

Un mayor grado de especialización en los músicos permitió ya en los últimos tramos de los años veinte, un considerable aumento de grabaciones locales. La sucursal argentina de Odeón (los discos Nacional, más las ediciones bajo licencia de la casa central) compitió con la poderosa Victor Talking Machine Company que impulsó a las orquestas de Carabelli, Fresedo y un tal «Real Jazz». (A comienzos de los treinta, un pase conmovió el mundo de la música popular: Carlos Gardel se transformaba en artista exclusivo de la RCA Víctor). Sellos más pequeños —Electra, Síncopa y ritmo, etc.— trataron de llenar los huecos de la industria cultural con ofertas diferentes a la caza de un mercado diferente. La competencia de las corporaciones del disco fonográfico se instaló en Argentina, repitiéndose en este país en escala chica la feroz lucha norteamericana y europea. El jazz no quedó al margen de la situación. Odeón, por ejemplo, era sinónimo del jazz que hacían Blackie (Paloma Efrom), Santa Paula Serenaders, René Cospito, Eduardo Armani, Rudy Ayala y Harold Mickey.

Por esa época las radios comenzaban a firmar contratos estables con orquestas. Este fenómeno de la música «en vivo» en las emisoras —verdaderos planteles profesionales que incidían en las preferencias del público oyente— iba a hacer eclosión en los años treinta y en los cuarenta (la historia del tango se lee, en gran medida, a partir de la reconstrucción de las ofertas radiales). Solían ser —no siempre— contratos en exclusividad, lo cual habla del grado de aceptación que las bandas de jazz estaban cobrando entre una *audience* que aprobaba la coexistencia pacífica del tango con el jazz. Mas allá de los polémicos, y hasta cierto punto discutibles, estudios comparados que se han trazado entre estas dos músicas, no hay duda de que la coincidencia de sus respectivos apogeos, esa sincronía tan festejada por los aficionados al baile y a la radiofonía, habla de la capacidad de ambas especies para contener y transmitir una sensibilidad *urbana* y *moderna* expandida por diversos sectores sociales. Es cierto que la clase media *condujo* con su expectativa y su gusto musical el sustento sociológico del *boom* tanguero y del *boom* jazzístico de las décadas del treinta y del cuarenta. Pero la amplitud del éxito se debió a la capacidad de estas «mesomúsicas» (diría Carlos Vega) para erigirse en paradigmas de la cultura de masas.

y nutrido movimiento jazzístico argentino. La historia discográfica retiene algunos registros que hoy escuchamos con curiosidad: Yes, we have no bananas, La rosa encarnada, Je suis Mimí, Escalera real, Antoinette por Roberto Firpo; Sweet, sweetheart, No es ella dulce, Shouting y Electric girl por Francisco Canaro; Frivolidad, Mimosa, Me vuelves loco (cantando Mercedes Simone) y Cloe por Adolfo Carabelli; etc.

Sam Wooding: el estímulo externo

La historia del jazz en la República Argentina está ligada a las grandes visitas internacionales que siempre han significado un impulso y un estímulo artístico y comercial muy fuertes. Así como en los años cincuenta las actuaciones en Buenos Aires de Dizzy Gillespie y Louis Armstrong fueron puntos de inflexión en la evolución sudamericana del género, la llegada al país de Sam Wooding en 1925 marcó el primer contacto de envergadura del público argentino con una banda de jazz. Los *chocolates kiddies* de Wooding, al igual que sus compatriotas León Abbey y Connie Mc Clean, fueron una explosión negra cuatro años antes que Josephine Baker debutara en el

teatro Astral de la calle Corrientes. Wooding no hacía el estilo Nueva Orleans. Lo suyo era música del área Nueva York, más ligada quizás a las orquestaciones de James Europe o incluso del primer Fletcher Henderson que al sentido improvisatorio encarnado por entonces por King Oliver, Jelly Roll Morton y Louis Armstrong, aún desconocidos en Sudamérica en 1925. Sin embargo, si se lo compara con los grandes acaparadores de honores jazzísticos de la época —Paul Whiteman («El rey del Jazz») y Jean Goldkette, o los más fidedignos Original Dixieland Jazz Band— lo de Wooding era una bocanada caliente de *swing* negro. Néstor Ortiz Oderigo, antropólogo y musicólogo africanista, ha dejado sus impresiones de muchacho absorto ante la magia de Wooding en Buenos Aires: «Hebert Fleming, principal trombonista de la orquesta, estaba dotado de una impecable sensibilidad rítmica, de un recio timbre *hot* y un estilo que se acerca al de los grandes trombonistas negros de la escuela del jazz espontáneo». ⁷ También lucían Willie Lewis, Gene Sedric (futuro integrante del combo de Fats Waller y uno de los mejores saxofonistas altos de la década del treinta) y John Warren, entre otros. ¿Que característica sonora provocaba ese fuerte impacto que señaló un momento clave en la historia del jazz en Argentina? Por lo pronto, se trataba de una formación negra, cuyos integrantes eran vistos y oídos como la exótica prolongación de la música que había llegado al país por la vía *Sweet y Straight* de Whiteman y sus seguidores. Pronto se supo que era al revés: el plantel de Wooding dio cátedra en materia de secciones instrumentales —las maderas sorprendieron por su articulación y volumen sonoros— y mostró en sus conciertos de qué manera la «suciedad» de un ataque mordiente en las trompetas o el relax rítmico de una sección de acompañamiento podían ser *valores* estéticos partiendo de otros sistemas de evaluación, menos *occidentales* y más fieles a la concepción de la música y el mundo del negro norteamericano.

El 8 de Abril de 1927, Wooding y sus solistas debutaban en el cine-teatro Empire en la esquina de Corrientes y Maipú (la vieja zona del espectáculo porteño, hacia el Bajo de la ciudad). Tres meses después, en el teatro Esmeralda (luego Maipo, cuna del teatro de revistas en Argentina), León Abbey y su banda hicieron sonar nuevamente música afro en el centro de la ciudad de los inmigrantes. La proximidad de los conciertos y la revelación de ese *otro* «jazzbandismo», menos aferrado a las pistas de la partitura y hecho por solistas negros que improvisaban paráfrasis de temas populares, debe haber causado una impresión muy grande. A partir de ese momento, la palabra jazz cobraría un significado más preciso para los melómanos argentinos.

Hacia una mayor especialización

Si al director de tango Adolfo Carabelli, estrella de la casa discográfica Víctor a fines de los veinte, se lo suele incluir entre los pioneros que popularizaron melodías más o menos cercanas a la morfología del jazz, René Cospito, pianista, se ganó un

⁷ Néstor Ortiz Oderigo, *Rostros de bronce*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1964.

lugar fundamental en la forja de la especie en Argentina. Su estilo, ligado al *high brow* del cornetista Red Nichols, ingenioso, ligero y muy prolijo, derivó de las escuelas jazzísticas blancas de Nueva York, principalmente, cuyos exponentes escuchaban a su vez a los solistas negros. Por lo tanto, Cospito «jazzificó» el ambiente porteño desde una óptica que, siendo blanca, desarrollaba el ritmismo y la improvisación como bases del lenguaje musical.

Ya en 1923, Cospito trabajaba como pianista profesional en cines según la costumbre de entonces. Había empezado como musicalizador en una sala de su barrio de Núñez, para luego trasladarse al centro: los cines Paramount, Gaumont e Hindú supieron de su destreza al teclado. En su etapa «muda», el cinematógrafo se valía del acompañamiento sonoro del piano o del de conjuntos de pocos instrumentos. Al pianista le tocaba seguir al pie de la letra las secuencias filmicas. El buen profesional, mitad lector mitad repentista, buscaba correspondencias musicales. Para una escena de miedo, por ejemplo, ejecutaba alguna melodía sobre escala exótica o un acorde disminuído sin resolver; para el romance servía un pasaje expresivo en tiempo lento; para carreras y malentendidos, nada mejor que el veloz entrecruzamiento de manos del *ragtime*. De este exigente entrenamiento Cospito extrajo varias enseñanzas, una de las cuales tuvo que ver, seguramente, con esa tendencia tan suya de empalmar temas populares con clásicos, jazz con piezas académicas, rasgo algo *kitsch* que resume sin embargo un tic típico de la nueva música popular que estaba surgiendo por aquellos años en todo el mundo.

En 1925, Cospito formó su primer conjunto, integrado por Eduardo Stalman en violín, Ismael «Pibe» Paz en saxo, Eric Mastro (Mastrovicenzo) en «pistón» (hoy trompetas) y un tal Raymundo en batería. Este quinteto —*RVC. y sus cuatro melódicos muchachos*— recreaba las versiones de los discos de Nichols, Whiteman, Trambauer, la O.D.J.B. y Bix Beiderbecke que llegaban por importación o que se editaban, licencia mediante, en los sellos locales. Este ejercicio de transcripción fue la única vía de conocimiento para una música que siempre escapó al código pentagramado. En su instrumento, Cospito admiraba a Fats Waller, Frank Banta, y, sobre todo, Zez Confrey, cuyo *Gato en el teclado* era considerado el paradigma de destreza de los pianistas de la época. Hasta la aparición de solistas de la talla de Héctor Lagna Fietta, Enrique Lynch y el talentoso Enrique «Mono» Villegas, en Cospito recayó la difícil tarea de mediar entre la fidelidad discográfica y la función requerida en las pistas de baile y las confiterías céntricas. Juzgándola en el marco de los imperativos de la época y los condicionamientos por la industria del entretenimiento imponía a los *artífices* (o habría que anotar *artesanos*) de la cultura de masas, la *obra* de Cospito —y en particular la de sus primeros años—, más algunos momentos de la asociación con Eduardo Armani, queda como un atractivo y valioso producto popular «de entreguerra».

También insertó tempranamente en el circuito del jazz comercializado, Eleuterio Iribarren agrupó motivaciones jazzísticas en torno a su banda, también volcada en torno a su banda, también volcada a un repertorio de inconfundibles referencias hispano-