

Trabajadores del baile: una aproximación a las dimensiones de la especificidad laboral de los músicos de cuarteto de Córdoba, Argentina

Julián Beaulieu¹

Resumen

El presente trabajo es una aproximación a las especificidades del cuarteto de Córdoba, Argentina, como ámbito laboral. El desarrollo parte de visualizar un área de vacancia: la virtual inexistencia de trabajos de investigación que ahonden el trabajo y las lógicas de producción de los bailes de cuarteto, uno de los fenómenos de música popular más característicos y masivos de la provincia. A partir de considerar a las actividades de los músicos de cuarteto como un tipo de *trabajo artístico* y con el objetivo de caracterizar su especificidad, examinaremos diferentes dimensiones: la heterogeneidad de las trayectorias formativas, las diversas modalidades de ingreso al campo laboral, las condiciones de contratación y las dinámicas laborales recurrentes que hemos encontrado.

Nos valemos de una estrategia metodológica cualitativa que contempló la realización de entrevistas semiestructuradas a diferentes músicos del género y la revisión de entrevistas secundarias publicadas en diferentes medios de comunicación. Sobre el final, proponemos algunas reflexiones sobre la especificidad laboral de los músicos de cuarteto, considerando algunas diferencias con las características de otros mundos de arte, y planteamos algunas líneas de investigación que pueden ser útiles para profundizar el estudio de este ámbito laboral.

Palabras clave: cuarteto de Córdoba, trabajo artístico, músicos trabajadores

Dance workers: an approach to the dimensions of work specificity of cuarteto musicians in Córdoba, Argentina

Julián Beaulieu

Abstract

This work is an exploration of the specificities of the cuarteto music scene in Córdoba, Argentina, as a professional field. Its development stems from identifying a gap in research: the virtual absence of studies that delve into the work and production logics of cuarteto dances, one of the most characteristic and widespread popular music phenomena in the province. Considering the activities of cuarteto musicians as a type of artistic work, and with the aim of characterizing its specificities, we will examine different dimensions: the heterogeneity of training trajectories, the diverse ways of entering the workforce, the conditions of employment, and the recurring work dynamics we have observed.

¹ IDH-CONICET. Correo: julianbeaulieu12@gmail.com



We employ a qualitative methodological strategy that includes conducting semi-structured interviews with various musicians in the genre and reviewing secondary interviews published in different media outlets. Towards the end, we propose some reflections on the specific work of quartet musicians, considering some differences with the characteristics of other art worlds, and we propose some lines of research that may be useful to further the study of this work field.

Keywords: Córdoba quartet, artistic work, working musicians

Trabajadores del baile: una aproximación a las dimensiones de la especificidad laboral de los músicos de cuarteto de Córdoba, Argentina

Julián Beaulieu

Introducción

El presente trabajo propone un abordaje sobre el trabajo artístico a partir del estudio de un campo de producción musical específico: el cuarteto de Córdoba (Argentina). La primera razón que motivó la realización de esta investigación se relaciona con una situación social, sanitaria y económica puntual que dejó en evidencia –como nunca antes– la precariedad y la informalidad de la dimensión laboral del cuarteto. El periodo de mayor rigurosidad del aislamiento social (que en Argentina transcurrió entre marzo de 2020 y mediados de 2021), provocado por la pandemia del COVID-19, produjo el cese absoluto de las actividades culturales que implicaban la aglomeración de personas en lugares públicos. Durante este periodo el trabajo de los artistas en general se vio afectado de manera directa, pero particularmente el de los músicos cuya actividad principal se relacionaba con la actuación en espectáculos en vivo, como es el caso del cuarteto cordobés. La coyuntura, sobra decir, redujo a cero los ingresos provenientes de esa actividad y evidenció la fragilidad de la actividad musical.

Rápidamente comenzaron a publicarse noticias en diferentes medios alertando sobre la situación de los músicos en general, pero del cuarteto en particular. En el territorio cordobés, la atención prioritaria de los medios de comunicación a los trabajadores del cuarteto se vinculó, sin dudas, con el peso específico que este género musical tiene en la provincia, producto de su alta legitimación cultural y oficial, de su capacidad de convocatoria y del movimiento económico que genera en la provincia y en

zonas aledañas. La desvinculación de todo el *staff* de “La Mona” Jiménez² en el primer semestre de 2020, a las pocas semanas del comienzo del ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio)³ impulsó la idea de estudiar a los músicos, no en su faceta artística, sino en su actividad laboral, y se ordenó en torno a los siguientes interrogantes iniciales: ¿cómo era posible que una industria musical tan pujante escondiera una fragilidad tan resonante de su dimensión laboral? ¿Bajo qué condiciones habían desarrollado su trabajo los músicos en las décadas precedentes?

El relevamiento bibliográfico realizado en la instancia primigenia de la pesquisa me encontró con valiosas investigaciones en torno a la problemática del *trabajo artístico*, algunos relacionados con los músicos independientes y académicos (Quiña 2016a, 2016b; Guadarrama, 2019; Segnini, 2018; Karmy, 2021; Raschid Salim, 2007); otros que abordan la realidad de los trabajadores de la industria cinematográfica (Bulloni, 2009, 2020), de los actores del teatro (Mendoza Niño, 2011), con la danza (Saez y Verdenelli, 2024). El estudio de los escritos señalados y muchos otros contribuyeron fuertemente a la construcción de un estado del arte que relacionado con el objeto de investigación que nos hemos propuesto.

Lamentablemente, la disponibilidad de estudios sobre la problemática y la especificidad del trabajo artístico no encontraban un correlato en el estudio de la dimensión laboral del cuarteto. Posiblemente, esa ausencia se relacione con el señalamiento de Miller (2018), según el cual los estudios culturales y sociales cuyo objeto de investigación son los campos de la música popular se han enfocado más en los públicos, y la economía política en los propietarios, pero dentro de estas áreas no se ha prestado suficiente atención a los trabajadores (p. 23).

Es cierto que el estatus epistemológico del cuarteto se ha robustecido en las últimas décadas. Ese ensanchamiento se debe al estudio de algunos aspectos no musicales del género que han contribuido a su consideración como objeto de estudio legítimo. En efecto, se trata de un género musicalailable, interpretado en su mayoría por artistas

² “La Mona” Jiménez es uno de los referentes históricos del mundo del cuarteto. Según el diario *Ámbito Financiero* es el cuarto músico más rico de la Argentina (1 de julio de 2023).

³ “La Mona Jiménez desvinculó a todos sus músicos por la falta de shows” (*Minuto uno*, 11 de mayo de 2020).

populares sin formación académica y consumido por los sectores populares urbanos de una parte del interior del país (Montes, 2024).

Las actuaciones del Cuarteto Leo (grupo fundacional del género) y “La Mona” Jiménez en el festival de folklore de Cosquín (1987 y 1988, respectivamente), abrieron las puertas para la aparición de los primeros artículos, libros, y ponencias referidas al género. Luego de los primeros escritos de carácter biográfico (Mero, 1988) y sobre el “perfil psicosocial del público cuartetero” (Hepp, 1988), comenzaron a aparecer otros de mayor rigor académico. A comienzos de los años ‘90, Barei (1993) publicó un valioso estudio cultural sobre el *sentido de la fiesta* cuartetera y, un par de años más tarde, Waisman (1995) realizó un análisis musicológico de las corrientes estilísticas del cuarteto. Promediando la década, Jane Florine (1996) presentó una tesis doctoral –que lamentablemente no se encuentra traducida al español– en el que se abordaron aspectos musicológicos del cuarteto, así como algunas cuestiones relacionadas a la lógica de producción de sus bailes. Esos trabajos fueron antecedentes necesarios para el desarrollo de un incipiente y multidisciplinar campo de estudios relacionado con el cuarteto.

El comienzo de la década del 2000 fue testigo de la aparición de los primeros trabajos de carácter antropológico y etnográfico realizados por Gustavo Blázquez. En su excelente producción sobre el cuarteto, Blázquez ha abordado la construcción de modelos de heteronormatividad en el género (2006), su temprano proceso de patrimonialización (2016), y una notable etnografía de la nocturnidad cuartetera realizada en su tesis doctoral, publicada en dos partes (2009, 2014). Un poco más cerca en el tiempo, se destacan los trabajos realizados por Montes (2021, 2024) y Montes y Andreis (2022) a partir de diversos trabajos con perspectiva semiótica de la canción cuartetera. Esta breve enumeración, entendemos, es ilustrativa de la creciente consolidación del estatus epistemológico del cuarteto. Me detendré brevemente en algunas categorías que construyen un andamio fundamental para este trabajo.

En *Los mundos de los cuartetos* (Blázquez, 2009), la categoría *el baile*⁴ adquiere una doble acepción: por una parte, refiere al movimiento corporal realizado en función de un conjunto de sonoridades conocidas como “cuarteto”. Por otra, es un bien de

⁴ El baile es una categoría nativa de la cultura cordobesa que hace referencia al espectáculo en vivo –bailable– con música de cuarteto.

consumo cultural que se ofrece todos los fines de semana en la ciudad de Córdoba y adquiere la forma de una mercancía que se produce en el seno de distintas unidades de producción: los grupos u orquestas cuarteto.

Este escrito, producto de un proceso de investigación realizado en los últimos tres años, se propone atender esa diversidad, como una forma de alumbrar las condiciones en las cuales los músicos del cuarteto han realizado su actividad –y vendido su fuerza de trabajo– en las primeras décadas del siglo XXI (2000-2025). Si bien el proceso de investigación y los testimonios recogidos se centran en este periodo, otras entrevistas han brindado valiosa información sobre la situación de los músicos de cuarteto en la década de 1990, lo cual ha permitido construir un panorama histórico sobre la evolución de las condiciones de trabajo. El objetivo propuesto consiste en ofrecer una caracterización de las condiciones laborales en las cuales los músicos del cuarteto han desarrollado su actividad en las primeras décadas de este siglo, considerando las trayectorias formativas, las modalidades de ingreso al campo laboral, la cuestión de la informalidad, la exclusividad y las modalidades de cobro de honorarios.

El trabajo se estructura en tres partes. Primero, caracterizamos el baile de cuarteto como espectáculo en vivo que asume la forma de una mercancía, dotado de una serie de lógicas de producción específicas y de un ámbito laboral que aglutina a una serie heterogénea de trabajadores, con lógicas igualmente propias.

En la segunda parte se abordan las diferentes vías a partir de las cuales los músicos de cuarteto se forman e ingresan a las orquestas. Hemos decidido destacar algunas trayectorias que aparecen con mayor recurrencia: se refuerza la idea del reclutamiento en una *red de familiares y conocidos* propuesta por Blázquez (2009), las audiciones para cubrir un puesto específico, y la convocatoria a músicos a partir de su performance probada en otras orquestas.

En la tercera parte realizamos un análisis de diferentes aristas que componen las condiciones de trabajo de los músicos de cuarteto: nos detenemos en el variopinto mundo de la informalidad que caracteriza al trabajo de los músicos, en la cuestión de la exclusividad, y en la modalidad dominante a partir de la cual se estipula el pago de honorarios.

Finalmente, ponemos en consideración las especificidades del campo laboral analizado a la luz de otros trabajos, para dar cuenta de las particularidades y las similitudes que hemos observado. Esta sección asume una importancia estratégica, en la medida en que permite poner en valor las características del cuarteto en tanto mercado de trabajo y posibilita la visualización de las diferencias respecto de otros campos artísticos.

El trabajo artístico como objeto de estudio

Existe cierto acuerdo en que una de las dificultades centrales que ha gravitado en la postergación del estudio de la dimensión laboral de los trabajos artísticos es su distancia respecto de los *trabajos clásicos*. El modelo de trabajo asalariado, formal, estable, con horarios, seguro y protegido (Bulloni, 2020) sirvió de basamento empírico a teorías muy diversas que perfilaron una representación hegemónica de lo que es el trabajo, la producción, el producto y la relación laboral (De la Garza Toledo, 2013). Esa representación obstaculizó, al mismo tiempo, la comprensión y el abordaje de otras formas laborales que –ciertamente– siempre han existido.

El trabajo artístico (particularmente aquel que se relaciona con la producción de un espectáculo que se consume *in situ*), entendido como una forma de trabajo *no clásico* (De la Garza Toledo, 2013), asume algunas particularidades que es conveniente repasar a partir de la revisión de diferentes estudios. Una de las primeras representaciones asociadas con este tipo de trabajos, pero más concretamente con el trabajo creativo, es la idea de un sujeto iluminado, en un clima distendido, y emprendiendo exitosamente (Mauro, 2020). Aquella representación, muchas veces romantizada en los mundos del arte, esconde otros aspectos, como la condición de informalidad, de intermitencia, estacionalidad y de precariedad generalizada (Quiña, 2016a, p. 58). Al mismo tiempo, tiende a reproducir una mirada individualista de la creatividad que contribuye a sostener la forma del trabajo autónomo como la más adecuada para el desarrollo de las industrias creativas, lo que dificulta el reconocimiento en ellas de la relación laboral. Como señala Beck (2002), en la medida “en la que el trabajo artístico se hace visible en el mercado laboral, la ideología del don pierde su centralidad y se hace evidente que el trabajo en los campos de las artes está desprotegido y se sitúa en los márgenes, aun en los establecimientos más formales de la industria cultural (p. 3).

Teniendo en cuenta esta complejidad, cuando pensamos en el *trabajo artístico*, nos alejamos de la idea del artista-genio, y nos acercamos al sentido propuesto por Becker (2008), quien sitúa al arte como un fenómeno social. Desde esta perspectiva, los artistas se desenvuelven en una trama colectiva –*mundos de arte*– compuesta por una diversidad de trabajadores cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que lo caracterizan (Becker, 2008, p. 10). Si se parte de un acuerdo sobre el carácter colectivo que asume el trabajo artístico, es preciso preguntarse entonces sobre las condiciones concretas en las que esas actividades se terminan realizando. Existen, afortunadamente, valiosos estudios al respecto.

En 2023, un grupo de autores latinoamericanos alertaron sobre el profundo impacto de la pandemia del COVID-19 en las actividades artísticas y recreativas que demandan contacto presencial. Esta situación evidenció con suma crudeza la índole precaria del quehacer profesional de los trabajadores artísticos y recreativos (Guadarrama *et al*, 2023, p. 40). En el trabajo que he citado, se traen a colación una serie de características de los *trabajos creativos* entre las cuales la precariedad parece ser la de mayor consenso. Esa condición se relaciona con otras como la inestabilidad, la intermitencia, la inseguridad y la incertidumbre laboral, que impone el predominio de una lógica de organización y de inserción laboral en base a obras o proyectos puntuales. Esa misma condición se impone, como hemos señalado, como contrapartida al modelo de empleo asalariado no precario, estable, seguro, protegido, que nunca ha sido la norma, y menos aún una realidad laboral mayoritaria en estas actividades (Bulloni, 2020, p. 4-5).

Si bien entendemos que la precariedad es una condición común, creemos también que ese carácter reviste una complejidad relacionada con la diversidad y la variedad de tareas que se vinculan con estos mundos. El abordaje de la cuestión laboral en los mundos del arte exige entonces la realización de estudios de caso que visualicen las especificidades de cada campo, aunque a la luz de un prisma que permita observar los rasgos comunes y los puntos de encuentro (Ansaldi, 2022, p.28).

Dificultades y estrategias metodológicas

El primero de los escollos es la ausencia de datos cuantitativos que permitan dar cuenta de la dimensión, en términos de cantidad de empleos directos e indirectos, las

relaciones laborales y salariales, y el movimiento económico que los bailes generan. Esto no quiere decir que no se hayan realizado relevamientos a los músicos de la ciudad de Córdoba, ni del territorio provincial, sino que esas mediciones no contemplan específicamente al cuarteto ni a los músicos del género. Existen dos ejemplos. En la última Encuesta Nacional de Consumos Culturales realizada por el SINCA⁵ (2022), el cuarteto no aparece entre la medición de los géneros musicales que se escuchan en el país (es posible que haya sido incorporado al género “cumbia” o “salsa”). En otra encuesta realizada entre 2017 y 2018 por el Observatorio Cultural de la Municipalidad de Córdoba⁶, se relevaron apenas 11 “músicos de cuarteto” de un total de 1500 casos de trabajadores músicos. Este número, que representa menos del 1% de la muestra, es llamativo si se considera que el cuarteto es el género que más movimiento de personas y dinero genera en la ciudad de Córdoba⁷.

Como segundo escollo, según señala David Albano, Secretario General del Sindicato de Músicos de la Provincia de Córdoba, existe una fuerte reticencia de los músicos de cuarteto a brindar información sobre su realidad laboral y a participar en instancias sindicales. En una entrevista reciente, Albano refería que, “si yo soy un músico de cuarteto y quiero afiliarme al sindicato, no se lo puedo decir a mi empleador, porque corro riesgo de que me despida, que no me contrate más” (7 de abril de 2025). Esta situación complica la defensa y negociación de los derechos laborales, por la atomización y la alienación del trabajador respecto de su sujeto colectivo.

El tercero de ellos tiene que ver con el alto nivel de informalidad del sector, que dificulta la caracterización de las relaciones laborales que se producen en el seno de las unidades de producción del cuarteto en dimensiones como los roles, tareas, verticalidad/horizontalidad. A su vez dificulta la consideración, por parte de los organismos

⁵ Sistema de Información Cultural de la Argentina.

⁶ Informe realizado por la Dirección de Emprendimientos Creativos de la Municipalidad de Córdoba.

⁷ Según Marcelo Ludueña, dueño de “La Sala del Rey”, en los primeros dos meses del ASPO (2020) “el mundo del cuarteto dejó de facturar una cifra que rondaría entre 500 y 750 millones de pesos en este periodo” (unos 950 mil dólares por fin de semana) (Delupi, 17 de mayo de 2020). De acuerdo con los datos de Origlia, en 2016, “a un promedio de 70 pesos la entrada, sólo de taquilla cada fin de semana, el cuarteto factura en Córdoba entre \$1,4 y 1,7 millones [de pesos]. Los mayores ingresos, sin embargo, no se generan en la venta de tickets, sino en las barras (...) lo que implica entre 6 y 7,5 millones adicionales (530 mil dólares por fin de semana)” (Origlia, 18 de mayo de 2020).

gubernamentales, del conjunto de trabajadores como sujeto colectivo digno de políticas de regulación específicas.

Frente a las dificultades que he señalado, se han elaborado una serie de estrategias cualitativas que han tenido como objetivo reconstruir la realidad laboral del músico de cuarteto (aunque esto no signifique resignar la validez de aproximaciones cuantitativas que exijan mayores recursos y esfuerzos).

El uso de métodos cualitativos no persigue el único objetivo de recolectar datos, sino que también pretende generar una aproximación al campo con una perspectiva analítica que privilegie los puntos de vista de los trabajadores que vivieron –y configuraron– el proceso histórico y productivo (Balbi, 2012). En este sentido, se despliegan diferentes estrategias. Primero, el relevamiento y análisis de bibliografía especializada y notas periodísticas relacionadas con el campo específico de investigación. En segunda instancia, se realizaron doce entrevistas semiestructuradas a músicos de cuarteto que se han desempeñado profesionalmente en las últimas dos décadas. Ha sido clave también el análisis y la desgrabación de entrevistas secundarias, publicadas en diferentes medios de comunicación que han contribuido al armado de una base de datos de carácter cualitativo que robusteció fuertemente el proceso de investigación.

Finalmente, fueron fundamentales los encuentros y las conversaciones informales con trabajadores del género como una estrategia clave en la construcción de las representaciones de los propios trabajadores. Para comenzar, nos detendremos en la construcción del baile de cuarteto como un espectáculo en vivo, devenido en mercancía, que involucra a los sujetos trabajadores que son el centro de este trabajo.

El baile de cuarteto como mercancía y espacio de trabajo

El baile de cuarteto es un evento cultural masivo con música en vivo que se realiza todas las semanas en diversos espacios, algunos específicamente contruidos para su realización y otros adaptados eventualmente para ese fin. La diversidad se configura de acuerdo al aforo, la ubicación geográfica (algunos periféricos, otros más céntricos) y a la naturaleza de su gestión: algunos son propiedad de ciertas personas, mientras que otros pertenecen a clubes deportivos que tercerizan la gestión o se asocian con empresarios para la realización de los bailes.

Entre los primeros pueden incluirse a los boliches (Loft, Margarita, La Jungla, La Morocha) y salones de mayor magnitud gestionados por empresarios (Forja, Estadio del Centro, La Plaza de la Música, Sargento Cabral, Villa Retiro). Entre los segundos se encuentran los clubes deportivos que se adaptan y ponen a disposición, previo pago de alquiler y autorización de la comisión directiva, sus salones polideportivos (Atenas, Sociedad Belgrano, Las Palmas, Villa Retiro) (Blázquez, 2009). Los primeros tienen una ubicación más cercana al centro de la ciudad, mientras que los segundos se encuentran en zonas periféricas⁸.

En torno al cuarteto se ha construido un mercado de bailes, esparcido a lo largo y ancho de la provincia de Córdoba, cuya producción se encuentra controlada por pocas personas que invierten ciertos capitales (fundamentalmente económicos, pero también sociales y políticos) y que contratan fuerza de trabajo para la realización del evento. De este modo, el mercado de bailes se configura como un campo de producción que impone una lógica de diferenciación entre los que pueden encarar la producción y la organización de los eventos a partir de la disponibilidad de ciertos capitales –los empresarios– y los que se involucran vendiendo su fuerza de trabajo – los trabajadores–.

En este sentido, resulta oportuno retomar el planteo de Attali (1995) según el cual “la música no surge como mercancía, sino cuando los comerciantes, en nombre de los músicos, obtienen el poder de controlar su producción, de vender su uso, y cuando se desarrolla un número suficientemente importante de consumidores” (p. 80). Entonces, para algunos el baile es una mercancía y para otros un espacio laboral en el que se materializan diferentes relaciones que de ninguna manera son horizontales.

La producción del espectáculo y su ofrecimiento en un mercado de bailes implica de modo fundamental a una serie de grupos sociales que Blázquez (2009) ha clasificado de la siguiente manera: 1) los empresarios, que adelantan capital para la realización del evento; 2) los trabajadores, un grupo heterogéneo de personas que vende su fuerza de trabajo (músicos, técnicos, seguridad, logística, boleteros, etcétera); 3) los bailarines, cuya participación es absolutamente imprescindible para la realización del baile (y su consumo).

⁸ Para mayor precisión, ver anexo n° 1.

El baile se consolidó hacia fines de la década del setenta como la mercancía principal del mercado cuartetero, así como la práctica cultural y de consumo por excelencia de los sectores urbanos y populares de Córdoba. Ese crecimiento implicó la incorporación de lógicas y características cada vez más industriales (por el aumento en la escala de los bailes y las necesidades de infraestructura que esto implicaba)⁹, y configuró también un creciente mercado laboral para músicos, sonidistas, iluminadores, asistentes, personal de logística, seguridad, etcétera. En definitiva, el baile creció en términos industriales y, con él, las tareas y las actividades que implican su producción y que sus trabajadores deben conocer. De este modo, en los mundos de los cuartetos, los músicos ponen en juego una serie de conocimientos y saberes para que el baile sea producido. En los términos de Becker (2008), esos saberes son convenciones específicas que se deben conocer para que la obra o el hecho artístico se haga efectivo, y que se relacionan con el manejo de una serie de competencias musicales y técnicas (del instrumento, el ritmo, armonías, melodías, improvisación, los yeites característicos)¹⁰, pero también con otros conocimientos no estrictamente musicales (el armado del salón, la logística de ingreso y egreso del público, la infraestructura de sonido y luces, la seguridad).

La dimensión del mercado laboral que representa el cuarteto sigue siendo una incógnita, aunque según las estimaciones del diario *Perfil* “en un baile ‘tipo’ (de entre 3.000 o 4.000 asistentes) trabajan alrededor de 200 personas por noche: personal policial –un policía cada 100 personas–, asistentes de escenario, técnicos de sonido y luces, personal de carga y descarga, limpieza, cantineros, cuidadores de autos y vendedores de *merchandising*, entre otros, conforman el universo alrededor del baile” (Delupi, 17 de mayo de 2020).

En la siguiente sección nos ocuparemos de las diversas modalidades a través de las cuales los músicos se formaron profesionalmente y terminaron ingresando al cuarteto como ámbito de trabajo.

⁹ El proceso de construcción de la dimensión industrial del cuarteto es un tema que ha sido abordado junto con Guillermo Quiña y que se encuentra en proceso de publicación.

¹⁰ La expresión “los yeites” hace referencia a las especificidades musicales del género.

Trayectorias formativas y modalidades de ingreso al campo laboral

Si bien la cuestión de las trayectorias formativas de los trabajadores puede resultar distante a la problemática central que nos hemos propuesto abordar en el trabajo, durante el transcurso de la investigación –específicamente en el proceso de realización de entrevistas– pudimos observar ciertos patrones de relación entre el recorrido formativo de los músicos, con su modalidad de ingreso al campo laboral. En este sentido, consideramos valioso apuntar ciertas recurrencias, aunque fuera de manera breve.

Cuando hacemos referencia a las trayectorias formativas lo hacemos en un sentido amplio, es decir, como el proceso que permite “adquirir y mantener un conjunto de habilidades, convenciones culturales y caminos para lograr lo que puede ser llamado un *habitus* vocacional, del que las prácticas de trabajo simplemente son una parte” (Coulson, 2012, p. 252). Esta amplitud para pensar las trayectorias formativas se encuentra en relación con el lugar marginal que sigue ocupando el género en las currículas de las instituciones de educación musical superior (Beaulieu, 2024)¹¹. Esa marginalidad ha consolidado ciertos canales de enseñanza informal, cuya transmisión es oral, de generación en generación, como en redes de conocidos (Blázquez, 2009). En este sentido, el abordaje y la clasificación sobre las trayectorias formativas de los músicos se realizarán a partir de la narrativa de los propios entrevistados, así como del propio conocimiento sobre el campo formativo de los músicos de Córdoba. Entendemos, en sintonía con Guadarrama, que “la influencia de padres, amigos y profesores orienta la elección de la carrera y el hecho de que la formación musical tenga lugar, por lo general, a temprana edad, habla del papel de la familia para fomentar el acercamiento de los niños a la música” (Guadarrama, 2019, p. 83). Dividiré la clasificación entre los que aprendieron de manera informal junto a otros colegas y familiares, y los que lo hicieron desde una institución.

Según el testimonio de LR (E1), este señalaba sobre el aprendizaje de la percusión:

Hay *yeites* de cuarteto que se quitan golpes y se agregan golpes creados en Córdoba. Entonces todo ese aprendizaje lo tuve que hacer compartiendo con colegas. Siempre fui de juntarme a tocar con gente para aprender (...) Por ejemplo, cuando entré a La Mona en 2020, fue una etapa de juntarme con los percusionistas

¹¹ Es cierto que esa posición marginal del cuarteto viene experimentando un proceso de fuerte cambio. Su proceso de patrimonialización –iniciado por la Municipalidad y Provincia de Córdoba (2013) y continuado por la UNESCO en 2025– y su consideración como género folklórico (2020), precipitaron su inclusión en la currícula oficial municipal y luego provincial. Sobre esta cuestión, ver Beaulieu (2024).

de Damián Córdoba, con los percusionistas de Ulises, con los ex músicos de La Mona, que eran muy generosos también (comunicación personal, 11 de diciembre de 2024).

En un sentido similar, TT (E2), histórico acordeonista de grupos de cuarteto, afirmaba que la enseñanza y el interés provino del ámbito familiar: “después mi viejo me regaló el acordeón. Y los primeros temas me los enseñó él. Y él tocaba el violín. Pero como sabía de las notas. Me enseñó mis primeros temas en el acordeón” (comunicación personal, 7 de noviembre de 2024).

El aprendizaje informal se realiza entonces de manera espontánea, autónoma y libre, dependiendo tanto de la motivación intrínseca del estudiante, como de la extrínseca que el contexto en que tiene lugar pueda ofrecer (Ramírez Martínez y Rodríguez-Quiles, 2020). En este sentido, AV (E3) contó lo siguiente: “y mi familia siempre fue cuartetera, o sea, iba a la casa de un tío y estaba escuchando La Mona; me iba a la casa de mi tía, estaba escuchando Pelusa, y otro ya estaba escuchando Fernando Bladys; otro escuchaba Jean Carlos, otro Trulala” (comunicación personal, 29 de abril de 2025). En este sentido, en todos los casos citados, encontramos una continuidad con el planteo de Guadarrama (2019) según el cual “el entorno familiar aparece como un disparador de su gusto por la disciplina” (p. 101), ya sea para la transmisión directa del gusto, de los saberes específicamente musicales, para la inversión inicial en la compra del instrumento, como de los usos y costumbres del género.

Existen muchas otras trayectorias de músicos formados en instituciones, algunas centradas en la música académica, y otras centradas en músicas populares de alta legitimación como el jazz, el tango e incluso el folklore. Para muchos de esos músicos formados en instituciones públicas o privadas¹², el cuarteto es visto como una salida que otorga cierta estabilidad laboral. Respecto de esta cuestión y sobre los músicos que formaban la orquesta de Chébere a principios de la década de 1990, MG (E4) afirmaba que “Nos conocemos casi todos de la Colmena. En esa época todo el mundo estudiaba en “La Colmena”. Era la institución que formaba a músicos populares *de buen nivel* [énfasis añadido]” (comunicación personal, 28 de junio de 2024).

¹² Las instituciones públicas más relevantes son el conservatorio provincial Félix T. Garzón y la Escuela de música de la Universidad Nacional de Córdoba (ambas se centran en la enseñanza de música académica). Las instituciones privadas de mayor trayectoria y reconocimiento son “La Colmena” y “La Escuelita”, centradas en géneros populares como el jazz, el tango y el folklore.

Una trayectoria similar se observa en FF (E5): “Mis comienzos fueron acá [en referencia a Bell Ville, localidad de la provincia de Córdoba]. Después me fui a estudiar a Córdoba, al conservatorio. De ahí, desde el conservatorio a La Colmena” (comunicación personal, 19 de febrero de 2025). Según los testimonios de los instrumentistas de bronce, es fundamental la participación en elencos estables de formación (orquestas juveniles o académicas). GC (E6), miembro de grupos de cuarteto entre los ‘90 y principios del 2000, y actual músico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, señala que “ahí empecé a tocar en la orquesta juvenil, ahí empecé a tocar con FF (E5), ahí lo conocí y, bueno, eso fue una experiencia buena porque, porque realmente ahí tocamos *con músicos formados* [énfasis añadido]” (comunicación personal, 21 de febrero de 2025).

Para los músicos que han transitado su formación en instituciones y cuerpos estables, esa instancia es un camino necesario para ser *músicos formados de buen nivel*, como también una condición para la construcción de una red que permita el acceso a distintos mundos laborales. En Córdoba, y fundamentalmente para los instrumentistas de bronce, el cuarteto es una opción laboral muy clara por el desequilibrio entre oferta de músicos profesionales –es decir, que ejecuten bien el instrumento– y la demanda de esos músicos en el campo.

Nosotros al ser vientistas siempre terminamos arreglando por un plus [de dinero] un poco mayor que el resto de los músicos. Por una cuestión de que muchas veces el teclado, la batería, la timbaleta eran de la banda, y los músicos iban solamente a tocar. En cambio, nosotros ponemos nuestro instrumento, que es un capital aparte (GC. E6).

De acuerdo con el repaso por las diversas trayectorias formativas que hemos recogido, los vínculos familiares aparecen como una constante en los distintos testimonios. Esos vínculos son claves como disparadores de interés por la música –y su aprendizaje– y aseguran el acceso a ciertos saberes claves del mundo del cuarteto. El paso por instituciones musicales, si bien es un camino de formación y legitimación, no funciona como un pasaporte directo para el ingreso a las orquestas, tal como se verá en el siguiente apartado.

Modalidades de inserción al campo laboral

De manera general, puede decirse que los músicos cuyo recorrido formativo se realiza mediante la transmisión oral en una red de familiares o conocidos ingresan al

cuarteto por la misma vía, es decir, por la recomendación de un par, por el vínculo familiar, amistoso, etcétera. Sobre esta vía, la consolidación y legitimidad de un músico de cuarteto y su estabilidad en el campo laboral depende más de “la posesión de un apellido” y del probado manejo del instrumento que de la posesión de títulos universitarios o superiores. Por el contrario, el ingreso de los músicos cuya formación ha sido institucional (en el conservatorio de música o instituciones privadas) o provienen de otros géneros musicales, suele estar sujeto a la realización de una audición que demuestre sus competencias como instrumentista en el manejo del cuarteto¹³.

En referencia a la primera vía, AV (E3) cuenta que después de una audición en la que lo eligieron para tocar en una banda de cuarteto tradicional, lo llamaron “tres días antes de largar porque al final se decidieron por otro músico, porque tiene *apellido de cuarteto*” [énfasis añadido]. En la entrevista con AC (E7), pariente de Rodrigo Bueno, cuenta el modo con el que entró a trabajar en la banda como músico:

Él sabía [en referencia a Rodrigo] que yo había tocado la batería y me dice: ‘tenés que tocar vos’. Hace 20 años que no toco la batería, y a partir de ahí nunca la toqué, digamos profesionalmente (...) y me dice: ‘pero no queda otra, porque vos conocés los temas (comunicación personal, 13 de noviembre de 2024).

Una modalidad de ingreso similar se presenta en el caso de EVM (E8), percusionista de República Dominicana que llegó a Córdoba por sugerencia de su hermano, que ya se encontraba inserto en el circuito laboral del cuarteto:

“En Santa Marina lo contactan a mi hermano, que ya era muy conocido acá, y le preguntan por mí. Mi hermano me avisa y me dice: ‘mirá, hay una banda ahí que está interesada que vayas a tocar. Si te gusta, fijate (...)’ Digo sí, la verdad que sí, porque necesito empezar a hacer cosas más grandes” (comunicación personal, 19 de noviembre de 2024).

Entonces, la pertenencia a un entorno familiar que se encuentre vinculado al mundo del cuarteto es un capital que puede facilitar el acceso al mercado laboral mientras que, lógicamente, la ausencia de ese capital puede significar la exclusión de ese mismo mercado. En este sentido, el vínculo familiar funciona como mecanismo de acceso a la información del puesto laboral, al mismo tiempo que oficia de garante para el grupo contratante. En otras palabras, tener un *apellido de cuarteto*, es decir, estar vinculado familiarmente a alguien que ya tiene trayectoria en el género, legitima y oficia como

¹³ Esto no significa en modo alguno una regla, aunque se ha observado esa recurrencia.

garantía para el grupo contratante. La confianza que otorga la recomendación de un par puede prevalecer incluso sobre la demostración de la competencia musical.

El segundo modo de ingreso que hemos señalado se ilustra con el relato de uno de los entrevistados. Según el testimonio de ZR (E9), percusionista de gran reconocimiento en el campo de la música popular latinoamericana, señalaba que su ingreso a Chébere se realizó a través de un contacto conocido: “*voy entonces a una especie de audición, me pasan una partecita (...) y hago una especie de audición, ensayo en vivo, y ahí toman la decisión de incorporarme, al menos como reemplazo*” (comunicación personal, 23 de septiembre de 2024). Un mecanismo similar se observa en el caso de LR (E1), cuya trayectoria formativa se encuentra asociada al folklore y al rock: “*me llamó el sonidista de La Mona en 2020, en plena pandemia, diciéndome que Carlos [en referencia a La Mona Jiménez] estaba haciendo audiciones (...) y me dijeron que me querían audicionar a mí, eso fue una audición cerrada (...)*”.

Resulta interesante remarcar algunas cuestiones. Primero, en consonancia con el primer modo de ingreso, la importancia de la red de conocidos como un canal clave para el acceso a la información y la legitimación que supone la recomendación de un par (el pariente, el hermano, el músico colega, el sonidista conocido), mientras que, en los primeros casos, el aprendizaje informal y el vínculo familiar parecen ser suficientes para asegurar el ingreso y la permanencia en el campo laboral, en los segundos, la formación institucional –o no– en otros géneros musicales (académicos o populares), no es suficiente para la contratación directa. Se recurre a una audición en la que el músico prueba sus capacidades sobre el instrumento y sobre el género.

Condiciones de contratación

El título asignado a este apartado podría sugerir que en el cuarteto de Córdoba existen condiciones de trabajo estipuladas en el marco de contratos escritos que formalizan ciertas relaciones laborales. Sin embargo, esta sugerencia se encuentra alejada de la realidad laboral del cuarteto. En las diferentes unidades de producción que suponen los grupos de cuarteto, la existencia de contratos de trabajo es antes la excepción que la regla, lo que implica que la actividad laboral se realiza en condiciones de informalidad o,

como se dice coloquialmente en nuestra región, *en negro*¹⁴. La informalidad laboral dificulta la producción de datos cuantitativos que precisen la cantidad de empleos directos e indirectos, el promedio de ingresos, la situación socioeconómica de sus trabajadores, entre muchas otras variables. Como afirma la periodista Gabriela Origlia, “la cifra de dinero que mueve el cuarteto por fin de semana en Córdoba es una suerte de secreto de Estado” (Origlia, 18 de mayo de 2020).

En esta sección abordaremos tres aristas de las condiciones laborales de los músicos del cuarteto: 1) la informalidad; 2) la exclusividad (y las posibilidades de multiactividad); 3) el pago de honorarios, no sólo en términos nominales, sino en cuanto a la modalidad en que se realiza.

Formalidad/informalidad

Si bien es dificultoso brindar aproximaciones cuantitativas precisas sobre el nivel de informalidad en el sector, una noticia periodística puede ser ilustrativa. En agosto de 2017, la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos) puso en marcha un operativo de control sobre tres bailes de cuarteto en diferentes salones de la ciudad. En ellos se registró que “de 106 empleados fiscalizados, 94 no se encontraban registrados, es decir que el 88 por ciento del personal estaba sin declarar” (Cuarteteando, 3 de agosto de 2017)¹⁵. La noticia, claramente de carácter periodístico, no busca brindar generalizaciones sobre la informalidad en el sector, pero sí una fotografía bastante ilustrativa de la situación de los trabajadores del cuarteto.

La informalidad como condición laboral es, en apariencia, un punto de encuentro entre el cuarteto con otros campos de arte y es una premisa desde la cual partimos para considerar las condiciones de contratación de los músicos. Ese punto de partida encierra un problema de base que es necesario nombrar. Si se considera a la informalidad laboral

¹⁴ Respecto de la situación de informalidad y precariedad laboral, el Sindicato de músicos emitió un comunicado público ante las frustradas reuniones con los empresarios del espectáculo en Córdoba: “Más allá de lo pintoresco que el cuarteto pueda ser en la cultura local, por qué no decir también que representa la cultura del trabajo no registrado, de la precarización laboral (...) con un alto grado de violencia laboral, sin sueldos mínimos coherentes, sin una jornada laboral acordada, sin vacaciones pagas, sin una retribución por las distancias recorridas en giras, sin obra social, sin aportes jubilatorios, sin ART” (Redacción VOS, 26 de febrero de 2021).

¹⁵ En ese mismo operativo se constató que “los 3 boliches sumaban en total una capacidad de 9362 personas autorizada por la Municipalidad de Córdoba y el valor promedio de las entradas era 100 pesos. Así se calcula que la facturación estimada alcanzó los 930.000 pesos, sin contar lo recaudado por la venta de bebidas monto recaudado equivaldría a unos 54 mil dólares.” (*La Nueva Mañana*, 3 de agosto de 2017).

como el segmento de la economía cuya actividad productiva se desarrolla por fuera de las normas legales que la regulan (Sandoval Betancour, 2014), el cuarteto como ámbito laboral adolece de una informalidad de doble fondo. Por una parte, sus trabajadores realizan su actividad al margen de las normas legales que regulan el trabajo clásico en la Argentina (fijación de horarios de trabajo y descanso, la inserción en un sistema previsional, de salud, la percepción de recibos de sueldo por el trabajo realizado, el derecho a indemnizaciones en caso de despido, etcétera.). Por otra, el material legal existente, en formato de leyes y convenios colectivos, que regulan la actividad musical en general, no llega a aplicarse en el mercado de bailes de Córdoba. Repasemos brevemente en el siguiente párrafo.

El Estatuto del Ejecutante Musical (Ley Nacional n°14.597) sancionado por el Congreso de la Nación argentina en septiembre de 1958, fue el primer texto normativo que avanzó en la definición de las distintas tareas que involucran la actividad musical y que definen distintos tipos de trabajadores de la música (el ejecutante en vivo, los arregladores, los directores, los copistas, etcétera). La ley tenía como objetivo regular a la actividad, a partir de la acumulación de distintas funciones en manos de las entidades con personería gremial (la organización de un fichero general de ejecutantes musicales, el expendio de credenciales a partir de exámenes de idoneidad, el poder de policía para hacer cumplir el estatuto, entre otras actividades). La reglamentación del texto, que ordena los criterios generales de funcionamiento y su efectiva aplicación, llegaría casi 50 años después bajo la presidencia de Néstor Kirchner (Decreto 520/2005).

El decreto firmado por Kirchner (vale decir, en un contexto radicalmente distinto al de la sanción) produjo una avalancha de críticas y resistencias por parte las asociaciones civiles de músicos, así como de celebridades de la industria que apuntaron contra distintos elementos de la ley: los exámenes de idoneidad, las credenciales de músico profesional, y el cobro de salarios a través de una caja controlada por las entidades gremiales. Frente a esa resistencia, el gobierno nacional decide derogar la reglamentación (Decreto 636/2006) y convocar a una comisión técnica que trabajaría en la modificación o formulación de una nueva ley que regulara la actividad. Esa ley, que no reemplazó a la anterior, llegó unos años más tarde y tuvo un amplio consenso por parte los músicos: la Ley Nacional de la Música (N° 26.801) fue aprobada por el Congreso de la Nación en

noviembre de 2012, y creó el Instituto Nacional de la Música (INAMU), que ha sido una institución valiosa en el fomento de la música independiente en el territorio argentino. Pero, aunque de alto valor en su tarea de promoción, la Ley Nacional de la Música no ha gravitado en la regulación de la actividad laboral relacionada con la música, sencillamente porque existe otra ley plenamente vigente que se encuentra a la espera de una reglamentación que posibilite su efectiva aplicación: el Estatuto del Ejecutante Musical (14.597/58).

Respecto de los convenios colectivos de trabajo que regulan la actividad, existen algunos acuerdos que el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM) ha firmado con cámaras empresariales de distintos sectores. Esos convenios¹⁶ establecen una serie de condiciones para el desarrollo de la actividad laboral en teatros y shows en vivo (19/88), así como en cafés, pubs, hoteles, salones de fiesta y casas de tango (112/90), y se define que su ámbito de aplicación se extiende al territorio nacional argentino.

Si bien esos acuerdos se encuentran vigentes, encierran una serie de dificultades para su aplicación a nivel nacional. En la realidad, aunque el SADEM se arroge una representación nacional, su poder de policía para hacer cumplir y valer esos acuerdos es muy reducido, en la medida en que no cuenta con filiales a lo largo de país ni con trabajadores que puedan velar por el cumplimiento de los convenios. En segunda instancia, esos convenios no han sido refrendados por la entidad con representación gremial de la provincia de Córdoba (el Sindicato de Músicos de la Provincia de Córdoba) ni las cámaras de empresarios vinculados con el espectáculo en vivo y la industria de la música en Córdoba. El escenario legal al que hemos referido ha contribuido fuertemente a que la actividad musical cordobesa, y específicamente el trabajo artístico en el mercado de bailes, se realice en condiciones de alta informalidad.

Para el caso del cuarteto, si bien puede sostenerse que la actividad laboral en el ámbito del cuarteto se realiza mayoritariamente en condiciones de informalidad, esta realidad convive con otras que se relacionan con la multiactividad, con la prestación de servicios (registrado a través de la emisión de facturas), e incluso con la existencia de relaciones laborales de dependencia. Como señala Delupi:

¹⁶ Los convenios a los que hacemos referencia pueden consultarse en <https://sadem.org.ar/convenios-colectivos/>

Si bien se habla de mucha informalidad la realidad es que está todo mezclado. ‘Hay chicos que pertenecen a bandas de la Policía o del Ejército y los fines de semana tocan en bandas de cuarteto; también hay quienes no quieren estar en blanco porque pierden la ayuda social. Hay músicos que tocan hasta en tres bandas, dependiendo de cuál lo llama ese fin de semana’ (17 de mayo de 2020).

En una entrevista reciente, David Albano (Secretario General del Sindicato de Músicos de la Provincia de Córdoba), en referencia a la postergación de la firma de convenios colectivos de trabajo, señalaba que

el cuartetero es un empleado en una relación de dependencia. Claro (...) Porque vos sabés quién es el empleador, que es el que te dice qué tenés que tocar, qué tenés que ponerte, a dónde tenés que ir a tocar, cuándo ensayás (...) El problema es que no se sientan. Porque a la hora de sentarlos ellos te dicen no, yo no soy empleador, soy productor (comunicación personal, 23 de febrero de 2023).

En concordancia con la realidad a la que hemos hecho referencia, los diversos testimonios que hemos recogido en el transcurso de esta investigación han contribuido a construir un mapa de la diversidad de realidades laborales en el sector. Para mitad de la década de los ‘90, FF (E5) señala que en “el caso de Rodrigo “no había nada, pero en el caso de La Barra, en un momento tuvimos que empezar a facturar”. Según el testimonio de MG (E4), en general trabajaban “con monotributo”¹⁷, pero en Chébere “tenían recibo de sueldo”, bajo el convenio colectivo de trabajo de los empleados de comercio”. Según el AC (E7), en el grupo de Rodrigo “trabajábamos en negro (...) porque en los bailes trabajan en negro”¹⁸.

PG (E11), dueño de una banda de cuarteto del interior cordobés, señala que los empleados del grupo se encuentran en relación de dependencia, aunque reconoce que la actividad laboral presenta algunas dificultades para “ponerla en regla (...) por los horarios, por las horas. Es una actividad que de alguna forma está en formación para que sea un trabajo profesional” (comunicación personal, 6 de agosto de 2024).

De modo que la informalidad, como las anteriores artistas que hemos desarrollado, tiene matices. Si bien en la mayoría de los casos los músicos trabajan de manera informal –*en negro*–, puede decirse que en las últimas décadas se observan algunas estrategias para ir encuadrando legalmente la actividad bajo distintas

¹⁷ El monotributo es la forma de registro fiscal para el trabajo autónomo de la República Argentina.

¹⁸ En referencia a que en los bailes de cuarteto las ventas de entradas y bebidas no se declaran, es decir, no se emite comprobante fiscal por la venta de esos ítems.

modalidades: la más usual es la de prestación de servicios, a través de la emisión de una factura, para lo cual el trabajador debe constituirse como monotributista. En otros casos –los menos, por cierto– puede haber empleados en relación de dependencia bajo convenios colectivos de trabajos exógenos a la actividad del cuarteto. El uso de convenios colectivos externos a la actividad es la alternativa que han encontrado algunos –pocos– empleadores frente a la postergación de un acuerdo entre la entidad gremial y los empleadores para lograr un convenio *ad hoc*.

Exclusividad y multiactividad

En Córdoba, el mercado de bailes funciona, desde hace décadas, de manera prácticamente ininterrumpida. La producción constante –por no decir diaria– de estos eventos implica, lógicamente, la utilización permanente de una serie de recursos espaciales, técnicos, logísticos, económicos, humanos, entre otros, sin los cuales la producción de los bailes no sería posible.

El ritmo y volumen de producción convierte a la actividad de los músicos en un trabajo de tiempo completo que implica ensayos, actuaciones en los bailes de Córdoba, así como también viajes constantes a provincias aledañas (Buenos Aires, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero¹⁹). Esta dinámica implica una dedicación plena, en términos de la ocupación del tiempo y del cuerpo de los trabajadores, no formalizada en un contrato, pero que imprime a la actividad un carácter de exclusividad *de hecho*.

Aunque pueda parecer paradójico, la cantidad de bailes que un grupo o una orquesta realiza en la semana es inversamente proporcional a su reconocimiento y masividad; es decir, mientras un grupo se encuentra en crecimiento, realiza una gran cantidad de bailes *de cercanía* y en otras provincias, abarcando casi todos los días de la semana. Cuando la masividad y la fidelización del grupo se encuentran consolidadas, la cantidad de bailes por semana parece descender. Entonces, a mayor popularidad, reconocimiento y masividad, menor cantidad y frecuencia de bailes semanales. El ejemplo más paradigmático es el de La Mona Jiménez que, en los últimos años, ha optado

¹⁹ Si bien son provincias contiguas a Córdoba, la dimensión del territorio argentino hace que casi cualquier traslado interprovincial de una ciudad capital a otra implique un recorrido de no menos de 400 kilómetros.

por realizar bailes en formato de festival con intervalos de 2 a 3 meses, cuya convocatoria por evento ronda las 40.000 personas²⁰.

En los diversos testimonios que se han recogido en el marco de esta investigación, en cuanto al carácter permanente de la producción de los bailes, los músicos remarcan que la dinámica de trabajo oscilaba entre las 3 y 4 actuaciones por semana. Para mediados de la década de los ‘90, y en referencia al grupo La Barra, tanto FF (E5) como RZR (E9) señalan que las actuaciones en los bailes se realizaban “mínimo de jueves a domingo (...) Y por ahí se agregaban eventualmente algunos miércoles”. En referencia a su experiencia en Chébere entre 2014 y 2015, TB (E10) señalaba que la propia dinámica implicaba una disposición permanente: “era como, bueno, encontrarse con las condiciones. Obviamente el laburo era en negro, yo había arreglado un par de fechas para cubrir al mes, pero a veces no era como, bueno, va a ser tal finde y tal finde, y las pautamos, a veces me avisaban en el día”.

Sobre la dinámica de trabajo en un grupo de cuarteto joven, fundado en 2012, NT (E12) precisa que “siempre había un mínimo, no me acuerdo exactamente, creo que eran 14 [bailes] el mínimo, entre 12 y 14 por mes mínimo. Hemos tenido meses de 20 y pico de fechas y meses de 14” (comunicación personal, 19 de febrero de 2025).

De acuerdo con los distintos testimonios que hemos puesto en consideración, la dinámica de 3 o 4 bailes por semana y las actividades que se derivan de ello, convierten a la actividad cuartetera en un trabajo de tiempo completo. En otras palabras, en un trabajo que demanda una exclusividad *de hecho*. La inversa proporcionalidad entre masividad y cantidad de bailes que hemos señalado arriba tiene, lógicamente, ciertas implicancias en la actividad laboral de los músicos. En algunos casos, las empresas que contratan a los músicos de los grandes artistas lo hacen bajo la forma de servicio eventual que se registra mediante la emisión de una factura. En otros casos en los cuales el trabajador cuenta con algunos años de antigüedad, se opta por el pago de un salario. A continuación, recuperamos otro caso diferente en el marco de la empresa de La Mona Jiménez.

²⁰ Respecto a esta dispersión en la frecuencia de los eventos realizados por Jiménez, su hijo, y director de la empresa que produce sus bailes, sostenía que: “cada evento tiene que ser una celebración, no puede ser que sea que todos los fines de semana un baile de La Mona (...) Hoy la gente está dos meses esperando, y lo vive, y lo disfruta con las ansias (...) creo que también es parte de este folclore, de esta nueva manera de consumir” (Carli Jiménez, 13 de agosto de 2022)

Respecto del señalamiento que realizamos arriba sobre la inversa proporcionalidad entre mayor masividad, menor cantidad de bailes, LR (E1) sostiene que: “La Mona toca poco. Yo justo lo conocí en la pandemia, entonces era un show cada dos meses. Y bueno, *la verdad que estos fueron los primeros cuatro años que pude trabajar de lunes a viernes de psicopedagoga (...)* La Mona solamente hace cosas grandes, nada más [énfasis añadido]”. En el caso particular de esta trabajadora, y según su propio testimonio, la relación con la productora que contrataba era una prestación de servicios. Esto, por un lado, blanqueaba el pago, pero también sostenía la relación laboral en una condición de aparente eventualidad. Por otro, permitía a la trabajadora emprender otras actividades durante la semana no relacionadas directamente con el ejercicio de la música.

Cobro de honorarios

Una de las dificultades centrales a la hora de precisar datos sobre las modalidades y los montos que perciben los trabajadores por su actividad, es la disgregación de la información disponible. Dos cuestiones son importantes de señalar en este sentido.

Por una parte, la negociación individual es la modalidad que prima en el ámbito laboral. Es decir, los trabajadores negocian de manera particular con sus empleadores los montos que se perciben por las actuaciones. Esto genera un problema bastante significativo para lograr aseveraciones sobre los montos que perciben los músicos del cuarteto en tanto colectivo.

Otra dificultad que se presenta en el análisis es la definición de un parámetro que permita visualizar comparativamente la evolución del pago y cobro de honorarios en el sector. Afortunadamente, existe un mecanismo *nativo*. En el ámbito del cuarteto es frecuente negociar el monto por actuación estipulando una “cantidad de entradas” (de tickets). Este parámetro es tomado de diversas conversaciones, con miembros del sindicato y con los mismos músicos.

[En referencia a la mitad de la década de los ‘90] Los músicos cobraban veinte entradas. Todos los músicos, todas las orquestas, *el estándar eran veinte entradas* y después había orquestas como La Mona, como Chévere que pagaban más, que pagaban veintidós, por ejemplo [énfasis añadido] (David Albano, comunicación personal, 23 de febrero de 2023).

Según el MG (E4), en referencia a la mitad de la década del ‘90, “en ese tiempo se pagaban 20 de entrada por show (...) y si vos viajabas te pagaban un poco más”. Según

el testimonio del entrevistado GC (E6) “hasta el 2000 (...) se pagaba bien en un cuarteto, yo cobraba a razón de 100 dólares más o menos en la noche, en un cuarteto. Según el FF (E5), en referencia al mismo periodo: “con La Barra, yo te digo, eran 20 entradas y ponele que eran en ese momento 100 pesos, 120 pesos, una cosa así”.

Según el TT (E2), a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000, en el grupo de Rodrigo:

Yo por show cobraba doscientos dólares. En una noche me hice dos mil doscientos dólares, porque era uno a uno [en referencia a la paridad de 1 peso, 1 dólar]. Dos mil doscientos dólares me hice una noche. Los otros músicos ganaban ciento cincuenta dólares. Que también estaba muy bien.

Imagen 1. Pieza gráfica aparecida en el medio 0221 (Arrúa, 24 de junio de 2023)



La cifra que brinda el entrevistado refiere al circuito de la bailanta porteña, con lógicas de trabajo muy distintas a los bailes de cuarteto. En la bailanta, los grupos pueden hacer 4 o 5 presentaciones de media hora (cada una) por noche, lo cual permite una mayor recaudación de los músicos. Como se observa en la imagen 1, fotografía de un afiche de la última presentación de Rodrigo en “Escándalo” (un local tradicional de la bailanta de La Plata), el valor de la entrada era de 10 pesos argentinos, el equivalente a 10 dólares en ese año. Según esta estimación, la cifra de 200 dólares que brinda en su testimonio TT (E2) es una cifra que puede acercarse a la realidad de los ingresos de los músicos en ese periodo.

El parámetro de 20 entradas al que hemos hecho referencia fue degradándose con el tiempo. Para 2016, según el testimonio de David Albano (Secretario General del Sindicato de músicos de Córdoba), “fuimos recogiendo información y había gente que cobraba tres entradas”. Según el GC (E6), para 2010 y respecto a La Barra las condiciones de viaje mejoraron, pero las económicas empeoraron: “Yo en el 2010 volví a trabajar con ellos [La Barra]. Cambió todo, sobre todo para peor. Condiciones de viaje mejor (...) pero la paga era mucho menor”.

La observación de Albano es concordante con el testimonio del NT (E12), músico de un grupo emergente de la escena del cuarteto. Según su relato, en 2021 el honorario que recibía por actuación era de “3000 pesos a principios de 2021, más o menos”. El dato puede contrastarse con el testimonio de Emeterio Farías (uno de los empresarios de mayor envergadura del género) según el cual en 2022 “se está cobrando entre 800 y 1000 pesos [precio de la entrada o ticket por baile]” (Farías, 3 de mayo de 2022). El contraste de los dos datos sugiere que, al menos comparativamente, el cobro de los músicos por baile en los más de 20 años que hemos contemplado en los testimonios, se redujo drásticamente. Si consideramos que en 2022 la entrada a un baile promedio costaba “entre 800 y 1000 pesos” y un músico cobraba alrededor de 3000 pesos, la relación es la señalada por el Sindicato de Músicos (entre 3 y 4 entradas por actuación).

La proporción es concordante con el testimonio de LR (E1). En la última actuación de la percusionista junto a La Mona Jiménez a fines de 2024 (un festival cuyo valor de entrada eran unos 25.000 pesos y al que asistieron unas 40.000 personas), la percusionista cobró “150.000 pesos” (el equivalente a 6 entradas aproximadamente). El testimonio de AV (E3), músico que se encuentra en actividad en el grupo de unos de los solistas más convocantes del género, señala que “ahora yo estoy cobrando entre 150, y 180 con viático, pero ponele, 150 es lo que yo cobro si yo tengo que tocar la batería [los números indican miles de pesos]”. Si se contrasta con el valor de la entrada al baile del artista, que ronda los 30.000 pesos, el parámetro que hemos utilizado indica que los músicos cobran, en el periodo más reciente, alrededor de 5 entradas.

Realizar un análisis y un panorama de la cuestión del cobro de honorarios de los músicos del cuarteto es una empresa que excede por mucho las posibilidades de este trabajo, fundamentalmente por el predominio de la modalidad de negociación individual

de los arreglos económicos que los músicos sostienen con sus patrones. Hemos querido señalar algunas recurrencias y la dirección de algunas variables que han aparecido en el transcurso de la investigación. En este sentido, se percibe que en el periodo que hemos tomado como referencia en los diversos testimonios, las condiciones económicas de los músicos sufrieron una degradación constante; es decir, si consideramos el parámetro *nativo* que hemos señalado al comienzo de este apartado, las 20 entradas que un músico percibió por actuación en el segundo lustro de la década de 1990 se fueron reduciendo progresivamente en las primeras dos décadas de este siglo hasta llegar a un promedio de entre 3 a 6 entradas.

Reflexiones finales

A lo largo de estas páginas nos hemos propuesto arrojar algo de claridad sobre la realidad laboral de los músicos del ámbito del cuarteto en las primeras décadas de este siglo. Como se ha señalado, la construcción de precisiones cuantitativas sobre la dimensión del mundo laboral (en términos de cantidad trabajadores, de movimiento económico, de utilidades, de inversión, etcétera) se encuentra a merced de la realización de relevamientos estadísticos de gran alcance que se dirijan específicamente a los trabajadores de este sector. Sin lugar a dudas, el tamaño de la industria y la cantidad de trabajadores que esta actividad económica moviliza ameritan la realización de mediciones *ad hoc*. Frente a este panorama, hemos querido proporcionar –por no decir arriesgar– algunos datos que han resultado de la investigación.

La segunda cuestión tiene que ver con ciertas especificidades laborales. En primera instancia, el ritmo de producción que tienen los bailes de cuarteto imprime a la actividad un carácter de exclusividad *de hecho*, cuestión que distancia a este campo de otros en los cuales la intermitencia, el trabajo en arreglo a proyectos y la incertidumbre suelen ser la regla. En un sentido análogo, el emprendedurismo, señalado como una constante en distintos campos de trabajos artísticos independientes, en este ámbito no aparece; es decir, no se registran testimonios de músicos que se desprendan de grupos consolidados y emprendan uno propio con éxito. En la mayoría de los casos se requiere del apoyo –inversión de capital– de algún empresario que ya se encuentre inserto en la industria. Este punto es indicativo del alto nivel de industrialización que tiene el cuarteto.

Por último, si bien la informalidad es una premisa de la cual se puede partir para considerar la actividad laboral en los mundos de los cuartetos, puede significar un obstáculo para observar una realidad de más amplio espectro en la que conviven diferentes situaciones, como la prestación de servicios e incluso de la relación de dependencia bajo convenios colectivos de trabajo que corresponden a otros rubros.

Referencias bibliográficas

- Ansaldi, W. (2022). ¿Cómo investigar el enigma América Latina? Nueve proposiciones para capturar una liebre muy esquiva. *Estudios latinoamericanos. Nueva época*, (50), 19-50. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484946e.2022.50.85913>
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Barei, S. (1993). *El sentido de la fiesta en la cultura popular*. Alción.
- Beaulieu, J. (2024). El largo camino del cuarteto a las aulas de la ciudad de Córdoba (Argentina). *TRANS, Revista Transcultural de Música*, (28), 1-23. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/1-el-largo-camino-del-cuarteto.pdf>
- Beck, A. (2002). *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries*. Routledge.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sandoval Betancour, G. (2014). La informalidad laboral: causas generales. *Equidad & Desarrollo*, (22), 9-45.
- Blázquez, G. (2013). A puro cuarteto: ordenar y festejar la ciudad. *Revista Deodoro*, (36), 8-10.
- Blázquez, G. (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Gorla.
- Blázquez, G. (2016). Hacer la noche: La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba, Argentina). *Trabajo y Sociedad*, (27), 207-220.
- Blázquez, G. (2016). Hacer Patrimonio. La materialización del Estado y la música como recurso. El caso del Cuarteto Característico en Córdoba, Argentina. En: O. Kaltmeier & M. R. Entangled [eds.] *Heritages: Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America* (pp. 1-20). Routledge.
- Blázquez, G. (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Recovecos.
- Blázquez, G. (2006). Discriminación genérica y heterosexualidad obligatoria en la producción del cuarteto cordobés. *Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinarios sobre las Mujeres*, 2(2), 1-13.
- Bulloni, M. N. (2020). Precariedad en los campos del arte y la cultura, sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (8), 1-27.

- Bulloni, M. N. (2009). Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo. Un estudio en la producción cinematográfica argentina. *Trabajo y Sociedad*, 9(12).
- Coulson, S. (2012). Collaborating in a Competitive World: Musicians' Working Lives and Understandings of Entrepreneurship. *Work, Employment & Society*, (26), 246-261.
- De la Garza Toledo, E. (2013). Trabajo no clásico y flexibilidad. *Caderno CRH*, 26(68), 315-330.
- Florine, J. (1996). *Musical change from within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina* [Tesis de Doctorado no publicada]. The state of Florida University.
- Guadarrama, R. (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. UAM- Unidad Guajimalpa.
- Guadarrama, R; Bulloni, M. N; Yaquinta, L. R; Petrilli Segnini, Quiña, G; Pina, M. R. M. & Arellano, H. T. (2023). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 83 (2), 39-66.
- Hepp, O. (1988). *La soledad de los cuartetos*. Edición de autor.
- Karmy, E. (2021). *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile (1893-1940)*. Ariadna ediciones.
- Mauro, K. (2020). *Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural*. Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo. N° 8.
- Mendoza Niño, I. P. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *Calle 14, revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 120-138.
- Mero, R. (1988). *La Mona va*. Contrapunto.
- Miller, T. (2018) *El trabajo cultural*. Gedisa.
- Montes, M. A. (2021). *El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos*. Revista Contrapunto. Santiago de Chile.
- Montes, M. A. & Andreis, A. C. (2022). *Los chicos suenan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere*. De signos y sentidos.
- Montes, M. A. (2024). *La Gaita Rabiosa. Nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular cordobesa*. Teseo Press.
- Ramírez Martínez, M. F. y Rodríguez-Quiles, J. A. (2020). Educación musical performativa en la formación de intérpretes. Un estudio de caso. *Revista Electrónica de LEEME*. (45), 17-34. <https://doi.org/10.7203/LEEME.45.16231>
- Raschid Salim A. A (2007). *Protección legal en el ámbito laboral a los trabajadores de la música* (Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia). Repositorio UMSA - Universidad Mayor de San Andrés. Recuperado el 22 de octubre de 2024 de <https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/18816/T-2123.pdf>

- Segnini, L. (2018). Trabalho, imigração e relações de gênero no contexto da mundialização: músicos do Leste europeu no Brasil. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, (23). 221-250.
- Quiña, G. (2016a). *La producción musical independiente como trabajo creativo*. Sociales en debate.
- Quiña, G. (2016b). Los sentidos de la precariedad: reflexiones en torno a las representaciones del “trabajo creativo”. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, 8(13), 90 -99.
- Sáez, M. L. y Verdenelli, J. (2024). Trabajar como bailarín o bailarina. Herramientas teórico-conceptuales para pensar las trayectorias laborales en la danza contemporánea. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24(1). 1-25.
- Waisman, L. (1995). *Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés*. Trabajo presentado en las VIII Jornadas de la Revista de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires.

Entrevistas secundarias

- Albano, D. [CanalzTV] (7 de abril de 2025). Quien dice que. 2da temporada 010. YouTube. <https://youtu.be/-Oe9O6fhLoo> [acceso 11 de abril de 2025]
- Farías, E [Canal 10 Córdoba] (3 de mayo de 2022). La actualidad del Cuarteto Cordobés - Emeterio Farías en #CiudadU. YouTube. https://youtu.be/_HU4MOk4udU
- Jiménez, C. [Entrevistado por Federico Racigh] (13 de agosto de 2022). Entrevista a Carli Jiménez. YouTube. <https://youtu.be/oOHplZ6xJ2s>

Notas periodísticas

- Arrúa, M. (24 de junio de 2023). El último show de Rodrigo en Escándalo y su frase final que presagió la tragedia. *0221.com.ar*. <https://www.0221.com.ar/nota/2023-6-24-9-7-0-el-ultimo-show-de-rodrigo-en-escandalo-y-su-frase-final-que-presagio-la-tragedia>
- Delupi, G. (17 de mayo de 2020). ¿La industria del cuarteto entra en una crisis sin vuelta atrás? *Diario Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/cordoba/la-industria-del-cuarteto-entra-en-una-crisis-sin-vuelta-atras.phtml>
- Origlia, G. (18 de mayo de 2020). Coronavirus: Córdoba ya no baila al ritmo del cuarteto y teme por una de sus actividades más fructíferas. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/coronavirus-cordoba-no-baila-al-ritmo-del-nid2365789/>
- La Nueva Mañana* (3 de agosto de 2017). Advierten un 88% de trabajadores no registrados en bailes de cuarteto. <https://lmdiarario.com.ar/contenido/18269/afip-detecto-un-88-de-trabajadores-no-registrados-en-bailes-de-cuarteto>
- Minuto uno* (11 de mayo de 2020). La Mona Jiménez desvinculó a todos sus músicos por la falta de shows. <https://www.minutouno.com/sociedad/cordoba/la-mona-jimenez-desvinculo-todos-sus-musicos-la-falta-shows-n5101764>

Ámbito Financiero (1 de julio de 2023). Ranking: ¿quiénes son los músicos más ricos de la Argentina? <https://www.ambito.com/espectaculos/ranking-quienes-son-los-musicos-mas-ricos-la-argentina-n5744011>

Cuarteteando (3 de agosto de 2017). Afip detectó irregularidades en bailes de cuarteto. *El doce TV*. https://eldoce.tv/cuarteteando/afip-detecto-irregularidades-en-bailes-de-cuarteto_47360

Redacción VOS (26 de febrero de 2021). El Sindicato de Músicos busca regularizar la situación laboral de las bandas de cuarteto. *La Voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/el-sindicato-de-musicos-busca-regularizar-la-situacion-laboral-de-las-bandas-de-cuarteto/>

Relevamientos estadísticos consultados

Observatorio Cultural de la Municipalidad de Córdoba. Recuperado el 24 de mayo de 2025 de <https://cultura.cordoba.gob.ar/observatorio-cultural/#estadistica>

Encuesta Nacional de Consumos Culturales. Sistema de información cultural de la Argentina. Recuperado el 24 de mayo de 2025 de <http://sinca.gob.ar/Encuestas.aspx>

Anexo n° 1

Espacio	Capacidad	Propietario	Administrador
Estadio del centro	6500 personas	Hermanos Monti (Jorge, Miguel y Martín)	
Plaza de la música (ex Vieja Usina)	6100 personas	José Palazzo	En vivo producciones
Sala del rey	2300 personas	Marcelo Ludueña	
Sargento Cabral	5650 personas	Ruben Bravi	
Forja	10.000 personas	Forja Córdoba SRL.	
La morocha	Sin datos de aforo	Carlos Rodríguez	
Margarita	2500 personas	Maximiliano Marinero	Dia y Noche producciones (de Marinero)
Super deportivo	5000 personas	Comisión directiva del club	Emeterio Farías
Sociedad Belgrano	5000 personas	Comisión directiva del club	Dia y Noche producciones (de Marinero)
Atenas	6600 personas	Comisión directiva del club	
Villa Retiro	5000 personas	Comisión directiva del club	Comisión directiva del club
Club Las Palmas	9500 personas	Comisión directiva del club	

Anexo n° 2. Tabla de entrevistados

Nombre y apellido (Siglas)	Entrevistado	Género, edad aproximada e instrumento	Autor y fecha de la entrevista
David Albano		Secretario General del Sindicato de Músicos de la Provincia de Córdoba.	Julián Beaulieu, 23 de febrero de 2023
LR	E1	Mujer de entre 30 y 35 años. Percusionista.	Julián Beaulieu. 11 de diciembre de 2024
TT	E2	Varón de entre 50 y 60 años. Acordeonista.	Julián Beaulieu. 7 de noviembre de 2024
AV	E3	Varón de entre 30 años aproximadamente. Percusionista.	Julián Beaulieu. 28 de abril de 2025
MG	E4	Varón de entre 50 y 60 años. Pianista, director musical.	Julián Beaulieu. 28 de junio de 2024
FF	E5	Varón de entre 45 y 50 años. Trombonista.	Julián Beaulieu. 19 de febrero de 2025
GC	E6	Varón de entre 45 y 50 años. Trombonista.	Julián Beaulieu. 21 de febrero de 2025
AC	E7	Varón de entre 50 y 60 años. Baterista.	Julián Beaulieu. 13 de noviembre de 2024
EVM	E8	Varón de entre 45 y 50 años. Percusionista.	Julián Beaulieu. 19 de noviembre de 2024
ZR	E9	Varón de entre 55 y 60 años. Percusionista.	Julián Beaulieu. 23 de septiembre de 2024
TB	E10	Mujer de entre 30 y 35 años. Bajista.	Julián Beaulieu. Mediados de 2022
PG	E11	Varón de entre 40 y 50 años. Dueño de grupo. Percusionista.	Julián Beaulieu. 6 de agosto de 2024
NT	E12	Varón de entre 30 y 35 años. Bajista.	Julián Beaulieu. 19 de febrero de 2025