

---

## Artículos

### Cruces y préstamos entre el tango y el cuarteto en *Patio de tango* (1975)



### *Crossovers and borrowings between tango and cuarteto in Patio de tango* (1975)

---

 Ana Belén Disandro \*

Universidad Nacional de Villa María (UNVM-CONICET), Argentina  
anabelendisandro@gmail.com

#### Revista del Instituto Superior de Música

vol. 27, núm. 1, e0084, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 08 junio 2024

Aprobación: 14 marzo 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0084>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6455317004/>

**Resumen:** En 1975, el Cuarteto de Oro graba el disco *Patio de tango* a través del sello Philips Records, constituyéndose en una excepción debido a la elección de un repertorio de tangos. Con dos referentes del tango de Córdoba, como Edmundo Suárez al piano y Abel Lizárraga en el violín, y acompañados por Gerardo Daher en acordeón, Raúl Rosell en bajo y las voces de Néstor Raúl López, conocido como Coquito Ramaló, y Carlos Jiménez abordan clásicos del tango rioplatense e incluyen el vals «Mi ambición» del cordobés Cristino Tapia.

El objetivo del presente trabajo es analizar musicológicamente los arreglos propuestos haciendo foco en los recursos compositivos, de arreglos e interpretativos que dialogan en un escenario de préstamos y cruces entre ambos géneros. Se considerarán las características musicales del estilo tradicional denominado así por Waisman (1995), el estilo originario por Florine (1996) y el paradigma tradicional del cuarteto y del cuarteto– cuarteto expuesto por Montes (2022, 2024).

El enfoque busca poner de relieve los procesos de relocalización (Disandro, 2024) en los arreglos de tangos, milongas y vales propuestos por el Cuarteto de Oro en este disco.

**Palabras clave:** Tango, cuarteto, análisis musical, relocalización.

**Abstract:** In 1975 Cuarteto de Oro recorded the album *Patio de tango* through the Philips Records label, becoming an exception due to the repertoire chosen in relation to previous works. With

---

## Notas de autor

\*

Obtuvo el título de profesora de piano en el Conservatorio Provincial y el título en Perfeccionamiento Instrumental en la Universidad Nacional de Córdoba. Además, se recibió de Doctora en Artes con su tesis sobre el tango en Córdoba. Fue becaria doctoral en CONICET entre 2015 y 2020. Obtuvo su beca posdoctoral en el 2022 en el Centro de Investigación y Transferencia de la Universidad Nacional de Villa María.

Es docente de la Cátedra de Ensamble de Tango 1 y de Piano 1 en la Licenciatura de Música Popular Argentina de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Ha participado como expositora de numerosos congresos, jornadas, *masterclass*, conferencias y encuentros en Argentina y Latinoamérica además de publicar artículos en revistas científicas. Se ha desempeñado, también, 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.

---

*two references cordobese tango, such as Edmundo Suárez on piano and Abel Lizárraga on violin, and accompanied by Gerardo Daher on accordion, Raúl Rosell on bass and the voices of Néstor Raúl López, alias Coquito Ramaló, and Carlos Jiménez, they address classics of Río de la Plata tango and include the waltz «Mi ambición» by Cristino Tapia from Córdoba.*

*The objective of this work is to analyze, from the musicology perspective, the proposed arrangements, problematizing the compositional resources, arrangement and performative that dialogue in a scenario of borrowings and crossovers between both genres. The musical characteristics of the traditional style, as named by Waisman (1995), the original style by Florine (1996), the traditional paradigm of the cuarteto and cuarteto – cuarteto exposed by Montes (2022, 2024) will be considered.*

*The approach seeks to highlight the processes of relocation (Disandro, 2024) in the arrangements of tangos, milongas and waltzes proposed by the Cuarteto de Oro on this album.*

**Keywords:** *Tango, cuarteto, musical analysis, relocation.*

## 1. El Cuarteto de Oro y el disco *Patio de tango*

El Cuarteto de Oro fue creado por Néstor Raúl López (más conocido como Coquito Ramaló) en el año 1971. Se constituyó como uno de los cuatro grandes del cuarteto de los años setenta junto con el Cuarteto Leo, el Cuarteto Berna y Carlitos Rolán. Coquito Ramaló, siendo boletero del Cuarteto Leo, había debutado en el escenario cantando unos temas junto a ellos. Para conformar su propio grupo convocó a su sobrino Carlos Jiménez (que se desvinculaba del Cuarteto Berna) y a Edmundo Suárez en piano, Abel Lizárraga en violín, Gerardo Daher en acordeón y Raúl Rosell en bajo. La imagen 1 permite visualizar la formación (aunque no está el bajista en la foto). Es de destacar la actitud corporal de la figura de Jiménez, un poco agachado con rodillas juntas al frente, que muestra características de la *performance* (Frith, 2014) del cantante (por cierto, completamente ajena al mundo del tango). Al decir de Waisman (1995), este tipo de presentaciones más vistosas eran asumidas como novedad por algunos grupos de cuarteto, a partir de 1970, aunque seguían con las características melódicas, texturales, rítmicas, armónicas y tímbricas de lo que llama «estilo tradicional».



Imagen 1.  
El cuarteto de Oro en escena s/f.  
Fuente: Córdoba de Antaño.

El primer trabajo discográfico del Cuarteto de Oro surge en 1972 a través del sello Philip y se llamó *Póngale la cadenita*.<sup>[1]</sup> Los géneros que incluía ese trabajo eran la gaita, el guarasón, el pasodoble, el vals, la cumbia, la marcha y el paseo. Con el mismo sello, al año siguiente, el conjunto suma dos discos: *Llegó la hora de reír* y *Hay más todavía*.<sup>[2]</sup> Acontece el primer gran éxito, además, con el tema «Cortate el pelo cabezón» gracias al cual consiguen vender numerosas unidades. Conjuntamente con los géneros que ya aparecían en el disco anterior, aquí se suman un joropo, un foxtrot, una pachanga y una canción. En 1974 producen dos trabajos: *El golpecito* y *La Gaita del lobizón*.<sup>[3]</sup> ninguno de los cuales presenta novedades respecto a los géneros incluidos. En 1975 surge *Ñacate* que trae como primicia la interpretación de una zamba y un chachachá.

De lo anteriormente expuesto surge que, si bien el Cuarteto de Oro incluyó muchos géneros en esos siete trabajos discográficos, contabilizados entre 1972 y 1975, no había abordado tangos a excepción del disco considerado en el presente estudio que se titula *Patio de tango*. Cabe aclarar que todos esos géneros eran interpretados con las marcas estilísticas del cuarteto tradicional. Waisman (1995) afirma que, entre 1955 y 1970, aparece en la gaita el estilo que se constituirá como el clásico para las músicas de cuarteto. Lo cierto es que, menos el vals y el joropo, todos los géneros muestran características musicales muy similares. El repertorio del material discográfico que aquí analizamos se constituye, entonces, como una excepción. Nos interesa aproximarnos a los intercambios entre el cuarteto y el tango, además de reconocer nuevas formas de abordaje del mismo, en el interior del país, definiendo elementos y conductas del discurso musical.

## 2. Sobre los conjuntos de cuarteto y las orquestas características y típicas—características de Córdoba

A diferencia de lo que sucedía en Buenos Aires desde 1930, en Córdoba la distinción entre las orquestas típicas, que abordaban repertorio de tangos y milongas, y las orquestas características, que tocaban danzas europeas y ritmos norteamericanos, no era taxativa. Incluso teniendo en cuenta que, a partir de Feliciano Brunelli, la adjetivación «característica» no solo denotaba una diferenciación en el repertorio sino también hacía eco de un orgánico ampliado con instrumentos de viento o con acordeón, guitarra y/o incluso batería. Las razones de unas fronteras permeables se debían a que la mayoría de las orquestas que tocaban tangos en Córdoba también incluían otros géneros. Esta realidad tenía que ver, por un lado, con el tipo de lugares en donde las orquestas se presentaban y, por el otro, con el hecho de que no había tantas orquestas que pudieran cubrir las demandas de dos orgánicos diferentes para cada espacio o local. Entonces la misma orquesta abordaba un repertorio amplio. Un claro ejemplo de esa hibridación es el denominativo de «Orquesta Típica–Característica» de los hermanos Britos, dirigida por la bandoneonista Alcira Haydeé Britos, que estaba integrada por piano, violín, batería, bandoneón y contrabajo y que ofrecía, asimismo, un repertorio ecléctico. Las orquestas Copacabana, dirigida por Lorenzo Barbero en los años treinta, y luego La Argentinidad, en los años cincuenta, tenían orgánicos ampliados así como una propuesta que combinaba conductas de diferentes procedencias. Estas quedaban reflejadas en los nombres de las composiciones del propio Lorenzo Barbero como «Candobalito porteño», «Guarapachata tropical», «Americumbia», «Polcachacarera», «Taconear porteño», «Profundamente tanguero» o «Luna de tango» (Disandro y Rubio, 2019). Situación similar sucedía con otra formación cordobesa, la Orquesta Saturno, que estaba integrada por dos violines, violonchelo, contrabajo, dos instrumentos de viento, dos percusionistas y el piano. En esa misma dirección estaba la Orquesta–Banda de Armando Giannantonio denominada así porque incluía vientos y la «típica–característica» Los Diablos Rojos de Vicente Saturini. La situación de las orquestas típicas cordobesas que «ofrecían el servicio de la característica» y abordaban «dos repertorios» (Aballay *et al.*, 2008, p. 39) ha sido observada también, entre 1940 y 1970, para las orquestas típicas de Villa María.

Se advierte que, durante los años cuarenta y cincuenta, las orquestas señaladas eran numerosas. El Cuarteto de la Guardia Vieja, integrado solo por cuatro músicos y dirigido por el compositor Armando Giannantonio, era una excepción en el escenario del tango cordobés. En contraposición, el nacimiento del Cuarteto Leo, en los años cuarenta, con el orgánico de violín, acordeón, piano y contrabajo, muestra que se diferenció de las orquestas típicas-características contemporáneas apuntadas que tenían una gran cantidad de integrantes (más de diez). Aun así, la denominación de orquesta característica valía para el Cuarteto Leo en 1946 tal como puede visualizarse en la siguiente publicidad gráfica (imagen 2). La orquesta característica, entonces, se constituye como un antecedente clave de los que serán grupos de cuarteto. Además, teniendo en cuenta que en Córdoba la orquesta característica y la típica o típica-característica abordaban varios géneros, incluido el tango, diremos que resulta probable que los grupos del incipiente cuarteto tomaran de ellas recursos estilísticos.



Imagen 2.  
Publicidad gráfica de Gran baile popular en 1946.  
Fuente: Córdoba de Antaño.

Avanzando en la cronología, en los años sesenta y setenta, si bien hubo una reducción de los integrantes de las orquestas, siguieron en funcionamiento orquestas numerosas como la Orquesta La Argentinidad de Lorenzo Barbero, con seis bandoneones, cinco violines, guitarra, piano, contrabajo e instrumentos de percusión de parches más la batería. Otros ejemplos son la orquesta de Ritmo Brillante de Jorge Arduh, la Orquesta Típica de Torcuato Wermuth, la Orquesta Típica de Ernesto Lizárraga y la de Eduardo Baravalle. En esa década, el tango cordobés experimentó una crisis en cuanto a las contrataciones para shows en vivo y en la radio. Se consolidaron, entonces, las formaciones más pequeñas de cantantes solistas acompañados por

un trío, cuarteto, o incluso los dúos instrumentales. Entre esos podemos nombrar al conjunto de Juan Muchini, de Roberto Baravalle o del guitarrista Juan Cabrera. También podemos señalar el Grupo Córdoba integrado por bandoneón, violín, piano y contrabajo y el cuarteto del bandoneonista Carlos Nieto con guitarra, bajo, bandoneón y piano. Para el momento en que se graba *Patio de tango*, entonces, la situación del tango estaba mediada por una precarización en las contrataciones y una disolución de muchas orquestas numerosas que habían funcionado en las décadas precedentes.

Sobre el repertorio abordado diremos que si bien esas orquestas típicas—características, en los setenta, tocaban repertorios eclécticos, no hay datos que puedan corroborar que sumaran gaitas, paseos, guarasones o cumbias (que denotan influencias centroamericanas) que eran géneros predilectos de los grupos cuartetos. Más bien incluían vals, pasodobles, polcas, canciones, foxtrots además de *one step*, *two step*, *shimmy* y géneros del folclore argentino. Una excepción fue la orquesta de Lorenzo Barbero que, en su concepción latinoamericanista, mixturó, principalmente, sus milongas con recursos tímbricos, texturales y líricos que formaban parte de otros géneros y que denotaban influencias de la música afroamericana, como el uso de maracones o de instrumentos de percusión con parche, la presencia de solos improvisados (no usuales en el tango), la inclusión de interjecciones habladas sobre una base instrumental, entre otros recursos. Barbero y su orquesta, por ejemplo, incluían guarachas y cumbias (Disandro, 2024).

En relación con el repertorio elegido por los grupos de cuartetos, afirma Montes (2022): «No era extraño, por ejemplo, que incluyeran algún pasodoble para los abuelos, una canción infantil para los más chicos o un vals para las fiestas de quince años y los casamientos» (p. 41). Insiste la autora en que la música que se tocaba debe comprenderse teniendo en cuenta el hecho de que el baile de cuarteto era un evento para toda la familia. En ese marco es que la elección de arreglar tangos se direccionaba en el mismo sentido. A esto se sumaba la disminución de las contrataciones de las orquestas de tango, a las que ya hemos aludido. Entre el público, seguramente, había quienes gustaban de bailar un tango. Evidentemente los tangos del disco se interpretaron en algunos bailes, pero se trató de una práctica que no perduró.

### 3. Músicos de tango en el Cuarteto de Oro

Como se ha mencionado, la crisis que acompañó la escena del tango en los años setenta resultó la razón para que se produjeran traspasos de músicos del tango al cuarteto. Creemos que también hubo préstamos de recursos y conductas interpretativas y de arreglo. Asimismo, la popularidad alcanzada por ese último género musical, en territorio provincial, sumado a la posibilidad de una mejoría económica en las contrataciones, fue la otra razón para dicho éxodo.

Repasemos la situación de los dos músicos dedicados al tango que integran el Cuarteto de Oro. Abel Lizárraga, según datos aportados por Miguel Ángel Ceballos (1994), se dedicaba profesionalmente a la música desde los años treinta. Su padre, violinista, había sido su primer maestro; y su hermano, bandoneonista, trabajaba junto a él tocando en diferentes formaciones que interpretaban, principalmente, tangos. Para 1935, llegaron a tener siete u ocho números radiales por mes.

En la década del cuarenta Lizárraga formó su propia orquesta típica, luego 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 y también para otras, como la Señorial Orquesta de Torcuato Wermuth.

Los datos biográficos revelan una apertura y flexibilidad para tocar, dirigir y arreglar varios géneros e ilustran una situación muy propia de Córdoba, en donde los músicos no eran músicos de tango, como ocurría en Buenos Aires, sino músicos interpretando varios géneros. En esa dirección destacamos la participación de Lizárraga en la orquesta de jazz Extra Tango de Oscar Alemán, en el quinteto Swing de Jorge Spadea, en la orquesta característica de Ernesto Fontanella y en su propio quinteto de jazz. Resulta llamativo un conjunto Mariachi que formó y en donde se tocaban sus propios arreglos para cuatro violines. El paso al cuarteto sucedió en la madurez de su carrera musical y lo hizo en primer lugar integrando, durante seis años, el grupo Don Chicho que tenía actuaciones en LV2 (Ceballos, 1994).

El pianista Edmundo Suárez también integró varias orquestas de tango de la escena local como la de Torcuato Wermuth para, luego, conformar su propia orquesta típica. Además, tenía el oficio de acompañar a cantantes en formaciones más pequeñas. En la imagen 3 se lo ve junto a los músicos de su orquesta conformada por tres violines, cuatro bandoneones, piano, contrabajo y dos cantantes.



Imagen 3.  
Orquesta típica de Edmundo Suárez (1949).  
Fuente: Córdoba de Antaño.

La ductilidad de Suárez para abordar diferentes géneros se explica por sus dotes de multi-instrumentista. Jorge Arduh relató, para una nota de *La Voz del Interior* (Brondo, 24 de mayo de 2011), que el músico le enseñaba, a Arduh, a tocar el piano, el acordeón y la batería en Las Junturas, pueblo del interior cordobés.

#### 4. Del repertorio elegido

Sobre el repertorio seleccionado para el disco diremos que son diez tangos, una milonga y un vals. Llama la atención que todos los temas tenían versiones muy conocidas por la orquesta de Juan D'Arienzo a excepción del vals del cordobés Cristino Tapia y el tango «Cuatro líneas al cielo». El hecho de que el Cuarteto de Oro haya adoptado algunas sonoridades en comunión con el estilo de D'Arienzo tiene sentido si pensamos que el objetivo principal era hacer bailar a la audiencia. Incluso los arreglos encuentran similitudes con los de D'Arienzo, más allá de una impronta cuartetera, como veremos en el análisis. Un estilo en donde el *tempo* era estable y más bien veloz, con un carácter machacón y con un predominio de melodías rítmicas, con un toque bien *staccato*, encontraba un público habituado auditivamente a tales características. Tal como reconoce Montes (2022) «Lo importante para el paradigma tradicional era la permanencia de una base rítmica conocida para bailar» (p. 49).<sup>[4]</sup> Esto lo es también para el estilo de D'Arienzo en el tango y lo fue para el Cuarteto de Oro al momento de arreglar estos tangos. Además, es de destacar que los tres primeros temas del disco, que son «Loca», «La cumparsita» y «De puro curda» fueron televisados por Canal 4 de Montevideo Uruguay, en 1969, en el programa Sábados de Tango.<sup>[5]</sup> Es decir, se eligieron aquellos más populares del *Rey del compás* (como se lo llamaba también a D'Arienzo).

La mayoría de las temáticas de los tangos de *Patio de tango* privilegian tópicos característicos en la canción cuartetera del paradigma tradicional (Montes, 2022), como el amor, la fiesta y el humor. En «De puro curda» el alcohol es una elección, un estado de disfrute, cito: «No tengo un mal recuerdo que me aturda / no tengo que olvidar una traición / yo tomo porque sí... ¡de puro curda! / Pa'mi es siempre buena la ocasión». La milonga «Criticon» propone un tópico propio del universo expresivo del cuarteto en donde el personaje le habla a una mujer que le exige más dinero y lo critica, pero esa situación es tomada con humor. En el caso de «Loca», «Muñeca brava» y «Milonguita» se aborda el tópico tanguero de la «milonguera» que deja una vida anterior decente para perderse en el cabaret con final negativo. El hombre protagonista le habla reprochándole esa elección. Si bien hay un augurio de que el camino que recorre la protagonista va a terminar mal, eso no va a suceder dentro del marco temporal de la canción. Será solo una premonición. A diferencia de los tópicos del paradigma tradicional cuartetero, las protagonistas de esos tangos se animan a transgredir las normas. En el caso de «Corrientes y Esmeralda», la letra alude a territorialidades y figuras del tango porteño. Quizás el caso de «Cuatro líneas para el cielo» sea el único tango del disco en donde la temática se condice más con el paradigma del cuarteto–cuarteto (Montes, 2024),<sup>[6]</sup> en donde Jiménez denunciara problemáticas o injusticias sociales de sectores vulnerables, como en los famosos cuartetos «El marginal» o «El federal». En «Cuatro líneas para el cielo» hay un niño protagonista que roba un ovillo de hilo para su barrilete. El librero lo presenta al comisario y al preguntarle por qué ha robado, el niño responde: «Señor, yo no lo niego / Es cierto que he robado, / Me faltaba tan poco / Para poder llegar / Con este barrilete / Hasta el azul del cielo / Allí donde se ha ido / Ayer nomás, mamá... »

El caso del vals de Cristino Tapia «Mi ambición» encuentra justificación para su incorporación al disco debido a que era un vals muy tocado por las orquestas típicas y típicas–características en Córdoba. Un vals criollo que era conocido por el público cordobés de edad más avanzada, para la década del 70, seguramente era bien recibido en el ámbito del baile familiar. La letra tiene conexión con la naturaleza como espacio puro donde el protagonista busca refugiar el amor que siente por ella. La idealización de la naturaleza y del campo formó parte de los universos expresivos del tango provinciano como un valor positivo (Disandro, 2024).

Los tangos interpretados instrumentalmente son «La cumparsita», que era clásico del género, «Felicia», que se destaca por la incorporación de percusión de güiro, y «El amanecer», que tiene la particularidad de que el violín propone el *jeite* de «los pajaritos», que consiste en realizar *glissandi* rápidos en la primera cuerda, la más aguda, simulando el trinar de los pájaros. Si bien este recurso había sido usado por Roberto Firpo en la grabación de ese tango por su orquesta, probablemente resultara novedoso en la audiencia del Cuarteto de Oro por su carácter pictórico, pero también por poder generar una sonrisa en la audiencia. La búsqueda de efectos cómicos como parte de una estética del ingenio formaban parte del paradigma tradicional del cuarteto (Montes, 2022).

## 5. Tratamiento de las letras y el fraseo

En el tango «Muñeca brava» el personaje que aparece, decíamos, es un tópico recurrente dentro de las letras tangueras y alude a la «milonguera», particularmente explotado en las letras de Enrique Cadícamo. Este personaje hace su primera aparición en el tango «Milonguita», de 1920, con autoría de Enrique Delfino y Samuel Linning, incluido también en *Patio de tango*. Se trata de una mujer que toma una mala decisión, comete un desliz y abandona su hogar en busca de trabajo e independencia económica. Por lo general, el final es negativo y lleva a la mujer a la decadencia. Es el estereotipo de la mujer caída (Dalbosco, 2010). En «Muñeca brava» la mujer protagonista es una prostituta del cabaret, en este caso del «Trián de Villa Crespo». Las alusiones a «lo francés» aparecen asociadas al mito de traspaso. Es decir, la muchacha de barrio no «parla en francés», no «tira ventolín a dos manos» y no «escabía copetín bien frapé». Lo afrancesado es parte de ese presente engañoso de lujos y dinero que, de alguna manera, terminará mal.

El Cuarteto de Oro va a optar por la versión de la letra que graba Mario Bustos con la orquesta de D'Arienzo y que se diferenciaba de la letra grabada por Carlos Gardel o Edmundo Rivero. En esa versión, muchas palabras del lunfardo porteño se reemplazan por otras que son sus sinónimos en español y que seguramente tendrían mejor recepción en el público de Córdoba. Ejemplo de ello es el reemplazo de «ventolín» por «dinero», «te baten» por «te llaman» o «pa' patinarlo» por «para derrocharlo». Pero también hay cambios más radicales que producen nuevos sentidos como «y tenés gigoló bien bacán» por «en el tango enredas tu ilusión». En la última estrofa se da este fenómeno de la sustitución completa de un texto por otro, llamado *contrafactum* o contrahechuras (Conde, 2016).

En la versión del Cuarteto de Oro, Jiménez agrega un recitado encima de la propuesta instrumental del interludio (que formalmente se ubica después del primer estribillo), que dice así: «Pará la mano muñeca/ pará la mano no tires el vento a los giles». La incorporación de este breve recitado responde a una práctica muy propia del cuarteto que incluye interjecciones de la voz, arengas o momentos hablados por encima de secciones instrumentales. Lo mismo sucede en el arreglo del tango «De puro curda», cantando también por Jiménez, que dice: «Eh mozo, sírvame un trago más de vino que quiero olvidar las penas que tengo en mi corazón». Si bien en el tango existen momentos recitados, esos son, normalmente, en estilo de payada. Sin embargo, algunos pasajes con características similares a lo propuesto por Jiménez aparecen en milongas candombes como «Pastelitos calientes» del compositor cordobés Lorenzo Barbero. Pero allí la función es establecer conexiones con la cultura afroamericana. Si es o no el uso de partes habladas o arengas un recurso de dicha cultura en el cuarteto, queda por comprobarse. Resulta, entonces, un préstamo interesante del cuarteto que se incorpora con originalidad en los tangos grabados.

A continuación, consideraremos algunos recursos interpretativos utilizados por los cantantes que les otorgan un sello local a los tangos del disco. Si bien ponerle énfasis a la sonoridad de la «r» es un recurso usado en el tango, en este caso, Jiménez va a exagerarlas en una tesitura más aguda y las va a estirar considerablemente generando un estilo particular. Un buen ejemplo lo tenemos en «De puro curda» justamente para «currrrrda». Ramaló lo utiliza de forma similar por ejemplo en «Mi dolor»: «Pienso que nunca he de volverrrrr a mendigar tu quererrrr». A su vez, la pronunciación de las «y» o «ll» como «i» generará una sonoridad nueva en las versiones de estos tangos. Por ejemplo, cuando dice del «Trianón de Villa Crespo» lo pronuncia «Viia Crespo», te «iaman» en vez de «te llaman» o los «briios» en vez de «brillos» en «Muñeca brava» o «io fui porque me engrupiste» en «Criticon».

En ocasiones los cantantes estiran la sílaba pretónica, es decir la sílaba antes del acento, tal como sucede con la tonada cordobesa. Por ejemplo, cuando dice «de pestañas muy arqueadas» lo pronuncia «arqueeeeadas» o «juveeeentud» en «Muñeca brava».

Desde el punto de vista del fraseo, o la manera en que se expresa la melodía otorgando un peso expresivo a las palabras, diremos que se echará mano a fraseos cerrados, es decir, que acumulan valores de corta duración al final de los motivos (Possetti, 2015). En todos los discos del Cuarteto de Oro los fraseos utilizados son cerrados, no hay abiertos con valores de tresillos o extendidos que se alargan más allá de la nota de destino (Possetti, 2015). Se nota esta ausencia de fraseos abiertos en la versión de la zamba «La López Pereyra»,<sup>[7]</sup> en el disco *Ñacate*. Justamente queda en evidencia debido a que en el folclore es usual el uso de fraseos abiertos. Esta forma de frasear, que está presente en todo el disco, proporciona un carácter pícaro, saltarín y fiestero a la propuesta melódica, que es propia del estilo cuartetero.

Veamos el ejemplo musical 1 donde se muestra el fraseo empleado por Ramaló en el tango «Loca». Los valores rítmicos están modificados generando notas de corta duración antes del tercer tiempo del compás. A esta estructura la va a repetir en todos los motivos. Justamente hace lo contrario a la propuesta de fraseo de Carlos Gardel (ejemplo musical 2) para este mismo tango. Esto le da un carácter juguetón a la melodía que encaja perfectamente con la base del *marcato* veloz y machacón.



#### Ejemplo musical 1.

Fraseo que realiza Coquito Ramaló en «Loca».

Fuente: transcripción Ana Belén Disandro.



Ejemplo musical 2.  
Fraseo que realiza Carlos Gardel en «Loca».  
Fuente: transcripción Ana Belén Disandro

Los fraseos propuestos, en este sentido, nunca son abiertos o extendidos. Esta forma de frasear se volverá muy repetitiva y eso, sumado a una base uniforme y estable, va a generar estructuras rígidas. Por ejemplo, en «Milonguita» en donde la estructura motívica es anacrúsica, Ramaló generará fraseos cerrados aproximando con valores muy cortos las llegadas a los primeros y terceros tiempos, como se muestra en el ejemplo musical 3.



Ejemplo musical 3.  
Fraseo que realiza Coquito Ramaló en «Milonguita».  
Fuente: transcripción Ana Belén Disandro

Esto mismo sucede con la propuesta de Jiménez en «De puro curda» o «Muñeca brava». También en «Mi dolor», por Ramaló, que estira las palabras cortas como «fui» u «hoy» acentuándolas sobre el tiempo fuerte, y con una entonación que se va hacia el agudo, para luego decir con valores cortos y velozmente lo que queda del verso. Se trata de una relocalización (Disandro, 2024) de recursos interpretativos del cuarteto que se incorporan a los tangos.

## 6. Análisis musical

En el trabajo de análisis auditivo de los estilos orquestales en el tango, Varchausky (2017) advierte que una característica insoslayable para definirlos es el tratamiento del *tempo*. Los tres tipos, según el autor, son: *tempo* fijo o estable, *tempo* flexible o fluctuante y *tempo* variable o a «puro capricho». En el disco *Patio de tango* se observa, en general, un *tempo* fijo y estable que, si bien guarda relación con los de la orquesta de Juan D 'Arienzo, tienen una marcación metronómica más rápida. Todos los tangos incluidos en *Patio de tango* van de negra 135 a 145 ppm (los de D 'Arienzo por lo general marcan la negra a 120). Sin embargo, se ajusta a la concepción de la velocidad en los cuartetos de esa misma época, que varían de 140 a 150 ppm y mantienen, igualmente, un tratamiento del *tempo* estable y fijo, incluso, con una sensación constante «hacia adelante».

La elección de realizar los arreglos de los tangos con esa marcación metronómica podría determinar que *Patio de tango* fue un disco concebido para ser bailado de la misma manera que las gaitas, los guarasones, las cumbias o demás géneros incluidos en los discos del Cuarteto de Oro permitiendo que los bailarines se desplacen por la pista con un paso más veloz que el caminado en el tango, más cadencioso. En el cuarteto, la pareja, tomada de las manos, se traslada con pasos cortos, sin levantar los talones y con un marcado vaivén de caderas. No hay detenciones en el caminado, por ejemplo, para la realización de una figura como en el tango. Lo que vamos a desprender de esta primera apreciación es, entonces, que la elección de los *tempi* de los tangos incluidos en el disco obedeció a acompañar al baile típico del cuarteto. Esto lo iremos desglosando seguidamente con ejemplos en relación con otros parámetros musicales.

En el tango los modelos de acompañamiento son fundamentales para la definición del carácter tanguero yailable, ya que proporcionan el andamiaje de base y sustento rítmico. A lo largo del siglo XX y XXI han ido mutando en combinaciones y usos dentro de las propuestas compositivas y de los arreglos, siendo un elemento fundamental para diferenciar, junto a otros parámetros, estilos orquestales. Iremos en pos de definir las particularidades de sus usos dentro de los arreglos de los tangos del *corpus* de este trabajo.

En primer lugar, consideraremos el *marcato*, modelo de acompañamiento que, junto con la síncopa, es uno de los más importantes a partir de la Guardia Nueva (1920– 1935). El *marcato* consiste en la articulación enfatizada de los cuatro tiempos del compás cuaternario. En el desarrollo del género se fue constituyendo con diferentes acentuaciones posibles de esos cuatro tiempos: acentuando todos los tiempos (*marcato* en 4), acentuando el primer y el tercer tiempo (*marcato* en 2) o el segundo y el cuarto, llamado también ritmo canyengue o *marcato* en 2 invertido y, finalmente, la *yumba* o *yumbeado* (con un *cluster* en el piano o percusión sobre la cuerda en el contrabajo en el segundo y cuarto tiempo) (Possetti, 2015). En el cuarteto sucede que, también, el sustento rítmico se basa en la articulación de las cuatro negras, pero se le suma el contratiempo de la mano derecha en el piano, que constituye el conocido «tunga– tunga» y es el sello del estilo «característico» (Waisman, 1995) u «original» (Florine, 1996). Diremos, además, que ese contratiempo es heredado de la polca y el pasodoble. Tango y cuarteto, entonces, basan su motor rítmico en esa articulación ponderada de los cuatro tiempos. Dentro del cuarteto las acentuaciones son casi nulas. En lugar de ello, el énfasis en las cuatro negras es constante. En algunas ocasiones puede haber una jerarquización del primer y tercer tiempo en el bajo. Textualmente el contratiempo propio del tunga–tunga, tocado por la mano derecha del pianista sobre los bajos que ejecuta la izquierda, siempre aparece en primer plano, lo que denota su importancia estilística.

En todos los tangos de *Patio de tango* se utiliza el *marcato* en cuatro y no se recurre nunca a la síncopa, lo cual es una diferencia sustancial con la mayoría de los tangos a partir de la Guardia Nueva que alternan ambos diseños. Esto le proporciona un motor constante que permite la sucesión de pasos en el baile más acorde al estilo del cuarteto. El carácter de esa marcación es incisiva, regular, con las cuatro negras acentuadas de la misma manera y muy *staccato* en el piano y el acordeón. Cabe destacar que lo que está ausente en los arreglos es el contratiempo de la mano derecha del pianista, lo cual le hubiese dado un sello cuarterero ineludible. Pero una particular elección de la disposición cerrada y repetitiva de los acordes en el piano, en la tesitura media (similar a la utilizada con el contratiempo en el cuarteto), sin cambiar la inversión ni el registro, es la que prima en todas las versiones otorgando una resultante sonora que acerca a ambos géneros.

Los tangos y los cuartetos considerados en el corpus comparten el uso de pasajes de enlace, también llamados «incisos conectores» (habitualmente, de un compás o menos) que tienen lugar en los momentos pasivos o de pausa de la melodía principal. Esos cortos motivos son ejecutados principalmente por el piano, el acordeón o incluso el violín. Siguiendo a Vega (1941) hemos encontrado el uso de ecos (cuando repiten altitudes precedentes en igual o semejante diseño rítmico), resonancias (cuando los esquemas rítmicos o de altitudes no son fieles a los precedentes) y nexos (cuando se trata de un puente colocado entre las ideas principales o entre frases o semifrases). Cabe destacar que, por el *tempo* más veloz propio del cuarteto, esos pasajes se diferencian de los propuestos en el estilo del tango, principalmente desde el punto de vista del carácter.

En los discos analizados del Cuarteto de Oro, en los años setenta, se da una particularidad y es que se produce una detención del curso de las cuatro negras caminadas sobre el primer tiempo fuerte de un compás, para dar espacio al pasaje de enlace. Este recurso, incluso, es muy típico de las polcas (que se detienen cada dos compases). Los motivos que se desprenden tienden a ser resonancias o nexos. El movimiento melódico, por lo general, tiene dos funciones: conectar a través de grados conjuntos de manera ascendente o descendente o generar un escape hacia el agudo con notas del arpeggio. Cuando son interpretados por un instrumento solo, los músicos de cuarteto los llaman «pasajes» (generalmente tocados por el piano de manera octavada en ambas manos y duplicado, a veces, por el bajo). Por lo contrario, cuando el orgánico se detiene y da lugar a la voz del cantante que interpreta un pasaje, en la jerga popular del cuarteto se habla de «corte».

En los arreglos de los tangos en *Patio de tango* se proponen algunos pasajes y cortes que son estilísticamente más acordes al cuarteto. Veamos la similitud, por ejemplo, de los pasajes usados en el tango «Loca»<sup>[8]</sup> en el ejemplo musical 4 y en el guarasón «El ritmo que invade»<sup>[9]</sup> en el ejemplo musical 5. Los nexos, que transcribimos a continuación, presentan un movimiento melódico ascendente por grados conjuntos sobre el V grado en el momento inactivo de la melodía principal.



Ejemplo musical 4.

Pasaje de nexo realizado por el piano en «Loca».

Fuente: transcripción Ana Belén Disandro



#### Ejemplo musical 5.

Pasaje de nexo realizado por el piano en «El ritmo que invade».

Fuente: transcripción Ana Belén Disandro

Hay un dato fundamental para el armado del *marcato* y del tunga–tunga y tiene que ver con la conducción de la línea del bajo. En el caso de los arreglos de *Patio de tango* se observa un uso de bajos que, casi exclusivamente, se basan en los arpeggios sobre el acorde en posición fundamental y con movimiento ascendente (tal como ocurría en tangos de la Guardia Vieja, c.1900–1920). Hay pocos pasajes con carácter más melódico y una mayor cantidad de grados conjuntos. Tampoco hay bajos con ostinatos. Incluso no se usan los bajos sobre la primera y quinta del acorde típicos en el cuarteto. Generalmente cuando la armonía propone un movimiento del V al I, en el cierre de la frase, el bajo sí realiza un movimiento por grados conjuntos en descenso, como en el compás 4 del ejemplo musical 6. Esta elección emparenta los arreglos con los del tango más primitivo, pero también con los pasodobles. Transcribimos a continuación un ejemplo:



#### Ejemplo musical 6.

Línea del bajo en «Milonguita».

Fuente: transcripción Ana Belén Disandro

Finalmente diremos que el timbre del bajo eléctrico permite una mayor definición en el ataque de las notas graves, permitiendo que los *marcados* suenen aún más incisivos. En algunas ocasiones se percibe que el bajo realiza los arrastres a la inversa que los habituales en el tango, es decir de arriba hacia abajo en la tesitura.

Al decir de Waisman (1995), en relación con la textura, la pieza clásica de cuarteto consta de una combinación jerárquica de tres elementos: el cantante solista que sobresale nítidamente, los instrumentos melódicos que por lo general doblan en segundo plano la voz del cantante y el acompañamiento. Esta concepción textural es muy propia de los tangos de la Guardia Vieja y puede establecerse una similitud. A partir de la Guardia Nueva, el movimiento contrapuntístico de los instrumentos melódicos es mayor, además de que adquieren protagonismo a través de la inclusión de momentos solistas. En los tangos interpretados por el Cuarteto de Oro se recurre a una concepción textural enriquecida por movimientos contrapuntísticos por parte del violín y del acordeón que lejos están de aquellas duplicaciones de la voz principal en las versiones de los cuartetos tradicionales. Encontramos variados ejemplos como en «Loca» para el momento en que el cantante interpreta la primera estrofa y el violín despliega una serie de arpeggios sobre los grados de la armonía. Asimismo, en la segunda estrofa, ese mismo instrumento propone una melodía que avanza contrapuntísticamente por debajo de la del cantante uniéndose, a veces, a la octava. El acordeón realiza, en notas largas, una contramelodía en «De puro curda» mientras Carlos Jiménez canta la primera estrofa. Seguidamente, el violín asume ese rol formulando una línea melódica ágil que recorre la tesitura de una octava enriqueciendo la textura. Concluimos que la propuesta textural está en sintonía con el estilo del tango a partir de la Guardia Nueva.

Brevemente diremos que, en el «estilo tradicional» tal como afirma Waisman (1995), la forma incluye introducción instrumental, una o dos estrofas y estribillo, siendo este esquema repetido una o dos veces. Cuando se repite la introducción, se transforma en un interludio. El autor llama la atención sobre la duración de las introducciones que son muy extensas en relación con lo que se acostumbraba a escuchar en música popular. Lo cierto es que resulta una práctica consolidada la de que se interpretara todo el tango instrumentalmente antes de la entrada del cantante durante la Guardia Nueva. Es la época de los llamados estribillistas o *chansoniers*, en donde el rol del cantante era secundario en relación con el conjunto instrumental. El cantante ingresaba, en la ejecución de la pieza, solo para cantar el estribillo (Pinsón y García Blaya, s/f). Durante los años cuarenta, los cantantes empiezan a tener más protagonismo y, entonces, ya cantan todas las secciones del tango, pero luego de que la orquesta interprete, por lo general, las secciones A y B, a veces, precedidas de una introducción, determinando una extensión total de por lo menos treinta dos compases. Ejemplos de ello son «Malena» o «Sur» por la orquesta de Aníbal Troilo, durante esa década. En los tangos «De puro curda», «Loca», «Corrientes y Esmeralda» y «Milonguita», del disco *Patio de tango*, esa característica está presente, en clara conexión con las prácticas tangueras (tienen treinta y dos compases instrumentales al inicio). La versión de D'Arienzo de «De puro curda» es exactamente similar, formalmente, a la del Cuarteto de Oro. En cambio, «Criticon», «Mi ambición» y «Muñeca brava» poseen una introducción de solo ocho compases.

Desde el punto de vista formal, el espacio otorgado a los solos instrumentales es una característica ausente en los cuartetos y que sí se consolidó en el tango en la Guardia Nueva. En *Patio de tango*, cabe subrayar, se ha dado el espacio para el lucimiento de los intérpretes, por ejemplo, en «La cumparsita» en donde violín, acordeón, piano y hasta el bajo eléctrico tienen su solo. Con cierta cuota de virtuosismo, el piano formula un solo muy original de notas repetidas, en octavas, recorriendo un amplio registro. El solo de bajo eléctrico, por otra parte, resulta un hallazgo para la historia del género. Con una melodía bien *cantabile* y fraseada se convierte en figura este instrumento destacándose sobre la base en *marcato*. El solo de acordeón también es llamativo debido a que no es una tímbrica escuchada en el tango. Con una melodía ligada y expresiva, que plantea algunas notas dobles dando un color armónico al pasaje, el solo de bajo eléctrico vuelve a esta propuesta una pieza única.

Desde el punto de vista tímbrico, la instrumentación de violín, acordeón, piano y bajo eléctrico ya es atractiva y original si la comparamos con las formaciones de tango en esa época, en Córdoba, que, si bien se habían reducido en número de integrantes, incluían el bandoneón y el contrabajo. Como mencionamos previamente, es de destacar la inclusión del güiro en el tango «Felicia», lo cual se configura como un préstamo tímbrico del estilo del cuarteto (casi todos los grupos de los setenta lo incluyen) y que vuelve a esta versión una verdadera joya de esa fusión. Este tango suena auténticamente como los guarasones, las gaitas o los paseos del resto de los discos del Cuarteto de Oro. Una anécdota publicada por Julio Rampoldi (s/f), en la página Córdoba de Antaño en Facebook,<sup>[10]</sup> recuerda que un vendedor decía que Ramaló era el único que tocaba tangos con maracas. Esto indica que, más allá de la grabación, que es lo que ha perdurado, en otras instancias del vivo el Cuarteto de Oro parece que, además de güiro, agregaba maracas. Para concluir diremos que la propuesta tímbrica es quizás el préstamo más interesante que se produce en la resultante sonora de los tangos.

## 7. Conclusiones

Aproximarnos a los arreglos de tangos propuestos por el Cuarteto de Oro permite seguir iluminando al objeto de estudio del tango provinciano, en particular el tango producido en Córdoba, con sus rasgos locales propios. Para explicar esas dinámicas hemos recurrido al término de relocalización (Disandro, 2024). En este caso hemos observado cómo se relocalizaron recursos musicales del tango, pero también se resignificaron materiales y conductas del cuarteto en el tango en la propuesta del disco *Patio de tango* del Cuarteto de Oro. Encontramos en ese resultado sonoro un sello localista que se imprime en las prácticas del tango por fuera de la geocentralidad de Buenos Aires.

Hemos concluido que, si bien el repertorio de tangos del disco analizado es una excepción, se abordan los arreglos poniendo en juego elementos estilísticos utilizados en el resto de los géneros incluidos en trabajos discográficos del Cuarteto de Oro entre 1972 y 1975. Este cruce de conductas y materiales ocurre en un momento de éxodo de músicos desde el tango al cuarteto, como es el caso de Edmundo Suárez y Abel Lizárraga. Este hecho se explica debido a que hubo, en la década del setenta, una precarización en las contrataciones de las orquestas de tango y una disolución de muchas orquestas numerosas que funcionaron en las décadas precedentes. El cuarteto, en cambio, era comercialmente exitoso.

Hemos afirmado que el hecho de que el Cuarteto de Oro haya adoptado algunas sonoridades en comunión con el estilo de D'Arienzo encuentra relación con el objetivo de hacer bailar a la audiencia. Incluso los arreglos tienen similitudes con los de D'Arienzo para esos mismos tangos. Con *tempo* fijo y estable y el uso del *marcato* en 4 bien incisivo, sin alternar con la síncopa u algún otro modelo de acompañamiento, se pretendía que los tangos se pudieran bailar en el estilo (o a la manera) del cuarteto. Esto se reafirma con la elección de una marcación metronómica que varía de negra 135 a 140 ppm, en consonancia con la negra usada por los grupos de cuarteto en esa época (140 a 150 ppm).

Hemos destacado que los tangos arreglados por el Cuarteto de Oro privilegian algunas temáticas propias de la canción cuartetera del paradigma tradicional (Montes, 2022), además de que otros evocan el personaje arquetípico de la «milonguera» o «milonguita» ausente en las letras de cuarteto. Finalmente, solo «Cuatro líneas para el cielo» se relaciona con un tópico propio del paradigma del cuarteto–cuarteto (Montes, 2024).

La relocalización de materiales y conductas propias del cuarteto, en los arreglos de los tangos, se da principalmente en los pasajes de enlace y en la elección de un *marcato* en 4 con una particular disposición de los acordes, de la mano derecha del pianista, en el centro de la tesitura, tal como ocurre con los acordes en contratiempo del tunga–tunga. El uso de un fraseo cerrado le da un carácter pícaro, saltarín y fiestero a la propuesta melódica, más acorde al universo expresivo del cuarteto. Así también, el énfasis puesto en las «r» pero con una entonación aguda, la pronunciación de las «ll» o «y» como «i» y el estiramiento de las sílabas pretónicas tal como sucede en la tonada cordobesa son un sello local ineludible. Finalmente, la propuesta tímbrica de violín, acordeón, bajo eléctrico y piano y la inclusión del güiro en «Felicia» generan una resultante sonora, en los tangos del disco, que es completamente original.

## Referencias bibliográficas

- Aballay, Silvia; Crichigno Pascual; Elia, Eduardo; Gallo Cristina; Watson, Alejandro; Fernández, Paula (2008). *El tango en Villa María (1940–1970): historia análisis y preservación de las creaciones*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Villa María.
- Brondo, Héctor (24 de mayo de 2011). Construyó con el piano un destino de leyenda. *La Voz del Interior*.<https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/construyo-con-piano-destino-leyenda/>
- Ceballos, Miguel Ángel (1994). *Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba*. Libro 1. Córdoba, Argentina: Trabajo no editado.
- Conde, Oscar (2016). Contrahechuras y desvergüenzas en las letras del tango primitivo. Ponencia presentada en las *I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la Lingüística, la Crítica literaria y el Psicoanálisis*. Biblioteca Nacional.
- Dalbosco, Dulce (2010). La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras de tango. *Revista de mitocrítica Amaltea*, 2, 29–45.
- Disandro, Ana Belén y Rubio, Héctor (2019). Lorenzo Barbero: Lo provinciano y lo porteño. *Revista Argentina de Musicología*, 20, 133–156.
- Disandro, Ana Belén (2024). *Lo provinciano y lo porteño en la construcción de un género (1890–1950)*. Editorial Facultad de Artes UNC.
- Florine, Jane Lynn (1996). *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. [Ph. D. Dissertation]. The Florida State University.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Paidós Entornos.
- Montes, María de los Ángeles (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Revista 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.
- Pinsón, Néstor y García Blaya, Ricardo (s/f). Los estribillistas. *Todo tango*. <http://www.todotango.com/historias/cronica/29/Los-estribillistas/>
- Possetti, Hernán. (2015) *El piano en el tango*. Método del tango. Tango sinfin.
- Rampoldi, Julio (s/f). Ases del tango. Córdoba de Antaño. <https://www.facebook.com/groups/173750049424034/search/?q=julio%20rampoldi>
- Sin autor. (s/f). Adaptado de *El Cuarteto de Oro en escena* [Fotografía], por Córdoba de Antaño. <https://www.facebook.com/groups/173750049424034/search/?q=cuarteto%20de%20oro>
- Sin autor. (s/f). Adaptado de *Gran baile popular* [Fotografía], por Córdoba de Antaño. <https://www.facebook.com/groups/173750049424034/search/?q=ASES%20DEL%20TANGO>
- Sin autor. (s/f). Adaptado de *Orquesta de Eduardo Baravalle* [Fotografía], por Córdoba de Antaño. <https://www.facebook.com/groups/173750049424034/search/?q=ASES%20DEL%20TANGO>

- Varchausky, Ignacio. (2017, enero 15). 1– Di Sarli–Estilos Fundamentales del Tango – Parte 1– Ignacio Varchausky. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=H5AsqvRr2hY>
- Vega, Carlos. (1941). *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Tomo segundo. Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y el análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.
- Waisman, Leonardo. (1995). Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés. *Actas de las VIII Jornadas argentinas de musicología*. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 122–146.

## NOTAS

- [1] El enlace digital para escuchar el disco *Póngale la cadenita* es <https://www.youtube.com/watch?v=SWQS7oo4VC8>
- [2] Los enlaces digitales para escuchar los trabajos discográficos *Llegó la hora de reír* y *Hay más todavía* son <https://www.youtube.com/watch?v=pJHohljb1b0> y <https://www.youtube.com/watch?v=9O7uEPvCzJU>.
- [3] Los enlaces digitales para escuchar ambos discos son <https://www.youtube.com/watch?v=s6rnPCQtruM> y <https://www.youtube.com/watch?v=YqianL2rfj4>
- [4] El paradigma tradicional, según Montes (2022), se consolida durante la década del 70 y las características son tímbricamente un orgánico de violín, acordeón, piano y contrabajo (o bajo), un planteo melódico y armónico sencillo y una base rítmica basada en el tunga–tunga.
- [5] La televisión puede verse completa en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=1KMgi8lpZXk>
- [6] El paradigma cuarteto–cuarteto surge en los años 80 a partir del lanzamiento de Carlos «Mona» Jiménez como solista, y se caracteriza por enfatizar las marcas de subalternidad regional y de clase, a través de diferentes marcas líricas, sonoras y performáticas. Algunas de las marcas sonoras son el protagonismo melódico del acordeón, el tempo eufórico, el tunga–tunga fuertemente marcado y la negativa a incorporar instrumentos de viento. En el caso de las marcas líricas, el sostenimiento de tópicos clásicos del cuarteto tradicional como el amor liviano y el humor en todas sus formas, pero especialmente la incorporación del tópico identitario y de la canción testimonial, ambas con fuertes marcas de clase (Montes, 2024).
- [7] El enlace digital para escuchar «La López Pereyra» es <https://www.youtube.com/watch?v=k6dKrP50FTg>
- [8] El enlace digital para escuchar «Loca» es <https://www.youtube.com/watch?v=F9KiXxDWpqw&list=PL8NyksZB67rZH76EAnvs-DSXKmOZgTpR3>
- [9] El enlace digital para escuchar «El ritmo que invade» es <https://www.youtube.com/watch?v=k6dKrP50FTg>
- [10] Se encuentra en <https://www.facebook.com/groups/173750049424034/search/?q=julio%20rampoldi>

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/645/6455317004/6455317004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Ana Belén Disandro

Cruces y préstamos entre el tango y el cuarteto en *Patio de tango* (1975)

***Crossovers and borrowings between tango and cuarteto in Patio de tango (1975)***

*Revista del Instituto Superior de Música*

**vol. 27, núm. 1**, e0084, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
[extension@ism.unl.edu.ar](mailto:extension@ism.unl.edu.ar)

**ISSN:** 1666-7603

**ISSN-E:** 2362-3322

**DOI:** <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0084>



**CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE**

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