

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

“El teatro es para todos, pero no para todo”: el arribo de La Barra al Teatro del Libertador General San Martín

“Theater is for everyone, but not for everything”: the arrival of La Barra to the Teatro del Libertador General San Martín

Julian Beaulieu

Instituto de Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET

julianbeaulieu12@gmail.com

Recibido: 23/ 8/2023

Aceptado: 3/10/2023

Resumen: El presente trabajo se propone reflexionar sobre el desembarco de uno de los géneros de música popular más convocantes del interior argentino, el cuarteto cordobés, representado por el grupo La Barra, en uno de los principales teatros de Argentina: el Teatro del Libertador San Martín. Se pretende dar cuenta, mediante una contextualización histórico-cultural y el análisis de diversas fuentes, de las implicancias que tuvo el entrecruzamiento de campos culturales que convivieron armónicamente mientras sus respectivos espacios se encontraban separados. En un sentido más general, se realiza una reflexión sobre la relación entre los mundos de la música popular, con los espacios culturales reservados históricamente a las artes escénicas clásicas de origen europeo, tomando como eje de análisis los argumentos que apuntalaron, y aquellos que se opusieron, al arribo del cuarteto a una de las instituciones culturales icónicas de la provincia de Córdoba hacia comienzos de la década del 2000.

Palabras clave: cuarteto, legitimación, consagración cultural.

Abstract: This article aims to reflect upon the arrival of one of the most widely admired genres of popular music in the Argentine interior, the Córdoba quartet, epitomized by the group La Barra, to one of the most important theaters in Argentina: the Teatro del Libertador San Martín. The objective is to account, through a historical-cultural contextualization and the analysis of various sources, for the implications of the interweaving of cultural fields that coexisted harmoniously while their other respective spaces were separated. In a more general sense, the article includes a reflection about the relationship between the worlds of popular music, and the cultural spaces historically reserved for classical performing arts of European origin, taking as an axis of analysis the arguments that either supported or opposed the arrival of the quartet to one of the iconic cultural institutions of the province of Córdoba, towards the beginning of the 2000s.

Keywords quartet, legitimation, cultural consecration.

A mediados de 2004, la escena cultural de la ciudad de Córdoba fue protagonista de una discusión en la que intervinieron medios de comunicación, gestores culturales, artistas, técnicos y personas afines dedicadas al montaje escénico, la gestión política y el público en general. El motivo de esa discusión era la inclusión de La Barra, uno de los grupos de cuarteto cordobés más representativos en términos de arraigo popular y de convocatoria de público, en la programación del teatro más importante de la provincia de Córdoba: el Teatro del Libertador General San Martín, –en adelante TSM–, considerando

su historia, su aforo, y su capacidad de legitimación cultural. En torno al debate principal, cuyo punto más problemático era la aceptación o no de la llegada del grupo al teatro, giraban otros nudos conflictivos que pueden resumirse en los siguientes: 1) Qué tipo de expresiones artísticas y escénicas –musicales, teatrales, de danza– resultaban adecuadas y culturalmente legítimas para ocupar la programación del TSM. 2) Si la función cultural y social históricamente atribuida a este teatro debía cambiar y abrirse a nuevas expresiones, o no –cuando me refiero a la función histórica, pienso particularmente en la de actuar como territorio de consagración cultural de los elencos estables avocados a la interpretación de obras clásicas de tradición occidental y europea–. 3) Finalmente, el debate en torno a quiénes eran los agentes, las personas o las instituciones con autoridad para decidir sobre el contenido artístico-cultural del teatro.

El desarrollo de cada uno de estos puntos se basa en el análisis de diversas entrevistas e informes realizados por distintos medios de comunicación, algunos de alcance local y otros de alcance nacional. Se ha realizado también un estudio minucioso de la programación del TSM, comenzando por el año 1994, y terminando en el 2014. Dicho análisis ha permitido observar cambios y continuidades en las líneas de programación y gestión del teatro, fundamentalmente en cuanto a la inclusión de actividades relacionadas con la música popular.

He procurado realizar este trabajo desde una perspectiva interdisciplinar, en la cual dialogan herramientas y recursos de la historia oral, la sociología de la cultura y el análisis de las prácticas discursivas. Entiendo que hablar en determinados medios sobre cada uno de estos temas, constituye una toma de posición en la que cada uno de los agentes intenta imponer distintos criterios de valor y legitimación en el marco de un sistema de relaciones específico. Teniendo en cuenta cada una de las posiciones de estos actores en las distintas entrevistas, se pretende crear un *espacio de puntos de vista* “para poner de manifiesto, por el mero efecto de la yuxtaposición, lo que resulta del enfrentamiento de visiones del mundo” (Bourdieu 2007: 9). Específicamente, me interesa centrarme en el trasfondo de los argumentos que los distintos grupos esgrimieron, tanto para la ocupación de la programación del teatro, como para resistir a ese intento. De manera más general, espero poder dejar de lado –al menos parcialmente– la tradicional división de la musicología entre la música de tradición escrita y la música de tradición oral señalada por González (2021), para pensar las implicancias de su cruzamiento en un caso concreto como el que he señalado.

Hasta comienzos del siglo XX, la convivencia entre el mundo del cuarteto y el universo de las expresiones clásico-europeas albergadas en el TSM se mantenía de manera más o menos armónica, sin producir mayores tensiones. En el marco de la ciudad de Córdoba, el cuarteto era –y sigue siendo– el género por excelencia de los bailes, mientras que las instalaciones del TSM se reservaban mayoritariamente para la realización de conciertos, ballets, conciertos corales y de cámara. Esta situación se vio alterada a mediados de 2004, cuando La Barra pidió a las autoridades del teatro ocupar un lugar en la programación. En una nota periodística reciente se recuerda al evento como una de las “25 polémicas inolvidables del mundo artístico cordobés” (*La Voz del Interior*, 2021), dato que permite dimensionar la relevancia que tomó por esos días la iniciativa del cuarteto.

La hipótesis central de este trabajo propone que el pedido de La Barra produjo una *crisis cultural* (Grimson 2011), en la que se cuestionó la naturalización de algunos supuestos, de algunos criterios y, por qué no, de algunos valores que se pensaban intocables hasta el momento. Tomando esto, me propongo dos objetivos. El primero de ellos busca dar cuenta de los argumentos que apuntalaron y se opusieron a la llegada del cuarteto al TSM, procurando analizar los supuestos y valores sobre los cuales se apoyaba

cada posición. En segunda instancia se busca reflexionar sobre los posibles desplazamientos que en alguna medida habilitó la actuación de La Barra en el TSM, interrogándonos sobre los cambios o continuidades que se dieron en la programación del teatro en los años siguientes a 2004.

Antes de abordar plenamente los subdebates que he presentado, considero oportuno realizar un breve recorrido histórico del cuarteto cordobés en tanto género musical y del TSM específicamente. Entiendo que estas contextualizaciones pueden resultar útiles para dimensionar la complejidad de la polémica que es el centro del presente trabajo.

¿Qué es el cuarteto cordobés?

El cuarteto cordobés nació en los primeros años de la década de 1940 en la provincia de Córdoba, Argentina, y su nombre deriva de la cantidad de instrumentos que conformaba el pequeño conjunto fundado por Augusto Marzano: el Cuarteto Leo –piano, violín, acordeón y contrabajo, más un cantante– (Pizarro 2009). El tamaño del grupo, sensiblemente más reducido que el de las *orquestas típicas* de tangos, valeses y milongas, o de las *orquestas características* de rancheras, foxtrot, polcas, pasodobles y tarantelas, permitía una gran capacidad de movilidad y de actuación en fiestas diversas. La formación del Cuarteto Leo, por la condición acústica de sus instrumentos, permitía a su vez la posibilidad de tocar sin mayor amplificación.

En tanto género musical, el Cuarteto Leo introdujo una rítmica conocida como “tunga-tunga” que “consistía en las octavas tocadas en la mano izquierda del piano y el contrabajo en los tiempos fuertes del compás, más los acordes tocados en la mano derecha del piano en los contratiempos” (Florine 2000). En efecto, el cuarteto nació como un géneroailable, festivo, cuyas letras abordaban temáticas cotidianas, conocidas, más que estados de ánimo o sensaciones subjetivas (Waisman 1993; Hepp 1988; Montes 2019, 2021, 2022). En resumidas cuentas, nació y se consolidó como un géneroailable, en un primer momento en zonas rurales, y luego, a partir de una fuerte conexión con los medios de comunicación y con los procesos migratorios, en los bailes populares urbanos de la periferia cordobesa (Schmucler 1989).

Para la década de 1970, el cuarteto había arraigado fuertemente en la ciudad de Córdoba, sede territorial donde se producía la mayor cantidad de bailes del género. Según el planteamiento de Hepp (1988: 97), a finales de 1980 los bailes, entre ciudad e interior de la provincia, podían reunir a unas treinta mil personas por fin de semana, cifra que ilustra la dimensión que el género había adquirido en términos de convocatoria y de consumo, difícilmente comparable con otro a nivel nacional.

Hacia comienzos del siglo XXI, el crecimiento y el arraigo popular que el cuarteto había logrado en sus más de cincuenta años de vida, precipitaron su declaración, por parte del gobierno de la municipalidad y de la provincia de Córdoba, como patrimonio cultural de la ciudad¹. En ese acto, el gobierno de la urbe reafirmaba institucionalmente la importancia del género en términos culturales, sociales, económicos y políticos; ampliaba su oferta cultural y (re)confirmaba su apoyo a la realización de los bailes: el principal bien de consumo ofrecido por los mundos de los cuartetos (Blázquez 2009; 2013)².

¹ Ordenanza municipal N° 12.205 (2013) y ley provincial N° 10.174 (2013).

² La categoría *mundos de los cuartetos* es una adaptación realizada por Gustavo Blázquez (2009) de la categoría de Howard Becker *mundos del arte* (2008).

El Teatro del Libertador General San Martín

El Teatro del Libertador General San Martín es una sala de ópera, ballet y conciertos que funciona como sede de los elencos artísticos estables de la Provincia de Córdoba³. La iniciativa de erigir un teatro similar al de las grandes capitales europeas fue de Ramón José Cárcano hacia fines del siglo XIX, quien imaginó dotar a la ciudad de una nueva escena de estímulos intelectuales, “un monumento de ornato que embelleciera la ciudad, y una escuela de útil enseñanza”⁴. El proyecto, presentado por Cárcano en 1887, fue rápidamente aprobado por el gobernador Ambrosio Olmos y pronto comenzó la construcción del coliseo mayor de Córdoba –en alusión al teatro–. Durante su presentación en la legislatura provincial, el gobernador declaraba lo siguiente:

Carecemos absolutamente de un edificio de esta naturaleza, y es por eso que el Poder Ejecutivo no ha vacilado en firmar ad referendum este convenio, pensando que hace un acto de gobierno y satisface una exigencia pública reclamada por el alto grado de la cultura que nuestra sociedad alcanza, por su creciente progreso intelectual, por la población, que para apurar *su desarrollo integral* [...] de la acción del Gobierno coadyuvando a la propagación de las ciencias, las artes y la moral (Ibid. Nota 4, cursivas mías).

En su mensaje, es posible observar la importancia que los funcionarios otorgaban a la construcción de un teatro a imagen y semejanza de los teatros europeos, los que se presentaban como una herramienta clave para apurar “el desarrollo integral” de la sociedad⁵. El gobernador Olmos argumentaba que el costo de aquel edificio no representaría un esfuerzo desmedido para las arcas del Estado, ya que podía ser mayormente cubierto “mediante la venta de palcos, una vez terminado el teatro y de los lotes restantes del terreno fiscal donde se construirá el edificio mencionado” (Ibid. Nota 4, Folio 123V).

La dirección de la obra fue encomendada a Francesco Tamburini, uno de los arquitectos de dos de los edificios icónicos de la ciudad de Buenos Aires: La Casa Rosada y el Teatro Colón⁶. La construcción del TSM se corresponde con el modelo de teatro lírico impuesto por la ópera de París (1861-1875), y su proyecto venía a saldar la deuda cultural y social de tener un espacio apropiado para la realización de óperas, ballets y conciertos sinfónicos. Como señalan Grementieri y Schmidt (en Druetta 2019), durante esos años se inició el proceso de consagración de la arquitectura teatral, la cual se presentaba como indispensable para la jerarquización de las ciudades modernas, y se convirtió en un eje estratégico de los distintos gobiernos municipales, provinciales y

³ La denominación oficial definitiva “Teatro del Libertador San Martín” se realizaría a principios de la década de 1950, bajo la presidencia de Juan D. Perón.

⁴ Mensaje de Ambrosio Olmos a la legislatura de la provincia de Córdoba (Córdoba, 17 de mayo de 1887. Archivo de la legislatura de la provincia de Córdoba, ALPC. Notas y proyectos de diputados. Tomo 15. Folio 122r.).

⁵ Ciertamente es que la ciudad de Córdoba contaba con algunos teatros en su haber. Según la reseña histórica oficial del Teatro San Martín “A fines del siglo XIX existían otros teatros en la ciudad, el Progreso y el Edén, pero esta nueva sala reunía todos los atributos de un teatro lírico: un foso para orquesta y una acústica impecable, un acogedor y bello vestíbulo desde donde se distribuye el público, la platea y el resto de los niveles jerárquicamente ordenados, además de un imponente foyer y utilidades como la elevación de la platea hasta la altura de la boca del escenario, que sirvió como plataforma para distintos banquetes y agasajos. A todo ello, se destaca además la belleza de los frescos que decoran los distintos ambientes. El mobiliario original fue traído de Europa y cuentan que, en otro tiempo, había numerosos espejos instalados en pasillos y ambientes” (Archivo histórico del teatro San Martín, AHTS).

⁶ El nombre de Tamburini quedaría grabado también en otros edificios históricos de la ciudad, como el Banco de la Provincia de Córdoba, el Hospital de Clínicas, la sede del club social El Panal, entre otros.

nacionales. En este sentido, la construcción de un teatro que estuviera en línea con las principales ciudades europeas no tuvo un sentido únicamente cultural, sino que también se alineó con las directrices políticas europeizantes de la generación del '80 y la construcción de una nación a imagen y semejanza de las ciudades europeas.

En línea con el estilo arquitectónico de carácter europeo, el TSM comenzó a funcionar como sede oficial de los principales elencos musicales, todos ellos intérpretes de programas, partituras y guiones arraigados en la tradición artística europea. Me refiero a la creación de la Orquesta Sinfónica Oficial (1932), la Banda Sinfónica (mediados de siglo XIX)⁷, los Coros Polifónico y de Cámara (1950 y 1956 respectivamente), el Ballet Oficial (1958), la Comedia Cordobesa (1959) y la Orquesta Provincial de Música Ciudadana (OPCM, 1984)⁸.

La creación de la OPMC⁹, prácticamente tres décadas después de la aparición del Ballet Oficial, constituye la gran excepción en cuanto a inclusión de músicas populares en el listado de los elencos artísticos de la provincia de Córdoba. El arribo del tango a las instalaciones del TSM se concretó cuando este pudo demostrar la suficiente cantidad de credenciales como para ocupar ese espacio, y especialmente cuando fue ungido por las élites. Como señala Fisherman, el *efecto Beethoven* transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradición popular, los cuales se fueron alineando con los valores de autenticidad y complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo temático (2004: 26). Este proceso de acomodación de ciertas músicas de tradición popular posibilitó la “constitución de nuevos géneros que acabaron prácticamente desplazando a la llamada música clásica de los hábitos culturales de los grupos sociales más o menos ilustrados” (2004: 27). La llegada del tango a las filas del TSM coincidió, por una parte, con el ajuste de las características estéticas y orquestales del género a los parámetros que se imponen desde la tradición clásica europea –uso de partituras, existencia de un director, posicionamiento del público en situación de escucha y no de baile–, y por otra, con el reconocimiento internacional de algunos de sus compositores y arregladores, fundamentalmente los casos de Astor Piazzolla, Aníbal Troilo y Horacio Salgán.

Teniendo en cuenta la trayectoria histórica del cuarteto cordobés en tanto género popular y del TSM como institución cultural clave de la escena cordobesa, entiendo que puede dimensionarse el calibre del debate cultural, social y político que este suscitó a mediados de 2004. A continuación, me detendré en el debate sobre qué expresiones artístico-culturales resultaban legítimas y aptas para ocupar la programación del teatro.

El TSM es público, pero ¿es popular?

Hasta mediados de 2004, los lineamientos de la programación del Teatro del Libertador San Martín se regían por los cánones históricos habituales. El templo de las expresiones artísticas europeas en Córdoba albergaba, hasta principios de la década del 2000, óperas, ballets, conciertos sinfónicos y corales, interpretados por los elencos estables encargados de ejecutar las partituras y los libretos escritos, en buena medida, en

⁷ No existe una fecha clara de su creación.

⁸ El teatro también funciona como el espacio de formación de la Orquesta Académica Juvenil, Ballet y Coro de Jóvenes. Las fechas corresponden a los años de creación de cada elenco estable, los cuales se encuentran activos.

⁹ La creación de la Orquesta Popular de Música Ciudadana se realizó el día 4 de noviembre de 1984 mediante la ley 7172 del Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de Córdoba. No es para nada menor que dicha creación se hubiera realizado poco tiempo después de la apertura democrática iniciada en 1983.

países europeos entre los siglos XVIII y XX. En el siguiente gráfico se ilustran las actividades de la programación del TSM en el periodo 1994-2004¹⁰:

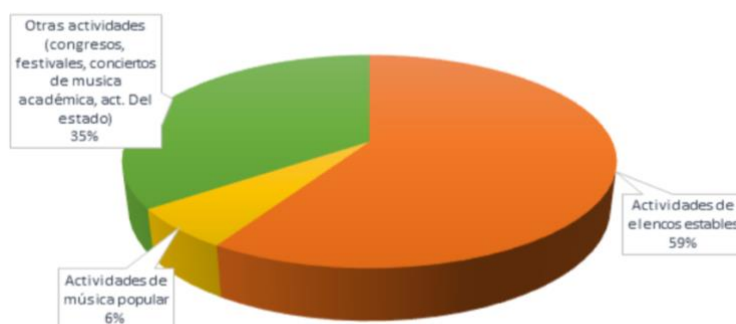


Figura 1 : programación del Teatro San Martín 1994-2004 (Archivo histórico del teatro).

Como se observa en el gráfico, la gran mayoría del espacio de la programación es ocupada por funciones de los elencos estables (59%), o por otras actividades que se corresponden sobre todo con expresiones artísticas clásicas (35%). En el periodo analizado, las actividades que involucran específicamente a la música popular ocupan un lugar marginal (6%). Hasta 2004, la programación del TSM se regía por lineamientos sumamente claros: las expresiones artísticas clásico-europeas ocupaban la inmensa mayoría del espacio, mientras que los escasos espacios destinados a la música popular se reservaban fundamentalmente a géneros como el jazz, el tango, el folklore y el rock. No se encontraron en el periodo funciones que involucraran específicamente al cuarteto.

La *escena* (Bennett 2004) construida en torno al TSM convivía con otra, asociada a los bailes de cuarteto, espectáculos de variada magnitud realizados en salones de distinta índole –clubes sociales y deportivos, discotecas, confiterías– (Blázquez, 2009). Hasta aquí, cada una se mantenía en un lugar diferenciado y diferenciador. Es cierto que aquellas escenas habían experimentado algunos cruces, aunque estos se debieron a situaciones excepcionales que no comprometieron el normal funcionamiento del TSM, ni de los bailes. Por ejemplo, en julio del 2000, la “Mona” Jiménez fue invitado a cantar una canción en el TSM con motivo del aniversario de la ciudad. Esta invitación fue legitimada y respaldada por una de las figuras centrales del ballet a nivel nacional, Julio Bocca. Una figura de gran peso en el campo del ballet, autorizaba y daba lugar a que una de las personalidades más importantes del cuarteto ocupara ese escenario de manera excepcional y acotada, situación que preservó las líneas de los cánones culturales que regían la programación del teatro. De hecho, las temporadas siguientes del TSM continuaron ciñéndose a las expresiones clásicas de cuño europeo.

La situación de excepción que he mencionado contrastó con el pedido de La Barra a mediados de 2004. La agrupación de cuarteto solicitaba, con motivo de la celebración de sus diez años de vida, un lugar en la programación del teatro, argumentando que merecían “tocar en el Libertador como cualquiera que haga buena música y tenga arrastre popular” (*Cuarteteando*, 28/ 9/2019). El pedido de La Barra de tener un lugar en el TSM, abrió un escenario de crisis cultural que tuvo varias aristas. Uno de los puntos más candentes era la disputa en torno a qué tipo de expresiones artísticas y culturales debían

¹⁰ La realización del gráfico se basó en una muestra de 928 actividades del teatro tomadas de los registros que se encuentran en el archivo histórico del Teatro San Martín. El total de casos se dividió en actividades que involucraban a los elencos estables, en otras actividades relacionadas también con expresiones artísticas clásicas –congresos, festivales, programas de otras instituciones educativas, estatales, culturales– y funciones realizadas por artistas de la música popular.

tener lugar en el TSM. ¿Pudo un debate de esta naturaleza haber generado una crisis? ¿Fue para tanto?

De acuerdo al planteamiento de Alejandro Grimson, una *crisis cultural* es una “suspensión del sentido común y del imaginario de quienes somos” (2011: 14). Además, una crisis cultural corresponde a un cuestionamiento de la naturalización que ciertas ideas, tradiciones, convenciones, principios y supuestos, ocupan en el mapa cultural y que comienzan a moverse por alguna razón. Siguiendo a Grimson, “una crisis es el periodo en el cual se produce una sensación colectiva de liminalidad, de que algo ha llegado a su fin, o de que un sentido crucial se ha tornado obsoleto” (2011: 14-15). En el caso que estoy analizando, la llegada de las músicas populares en general, pero del cuarteto en particular, al TSM representa un cuestionamiento al paradigma cultural con el que se programaba la oferta artística y cultural de las salas del teatro. Buena parte de las voces que se opusieron a la llegada del cuarteto al teatro, lo hicieron con el fundamento de que aquella institución había sido creada para ciertas expresiones artísticas que se ajustaban a una concepción de arte determinada, acompañadas de normas de funcionamiento del teatro, así como del comportamiento de los artistas y del público.

En cuanto a la concepción de arte que he señalado, y siguiendo el planteo de Fisherman:

En el cuadro de honor de la música, forjado a partir de Beethoven [...] los géneros que tienden a la abstracción (la música clásica) son superiores a los claramente funcionales y dentro del universo de la tradición escrita académica, los que prescinden expresamente de cualquier función que no sea la escucha (la sinfonía y el cuarteto de cuerdas) son más elevados y profundos que los otros (2004:26).

El afianzamiento de la idea de superioridad de ciertos géneros que *tienden a la abstracción* y al goce de la escucha como un fin en sí mismo, estuvo acompañado de un proceso de segmentación de los espacios considerados adecuados para las distintas músicas. Por las condiciones de infraestructura y acústicas; y por la disposición de butacas y escenario, los teatros se convirtieron en la locación ideal –e idealizada– para ejercer el acto de escucha, y en este proceso estos espacios fueron depurando una serie de comportamientos, reglas y normas de vestimenta que se consideran acordes al acto de escuchar y de mostrar a otros que se está escuchando¹¹.

En el caso específico del TSM, a mediados de 1975 la Dirección de Actividades Artísticas solicitaba a la Secretaría de Estado, de Cultura y de Educación (SECE) la homologación de la Resolución 135 que reglamentaba el uso del TSM¹². Dicha reglamentación, que entró en vigencia con una nueva resolución de la SECE unos meses más tarde, generó un ordenamiento institucional del TSM y su funcionamiento. A partir de esta se disponía que solo podrían programarse en el teatro eventos que hayan sido autorizados por la Dirección de Actividades Artísticas (art. 1) o eventos patrocinados por instituciones del Estado nacional, provincial o municipal –con motivo de fecha patrias o conmemoraciones–. En la misma resolución se dice expresamente que “todos los espectáculos a realizarse en el teatro deberán ser en lo posible de la máxima calidad en cada género, y de la más cuidada preparación técnica, atendiendo a que las actuaciones en él presuponen jerarquía artística o *involucran un sentido consagratorio*”¹³ (art. 3.

¹¹ Según Fisherman, el hecho de demostrar el placer estético es una competencia en sí misma, en la medida en que expone una competencia que se relaciona con la capacidad de valorar cierta música con características abstractas (2004:27).

¹² Resolución 738 de la Secretaría del Ministerio de Estado de Cultura y de Educación (23 de junio de 1975. Archivo histórico del TSM).

¹³ Ídem.

Cursivas mías). En resumen, para la década de 1970, el funcionamiento, la preservación y el “sentido consagratorio” del TSM se había convertido en una cuestión que el Estado provincial se veía en la necesidad de reglamentar. Este conjunto de normas institucionalizadas parecía entrar, casi treinta años más tarde, en colisión con el pedido de La Barra a mediados de 2004, y generaba la sensación de liminalidad que señala Grimson. A continuación, me detendré brevemente en los argumentos que se opusieron a la actuación de La Barra, para luego exponer algunos de los argumentos a favor.

La programación del grupo cuartetero despertó el interés de algunos medios de comunicación locales y nacionales. En una nota publicada en medio del conflicto, el diario *La Nación* afirmaba que la cuestión principal era “si el teatro es el ámbito adecuado para esta expresión musical y si la estética cuartetera atenta o no contra la jerarquía del recinto” (*La Nación*, 20/ 9/2004). Con el mismo tenor, la línea editorial del diario afirmaba que el debate “casi opacó el brillo de la magnífica presentación de Martha Argerich en el teatro y adquirió tal importancia que nadie pudo permanecer al margen” (ibid.). A quince años de la actuación de La Barra en el TSM, el medio digital *Cuarteteando*¹⁴ también recordaba la polémica desatada por esos años:

Históricamente marginado, el público de cuarteto no se consideraba ‘apto’ para comportarse como se debe en un recinto de semejante envergadura. ‘Me parece que no es el ambiente’, ‘hay ciertas cosas que hay que preservar’, ‘el San Martín es cultura, y eso no es cultura’, eran algunas de las opiniones que se escuchaban en la calle (*Cuarteteando*, 2019).

En la nota publicada por *La Nación*, Marcela Reartes, por entonces directora del teatro, afirmaba que:

El teatro no resiste este tipo de espectáculos, por cuestiones arquitectónicas y de acústica de la sala. Sería importante que los organizadores se hicieran responsables de estas cuestiones antes de planificar. El teatro es para todos, pero no para todo [...] Está claro que esta no es una decisión artística, sino una decisión política que nos llega desde arriba (2004).

En línea con este planteamiento, Francisco Sarmiento, encargado del área técnica del TSM, argumentaba que “no es posible que un día esté Martha Argerich con la Orquesta Sinfónica y al otro día La Barra, ya que es como juntar la Biblia y el calefón [...] mi duda es que, *en el entusiasmo de la música popular*, las cosas no se dañen, que haya algún desborde” (*Cuarteteando*, 2019. Cursivas mías). De esta afirmación se infiere que las autoridades del teatro dan por supuesto que el público cuartetero no puede adaptarse a las normas de comportamiento previstas por la institución para la realización de espectáculos –el público sentado en posición pasiva, aplaudiendo al final de la obra–, y en un sentido similar, el TSM no puede adaptarse a los códigos de comportamiento de un baile –la danza, el público y los artistas parados–. Como sostiene el responsable del área técnica del TSM, esto era como juntar “la biblia y el calefón”¹⁵. Por otra parte, el

¹⁴ “Cuarteteando” es un medio digital que pertenece a *El Doce*, uno de los multimedios más importantes de la provincia de Córdoba. En esta página de internet se publican periódicamente todo tipo de novedades referidas al cuarteto: entrevistas, recuerdos, información de los bailes, etc.

¹⁵ La frase “la biblia y el calefón” forma parte del cancionero popular argentino, y se encuentra en la letra de “Cambalache” (1934) de Enrique Santos Discépolo. Su uso se refiere a la mezcla de cosas consideradas sagradas, con cosas profanas. También puede aludir a la combinación forzosa de expresiones “cultas” con otras “incultas”.

principio de no mezclar corrientes estéticas funciona como un fundamento en sí mismo, como si una estética pudiera contaminar a la otra por contigüidad.

La unificación de las voces del TSM en los medios de comunicación que he citado se condice con el planteamiento de Elías según el cual “la cohesión interna puede resultar decisiva para la superior cuota de poder de un grupo en relación con otro. A través de esa cohesión, los establecidos logran reservar los cargos en las instituciones locales” –y sus posiciones de poder en ellas–. Consecuentemente, “la exclusión y la estigmatización de los marginados resultan ser armas poderosas que son empleadas por los establecidos para reafirmar su superioridad” (2008: 94). En este sentido, cerrar filas es una herramienta que permite mantener una situación de poder para preservar la normalidad que regía hasta entonces. Según Elías, la unificación de voces se realiza a través de un mecanismo mediante el cual se sostiene que los miembros de grupos marginados –los cuarteros– sencillamente no pueden cumplir con estas normas de comportamiento que ha codificado el grupo establecido –los del teatro–, al desarrollar e instalar un canon de normas comunes, de comportamientos esperados. De este modo, la llegada del otro grupo es experimentada como una amenaza, contra sus –buenos– comportamientos (2008: 92).

En la misma línea, el mecanismo de presentar como una amenaza al teatro la actuación de La Barra, es una declaración absoluta de posiciones culturales: los del teatro son los indicados para cuidar las instalaciones, mientras que los cuarteros no pueden cumplir con las normas de comportamiento y deben circunscribir sus bailes a los ambientes apropiados, donde puedan romperse cosas, bailar, saltar o tomar bebidas alcohólicas. La escena del cuarteto dispone de sus propios espacios para la realización de los bailes en zonas específicas de la ciudad, salones que se encuentran aptos para el comportamiento de su público¹⁶.

En medio del conflicto, el entonces presidente de la Agencia Córdoba Cultura, Pablo Canedo, procuró establecer un punto medio entre las voces a favor y en contra. En la nota de *La Nación* que recoge las voces de esta polémica, el funcionario del gobierno se excusó diciendo que:

Para que esté La Barra no se bajó ninguna otra cosa de la programación. También señaló que ‘*este no es un grupo de cuarteto más, sino que ya es casi una orquesta, que viene creciendo en forma importante*’. Y en cuanto al debate de fondo, explicó: ‘Si podemos aceptar a la murga o a otras expresiones populares, no veo por qué no al cuarteto [...] no podemos hacer solo *una* estética’ (2004. *Cursivas mías*).

Hay algunas cuestiones que se desprenden de la declaración de Canedo. En primera instancia se aclara que para incluir al grupo cuartero *no se bajó* otro espectáculo de la grilla. Se aclara que el cuarteto no está interrumpiendo el normal funcionamiento de la programación del teatro. En segunda instancia, se insiste en que La Barra *no es un grupo de cuarteto más, sino que casi es una orquesta*, categoría que funciona como un pasaporte legítimo hacia la grilla del TSM. En tercer lugar, la afirmación “no podemos hacer solo una estética”, se dirigía directamente contra los cimientos del paradigma de programación del teatro. ¿Cuáles son los fundamentos que vectorizaron la programación del teatro San Martín?

Como señala Grimson, “existen algunos procesos de sedimentación de las prácticas como tradiciones”, y en este sentido, “las tradiciones e identidades potencian en ciertas direcciones y limitan en otras” (2011:18). La construcción del TSM, su

¹⁶ Fundamentalmente los grandes salones (que pueden albergar a más de tres mil personas) se encuentran en zonas periféricas de la ciudad, alejados de la zona céntrica. Este es el caso de La Sociedad Belgrano, Villa Retiro, Atenas, Forja, Las Palmas, El Super Deportivo, entre otros.

programación histórica, y la creación de los elencos estables se realizó a imagen y semejanza del paradigma cultural europeo, y aquel paradigma se proyectó en el tiempo como el punto de referencia y legitimación a partir del cual se debía gestionar y programar. Este conjunto de valores, de supuestos y creencias, devenidos en tradiciones, que resistía cualquier cambio permeó el ideario de buena parte de la sociedad, de lo que sería la “verdadera cultura” y, en consecuencia, del contenido que debería tener el TSM.

En una nota publicada el mismo día del concierto de La Barra, Gustavo Tapia, inspector técnico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba, afirmaba que “no veo que en el cuarteto haya un Troilo, por ejemplo [...] Más bien lo contrario, ya no hay figuras individuales como en otras épocas, ahora hay grupos, como *sociedades anónimas*” (*La Voz del Interior*, 27/ 9/2004, cursivas mías). Al ser clasificados como “sociedades anónimas”, los grupos de cuarteto quedaban como empresas cuyo fin principal era el lucro comercial y esa sanción los alejaba tajantemente de las expresiones consideradas “verdaderamente culturales”.

Ahora bien, ¿hasta qué punto sufrió modificaciones la programación del teatro luego de la actuación de La Barra? En el siguiente gráfico se ilustran las actividades del TSM en el periodo 2005-2014¹⁷:



Figura 2 : programación del Teatro San Martín 2005-2014 (Archivo histórico del teatro).

Del análisis de la programación del teatro en los diez años siguientes a la actuación de La Barra surgen algunas observaciones. En primera instancia, el espacio destinado a las funciones de los elencos estables se redujo parcialmente (47%), mientras que el espacio destinado a otras actividades se mantuvo sin grandes modificaciones (38%). La programación destinada específicamente a la música popular creció un poco más del doble (15%), aunque los géneros que ocuparon ese espacio continuaron siendo el jazz, el tango, el folklore, y el rock —el cuarteto siguió siendo uno de los grandes ausentes de la programación en este periodo—. En resumen, las líneas estéticas —políticas e ideológicas también— a partir de las cuales se programaba el teatro se mantuvieron sin grandes desplazamientos.

Retomemos. ¿Cuáles fueron los argumentos que apuntalaron la actuación de La Barra? Hay dos cuestiones que es importante remarcar. En primer lugar, los cuarteros aspiraban a tocar en el TSM porque de ninguna manera cuestionaban la capacidad de legitimación cultural de la institución, por el contrario, lo señalaban como un punto de llegada. Carlos De Piano —cofundador de La Barra— afirmaba que: “me levanté un día y dije, tenemos que festejar los diez años como corresponde, y tocar en el escenario máximo

¹⁷ El gráfico se realizó sobre una muestra de 1891 actividades registradas entre 2005 y 2014. Además, se utilizó el mismo criterio de clasificación usado en el primer gráfico de este trabajo.

[...] lo teníamos merecido porque habíamos tocado en todos los escenarios”. Además, sobre aquella actuación decía:

Estábamos muy asustados, porque no quiero ser chocante, pero fíjate la gente que había, era todo el staff político, la alta sociedad de Córdoba, que nos estaba tomando examen. Creo que aprobamos, pero lejos, porque estaba todo el mundo parado aplaudiendo, y era gente que nunca fue a un baile, y que dijeron ‘¿esto es?’ (*Cuarteteando* 2019).

En este sentido, no estaba en duda la capacidad de legitimación del TSM, sino la necesidad de abrir la programación del teatro a otras expresiones culturales que se consideraban legítimas¹⁸. Según “La Pepa” Brizuela –cofundador de La Barra– “el cuarteto es cultura de Córdoba, a quien le guste o no, es música popular de Córdoba y ¿Cómo no va a estar la música popular de Córdoba en el teatro del Libertador? (Ibid.). Otros agentes clave del mundo del cuarteto, como “La Mona” Jiménez, manifestaron su apoyo a la actuación del grupo en el teatro¹⁹.

En el medio *Cuarteteando* se recogen algunas opiniones del público, que apoyaban la presentación. “El cuarteto es el folclore cordobés, ¿por qué no puede estar?”; “no es por defender a La Barra, ni porque sea fiesta de cuarteto, pero está bien porque el teatro lo pagamos todos”. Del lado de los marginados, en términos de Elías, hay una disputa por el sentido mismo de lo que es la cultura y cuál es el rol del Estado. Si todos somos el Estado, y pagamos las instituciones públicas a través de nuestros impuestos, ¿por qué no podríamos usarlas?

En términos de Grimson (2011), esta situación suspendió, aunque sea momentáneamente, el sentido común cultural y lo puso en cuestión. Si bien el cuarteto ya había ocupado el escenario del San Martín tiempo atrás –aunque como mencioné, de manera subsidiaria y bajo la figura *autorizada* de Julio Bocca–, el problema tuvo que ver con la pretensión de ocuparlo de forma autónoma, con un show propio, y no en el marco de la actuación de otro artista. Claro está que algunos grupos de los mundos de los cuartetos sentían un peso propio lo suficientemente consolidado como para pretender la ocupación plena del coliseo cordobés. En virtud de la acumulación de capital simbólico, cultural y económico –también en el campo del cuarteto–, La Barra consideraba que estaba en posición de disputar un *lugar* en una institución cultural de legitimación ajena al campo del cuarteto. Existe una lucha por la redefinición de los límites y posibilidades del propio campo del cuarteto en la música argentina, que adquiere la forma de una disputa con una institución del campo de la música erudita. Como señala Gutiérrez:

Hablar de autonomía relativa supone pues, por un lado, analizar las prácticas en el sistema de relaciones específicas en que están insertas [...] pero supone también la presencia de los demás campos que coexisten en el espacio social global, cada uno de ellos ejerciendo su propia fuerza, en relación con su peso específico” (en Bourdieu 2010:14).

En el mismo acto de pretender actuar en el TSM, La Barra empuja los límites del campo del cuarteto hasta hacerlos colisionar con los bordes, al parecer infranqueables, del campo de la música erudita. Ese choque de campos culturales se genera por el intento de disputar las leyes de funcionamiento del teatro –llevar un baile cuartero, con sus

¹⁸ En la entrevista citada en este párrafo, Carlos De Piano dice que la actuación en el TSM era una especie de regalo para ellos mismos: “cuando vos le diste todo a tu público te podés dar algunas licencias”.

¹⁹ Si bien Jiménez apoyaba la presentación de La Barra, este dejaba en claro que no iría al San Martín a actuar de manera solista porque “dejaría a todo mi público afuera, porque para ellos somos negros de mierda” (Ibid.).

modos y costumbres, a las instalaciones del TSM–, pero también por el esfuerzo de acercar un grupo de música popularailable con un capital simbólico y económico acumulado en el marco de un campo específico a una esfera que se rige por leyes de funcionamiento e instituciones de legitimación diferentes. Del lado de los cuarteteros se promueve el argumento de que “lo tenían merecido porque habían actuado en todos lados”, es decir, habían acumulado el suficiente capital como para poder pedir el teatro, mientras que los voceros del teatro esgrimían que un espectáculo de esa naturaleza atendería contra la preservación edilicia –¿y cultural?– del teatro.



Figura 3: La Barra en el Teatro San Martín (*La Voz del Interior*, 27/ 9/2004).

Otro de los nudos de la crisis que se desató en 2004 se relaciona con quién puede, o no, programar el contenido del teatro. En la entrevista realizada por el diario *La Nación* a la directora del TSM, Marcela Reartes, ella expone que la programación de La Barra no fue en absoluto una decisión emanada del teatro, sino algo que “le llegó de prepo”²⁰, deslizando que analizaba renunciar a su cargo. En el mismo sentido, Gustavo Tapia afirmaba que “el hecho de que la orden haya venido de arriba, sin tener en cuenta a las autoridades de Cultura ni a los responsables de la programación, es irritante” (*La Voz del Interior*, 2004). Desde la dirección del teatro se cuestionaba la legitimidad de aquella decisión por dos cuestiones.

En primera instancia, se estaba disputando la naturaleza artística de la programación de La Barra, en la medida en que, si la decisión provenía del gobernador de la provincia, esta debía tener una naturaleza política. En este punto conviene hacer una aclaración. En sus distintos niveles, el Estado argentino –cuya forma de gobierno se asienta sobre los mecanismos de la democracia– opera a través de la designación de funcionarios públicos elegidos para el desarrollo de ciertas funciones específicas, en un periodo determinado. En algunas ocasiones, se trata de funcionarios políticos, elegidos a través del voto, que toman decisiones en el marco de ciertas instituciones y ámbitos de gobierno. Este es el caso, en el plano provincial, del gobernador de la provincia. Los funcionarios políticos que ocupan un lugar de jerarquía, designan a otros que se encargarán de la dirección de ciertas instituciones específicas, elegidos por su idoneidad

²⁰ Francisco Sarmiento, técnico iluminador del TSM, se refirió a la programación de La Barra en el teatro como una decisión tomada “de prepo” por el señor Olivero. Dicha expresión proviene del lenguaje coloquial, y hace referencia a la imposición en la toma de ciertas decisiones.

y por confianza con los funcionarios elegidos democráticamente. Este es el caso de los ministros de gobierno, y de los directores de instituciones como el TSM.

Segundo, los funcionarios y funcionarias del TSM se reservan la potestad de lo legítimamente programable en el teatro y, al mismo tiempo, responsabilizan a los funcionarios políticos –ni más ni menos que al gobernador de la provincia–, de alterar la situación de normalidad que vivía el teatro hasta el momento. Cuestionar *quién* programa y la naturaleza *de lo que* se programa, genera una deslegitimación de la llegada del cuarteto al teatro. Siguiendo a Elías (2008), la exclusividad –de decidir quién y qué– tiene ciertamente la función de preservar la cuota de poder y la superioridad del grupo (2008: 95). Representando las voces cuarteteras, uno de los miembros de La Barra justificaba su posición diciendo que:

Nunca tocamos para el Gobierno, ni vamos a tocar –repite De Piano y agrega–: Es posible que toda esta polémica le pueda servir al Gobierno, pero es cosa de ellos, no nuestra. Al final, nosotros queríamos hacer una fiesta privada y mira lo que pasó; cosas como estas perjudican nuestra imagen (*La Voz del Interior*, 2004).

Desde el grupo La Barra, existe una denodada intención de enfatizar el carácter artístico de la presentación, procurando evitar las estigmatizaciones arrojadas desde las voces del TSM. El cuestionamiento de *quién* programa y *lo que se programa*, genera una necesidad de defensa de parte de los cuarteteros, los cuales se ven obligados a distanciarse del carácter político, subrayar el carácter cultural de su actuación y asegurar que de ninguna manera querrían ir contra las normas del teatro: “no queremos conspirar contra las reglas del teatro –admite Brizuela–, y hemos invitado a gente que irá vestida de cierta manera y sabe comportarse en un lugar así. No me lo imagino a un tipo como Víctor Brizuela o al cónsul de Italia saltando sobre una butaca” (Ibid.).

La actuación de La Barra en el TSM finalmente ocurrió un lunes 27 de septiembre de 2004, saldando la polémica en una zona de grises. En primera instancia, la función cuartetera tuvo lugar en el teatro, es cierto, pero en un día marginal –los lunes son en general días de descanso en los espacios culturales, mientras que las funciones principales suceden los jueves, viernes, sábados o domingos ocasionalmente–. En segundo término, la actuación no estuvo abierta al público como cualquier otro espectáculo, sino que tuvo un fin benéfico y el acceso solo era posible mediante invitaciones que fueron destinadas a funcionarios políticos, personalidades de la cultura, miembros del teatro, entre otros. Días previos a la actuación en el TSM, La Barra celebró los diez años con “su gente” en un salón bailable y con las normas de funcionamiento de un baile, mientras que la actuación en el teatro se realizó preservando las normas de comportamiento y el protocolo de funcionamiento del TSM.

Reflexiones finales

En el marco de este trabajo he procurado reflexionar en torno al arribo de La Barra a las instalaciones del TSM como un hecho histórico polémico, del cual se desprende una serie de aristas interesantes para reflexionar sobre la relación entre música popular y los espacios de la música erudita. He enfocado el análisis en los argumentos de los distintos grupos, como un modo de pensar en la resistencia al cambio de ciertos paradigmas culturales. En ese sentido, mostré de qué manera la polémica desatada en 2004 se terminó resolviendo en una zona gris. Concretamente, el grupo de cuarteto actuó, pero también se evitó la llegada del público que habitualmente asiste al baile, toma bebidas alcohólicas, se besa, se abraza y corea junto al conjunto que se encuentra tocando. En otras palabras,

La Barra consagró sus canciones en el TSM, pero en la puerta quedaron muchos de los elementos de su baile: los bailarines, la fiesta y el alcohol.

Finalmente, el paradigma cultural a partir del cual se programaban las actividades del TSM, si bien sufrió un duro cuestionamiento, no presentó grandes cambios en los años siguientes. Proporcionalmente, las actividades dedicadas a la música erudita y a la música popular continuaron ocupando espacios similares a los que tenían antes. Es muy posible que esas proporciones comenzaran a modificarse a partir de 2013, momento en el cual el cuarteto comenzó un proceso de patrimonialización y folklorización en el marco de la provincia de Córdoba.

Bibliografía

- Bennett, Andy. 2004. “Consolidating the music scenes perspective”, *Poetics*, 32: 223-234.
- Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ed. Recovecos.
- Blázquez, Gustavo. 2013. “A puro cuarteto: ordenar y festejar la ciudad”, *Revista Deodoro*: 8-10.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido práctico. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . 2007. *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Druetta, Graciela Valeria y María Inés Sciolla. 2019. *Teatro del Libertador General San Martín: puesta en valor y actualización tecnológica*. Córdoba: Gobierno de la Provincia de Córdoba.
- Elías, Norbert y L. John Scotson. 2008. *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fisherman, Diego. 2004. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Florine Jane. 2000. “El desarrollo musical del cuarteto cordobés” en *Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular (IASPM-AL)*. <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000/>
- González, Juan Pablo. 2021. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Grimson, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Hepp, Osvaldo. 1988. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor.
- Montes, María de los Ángeles. 2019. “Masculinidades, pasión y violencia en las letras del cuarteto cordobés”, *Contrapulso*, 1/1: 1-19.
- . 2021. “El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos”, *Contrapulso*, 4/1: 37-53.
- Montes, María de los Ángeles y Ana Carolina Andreis. 2022. “Los chicos suenan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere”, *Revista de Signos Sentidos*, 23. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/DeSignosySentidos> [acceso 5/2003]
- Pizarro, Hugo. 2009. “El cuarteto ayer y hoy: el ritmo que comunica a los cordobeses” en *Revista Questión*, 1/23.
- Schmucler, Héctor. 1989. “Los cuartetos, entre la tragedia y la farsa”, *Revista Plural*: 295-302.

Waisman, Leonardo. 1995. “Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés” en *Actas de las VIII jornadas de la Revista de Musicología y VII conferencia anual de la AAM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega: 122-146.

Prensa

Redacción *La Nación* (9/20/2004). El cuarteto llegó al teatro lírico de Córdoba. *La Nación*: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-cuarteto-llego-al-teatro-lirico-de-cordoba-nid637847/>

Redacción *La Voz* (25/ 9/2004). La Barra festeja sus 10 años a lo grande en el Pajas Blancas Center. *La Voz del interior*: http://archivo.lavoz.com.ar/2004/0925/Espectaculos/nota272302_1.htm

Redacción *La Voz* (27/ 9/2004). De frente. *La Voz del Interior*: http://archivo.lavoz.com.ar/2004/0927/Espectaculos/nota272769_1.htm

Cuarteteando (9/27/2019). A 15 años del show de La Barra en el San Martín. Disponible en línea: https://eldoce.tv/cuarteteando/la-barra-en-el-teatro-del-libertador-san-martin-aniversario-decimo-2004-diez-anos-javier-la-pepa-brizuela-carlos-de-piano_90240

Redacción Vos (21/ 9/2021). 25 polémicas inolvidables del mundo artístico cordobés. *La Voz del Interior*: <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/25-polemicas-inolvidables-del-mundo-artistico-cordobes/>

Fuentes primarias

Archivo del teatro del Libertador San Martín.

Archivo de la legislatura de la provincia de Córdoba.