] El pianista Edmundo Suárez tocaba en la orquesta de Torcuato Wermuth y también tuvo su propia orquesta en Córdoba.
- [15] Abel Lizárraga era violinista y formó su propia orquesta típica en la década del 40. Luego conformó también una orquesta típica junto al pianista Alberto Igarzábal y, finalmente, la orquesta Los Cordobeses. Señala Ceballos (1994) que era él mismo quien realizaba los arreglos para sus orquestas.
- [16] Roberto Campos era violinista y había trabajado con Ciriaco Ortíz en Buenos Aires en 1935. Luego, al volver a Córdoba, integró la Orquesta del bandoneonista Ernesto Saavedra, la de Los Diablos Rojos, de Vicente Saturnino, y la de La Argentinidad, de Lorenzo Barbero. Tuvo dos orquestas propias que eran contratadas en ciertas confiterías, como la orquesta de la Confitería Pilsen, Confitería El Ciervo, Bar Munich y Confitería Del Plata.
- [17] Pedro Garbero era acordeonista, bandoneonista, compositor, arreglador y director de orquesta. Integró la Orquesta de Lorenzo Barbero como primer bandoneón y la de Ritmos de América.
- [18] «Sistema paralelo» se llama cuando a cada paso con el pie derecho de un bailarín le corresponde un paso con el pie izquierdo de la pareja, y viceversa. Esto hace que la pareja, al estar enfrentados los bailarines, se mueva caminando de manera paralela. «Sistema cruzado» se denomina cuando ocurre al revés: en danzas de parejas abrazadas, permite cierto desplazamiento de los cuerpos que, a su vez, hace posible la introducción de mayor cantidad de figuras. Para una explicación visual se pueden consultar videos disponibles online: <https://bit.ly/4bumuTj>
- [19] Esta ronda se mantuvo en los bailes de cuarteto durante décadas. En el ambiente, se la llamaba «la Pista», y podía verse como una masa de cuerpos danzantes, que se movía de manera circular. El lector puede observarla en este video de 1998: <https://youtu.be/8tsUJP6Nw7I?si=XPYe3n4KM9eyWq-&t=4902>
- [20] El enlace digital para escuchar la versión del cuarteto Don Chicho es <https://bit.ly/43iaPVB>
- [21] El enlace digital para escuchar para escuchar la versión del Cuarteto Leo es <https://bit.ly/4boN2Fm>
- [22] El enlace digital para escuchar «Noches de Miramar» por la orquesta de Cavigliasso es <https://bit.ly/3FzZF4H>, y para la versión del Cuarteto Leo es <https://bit.ly/4i9HbX6>
- [23] El enlace digital para escuchar es <https://bit.ly/3FyBxiQ>
- [24] Se puede escuchar la versión del Cuarteto Leo en <https://bit.ly/3Fs5aCf>
- [25] El enlace digital para escuchar es <https://bit.ly/4izHomh>
- [26] Los propios tangueros cordobeses reconocen que el declive del tango, en Córdoba, se debió a su desactualización, pero también al auge del Club del Clan y del cuarteto (Arrascaeta, 26 de mayo de 2002).
- [27] Entre los que dejaron registros podemos mencionar a un clásico: «El choclo», de Ángel Villoldo.
- [28] Por ejemplo, en el disco de tangos que grabó Arduh en 1969, el 25% de las canciones refieren al interior provinciano: «Norte querido» (que menciona a Catamarca, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Santiago del Estero, Salta), «Ciudad de Córdoba» y «Adiós pampa mía». También en el cuarteto encontramos títulos como «La pachanguita del norte», «Villa Dolores» o «Noches de Miramar», entre tantas otras. Y, en el «Candombe Cordobés», antes mencionado, se nombran diferentes barrios de la ciudad y hasta un histórico local bailable de tango y cuarteto, como fue La Toscana.

Información adicional

redalyc-journal-id: 7876



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=787682987009>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Ana Belén Disandro, María de los Angeles Montes,
Virginia Piscitelli

Tango y Cuarteto en Córdoba. Reponiendo los vínculos entre
los dos géneros hermanos (1960–1975)

*Tango and Quartet in Córdoba. Replenishing the links between the
two close genres (1960–1975)*

Revista del Instituto Superior de Música

vol. 2, núm. 27, e0097, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

ISSN-L: 1666-7603

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0097>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**