



TRANS 28 (2024)

El largo camino del cuarteto a las aulas de la ciudad de Córdoba (Argentina)

The long road of the *cuarteto* to the schools of the city in Córdoba (Argentina)

Julián Beaulieu (IDH-CONICET)

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

Resumen

En el presente trabajo se realiza un abordaje del camino realizado por el cuarteto cordobés, uno de los géneros populares más masivos del interior de Argentina, hasta su llegada al contenido curricular oficial de la ciudad de Córdoba (Argentina) en 2022. Este camino es interpretado a la luz de tres procesos históricos cuyo análisis estructuran al escrito.

La primera parte aborda el proceso de popularización y masificación del género musical, considerando la dimensión simbólica, cultural y social que adquiere para la provincia. La segunda aborda la *activación patrimonial* del cuarteto que tuvo lugar desde los primeros años del siglo. Este proceso se encuentra en relación con un cambio en el paradigma de la gestión patrimonial, que pasó a considerar el potencial turístico y económico de ciertas expresiones culturales, el cuarteto entre ellas. La tercera parte analiza el proceso de folklorización, considerando las diferencias con el devenir folklórico de otros géneros. Finalmente, se ofrecen algunas reflexiones en torno a cada uno de los procesos desarrollados y la apertura de algunas posibles líneas de investigación relativas al cuarteto.

Palabras clave

Cuarteto cordobés; patrimonialización; folklorización.

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 27 de mayo 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Abstract

In the present work, an approach is made to the path taken by the Córdoba quartet, one of the most massive popular genres in the interior of Argentina, until its arrival in the official curriculum of the city of Córdoba (Argentina) in 2022. This path is interpreted in the light of three historical processes whose analysis structures the writing. The first part addresses the process of popularization and massification of the musical genre, considering the symbolic, cultural and social dimension that it acquires for the province. The second addresses the heritage activation of the quartet that took place in the early years of the century. This process is related to a change in the paradigm of heritage management, which began to consider the tourist and economic potential of certain cultural expressions, the quartet among them. The third part analyzes the process of folklorization, considering the differences with the folkloric evolution of other genres. Finally, some reflections are offered regarding each of the processes developed and the opening of some possible lines of research related to the quartet.

Keywords

Cordoba quartet; heritage; folklorization.

Received: November 30th 2023

Acceptance Date: May 27th 2024

Release Date: December 31st 2024

El largo camino del cuarteto a las aulas de la ciudad de Córdoba (Argentina)

Julián Beaulieu (IDH-CONICET)

Email: julianbeaulieu12@gmail.com

Introducción

El presente trabajo se propone hilvanar el camino que realizó el cuarteto cordobés hasta lograr su inclusión en la currícula¹ de las escuelas dependientes de la Municipalidad de Córdoba (Argentina). La legitimación del cuarteto desde el ámbito estatal se realizó a través de dos operaciones que le otorgaron un nuevo *status*: por una parte, a través de su patrimonialización y, por otra, mediante su consideración como género folklórico. Ambas operaciones implicaron el paso de una situación de marginalidad hacia otra de centralidad en la gestión de políticas culturales de la ciudad.

La propuesta asume una perspectiva de carácter histórico que aspira a reconocer elementos de distinto orden para explicar el tránsito del cuarteto, desde un lugar periférico en su relación con el Estado y con las políticas educativas hacia otro central en cuanto a las decisiones gubernamentales de carácter cultural y educativas de la última década. De manera más general, se pretende profundizar en el estudio de una de las aristas de un género que ha sido particularmente esquivado por las investigaciones desde el ámbito académico. Hace más de una década, Alabarces señalaba que:

Los estudios sobre música popular tendieron a privilegiar al rock más que al tango, entre otras razones porque sus analistas habían sido alfabetizados y contruidos como sujetos culturales por el rock [...] Pero allí terminaba todo: poco había sobre folklore, nada había sobre jazz o música erudita, radicalmente nada podía ser dicho sobre las músicas “más” populares (2012: 2).

En un sentido similar, aunque específico sobre la marginalidad del cuarteto en tanto objeto de investigación, Montes señala que el cuarteto adolece de una múltiple subalternidad: es la músicaailable de los sectores populares de una provincia del interior del país. Esta situación ha hecho que haya sido por mucho tiempo soslayado como fenómeno digno de estudio, por un *establishment* intelectual de clase media fuertemente *porteñocéntrico*² (2021: 38), acostumbrado a indagar los fenómenos culturales de la metrópolis, aunque poco interesado en los consumos populares fuera de su propio entorno. En este sentido, en este trabajo se propone un abordaje, con mirada histórica, sobre el acercamiento entre dos mundos que habían sostenido cierta distancia hasta principios de la década del 2000: el campo del cuarteto y de la gestión de políticas públicas de carácter cultural, turístico y educativo.

¹ En el marco de este trabajo, *la currícula* o “contenidos curriculares” hará referencia al conjunto de asignaturas y aprendizajes contemplados en los planes de estudio oficiales de la municipalidad de Córdoba (Argentina).

² En referencia al puerto de la ciudad de Buenos Aires.

La estructura del escrito se organiza a partir del desarrollo de tres procesos que han sido claves en la llegada del cuarteto al currículum oficial. La primera parte del trabajo aborda el proceso de “popularización y masificación” del género musical, considerando la dimensión simbólica, cultural y social que adquiere para la ciudad de Córdoba. Como parte de esa caracterización, procuraremos realizar una breve historización de su origen y su consolidación en la ciudad de Córdoba, destacando su relación con los sectores populares y trabajadores, tanto a partir del rol de los llamados “bailes” (espectáculos en vivo donde se ejecuta y se baila música de cuarteto) como de los medios masivos de comunicación, desde la década de 1960.

La segunda aborda el proceso de patrimonialización que tuvo lugar desde los primeros años del presente siglo, tanto en el ámbito municipal como provincial. Su reconocimiento en el 2000 como “emblema cultural de la ciudad”, analizado por Blázquez (2016), fue el comienzo de un proceso continuo de legitimación institucional que se intensificó a partir de 2013 y que elevó al cuarteto como expresión cultural icónica de la ciudad. Aquellos reconocimientos oficiales se leen a la luz de la *activación patrimonial* (Prats, 1997) de ciertas expresiones culturales que implicaron cambios en el paradigma de la gestión del patrimonio urbano, desde una concepción centrada en el patrimonio material a otra centrada en el patrimonio cultural de la ciudad (Espoz y Del Campo 2018; Schettini *et al.* 2017) y en la potencia de la cultura como recurso económico y turístico (Yúdice 2000). En este escenario se construyeron estatuas, paseos y museos que reposicionaron al cuarteto como la expresión cultural cordobesa por excelencia; espacios que contribuyeron al posicionamiento de la ciudad de Córdoba en la proyección de una imagen distintiva en el mercado del turismo cultural, ligado al *marketing de la experiencia* (Schettini *et al.* 2017: 1030).

La tercera parte analiza el proceso de “folklorización”, aunque no se reduce a él, en la medida en que considera la construcción de una narrativa histórica propia, con el reconocimiento de sus referentes, sus mitos, sus tradiciones y sus efemérides. La folklorización del cuarteto no deja de llamar la atención, considerando la histórica resistencia del “paradigma clásico del folklore” a la inclusión de nuevas músicas (Díaz 2009). En virtud de su folklorización, y amparado por la Ley nacional N°27.535³ que consagra el derecho a recibir educación sobre el folklore, el cuarteto llegaría a la currícula oficial de la municipalidad de Córdoba. Finalmente, en las conclusiones se retoma la argumentación desplegada para dar cuenta de algunas consideraciones a las que ha permitido llegar el trabajo, así como de ciertos interrogantes que se presentan como líneas auspiciosas de estudio a futuro.

El desarrollo del triple proceso que he descrito se ha basado en el análisis de diversas fuentes documentales, algunas de carácter primario y otras secundario. La primera parte se ha realizado a partir de la consulta de antecedentes bibliográficos y notas periodísticas, mientras que la segunda y tercera se centra en el análisis de textos normativos, y de versiones taquigráficas de las discusiones parlamentarias en el marco de la legislatura de la provincia de Córdoba.

³ La ley nacional N° 27.535 fue sancionada el 19 de diciembre de 2019, y publicada en el Boletín Oficial al día siguiente.

Popular y masivo: el cuarteto de Córdoba

El cuarteto es un género musical nacido en los primeros años de la década de 1940 en la zona rural de la provincia de Córdoba (Argentina), y su nombre proviene de la cantidad de instrumentos (piano, violín, acordeón y contrabajo, más una voz) que conformaron su orquesta fundacional: el Cuarteto Leo (Pizarro 2009). De la mano de Leonor Marzano, madre fundadora del género, el Cuarteto Leo introdujo una rítmica conocida como *tunga-tunga*, que “consistía 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). Siguiendo a Barei, “la música de cuarteto en Córdoba es un fenómeno apto para observar cómo lo popular invade el campo de lo masivo, se apropia de sus medios y de parte de su discurso” (1993: 33). Ahora bien, ¿qué tiene de popular y masivo?

Emparentado inicialmente con la tarantela y el pasodoble, “la música de los cuartetos no fue creada exclusivamente para el disco, sino para el baile, la fiesta, el espectáculo en vivo [...] y recién ahí pasaría al álbum y a la difusión radial y televisiva (Barei 1993: 38). Según el relato de Hepp (1988), luego de su debut en la radio L.V.3 el 4 de junio de 1943, el Cuarteto Leo recibiría gran cantidad de pedidos de contratación en fiestas de inmigrantes de la zona rural de la provincia de Córdoba y Santa fe:

Entre las cartas hubo una que conmovió a todos, pues decían sus firmantes que por fin escuchaban algo que realmente los entusiasmaba y que le hacía recordar sus experiencias originales en *otras tierras*. Se trataba de *los gringos* de la Colonia «Las Pichanas», al norte de Arroyito (1988: 68. *Cursivas mías*)⁴.

De manera que desde su origen el cuarteto forjó una fuerte relación con los sectores populares del ámbito rural, muchos de los cuales eran inmigrantes europeos que se identificaron fuertemente con esa música. Con el correr de los años, el fuerte impacto del Cuarteto Leo en el espacio rural fue permeando la zona periférica de la ciudad de Córdoba. Al respecto, Hepp afirma que:

Dos años antes, en 1956, pasó algo sumamente significativo en la vida del cuarteto. En la pista “El Negrito”, ubicada entonces en el camino al Dique Los Molinos, comienza la Leo sus bailes por la periferia de la ciudad. De la etapa enteramente campesina pasa ahora a la semiurbana, con bailes multitudinarios en la pista “Cherubini”, “La Carbonada”, “Club Jabase”, “General Belgrano” (...) y la famosa “La Toscana” (1988: 70)⁵.

A partir de una fuerte conexión con los medios de comunicación, con los procesos migratorios internos y con los sectores marginados, los bailes de cuarteto conseguirían afianzarse en las

⁴ La expresión “los gringos” hace referencia a los trabajadores rurales de la pampa húmeda, muchos de ellos provenientes de la inmigración europea.

⁵ Las “pistas” a las que hace referencia el autor eran espacios adaptados en clubes deportivos para la organización y realización de los bailes, aunque había también pistas privadas (Querubini, La Toscana, Coliseo). En todos los casos nombrados, se trata de espacios ubicados en proximidades del “cinturón verde” de la ciudad, es decir, alejados de la zona céntrica.

barriadas periféricas de la ciudad de Córdoba (Schmucler 1989). Para fines de la década de 1960, el cuarteto logra llegar a los salones cercanos a la zona céntrica de la ciudad. Según González Dago:

Por fin trece años después de orbitar la ciudad, un viernes de la segunda semana del mes de febrero del año 1969 [...] El Cuarteto Leo tocó por primera vez en Córdoba capital y comenzó a escribir la otra parte de la historia [...] Era carnaval, cerca de las once de la noche, en Alta Córdoba, sede del club Rieles Argentinos. Sorpresivamente quedaron casi quinientas personas afuera y otras tantas que no pudieron llegar. No cabía un sólo bailarín más. Ni siquiera una simple serpentina, graciosa y fina. Y entonces ellos llegaron en sus motos. Otros en Rastrojeros, en colectivo, o en taxi. Venían como a la fábrica: apurados y en hilera (González Dago, 7 de junio de 2020).

“El baile”⁶ se fue convirtiendo en el punto de encuentro por excelencia entre conjuntos y bailarines, y en términos comerciales, se convirtió en la principal mercancía del género (Blázquez 2009). Estos encuentros danzantes fueron cambiando a lo largo de las décadas, fundamentalmente desde la mitad de la década de 1970. Desde el punto de vista del público, mientras en los primeros años los bailes con música de cuartetos eran frecuentados por grupos familiares, luego de la recuperación democrática de 1983, cada vez más la generación de los padres y los abuelos abandonó esta forma de entretenimiento que pasó a convertirse en un territorio juvenil (Blázquez 2006).

Desde la perspectiva de los conjuntos que producían la música de los bailes, el cuarteto dejó de ser el “cuarteto característico” fundado por La Leo (integrado por los instrumentos que mencionamos arriba), y se *aggiornó* con una estética más cercana a los grupos tropicales de Centroamérica a partir de la popularización de Chébere (grupo fundamental de la nueva era del cuarteto). Al respecto, Blázquez señala que “Chebere, con sus luces de colores, sus ropas brillantes y un pianista de pie que al mismo tiempo era cantante, modificó esta situación al diseñar una puesta en escena que otorgaba mayor protagonismo visual al conjunto que, a partir de entonces, devino objeto de contemplación” (2009: 67).

La popularización del cuarteto en el contexto urbano fue acompañada de su masificación. Esta transformación se corresponde con el proceso señalado por Alabarces (2021), según el cual “es en las ciudades donde las masas se hacen visibles, palpables, audibles, *olfateables* –las masas, además, huelen–; es decir, el espacio en que las clases populares se vuelven, precisamente, masas” (2021: 36). Si bien resulta complejo realizar una aproximación cuantitativa del proceso de masificación de los bailes, dada la falta de registros oficiales respecto del tema, algunos datos pueden ser ilustrativos. Para fines de la década de 1980, Hepp afirmaba que: “los porteños no pueden explicarse cómo es posible que durante una sola noche [...] 20.000 personas estén bailando cuarteto en cinco clubes diferentes. Algunos calculan que los sábados, entre la ciudad y el interior pueden bailar entre 30 y 35.000 personas” (1988: 97).

⁶ El baile de cuarteto es un evento con música de cuarteto en vivo que se realiza en diversos espacios, algunos específicamente construidos para su realización, y otros adaptados eventualmente para ese fin. Entre los primeros pueden incluirse a las confiterías, boliches (Loft, Margarita, La Jungla), y salones de diversa magnitud gestionados por empresarios (Forja, Estadio del Centro, La Plaza de la Música -ex Vieja Usina-, La Morocha, Sargento Cabral, Villa Retiro). Entre los segundos se encuentran los clubes deportivos que ponen a disposición, previo pago de alquiler y autorización de la comisión directiva, sus salones polideportivos (Atenas, La Sociedad Belgrano, Las Palmas).

A fines de 2013, Leguizamón y Previtali brindaban otras estimaciones:

Esa música moviliza cada semana un promedio que va entre las 120 y las 150 mil personas de diferentes barrios de sectores populares. Se distribuyen en unos 50 recitales que realizan los 15 principales grupos y bandas clásicas o modernas. El 80 por ciento de esos bailes se realizan en la Capital de miércoles a domingo a lo largo de todo el año. Además, existe una veintena de radios en el dial de Frecuencia Modulada que reproduce sólo música de esas bandas. El cuarteto es un ritmo, pero también una industria y un sentimiento (Leguizamón y Previtali, 18 de diciembre de 2013).

Finalmente, en medio de la pandemia y el aislamiento provocado por el COVID 19, Gabriela Origlia proporciona otros datos aproximados del poder de convocatoria del cuarteto: “no hay ningún segmento del espectáculo que impacte de jueves a domingos a más gente que la música popular cordobesa: los shows convocan a 5000 personas los jueves, 15.000 los viernes, más de 25.000 los sábados y 5000 los domingos; unas 50.000 en total” (Origlia, 20 de mayo de 2020).

Si bien es riesgoso tomar alguno de los datos que he citado como absoluto, entiendo que son útiles para dar cuenta de la dimensión de la masividad del cuarteto. Se trata de un género musical que moviliza a miles de personas por semana desde la década de 1960, por lo menos. En resumen, el cuarteto nació como un géneroailable cuya relación con los sectores populares, primero del ámbito rural y luego del urbano, se presentaba como prácticamente indisoluble. Aquella relación encontró en el baile un espacio de encuentro que se consolidó en el territorio de la provincia de Córdoba, y con el correr de las décadas se volvió masivo y nacional, a través de la figura de Rodrigo Bueno⁷. A comienzos del siglo XXI ese fenómeno de masividad era ya insoslayable.

La patrimonialización

En el apartado anterior he hecho referencia a la fuerte consolidación y asentamiento del cuarteto en el marco de la provincia de Córdoba. Paradójicamente, aquella encarnación social y cultural no tuvo un correlato en reconocimientos estatales que fomentaran su inclusión en los circuitos culturales del Estado, ni en la enseñanza oficializada, hasta bien entrada la década del 2000.

En 2013, las instituciones educativas de nivel superior de música de la ciudad de Córdoba ofrecían un amplio abanico de posibilidades: el conservatorio público provincial Félix T. Garzón y la Escuela de música de la Universidad Nacional de Córdoba (música académica), La Colmena y La Escuelita (músicos orientados al jazz y a los géneros latinos), el Instituto de Culturas Aborígenes (músicos orientados al folklore argentino). Ninguna de las instituciones mencionadas incluía en su propuesta curricular, aunque fuera parcialmente, la música de cuarteto. Una situación análoga sucedía en el nivel inicial, primario y secundario. En las disciplinas de música, danza, literatura, ciencias sociales, el cuarteto era uno de los grandes ausentes en los programas elaborados por las diferentes carteras

⁷ Sin lugar a dudas, el impacto de la nacionalización del cuarteto hacia fines de 1990 y comienzos del 2000 en manos de la figura de Rodrigo Bueno merecería un análisis detenido. Por una cuestión estrictamente de extensión del escrito, he decidido privilegiar los datos relacionados con el crecimiento de los bailes y del cuarteto en el marco de la provincia de Córdoba.

de educación⁸.

La llamativa ausencia del quarteto de la enseñanza oficializada⁹ reforzó fuertemente su transmisión oral, y consolidó una lógica de reclutamiento de la mano de obra en una red de conocidos, como señala Blázquez (2009). En otras palabras, el crecimiento del quarteto en términos de masividad y de consumo, así como la formación de sus músicos, arregladores, directores, se fue realizando por un camino diferenciado de la enseñanza oficializada. Esta situación comenzó a cambiar con bastante rapidez desde el comienzo del siglo XXI.

Como he afirmado, el camino que “el género característico” de la ciudad de Córdoba debió realizar para lograr su llegada a los contenidos educativos oficiales de las escuelas municipales de la ciudad de Córdoba se asentó en un proceso de lento reconocimiento institucional y cultural, de *activación patrimonial* en los términos de Prats (1997), que se corresponde con un proceso de más largo alcance según el cual ciertos bienes simbólicos se transformaron en un importante recurso susceptible de ser gestionado (Yúdice 2002). Como advierten Espoz y Del Campo, en los primeros años de la década del 2000 se produjo una mutación en la concepción de la gestión del patrimonio, desde un paradigma situado en el “Patrimonio urbano” hacia uno centrado en el “Patrimonio cultural de la ciudad” que involucra el patrimonio inmaterial (2018: 8-9). En virtud de este cambio, el estado cordobés —en su instancia municipal y provincial— emprendió un proceso de patrimonialización de expresiones culturales con las cuales había tenido una relación de cierta distancia hasta el momento. Concretamente en el caso del quarteto, su patrimonialización tuvo algunas consecuencias que conviene resumir brevemente: en primera instancia, supuso el lógico reconocimiento oficial a la trayectoria de sus referentes y de sus instituciones. Pero, en segunda instancia, y tal vez lo que sea más interesante de este proceso, se produjo una *sacralización de los discursos* (Prats 2006), de las narrativas identitarias y de los *mitos de origen* del género (Díaz 2009), que pasó a ser una expresión cultural identitaria con asentamiento territorial. El quarteto transmutó de géneroailable del interior del país, a “el” géneroailable —y folklórico— de la provincia de Córdoba, y aún más, de la ciudad capital. Como veremos, la asimilación de la narrativa quartetera por parte del estado municipal y provincial abrió paso a la puesta en marcha de una serie de políticas públicas que se orientaron a la construcción de una imagen distintiva en la cual ciertas expresiones culturales fueron consideradas recursos estratégicos para el posicionamiento de la provincia, pero mucho más de la ciudad capital, como atractivo cultural (Boito y Espoz 2017). Previo a realizar un repaso por los diversos reconocimientos oficiales, conviene realizar algunas aclaraciones sobre la diferencia en el devenir de la gobernación de provincia y la intendencia de la municipalidad de Córdoba.

⁸ Esta ausencia tuvo su gran excepción. En mayo de 2015, “Carli” Jiménez inauguró “La Escuelita de quarteto”, que contó con el patrocinio de su padre “La Mona” Jiménez, considerado la figura de mayor trascendencia del género. La iniciativa privada de la familia Jiménez contó con la aprobación, el sustento y la declaración de interés cultural por parte de la Municipalidad de Córdoba (Declaración de interés cultural de “La Escuelita de Quarteto” por parte del Concejo deliberante de Córdoba. Disponible en línea: <https://www.cdcordoba.gov.ar/se-declaro-de-interes-cultural-a-la-escuelita-del-quarteto/>)

⁹ En rigor, el quarteto ha mantenido una relación de distancia no sólo con la educación oficializada transmitida en instituciones, sino también con las instituciones culturales de legitimación. Hago referencia a los teatros fundamentalmente. Al respecto ver Beaulieu (2023).

En diciembre de 1998, Unión por Córdoba, una alianza partidaria liderada por el peronista José Manuel De la Sota, llegaría al gobierno de la provincia de Córdoba luego de una larga hegemonía de la Unión Cívica Radical (1983-1998)¹⁰. Con un programa de gobierno que incluía un fuerte programa de reformas orientado a reducir el gasto público, la reducción de impuestos y el traslado de la lógica empresarial al seno del Estado (Reynares 2018: 77), De la Sota comenzaría un largo periodo —aún vigente— de hegemonía en la vida política de la provincia de Córdoba. Muy tempranamente, esta coalición política se relacionaría con el cuarteto, ya sea como una expresión cultural patrimonializable o como un recurso propagandístico y turístico. Por caso, en su primer día de gestión en el año 1999, De la Sota cumplió su promesa de campaña referida a la rebaja del 30% de los impuestos provinciales. Asociada a esta disposición, el gobierno articuló una campaña publicitaria donde podían distinguirse diferentes personajes icónicos de la cultura popular cordobesa, como la “Mona” Jiménez y el “Negro” Álvarez, junto con ciudadanos cantando “Amo Córdoba, pago mis impuestos”¹¹ (Santa Cruz *et al.* 2024).

El derrotero de la intendencia de la municipalidad de Córdoba fue diferente al de la provincia. En el mismo periodo, el gobierno de la ciudad cambió de signo político en reiteradas ocasiones, alternando entre diferentes partidos políticos¹². Acorde con ese vaivén, la relación con el cuarteto no sostuvo un único patrón, aunque, como veremos, a partir de 2013 la relación entre intendencia y cuarteto será cada vez más estrecha.

A mediados del año 2000, la Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba aprobó una declaración de “homenaje a la música popular cordobesa de cuartetos, instando a sus compositores, intérpretes y promotores a continuar su desarrollo y difusión en todos los ámbitos nacionales y extranjeros como emblema cultural de la Provincia de Córdoba” (Blázquez 2016).

Trece años más tarde, el segundo mojón fue realizado por la Municipalidad de la ciudad de Córdoba el 4 de julio de 2013, mediante su declaración como patrimonio cultural inmaterial de la ciudad (Ord. 12.205). En esa disposición, la intendencia reafirmaba al género musical “Cuarteto” como expresión genuina de la cultura musical de la ciudad (art. 1) y disponía que “el Municipio arbitrará las medidas para su preservación y conservación; garantizando su difusión y promoción, fomentando el desarrollo de toda actividad artística, cultural, turística, académica, educativa y/o urbanística relacionada con el mismo” (art. 2). Finalmente, se disponía:

Instrúyese a las dependencias del Estado *municipal encargadas de la promoción y difusión de la Cultura y del Turismo*, para que incluyan en sus programas material informativo acerca de Córdoba y el Cuarteto, como una de las expresiones culturales típicas de los cordobeses, para su difusión Nacional e Internacional. Asimismo, las dependencias encargadas del área de Educación instrumentarán los mecanismos pertinentes para incorporar información *sobre la historia y las connotaciones sociales del cuarteto en su material educativo* (Art. 3. *Cursivas más*).

¹⁰ La apertura democrática de 1983 abrió paso a una larga hegemonía de la Unión Cívica Radical con las gobernaciones de Eduardo Angeloz (1983-1991) y de Ramón Mestre (1991-1998).

¹¹ Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ktSkymUpTM0&t=6s> [Acceso 20/7/2024]

¹² Unión por Córdoba (Germán L. Kammerath: 1999-2003); Frente Cívico (Luis A. Juez: 2003-2007; Daniel Giacomino: 2007-2011); Unión cívica Radical (Ramón J. Mestre: 2011-2019); Hacemos por Córdoba (Martín Llaryora: 2019-2023; Daniel Passerini: 2023-actualidad).

A través de su patrimonialización, el gobierno de la ciudad reafirmaba la importancia del género en términos culturales, sociales, económicos y turísticos, y al mismo tiempo ampliaba su oferta turística y cultural (Blázquez 2013). Una cuestión llama particularmente la atención respecto del artículo 3. Si bien se *instruye* la difusión y promoción del cuarteto en las dependencias de Cultura y Turismo, en materia de educación se prevé la incorporación de información “sobre la historia y las connotaciones sociales del cuarteto”. Resulta llamativo el silencio de la norma en cuanto a la inclusión de contenidos de música y danza de cuarteto en las propuestas curriculares de la municipalidad. Como veremos seguidamente, la legislación sobre la inclusión de estos contenidos tendría que esperar casi diez años más.

El tercer acto de estado se realizó el mismo año, en la legislatura de la provincia de Córdoba¹³. La sanción de la Ley 10.174 avanza en algunos puntos sobre los cuales la ordenanza municipal no había profundizado. En primera instancia se instituye al cuarteto “como género folclórico (*sic.*) musical propio, característico y tradicional de la provincia de Córdoba” (art. 1)¹⁴. En el artículo 2 de la ley se reconoce —nuevamente— al Cuarteto como parte integrante del patrimonio cultural provincial en todas sus manifestaciones: música, letras y danzas. Otras acciones vinculadas al reconocimiento del ritmo popular fueron el establecimiento del 4 de junio como “Día del Cuarteto” (art. 4) y del 12 de enero como el “Día del Piano Saltarín” (art. 5), en conmemoración al fallecimiento de la pianista y compositora Leonor Marzano. El establecimiento de estas fechas como parte del calendario de efemérides provincial resulta interesante, en la medida en que representa la oficialización al “mito de origen” del cuarteto¹⁵ y de la trama narrativa e identitaria sobre la cual el cuarteto se afianzó en el territorio cordobés, cuestión que será desarrollada en el siguiente apartado.

A partir de su consideración como patrimonio, el gobierno de la provincia y de la municipalidad comenzaron un proceso de instalación de estatuas, monumentos, paseos culturales, murales y museos que homenajean a los y las referentes principales del género. Así, la oficialización de las fechas cuarteras, estuvo acompañada de intervenciones en el ejido urbano, la mayoría de las cuales se instalaron en los barrios céntricos de la ciudad: en 2013 se descubrió la escultura de Rodrigo Bueno¹⁶, en 2015 la de “La Mona” Jiménez (ambas en el Paseo del Buen Pastor, ex cárcel de mujeres), y en el mismo año la de Leonor Marzano, junto con un “Paseo de la fama” de las figuras del cuarteto (en la zona peatonal de calle San Martín, zona céntrica de la ciudad). A pocos metros del Paseo de la fama, se inauguró en 2021 el Museo del Cuarteto, institución que quedó bajo la dirección de Lorena Jiménez, hija de uno de los íconos del cuarteto: “La Mona” Jiménez.

Uno de los proyectos que no consiguió sostenerse a lo largo del tiempo, pero que sin dudas ilustra

¹³ El tratamiento de la Ley 10.174 se realizó el 20 de noviembre de 2013, y se publicó en el boletín oficial el 16 de diciembre del mismo año.

¹⁴ Esta declaración es un punto clave para la posterior consideración del cuarteto como género folclórico susceptible de ser incluido en las propuestas curriculares.

¹⁵ Si bien se ha instituido al 4 de junio como la fecha de nacimiento del cuarteto, no existen registros visuales o sonoros sobre la actuación de La Leo en radio LV2.

¹⁶ Rodrigo Bueno es uno de los referentes principales del cuarteto que adquirió una inmensa popularidad hacia fines de la década de 1990. Es una de las figuras responsables de la proyección del cuarteto en el ámbito nacional, a partir de su asentamiento en la provincia de Buenos Aires.

la importancia del cuarteto para el estado provincial, como símbolo identitario y atractivo turístico, fue la creación en 2012 del Cuartetódromo: carnaval del cuarteto, un festival impulsado por el gobierno provincial de José Manuel De la Sota, a imagen y semejanza del Sambódromo de Río de Janeiro, cuyo objetivo era explícitamente turístico. En una declaración 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” (Cadena 3, 12 de junio de 2012). En la misma comunicación, José Manuel De la Sota explicaba:

“estamos trabajando con el presidente de la Agencia Córdoba Turismo, además del de Cultura y de Deportes en esta iniciativa [...] Será un homenaje a nuestra música, tanto el tradicional como el de estilo amerengado”, señaló el mandatario provincial.

De la Sota busca implementar un carnaval con similitudes a los de Salvador de Bahía. “La idea es hacer un baile en movimiento, aproximadamente dos kilómetros, donde cada uno de los ídolos pueda ir en un gran escenario colocado arriba de un camión semirremolque con 20 mil kilos de parlantes y detrás de ellos, sus hinchas bailando...”, aseguró (íbidem).

El carnaval del cuarteto finalmente tuvo lugar en las inmediaciones del estadio Mario Alberto Kempes en enero de 2013 con la instalación de una infraestructura monumental. Según el sitio de prensa del gobierno de la provincia:

El paso de los tríos eléctricos —que llegaron por tierra desde Salvador de Bahía— promete ser un espectáculo en movimiento de poderoso impacto visual y sonoro. Sus dimensiones son impactantes —23 metros de largo, 5 metros de alto y 3 metros de ancho— y tiene además una increíble potencia de sonido con más de 40 bajos por lado y pantallas de led de última generación (Sitio de prensa del Gobierno de la provincia de Córdoba, 16 de enero de 2013).

Según Boito y Espoz, “la creación de ambientes fantasiosamente unitarios, pero traídos como paquetes turísticos de una experiencia desde afuera, conforma una modalidad dominante de la relación Gobierno/Mercado” (2017: 45). La afirmación de las autoras abre camino para pensar dos cuestiones. Por una parte, teniendo en cuenta la cercanía de las fechas, que la patrimonialización del cuarteto representaba —para el estado provincial y municipal— una condición necesaria para la puesta en marcha de una serie de obras que imprimieran en la ciudad un sello identitario cuartero. Esas intervenciones en el ejido urbano de la ciudad capital eran una consecuencia lógica de gestionar al cuarteto como recurso turístico. Posiblemente, esta gestión del cuarteto como un insumo turístico susceptible de ser adaptado a modalidades o experiencias traídas desde afuera (refiero a la asimilación entre cuarteto y carnaval bahiense), puede haber sido el talón de Aquiles del Cuartetódromo impulsado por el gobierno De la Sota. Sencillamente, porque el punto de encuentro por excelencia entre artistas y público del ámbito del cuarteto ya había sido construido territorial e históricamente, y tenía nombre propio: el baile.

En su instancia nacional existen algunos antecedentes de reconocimiento oficial a algunos

referentes del género popular. En el año 2012 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner inauguró el “Salón de los ídolos populares” en la Casa Rosada, entre quienes se encuentran los cuartetos Carlos “La Mona” Jiménez y Rodrigo Bueno. Algunos años más tarde, en el marco del Congreso de la Nación Argentina, se presentaron dos proyectos de ley que declaraban al cuarteto como “parte integrante del patrimonio cultural argentino”. En mayo de 2016 el primer proyecto presentado resultó aprobado por la cámara de diputados, pero no obtuvo tratamiento en el marco de la cámara de Senadores. El segundo, presentado en 2021 no consiguió dictamen en la comisión presentada, para ser tratado en la cámara de diputados. A pesar de los reveses en el tratamiento de ambos proyectos de ley, en septiembre de 2021 el cuarteto consiguió ser incluido dentro del listado de “Manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial de la nación” (Ministerio de cultura de la nación).

El derrotero de ordenanzas, leyes y proyectos de ley que he referido, cimentaron el camino del cuarteto hacia su consideración como patrimonio inmaterial, y en ese mismo acto precipitaron su reconocimiento como género folklórico. En ese camino también se oficializó “una” narrativa que puso en valor ciertos elementos, los legitimó, y dejó afuera de escena otros¹⁷. Como señala Lacarrieu:

La cuestión del patrimonio es un ámbito de la cultura que se ha constituido en el terreno de lo escasamente conflictivo y aparentemente despojado de poder [...] pero no hay patrimonio que sea inocente, aunque se intente mostrarlo como espontáneo y expresando solidaridades y consensos sociales. (2013: 80-82).

Por caso, el tratamiento de la Ley 10.174 gozó de un apoyo prácticamente absoluto de parte de los legisladores provinciales, pero en su tratamiento, García Elorrio, uno de los Diputados presentes se manifestó en disenso con la aprobación de la ley.

Mi pedido a la gente del cuarteto es el siguiente, con toda responsabilidad se los pido: si en el interior del local donde van a cantar les venden drogas a los chicos, por favor, no canten; donde se vendan drogas en las puertas de los locales, por favor, no entren a cantar; incorporen en su repertorio —como ya lo hacen, pero háganlo más, más y más— canciones que ayuden a los chicos. Si ustedes dan el ejemplo harán un bien inmenso a miles de pibes (Tratamiento de ley 10.141. Versión taquigráfica: 15-16).

La posición de García Elorrio, además de expresar una posición moral, trajo a colación un aspecto de los bailes —acaso fundamental— que no se consideraba en la narrativa de aquellos que presentaron el proyecto: la relación entre el baile, la fiesta y el consumo de sustancias legales e ilegales. Esta cuestión es significativa si se tiene en cuenta, nuevamente siguiendo a Lacarrieu, que las expresiones culturales devenidas en patrimonio asumen un nuevo poder que es el de la legitimidad y la aparente incuestionabilidad que otorga su reconocimiento (2013: 82). En otros términos, a partir de 2013 el cuarteto devino patrimonio, pero ese proceso de legitimación desde

¹⁷ En el siguiente apartado me detendré puntualmente en el desarrollo de esa narrativa.

el ámbito estatal implicó también una cristalización de ciertos elementos patrimonializables y otros elementos que permanecieron en una zona de opacidad.

Creo que es interesante cerrar este apartado con algunas reflexiones relacionadas con el sentido del proceso de patrimonialización que he desarrollado. Si se tiene en cuenta el volumen de popularidad y masividad del cuarteto que he expuesto en el apartado anterior, en modo alguno puede pensarse que se trataba de un género que se encontraba en desuso, apartado de los circuitos mediáticos e industriales de la música popular argentina. Por el contrario, la situación del cuarteto, en términos de difusión, convocatoria y legitimidad popular fue, y sigue siendo, sumamente robusta. Entonces, ¿por qué y para qué patrimonializar?

Desde el punto de vista del estado municipal y provincial, la patrimonialización del cuarteto funcionó como un pilar fundamental para la construcción de una narrativa *cordobesista*. En ese entramado identitario, la exaltación del amor por la provincia y su comunidad imaginada (los cordobeses), el uso de expresiones culturales ligadas fuertemente a los sectores populares —como el cuarteto, el humor y el deporte— parece haber sido una estrategia fundamental. Por otra parte, la protección oficial del cuarteto construía un soporte clave para la puesta en marcha de una serie de políticas públicas tendientes a reforzar el turismo cultural de la provincia. Lógicamente, el proceso de patrimonialización implicó también la cristalización de “una” historia cuartertera, en la cual se enfatizaron ciertos elementos, en detrimento de otros, con el peligro de confinamiento que señala Sandroni (2022). Paradójicamente, la protección oficial del cuarteto no tuvo como consecuencia la promoción de políticas educativas que promovieran su estudio en profundidad en el marco de instituciones superiores, como fue el caso del Samba de Río de Janeiro (Centro cultural Cartola, 2006).

De parte del cuarteto, la patrimonialización no parecía ser una condición para su crecimiento en los términos que he referido anteriormente. Pero esa protección oficial sí aseguró un baño de legitimidad sin el cual la llegada del cuarteto a la currícula formal se hubiera visto —aún más— postergada. Por otra parte, aquellos reconocimientos de parte de las instituciones del estado precipitaron el reconocimiento en tanto género folklórico. Este proceso ocupa el centro del siguiente apartado.

La folklorización

La aprobación de la Ley Nacional 27.535 hacia fines de 2019, que establece el derecho a recibir educación sobre folklore, abrió un escenario de múltiples debates, pero también de múltiples posibilidades. No era la primera vez que el Estado nacional se involucraba en la enseñanza del folklore, por el contrario, esta “actitud pedagógica” contaba con una buena cantidad de antecedentes señalados por Díaz:

En el desarrollo del folklore en la Argentina siempre estuvo presente una actitud pedagógica, la idea de un conjunto de significados y valores que debían ser enseñados porque, más allá de las diferencias de perspectiva, algo tenían que ver con la nación, con la argentinidad [...] ¿Cómo es posible que algo que tendría que ver con

la esencia de la argentinidad, siempre se pensó, a su vez, como algo que debía ser enseñado a los argentinos? (2023: 24).

En América Latina, durante la primera mitad del siglo XX, la consolidación del folklore estuvo relacionada de manera directa con los proyectos nacionalistas que buscaban afianzar identidades de carácter nacional. En este periodo, los intelectuales nacionalistas encontraron en la Folklorología —la disciplina académica que estudia el folklore— un marco conceptual que se sumaba a su proyecto de construir una idea de nación y, por su parte, los folklorólogos encontraron una enorme fuente de legitimidad en los proyectos nacionalistas. La misión para ambos era clara: ir en búsqueda de la “esencia nacional” (Díaz 2023: 27). El contenido de las recopilaciones y de las composiciones realizadas por los pioneros respondieron entonces a una serie de supuestos, convicciones y acuerdos que perfilaron una manera bastante definida de la idea de “lo folklórico”. Siguiendo a Díaz (2009), en la primera mitad del siglo XX, y en el marco del paradigma clásico¹⁸:

Los diversos géneros musicales provenientes de diferentes regiones se fueron legitimando en tanto manifestaciones distintas de un mismo «ser nacional» definido en términos ontológicos. De tal modo, músicas claramente regionales o locales, fueron encontrando su lugar a partir de una abundante producción discursiva legitimadora en revistas, programas de radio, etc. Las estrategias apuntaban, justamente, a mostrar el lugar del género y la región en el folklore «nacional» (2009: 119).

Según este paradigma discursivo, cuidadosamente legitimado desde el Estado nacional, la música folklórica era “la música nativa” y, de modo más específico, la música de los gauchos. Lógicamente, la formación de este marco de contención funcionó también como un mecanismo de inclusión/exclusión de los sujetos representativos de la identidad nacional. De este modo, la Folklorología argentina, en su articulación con el nacionalismo, construyó una identidad centrada en el mundo criollo, y en la figura del gaucho; en el mismo acto excluyó a los pueblos originarios, a la población afrodescendiente y a los inmigrantes de origen europeo (Díaz 2019).

A partir de la década de 1960, la solidez del paradigma clásico comenzó a resquebrajarse producto de la aparición de un conjunto de artistas y corrientes estéticas que impugnaron el modo establecido de hacer y consumir folklore (el Movimiento del Nuevo Cancionero¹⁹, el vocalismo representado por Los Fronterizos o “Chango” Farías Gómez, “Cuchi” Leguizamón, Raúl Carnota, entre muchos otros). Esto se debió a que las articulaciones entre folklore, identidad nacional y tradición, observadas desde el punto de vista de la apropiación, son también, y fundamentalmente, un terreno de disputas. El concepto “folklore” aparece y reaparece como un espacio de tensión que da lugar a nuevas articulaciones identitarias y nuevos colectivos que reclaman un lugar en el espacio

¹⁸ Díaz entiende el “paradigma clásico” “como el conjunto de supuestos, convicciones y acuerdos que, formados entre los años 30 y 40, son compartidos hacia los 50 por los agentes sociales que integran el campo del folklore, más allá de las diferencias entre ellos y de las luchas por la legitimidad. Esos supuestos compartidos son los que permiten la distinción clara de las producciones que forman parte del campo, es decir, son «folklore», de aquellas que no lo son” (2009: 117).

¹⁹ Al respecto ver García (2006) y Díaz (2015, cap. 5).

de la nación y su cultura (Díaz 2023: 30-31). El cuarteto —sus artistas, su público, sus bailarines, su provincia— aparece como uno de esos nuevos colectivos. En este punto se sitúa la relación entre cuarteto y folklore que me interesa analizar.

Cierto es que el entrecruzamiento entre el campo del cuarteto y el folklore no fue un fenómeno novedoso, sino que contó con algunos antecedentes. Hacia fines de la década de 1980, el Cuarteto Leo es convocado por el Festival Nacional de Folklore de Cosquín para hacer una presentación en el marco de su programación. En palabras de Hepp: “El 23 de enero de 1987, la Leo hace un golazo. Aparece en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, en el escenario mayor de América Latina, conmoviendo hasta los cimientos. Mucha gente allí presente dijo con entusiasmo: «Con el cuarteto, Cosquín se reencontró con el pueblo»” (Hepp, 1988: 74).

El comienzo auspicioso de la relación entre el cuarteto y los festivales de folklore se vería truncado con la actuación de “La Mona” Jiménez en el mismo escenario²⁰. Aquella noche, que terminó anticipadamente por la producción de hechos vandálicos, cerró las puertas por muchos años a la relación entre los dos campos. El problema parecía ser una distancia de *habitus* entre el público cuartero y el público del folklore. Según el planteo de Hepp, en referencia a la actuación de Jiménez en Cosquín:

Y aquí vino el problema, porque el cuarteto es para bailarlo y no para escucharlo, sobre todo si se trata de Jiménez. Y convengamos que bailarlo solamente se podía en las calles, pero nunca en la zona de las plateas [...] el cuartero baila viendo a su ídolo, necesita estar en contacto con él, estar dentro de la misma zona mágica (1988: 26).

Luego del primer intento de acercamiento hacia fines de la década de 1980 cada mundo se replegó nuevamente hacia sus territorios “seguros” y naturalizados. El cuarteto siguió creciendo en el plano nacional de la mano de ciertas figuras como Rodrigo, pero en el ámbito de los bailes, mientras que el folklore, en tanto género, fue asociándose con otros en apariencia más afines y que también permitieron su vigencia y crecimiento. Hago referencia al fenómeno encarnado en La Sole, Los Nocheros, entre otros artistas, que se conoce como “folklore joven”²¹.

Hay una cuestión más que resulta relevante atender. En Argentina, particularmente desde los esquemas de clasificación instalados por la industria cultural, las heterogéneas músicas de carácterailable —fundamentalmente la cumbia santafesina, el chamamé, la cumbia del Gran Buenos Aires y el cuarteto de Córdoba— fueron agrupadas bajo la categoría de “música tropical” (Alabarces 2012). El encasillamiento de estos géneros bajo un mismo rótulo sirvió como una estrategia de diferenciación con otros géneros y otros públicos, pero también, como una restricción para la consideración de esas músicas como géneros de folklore.

²⁰ Según Mero (1988), la convocatoria de los bailes de Jiménez por esos años sostenía un promedio de cincuenta mil personas por cada fin de semana. Sobre esa noche, y de acuerdo al relato de Hepp, “había cerca de 100 mil personas, alrededor de 10 mil jimenistas y cerca de 100 violentos exacerbados por el alcohol (1988: 24).

²¹ No es el propósito de este trabajo ahondar en este tema, aunque existen fuertes antecedentes que resultan claves si se quiere profundizar en el tema. Ver Díaz, Natalia (2015) y Beaulieu, Julián (2014).

Teniendo en cuenta el marco de contención de lo considerado folklórico, la relación esquivada del cuarteto con las programaciones de los grandes festivales de folklore (Cosquín, Jesús María), y las restricciones derivadas de los esquemas de clasificación de la industria musical, cabe preguntarse por los argumentos que la sociedad política debió esgrimir para justificar la conversión del cuarteto en género folklórico. Hay al menos tres líneas argumentativas sobre las cuales se construyó la narrativa: 1) El cuarteto como un “invento” cordobés, en manos de una “madre” creadora: Leonor Marzano. 2) El cuarteto como la manifestación artística por excelencia de un “nosotros cordobés” y 3) El cuarteto como “herencia cultural” que se transmite de generación en generación.

El discurso de Carmen Perugini, creadora del proyecto de ley 10.141, comienza por reconocer el lugar fundamental de la madre creadora del cuarteto. En ella se deposita la responsabilidad de la invención de “un nuevo ritmo pegadizo, alegre y festivo”²²:

El 24 de octubre de 1925, en la ciudad de Santa Fe, nació Leonor Nélica Marzano, la *compositora y creadora* del ritmo del cuarteto [...] Leonor solía invitar a un señor vecino que tocaba el bandoneón para que la acompañara con su instrumento. Y en su intento de imitar los tonos bajos que su papá realizaba con el contrabajo *logró con su piano la esencia de un nuevo ritmo*, al que luego don Augusto lo calificaría como pegadizo, alegre y festivo.

Así [...] había creado el ritmo del cuarteto cordobés, ritmo al que años después nuestro querido Carlitos “La Mona” Jiménez –quien hoy nos acompaña– bautizó bajo el nombre de “El Tunga-Tunga” [...] Este ritmo, señor presidente, *creado hace más de 70 años*, sus músicas, sus letras y sus modos de expresión a través del baile laten en el corazón de todos los cordobeses, y se transmite de generación en generación *como parte de nuestra herencia cultural* (Tratamiento de ley 10141. versión taquigráfica: 7-8. Cursivas mías).

En torno a Leonor Marzano se construye imaginariamente la figura del primer referente, y sobre sus hombros se monta la idea de la creación. La construcción de Marzano como referente y creadora se encuentra en concordancia con la idea de legitimar al cuarteto como “esencialmente cordobés”; como algo creado en nuestra provincia “hace más de 70 años”, que perdura en el tiempo y en el espacio.

Seguidamente, se construye un “árbol genealógico” con los distintos brotes que surgieron a partir de “la creación”²³:

Y cual un árbol que se renueva cada año con nuevos brotes y nuevos vástagos, surgieron otras orquestas que fueron incorporando el ritmo del cuarteto a su repertorio musical: Don Bartolo y su Cuarteto, don Chicho, Heraldo Bosio, Don Oscar (...) así como Ariel Ferrari y el Cuarteto de Oro. (Aplausos).

Muchos de los músicos y cantantes de las bandas fundacionales crearon, a través del tiempo, sus propias bandas; este fue el caso de Carlitos “Pueblo” Rolán (...) fue también el caso de Carlitos “La Mona” Jiménez, que se inició siendo muy jovencito con el Cuarteto Berna, luego integró el Cuarteto de Oro y, a la edad de 33 años, formó su propia banda, consagrándose como “el rey del cuarteto cordobés”.

La Provincia se fue poblando de bandas provenientes desde distintas vertientes y geografías: Banda XXI; Orly,

²² Las itálicas son usadas para destacar categorías o frases originales del discurso de la legisladora Perugini.

²³ La cita que se presenta es un resumen de la sección que nombra a todos los grupos.

una familia conformada por cinco hermanos; Cachumba, de la zona sur de la Capital; Banda Express; la Banda de Carlitos (...)

He dejado para el final, y como broche de oro, la mención de alguien a quien todos recordamos con un cariño entrañable: Rodrigo, el inolvidable “Potro” (aplausos). Marcó con su carisma y energía el ritmo de cuarteto y llevó su música por toda la Argentina, consagrándose como uno de los máximos exponentes. (*Ibidem*: 9).

La puesta en valor y el reconocimiento de los distintos grupos de cuarteto, desde los más tradicionales hasta los más modernos, justifica el peso histórico y cultural del cuarteto en el territorio. En el mismo sentido, lo sitúa como una “expresión popular” que ha sabido manifestar la “idiosincrasia” de “los cordobeses” (un colectivo que no se define, por cierto):

Él resguarda las historias que hacen a la idiosincrasia de los cordobeses: los modos de vivir, las creencias, el amor, el barrio, el humor, los personajes y los lugares característicos. Y es el cantante de cuarteto el que las transmite logrando una adhesión, una sintonía emocional y un puente comunicativo con el público a través de su comportamiento y la entrega total de su energía. Por ello, los cantantes de cuarteto no tienen admiradores, ellos tienen “seguidores” (*Ibidem*: 10).

Considerando este argumento, la legisladora brinda la segunda justificación: “En segundo lugar, es folklore porque además de ser una expresión popular, se comporta como una manifestación de nosotros, por ser una vía colectiva por la cual se expresa el estado emocional del pueblo cordobés, sus vivencias, sus felicidades y sus tristezas” (*Ibidem*: 11). Según el discurso de la legisladora, el cuarteto deja de ser sólo un género musical consumido por los sectores populares, para erigirse como un vehículo cultural capaz de manifestar la esencia —si eso fuera posible— de una identidad social. En otros términos, relaciona al cuarteto con la raíz etimológica de la palabra folklore, es decir, con su capacidad de transmitir los saberes y las emociones de un pueblo, pero a su vez, sella en su construcción discursiva la relación entre cuarteto y Córdoba.

La tercera línea argumentativa pone en relación al cuarteto, en tanto “herencia cultural”, con el paso de generación en generación. En primera instancia, se recupera la importancia de un colectivo históricamente segregado del folklore:

A la tierra de nuestros hermanos aborígenes llegaron *los inmigrantes* con sus recuerdos, su cultura de trabajo y deseos de construirse un porvenir, y se encontraron con dos necesidades: por un lado, recaudar fondos para las instituciones que iban creando, como la parroquia, la comisión de caminos y, por el otro, con el anhelo de tener un espacio para el encuentro y para compartir sus bailes. Fue allí donde comenzó a tocar el Cuarteto Leo, al ritmo del “piano saltarín” de Leonor Marzano, junto a la tarantela, el pasodoble y la milonga, y por donde pasaron las voces de Roberto Mercado y Carlitos “Pueblo” Rolán, entre muchas más que hoy nos acompañan (*Ibidem*: 11).

Este pasaje del discurso de la legisladora Perugini tiene una doble importancia. En primer lugar, pone en valor, como dije anteriormente, un colectivo que había sido desplazado de la narrativa

histórica sobre la cual se asentó “la nación y el folklore”. En segundo lugar, considera el valor de la música de los inmigrantes como clave en el proceso de emergencia del cuarteto. Esas músicas, también fueron desplazadas del imaginario de lo folklórico según los esquemas del paradigma clásico. De hecho, los movimientos más renovadores del campo folklórico tampoco recuperaron — al menos de manera explícita— esas músicas europeas. Sobre la base de esa mixtura el paso de generación en generación y la (re)apropiación de los distintos sectores sociales:

Ya terminando, señor presidente, en Córdoba cada generación se fue apropiando del cuarteto transformándolo e identificándose con él. Y hoy, cuando decimos “cuarteto” hablamos de esa construcción de la que somos partícipes: músicos, intérpretes, compositores, cantantes, bailarines, oyentes, los medios que lo difunden y los que lo apoyan y lo transmiten (*Íbidem*:11).

Esa cuestión da lugar al tercer punto que fundamenta la consideración del cuarteto como folklore: “es folklore porque se transmite a través de las generaciones, por lo que subsiste en formas de vida social y cultural características y distintivas de Córdoba” (*Íbidem*: 11).

Los distintos argumentos que he retomado son claves para pensar de qué manera el concepto folklore aparece y reaparece como un terreno de disputas. El cuarteto, con su patrimonialización, con el amparo de las instituciones del Estado, con la oficialización de una narrativa identitaria y con el reconocimiento de sus referentes, se erige género folklórico y reclama un lugar en el espacio de la nación y su cultura. Esta disputa se apunala en una toma de conciencia de la importancia que ha tenido el estado, a través de sus instituciones, para legitimar y consagrar ciertos géneros como folklóricos. Los argumentos que presenta la legisladora Perugini operan como credenciales a través de las cuales los cuartetos ponen en consideración su importancia cultural, económica y social, y, al mismo tiempo, bañados de la legitimidad que otorga el Estado, reclaman un lugar en el altar de los géneros folklóricos.

Del baile al aula

La aprobación de la primera ordenanza de patrimonialización (12.205) y la Ley Provincial 10.141 abrieron un nuevo escenario para el cuarteto. Aquellos reconocimientos, junto con la aprobación de la Ley Nacional 27.535 (2019) que consagra el Derecho a recibir educación sobre el folklore, consolidaron las condiciones para la entrada definitiva del cuarteto a los contenidos curriculares oficiales de las escuelas primarias de la municipalidad de Córdoba. A través de la ley de enseñanza obligatoria de folklore se establece que “todos los educandos tienen derecho a recibir educación sobre el folklore, como bien cultural nacional, en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal” (art. 1). Para ese momento el cuarteto ya había elevado su rango a género folklórico, de modo que su inclusión en las currículas oficiales no presentaba mayores inconvenientes o, más bien, su inclusión debía presuponerse como una acción lógica.

Aun así, la municipalidad de la ciudad de Córdoba reafirmó la escolarización del cuarteto a través

de una resolución *ad hoc* (126/22). Mediante aquella disposición se afirmaba que “resulta clave incorporar —en el marco de la enseñanza del folklore— el género musical popular cuarteto en tanto objeto de estudio que caracteriza la identidad del/a ciudadano/a cordobés/a” (considerando n°5). En virtud de ello la municipalidad de Córdoba establecía el abordaje del género musical cuarteto en jardines y escuelas del sistema educativo municipal —en el marco de la enseñanza del folklore (art. 1).

Si bien no es el propósito de este trabajo realizar un análisis de la propuesta curricular aprobada desde la Secretaría de Educación de la Municipalidad de Córdoba (Resolución 480/22) para el abordaje del cuarteto, creo importante mencionar algunos puntos que parecen relevantes. Una primera cuestión es que la Secretaría de Educación aprueba, junto con la propuesta curricular, un plan de formación docente que contempla la adquisición de los contenidos prioritarios seleccionados, pero también de herramientas pedagógicas para la enseñanza del cuarteto. En otros términos, desde la *actitud pedagógica* del Estado señalada por Díaz (2023), no sólo se enseña lo “que” se debe enseñar, sino también “cómo” enseñarlo. Sin dudas, esta situación se relaciona con la ausencia histórica de contenidos sobre cuarteto en las escuelas e instituciones de formación superior docente de la provincia de Córdoba que hemos señalado en el desarrollo. Es muy probable que la mayoría de los docentes supieran lo que es el cuarteto, pero también es probable que no tuvieran herramientas musicales y pedagógicas para enseñarlo.

Finalmente, respecto de la resolución de escolarización del cuarteto, la intendencia de Córdoba ponía en evidencia otra cuestión: “en la experiencia del sistema educativo *se vienen desarrollando prácticas de enseñanza vinculadas con dichos aprendizajes y contenidos*” (considerando n°2. cursivas mías). En otras palabras, se reconocía que los contenidos relacionados con el cuarteto formaban parte de la currícula implícita, de modo que la resolución venía a explicitar un aprendizaje que ya existía y se venía filtrando por los intersticios de las prácticas de enseñanza oficializada.

Reflexiones finales

En el presente trabajo he desarrollado el recorrido realizado por el cuarteto cordobés, uno de los géneros más populares y masivos del interior del país, hasta su llegada oficial a las aulas de la ciudad de Córdoba. El “largo camino” propuesto es un punto de vista, entre otros posibles, que se ha basado en el desarrollo de tres procesos que creo que han sido claves para su consideración como contenido escolar oficializable. Cada uno de ellos ha suscitado una serie de interrogantes importantes de retomar, ya sea como consideraciones finales del trabajo, o como la apertura de posibles líneas de investigación que contribuyan a conocer un género y fenómeno cultural en ciernes desde el punto vista académico.

Hacia finales del siglo XX, la popularidad y la masividad eran rasgos indisociables del cuarteto de Córdoba. Con el paso del tiempo dejó de ser un consumo exclusivo de los sectores populares y se consolidó también como un bien cultural de consumo de sectores medios. Aquella filiación y su afianzamiento en el ámbito urbano generaron un crecimiento en términos de masividad en el marco de los bailes, la principal mercancía ofrecida desde los mundos de los cuartetos. Las dos propiedades

mencionadas generaron, sin lugar a dudas, las condiciones para el reconocimiento desde el ámbito estatal, aunque también es cierto que el apoyo del estado al cuarteto en las décadas anteriores se manifestaba a través de las habilitaciones permanentes desde la municipalidad para la realización de los bailes (específicamente luego del retorno de la democracia).

La llegada de los reconocimientos oficiales desde el Estado fue acompañada de un cambio en la concepción de la gestión del patrimonio. El cuarteto, devenido en expresión genuina de una comunidad imaginada (la “cordobesidad”), se convirtió en patrimonio inmaterial, pero también en un recurso cultural administrado y ofrecido como atractivo cultural y turístico de la ciudad. Este proceso implicó cambios en diversos órdenes. Dejó de ser un género marginal y comenzó a ocupar el centro de las políticas culturales, si se tiene en cuenta la construcción de estatuas, paseos culturales, museos del cuarteto, programación de festivales, etc. El consumo de los bailes de cuarteto también fue cambiando, y ocupando diferentes espacios. En los últimos años se registra la aparición de discotecas de cuarteto en las zonas de esparcimiento nocturno tradicionales de la ciudad, festivales de cuarteto realizados en estadios en los que se invita a artistas de diferentes géneros que atraen a otros públicos. En pocas palabras, la escena del cuarteto se modificó fuertemente en las últimas décadas, y mucho más aceleradamente después de la pandemia del COVID 19. Estos cambios, sin duda, reclaman abordajes profundos.

Respecto de su patrimonialización, es interesante reflexionar en torno a qué cuarteto se patrimonializó. Sin lugar a dudas, se reconocieron sus referentes, su “árbol genealógico” y algunos de sus hitos históricos, pero esa protección oficial implicó la depuración de una historia —con algunas inconsistencias, por cierto— que se volvió oficial, narrable, enseñable. En otras palabras, la oficialización supuso la iluminación de ciertos aspectos y el solapamiento de otros: en el marco de esa historia “oficial” se conoce mucho de “los cuatro grandes”²⁴, de los primeros años, de su “origen rural”, de la llegada del cuarteto a las ciudades, de su cambio estilístico (desde el cuarteto característico a uno más afianzado en la música caribeña), de su persecución durante la dictadura, de los primeros grupos protagonizados por mujeres (Las Chichi, Las Peponas). Paradójicamente, poco se sabe aún de otros aspectos como el rol de las mujeres en las últimas décadas, las lógicas de producción y trabajo de las orquestas en los bailes, la relación con el Estado, con las políticas públicas, etc. De hecho, el campo del cuarteto y sus bailes sigue representando una incógnita en cuanto a la publicación de números oficiales (de convocatoria, de facturación, de empleos generados, etc.). En resumen, muchos de los aspectos del cuarteto, aun con su patrimonialización, siguen habitando un territorio bastante oscuro.

La folklorización del cuarteto, el tercer proceso que he desarrollado, tal vez adquiere una complejidad mayor que los anteriores. Si lo popular y lo masivo se presentan como elementos inexpugnables del cuarteto, y su patrimonialización como una consecuencia lógica de su pertenencia social, cultural y territorial, su devenir folklórico no parecía tan evidente. Los argumentos que se presentaron desde la sociedad política para su consideración en tanto género folklórico tuvieron un costado que se corresponde con los criterios impuestos desde el paradigma

²⁴ La expresión “los cuatro grandes” hace referencia a los conjuntos históricos de mayor reconocimiento del género. Ellos son el Cuarteto Leo, el Cuarteto Berna, el Cuarteto de Oro y Carlitos Rolan.

clásico, pero otros que se presentan como en disputa. Por una parte, la puesta en valor de su madre creadora y referente mítica, Leonor Marzano, se corresponde con el proceso que otros géneros folklóricos realizaron desde la primera mitad del siglo XX (tener padres —o madres— fundadores pareciera ser un criterio *sine qua non*). En un sentido similar, el despliegue del árbol genealógico del cuarteto, reconociendo a sus principales ídolos y su capacidad de “vehicular un nosotros”. Otros elementos colisionan con los criterios desprendidos del paradigma clásico para la consideración de lo folklórico: estoy haciendo referencia a la valoración de los inmigrantes europeos y su herencia musical, pero fundamentalmente a la idea de que el cuarteto “es” folklore por ser una manifestación de un nosotros en tiempo presente. Si se considera que desde el paradigma clásico lo folklórico se corresponde con un pasado y un sujeto histórico idealizado (el gaucho, lo criollo), el cuarteto —y sus representantes— debieron mostrar otras credenciales y disputar el terreno de lo folklórico desde otros criterios.

BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, Pablo. 2021. *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Universidad de Guadalajara: Calas.

———. 2012. Reseña del libro: “Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica”. (Pablo Semán y Pablo Vila comp.). *Revista Transcultural de música*. Trans 16: 1-9. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_21.pdf

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

Beaulieu, Julián. 2023. “El teatro es para todos, pero no para todo: el arribo de La Barra a la programación del Teatro del Libertador General San Martín (Córdoba, Argentina, 2004)”. *Revista Contrapulso* 5 (2): 110-124. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/218>

———. 2014. “Chango” Farías Gómez y el Folklore Joven. *Una aproximación a los criterios de legitimidad del campo folklórico argentino en la década neoliberal*. Tesis de licenciatura. Córdoba. FFYH. UNC.

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

———. 2006. “Discriminación genérica y heterosexualidad obligatoria en la producción del cuarteto cordobés”. *Revista del centro de estudios históricos e interdisciplinarios sobre las mujeres* Año 2 (2): 1-13.

———. 2013. “A puro cuarteto: ordenar y festejar la ciudad”. *Revista Deodoro*. 4 (36): 8-10.

———. 2016. “Hacer Patrimonio. La materialización del Estado y la música como recurso. El caso del Cuarteto Característico en Córdoba, Argentina”. Versión en español de “Making Heritage –The Materialization of the State and the Expediency of Music: the case of the cuarteto característico in Córdoba, Argentina”. En *Entangled Heritages: Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*, eds. Olaf Kaltmeier y Mario Rufer, 1-20. Londres: Routledge.

Boito, María Eugenia; María Belén Espoz. 2017. “Regulación del disfrute en espacios urbanos socio segregados. El carnaval como entorno”. En *Sentires (In)visibles. La construcción de entornos en espacios socio-segregados*. 43-74. Teseopress

- Centro Cultural Cartola. 2006. *Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Dossiê Iphan 10. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>
- Díaz, Claudio F. 2023. "¿Qué enseñar bajo el nombre de folklore?" En *Contenidos de Folklore y educación*, comp. Dupey, Ana María 24-33. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore.
- . 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba, Argentina: Ferreyra.
- . 2019. "Nuevas articulaciones entre Folklore, Política y Nación en América Latina. Introducción". *Revista RECIAL* 10 (16): 1-13.
- Díaz, Natalia E. 2015. "La Argentinidad al palo: el folklore en los años 90". En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, comp. Claudio Díaz, 40-58. Córdoba, Argentina: Recovecos.
- Espoz Dalmasso, María Belén; del Campo, María Lis. 2018. "Estrategias de comunicación política: Sentidos del patrimonio y el turismo en Córdoba (2010-2018)". *Revista Question*. 1; 60; 10-2018; 1-21 <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4840/4003>
- Hepp, Osvaldo (ed). 1988. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba, Argentina: Ed. Letra.
- Florine Jane. 2000. "El desarrollo musical del cuarteto cordobés". En *Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular*, 1-10. Bogotá.
- García, M. I. 2006. "El Nuevo Cancionero, aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza". En *Actas del VII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. La Habana: <http://www.iaspmal.net/anais/>
- Lacarrière, Mónica. 2013. "Patrimonios de consenso/disenso: de la despolitización a la valoración política de los procesos de patrimonialización". *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 28, núm. 46, 79-99.
- Menger, Pierre Michel. 1999. "Artistic labor markets and careers". *Annual Review of Sociology* 25: 541-574.
- Mero, Roberto. 1988. *La Mona va*. Buenos Aires, Argentina: Contrapunto.
- Montes, María de los Ángeles. 2021. "El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos". *Revista Contrapulso*: 37-53. <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/140>
- . 2019. "Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés (1976 - 1990)". *Revista Contrapunto* 1/1: 1-19.
- Pizarro, Hugo. 2009. "El cuarteto ayer y hoy: el ritmo que comunica a los cordobeses". *Revista Question*, Vol. I. N° 23: 1-9.
- Prats, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- . 2006. "La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 58: 72-80.
- Quiña, Guillermo. 2018. "Culture preneurship y condiciones de trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente". *Revista latinoamericana de estudios del trabajo*. N° 23: 197-220.
- Reynares, Juan Manuel. 2018. "El partido justicialista de Córdoba entre 1988 y 1998. De la inestabilidad a la emergencia de una coalición dominante". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Cs. Sociales*. UNJU.

N°54: 59-84. <http://revista.fhyics.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/289>

Santa Cruz, Paulina; Schaigorodsky, Emilia; Assusa, Gonzalo. 2024. "Amo Córdoba, pago mis impuestos. La cuestión fiscal como núcleo de involucramiento político de las élites en la estructura social cordobesa". *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en ciencias sociales* 32: 23-42.

Sandroni, Carlos. 2022. "Patrimônio imaterial: engarrafando nuvens?". Em: *Patrimônio, resistência e direitos*, org. Antônio Gilberto Ramos Nogueira, 103-116. Vitória (ES): Milfontes.

Schettini Gómez, Mariana; Almirón, Analía; González Bracco, Mercedes 2011. "La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina". *Estudios y perspectivas en turismo* Vol. 20: 1027 – 1046

Waisman, Leonardo. 1995. "Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés". *Actas de las VIII jornadas de la revista de musicología y VII conferencia anual de la AAM*. Agosto de 1993. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.

Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

FUENTES LEGALES Y NORMATIVAS

Concejo Deliberante de Córdoba. *Se declaró de interés cultural a la "escuelita del cuarteto"*. 4 de junio de 2015. Disponible en línea: <https://www.cdcordoba.gov.ar/se-declaro-de-interes-cultural-a-la-escuelita-del-cuarteto/> [Acceso 20/5/2023]

Ley nacional N° 27535 (2019). *Derecho a recibir educación sobre el folklore*. 19 de diciembre de 2019. 20/12/2019 N° 99089/19 v. Disponible en línea: <https://www.boletinoficial.gov.ar/detalleAviso/primera/224016/20191220>

Ley de educación nacional 26.206 (2006). Disponible en línea: <https://www.argentina.gov.ar/sites/default/files/ley-de-educ-nac-58ac89392ea4c.pdf>

Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Manifestaciones del Patrimonio cultural Inmaterial. <https://www.argentina.gov.ar/cultura/manifestaciones-del-patrimonio-cultural-inmaterial/cordoba/cuarteto-musica-y-danza>

Ordenanza 12.205 (2013). Declárase al cuarteto como patrimonio cultural inmaterial de la ciudad de Córdoba. 4 de julio de 2013.

Proyecto de ley (2016) *Género musical folclórico denominado "cuarteto". se lo declara parte integrante del patrimonio cultural argentino. Declarase al 4 de junio de cada año "día nacional del cuarteto"*. 11 de mayo de 2016. Disponible en línea: <https://www.hcdn.gov.ar/comisiones/permanentes/ccultura/proyectos/proyecto.jsp?exp=2569-D-2016>

Proyecto de ley (2021). Declárase como parte integrante del patrimonio cultural inmaterial argentino, en los términos de la ley 26.118, al género musical folclórico "cuarteto". 14 de septiembre de 2021. disponible en línea: <https://www4.hcdn.gov.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2021/PDF2021/TP2021/3768-D-2021.pdf>

Resolución 126/22 de la Municipalidad de Córdoba.6 de mayo de 2022. Disponible en línea: <https://documentos.cordoba.gov.ar/MUNCBA/AreasGob/Edu/DOCS/Seguimos%20con%20vos%20aprendiendo%20en%20casa/Otros/reso126.22aprendizajedefolcloreenlaescuelaconjuntaconcultura.pdf> [Acceso

20/3/2023]

Resolución 480/22 de la Municipalidad de Córdoba. 7 de diciembre de 2022. Disponible en línea: <https://documentos.cordoba.gob.ar/MUNCBA/AreasGob/Edu/DOCS/Seguimos%20con%20vos%20aprendiendo%20en%20casa/Otros/cirricula-cuarteto-2023.pdf> [Acceso 25/6/2023]

Versión taquigráfica del tratamiento de la Ley 10141. 41° reunión. 39° sesión ordinaria de la Legislatura de la provincia de Córdoba. 20 de noviembre de 2013.

NOTAS PERIODÍSTICAS

Cadena 3. *El gobernador De la Sota anunció el "Carnaval de los Cuartetos" para enero de 2013*. 10 de junio de 2012. Disponible en línea: https://www.cadena3.com/noticia/politica-y-economia/el-gobernador-de-la-sota-anuncio-el-carnaval-de-los-cuartetos-para-enero-de-2013_98369 [Acceso 23/7/2024]

González Dago, Alejandro. *El cuarteto Leo. El cuarteto Cordobés III*. 7 de junio de 2020. Córdoba Primero. Disponible en línea: <https://cordobaprimero.com.ar/index.php/2020/06/07/el-cuarteto-leo/>

Leguizamón, Dante; Previtali, Malena. *Soy cuartetero ¿y qué?* 18 de diciembre de 2013. Revista Anfibia. Disponible en línea: <https://www.revistaanfibia.com/soy-cuartetero-y-que/>

Noticias, Gobierno de la provincia de Córdoba. *El Carnaval Cuartetero no se suspende por lluvia*. 16 de enero de 2013. Disponible en línea: <https://prensa.cba.gov.ar/informacion-general/el-carnaval-cuartetero-no-se-suspende-por-lluvia/> [Acceso 25/7/2024]

Origlia, Gabriela. *Córdoba ya no baila cuarteto y teme por el futuro de una movida millonaria*. La Nación. Disponible en línea: <https://www.pressreader.com/argentina/la-nacion/20200520/282166473377923>

Redacción VOS. *“Abre la primera Escuela de cuarteto: Carli Jiménez cuenta de qué se trata el proyecto”*. 11 de mayo de 2015. La Voz del interior. Disponible en línea: <https://www.lavoz.com.ar/vos/mira/abre-la-primera-escuela-de-cuarteto-carli-jimenez-cuenta-de-que-se-trata-el-proyecto/> [Acceso 20/5/2023]

Julián Beaulieu: es Licenciado en historia (UNC), Técnico superior en arreglos (UNL), músico-guitarrista, compositor, arreglador de la ciudad de Córdoba. Actualmente se desempeña como becario de CONICET, cursando el doctorado en Estudios sociales de Latinoamérica (Centro de Estudios Avanzados, UNC) con el proyecto titulado "Lxs que tocan nunca bailan". Una mirada socio-histórica sobre la construcción del mercado laboral, las condiciones de trabajo y las lógicas de producción de los mundos de los cuartetos cordobeses en el período 2001- 2020. Dicho proyecto se encuentra radicado en el Instituto de Humanidades (FFYH-UNC) y es dirigido por el Dr. Claudio F. Díaz y Codirigido por el Dr. Guillermo Quiña. Como músico ha participado de una gran cantidad de producciones discográficas, de grupos, ensambles en los cuales ha trabajado como guitarrista, productor y arreglador. Actualmente es parte del grupo Aromo y La Jam de Folclore. También trabaja como sesionista en la grabación de discos.

Cita recomendada

Beaulieu, Julián. 2024. "El largo camino del cuarteto a las aulas de la ciudad de Córdoba (Argentina)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES