

Orígenes del jazz en la Argentina

El jazz latiendo su sonido irregular, loco, sobre la tarima, es el corazón del tiempo.

Raúl González Tuñón: *Jazzband*. 1930.

El jazz echó raíces en Argentina tanto por expectativas auditivas de una clase media emergente como por expansión del capitalismo norteamericano que saludó la debacle europea de 1914-1918. La validez del género en el país, sin embargo, se comprende también en relación a la historia local del espectáculo musical. Ya en 1870 se conocieron en Buenos Aires los Palermos Minstrels, artistas de variedades especializados en el *cake-walk* o danza del pastel. En 1867 había debutado en el teatro Coliseo el pianista de Nueva Orleans Louis Moreau Gottschalk: sus composiciones *La bamboula* y *El banjo* familiarizarían al público porteño con términos del glosario afroamericano. Pero estos mojonos negros en la música argentina —que en cierto modo complementaban el artísticamente rico acervo africano en el Plata: piénsese en la probable etimología de los vocablos argentinos tango y milonga, por ejemplo —eran apenas muestras aisladas de un vasto cancionero folklórico, más conocido en el mundo entero por las estilizaciones de un Stephen Foster que por expresiones étnicas auténticas.

A partir de 1890 el panorama se amplió. Paralelamente a la etapa expansiva del antiguo tango criollo, la corriente musical y dancística de marcas negro-americanas fue estableciendo su red de público que, si bien estrecha y no exenta de curiosidad pasajera, se nutrió de la formidable vida nocturna de una Buenos Aires cosmopolita. El país moderno —ese de la «modernidad periférica»¹ que no escapó al poderoso influjo de las síncopas— aceleró notablemente el ritmo de penetración de formas culturales que se filtraban, con mayor menor grado de sublimación, en las metrópolis. Aquí es necesario recordar que los aportes de la inmigración europea masiva («aluvional», la llamó el historiador José Luis Romero) al espectáculo artístico se tradujeron tanto en el crecimiento gigante de una *audience* policlasista —con predominio de clase me-

¹ Esta expresión sirve de título a un libro de la investigadora Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1988). Allí la autora repasa la vanguardia literaria como contenedora y a la vez proyectora del boom urbano. La ruta del jazz en Argentina podría agregarse a ese cuadro estético como «telón» sonoro pero también como «texto» de validez sociológica, tanto desde el punto de vista de una historia cultural como desde la perspectiva de la propia evolución literaria argentina: en este sentido es bien sabido el interés jazzístico de conocidos escritores porteños (los hermanos González Tuñón, Evar Méndez, Leopoldo Marechal, Ulises Petit de Murat, etc.) En algunos de ellos el jazz fue una pasión de igual intensidad que la literatura: Evar Méndez fundó una revista especializada en música «americana»

(*Swing*, 1936) y Ulises Petit de Murat escribió sobre bandas negras en diarios y revistas. Otros escritores llegaron a conducir programas de radio y organizaron ciclos en teatros y cines. El jazz fue para muchos artistas y escritores modernistas la vía de experiencia moderna más rápida y contundente: en ninguna otra manifestación del espíritu lo sólido se desvanece con tanta rapidez. Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (La experiencia de la modernidad), Madrid, Siglo XXI, 1988.

² En nuestro trabajo *Las canciones del inmigrante* (Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1989) hemos investigado los tipos de inserción del músico inmigrante en el ambiente cultural argentino y los modos con los que lo modificó modificándose a sí mismo.

dia y media baja— como en la composición misma de los principales cuadros artísticos². La creciente demanda de números de varieté y music-hall más la consolidación de toda una frontera tanguera que ganaría finalmente el centro de la ciudad, fueron delineando los perfiles de una música popular urbana dinámica y compleja en sus sentidos estético y social. Si bien la inmigración priorizó institucionalmente el universo de zarzuelas y óperas —en la *alta cultura*, pero con fuerte sustento popular—, ciertas formas y música y teatro *residuales* se fueron acumulando en los «entremeses» de la noche de Buenos Aires. Sobre la inmigración —mayoritariamente italiana y española— y las nuevas formas que cobró el espectáculo musical —coordinadas fundamentales de una importante franja de la cultura argentina anterior a 1930— se fue desarrollando una producción que vagamente podríamos ligar a un conjunto de vocablos de la industria del entretenimiento nocturno: *cabaret*, *revista*, *music-hall*, etc. En esos nuevos márgenes culturales surgió el jazz, a ello se moftó en función incidental primero y como protagonista artístico más tarde. La relación con el tango por el lado *popular* y con la música de concierto por el lado *clásico* no lo descaracterizó: antes bien lo insertó en la vida nacional en tanto lo acercó a otras expresiones de gran arraigo en el país. Por otra parte, hablar de jazz era hacer referencia a un importante aspecto de la cultura de masas, cuyos perfiles más sintomáticos se estaban consolidando en los años anteriores a la crisis y depresión de los treinta. El nuevo imperio de formas artísticas norteamericanas —cine, comics, magazines modernos, etc.— condujo al jazz más allá de sus fronteras nacionales revistiéndolo además de una definida connotación *moderna*.

A comienzos de los veinte se hablaba en el mundo hispanoparlante de «jazzbandismo», término que el escritor español Ramón Gómez de la Serna supo sustantivar como sinónimo de lo afro en América, pero también como metáfora de un futuro hecho presente en la velocidad, la ruptura de los lenguajes de las artes, el vértigo de los rascacielos y la liberación de Dionisos en el siglo veinte. El imperio del jazz se conectaba así con una *sensibilidad de época* que remitía a las lúcidas intuiciones de Scott Fitzgerald (*The roaring twenties*) y a las viñetas epocales del cine norteamericano que se veía en Buenos Aires (*42nd Street*, *Children of jazz*, etc.). En todas esas obras el jazz aparecía estrechamente conectado con los profundos cambios de costumbres y moral que se percibían en la juventud occidental. Reducida a los sectores pudientes en cuanto a un protagonismo social, el tipo de la «flapper» rioplatense se difundió no obstante por la población argentina a través de los *mass media* que en tiempos el presidente Hipólito Yrigoyen tuvieron su primer gran esplendor.

Mientras en el área de las *imágenes* el jazz se filtraba por entre otros medios de la cultura de masas, algunos *adelantados* hicieron lo suyo en materia de promoción musical propiamente dicha. Harold Phillips ancló en Buenos Aires en 1900 y antes de convertirse en pianista de tango supo tocar ragtime, anticipo histórico del jazz; de la compañía de Ana Pavlova —epígono de la troupe Diaghilev— se desprendió el violinista ruso Raúl Lipoff, «quien aparentemente habría tomado contacto con el jazz

en los Estados Unidos»³. Lipoff se quedó en Argentina y compuso con el pianista danés Oscar Frederickson una banda musical. Gordon Stretton (violín) y Paul Wyer (clarinete y violín) fueron otros de los introductores del «jazzbandismo» en el país. El primero llegó a ser un activo animador de famosos cabarets porteños. Wyer, por su parte, había llegado a Buenos Aires como integrante de la célebre compañía de revista Ba Ta Clan de París, dirigida por Madame Rasimi. Excelente músico negro —había grabado en Estados Unidos con W.C. Handy, el autor del *Saint Louis Blues*— Wyer se afincó en Argentina y formó junto al pianista Adolfo Ortiz, Dixi Pals, una de las más competentes bandas, cuyo sonido *hot* y negro hizo las delicias de los más exigentes aficionados de los años treinta.

Un franco-armenio, Kalikian Gregor, que acompañó a Carlos Gardel en unas actuaciones en Niza y en la aventura de grabar cuatro canciones en francés, fue otro de los expositores de una música que si bien no era jazz exactamente estaba al menos construida sobre giros melo-rítmicos y timbres mayoritariamente nacidos en los prostíbulos de Nueva Orleans⁴.

Hacia 1925, la popularidad del «jazzbandismo» estaba relativamente extendida por entre los códigos del periodismo, la naciente radiofonía comercial y el teatro de variedades. El humor gráfico corroboraba con frecuencia este rol adquirido. La revista *Caras y Caretas*, infaltable en todo hogar de clase media, ridiculizaba al gabinete del por entonces presidente radical Marcelo T. de Alvear acudiendo al léxico del momento: «Año nuevo, vida nueva, Jazz Band criolla. Una de las tantas desafinadas orquestas del año. 9 profesores. Notable variedad de instrumentos. Repertorio único»⁵.

Las propagandas del sello discográfico Nacional, del productor inmigrante Max Glucksmann, incluía varios fox trots —casi tantos como tangos— a cargo de artitas relativamente especializados: José Bohr, Juan Robledo, la Eleuterio Iribarren American Jazz Band, etc. Los grandes directores de tangos, por su parte, no se quedaban atrás: el *aggiornamento* pasaba necesariamente por la inclusión de temas «americanos» en el repertorio para baile. Así lo hacían Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro y Adolfo Carabelli, este último un verdadero estudioso del jazz orquestal que llegó bastante más lejos que sus circunstanciales competidores⁶.

La interpretación del fox «*Pero hay una melena*» señalaba un doble éxito: el de sus infalibles intérpretes (Gardel-Razzano) y el del baile «americanizado», expansión del modelo que llegaba en discos y orquestas visitantes. Las promociones discográficas, a su vez, operaban con ese conjunto de asociaciones propias del nuevo estadio de cultura popular urbana al que Argentina estaba entrando. Glucksmann, por ejemplo, hacía propaganda de su «fonógrafo sin bocina» («la máquina parlante que no falta en ningún hogar») y de «la valija parlante», ideal para llevar tangos a cuestras, más algún fresco shimmy o fox trot. La promoción iba acompañada de una ilustración que mostraba a unos alegres y despreocupados jóvenes en un día de campo que almorzaban sobre la hierba mientras de la bocina vendida por Glucksmann salía la música preferida por los distendidos paseantes.

³ Dato consignado en el informe inédito de Olga Zaffore y Ana M. Deschner, La Argentina y los antecedentes del jazz.

⁴ Sobre esta curiosísima y poco conocida figura del music-hall internacional escribió Osvaldo Sosa Cordero en su completo libro *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)* (Buenos Aires, Corregidor, 1978).

⁵ Caras y Caretas. Buenos Aires, 10 de enero de 1925.

⁶ La aparición de partituras de jazz en los repertorios de las orquestas típicas se dio en los años de la aceptación masiva del tango y el visto bueno del establishment. La multiplicidad de funciones de los plantales instrumentales (baile, confiterías, discos de consumo hogareño, etc.) las ubicó en una situación exigente y delicada en lo que a material de interpretación se refiere. Los principales directores —Canaro, Firpo, Fresedo, etc.— solicitaron los servicios de solistas del temprano jazz argentino, dejando en el rol armónico a las cuerdas de la formación de tango. Respecto a la sección rítmica, está quedó compuesta por el pianista original en las actuaciones «en vivo» (y según fuentes orales, un tecladista de jazz «anónimo» para las grabaciones) y un baterista de ejecución más próximo a la percusión de las orquestas sinfónicas que al ritmismo de las bandas negras. El contrabajo fue muchas veces reemplazado por la tuba. Así se recreó un jazz sweet o straight al estilo Paul Whiteman que funcionó con éxito hasta el surgimiento de un verdadero