

6. Orquesta típica y Jazz band. Contrapuntos mediáticos

JIMENA ANABEL JAUREGUI

83

El tango y el jazz encuentran una historia entrelazada en acompañamientos y contrapuntos. Nacidos en los márgenes decimonónicos, frutos de la mixtura cultural inmigratoria, resonaron marcando el ritmo de las grandes ciudades del siglo XX. En aquellas primeras décadas, la prensa argentina evidenció los múltiples vínculos entre estas expresiones artísticas a través de su fuerte presencia coetánea en artículos periodísticos y publicidades de discos. El tango fue clasificado en aquellos metadiscursos gráficos que acompañaron su desarrollo sonoro, como un género musical en relación y contacto estrecho con otras músicas. Entre ellas, el jazz disputaba un rol fundamental. El presente artículo traza un recorrido por aquellos comienzos mediáticos a fin de reconstruir al menos parte del proceso de conformación de ambos géneros de la música popular.

Palabras clave: tango, jazz, géneros musicales, mediatización

*Una cosa es lo que está escrito y
otra cosa es el swing, el yeite, todo lo que
se le quiera poner a una música popular*

LUCIO DEMARE

Introducción

Expresiones artísticas de origen marginal, producto de la mixtura cultural de pueblos inmigrantes en tierras ajenas que se hicieron propias, el tango y el jazz encuentran una historia entrelazada en acompañamientos y contrapuntos. Músicas nómades pero siempre arraigadas a su suelo natal, despidieron el siglo XIX desde el margen para conquistar el mundo a principios del siglo XX. Con el oído impregnado de su vitalidad actual, las próximas líneas pretenden trazar un recorrido por aquellos comienzos a fin de reconstruir al menos parte de su proceso de conformación como géneros de la música popular.

Dentro del marco de la presente investigación¹, la necesidad de profundizar el estudio de los vínculos entre el tango y el jazz surge de la observación de su fuerte presencia coetánea en artículos periodísticos y publicidades de discos de la prensa gráfica argentina en las primeras décadas del siglo pasado, específicamente hasta 1935². Como ya expusieramos en otro momento (JAUREGUI, 2009), el tango es clasificado en aquellos metadiscursos gráficos que acompañaron su desarrollo sonoro, como un género musical en relación y contacto estrecho con otras músicas. Así pudo describirse cómo hacia los años '20 en las diversas y hasta contradictorias caracterizaciones que referían al tango como un objeto cultural *nacional*, *popular*, *criollo* y *porteño*, ninguna de estas categorías le era exclusiva. Por el contrario, el tango se nos presentaba tan *nacional* como el estilo y la zamba, tan *popular* como el jazz, tan *criollo* como la chacarera, la tonada y el gato y tan *porteño* como el vals. Aunque, a su vez, el tango no era *nacional* en el mismo sentido que el paso doble y la tarantela, ni *criollo* como la mazurca, la polka y la ranchera.

A partir de esta metaclasificación, producto de un análisis descriptivo entendido como la organización de materia ya recortada por otros discursos (HAMON, 1994), pudo establecerse que el tango, en el momento de su conformación como género musical, hace sistema con otras músicas que lo definen en su relación de semejanza y diferenciación. Dicha tesis parte de concebir a los géneros como clases de objetos culturales que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad (STEIMBERG, 1993). Desde esta perspectiva, el tango se circunscribe a lo musical como soporte perceptual acotado a una determinada materia significativa y a rasgos retóricos, temáticos y enunciativos específicos, que delimitan un horizonte de expectativas dentro de un momento histórico dado. Asimismo, como ya lo expresara Aristóteles en su *Poética*, un género se define por la oposición de sus rasgos con los de otros géneros a los que se confronta.

84

De allí nuestro reiterado interés en indagar el momento fundacional del tango en relación con aquellas otras músicas con las cuales convive y hace sistema en sincronía. No obstante, se abre en este punto un interrogante de mayor especificidad que nos conduce a ahondar especialmente en el vínculo que el tango establece con el jazz en el ámbito rioplatense. ¿Por qué privilegiar el estudio de este género sembrado en Nueva Orleans por sobre las otras músicas con las que se relaciona el tango en sus orígenes?

Como primer impulso, respondemos a nuestra propia observación del lugar relevante que ocupa el jazz en las publicaciones locales de las primeras décadas del siglo XX. De allí la intención de establecer los rasgos centrales de su presencia gráfica para poder leer a contrapelo el desarrollo de la música sincopada en tierras del tango. En segundo

1 El presente artículo es resultado del Seminario *Música y Comunicación. La música/las músicas* (Amparo Rocha Alonso y María Elena Larregle, FSOC-UBA) y de la investigación *La construcción mediática del tango: sus orígenes multimedia*. Beca Estímulo 2009. Inscripta en Proyecto Ubacyt S094 "Letra, imagen y sonido. La construcción mediática de la ciudad" dirigida por José Luis Fernández.

2 Dado el objetivo de investigar los orígenes del tango en relación con la conformación de los medios de sonido en Buenos Aires, 1935 se establece como fecha de cierre en tanto "en ese año el gobierno nacional obliga a las distintas compañías telefónicas a unir sus redes (...) para constituir, por primera vez, una red común *interindividual mediatizada*; pero esto coincide también con la utilización definitiva de las *técnicas fonográficas* para grabar, imprimir y reproducir centralmente música y la radio con los lenguajes y géneros que perduran hasta la actualidad" (Fernández, 2008a: 36).

lugar, desde la mirada actual, el jazz adquiere suma importancia en virtud de su vigencia por sobre otras músicas que, siendo gravitantes alrededor del tango a comienzos del siglo pasado, hoy han perdido centralidad en las prácticas sociales a ellas vinculadas. Por último, atento a los objetivos de nuestra investigación, resulta fundamental indagar los orígenes de ambos géneros musicales en correlación con la historia de los medios de comunicación y la posibilidad de mediatizar el sonido, para poder pensar en paralelo y perpendicularmente la gestación y el desarrollo de los géneros de la música popular del siglo XX. Ello nos abrirá nuevas nociones e interrogantes para comprender y cuestionar fenómenos de renovado interés como ser la globalización y la fusión contemporánea de géneros y estilos musicales.

Tiempos de *típica* y jazz

Ante la tarea de delimitar un objeto de estudio, los géneros como moldes sociales de clasificación también operan sobre el investigador. Estudiamos samba, tango, bossa nova, jazz, rock y así como ocurre con otros objetos culturales, cada uno se nos presenta como un universo cerrado aunque a la vez inabarcable. Al respecto, Ochoa (2003) advierte sobre la escasa problematización de la idea de género en los estudios de música popular. Sólo recientemente su definición habría alcanzado el status de categoría clasificatoria construida históricamente como sistema para organizar las jerarquías entre semejanzas y diferencias sonoras. Impregnados en este contexto, al comenzar a rastrear las primeras apariciones de lo referido al *tango* en las publicaciones del diario *Crítica* y las revistas *Caras y Caretas* y *Sintonía* de los primeros decenios del siglo XX, no fuimos a priori a buscar allí los vínculos con otras músicas, ellas aparecieron e hicieron evidente que un género no puede en sí mismo definirse sino es por la relación sistemática que establece con su no ser constitutivo.

Sin desoír aquella observación, puede advertirse que desde la década del '20 los avisos gráficos de discos *Nacional-Odeón*, *Victor*, *Electra* y *Discos Brunswick* publicitan en conjunto tangos, shimmys y fox trots, incluso como parte de un mismo disco o en el repertorio de un solo artista. Discos *Nacional*, por ejemplo, al clasificar sus grabaciones por intérprete, presenta a músicos como Francisco Canaro, Roberto Firpo o Francisco Lomuto, alternando orquesta típica y *jazz band* a ambos lados de sus discos. Asimismo, junto al dúo Gardel-Razzano, Ignacio Corsini y orquestas típicas como las de Osvaldo Fresedo, pueden encontrarse en la misma publicidad discos de la *american jazz band* de Eleuterio Yribarren o de la *jazz band* de Adolfo R. Aviles³.

Continuando con esta tendencia, hacia finales de “los años locos” el lugar que ocupa el jazz junto al tango muestra signos de su estabilización y jerarquización en la vida social de la época por sobre otras músicas. Ello se evidencia en la página dominical que el diario *Crítica* le dedicara al tango donde, bajo el título “Tangos y otras canciones populares”, la sección denominada “Jazz-Band” ocupaba una columna de publicación regular que le era exclusiva. Mientras otras músicas caracterizadas como “populares” tales como rancheras, valeses, paso dobles, polkas criollas y mazurcas se alternaban en

3 *Caras y Caretas*, 12 de abril, 20 de septiembre y 18 de octubre de 1924; 28 de marzo y 11 de julio de 1925; 12 de junio y 21 de agosto de 1926; 2 de junio y 6 de noviembre de 1928.

la nota principal de cada edición, el jazz mantenía su espacio gráfico en forma estable.

Algo similar en cuanto a la importancia del jazz, pero en los primeros años de la década del '30, puede advertirse en la revista *Sintonía* donde, dentro de la grilla de programación radial, la clasificación de "Orquesta de jazz" es la que presentaba con mayor centralidad a un género musical por sobre otras categorías del grillado que refieren a espacios musicales: "Cancionistas", "Cantores nacionales", "Cancionistas y cantores internacionales", "Cantores fantasistas y conjuntos americanos", "Conjunto de guitarras", "Cantantes líricos", "Dúos de canto popular", "Orquestas y conjuntos folclóricos", "Conjuntos vocales", "Estilistas y Folkloristas", "Rondallas, conjuntos de laudes y baikaas", "Solistas de música clásica y popular" y "Orquestas típicas".⁴

Un hallazgo semejante acerca de la convivencia local entre el jazz y el tango por aquellos años es la que relata haber experimentado Sergio Pujol mientras consultaba *Sintonía* en busca de información sobre los inmigrantes y el espectáculo. Como explica en el prólogo de la segunda edición de *Jazz al sur*, aquel libro fue justamente motivado por ese descubrimiento mientras reparaba en el objeto de otra investigación. "Me sorprendieron las abundantes referencias a las orquestas argentinas de jazz que animaban bailes en los tiempos dorados del tango. No se trataba de dos o tres formaciones: eran decenas, todas muy solicitadas por un público bastante heterogéneo, si bien por esos años el jazz parecía ser un berretín de la clase alta." Pujol (2004: 7). ¿Cómo eran entonces aquellos días de *típica* y jazz? ¿En qué momento de su desarrollo se encontraban estas músicas y cuál era la formación de sus orquestas?

86

Orquestas típicas: *tradición y evolucionismo*

Si bien los datos históricos permiten señalar a 1912 como el año germinal del incipiente nacimiento de la orquesta típica, se sostiene que fue el violinista Francisco Canaro quien bautizó a la orquesta bajo ese nombre en los bailes de Carnaval de 1917 en Rosario (SALAS, 1995). En aquella ocasión, dos formaciones orquestales contrapuestas se reunieron para marcar los posteriores rumbos estilísticos de la ejecución del tango: las denominadas *tendencia tradicional* y *tendencia evolucionista*, encabezadas respectivamente por Canaro y por el pianista Roberto Firpo. Ellos fueron pioneros en conjugar bandoneones, piano, violines y contrabajo, diferenciándose en la forma de interpretar el tango. Como agrega Garramuño (2007), ambas orquestas eran contratadas para trabajar en un mismo salón, brindando una gran variedad en el modo de ejecutar tangos, dada la demanda de un público que buscaba precisamente esa diversidad.

Uno de sus fundadores, figura bisagra entre la marginación y el reconocimiento social, el uruguayo Francisco Canaro, era hijo de un inmigrante italiano sumergido en la pobreza que decidió probar suerte en Buenos Aires. Siendo aún adolescente, construyó su primer violín con un envase de la fábrica de latas de aceite en la que trabajaba. Sólo después de recorrer prostíbulos suburbanos pudo incorporarse al conjunto dirigido por Vicente Greco y formar en 1916 su propia Orquesta (SALAS, 1995). La misma

4 *Sintonía*, 26 de mayo de 1934.

contaba con músicos de renombre como el pianista José Martínez, los bandoneonistas Osvaldo Fresedo y Pedro Polito, el violinista Rafael Rinaldi y el contrabajista Leopoldo Thompson. De este modo, daba forma definitiva al sexteto típico de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo, que por largos años identificó la formación de las orquestas típicas, hasta la aparición de once integrantes en los años '40.

Como representante de la corriente *tradicional*, Canaro se caracterizó por un estilo de marcada acentuación rítmica de cuatro por ocho. Su concepción esencialmente bailable del tango dejaba en segundo plano la preocupación por los recursos orquestales armónicos y melódicos. Entre sus principales legados figuran el haber sido el propulsor de la transformación rítmica del consabido dos por cuatro y el haber incorporado al *chansonnier* o *estribillista* en la orquesta típica, dando así relevancia a los cantores.

87

La vida del bonaerense Roberto Firpo, por su parte, resume algunos de los hitos de la historia argentina y del propio tango. Tras haber sido obrero de la fundición Vasena, escenario de la Semana Trágica de 1919 y trabajar como albañil, peón y empleado de aduana, aprendió rápidamente a tocar piano. La oportunidad de mostrar sus dotes llegó cuando los propietarios del Armenonville, primer cabaret porteño, decidieron llamar en 1913 a un concurso para el elegir una nueva orquesta de tango mediante el voto de sus habitúes. El triunfo lo consiguió Firpo, convirtiendo aquel escrutinio en un hecho histórico: “señalaba la génesis del reconocimiento del piano como instrumento conductor de la orquesta, abría la etapa del cabaret y marcaba el punto de partida de la orquesta típica”. (SALAS, 1995: 128). Junto al violinista Rocatagliatta y el bandoneonista Arolas formó el trío que no tardó en ser contratado por la firma Max Gluksmann para la grabación de discos *Nacional-Odeón*. En 1914 agregó un segundo violín y la casi olvidada flauta, para poco después sumar el contrabajo de Thompson, antes guitarrista, quien también acompañando a Canaro impondría algunos de los recursos más utilizados para este instrumento en la interpretación del tango.

Aquel acontecimiento protagonizado por Firpo abría sin dudas una nueva etapa en la historia del tango. “Una vez que a su vuelta de París el tango, ya en vías de ser definitivamente aceptado, era un producto que podía consumir la *gente decente*, se hizo necesario crear un nuevo ámbito donde disfrutar del baile sin necesidad de recurrir a la clandestinidad de sitios donde había que codearse —y hasta enfrentarse— con la plebe.” (SALAS, 1999: 126). La ley Sáenz Peña de 1912 que establecía el sufragio universal y secreto y que condujo al radicalismo al poder, hacía imperioso generar mecanismos de distinción social que desde 1853 eran innecesarios. Así nacieron los cabarets de inspiración parisina. Fue en el Armenonville donde Gardel y Razzano debutaron entonando *El pagané*, *La pastora* y *El moro* (grabado por el dúo junto a Firpo en 1917).

En las manos del virtuoso pianista, el *evolucionismo* mantenía una forma de la expresión principalmente melódica, incorporando definitivamente el piano a las orquestas de tango y dando prioridad a las cuerdas cantantes, sin descuidar por ello la potencialidad rítmica del tango para la danza. Entre sus principales aportes, impulsó un compás firme, dio al arreglo un papel protagónico, amalgamó las voces de los instrumentos y estimuló la emergencia de solistas virtuosos con sólida formación musical como De

Caro, Troilo, Pugliese, Gobbi (h) y Fresedo, entre otros. La orquesta pasó así a ser la conjugación de músicos que podían destacar su virtuosismo por sobre la concepción previa de una formación homogénea y compacta.

Jazz Band: de Nueva Orleáns a Chicago

Cuando hacemos referencia a otras músicas con las que dialoga el tango en sus orígenes, vale reparar sobre aquello que naturalizamos como música sin más. Small (1989) advierte que en Occidente es la tradición europea la que se erige como norma e ideal de toda experiencia musical, cima de una evolución que otras culturas, juzgadas como inferiores, exóticas o raras, no han alcanzado. Su legado es producto del período de la armonía funcional tonal⁵ posrenacentista que se extendió aproximadamente entre 1600 y 1910, época de los conocidos maestros de la ópera y el concierto. ¿Pero qué ocurre en 1910? Por aquella fecha arbitraria, mientras Ives, Debussy, Schoenberg, Stravinski y Webern intentaban superar la función individualista-expresiva del arte sonoro, nacía el jazz, desafiando la forma ortodoxa occidental de hacer y escuchar música. Desde allí, las tendencias estéticas musicales del siglo XX ya no pueden reducirse al eje tonalidad/atonalidad. Términos como timbre, ritmo, textura, color e intensidad comienzan a incidir en la caracterización de lo musical (FISCHERMAN, 2000).

88

El jazz se forjó en la ciudad de Nueva Orleáns, estado de Luisiana, territorio que antes de ser comprado por los Estados Unidos había permanecido bajo dominio francés y español. De la diversidad social, cultural y lingüística que allí confluía surge su singularidad, producto de la combinación de músicas de tradición afro-americana, como los cantos de trabajo, *blues* y *negro spirituals*⁶, junto al *ragtime*⁷, la música folklórica de las Indias Occidentales, las bandas militares y las orquestas de baile de la población blanca europea. Hacia 1890 las *Marching Bands* negras que tocaban en entierros, bodas y fiestas reducen su tamaño para formar las primeras *jazz bands*. Su instrumentación consistía en tres líneas melódicas tocadas por corneta o trompeta, clarinete y trombón e instrumentos rítmicos como la tuba baja o el contrabajo, percusiones o batería y banjo, guitarra o piano. Aún dentro de la armonía funcional y el ritmo de dos por cuatro de la marcha, incorporaron fuertes rasgos del lenguaje musical africano. Entre ellos se destacan la alta complejidad rítmica a partir de la superposición, el fraseo *off-beat* como desviación del pulso regular, la entonación *hot* sucia y emotiva, la improvisación y la forma responsorial del *call and response* entre solista y coro (ORTIZ ODERIGO, 1952).

Si bien la conjunción de músicos de población negra y blanca dio vida al jazz, se suele

5 “Eslabonamiento de una sucesión de tríadas en relación con una tónica, de manera tal que formen una secuencia que es significativa y expresiva para el oído acostumbrado (...) Lo que define a la tríada son las relaciones entre las notas, más que las notas mismas” (Small, 1989: 23-24).

6 Canciones litúrgicas creadas por esclavos de contenido social. “Contemplan problemas que nada encierran de misticismo. Además de las frecuentes citas a la esclavitud, a la venta de los esclavos, a la separación de padres e hijos, se deslizan en sus versos claras referencias al medio ambiente en que transcurría la dura vida de los esclavos y al clima pavoroso del cautiverio” (Ortiz Oderigo, 1952: 70).

7 “Tiempo desgarrado/sincopado”. Estilo pianístico que combinaba música europea de salón con el banjo.

designar como *dixieland*⁸ a la manera de tocar de los blancos para diferenciarla del jazz de Nueva Orleans propiamente dicho. Justamente la *Original Dixieland Jazz Band (ODJB)* grabó el primer disco de este género musical en 1917. Años más tarde, en la década del '20, a partir de los cambios producidos por la Primera Guerra, el centro de jazz se traslada a Chicago. Allí migran los grandes representantes de Nueva Orleans y, en un intento de imitar su música por parte de los jóvenes locales, se crea el estilo de Chicago. A rasgos ya propios como las *blue notes* —terceras y séptimas tanto mayores como menores—, la *alteration* —colorido de la armonía funcional— y la polifonía, se agregan los *hot-solos* de estrellas como King Oliver y Louis Armstrong. La guitarra y el piano sustituyen al banjo, el contrabajo a la tuba y con frecuencia se introduce el saxofón en lugar del trombón. Ya en los '30, el desarrollo musical de Nueva York da por terminado aquel período del *hot jazz* tradicional: reina el estilo *swing*, el éxito comercial y la formación de *big bands*, grandes orquestas que no por ello dejan de destacar el virtuosismo solista.

Alcanzado este punto y habiendo recorrido apenas los primeros años de la vida del jazz, no es difícil coincidir con Berendt (1962) en que lo más importante de esta música es su desarrollo estilístico en correlación con una determinada época: la alegría libre de toda preocupación del Dixieland previo a la primera Guerra Mundial y la intranquilidad de los años '20 en el estilo de Chicago y la seguridad y la standarización en masa del swing. ¿Pero cómo se desarrolla esta música en los márgenes del Río de la Plata? ¿Cómo llega a estas tierras la música sincopada y cuál es su lugar junto al tango? Para dar cuenta de ello, se torna necesario establecer algunos de los principales rasgos que adquiere el jazz en la cuna de la orquesta típica, considerando los paralelismos de la vida germinal de ambas músicas y la incidencia que en su desarrollo y estabilización como géneros puede postularse desde la historia de su mediatización.

Jazz en los discos y en la radio del tango

Investigaciones historiográficas estipulan que entre 1910 y 1916 el jazz llega a Buenos Aires a través del music-hall, ante la positiva recepción de un público que vinculó esta música al cine y a los Estados Unidos como emblemas de la modernidad. Las orquestas típicas fueron las primeras en tocar música popular norteamericana pero sus músicos no dejaban de ser por ello, antes que cualquier otra cosa, figuras del tango. Sólo a medida que el jazz fue cobrando autonomía y ambos géneros acentuaron sus diferencias musicales, el ritmo sincopado fue ejecutado exclusivamente por su orquesta específica. Ya promediando la década del '20, el lugar destacado que ocupaba el jazz en la prensa gráfica, la radio y el teatro de variedades era innegable. El shimmy y el fox trot eran sinónimos del jazz, en su referencia a los bailes de las primeras orquestas. Mientras que el primero se centraba en el movimiento alternado de los hombros, el segundo aludía al "trote de zorro" que imitaban del animal las primitivas danzas negras.

Sin embargo, las presentaciones en vivo de las *jazz bands* en fiestas y espectáculos distaban de ser eventos culturales de consumo masivo. Si bien sus aficionados lograron en

8 La ciudad de Nueva Orleans recibió también el nombre de Dixie, en alusión a los billetes de diez dólares emitidos por un banco local. Hacia el siglo XIX esa denominación se extendió para designar a la totalidad de los estados del sur de los Estados Unidos (Ortiz Oderigo, 1952).

mayor o menor medida integrar el jazz a la cultura popular argentina hacia la década del '30, en los primeros decenios del siglo presenciar a la orquesta en vivo era sólo posible en algunas confiterías de cierta exclusividad. “El mundo sincopado entraba por el disco, el baile y la partitura de consumo doméstico —hasta la niña más modosa se sabía algún ragtime o fox trot al piano—, pero en la ciudad del tango había poco jazz en directo. Las publicidades de instrumentos privilegiaban las guitarras, los violines y los acordeones” (PUJOL, 2004: 21).

El joven disco de pasta, que daba la despedida al ya exiguo cilindro de cera, se convirtió entonces en el principal vehículo del jazz. Su música adquirió poco a poco un espacio privilegiado en los catálogos de las principales compañías grabadoras, abriéndose paso entre mazurcas, valeses y tangos. Desde 1918 a través de los discos *Victor* podía escucharse en Buenos Aires la música originaria de Nueva Orleans, siendo que hasta ese momento los porteños sólo conocían fox trots ejecutados por las orquestas típicas. De este modo, el disco se convirtió en un objeto de culto para los amantes del jazz, quienes ante la escasez local escribían a casas londinenses especializadas, como *Hot Record Exchange*, para encargarse de la obra que anhelaban (PUJOL, 2004).

Por su parte, las grabaciones de jazz por músicos argentinos crecían en forma exponencial en los años '20. Orquestas como las de Adolfo Carabelli y Nicolás Verona en la *Victor* mostraban la paridad existente entre la industria cultural local y la de los países 90 centrales. Asimismo, en los catálogos discográficos los estrechos vínculos entre tango y jazz se evidenciaban aún inquebrantables. Como expusieramos anteriormente, en las publicidades de *Discos dobles “Nacional”* de la revista *Caras y Caretas*, las grabaciones de Firpo, Canaro y Lomuto, eran caracterizadas como “Orquesta típica y Jazz-Band”. Para el primero de los músicos, por ejemplo, encontramos distintos discos dobles que alternan tango con shimmy. Uno de ellos contiene de un lado “El Viejo Vizcacha: Tango. Típica, con serrucho” y del otro “My Love: Shimmy. Jazz-Band, con serrucho”. Lo mismo para Canaro, quien en uno de sus discos presenta “La Virgen de Stambul: Shimmy. Jazz-Band, con serrucho” y en el lado opuesto del disco “El Rocío: Tango. Típica”.¹⁰ Algo similar puede verse en el aviso que destaca la zamba *Aunque me cueste la vida*, cantada por Gardel-Razzano. Allí, otro de los discos anunciados del dúo, aunque en este caso interpretado sólo por Gardel, contiene el tango *La cabeza del italiano* ubicado junto al shimmy *Poupée de Stambul*.¹¹

A partir de 1929, por el contrario, la crisis financiera y las restricciones del comercio internacional dieron un giro abrupto al avance del fonogرافismo. La vida discográfica del jazz en Argentina se extinguía, mientras el tango lograba tímidamente sostenerse de pie en el estudio de grabación. La radio fue en ese momento el medio que ocupó el rol preponderante en la difusión musical. Si bien adquirir un receptor era costoso, su programación ofrecía una amplia y variada oferta. Como explica Pujol, a comienzos de

9 Utilizado como instrumento musical al frotar el arco de un violín contra su hoja. Se estipula que su origen data de principios del siglo XIX. El mango del serrucho se sujeta entre las piernas y tomando el extremo de la hoja con una mano, se curva en forma de “S”. Dependiendo de la tensión que se aplique a la hoja y del lugar donde se frote el arco, se obtienen las diferentes notas.

10 *Caras y Caretas*, 12 de abril de 1924.

11 *Caras y Caretas*, 20 de septiembre de 1924.

los años '30, la radio y la *jazz band* representaban el lado “bueno” de tiempos signados por la esperanza en la evolución tecnológica. En los estudios de Radio Belgrano, por ejemplo, el jazz sonaba a la par del tango. Junto a las orquestas, tocando en directo y con público en el estudio, podían escucharse discos elegidos y comentados. El más importante de estos programas se llamó *Sincopa y Ritmo*, el que junto con su revista homónima editada en 1934, difundía *hot jazz* en pleno imperio del *swing* para oyentes que pertenecían a la, por ese entonces, minoría que prefería escuchar a bailar.

Este último dato no es, sin dudas, menor. La posibilidad de extender hacia músicas de origen popular un tipo de apreciación musical antes reservada a la música llamada clásica o culta, es un fenómeno propio y revolucionario del siglo XX. Tal es la tesis de Fischerman (2004), quien sostiene que la valoración artística surge de una concepción particular del arte que, en música, se constituyó alrededor de la figura de Beethoven y que, a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, transformó a las músicas de tradición popular. Así, los cambios en los modos de circulación musical constituyeron nuevos géneros que en virtud de su abstracción y prescindencia de cualquier función que no fuera la escucha¹², serían juzgados como culturalmente más elevados. “El nuevo género de la música popular que se propone para ser escuchada —ésta sí una novedad absoluta del siglo, relacionada con la aparición de los medios masivos de comunicación, principalmente la radio y el disco—” (2004: 20). La vida del tango y el jazz encuentra su razón de ser en este proceso.

91

Conclusión

En las páginas de la prensa local de inicios de siglo XX, el tango se erige rápidamente como un género musical de presencia dominante. Esta categoría, sin embargo, no es alcanzada sino a través de la tensión y la disputa con otras expresiones artísticas que le son contemporáneas. El jazz ocupa en este sistema de relaciones un rol fundamental. Es el género musical que junto al tango presenta mayor estabilidad en la programación radial, en los catálogos discográficos y en las notas periodísticas. Su vitalidad impide pensar al género rioplatense como un universo cerrado, a la vez que lo delimita. Ya no será de asombro que en 1934 la revista *Sintonía* presente en un mismo titular un disco de Canaro junto a una grabación de Whiteman y afirme: “Al fox-trot no lo presentaremos. Es ultra popular.”¹³ Aquí, la puesta en relación de ambos géneros es sólo a condición de su propia diferenciación. Ante esta evidencia, el tango y el jazz se nos presentan como *géneros-figura* del sistema que conforman sincrónicamente junto a otras músicas populares que operan como *géneros-fondo*, categoría donde se ubican el vals, la ranchera, la mazurca, el paso doble y la zamba, entre otras.

¿Cómo es entonces la relación que se establece entre estos géneros dominantes? ¿Cuál

12 No refiere aquí únicamente a la recepción auditiva. En la percepción musical, el cuerpo interviene y ello no sólo en músicas expresamente bailables. “En todos los casos la materialidad sonora, fuertemente indicial crea las condiciones para una participación sensible del hecho musical (...) La *música es cuerpo*, como origen y como destino” (Rocha Alonso, 2004).

13 “Canaro presenta discos de *La canción de los barrios. Lila de Shangai* grabado por Whiteman”. *Sintonía*, 26 de mayo de 1943.

es su especificidad en torno al vínculo del tango con otras músicas? ¿Qué correspondencia puede establecerse en el desarrollo de ambas músicas constituidas en *figuras*? Ante estos y otros interrogantes, afirmaremos que el jazz es la música que marca el ritmo de la conformación del tango como género de la música popular. Ello, al menos, desde dos aspectos fundamentales donde el jazz, si bien en estrecha simultaneidad, es pionero con respecto al tango: el proceso de mediatización y abstracción de su música a partir del surgimiento de los medios de sonido; y la causal y consecuente legitimación social de una expresión artística de origen popular.

Con respecto al primer fenómeno hemos mencionado cómo la *jazz band* circulaba en tierras de tango principalmente a través del disco y la radio. La mediatización, al posibilitar separar el sonido de su fuente, llevó a la música fuera de su suelo originario. Estas “músicas locales” (OCHOA, 2003), que en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio y a un grupo cultural específico, fueron tempranamente capturadas por la industria discográfica. Si bien el ámbito de nacimiento del tango persiste en su identificación, su difusión a través de los medios de comunicación, al igual que la del jazz, pronto alcanzó el mundo y transformó a estas músicas locales en géneros populares urbanos. En concordancia, Fernández sostiene que la consolidación masiva de los géneros de la canción popular es uno de los campos en que mejor se manifiesta la influencia del crecimiento de los medios de sonido sobre los intercambios discursivos. “Antes de esta mediatización no estaban fijados como géneros ni el tango, ni el bolero, ni el jazz y es a partir de las grabaciones y transmisiones radiofónicas que se constituyen en géneros locales con trascendencia global” (2008B: 19).

92

Por otra parte, la grabación del jazz reviste una importancia tan trascendental que Fischerman (2004) ha definido su historia como la historia de sus discos. Siendo emblema de los nuevos géneros *cultos* surgidos a partir de tradiciones *populares* en el siglo XX, fue el primero que supo tomar para sí las posibilidades y los límites de los medios de sonido, a tal punto que su vida anterior al registro fonográfico es considerada prehistoria. Su circulación internacional marcó el camino de músicas que siendo rituales y colectivas, transformaron su función social hacia la escucha.

En el caso del tango, su evolución estilística siguió el mismo rumbo signado por la creciente industrialización y popularización mediática. El modo de recepción de esta música a través de la escucha se tornó evidente en el mundo tanguero de los años '30, cuando el público de los salones populares dejaba de bailar en el momento en que los cantantes aparecían en escena. Asimismo, arreglos como los de Julio De Caro para su sexteto de 1926, tenían un grado de complejidad rítmica y tímbrica que, aunque permitían la danza, requerían un público concentrado en lo sonoro. Como señala Fischerman (2004), los grupos de Louis Armstrong o las primeras orquestas de Duke Ellington demuestran el mismo fenómeno, en tanto que la radio y el disco abrieron la posibilidad de que alguien estuviera en su casa exclusivamente escuchando música.

En cuanto a la legitimación social del jazz y del tango, estrechamente vinculado al proceso de mediatización, la confluencia local de las orquestas típicas y la *jazz band* significó, al menos en parte, el ingreso de la música rioplatense a una valoración cultural de mayor aceptación y jerarquía. A la abstracción sonora apta para la escucha atenta posibilitada por el disco y la radio, se sumaron la incorporación del piano como instru-

mento burgués por excelencia, el uso de *smoking* por parte de los músicos y el paso del burdel al cabaret de la mano de Firpo y el Armenoville. El jazz simbolizó la añorada modernización de los '20 y '30, guiando a esa *modernidad primitiva* que era el tango (GARRAMUÑO, 2007) hacia su estabilización como género de la música popular.

Músicas del sur, llegaron al centro y al mundo resignificando su sonido allí donde los medios de comunicación extendieron sus fronteras espacio-temporales. Las compañías discográficas les dieron circulación, la radio las comentó y difundió y el cine junto a los metadiscursos de la prensa gráfica les otorgaron visualidad. Su pronta transformación en expresiones artísticas mundanas, denuncia un intenso proceso de globalización cultural que no en pocas ocasiones es concebido como un fenómeno de ferviente novedad. Asimismo, la íntima relación entre ambos géneros en su momento fundacional, advierte sobre los riesgos de una noción de fusión estilística contemporánea, concebida como la unión de músicas que previamente corresponderían a universos separados. De este modo, la construcción social del sentido del jazz y del tango en su cristalización histórica, borra las tensiones y distensiones, los contrapuntos y acompañamientos, de músicas nacidas en los márgenes, que el siglo XX convirtió en *géneros-figura*.

BIBLIOGRAFIA

- BERENDT, J. (1962) *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1962.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2008A) "La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva", en *La construcción de lo radiofónico*, Buenos Aires, La Crujía.
- (2008B) "Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido", Buenos Aires, *Revista LIS Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada N°1*.
- FISCHERMAN, D. (2004) *Efecto Beethoven*, Buenos Aires, Paidós.
- (2000) *La Música del Siglo XX*, Buenos Aires, Paidós.
- GARRAMUÑO, F. (2007) *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, FCE.
- HAMON, P. (1994) *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- JAUREGUI J. (2009) "La sonoridad mediática del tango. Su presencia gráfica en los años '20". V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigación Gino Germani. Buenos Aires. <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%207/Jauregui.pdf> [Consulta: 31 oct. 2010].
- LINCOLN COLLIER, J. (1995) "Jazz y Pop", en *Jazz*, México, Diana.
- ORTIZ ODERIGO, N. R. (1952) *Historia del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi.
- (1951) *Estética del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi.
- OCHOA, A. M. (2003) *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*, Bs. As., Norma.
- PUJOL, S. (2004) *Jazz al Sur*, Buenos Aires, Emecé.
- ROCHA ALONSO, A. (2004) "La música/las músicas: cuerpo y discurso musical", Buenos Aires, Mimeo.
- SALAS, H., (1995) *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- SMALL, C. (1989) *Música. Sociedad. Educación*, Madrid, Alianza.
- STEIMBERG, O. (1993) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998.