

XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y

XVIII Jornadas Argentinas de Musicología

Santa Fe, 18 al 21 de agosto de 2016

*Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en
Latinoamérica*

Jazz y “música tropical” en el film Radio Bar (1936)

El no hito de la música popular argentina moderna¹

Mg. Berenice Corti / Prof. Carlos E. Balcázar
Instituto de Investigación en Etnomusicología CABA
Facultad de Ciencias Sociales UBA / Facultad de Bellas Artes UNLP

Tal como propone la convocatoria a las presentes Jornadas, este trabajo busca reflexionar sobre los modos en que se constituyeron los hitos en la música popular argentina a través del análisis de un caso en particular, como es el film Radio Bar de Manuel Romero (1936).²

Aparecida azarosamente en el transcurso de nuestros trabajos de investigación, y a ochenta años de su estreno, Radio Bar surge como musicalmente relevante por varias razones. Entre ellas, esta pieza cinematográfica participa de una serie más amplia en donde la música cumplió un rol de popularización de las industrias culturales durante la década del treinta en Argentina, proceso del cual las músicas que en ellas participaron emergieron con un pronunciado efecto modernizante sobre sí mismas. A nivel micro, este caso en particular constituye una ventana privilegiada para observar y escuchar qué se ofrecía como música popular y moderna a la vez en el *broadcasting* de la época.

Según Cecilia Gil Mariño, quien analizó este período de la cinematografía argentina y particularmente este caso, desde el punto de vista formal las primeras películas de los años treinta se caracterizaron por presentar una inquietud estética por la modernidad a

¹ Publicado en *Conmemoraciones, problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*. José Ignacio Weber (ed.). CABA: AAM/INM “Carlos Vega”, 2016.

² En el capítulo dedicado a Manuel Romero (1891-1954) de la serie documental *Soy del Pueblo* emitida por el Canal Encuentro del Ministerio de Educación (2015), se señalan algunas de las características de la producción cinematográfica de Romero: se trataba de un cine industrial, exitoso, popular y muy prolífico. Dirigió –y codirigió- algunas de las películas de lanzamiento de varias estrellas populares al cine, como Carlos Gardel, Mecha Ortiz, Juan Carlos Thorry, Luis Sandrini, Niní Marshall y Sabina Olmos. También fue director de la recordada película *El Hinchazo* (1951) protagonizada por Enrique Santos Discépolo.

través de “autoimágenes de la industria del entretenimiento”.³ O, en términos de Claudia López Barros, por la *audiovisualidad* de la radio, porque referenciaban al medio radiofónico “en su *audiovisualización* cinematográfica”.⁴ Desde lo argumental las historias eran simples, construidas en función de la presentación de números musicales, y con un tópico narrativo en común: la fama y el éxito que la radio podía otorgar a quienes lograban acceder a ella, con la consecuente salida de la pobreza para músicos y trabajadores.⁵ No faltaba por supuesto la enseñanza moral a tono con lo que Matthew Karush denomina “melodrama tanguero”: el muchacho o la joven mujer seducidos por la promesa de riqueza abandonan la vida simple pero ética del barrio –en Radio Bar, la camaradería de la sufrida vida de los trabajadores de los clubes nocturnos–, para obtener una carrera artística y fama como estrella.⁶

Pero en el caso de Radio Bar el tango no es el género excluyente. Con el pretexto argumental de reproducir un programa de radio de variedades se presentan números musicales diversos, lo que nos hace discrepar con Gil Mariño en cuanto a que sea el tango la música principal de esta película. Quizás así pudo ser presentado desde un punto de vista narrativo porque es la música que los protagonistas interpretan, pero no lo es en el plano estrictamente sonoro.

Desde el vamos, el nombre mismo de la película es representado musicalmente con un *fox trot* homónimo, compuesto por el musicalizador del film Alberto Soifer e interpretado por la orquesta de jazz Dixy Pal’s. La diversidad musical es presentada ya en los créditos del comienzo: debajo el nombre de Soifer aparece la lista de temas musicales de su autoría que integran la banda de sonido. La reproducimos con la denominación genérica que acompaña cada título y la que es utilizada durante la película, además del nombre de la orquesta a cargo de cada pieza:

Nombre del tema	Género atribuido	Presentado como	Orquesta	Minuto de inicio
-----------------	------------------	-----------------	----------	------------------

³ Cecilia Gil Mariño: *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la década de los '30* (Buenos Aires: Teseo, 2015), p. 162.

⁴ Claudia López Barros: “De cómo un medio puede ver a otro: la *audiovisualidad* de la radio en los comienzos del cine sonoro argentino”, *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*. Año IV, # 10, (2013), pp. 108 a 119.

⁵ Cecilia Gil Mariño: “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, N° 1, (2013), pp. 92-106. Según el documental citado en la nota al pie anterior, para el investigador Andrés Levinson el director Manuel Romero gustaba de retratar el mundo de la noche porteña con el que se sentía afín.

⁶ Matthew Karush: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. (Buenos Aires: Ariel, 2013), p. 158.

	en los créditos			
1. Radio Bar	Fox trot	Fox trot	Dixy Pal's	- 00:00:00 (versión 1 con títulos) - 01:00 (versión 2 en la primera escena) -01:09:00 (versión 3 final)
2. Leyendo en tu mano	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:12:36
3. Milonga criolla	Milonga	Canción	Conjunto Robles	00:28:11
4. Queja de amor	Zamba	Canción criolla	Conjunto Robles	00:30:30
5. Qué tengo yo	Rumba	Rumba	Efraín Orozco	00:36:10
6. Siempre unidos	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:39:15
7. La Ribera	Tango	Tango	Elvino Vardaro	00:47:00
8. Olvidando las penas	Blues	--	Dixy Pal's	00:51:40
9. No supe vengarme	Tango	--	--	00:01:06
10. Ipanema	Marchinha brasileña	--	Os Almirantes Jonas	00:49:15

También forman parte de la banda de sonido otros temas musicales que no son de autoría de Soifer:

Nombre del tema	Presentado como	Orquesta	Minuto de inicio
1. Misterio Negro (Paul Wyer y Adolfo Ortiz)	Fox trot	Dixy Pal's	00:26:15
2. S/N	Dúo lírico / parodia a cargo de Olinda Bozán y Marcos Caplán	Dixy Pal's	00:33:00
3. Mano a mano (Flores – Gardel y Razzano)	Tango lírico a dúo / parodia a cargo de Olinda Bozán y Marcos Caplán	Dixy Pal's	01:12:00

De esta forma, es la orquesta Dixy Pal's la de mayor presencia a lo largo de la película con cinco interpretaciones de fox trots, además de otras dos que acompañan las parodias lírica y tanguera. Luego le sigue la orquesta típica de Elvino Vardaro con tres tangos, siendo también uno de ellos otro de los *leit motiv* de la película (Siempre Unidos), por su referencia en la letra a la camaradería y solidaridad de los trabajadores del club

nocturno. El grupo que acompaña los temas de temática *criolla* aparece en dos oportunidades; resulta llamativa la falta de presentación de ésta por parte del *speaker*. Tampoco es presentado el grupo brasileño, pero sí lo es la “Orquesta Colombiana de Efraín Orozco”. Podría suponerse que la razón podría estar en el modo en que se organizó el cartel cinematográfico -en términos de importancia de cada nombre-, pero ese tratamiento diferenciado no está reflejado en los títulos del principio del film.

Estos elementos nos hacen sugerir que una lectura tango-centrada de esta película, en el contexto de una serie más grande de la década y en lo que a lo musical se refiere, resulta incompleta porque soslaya aspectos que entendemos surgen como más relevantes: por un lado, la pretensión moderna que el discurso de este film en particular narra y que también se construye visual y sonoramente, y por el otro la diversidad musical comprendida en esa modernidad que rápidamente contribuiría a conformar el abanico de la música popular argentina.

Aunque son varios los núcleos de sentido construidos en Radio Bar, nos enfocaremos aquí en los relativos a la diversidad musical que presenta. Según Karush (2014), quien sigue el concepto de *indigenización* de los consumos culturales metropolitanos propuesto por Arjun Appadurai, por entonces “los productos culturales y mensajes ideológicos del mundo desarrollado [...] se pusieron al servicio de la remodelación de la cultura popular local”.⁷ Para este autor la cultura masiva de Argentina de los años treinta podía ofrecer tanto “una alternativa al modernismo capaz de reconciliar las tradiciones locales con la modernidad cosmopolita” como ofrecer un escenario de disputa por la autenticidad nacional, “tensión (que) se presentó, frecuentemente, en términos de clase”.⁸ Estas tensiones continuas entre modernidad y tradición, lo cosmopolita y lo auténtico y los esfuerzos de elevación cultural y la celebración de lo popular “prácticamente moldearon toda la cultura de masas de la Argentina del período”.⁹

En un trabajo anterior Karush señala también la confluencia del tango, el jazz y otras músicas bailables y “sofisticadas” en la industria cultural de las compañías de cine y discográficas, como piezas clave del proyecto moderno que ya estaba iniciado desde los años veinte.¹⁰ Al respecto señala el contexto de *boom* internacional de las músicas afro-

⁷ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

⁸ Karush: *Cultura de clase...*, pp. 71-88.

⁹ Karush: *Cultura de clase...*, p. 119.

¹⁰ Matthew Karush: “Roots, Rythm, and Race: Blackness in Argentina Transnational’s Mass Culture of the 1930’s”, mimeo para el 2009 LASA Conference.

derivadas de Brasil y Cuba –lo que habría facilitado el revival nostálgico del candombe y la milonga en la década del cuarenta en virtud de su “reafirmación del ritmo” –, y lo ubica como parte del proceso de “liberación del tambor” que Ned Sublette sostiene que existió a lo largo y ancho del continente americano en los años treinta.¹¹

Un índice que nos puede acercar a una mirada más contextual podría estar constituido por las reseñas que sobre Radio Bar fueron publicadas en Puerto Rico y Brasil, tituladas “Música para todos los gustos en Radio Bar” y “Música para todos los paladares”.¹² Este discurso da cuenta de una diversidad sonora continental, masiva y popular, pero que a la vez se producía en función de las necesidades comerciales del mercado regional.

Al respecto Ángel Quintero Rivera sostiene que si bien la globalización de las *músicas mulatas* se remonta al siglo XVI como “un ir y venir” entre América y la península ibérica, alcanza su conocida “espectacularidad tropical” cuando La Habana se constituyó en uno de los epicentros de la actividad nocturna para la mafia italo-norteamericana a partir de la prohibición del alcohol en los Estados Unidos (1918-1933).¹³ En sus prostíbulos, teatros musicales y salas de baile “su música ‘tropical’, ejecutada en formato de *jazz-band* para ese turismo mafioso” combinó “tangos, boleros, rumbas y sones con la bohemia arrabalera.”¹⁴ No es difícil pensar que el paso posterior sería la incorporación de este formato espectacularizado a la industria cultural de Hollywood, luego respondida aquí por un “modernismo vernáculo alternativo”.¹⁵

También resulta productivo pensar estos procesos en el marco de lo que Paul Gilroy denomina Atlántico Negro, la conceptualización que este sociólogo británico de origen guayanés utiliza para denominar las “formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales” originadas con la esclavización de africanos –pero no más de su exclusiva propiedad– que presentan características rizomórficas estructuradas fractal,

¹¹ Karush: “Roots, Rythm, and Race...”, p. 17.

¹² *El Mundo* de San Juan, 7 de abril de 1937, *A Batalha* de Rio de Janeiro, 19 de febrero de 1938.

¹³ Quintero Rivera denomina músicas mulatas de América a las “prácticas y expresiones sonoras y corporales” [...] derivadas de las tradiciones musicales tanto occidental como africana “cristalizadas y popularizadas” alrededor de 1920 con las grabaciones comerciales, la victrola y la radio. De su tradición africana adoptaron el sistema metronómico de *claves*. Ángel Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2009), pp. 69-73).

¹⁴ Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura*, p.132.

¹⁵ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

transcultural e internacionalmente Gilroy, luego reconvertidas y resignificadas con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX.¹⁶

En los párrafos siguientes nos concentraremos en las performances del jazz y de la “música tropical” aparecidos en el film *Radio Bar* como vía de comprensión de estos procesos en la Argentina.

1. El jazz de Paul Wyer¹⁷

La orquesta Dixy Pal's aparece integrada por un trombón, dos trompetas y una línea de cuatro saxos de distinto registro: alto, tenor y barítono. La formación se completa con una sección rítmica de piano, contrabajo, guitarra y batería. No se trata de una formación *hot* de tuba, banjo y batería rudimentaria como las de la década anterior pero tampoco presenta el estilo de la orquesta *sweet*; más bien revela la influencia de un tipo de formato más afín a las orquestas negras como las del primer Duke Ellington, con su característica batería con *low-hat* o charleston de pie, el gran gong y una fila de *temple blocks*.

Con respecto a los temas musicales, a los efectos del análisis nos enfocaremos en cada uno de ellos como momentos de una sola unidad que es la performance completa de Paul Wyer. El primero de ellos es el así denominado foxtrot *Radio Bar* que acompaña los títulos, en una primera versión cuya letra relata un drama de amor que ocurre en una “*boite* ultramoderna”; esta es la que además se comercializó en partituras. En el resto de la película se utiliza otra versión con una variante en los versos que reemplaza las menciones a la relación amorosa por una caracterización del ambiente de la *boite*, reforzadas por las imágenes de la secuencia inicial de la película.

La orquesta de jazz cumple un rol narrativo fundamental, su imagen es lo primero que se ve cuando inicia la película y su música es lo primero que suena en el film, antes que cualquier diálogo. Luego de dos planos generales de la *boite* que muestran a la gente bailando, el foco se posa en la orquesta mientras Wyer dirige y mira a cámara. Los personajes de la película son presentados a través de la interpretación de los diferentes versos: en uno de los planos un cantante es acompañado por cuatro figuras masculinas – Wyer y otros músicos de la orquesta como Ahmed Ratip y Adolfo Ortiz- que le ofician

¹⁶ Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. (Cambridge: Harvard University Press, 1993), pp. 2-3.

¹⁷ Sobre la interesante trayectoria de este músico del Atlántico Negro ver un trabajo anterior (Corti, 2015 a).

de coro. Estos personajes bailan marcando el ritmo: todos se mueven en dos tiempos a excepción de Wyer que marca los cuatro tiempos del compás.

El tipo de acentuación que utiliza Wyer en los tiempos fuertes y débiles es un elemento destacable de su performance. En todas las versiones de *Radio Bar* está marcada en los tiempos primero y tercero, los que, en su papel de director de la orquesta, Wyer enfatiza elevando las manos a la vez que efectúa un golpe al aire mientras abre sus dedos. En la última escena en donde se interpreta este tema existe además una marcada sincronía, marcada en primer plano, entre los movimientos de dirección de Wyer y los de los cuerpos de camareras y clientes.

El segundo tema que interpreta la Dixy Pal's es *Misterio Negro*, la única música del repertorio propio de la orquesta. Aquí la orquesta es presentada por el *speaker* -el personaje del locutor de la radio-, y nombrada por primera vez: "Iniciará su audición la jazz recientemente contratada, con la interpretación del fox 'Misterio Negro'. Aquí están los Dixy Pal's". Es decir, sólo en este momento la orquesta se convierte en enunciador del discurso.

Se trata de una versión instrumental que suena a lo largo de un minuto y treinta segundos (26:15 a 27:30), mientras que su performance es registrada visualmente durante diecinueve segundos (desde el 26:15 hasta el 26:24 y desde el 26:36 hasta el 26:46). Cuando sólo está sonando la música se la escucha como fondo de una escena en donde dialogan algunos de los protagonistas, en otro lugar de la escenografía. De todas formas, aún con estos escasos momentos pueden realizarse algunas observaciones.

La composición se enmarca en el estilo *jungle*, con sus característicos arreglos de vientos que asemejan los ruidos de los animales de la selva. El compás está en cuatro tiempos y se escucha claramente el *walking* del contrabajo sostenido por los cuatro golpes del bombo de la batería. En este caso la acentuación está dada en los tiempos segundo y cuarto, lo que le adjudica una propulsión rítmica diferente a la del fox *Radio Bar*: en términos jazzísticos, gana en *swing*.

Sobre una tonalidad menor los arreglos de vientos presentan una mayor sofisticación en relación a los otros ejemplos de foxtrots presentes en el film, y en el plano melódico se destacan las frases con ritmos desplazados, como en la última de la sección A de la pieza. El solo de trompeta revela una concepción más moderna del espacio de

improvisación en la orquesta, es decir, como desarrollo de un discurso individual inserto en el marco de uno de tipo grupal.¹⁸

También pueden decirse algunas cosas sobre la performance de Wyer en la conducción de su orquesta. Al igual que en el fox Radio Bar acentúa los tiempos fuertes con los movimientos hacia arriba de las manos, golpeando el aire a la vez que abre los dedos. Pero aquí este gesto no coincide con el primer y el tercer tiempo, sino con el segundo y el cuarto. Wyer no sólo dirige con las manos sino también con todo el cuerpo. Acompaña el swing con pequeños movimientos ascendentes de rodillas, hombros y cabeza, a la vez que se desplaza por el escenario para dar lugar a los momentos de solos, mediante un andar que camina y baila a la vez. En uno de estos momentos se observa cómo coincide un pie en el aire con las manos arriba, lo que nos recuerda la frase del trompetista argentino Rolando Vismara quien nos describió al swing como “la sensación física de estar en el aire”.¹⁹ Se observa también un importante compromiso corporal de Wyer en la interpretación, como cuando acompaña el movimiento ascendente de los saxos con el suyo propio. Llama la atención también aquí que mientras los movimientos de Wyer se desplazan sobre un eje arriba/abajo, los del baterista lo hacen de lado a lado, observable en los movimientos de cabeza de éste.

Por último, el número final que interpreta la Dixy Pal's es el tango Mano a Mano, acompañando lo que el *speaker* anuncia como “dos renovadores del tango que cultivan el tango lírico a dúo”, una escena cómica a cargo de Olinda Bozán y un *partenaire*. Aquí Wyer no es quien concita la atención, por lo que la cámara apenas toma sus brazos. De todas formas en un momento de primer plano se puede observar un cambio de carácter en la gestualidad de Wyer: manos, codos y dedos muestran menos quiebres en las articulaciones y movimientos más blandos, revelando una competencia musical múltiple o híbrida, coherente con su formación temprana tanto en repertorios bailables como en más académicos.²⁰ Desconocemos las razones por las cuales se le encomendó a

¹⁸ Algunos de estos aspectos, como los modos en que contrastan patrones rítmicos diferentes en el uso de la síncopa, o la alta densidad de eventos musicales que ocurren en el transcurso de un período corto de tiempo con un rango amplio de variaciones tímbricas, son los que Olly Wilson caracteriza como modos afroamericanos de hacer musical, resultantes de la adaptación de la música del Oeste Africano en el Nuevo Mundo. En Olly Wilson: “The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music”, en: *The Black Perspective in Music*, Vol. 2, N° 1, pp. 9-15. (Wilson 1974: 9-15).

¹⁹ Berenice Corti^a: *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015, p. 106.

²⁰ Berenice Corti^b: “Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina”. En Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus*

Wyer la interpretación de este tango: quizás la función cómica, de impostura o inauténtica, requirió contar con una apoyatura musical acorde a esa *inautenticidad*.

2. La “música tropical” de Efraín Orozco²¹

La orquesta del músico y compositor colombiano Efraín Orozco es la encargada de ofrecer el número de “música tropical” en el film. Según Alberto Gómez Aristizábal fue Jaime Yankelevich, dueño de Radio Belgrano, quien en ocasión de escucharla en el Casino de Viña del Mar mostró interés en llevarla a Buenos Aires por “su repertorio que venía con aires tropicales”, los cuales para la época aún no se conocían en la capital porteña.²² También afirma que ya en Buenos Aires es Homero Manzi -a quien Orozco había conocido en Chile-, quien le sugiere cambiar el nombre de su orquesta por un nombre más comercial, por lo que adopta el de “Efraín Orozco y su Orquesta de las Américas”. Allí se destacaron importantes músicos como los colombianos Carlos Julio Ramírez -barítono con gran trayectoria tanto en la música académica como en la popular-, y el músico y compositor Alex Tovar; el pianista argentino Luis Bacalof y dos músicos cubanos, uno trompetista apodado “El negro Esteban” y el otro trombonista Ismael Orozco. Posiblemente sea “El negro Esteban” el trompetista que realiza el solo de trompeta en la rumba en *Radio Bar*. Hasta el momento se desconocen los nombres de los músicos de la orquesta de Orozco que participaron del film.

Teniendo en cuenta que la legendaria orquesta cubana “Lecuona Cuban Boys” no llegaría a Buenos Aires sino hasta principios de la década del cuarenta –con una participación importante en cuatro películas entre 1941 y 1953-, entendemos que la aparición de la orquesta de Orozco marcó un hito fundacional en la conformación de la música popular y de masas de la Argentina a través de esta denominación genérica de “música tropical”. Músicos colombianos y cubanos vestidos de manera “exuberante” -

contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. Sao Paulo: Letra e Voz, 2015 ISBN 978-85-62959-37-0, p. 22.

²¹ Orozco nació en un pequeño pueblo de la provincia del Cauca el 22 de enero de 1898. Desde muy chico recibió la orientación musical de su madre, quien ejecutaba la guitarra. A los 19 años ya había compuesto obras que en la actualidad hacen parte de su repertorio más reconocido, y culminado sus estudios musicales de armonía, instrumentación y contrapunto con un reconocido maestro de apellido González en la ciudad de Popayán. Realizó un viaje por Centroamérica sin mucho éxito, decidiendo entonces regresar a Colombia y asentarse en nuevamente en esa ciudad, donde fundó “La Orquesta Orozco” en 1929. Aproximadamente hacia 1931 se traslada a la ciudad de Cali a en donde fundó su nueva orquesta, la nombró como “Efraín Orozco y sus Alegres Muchachos”. Con esta orquesta realizó giras por Perú y Chile, permaneciendo en este país alrededor de tres meses.

²² De un artículo publicado en conmemoración del centenario de nacimiento de Orozco. Diario El Tiempo de Bogotá, 11 de enero de 1998.

como caracteriza Quintero Rivera a la vestimenta de “encajes guaracheros en las mangas de los maraqueros”- interpretando una pieza presentada como rumba, dando cuenta de la pregnancia de las músicas cubanas en la sonoridad “tropical”.²³ La orquestación y los arreglos de “Qué tengo yo” son fieles a las rumbas grabadas de la época, como por ejemplo las interpretadas por Ernesto Lecuona con su orquesta.

Tomando como referencia justamente una rumba de la “Lecuona Cuban Boys” grabada en 1935, titulada “Rumba Azul”, observamos que ambas tienen en común el compás en 4x4 con clave 3-2.²⁴ La extensión de “Qué tengo yo” es más acotada que cualquier otra rumba de la época, presumiblemente por razones del tiempo disponible de grabación en la película, con tan sólo un minuto y cuarenta y cuatro segundos, comparado con “Rumba Azul” que dura aproximadamente tres minutos y dieciséis segundos.

Desde el punto de vista formal presenta una pequeña introducción instrumental de cuatro compases que da inicio al dueto de cantantes, con una primera sección A-A’ que, tras el puente en donde se re-expone la introducción, es seguida por un pequeño solo de trompeta de cuatro compases, a cargo de “El negro Esteban”. Este recurso, como se mencionó más arriba, constituye una de las adaptaciones del formato de *jazz-band* a la “música tropical”, aunque a la vez podría estar buscando reforzar un momento de mayor espectacularización. La instrumentación también conserva algunos aspectos de *jazz-band* –contrabajo, filas de trompetas y saxos-, pero la percusión, a diferencia de aquella que se concentra en la batería, está desplegada en marimba, maracas, güiro, bongó y claves, con el acompañamiento rítmico de guitarra española. Luego del solo el *brass* completo retoma la sección A’ enganchando con la última estrofa ya expuesta por el cantante, para finalizar junto con al resto de la orquesta en una pequeña coda.²⁵

La participación de Orozco en este film nos permite reflexionar sobre los siguientes aspectos: en primer lugar, que la presencia de músicos colombianos es por lo menos treinta años anterior a lo que suele documentarse en las historiografías sobre la cumbia en la Argentina; y en segundo lugar, que la localmente llamada “música tropical” se nutre en nuestro país de dos vertientes principales, la cubana y la colombiana, expresadas ambas en “músicas mulatas”. En estos procesos de adaptación musical al contexto de surgimiento de las músicas populares de masas, los músicos colombianos

²³ Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura*, p.132.

²⁴ “Rumba Azul” fue grabada bajo el sello discográfico Columbia, y compuesta por Armando Oréfiche y Ernesto Vásquez con la voz de cantante del italiano Alberto Rabagliati.

²⁵ Utilizamos el término nativo *brass* para designar a las filas de vientos.

cumplieron un rol fundamental.²⁶ Es de suponer entonces, lo que deberá ser examinado en futuros trabajos, que esta perspectiva contribuirá a la historia de la cumbia y la "música tropical" en el país.

2. Conclusiones

Si según Karush hacia los inicios de la década del treinta el proceso de *indigenización* de los consumos culturales metropolitanos promovió que los productos culturales y mensajes ideológicos del mundo desarrollado se pusieran "al servicio de la remodelación de la cultura popular local", llama la atención la escasa atención que hasta el momento ha concitado el film *Radio Bar* como hito en la conformación de la música popular y de masas en el país.²⁷ De su análisis no sólo se revelan las tensiones entre modernidad y tradición y entre lo cosmopolita y lo auténtico, que caracterizaron su entrelazamiento con la industria cultural. También, cómo las músicas *otras*, "mulatas", constituyeron uno de los polos de esas tensiones que continúan al día de hoy disputando legitimidad en cuestiones de autenticidad, como son el jazz y la cumbia.

Bibliografía

Berenice Corti^a: *Jazz Argentino. La música "negra" del país "blanco"*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015, p. 106.

Berenice Corti^b: "Paul Wyer o la metáfora corporizada del Atlántico Negro en la Argentina". En Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (eds.). *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. Sao Paulo: Letra e Voz, 2015 ISBN 978-85-62959-37-0, p. 22.

Cecilia Gil Mariño: "Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta", *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 5, Nº 1, (2013), pp. 92-106.

Cecilia Gil Mariño: *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la década de los '30* (Buenos Aires: Teseo, 2015), p. 162.

Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. (Cambridge: Harvard University Press, 1993), pp. 2-3.

Matthew Karush: "Roots, Rythm, and Race: Blackness in Argentina Transnational's Mass Culture of the 1930's", mimeo para 2009 LASA Conference.

²⁶ En 1946 llegó también al país Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez, otro importante músico y compositor colombiano.

²⁷ Karush: *Cultura de clase...*, p. 69.

Matthew Karush: *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida* (1920-1946). (Buenos Aires: Ariel, 2013).

Claudia López Barros: “De cómo un medio puede ver a otro: la *audiovisualidad* de la radio en los comienzos del cine sonoro argentino”, *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*. Año IV, # 10, (2013), pp. 108 a 119.

Ángel Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2009).