

El desarrollo musical del cuarteto cordobés

Introducción: los comienzos

En Córdoba, Argentina, es bien conocido el “mito” del origen de la música de cuarteto en el ambiente cuartetero: el primer cuarteto (grupo), el Cuarteto Leo, tocó por radio el 4 de junio de 1943 (Hepp, 1988: 67-69). Poco tiempo después tocó en una de las colonias de inmigrantes cercanas con mucho éxito, iniciando así su larga carrera. El creador del género fue Augusto Marzano, un viudo que tenía una hija que se llamaba Leonor (Hepp, 1988: 67; SADAIC, 1992: 9). Marzano trabajaba para una empresa ferroviaria pero tocaba en un conjunto de noche. Como no le gustaba dejarla a Leonor sola cuando se iba a tocar, la incluyó como miembro del grupo cuando formó el Cuarteto Leo, al cual le puso su nombre (Hepp, 1988: 67).

Esta música era un género nuevo por varias razones. Primero, el Cuarteto Leo tenía únicamente cuatro instrumentistas (violín, acordeón, contrabajo, y piano) más un cantante. Este tamaño chico, que les ayudó a los integrantes a viajar fácilmente, fue una novedad; grupos grandes tocaban por la provincia de Córdoba en ese momento (Hepp, 1988: 59-65, 201-03; SADAIC, 1992: 9-11; Ábalos, 12/2/94: 2-3). Segundo, el grupo usaba el acordeón, que llegó a ser el símbolo musical del género (SADAIC, 1992: 9;



Hepp, 1988: 62-63). Tercero, el conjunto tocaba todas sus canciones con un patrón rítmico-armónico, el tunga-tunga, que fue inventado por Leonor (Hepp, 1988: 60; SADAIC, 1992: 9; Mareco 6/6/93: F1; “Un sacudón”, 1994: 76-77).

En el tema “El paraguas” (J. Medaglia-T. Valdéz-P. Cernini), Ejemplo 1, se puede apreciar que el tunga-tunga original consistía en las octavas tocadas en la mano izquierda del piano y el contrabajo en los tiempos fuertes del compás más los acordes tocados con la mano derecha del piano en los contratiempos¹. La parte en clave de fa era básicamente una alternancia entre las notas tónica y dominante del acorde con movimiento de cuarta descendente en el bajo. Se tocaba bien fuerte el tunga-tunga para ayudarles a los bailarines, que lo necesitaban para ejecutar los pasos que hacían con la música.

Los instrumentistas tocaban una introducción, un verso, y un refrán solos, por lo general, y luego le acompañaban en unísono o heterofónicamente al cantante. Las letras tenían doble sentido y se trataban de cosas de todos los días (Hepp, 1988: 124-25, 136; Waisman, 1993: 2-4, 6-7, 12). Se notan todas estas tendencias en el fragmento de “El paraguas”, tocado por El Cuarteto Leo con Leonor en el piano, que vamos a escuchar ahora.

Objetivo del trabajo

La música de cuarteto ha evolucionado mucho desde la época del Cuarteto Leo hasta ahora; ha pasado por seis etapas que han coincidido con eventos políticos-históricos que han ocurrido en la Argentina (Hepp, 1988: 63-64). Es a propósito que digo que esta música ha “evolucionado” -no que ha “cambiado”: esto es lo que dicen los músicos y los bailarines del ambiente cuartero. En este trabajo, hablo brevemente de esta “evolución”, explicando cómo la música de cuarteto llegó a tener los tres estilos

¹ No he podido incluir en estas memorias la transcripción musical de “El paraguas” que mostré en el Congreso. Una vez que la University Press of Florida haya publicado mi libro sobre la música de cuarteto y haya podido pagarles a las autoridades de SADAIC los aranceles correspondientes, voy a poder publicar “El paraguas” en obras derivadas del libro.



principales que existen hoy día. A la vez muestro por qué no ha “cambiado”, señalando lo que se mantiene en el género tras el tiempo.

Observaciones generales

Antes de comenzar, es importante hacer algunos comentarios sobre la música de cuarteto contemporánea. Para empezar, los conjuntos de ahora son más bien bandas u orquestas que cuartetos: tienen aproximadamente una docena de integrantes. Se usa poco el acordeón, ha desaparecido el violín de los grupos, y se tocan todo tipo de instrumentos eléctricos-electrónicos. En ciertos casos se usan metales, batería, y percusión latina. Lo único que (siempre) se mantiene del cuarteto de antes en todos los estilos es el tunga-tunga, pero se lo ejecuta de una manera más fluida y continua que antes. En el Ejemplo 2, les muestro el tunga-tunga contemporáneo con una explicación de cómo se lo toca. No se lo hace tan fuerte como antes, por lo general, y a veces desaparece en introducciones de temas hasta que empieza la letra. Para formar los tres estilos de los cuales voy a hablar más adelante, se agregan varios tipos de texturas “estándar(es)” arriba del tunga-tunga.

Aunque el género haya empezado como una música “folklórica” de los inmigrantes, hoy día es una música popular urbana (comercial) asociada con la clase baja marginada; las bandas graban con multinacionales como Sony, BMG, y Warner. Sigue siendo una música regional más bien de Córdoba, pero ha llegado a muchas otras partes del país.

Las seis etapas históricas

Se puede identificar seis periodos importantes en la vida del cuarteto (Hepp, 1988: 63-64). En el primero, 1943-1955, era una música de los inmigrantes que habían llegado a la zona para cultivar la tierra (Ball, 1990: 39; Szuchman, 1980: 3-4; Bischoff, 1979: 289). Como se bajaron los precios para los productos agrícolas con la Depresión



Mundial y había muy poco empleo en ese momento, muchos de estos provincianos migraron a las ciudades para encontrar trabajo en las fábricas que habían aparecido allí durante la Primera Guerra Mundial. En ese tiempo, Córdoba era un lugar predilecto para industrias militares y fábricas de municiones (Brennan, 1994: ix, 3-5, 24-25, 44-45). Con la influencia de Juan Domingo Perón, Fiat y Renault (Kaiser-Frazier) se habían establecido allí también (Bischoff, 1979: 513; Brennan, 1994: 19, 27-32). Como consecuencia, en la década de los '50, Córdoba llegó a ser un centro industrial importante, el "Detroit argentino" (Brennan, 1994: ix, 6, 15, 44). No es nada extraño que el cuarteto haya aparecido en las afueras de la ciudad al final de este periodo; los migrantes internos llegaron con su música (Hepp, 1988: 203-04, 207-08).

El segundo periodo del genero, 1955-68, empezó con el crecimiento de la industria automotora y el *boom* de migrantes internos a la ciudad y terminó con la caída de producción industrial que comenzó a mediados de los años sesenta. Corresponde también al exilio de Perón hasta el Cordobazo, la protesta que ocurrió en contra del Presidente Onganía y su política de fomentar la inversión extranjera (Ball, 1990: 46; Brennan, 1994: ix). En este periodo llegaron géneros caribeños-extranjeros al país, como el calypso, el bolero, y la cumbia, debido a visitas de grupos como Los Wawancó y Los Cartageneros a la Argentina (Lewin, 1994: 222). Sellos multinacionales introdujeron varios tipos de música en esos años también y entraron en convenios con algunas de las emisoras de radio (Lewin, 1994: 218). En cuanto al cuarteto, en 1956 el Cuarteto Leo inició el movimiento cuartetero en los suburbios. Fue ésta también la época de los Beatles, la primera música en inglés, *disc jockeys*, el *boom* del folklore, equipos de sonido, y efectos hechos con luces (Hepp, 1988: 120; Mero, 1988: 25-26, 120-21).

En el tercer periodo del género, de 1969 a 1973, habían empezado los problemas con los guerrilleros y el terrorismo en la Argentina; empezó este periodo con el Cordobazo y terminó con la vuelta de Perón al país (Ball, 1990: 47). En cuanto al cuarteto, llegó al centro de la ciudad cuando el Cuarteto Leo tocó en un club atlético para carnaval; a partir de ese momento, los conjuntos empezaron a hacer bailes en clubes atléticos. Debido a la influencia de varios tipos de música internacional, el folklore de proyección, y la música de protesta, la instrumentación de los grupos de cuarteto empezó a cambiar en esta etapa; el



bajo eléctrico y el piano eléctrico aparecieron en algunos conjuntos (Barei, 1993: 44; Hepp, 1988: 80).

El cuarto periodo en la historia del cuarteto comenzó con la vuelta de Perón y terminó con el golpe militar en 1976; era una época de represión y problemas económicos, pero fue extremadamente importante en cuanto a la evolución musical del género. La música de los cuatro grupos de cuarteto más importantes llegó a seis provincias cercanas por televisión, por ejemplo, y en 1974 apareció Chébere, que cambió la música de cuarteto para siempre (Hepp, 1988: 64, 73-74, 80-81). En esta época, algunos de los grupos ya estaban experimentando con los géneros nuevos que habían llegado al país, pero Chébere llegó a establecer un régimen estilístico que casi todos los grupos empezaron a seguir (Hepp, 1988: 78, 81, 87; Mero, 1988: 38-39, 41).

Al comienzo los jóvenes de Chébere habían seguido el estilo del Cuarteto Leo, pero siendo bohemios y rebeldes, empezaron a tocar temas melódicos y modernos con el agregado del tunga-tunga. Incorporaron ideas de los Beatles e introdujeron de a poco otros instrumentos/elementos nuevos en el grupo: la trompeta, el saxo, la batería, etc. (Hepp, 1988: 87-91; "Chébere: veinte años", 1994: 1-4; SADAIC, 1992: 32-33). El estilo moderno que hacían tenía elementos del rock y del jazz: usaban batería, guitarra eléctrica, y metales arriba del tunga-tunga en esos temas. Se puede apreciar este estilo en el tema "Un años atrás" (J.Villarreal-C.A. Guillén) por Chébere que vamos a escuchar ahora.

A veces uno de los músicos de Chébere cantaba algunos números tropicales como chiste en los bailes para que descansara el cantante "oficial". Cuando este mismo hombre grabó un número tropical en un disco de Chébere y llegó este tema a ser un éxito grande, empezó el grupo a alternar estos dos estilos en los bailes y a tener dos cantantes ("Chébere: veinte años", 1994: 3-4; Lugones, 1995: 2; SADAIC, 1992: 33). El estilo tropical no llevaba batería ni guitarra eléctrica; tenía varios tipos de percusión latina más trompetas y trombones. En estos dos estilos, moderno y tropical, Chébere seguía el formato del cuarteto de antes (introducciones, versos, y refranes), pero con arreglos profesionales, partes independientes para los instrumentistas, y más variedad que antes. En cuanto a la letra, se trataban los temas del amor erótico o los placeres de bailar. Se



puede apreciar el estilo tropical escuchando este fragmento de “Huelga de hambre” (Gogo Muñoz), ejecutado por Chébere.

A partir de este momento casi todos los grupos imitaban el modelo “Chébere” con dos cantantes y dos estilos. Aunque muchas bandas se sintieran limitadas con el tunga-tunga y trataran de esconderlo, les resultó imposible eliminarlo; los bailarines lo necesitaban para bailar. Los miembros de los conjuntos sabían muy bien que es casi imposible ganarse la vida con la música en Córdoba si uno no toca cuarteto, y por ende tenían que cuidarse con sus innovaciones.

Los años del Proceso, de 1976 a 1983, eran muy duros para la música de cuarteto: se prohibió la difusión del cuarteto, el rock nacional, y la música de protesta en 1976 (Barei, 1993: 46). Luego, cuando se hizo la Copa Mundial de Fútbol en la Argentina en 1978, los militares sacaron todas las grabaciones de música de cuarteto de la disquerías en Córdoba para que los turistas no la escucharan (Mero, 1988: 59). Durante estos años, no apareció la música de cuarteto ni por televisión ni por radio (Hepp, 1988: 81-82); se hacían los bailes en secreto (Mero, 1988: 55-56).

Algunos grupos cambiaron su estilo debido a que los militares asociaban el acordeón con la música de cuarteto y los cuarteros. Es por esto que algunos conjuntos agregaron instrumentos como la trompeta (para poder tocar por radio y televisión) y que Chébere empezó a usar batería en sus grabaciones. Otros conjuntos imitaban la música romántica, conjuntos caribeños, y otros estilos por el mismo motivo (“Chébere: veinte años”, 1994: 2-3; SADAIC, 1992: 24, 33; Mero, 1988: 54; Hepp, 1988: 82, 90). Cuando el cuarteto volvió a la radio en 1982 y a la televisión en 1984, los grupos “importantes” de antes habían perdido sus aficionados y grupos nuevos habían logrado imponerse (Hepp, 1988: 82).

El último período de la música de cuarteto empezó con el fin de la Guerra de las Malvinas y la vuelta a la democracia. Con esta apertura, volvió el cuarteto plenamente. En 1984 Carlos Jiménez, hacía mucho el símbolo del género, creó su propio grupo con la idea de modernizar el cuarteto -no cambiarlo- tocando su repertorio con el estilo cuarteto-cuarteto, que se considera como la continuación del estilo del Cuarteto Leo (Ábalos, “Diez años de baile”, 11/25/94: 2; Mero, 1988: 85; Ortiz, Gregoratti y Arrascaeta,



3/11/95: C1; “La Mona eternamente?”, 7/24/95: C1; Hepp, 1988: 85). Mantuvo el acordeón en el grupo (los otros conjuntos lo habían eliminado y estaban imitando el estilo “Chébere”). Quiso mantener un violín en el grupo también pero se encontró con el problema de que no había violinistas jóvenes en Córdoba; por eso empezó a imitar el violín (cuerdas) con teclados (Mero, 1988: 35, 38, 40-41, 48-49; Hepp, 1988: 85-86; Mareco, 9/6/92: F7). Seguía con la tradición de tocar el tunga-tunga bien fuerte (pero con bajo y piano eléctrico) y de cantar letras pícaras dirigidas a la clase más baja, pero empezó a cantar de problemas sociales a veces. Se puede apreciar el estilo cuarteto-cuarteto de Jiménez en el siguiente ejemplo, “El juguito” (C. Jiménez-O.Rivarola-A. Sánchez). Jiménez es casi la única persona en Córdoba que sigue usando este estilo; no se turna con nadie en sus bailes y no canta ni moderno ni tropical.

Algunas cosas muy importantes han pasado con la música de cuarteto en su última etapa. En 1987 el Cuarteto Leo tocó en Cosquín; fue la primera vez que la música de cuarteto había sido permitida en el Festival Nacional de Folklore (Hepp, 1988: 74-75, 77). Cuando Jiménez cantó en Cosquín en 1988, el escándalo que resultó debido al comportamiento de los miles de cuartereros que viajaron a escucharlo salió en muchos diarios nacionales. Como resultado, muchos argentinos llegaron a conocer el género y varios grupos de cuarteto empezaron a tocar en las bailantas de Buenos Aires (Barei, 1993: 50-51; Elbaum, 1994: 193; Lewin, 1994: 221; Ortiz, 1993: 24).

Otras cosas importantes le han ayudado al género a evolucionar: la llegada de la televisión a cable a la Argentina, la música salsa pasada por radio en Córdoba en los años noventa, y la visita de Juan Luis Guerra al país en 1991 han tenido un impacto muy grande (Gregoratti, “El merengue mueve montañas”, 6/1/92: C1). Por ejemplo, un ex-dueño de Chébere quiso establecer un grupo de merengue en Córdoba en 1991; no tuvo éxito. Los cuatro dominicanos que había traído este hombre al país para tocar en su grupo eventualmente empezaron a tocar en grupos de cuarteto, así agregándole elementos nuevos al género (“Juan Luis Guerra sacude”, 8/16/94: C1; “Basta de discriminación”, 7/3/95: C1). En 1994, Carlos Jiménez experimentó con ritmos afro-caribeños en un disco compacto, *Raza negra*, haciendo fusiones de cuarteto con rap, merengue, conga, cumbia, etc., y haciendo algunos números sin el tunga-tunga (“Carlitos



Jiménez presenta”, 9/18/94: C4). La incorporación de tres percusionistas extranjeros con conocimientos de géneros africanos al grupo ayudó a producir estas innovaciones. Se puede apreciar una de estas fusiones al escuchar el comienzo de “Cuarte-Conga” (Delseri–Bam Bam Miranda-Machuca), uno de los temas de *Raza negra*. Luego, en 1995, Jiménez volvió al estilo cuarteto-cuarteto.

El cuarteto ahora

Hice la mayor parte de mi trabajo con la música de cuarteto en los años 1994 y 1995. Cuando volví a Córdoba en 1998, me encontré con varias sorpresas. Algunos de los grupos más importantes de antes, como Chébere, casi habían dejado de existir mientras otros, como la banda de Jiménez, estaban disfrutando de más éxito que nunca. Observé que la mayoría de los grupos no seguían más la división de moderno y tropical en sus bailes, que muchas bandas no tenían dos cantantes (a veces tenían tres o cuatro), que había menos grupos que antes, que se hacían muchas cumbias en los bailes, y que el merengue (y el merenteto, una fusión de merengue con cuarteto) era muy popular. Algunos grupos estaban haciendo casi todo su repertorio de una manera tropical; otros hacían tres selecciones tropicales y una con moderno en sus bailes, mostrando la trascendencia mundial de la música “caribeña-latina” en los últimos años. Sin embargo, Jiménez seguía con el estilo cuarteto-cuarteto. Lo “nuevo” fue que había agregado tres cantantes jóvenes al grupo que cantaban dos o tres temas por selección para que descansara él. Ellos cantaban rap, moderno, etc., pero lo que hacía Jiménez cuando actuaba seguía siendo bien “tradicional”.

Con mi viaje en 1998, vi que la música de cuarteto sigue evolucionando. Se mantienen los tres estilos principales, pero es difícil adivinar qué va a pasar. Con todos los elementos musicales que han aparecido de otras partes, y siendo una música tan comercial, sin duda siempre va a haber innovaciones que contribuyan a su evolución. Y con la publicación de mi libro sobre el género, es posible que llegue a otros mercados (globales), y que deje de ser una música de la clase baja marginada, como pasó con el tango argentino. En realidad, los grupos de cuarteto sueñan con lanzar sus grabaciones



en el mercado estadounidense, y un cantante, Gary, sueña con cantar repertorio melódico internacionalmente. Lo único de que estoy segura es que el tunga-tunga, lo que define el género, no va a desaparecer nunca de esta música. El día que desaparezca el tunga-tunga, el cuarteto va a cambiar y llegar a ser otra cosa -no evolucionar.

Bibliografía

- Ábalos, Gabriel. 1994.
"Diez años de baile en el país de la alegría", en *A diario*, 25 de noviembre, Córdoba, Argentina, pp.1-3.
- _____. 1994.
"Todo el país bailó con Heraldo Bosio", en *A diario*, 2 de diciembre, Córdoba, Argentina, pp.1-3.
- Ball, Deirdre, ed. 1990.
Insight Guides: Argentina, APA Publications, 2nd. ed., Singapore.
- Barei, Silvia N. 1993.
El sentido de la fiesta en la cultura popular: los cuartetos de Córdoba, Alción Editora, Córdoba, Argentina.
- "Basta de discriminación". 1995.
La voz del interior, 3 de julio, Córdoba, Argentina, sec. C, p.1.
- Bischoff, Efraín U. 1979.
Historia de Córdoba: cuatro siglos, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires.
- Brennan, James P. 1994.
The Labor Wars in Córdoba, 1955-1976: Ideology, Work, and Labor Politics in an Argentine Industrial City, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- "Carlitos Jiménez presenta una selva de ritmos". 1994.
La voz del interior, 18 de septiembre, Córdoba, Argentina, sec. C, p. 4.
- Chébere. 1994.
"Chébere: veinte años con la música de Córdoba: 1974-1994". Fotocopia.
- Elbaum, Jorge. 1994.
"Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular", en *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Mario Margulis y otros eds., Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, Argentina, pp. 181-210.
- Gregoratti, Luis. 1992.
"El merengue mueve montañas", en *La voz del interior*, 1 de junio, Córdoba, Argentina, sec. C, p.1.
- Hepp, Osvaldo. 1988.
La soledad de los cuartetos, Editorial Letra, Córdoba, Argentina.



- Jiménez, Carlos. 1994.
Raza negra, BMG, disco compacto 74321-23116-2.
- “Juan Luis Guerra sacude con otro ritmo caribeño”. 1994.
La voz del interior, 16 de agosto, Córdoba, Argentina, sec. C, p.1.
- “La Mona eternamente?”. 1994.
La voz del interior, 9 de agosto, Córdoba, Argentina, n.p.
- Lewin, Hugo D. 1994.
“Siga el baile: el fenómeno social de la bailanta, nacimiento y apogeo”, en *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Mario Margulis y otros eds., Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, Argentina, pp. 211-34.
- Lugones, Eduardo. 1995.
“Chébere-historia musical”. Fotocopia.
- Mareco, Alejandro. 1992.
“El cordobés de los bailes”, en *La voz del interior*, 6 de septiembre, Córdoba, Argentina, sec. F, p. 7.
- _____. 1993.
“La leyenda del ‘tunga-tunga’”, en *La voz del interior*, 6 de junio, Córdoba, Argentina, sec. F, p.1.
- Mero, Roberto. 1988.
La Mona va! Carlos Jiménez y el fenómeno social del cuarteto, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, Argentina.
- Ortiz, Dirty. 1993.
“Larga vida a los cuartetos”, en *El ojo con dientes*, otoño, Córdoba, Argentina, pp. 23-25.
- Ortiz, Raúl Dirty; Gregoratti, Luis y Arrascaeta, Germán. 1995.
“La libre competencia con ritmo cordobés”, en *La voz del interior*, 11 de marzo, Córdoba, Argentina, sec. C, p.1.
- SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores). 1992.
Música y letra, 5, N° 10, pp. 3-50.
- Szuchman, Mark D. 1980.
Mobility and Integration in Urban Argentina: Cordoba in the Liberal Era, University of Texas Press, Austin, Texas.
- “Un sacudón llamado cuartetazo”. 1994.
La voz del interior, 15 de marzo, Revista 90º aniversario de la Voz, Córdoba, Argentina, pp. 76-77.
- Waisman, Leonardo. 1993.
“Tradición e innovación en el cuarteto cordobés”. Fotocopia.