

Resumen

La historia del cuarteto nos muestra que su posicionamiento dentro de la cultura cordobesa ha variado, pasando de un lugar periférico que ocupaba en los años de sus comienzos, a ocupar actualmente, gracias a la difusión de los medios de comunicación, el centro de la escena cultural, alcanzando a grupos sociales y ámbitos culturales antes impensables.

El cuarteto encierra, no solo una simpleza rítmica y letras repetitivas, sino que también es una forma particular de comunicación practicada por sectores populares a lo largo de toda su historia. Para comprender qué significa el mundo del cuarteto, es necesario tener en cuenta dos cuestiones: en primer lugar su historia, condicionada por factores socio-políticos, culturales y tecnológicos de cada época; y en segundo lugar el baile, entendido como el ámbito de mayor expresión del fenómeno cuartero. Pese a los cambios, el común denominador a todos los momentos históricos ha sido el baile, un ritual que les proporcionó a sus asistentes una “atmósfera de seguridad afectiva”, un lugar de contención y a la vez de entretenimiento.

Para este trabajo se fijaron como límites cronológicos el origen (1943) (1) y el momento de apogeo del cuarteto (1990).

Palabras clave: cuarteto, historia, baile, ritual, comunicación.

Introducción

Para entender este fenómeno es conveniente plantearse algunos interrogantes, ¿qué es el cuarteto?, ¿cuándo nace, cómo y dónde se desarrolla?, ¿quiénes son sus protagonistas? ¿qué simboliza el baile para el cuarteto? Para responder a estos interrogantes no solo hay que recurrir a lo que hoy sucede con este ritmo, sino también es necesario remitirse a su historia condicionada por factores materiales, tecnológico, culturales y socio políticos en cada época. Esto permite anticipar la importancia que tiene la historia para poder comprender lo que es y lo que ha significado el cuarteto para los cordobeses. Por tal motivo, el objetivo de este trabajo es abordar dos momentos históricos del cuarteto: uno de ellos correspondiente a sus inicios (década del 40) y su momento de pleno apogeo (durante la década del 90).

El fenómeno cuartero debe ser entendido como un proceso comunicativo enmarcado, que toma sentido, dentro de un contexto histórico (momentos que coinciden con procesos políticos, culturales y económicos relevantes de la historia argentina). Asimismo, cuando nos referimos al cuarteto, partimos de que en toda cultura todo tiene un valor comunicativo; valor que toma como espacio de confluencia y de identidad a los bailes. Por tal motivo, también el propósito de este trabajo es analizar el baile de cuarteto como una instancia ritual en la que todo ese universo de sentido se despliega y se escenifica en determinadas formas de uso y de interacción que se han producido históricamente en los bailes de cuarteto.

En el baile la gente se reúne, se encuentra, se producen situaciones comunicativas de diversa índole. Sin embargo no todos van al mismo baile, o bailan de la misma manera, o van en el mismo horario. Esas diferencias pueden demostrar intereses diferentes, como así también posiciones sociales particulares. Esto es lo que lleva a pensar a la comunicación desde la cultura: la comunicación como parte de los procesos sociales y culturales en los que interactúan diversos actores en múltiples situaciones.

El cuarteto y la historia: un vínculo inseparable

El cuarteto nació en la década del 40 en la zona rural cordobesa. Su nombre deriva de la cantidad de instrumentos que conformaban una orquesta en aquella época; a saber: piano, bajo, violín y acordeón.

Por aquellos años, el escenario musical popular de Córdoba estaba representado principalmente por el folclore, las orquestas características (2) y las orquestas típicas (3). El nacimiento del cuarteto se produjo con la intención de abaratar costos en los traslados de los numerosos instrumentos y miembros de las tradicionales orquestas características. Augusto Marzano, hijo de inmigrantes y músico en sus horas libres, decidió formar una orquesta de cuatro integrantes: el Cuarteto Leo. Sería éste un emprendimiento familiar del que formaría parte su hija, Leonor Marzano, su futuro yerno, Miguel Gelfo, un amigo de la familia y el propio Augusto. A partir de allí comenzó a escribirse la historia de este género.

El cuarteto tardaría veinte años en desembarcar en la ciudad capital, pero, mientras tanto, se desarrolló de manera significativa en el área rural. Es allí donde tiene contacto con géneros musicales llegados de otras tierras (4) de la mano del “aluvión inmigratorio”,

como así también articula sus letras teniendo en cuenta las más diversas y sentimentales historias de vida inmigrante para plasmarlas en sus letras. El espacio rural brindó el premier refugio al cuarteto ya que el espacio urbano estaba “ocupado” por una sociedad marcadamente conservadora que se inclinaba hacia otro tipo de manifestaciones culturales.

Sin embargo, años más tarde, fue la expansión fabril la que trastocó el orden de las cosas y ocasionó, no sólo un importante impacto demográfico con el traslado de personas del campo a la ciudad, sino que también originó el posicionamiento de un fuerte proceso de cultura popular. A ello hay que sumarle la aparición de Perón en la escena pública, que mucho tuvo que ver con dicho afianzamiento en la escena nacional de las clases populares. Este sector popular tuvo un proyecto cultural propio, pero además tuvo una vida cotidiana propia que se expresaba en distintas formas de relación, de distracción y de ocupación del ocio. Entonces la música popular, en este caso el cuarteto, se convirtió en una forma de integración que les dio la posibilidad de expresarse, de sentirse representados y de ocupar un lugar en la sociedad.

En estos años embrionarios del cuarteto, el público seguidor estaba integrado en su mayoría por familias enteras, cuyos orígenes generalmente eran similares a los de las orquestas (inmigrantes e hijos de aquellos). El clima familiar que reinaba en los bailes hacía que la diversión fuera plena; hasta los niños –aun no participando del baile– disfrutaban a su manera de aquel encuentro. La lógica que predominaba por aquel entonces, no era puramente comercial, sino que su principal objetivo era lograr la diversión de un sector de la población que tenía un limitado acceso a todo tipo de divertimento.

A fines de la década del 60, el cuarteto se posiciona en la zona urbana, puntualmente en la periferia de Córdoba, en un contexto político, económico y social distinto (5) al que había existido durante su surgimiento. Este momento de la historia, el proyecto político del gobierno de turno no tenía un fuerte incentivo hacia las clases populares como lo había tenido el peronismo, a lo que hay que sumarle el clima social de la época en el que prevalecían las premisas de “cambiar el mundo”, de que “todo se podía realizar, innovar o modificar”. En tal sentido, el cuarteto como tal no estuvo ajeno a estos cambios de época. Al respecto Barei señala:

“El asentamiento espacial diferente y el inicio de un nuevo ciclo temporal, implica también una modificación del modo de producción musical: los cuartetos se complejizan en estructura orquestal, incorpora temas de problemáticas urbanas, cantantes de fuerte figura identificatoria y comienza a ejercer una presión sobre el centro del sistema cultural, lugar heterogéneo donde lo dominante son productos estandarizados (...) el folclore de proyección y la canción de protesta” (6).

La nueva estética que adoptó el cuarteto con canciones románticas, la adaptación de otros ritmos musicales al género (7), y la utilización de estribillos pegadizos lo alejaban de aquel ritmo tradicional que se había desarrollado en la década del 40, caracterizado por una instrumentación simple y letras que hacían referencia a objetos o situaciones propias de la vida rural.

En lo que refiere al público seguidor del género, en un primer momento apareció la figura del obrero, producto nacido a la luz del proceso de industrialización que vivía en Córdoba, que junto a su familia se convirtieron en los primeros “seguidores urbanos” del cuarteto. Entrada la década del 70 los jóvenes comenzaron a tener un marcado protagonismo dentro de la escena pública. Pues a partir de ese momento fueron los sectores juveniles populares quienes asumieron el rol de público seguidor del cuarteto, hallando en este género musical un lugar de reconocimiento y un medio de expresión. A resumidas cuentas, en esta etapa el cuarteto fue compartido por la familia entera y por la juventud que lo adopta con fervor, aunque los espacios no fueron los mismos: en los clubes los primeros y; en las confiterías, los segundos.

Ante esta serie de cambios, los criterios para conformar “las bandas de cuarteto” son modificados. Estas bandas, a diferencia de los cuartetos tradicionales, tienen un mayor número de integrantes, una instrumentación diferente y la presentación de sus show varían en forma y en número. Otro factor importante en este momento histórico del cuarteto fue el aporte de los medios masivos de comunicación, ya que éstos le permitieron ubicarlo en el centro de la cultura masiva (8). “Los medios masivos abren a los grupos la posibilidad de un nuevo tipo de experiencia, nuevas audiencias, diferentes espacios sociales y disposiciones receptivas” (9). La radio, el disco y, sobre todo, la televisión fueron los artífices de la invasión del cuarteto en los hogares de las clases populares. De esta manera para escuchar cuarteto ya no sólo era necesario asistir a los bailes, sino que a partir de allí el cuarteto comenzaría a acompañar las actividades cotidianas en el hogar y en el trabajo.

Sin embargo, tras la irrupción del Golpe Militar de 1976, el cuarteto no fue la excepción a la maquinaria de censura llevada adelante por la dictadura a todas las ramas de expresión artística. Persecuciones, prohibición de bailes y de difusión por los medios son algunas de las situaciones vividas por este género musical en una de las facetas oscuras de la historia argentina.

Un nuevo cambio de consideración que afrontó el cuarteto fue recién en la década del 90, cuando este género debió reubicarse en el nuevo escenario social de la época. En este período la composición de los sectores populares varió significativamente y con ello su cultura y sus gustos musicales. En este marco, el cuarteto adquirió un nuevo perfil: lo que antes había sido considerado un “género marginal”, a partir de los 90 pasó a ser un género aceptado, no sólo por amplios sectores de la sociedad cordobesa, sino

que también trascendió los límites de la provincia.

Todos los cambios suscitados durante esta década, generaron una nueva concepción del cuarteto por parte de los sectores más conservadores. Barei señala al respecto: “la misma clase que decía valorar la prudencia, la previsión, la vida saludable y la discreción, empieza a considerar importante la intensidad del momento, el goce, el coraje y las desmesuras de las pasiones que encierra el cuarteto” (10).

El cuarteto encontró un terreno más que propicio para afianzarse no sólo en la ciudad, sino también en otros ámbitos que anteriormente se le había negado. En este período la difusión del género se masifica aún más (11), teniendo en cuenta que las compañías discográficas comenzaron a ver en el cuarteto un potencial negocio que podía generar un beneficio económico importante. En lo que concierne al público seguidor, por un lado, la franja juvenil desplaza totalmente de los clubes a la franja familiar, convirtiéndose en los seguidores del cuarteto por excelencia. Por otro lado, y teniendo en cuenta el profundo cambio social y político derivado de las transformaciones económicas de esta época, el sector social que se verá fuertemente identificado con el fenómeno del cuarteto seguirá siendo la clase popular, pero ahora compuesta, no sólo de sectores obreros, sino también por los desocupados, los marginales y hasta la clase media empobrecida.

El baile como ritual

Un baile de cuarteto representa en sí mismo un verdadero ritual, donde se conjugan una serie de elementos. La noción de ritual aplicada a los estudios culturales tiene ya una tradición relativamente larga. Cuando se hace referencia al ritual, se entiende como tal a la ceremonia repetida invariablemente, con arreglo a algunas normas (12).

Los bailes de cuarteto, entonces, son aquellas “ceremonias” realizadas en “recintos” acondicionados para tal fin, donde los seguidores asisten por dos motivos principalmente: para manifestar su alejamiento de las tensiones cotidianas a través de la diversión que encierra bailar el cuarteto, como así también a estar en contacto con el ídolo, con aquel referente que ya excede lo musical para convertirse en un icono a seguir en diversos aspectos de la vida. De esta manera, puede establecerse todo un sistema de rituales sociales que, en los bailes regulan el contacto interpersonal, las relaciones entre grupos y los modos de apropiación del espacio público.

Los bailes han proporcionado a los bailarines de todos los tiempos una atmósfera de seguridad afectiva, de la que muchos de ellos pudieron llegar a carecer en su cotidianidad. Tal vez por eso –a diferencia de aquellas opiniones que asocian al baile a fenómenos de violencia– muchos de los concurrentes prefieren organizarse sobre la base de un sentimiento de solidaridad. Esta solidaridad se plasma en aquellas situaciones tales como organizarse en pequeños grupos para volver de un baile a la madrugada, reunir dinero para comprar una bebida que luego será compartida por todos, y hasta si un acto de violencia llega a suscitarse, y alguno de los miembros del grupo está involucrado acudir en su ayuda.

El baile es, ante todo, una fiesta, una celebración multitudinaria que, como toda reunión de este tipo, implica una serie de cambios en las regulaciones sociales de la vida cotidiana. Además, el baile es la única situación en la que el colectivo del que forma parte el cuarterero, se reúne en un espacio que, aunque momentáneamente, se convierte en territorio propio. Salvando las diferencias que se presentan en cada época, el baile ha sido y es la máxima manifestación del cuarteto, donde sus concurrentes han encontrado no sólo la diversión y el placer del movimiento sino también un lugar de encuentro, de comunicación, un espacio ritual, un espacio de la afirmación de la identidad. Por tal motivo, muchos se atreven a argumentar que el cuarteto es “esencialmente baile”: asistir al baile históricamente significó una práctica cotidiana en la vida de grandes sectores de la población de Córdoba.

En cada uno de los momentos históricos del cuarteto se pueden distinguir particulares formas de socializarse y comunicarse entre los asistentes al baile, desde aquel inocente “cabeceo” para sacar a bailar a una mujer y el clima familiar de antaño hasta la sensualidad y la sexualidad que ocupan hoy una gran parte el espacio.

“El solo hecho de estar allí, y vestido de esa manera, es una señal que acorta distancias, que justifica entablar una conversación con desconocidos o contactos corporales que en otras circunstancias serían indecorosos. Todas las marcas corporales operan allí como elementos que acortan las distancias y favorecen el contacto. Todo juego de mirada y exposición, la ritualización del cuerpo, que marca zonas que se exhiben o se ocultan, que se remarcan o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias, debe leerse en ese marco de complejas relaciones entre individuos y grupos” (13).

Brevemente, es importante considerar el papel que ha jugado la moda en este proceso de socialización, marcando una tendencia muy particular, no sólo por considerar a la moda como estética y apariencia, sino porque detrás de la moda existe una justificación moral, cultural e histórica. La ropa fue y será reflejo del rol que se cumple en una sociedad y en una época determinada. Teniendo en cuenta esto es que podemos diferenciar cómo la vestimenta, tanto de los asistentes a un baile como de las orquestas o las bandas, se ha ido adaptando a cada uno de los momentos históricos. La indumentaria marcó en un primer momento, el

espíritu conservador del público asistente al baile, a diferencia de lo que hoy ocurre, donde la sensualidad y la sexualidad se torna más evidente, con indumentaria que pone de manifiesto esto. La moda a lo largo de la historia, y puntualmente dentro de un baile, siempre sirvió para “querer decir algo”.

Si se concurre a un baile, inevitablemente se podrá apreciar además la gestualidad y la comunicación kinésica. Bailarines y cantantes se comunican mediante movimientos de las manos que reemplazan o refuerzan la comunicación verbal (14). Ekman y Friesen hablan de “ademanos simbólicos o emblemas, señales que se emiten intencionalmente con un significado específico que se puede traducir directamente en palabras” (15). Los movimientos con las manos son seña distintiva de los bailes de cuarteto, que lo diferencia de cualquier otro tipo de evento musical. Además, los ademanos refuerzan el vínculo entre el cantante y su público, estableciendo un lazo de unión entre ellos. Mientras interpreta una canción, el cantante se dirige a su público con señas realizadas con sus manos que hacen referencia a cosas que ambos conocen.

Otra situación a considerar, y siguiendo algunos aportes brindados por Claudio Fernando Días, es la entrada de los músicos a escena. Éstos tienden a reforzar los fenómenos de identificación, agudizándose el sentimiento comunitario. Todo lo que acompaña a esa puesta en escena tiende a lograr esa identificación: las luces del recinto se apagan y se encienden las del escenario, todas las miradas tienden a un punto en común, que a su vez es agigantado por las pantallas. El músico que orienta el micrófono al público; los gritos y aplausos, pueden pensarse como parte de ese intercambio dialógico. Estos intercambios constituyen el núcleo básico del baile en la medida en que tanto el público como los músicos juegan allí su pertenencia y su identidad, aunque desde posiciones muy diferentes. La relación entre músicos y el público es de carácter asimétrico puesto que el estatus de uno y otro no son equivalentes; y sin embargo dependen mutuamente (16).

Para los sujetos que componen el público, estar ahí, corear canciones, entender implícitos y ademanos, reaccionar como se espera que reaccionen, es una manera de manifestar a los demás y a sí mismos que “forman parte”, que participan de un universo simbólico común. Por el lado de los músicos, cada baile es una apuesta que empieza desde la convocatoria, puesto que el hecho mismo de concurrir o no ya es una “respuesta”, pero que culmina en el clima que se logra en el baile. Juega un papel fundamental en dicha convocatoria el carisma del cantante. Cuando se hace referencia al carisma, se basa en la llegada que particularmente tiene un determinado cantante a su público. Un cantante logra generar un vínculo comunicativo que se traduce en la adhesión masiva de los seguidores. De esta manera el cantante de cuarteto logra conseguir el tan buscado éxito y popularidad. Por otra parte, resulta interesante considerar que en los bailes de cuarteto se ha ido constituyendo desde sus inicios una “suerte de liturgia”, esto es, un modo ritualizado de realizar la celebración, que pone en escena esa “religiosidad del cuarteto”.

Hay dentro del universo simbólico del cuarteto, un conjunto importante de imágenes que podrían remitirse a una experiencia de “carácter religioso”. El baile, como la ceremonia religiosa, es un corte en el tiempo de la vida cotidiana, porque en él, se pueden desplegar libre y comunitariamente toda una amplia gama de significaciones. Al respecto Osvaldo Hepp señala:

“Un baile sirve como una vía de escape a las preocupaciones de la vida diaria, tiene un efecto terapéutico, que después de cuatro horas de escuchar y bailar el tunga - tunga, produce el efecto de renovación del espíritu y una disipación de la depresión” (17).

Siguiendo a Claudio Días, resulta pertinente considerar dos aspectos para el abordaje litúrgico del baile. El primer elemento que caracteriza a una ceremonia religiosa es que no puede realizarse en cualquier sitio; hace falta un lugar especial, diferente del territorio de la vida cotidiana. Según las sociedades y las religiones, existen diferentes maneras de que un sitio adquiera un carácter “sagrado”. Lo importante es que esos sitios especiales tienen la virtud de organizar todo el espacio. El cuarteto tiene espacios propios, a manera de templos, donde lo que le da “entidad” al sitio es la realización misma del baile. Es la reunión de la comunidad, habitualmente dispersa, su celebración periódica, lo que resignifica determinados lugares. Mientras dura la ceremonia, la comunidad existe como tal, se fortalece y se manifiesta. Terminando el show, vuelve a dispersarse (18).

Pero no se trata solo de la significación de un lugar. El propio interior del recinto en el que se realiza el baile, también está construido según un orden topológico, al igual que cualquier lugar sagrado. En la tradición cristiana, por ejemplo, el altar es un lugar simbólico aun dentro del recinto sagrado, porque implica una elevación hacia lo superior, y su sola contemplación debe “elevar” la conciencia de los fieles. Una función similar cumple el escenario de los bailes de cuarteto, y el efecto se consigue prácticamente con los mismos medios. La elevación del escenario, las luces que elevan aún más distorsionando las imágenes en forma fantástica, el vestuario, por ejemplo de la Mona Jiménez, brillante y llamativo, el humo; todo contribuye a señalar ese sitio como lugar privilegiado. Mientras tanto, el lugar en el que se distribuye el público se encuentra en la oscuridad, por debajo y alrededor del escenario. El público anónimo, rodeado por la música, dirige su mirada hacia esa figura casi mágica que, desde el escenario, lo ayuda a “elevarse” (19).

Esto nos lleva a considerar el segundo aspecto propuesto: el rol místico del celebrante. En todos los ritos religiosos colectivos, alguien cumple el rol de oficiante. Para el cristianismo, son los sacerdotes. Éstos son mediadores entre los hombres y los dioses,

por eso tienen el privilegio de oficiarse las ceremonias. En el baile, el tipo de relación que los cantantes cuartetos guardan con su público se presenta de un modo análogo. Sean cuales sean las creencias particulares de los asistentes a un baile, lo que los reúne es esa celebración ritual de la identidad colectiva. Pero esa celebración tiene un centro: la música. Ahora bien, quienes hacen posible ese momento son los músicos; ellos son los que poseen el saber y las destrezas necesarias para hacerlo. Para ir convirtiéndose en portavoces, para ocupar un lugar de privilegio, los músicos deben dar pequeños pasos en los que necesitan la confirmación del público. Sobre el escenario del baile, la relación especial del músico con la música lo convierte en el celebrante de rito (20).

El baile de cuarteto ayer y hoy

Ayer

En los primeros tiempos el cuarteto se desarrolló en el ámbito rural, como así también en los pueblos del interior de la provincia y provincias vecinas. El sábado fue el día elegido para los grandes bailes en las colonias. Un baile era todo un acontecimiento, porque era esporádico, y en general se solía organizar para las fiestas patronales o para los aniversarios de los pueblos.

Allí no había confortables salones, sólo precarios tinglados con techos de zinc, y en vez de sólidas paredes, cubrían el lugar varios metros de lona o bolsa arpillera, ya fuese para aplacar los intensos calores del verano o bien para menguar los crudos fríos del invierno. El lugar comenzaba a prepararse muy temprano, se ponían sillas y mesas a los costados dejando el centro libre para la "pista de baile". Sobre el piso de tierra se elevaba una rudimentaria tarima de madera que servía de escenario, iluminado por unas cuantas lamparitas.

Justino Gómez recuerda que "antes de cada baile, su tarea era acomodar sillas y mesas, y regar el piso para que las nubes de polvo no sepulten a la orquesta. Su gran propósito era poder contratar a La Leo, entonces sí que los bailes se convertirían en una multitud. Cerca de las nueve ya estaba todo listo. Entonces se anunciaba el primer tema "y cuando [la orquesta] hacía dos o tres compases ya estaba la pista llena de gente bailando" (21).

Los asistentes a estos primeros bailes eran hombres y mujeres que se dedicaban íntegramente a las tareas rurales. Ni el clima ni los malos caminos impedían que recorrieran algunos kilómetros para llegar al baile. Todos se vestían para la ocasión con sus mejores ropas. La gente humilde, que no se sentía menospreciada por su condición, siempre tenía reservada una prenda "impecable" destinada a los bailes que se hacían una o dos veces al año. Las mujeres nunca concurrían solas, lo hacían acompañadas de la madre, el padre, los hermanos o alguna vecina que se encargaba de cuidarla.

Una vez en el baile aquellos hombres que iban solos, se lanzaban a la conquista de las damas. Entonces el ritual de galanteo era todo un arte: el muchacho se levantaba de la mesa y desde el centro de la pista observaba a la chica sentada siempre con "el acompañante de turno". Desde allí "lanzaba un cabeceo", el que era respondido por la dama aceptando la invitación a bailar o rechazado cuando miraba para otro lado. Los más osados se dirigían directamente hasta la mesa y allí le pedían que le concediera bailar una pieza. Las muchachas primero buscaban un gesto de permiso para salir a bailar o sino se excusaban diciendo que ya tenían un "compromiso" cuando no les gustaba quien le había invitado. Isabel Beltramo (22) relata que cuando se tocaba un bolero las parejas "se metían en el centro de la pista para poder arrimar sus caritas", situación que no era bien vista por la madre y hasta en algunos casos la dama era retirada del baile.

En ocasiones, algún concurrente al baile pedía a la orquesta subir a cantar un tema, pedido que casi siempre era concedido. Si el cantante ocasional no demostraba su habilidad, los silbidos precipitaban el final de la actuación. Por el contrario los aplausos coronaban a aquellos que se destacaban. Tampoco faltaban algunas discusiones entre los presentes, que al tomar algunas "copitas demás", se trezaban en peleas que rápidamente eran sofocadas por otros concurrentes.

Los bailes de antaño fueron el lugar de reunión de la "gringada", de aquellos trabajadores rurales que pese a las distancias, concurrían con el solo motivo de conseguir un ámbito común a todos ellos, donde pudieran entretenerse a la vez que entablar allí todo tipo de comunicación.

Hoy

Cada fin de semana más de diez mil personas se trasladan de un punto a otro de la ciudad de Córdoba en colectivos, taxis o caminando para llegar a los bailes. El circuito donde se suelen hacer estos eventos está compuesto en su mayoría por clubes deportivos y sociales, complejos de gran capacidad y boliches. Entre las once de la noche y las seis de la mañana, sucede, con algunas particularidades, lo mismo en todos los bailes. A continuación consideraremos, para una mayor facilidad en la descripción, tres grandes momentos: previo, durante y después del baile. Cada uno de ellos tiene características únicas que no se dan en los otros dos momentos.

El primero de ellos comprende desde las 11 a las 12 de la noche aproximadamente cuando comienza a verse movimiento en las

inmediaciones del club: se instalan los carros de choripán, se abren las boleterías y algunos minutos más tarde hace su presencia la fuerza policial, encargada de asegurar el tan vapuleado orden del baile. En ese momento empiezan a llegar desde diferentes puntos de la ciudad los primeros jóvenes. Comienzan a formarse las barras de amigos y los saludos y las charlas son los protagonistas de ese momento. Podemos asegurar entonces que la comunicación interpersonal entre los miembros del grupo es característica en este momento, si consideramos que al baile nadie asiste solo, generalmente el que concurre sabe que allí se encontrará con algún amigo, conocido o familiar; y tal vez algo más. Se puede decir entonces que el baile implica en sí mismo el lugar de la comunicación y encuentro.

Tanto los hombres como las mujeres visten de manera informal. En cuanto a los hombres, los jeans o los denominados jeans tiro bajo, zapatillas con colores llamativos, y remeras o camisetas de los clubes de fútbol cordobeses conforman, en su gran mayoría, el vestuario de un cuartetero. Es allí donde podemos identificar un proceso particular que podríamos denominarlo como “la comunicación a través de la vestimenta” que los iguala y a su vez los diferencia de otros grupos

La mujer, por su parte, viste de manera más llamativa para atraer la atención de todos los presentes masculinos. Los pantalones ajustados o las minifaldas con colores fuertes destacan las contorneadas curvas, las remeras ajustadas y los calzados con tacos completan la exuberante vestimenta de la dama. La mujer “dice algo” a través de su ropa, no necesita hablar, no necesita expresar verbalmente que “es provocativa” o que “es motivo de deseo”.

En cuanto al recinto del “ritual cuartetero”, las pistas de baile son generalmente rectangulares. Sobre uno de los extremos está ubicado el escenario y detrás de él los vestuarios. En el extremo opuesto al escenario se ubican mesas y sillas en forma de semicírculo, mientras que la barra (antes bufet) se sitúa en uno de los laterales del club. El equipo de luces y sonido se encuentran sobre el escenario.

Todo está dispuesto para que en el centro de la pista se forme la tradicional “rueda”, ese vínculo humano que es símbolo distintivo del baile de cuarteto. Momentos antes del inicio del show, la gente se ubica en los laterales del salón y cerca del vallado del escenario; todavía nadie ocupa el centro. Las luces propias del salón permanecen encendidas hasta que el cantante irrumpa en el escenario. Mientras se espera a la banda, un comportamiento “histórico” inunda el ambiente: algunos fuman, otros se saludan eufóricamente, los grupos conversan y se ríen, algunas chicas entrecruzan miradas y diálogo con algunos chicos, y algunas mujeres observan envidiosamente la indumentaria de otras, mientras que los varones aprovechan para observar las figuras femeninas esbozando algún piropo a su paso.

Un mayor movimiento sobre el escenario y el “apagón” de las luces del club indican que el show está por comenzar. El anunciador da la bienvenida y el centro de la pista, que hasta hacía instantes había estado despejado, se llena de bailarines. Las miradas que antes estaban perdidas dentro del salón, ahora se dirigen a un solo lugar: el escenario. Los primeros acordes hacen vibrar a los miles de jóvenes que han esperado toda la semana ese momento. Las luces de colores se combinan con el humo del cigarrillo y la música inunda todo el salón. La rueda empieza a tomar forma y los más próximos al escenario despliegan los carteles que indican el barrio, el club de fútbol o el club de fans. Desde el escenario se ven a los muchachos subidos a los hombros de otros y la comunicación a través de las manos, ese código tan particular en los cuartetos, empieza a desarrollarse entre el público y el escenario.

El código proxémico nos indica la nueva relación de la pareja en el baile. Es muy común en el baile que las parejas se tomen de las manos para bailar, pero sin abrazarse como se hacía en los comienzos de los bailes de cuarteto. El paso de baile se basa fundamentalmente en un movimiento similar al del pasodoble. Las figuras que prevalecen al momento de bailar son los giros permanentes de la mujer, sin existir una coreografía fija. “La tendencia es que cada pareja gire en sí misma y a su vez girar alrededor de la pista, pues todos van girando en sentido contrario a las agujas del reloj” (23).

En el baile desarrollado por la pareja, la tendencia es similar a lo que sucede con el tango o el paso doble, ya que el hombre domina y siempre es el encargado de ir hacia adelante mientras la mujer retrocede. Podemos decir entonces que en el baile la comunicación interpersonal se manifiesta, entre otras tantas formas, a través de los códigos kinésicos, gracias a los cuales uno puede comprender el rol que están cumpliendo los miembros del baile.

Cuando a las cinco de la mañana termina el baile, los miles de concurrentes se dirigen a las paradas de colectivos, buscan un taxi o sino vuelven caminando a sus casas. También a las salidas de los bailes, en algunas ocasiones, las barras de los distintos barrios salen a dirimir sus diferencias. Los clubes que durante la toda la noche albergaron tanta alegría, a la madrugada se quedan sólo con aquellos que se encargan de la limpieza y que tendrán la tarea de dejar el salón en condiciones para el próximo baile de cuarteto.

A modo de cierre

El cuarteto, considerado como constituye una especie de “termómetro” de los procesos de transformación social de Córdoba,

contribuyó a que distintos sectores a lo largo de la historia crearan una autodefinición que los identifique como grupo dentro de la sociedad. En este sentido el cuarteto en los diferentes momentos históricos ha servido como elemento identitario de las clases populares, aun cuando éstas han ido variando en su composición.

El baile cuarteto es una manifestación popular que, como señala Barei, activa la experiencia de percepción total ya que este género musical es para verlo, bailarlo, cantarlo o gritarlo y no para contemplarlo; y también revaloriza el discurso del pueblo (24). A lo largo de su vida, este género musical ha sido permeable a factores externos, es decir ha recibido influencias, pero también ha influido en la cultura popular de Córdoba.

“... el cuarteto ha cambiado su posición en el interior de nuestra cultura, o más bien, cómo de una posición periférica (...) se ha expandido por esa capacidad de “esponja” que caracteriza a ciertos espacios del campo cultural, hasta alcanzar grupos sociales y ámbitos culturales antes impensables y ha propuesto nuevos tipos de consumo, patrones diferentes de recepción, cambios en la moda y estilos –musicales, televisivos, propagandísticos– diseminación y desplazamientos particulares” (25).

A lo largo de la historia, el cuarteto ha generado grupos de pertenencia, ha implantado valores, ha generado modelos e ídolos, ha insertado nuevos actores, y también ha generado nuevas creencias, lo que ha producido una continua resignificación de este género musical.

Siguiendo algunas consideraciones de Jesús Martín Barbero y de Silvia Barei, se puede asegurar que el cuarteto desde sus inicios ha sido un elemento musical que acompañó al movimiento dinámico que la población venía efectuando, formando parte de los diferentes procesos de desterritorialización que vivieron los asiduos seguidores de este fenómeno popular: en un principio acompañó a los inmigrantes, luego a los sectores obreros y juveniles, para llegar finalmente a las mixturas con las que se compone la clase popular hoy. Todos ellos han compartido en su momento experiencias, prácticas y costumbres que remiten a una identidad propia. Esa relación se elabora a partir de orígenes comunes basados en la cultura del desarraigo (26).

Hoy por hoy consideramos que el cuarteto comparte dos vertientes: por un lado, es cierto que en los últimos años el cuarteto ha tomado un criterio muy cercano a lo comercial. El mercado ha aportado una gran cantidad de elementos con el fin de mantener la popularidad del género. Sin embargo, y por otro lado, el cuarteto lleva muy arraigado en sus entrañas una tradición que se mantiene y que ha trascendido las generaciones: el apego del cuarteto en las masas populares y su fuerte identificación, como así también la vigencia de la importancia de los bailes más allá de los cambios producidos en este evento.

Este último elemento, los bailes, son los que a pesar del paso del tiempo y de los cambios producidos en el orden social, político y económico de la historia de Córdoba, han perdurado (si bien con algunas modificaciones propias de cada época) como un símbolo que identifica no solo a un grupo numeroso de personas que los fines de semana concurre a él para lograr construir un sentido de pertenencia a una comunidad de iguales, produciendo, consciente e inconscientemente, lazos comunicativos de pares, sino que se convierte en la expresión máxima del cuarteto, sin el cual este ritmo musical no tendría razón de ser. El baile ha sido el común denominador de toda la historia del cuarteto, proporcionándoles a los bailarines de todos los tiempos una atmósfera de seguridad afectiva y un importante espacio de expresión y comunicación.

Notas

(1) Fue Osvaldo Hepp quien decidió tomar el 4 de junio de 1943 como día del nacimiento de este ritmo popular cordobés. Esta fecha no fue tomada arbitrariamente, sino que Augusto Marzano poco tiempo antes de morir, le dijo al investigador que ese día, la Orquesta Característica Leo, tocó por primera vez en LV3 Radio Córdoba. La primera audición radial fue a las 23 horas de aquel 4 de junio.

(2) A principios de la década del 40, la gente estaba familiarizada con dos tipos de orquestas: las orquestas típicas y las orquestas características. Básicamente la diferencia entre unas y otras era el repertorio. Las orquestas características interpretaban ritmos más alegres y contagiosos tales como la polca, el corrido, la cumbia, el bolero, la tarantela, el pasodoble, la ranchera, el chamamé y el fox trot.

(3) Las orquestas típicas eran aquellas que interpretaban únicamente tangos y milongas.

(4) El cuarteto es una combinación de ritmos musicales europeos, principalmente la tarantela y el paso doble.

(5) La industrialización en pleno desarrollo, las nuevas formas de pensar, la aparición de nuevos actores, el desarrollo tecnológico y una nueva organización de la vida urbana, son factores que identifican al contexto donde el cuarteto comienza a desandar una nueva etapa.

(6) Silvia Barei. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1993, Pp. 22.

(7) Al igual que había sucedido en el período anterior, el cuarteto se ve influenciado por otros ritmos musicales, tales como la cumbia centroamericana, el rock nacional y el pop.

(8) Cuando se habla de lo masivo se refiere a la difusión y no a la aceptación, ya que el cuarteto para amplios sectores de la sociedad todavía era considerado un género menor.

(9) Silvia Barei. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1993, Pp. 45.

(10) *Ibidem*. pp. 48.

(11) Hay que considerar la aparición de las radios FM especializadas, que incluyen en la totalidad de su programación al cuarteto. Pero también este ritmo

gana terreno en la televisión, donde hay un canal que dedica las 24 horas de su programación a la difusión de los show de cuarteto, como así también cuenta con pequeños espacios en algunos canales de aire de la ciudad. Merecen un reconocimiento las revistas de cuarteto de tirada provincial y las webs, que en su mayoría son páginas de promoción de grupos o solistas de cuarteto.

(12) Frith, Simon "Música y Vida Cotidiana" Barcelona. *Revista Cultural Latinoamericana Guaraguao*. Nº 15. Invierno de 2002. pp. 15-19

(13) Días, Claudio Fernando. "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino. Un abordaje socio semiótico". Córdoba. *Libro de Viajes y Extravíos. Un abordaje socio semiótico del Rock en Argentina*. Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba. 2000. pp. 5.

(14) Uno de los cantantes de cuarteto que más ha popularizado el vínculo comunicativo mediante señas ha sido "La Mona" Jiménez, quien a través de un código gestual particular representa a cada uno de los barrios cordobeses, como así también ciudades, clubes de fútbol y hasta países.

(15) Escuela de Ciencias de la Información, *Apunte Cátedra Introducción a la Comunicación. Parte 2*. Secretaría de Apuntes. Escuela de Ciencias de la Información. Córdoba; 2005, pp. 16.

(16) Días, Claudio Fernando. "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino. Un abordaje socio semiótico". Córdoba. *Libro de Viajes y Extravíos. Un abordaje socio semiótico del Rock en Argentina*. Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba. 2000.

(17) Osvaldo Hepp T. "La Soledad de los Cuartetos". Editorial Letra Producciones Gráficas, Córdoba, Argentina, 1988, pp. 98.

(18) Días, Claudio Fernando. "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino. Un abordaje socio semiótico". Córdoba. *Libro de Viajes y Extravíos. Un abordaje socio semiótico del Rock en Argentina*. Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba. 2000.

(19) Ibídem (18).

(20) Ibídem (18).

(21) "Todo cambia, incluso la música de cuarteto". Córdoba. *La Voz del Interior*. Lunes 4 de julio de 1993, sec. C, pp. 1.

(22) Isabel Beltramo era integrante de la Orquesta Característica Almafuerte, conformada en el año 1943. Dirigida por su padre José Beltramo.

(23) Florine, Jane L. *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In search of the Tunga Tunga in Córdoba*. Florida. University Press of Florida Agency for the State University System of Florida, USA, 2001, pp. 57.

(24) Silvia Barei. "El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba". Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1993.

(25) Ibídem (25) pp. 66.

(26) Jesús Martín Barbero, "Dinámicas urbanas de la cultura". *Revista Gaceta de Colcultura* Nº 12, Medellín, diciembre de 1991 y Silvia Barei. "El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba". Alción Editora, Córdoba, Argentina, 1993.

Bibliografía

Barbero, Jesús Martín. "Dinámicas urbanas de la cultura". *Revista Gaceta de Colcultura* Nº 12, Medellín, diciembre de 1991.

Bischoff, Efraín U. *Historia de Córdoba. Colección: Historia de Nuestras Provincias*. Buenos Aires Editorial Plus Ultra. 1995.

"Cuarteto corazón. Entrevista a Gustavo Blázquez". Córdoba. *Revista La Luciérnaga* nº 103. 2006. pp. 16.

Días, Claudio Fernando. "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino. Un abordaje socio semiótico". Córdoba. *Libro de Viajes y Extravíos. Un abordaje socio semiótico del Rock en Argentina*. Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba. 2000.

"¿El cuarteto tiene el poder?". Córdoba. *La Voz del Interior*. Viernes 17 de septiembre de 2004, Sec. C, pp. 1.

Escuela de Ciencias de la Información, *Apunte Cátedra Introducción a la Comunicación. Parte 2*. Secretaría de Apuntes. Escuela de Ciencias de la Información. Córdoba. 2005. pp. 16-28.

Frith, Simon "Música y Vida Cotidiana" Barcelona. *Revista Cultural Latinoamericana Guaraguao*. Nº 15. Invierno de 2002. pp. 15-19.

Florine, Jane L. *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In search of the Tunga Tunga in Córdoba*. Florida. University Press of Florida Agency for the State University System of Florida, USA, 2001.

García Canclini, Néstor. *Cultura y Pospolítica: El Debate Sobre la Modernidad en América Latina* (Compilación). México. Colección Claves de América Latina. 1995.

Hepp, Osvaldo T., *La soledad de los cuartetos*. Córdoba. Editorial Letra Producciones Gráficas. 1988.

Jane L Florine, "El Desarrollo Musical del Cuarteto Cordobés", Bogotá. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Agosto de 2000. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev33.html>.

Mareco, Alejandro "El cordobés de los bailes". Córdoba. *La Voz del Interior*. Sección F. 1992. pp. 3.

"Memoria íntima de Córdoba. Un siglo de vida cotidiana". Córdoba. *La Voz del Interior*. Capítulos 6 y 7. 2004.

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

"Todo cambia, incluso la música de cuarteto". Córdoba. *La Voz del Interior*. Lunes 4 de julio de 1993, sec. C., pp. 1.

"Un sacudón llamado cuartetazo". Córdoba. *Revista 90 Aniversario, La Voz del Interior*, nº 1. Marzo de 1994. pp. 18-21.

HUGO IGNACIO PIZARRO

Licenciado en Comunicación Social, egresado en el año 2007 de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor adscripto ad honórem desde 2007 de la Cátedra Historia Social Contemporánea de la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Beneficiario de la Beca Doctoral Tipo I Cofinanciada CONICET – Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba. Alumno del Doctorado en Ciencias Políticas en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.