

XXIII CONFERENCIA
DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
MUSICOLOGÍA

XIX JORNADAS
ARGENTINAS DE MUSICOLOGÍA
DEL INSTITUTO NACIONAL DE
MUSICOLOGÍA "CARLOS VEGA"

DEL 23 AL 26 DE AGOSTO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
La Plata, Argentina

ACTAS

Asociación Argentina de Musicología

Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología – Carlos Vega; editado por Pablo Ernesto Jaureguiberry; Clarisa Pedrotti. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-99271-5-5

1. Musicología. I. Jaureguiberry, Pablo Ernesto, ed. II. Pedrotti, Clarisa, ed. I. Título.

CDD 780.1

Los editores no concuerdan necesariamente con las opiniones vertidas por los autores.

Diseño de portada: Lucía Pinto.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro, fundada el 05/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986. Obtuvo su Personería Jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la Inspección General de Justicia. Su número de identificación es 360.1.09
Dirección postal: Paraná 998 - Piso 2, Dpto. B (CP 1017).
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@aamusicologia.org.ar — aamusicologia.org.ar

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” depende de la Secretaría de Gobierno de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la República Argentina. Inició actividades en 1931 y se institucionalizó en 1948.
Dirección postal: México 564 - 1er. piso (CP 1097).
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

E-mail: info@inmcv.gob.ar — inmcv.cultura.gob.ar

ÍNDICE

Índice	vii
Nota de los editores	x
ADORNI, Angélica <i>El hombre que canta al hombre</i> . Ramón Ayala y el “mundo del arte” hacia mediados de los 60	1
ALVES DOS SANTOS, Daniel A mudança na prática caiçara da Folia de Reis no Município de Guarujá - SP	14
ARES YEBRA, Javier Pierre Souvtchinsky y los músicos rusos: sus proyectos de colaboración con Stravinsky y Prokofiev	19
ARGÜELLO, Cecilia La Colección del Museo del Teatro y de la Música “Cristóbal de Aguilar”. Un legado de memoria musical de Córdoba	29
CANNOVA, María Paula Reformulaciones de la música popular latinoamericana mediante su televisualización en directo. Interacciones con la fonografía y la política cultural hemisférica	42
CATRILEO ARAVENA, Pablo Redobles más allá del Biobío: la cumbia ranchera-tropical en el Centro-Sur de Chile	54
CHALKHO, Rosa Tópicos y dramatismo en la música de George Andreani para dos películas de Carlos Christensen (1943)	67
CORTI, Berenice y Carlos BALCAZAR Los cruces entre Eduardo Armani y «Lucho» Bermúdez. Transculturación y consolidación de la música tropical en los años cuarenta en la Argentina	78
CUEVAS, Pablo Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica	90
DE BOECK, Adolfo La tensión en la relación continuo-discontinuo en la música de Mariano Etkin. Derivaciones a partir de <i>Lo que nos va dejando</i>	102
DÍAZ GEROMET, Lautaro La música de Manal para el cine y el teatro	111
DOMÍNGUEZ, Agustín Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos “Sucesos” del Centro de Música Experimental	123

FAVALI, Federico Los espejos de la memoria. La música de Ligeti y la obra de Borges: influencias y paralelos	136
GARCÍA, Sergio y Juan Alfonso SAMAJA Canono musical y formación musical académica. El Diseño Curricular de las Escuelas de Música del GCBA	149
GIMÉMEZ, Héctor Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino	159
GUERRA ROJAS, Cristián La música religiosa de Alfonso Letelier en el marco de la promoción institucional de la Universidad de Chile: <i>Vitrales de la Anunciación</i> (1950) y <i>Nocturno</i> (1991)	172
HALABÁN, Daniel Inervación y segunda técnica en <i>Vilanos</i> de Luciano Azzigotti	184
JAUREGUIBERRY, Pablo Ernesto Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en <i>Quenouille</i> de Jorge Horst	194
KITROSER, Myriam La interpretación en la música antigua. <i>Crossover</i> entre música popular y académica	206
MADOERY, Diego La forma de la canción en el rock. El caso de Charly García	219
MALDONADO PRESAS, Pablo El desquite: canción de Álvaro Henríquez para el largometraje homónimo de Andrés Wood	231
MANZINO, Leonardo, Gustavo GOLDMAN, Pablo OLIVER y Johanna TRUJILLO Estudios sobre nación y música en Uruguay. Avances y resultados parciales del Proyecto I+D “Música y concepciones de identidad en Uruguay—criterios surcados en dos períodos autoritarios: siglo XIX (1876 – 1886) y siglo XX (1973/6 – 1985)	243
MARTIN, Paloma “Pa’ cuando oigas este tango”: aportes musicológicos al estudio del tango canción de Alfredo “Tape” Rubín en el siglo XXI	257
MASQUIARÁN, Nicolás “Siempre en las alturas puesto el pensamiento”. La Universidad de Concepción en la historia de su himno institucional	274
MEJÍA SÁNCHEZ, Alejandro Apariencia y realidad en <i>Otros soles</i> de Mariano Etkin	287
NAVARRO PINTO, Víctor El descentramiento sonoro como forma de resistencia política en la poiésis de la banda Fulano	299
NAVIA, Gabriel y Gabriel FERRÃO Repensando o ensino da forma musical da música popular Latino-Americana: a questão da cadencia	310

PEDROTTI, Clarisa Eugenia Circulación musical y redes urbanas en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII	325
PORTILLO, Ana María Aportes a la interpretación pianística de “Payada” de Ángel Lasala a la luz de la retórica del nacionalismo musical argentino	336
RESTIFFO, Marisa Grupo de Musicología Histórica Córdoba, informe de investigación (2010 – 2018)	353
RODRÍGUEZ, Agustín <i>Arenas</i> , aspectos formales en la música de Mariano Etkin	365
RODRÍGUEZ VEGA, Nelson La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989)	375
RODRÍGUEZ VEGA, Nelson y Nicolás MASQUIARÁN La invasión <i>freestyle</i> en los espacios de la música callejera de Concepción	386
RUEDA BORGES, Carmen Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet <i>Nocturno nativo</i> de Vicente Ascone	398
RUIZ, Irma Invitación a la etnomusicología de los pueblos originarios	408
SIRVENT, María Lihúen y Agustín RODRÍGUEZ “Vocales” de Mariano Etkin: hacia una caracterización estética de sus últimas obras	418
SUBIABRE, Malucha ¿Música grabada o música en vivo? Algunas preguntas en torno a las relaciones entre música y baile en la escena salsera de Santiago de Chile	428
VELÁZQUEZ, Sandara El canon interpretativo pianístico: análisis crítico de sus circunstancias actuales en los concursos internacionales de piano	440
VILLAFANE, Cristian Vínculos entre música y diseño sonoro en “Rastro”, de Marilina Bertoldi	450
WEBER, José Ignacio Canciones entre el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890 – 1910)	463
YULITA, Leandra y Carlos MASTROPIETRO Voz, música y palabra en la obra de Mariano Etkin	478

Los cruces entre Eduardo Armani y Lucho Bermúdez. Transculturación y consolidación de la “música tropical” en los años cuarenta en la Argentina

Berenice Corti
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística. Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Ciencias Sociales. UBA
Carlos Balcázar
Instituto de Investigación en Etnomusicología
Dirección General de Enseñanza Artística. Ministerio de Cultura CABA
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

Como correlato de la ponencia presentada en las últimas XVIII Jornadas de Musicología, en donde exploramos el rol de la música en la popularización de las industrias culturales a través de un estudio de caso de la década del treinta del siglo pasado (Corti y Balcázar 2016), nos proponemos aquí indagar en otro ejemplo particular de la década siguiente que constituye un especial fenómeno de transculturación (Ortiz, 1978), operado a través de los cruces musicales entre las orquestas de jazz y de música tropical—respectivamente— de Eduardo Armani (Argentina) y Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (Colombia). Su encuentro en 1946 en Buenos Aires los llevó a grabar cuarenta y dos piezas musicales con arreglos y dirección de Bermúdez e interpretación de la orquesta de Armani, en una asociación que puede ser analizada como una fase del proceso transitivo de una cultura a otra en el contexto de la circulación simbólica del Atlántico Negro (Gilroy, 1994).

En el presente trabajo se valorarán en particular sus repertorios, formaciones, instrumentación y estilo de arreglos musicales, como forma de acceder a este caso de transculturación con el foco puesto en los diferentes aspectos sonoros y performáticos de estas experiencias musicales.

Eduardo Armani (1898-1970) fue un violinista y director de orquesta que condujo una de las formaciones localmente consideradas pioneras del jazz de orquestas, la Cospito-Armani (Risetti 1999, Pujol, 2004), para luego quedar a cargo de su propia formación que acompañó, entre otros artistas, a la crooner Paloma Efrom (Blackie). A partir de 1945 comenzó a incorporar en sus grabaciones repertorio de música popular latinoamericana como boleros y los así denominados “marchinhas” y “porros”, contribuyendo a la consolidación del modelo de orquesta popular bailable “tropical”. Con el correr de los años la orquesta de Armani se especializó también en música popular colombiana, con grabaciones que fueron distribuidas y reconocidas en ese país.

Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (1912 -1994) fue clarinetista, compositor, director y arreglista, y uno de los más importantes músicos populares en Colombia. En 1939 formó su primera orquesta inspirada en las bigband de swing de los años treinta de los Estados Unidos con su referente más saliente en Benny Goodman (Santana y Bassi, 2012), con la que interpretaba principalmente porros, gaitas y cumbias con sonoridad moderna. Esto produjo un quiebre en las prácticas de las músicas tradicionales y populares en Colombia, que hasta el momento estaban basadas en el formato de las ya reconocidas bandas pelayeras –reformulación local de las bandas marciales llegadas de Europa–, o en los conjuntos tradicionales de gaitas y tambores (Ochoa, 2016).

Conceptos clave: músicas populares, orquestas bailables, transculturación.

Interchanges between Eduardo Armani and Lucho Bermúdez. ‘Tropical Music’ transculturation and consolidation in Argentina’s forties

Abstract

This proposal continues another one already presented at the last XVIII Jornadas de Musicología, where we explored the role of music in the popularization of cultural industries through a study case in the the last century thirties (Corti and Balcázar 2016). We focus here in another particular example, situated in the following decade, that constitutes a special phenomenon of transculturation (Ortiz, 1978), operated through the musical crossings between jazz and tropical music orchestras -respectively- of Eduardo Armani (Argentina) and Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (Colombia). Their meeting in Buenos Aires in 1946 led them to record forty-two musical pieces with arrangements and direction by Bermúdez, with interpretation by Armani orchestra. This association can be analyzed as a phase of the transitive process from one culture to another, in the frame of the so-called Black Atlantic symbolic circulation (Gilroy, 1994).

In this present work the repertoires, instrumentation and style of musical arrangements will be particularly valued. The different sound and performance aspects of these musical experiences will allow us to access to this particular transculturation case. Eduardo Armani (1898-1970) was a violinist and conductor who co-conducted one of those considered pioneers of local orchestral jazz, the Cospito-Armani (Risetti 1999, Pujol, 2004). Shortly after Armani could be in charge of his own formation that accompanied, among other artists, crooner Paloma Efrom (Blackie). Since 1945 he began

to incorporate into his recordings a repertoire of Latin American popular music such as boleros and the so-called "marchinhas" and "porros", contributing to consolidate popular and 'tropical' dance orchestra model. Over the years the Armani orchestra also specialized in Colombian popular music, with recordings that were distributed and recognized in this country.

Luis Eduardo "Lucho" Bermúdez (1912 -1994) was a clarinetist, composer, conductor and arranger, and one of the most important popular musicians in Colombia. In 1939 he formed his first orchestra inspired by the swing Big Bands of the United States thirties, with his most outstanding reference in Benny Goodman (Santana and Bassi, 2012). With this formation he played mainly porros, gaitas and cumbias with modern sonority, breaking the common practices of traditional and popular music in Colombia - which until that moment were based on the already well-known Pelayera bands format, local version of martial bands arrived from Europe, or in traditional gaitas y tambores (Ochoa, 2016).

Keywords: popular music, dancing orchestras, transculturation.

Introducción

Como correlato de la ponencia presentada en las últimas XVIII Jornadas de Musicología, en donde exploramos el rol de la música en la popularización de las industrias culturales a través de un estudio de caso en los años treinta del siglo pasado¹, nos proponemos aquí indagar en otro ejemplo particular de la década siguiente que constituye un especial fenómeno de transculturación², operado a través de los cruces musicales entre las orquestas de jazz y de música tropical –respectivamente– de Eduardo Armani (Argentina) y Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (Colombia).

Entendemos aquí la idea de transculturación en el sentido que Fernando Ortiz propone como los distintos fenómenos de transmutación de culturas como fases del proceso transitivo de una cultura a otra³, lo que comprende también a la interpretación de “formas de experiencia y subjetividad necesariamente ‘situadas’” como dice Luis Ferreira⁴. Siguiendo también a Diana Taylor⁵, para quien el término transculturación sugiere un modelo de desplazamiento o circulación de transferencia cultural en un plano geográfico⁶, proponemos que es posible observar cómo esas experiencias también constituyen emergentes de los procesos de circulación cultural del llamado Atlántico Negro.

Según el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy se tratan éstos de “formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales originadas por, pero no más de su exclusiva propiedad, las personas negras dispersadas [en la esclavización y otros procesos diaspóricos] dentro de sus estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria”⁷. En este sentido, se trata no sólo de poner el foco

¹ Corti, Berenice y Carlos Balcázar. “Jazz y ‘música tropical’ en el film *Radio Bar* (1936). El no hito de la música popular argentina moderna”, en José Ignacio Weber (ed.), *Conmemoraciones: problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica. Actas de las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires, 2016, pp. 103-117. Recuperado de [http://www.inmcy.gov.ar/wp-content/uploads/2017/01/Actas_2016_AAM_INM.pdf].

² Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, María H. de Salcedo / Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

³ Ortiz. *Contrapunteo cubano*, p. 93.

⁴ Ferreira, Luis. “El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores del candombe afrouuguayo”, en Marita Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, Udelar (CSEP/EUM), Montevideo, 2008, pp. 225-250, 237.

⁵ Taylor, Diana. *El archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Ediciones Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2015.

⁶ Taylor. *El archivo y el repertorio*, p. 136.

⁷ Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993. [Traducción de los autores. Texto entre corchetes introducido por éstos a fines aclaratorios].

en el hecho histórico del encuentro entre los músicos Armani y Bermúdez sino también de proponer un análisis posible de dicha experiencia musical.

El caballero del jazz

Eduardo Armani (1898-1970) fue un violinista y director de orquesta con una destacada participación en la historia de los albores del *jazz* argentino. En 1927 se desempeñó como músico de revistas francesas de paso por Buenos Aires tocando en el Royal Pigalle –luego Teatro Tabarís–, en donde compartió cartel con Francisco Canaro y Sam Wooding⁸. Entre 1929 y 1931 integró la River Jazz Band de Adolfo Carabelli⁹ y en 1929 acompañó a Josephine Baker en sus presentaciones en la ciudad¹⁰.

Co-condujo junto a René Cospito una de las formaciones consideradas pioneras del *jazz* argentino, específicamente de las del tipo local de orquestas –la Cospito-Armani–, activa entre los años 1929 y 1932¹¹. Con esta formación se presentó periódicamente en los llamados «tés danzantes» del centro comercial Harrod's y estrenó en 1931 por Radio Splendid una versión de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin¹².

Sobre el desempeño de esta orquesta Armani comentó: “realizamos los intentos más interesantes que se efectuaron hasta entonces en jazz, sobre todo en música negra [sic], hasta ofrecer conciertos sinfónicos”¹³.

Posteriormente Armani organizó su propia formación que acompañó, entre otros artistas, a la *crooner* Paloma Efrom, luego conocida como «Blackie». En 1937 estelarizó junto a Luisa Vehil la película *Así es el tango* de Eduardo Morera, film en donde aparece “una [orquesta de] jazz” –tal como es presentada en la película, pero que no está incluida en los créditos–, que presumiblemente fuera la que Armani conducía por entonces aunque el músico no aparece en ese rol, que es asumido por un actor.

En dicha escena los músicos son presentados como provenientes de distintos países latinoamericanos, vistiendo la característica indumentaria exuberante con la que se representó por varias décadas a la llamada música tropical. Utilizamos este calificativo en el sentido que Jesús Quintero Rivera caracteriza a la vestimenta de “encajes

⁸ Pujol, Sergio. *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 27-28.

⁹ Pujol. *Jazz al Sur*, p. 28.

¹⁰ Pujol. *Jazz al Sur*, p. 29.

¹¹ Carrizo, Edgardo. *El Jazz en la Argentina (Testimonios)*, Ediciones Calderón, Buenos Aires, 2004, pp. 44-45 y Risetti, Ricardo. *Memorias del Jazz Argentino*. Corregidor, Buenos Aires, 1999, p. 49.

¹² Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 50.

¹³ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 49.

guaracheros en las mangas de los maraqueros”¹⁴. Esta aparición constituye un dato curioso porque revela cuán tempranamente la industria del cine local asimiló un tipo de formación –la jazz– con la otra –la tropical–.

Si bien el repertorio que abordó Armani en su primera etapa orquestal con Cospito, así como en la segunda a cargo de su propia formación, estuvo caracterizado principalmente por las piezas norteamericanas de moda de espectáculos musicales y canciones de películas como “Según pasan los años” y “It Had to be You”, también había lugar para propuestas de temática latina¹⁵. Junto a René Cospito y Domingo Martignone registró en 1943 la obra “Bajo las palmeras de Cuba” y en el período en el sello Víctor grabó temas como “Clipper del Caribe”, “Danzón candombero”, “Quiero verte bailar samba” y “María de Bahía”¹⁶.

A partir de 1944, durante el período en el sello Odeón, la orquesta intensificó la presencia de repertorio latino con temas como los así denominados porro¹⁷: “Papel Quemao” y la *marchinha* titulada “Chiquita bacana”, o el bolero “El que pierde una mujer”¹⁸.

Ya en 1945 Armani junto a su orquesta grabó un también denominado porro de nombre “Borrachera” de autoría del colombiano «Lucho» Bermúdez, lo que iniciaría un período de colaboración entre ambos artistas.

El maestro «Lucho» Bermúdez

Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) fue clarinetista, compositor, director y arreglista, y uno de los más importantes músicos populares de Colombia. En 1939 formó su primera orquesta inspirada en las *Big Bands* de swing de los años treinta

¹⁴ Ángel Quintero Rivera. *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, p. 132. Un antecedente de este tipo de representación fue analizado en Corti y Balcázar. “Jazz y ‘música tropical’ en el film Radio Bar (1936)” en *Actas de las XXII Conferencia*, pp.103-117, para el caso de una película de Manuel Romero.

¹⁵ Por ejemplo, con Cospito, “Broadway Melody 1929” o “Nobody but you” de la Hollywood Revue del mismo año, o con su orquesta “Según pasan los años” y “I’ve Heard That song Before” ambas de 1942 de los films *Casablanca* y *Youth on Parade*. Véase Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, pp. 344-345.

¹⁶ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 345.

¹⁷ Según Ochoa el porro es un género musical de subdivisión binaria, en *tempo* moderado y con acentuación del contratiempo, lo cual lo asemeja a otros géneros musicales tradicionales del Caribe colombiano como la cumbia, el merengue o la puya según la región. Véase Ochoa, Juan Sebastián. “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”, *Revista Musical Chilena*, 226, 2016, p. 41.

¹⁸ Archivo Digital del Jazz Argentino, proyecto de investigación radicado en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, disponible en [<https://ietnomusicologia.files.wordpress.com/2011/05/archivo-jazz-argentino-para-presentaciupdf.pdf>].

de los Estados Unidos de América con su referente más saliente en Benny Goodman¹⁹, con la que interpretaba principalmente porros, gaitas y cumbias con la sonoridad moderna provista por los instrumentos de *brass* (saxofones y trompetas), además de clarinetes, piano, contrabajo y batería acompañados por un tipo de maracas tradicionales del Caribe colombiano llamados «maracones».

«Lucho» Bermúdez llegó a mediados del mes de abril de 1946 a Buenos Aires junto a la joven cantante de su orquesta Matilde Díaz. Según Sergio Santana Archbold²⁰ la compañía J. Glotman S.A. –representante legal de la RCA Víctor para Colombia–, le propuso a Bermúdez grabar en Buenos Aires sus composiciones y arreglos para ampliar los caminos de las músicas tropicales colombianas en el Sur del continente. Dentro de las cláusulas contractuales se le exigía a Bermúdez viajar sólo con un acompañante, por lo que lo hizo con su cantante.

Según relata este autor, los directivos de la disquera pusieron a Bermúdez en contacto con los directores Eugenio Nóbile –quien había iniciado su carrera en el tango– y Eduardo Armani a efectos de organizar una orquesta para las grabaciones, en virtud de que, como aseguran Sergio Santana²¹ y José Portaccio²², ambas orquestas compartían casi los mismos músicos. Para esa época Nóbile dirigía su Orquesta Panamericana con la que interpretaba repertorio centroamericano y algo de jazz y boleros; de hecho Nóbile ya había grabado música compuesta por Bermúdez en 1944 como el porro “Cadetes Navales” con registro del 7 de febrero de ese mismo año²³.

El encuentro

Bermúdez, Armani y Nóbile se conocieron en abril de 1946 y rápidamente, con los músicos de las dos orquestas citadas, Bermúdez conformó su propia formación con veintidós músicos manteniendo una cuota colombiana proporcionada por los cantantes Matilde Díaz –quien como se dijo había llegado a Buenos Aires junto a Bermúdez– y Bob

¹⁹ Ochoa, Juan Sebastián. *El libro de las cumbias*, Universidad de Antioquia, Departamento de Música, Grupo de investigación Músicas Regionales, Medellín, 2017, p.11; Portaccio, José. *Carmen tierra mía. Lucho Bermúdez*, edición de autor, Bogotá, 1997, p. 53; Portaccio, José. *Matilde Díaz, la única*, edición de autor, Bogotá, 2000, p. 65; Muñoz, Enrique Luis. “Lucho Bermúdez y la musicalidad del trópico”, en Sergio Santana y Rafael Bassi (comps.). *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, Ediciones Santo Bassilón, Medellín, 2012, p. 24.

²⁰ Santana, Sergio. “Primera salida internacional: Lucho y Matilde llegan al Sur”, en Sergio Santana, y Rafael Bassi, (comps.) *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, Ediciones Santo Bassilón, Medellín, Colombia, 2012, p.71.

²¹ Santana. “Primera salida internacional” en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, p.73.

²² Portaccio. *Matilde Díaz, la única*, p.82.

²³ Santana. “Primera salida internacional” en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, pp.73-74.

Toledo, que ya vivía en la Argentina. Se trataba de garantizar una cierta «identidad» colombiana a través de la sonoridad de las voces, lo que cumplía a su vez una función exotizante, y por otra parte la de matizar las diferencias interpretativas con respecto a los músicos argentinos, principalmente en sus competencias percusivas. Más allá de estas diferencias performáticas, varios de estos músicos argentinos ya habían grabado temas de Bermúdez en 1944, dos años antes de que éste llegara a Buenos Aires.

En relación con los repertorios que grabó Bermúdez con los músicos de Armani y Nóbile en Buenos Aires, según lo registrado por Jaime Rico Salazar²⁴ y Risetti²⁵, se detallan alrededor de sesenta y seis temas grabados entre abril de 1946 y enero de 1947, dirigidos, arreglados y en su mayoría compuestos por «Lucho» Bermúdez.

Según Rico Salazar, bajo el sello de la RCA Víctor y en conjunto con músicos de las orquestas de Nóbile y Armani, treinta y seis temas fueron compuestos, arreglados y dirigidos por «Lucho» Bermúdez, quien a su vez interpretaba el clarinete y el saxo alto. Se trata de un repertorio cuya particularidad residía en abarcar sólo música con ritmos del Caribe colombiano y centroamericano: cuatro gaitas, veinte porros, dos merengues, un mapalé, un fandango, un danzón, un afro, un pasillo de la zona andina colombiana y, en una notoria particularidad, una sola cumbia, “Danza Negra”²⁶.

El hecho de que sólo se haya grabado una cumbia dentro de un repertorio tan extenso de músicas del Caribe colombiano nos da cuenta de que para la época no era un género musical que tuviera un desarrollo importante en Colombia, y que el tipo de orquestas como la de Bermúdez eran novedosas. Según Ochoa²⁷, los conjuntos que entre 1930 y 1940 tenían cumbias dentro de sus repertorios eran aquellos tradicionales de caña de millo o de acordeón y en una menor medida los conjuntos de gaitas y tambores. Los repertorios más populares del Caribe colombiano dentro de las orquestas como la de Bermúdez estaban compuestos principalmente por porros y gaitas.

Por tanto, “Danza Negra” adquiere una relevancia especial: según comentó Bermúdez en una entrevista²⁸, fue compuesta por él en Buenos Aires a partir de la

²⁴ Rico Salazar, Jaime. *La canción colombiana: su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes*, Editorial Norma, Bogotá, 2004.

²⁵ Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, pp. 345-348.

²⁶ Rico Salazar. “*La canción colombiana*”, p.261.

²⁷ Ochoa. *El libro de las cumbias*, p.10.

²⁸ Entrevista consignada en el documental Ojaba, Ebiru. *Lucho Bermúdez - De Colombia para el Mundo*, s/d, 2012. Recuperado de [<https://www.youtube.com/watch?v=OIBHZ3uNROY>].

nostalgia que sentía por su tierra²⁹; por lo tanto podría tratarse de una de las primeras cumbias grabadas como tal en el país y probablemente la primera compuesta aquí con esa denominación genérica.

Por otro lado, Bermúdez registró con la orquesta de Armani cuarenta y dos temas, entre los que se encuentran varios compuestos por el colombiano y otros compositores de reconocida trayectoria en su país, tanto del Caribe como del interior, como Pacho Galán, Rafael Campo Miranda, José Barros, Milciades Garavito, Jorge Monsalve, Alberto Urdaneta, Gonzalo Castro, Pedro Salcedo y Julio de Horta, entre otros.³⁰ Este repertorio fue grabado bajo el sello Odeón entre el 8 de abril y el 30 de diciembre de 1946, y registrado bajo el nombre de Eduardo Armani. Si bien Bermúdez era el verdadero director, arreglador de todos los temas y compositor de tres de ellos, estaba imposibilitado de registrarse como tal porque tenía un contrato firmado con la RCA Víctor³¹.

Este repertorio se diferencia notoriamente de aquél registrado con la RCA Víctor, ya que de veinticuatro temas en total que grabó para este sello, diecinueve fueron composiciones de Bermúdez. Según el listado discográfico de Risetti³², de los temas grabados con Eugenio Nóbile y su Conjunto Panamericano, sólo dos de ellos, “El cienaguero” y “El costeño”, pueden haber pertenecido a Bermúdez.

La que sigue es una fotografía que circula en la web como testimonio del encuentro de Lucho Bermúdez en Buenos Aires en 1946. Sin embargo es posible establecer esa data como muy posterior: los músicos argentinos que acompañan al colombiano (de pie en la foto) son, de izquierda a derecha: Horacio «El Chivo» Borraro, Pompeyo «El Cholo» Carlo, Paquito Freigido y Víctor Pronzato³³; por su fisonomía, vestimenta y la tecnología de grabación retratada se trata de una escena de la década del

²⁹ La primera versión de esta cumbia fue cantada por Bob Toledo pero dicha versión no fue la más popular; años más adelante, Bermúdez grabó en Colombia una versión con Matilde Díaz en la voz.

³⁰ Según Luis Contijoch para la página web [redhotjazz.com](http://www.redhotjazz.com), ver en: <http://www.redhotjazz.com/armanio.html>

³¹ Según Sergio Santana, Andrés Campo y Gabriel Pareja en su artículo “Discografía general de Lucho Bermúdez” consignado en uno de los anexos en Santana y Bassi (2012), sostienen que, posteriormente, Odeón edita y comercializa en Colombia varios de estos temas en cinco discos de larga duración: *De baile en Cartagena* (LP-2405), *Eduardo Armani en colombiano* (LP-2406), *Eduardo Armani. Los mejores porros* (LP-2407), *Ala cómo estás?* (CD-0547) y *De turismo por el mundo* (CD-3839).

³² Risetti. *Memorias del Jazz Argentino*, p. 311.

³³ Datos proporcionados en conversación electrónica por el músico de jazz argentino Fernando Gelbard, quien se desempeñaba en los años sesenta como productor y pianista de Borraro.

sesenta, lo que muestra que esa colaboración se extendió en el tiempo con implicancias que aún resta profundizar³⁴.



Figura 1

Conclusiones

Del proceso de transculturación operado a través del encuentro entre un músico argentino de *jazz*, Eduardo Armani, y un músico colombiano de orquestas modernas de baile, Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez, podemos señalar los siguientes aspectos que surgen de lo expuesto hasta aquí. En primer lugar, la importancia de las implicancias musicales que este encuentro tuvo en las escenas de los respectivos países, surgidas de, por ejemplo, la necesidad de realizar un mutuo ajuste de “modos de hacer” característicos de cada género musical en el marco de la performance. Esta mutua incorporación de prácticas musicales contribuyó a la profundización y desarrollo posteriores de la práctica de la música tropical en Argentina y de la cumbia orquestal en Colombia.

En segundo lugar, este encuentro posibilitó la inauguración de una tradición de la cumbia en Argentina ya iniciada una década atrás en la práctica de otras músicas populares centroamericanas en general y colombianas en particular, insertas aquí dentro

³⁴ En diálogos sostenidos vía electrónica con Sergio Santana, él afirma que esta fotografía puede tratarse de otro viaje realizado a principios de la década del sesenta que fue publicada en el disco “La voz y la música de Lucho Bermúdez” en 1979. Ver Santana, Sergio Andrés Campo y Gabriel Pareja. “Discografía general de Lucho Bermúdez”, en *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*, p. 250.

de lo que podríamos denominar el complejo sonoro-performático de la música tropical³⁵. Y, lo que no es menor, situar una composición temprana en la década del cuarenta, veinte años antes de lo que la bibliografía suele citar como inicio de la cumbia en el país. Por último, también es posible observar otras tempranas implicancias para el *jazz* latinoamericano, en el marco de su relativa autonomía y desarrollo peculiar en el contexto regional.

En definitiva, ha sido la perspectiva conceptual utilizada para el análisis de estos fenómenos musicales lo que nos ha permitido observar las implicancias del encuentro entre Armani y Bermúdez, entendiéndolas como producto de la transculturación de formaciones culturales del Atlántico Negro y atendiendo a su necesaria relocalización desde el Cono Sur³⁶.

³⁵ Siguiendo aquí la denominación de Alejandro Madrid. “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, *Revista Argentina de Musicología*, 11, 2010, p. 17-32.

³⁶ Como dice Luis Ferreira haciendo suyas las observaciones de José Jorge de Carvalho a Gilroy: “una cultura atlántica negra bi-focal” debe ser considerada plural por “constituirse en una geohistoria marcada por las asimetrías norte/sur”. Ver Ferreira, Luis. “Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina”, en Gladys Lechini (org.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*. CLACSO, Buenos Aires, 2008, p. 234.

Berenice Corti: Magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Se desempeña como Investigadora en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires y como profesora en la Carrera de Etnomusicología del Conservatorio Manuel de Falla (CABA), así como en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Es autora del libro “Jazz Argentino. La música 'negra' del país 'blanco’” (Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015).

Carlos Eduardo Balcázar: Magíster en Psicología de la Música de la Universidad Nacional de La Plata y Profesor en Música del Instituto Popular de Cultura de la Ciudad de Cali, Colombia. Profesor/Investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología – IIET de la Dirección General de Enseñanza Artística Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires – DGEArt. Miembro fundador de la Asociación Colombiana en Psicología de la Música y Educación Musical – PSICMUSE y de la Fundación para el estudio de los territorios sonoros de América Latina –Sonora.