

Rita Montero y Oscar Alemán, afroargentinxs en el jazz¹

Dra. Berenice Corti

Profesora Investigadora del Instituto de Investigación en Etnomusicología
DGEArt – Ministerio de Cultura

Uno de los argumentos principales de mi libro “Jazz Argentino. La música ‘negra’ del país ‘blanco’” (Gourmet Musical, 2015), cuyo capítulo 3 es la base de este texto, sostiene que los modos en que el jazz es construido como música negra en las distintas escenas musicales se vinculan a cómo cada sociedad estratifica su imaginario racial a través de sus producciones simbólicas, en este caso, la música.

Veamos un ejemplo extraído del libro “Memorias del jazz argentino” de Ricardo Risetti (1999), uno de los primeros que se ocupó del jazz nativo en la Argentina:

Si bien en nuestro país nunca se dieron situaciones racistas hacia los negros o los mulatos o cualquiera sea el tono oscuro de su piel, debemos convenir que son muy pocos los negros que viven en la Argentina. Y esto es muy curioso, dado que en la otra orilla del Río de la Plata, los morenos son muy numerosos. Pero la cosa no es igual con respecto al jazz. Han sido muchos los negros que nos han nutrido, que se mezclaron en nuestras orquestas, y que han sido muy bien recepcionados (Risetti 1999: 29)

El párrafo citado concentra varios de los tópicos más transitados localmente en materia de estereotipos raciales: *nuestro país no es racista, aquí hay pocos negros aunque – curiosamente- sí hay muchos en Uruguay*, y cómo la otredad es caracterizada a partir de imprecisas clasificaciones de tonalidades de la piel. Sin embargo, dice el autor, “la cosa no es igual con respecto al jazz”, por lo que la imposibilidad de negar la presencia de afrodescendientes en esta música aún en Argentina, ofrece una excepcionalidad que parece señalar, como signo que está en lugar de otra cosa que está ausente, los modos en



¹ “Rita Montero y Oscar Alemán. Afroargentinxs en el jazz” por Berenice Corti se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Texto producido para el Instituto de Investigación en Etnomusicología (IIET DGEArt Ministerio de Cultura Ciudad de Buenos Aires) en el mes de la conmemoración del 8 de Noviembre, Día de los Afroargentinos y Afroargentinas y de la Cultura Afro del año 2021.

que “la raza” es tramitada localmente produciendo sus regímenes de estratificación, así como las históricas operaciones de oclusión (Frigerio, 2006: 92) y/o de ceguera al color (Segato, 2007: 31-32) que participan en ellos. Stuart Hall (1997) dice, justamente, que “la ‘raza’ es un significante flotante” porque como categoría discursiva no puede ser fundamentada científicamente; en nuestro contexto flota aún más radicalmente como si hubiera llegado desde el espacio exterior.

Es así que el jazz se constituyó muy tempranamente en un género musical racializado como *negro* y como tal convertido en expresión de un Otro cultural. Como ha señalado Alejandro Frigerio: “Para La Argentina el negro es la imagen más fuerte de alteridad. [...] Para el hombre de Buenos Aires, desde hace más de cien años, es el Otro más cercano, con el que efectivamente convivió, con mayor o menor intensidad, desde la época de la esclavitud hasta nuestros días” (Frigerio 2006: 96).

Las relaciones raciales entre la población blanca y lxs afroargentinos se caracterizaron por la negativización de lxs segundxs por parte de lxs primerxs, lo que incluyó una narrativa de *desaparición* que también puede ser pensada como de negación de esa otredad. Sin embargo, con la incorporación del jazz al imaginario cultural blanqueado local, se resignificó esa negatividad –arrastrada desde la época de la colonia- en un exotismo atractivo, siempre y cuando lxs músicos negrxs de lxs que se tratara provinieran de latitudes lo suficientemente lejanas. Cuenta Sergio Pujol que cuando en 1929 la bailarina Josephine Baker (estadounidense, pero radicada desde temprana edad en París) visitó Argentina para realizar doscientas presentaciones, las repercusiones estuvieron divididas entre la aceptación de “los sectores liberales que festejaban la amplitud cultural de la década” y “el pánico moral que el jazz y sus expresiones más próximas generaban en un sector de la sociedad” (Pujol 2004: 37). Estas reacciones se debían a la “negritud” del espectáculo de Baker, y el “tipo de fascinación que *lo negro* generaba en tanto versión del buen salvaje en el siglo XX” (*Ídem*). Esto también se puede verificar en los comentarios suscitados tras la visita del primer músico de jazz afronorteamericano en Argentina, Sam Wooding, quien ya había triunfado en París y otras capitales europeas: un afiche que anunció presentaciones en la ciudad de La Plata prometía “el colmo de excentricismo musical, Jazz-Band de color Sam Wooding, 12 maravillosos ejecutantes negros”.² Pero también, la revista *Caras y Caretas* presentó una crónica de una presentación de la Baker, titulada “Después de la ‘epilepsia’ del Jazz, triunfa en París la

² Afiche aparecido en el film *Oscar Alemán, Vida con Swing*, de Hernán Gaffet (2001).

conturbadora revista negra”, cuyo autor se preguntaba: “¿Es horrible, es encantadora, es negra, es blanca, tiene cabellos o está de negro pintado su cráneo?”³

Un jazz negro y popular

En el mencionado libro de Risetti la sección denominada “Los negros en el jazz argentino” ofrece un listado de músicos que participaron en la escena local durante la época de las orquestas –presumiblemente hasta fines de la década de los cincuenta, ya que no se precisa período-. De estas personas se consigna su nacionalidad comprobada o presunta: Estados Unidos –la mayoría-, Brasil, Cuba, Costa Rica, Colombia y el Caribe de manera general. Pero no son mencionados los argentinos Rita Montero y Oscar Alemán.

Ambos se desempeñaron en la escena del jazz argentino en su período más popular, tras el impulso que la industria cultural le había proporcionado al jazz en la década anterior (Pujol 2004: 53-56; Karush 2013: 71:88), convirtiéndolo en consumo cultural de sectores más amplios de la población. En la década de los cuarenta las orquestas de jazz se contaban por decenas y eran requeridas por un público heterogéneo tanto para la animación de bailes como para la musicalización de la radio: *la típica* y *la jazz* tenían versiones de confitería pero también de clubes sociales y deportivos de los barrios, y sus músicos podían interpretar ambos repertorios en uno u otro espacio, como cuenta Sergio Pujol (2004: 53-56). Según Jimena Jáuregui, quien analizó los comienzos mediáticos de ese entrelazamiento,

En las páginas de la prensa local de inicios del 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 (Jáuregui 2010: 91).

Fue así que las orquestas de tango formaron duplas con las orquestas de jazz, tan recordadas por su participación en los bailes de carnaval organizados en clubes deportivos; por ejemplo, Juan D’Arienzo solía presentarse con Barry Morál, Aníbal Troilo con Héctor y su Jazz y Osvaldo Pugliese con Ken Hamilton (Risetti, 1994: 22). La escena de la época se encontraba en plena expansión, en donde además de las nombradas

³ *Caras y Caretas*, N° 6226 (Buenos Aires), pp. 153-154. Agradezco a Alejandro Frigerio el dato sobre esta nota.

se destacaban las orquestas Cotton Pickers, la Hawaiian Serenaders, y las distintas formaciones de Tito Alberti, Ray Nolan y Eduardo Armani, entre otras (Pujol 2004: 56-61).

Son los años de la corriente del *revival negro* de las milongas (Karush 2009: 18), que evocaba tanto al pasado rural como a la práctica del candombe afroargentino urbano que se pretendía extinguido -recordemos *Azabache* de Francini, Stampone y Expósito, *Candombe* de Canaro y *Negra María*, de Demare y Manzi, por nombrar unas pocas músicas-.⁴ Sin embargo, el relato de la desaparición negra era desmentida en el espectáculo porteño por la presencia de dxs reconocidxs afroargentinxs, lxs ya mencionadxs Rita Montero y Oscar Alemán.

La actriz y cantante Rita Montero, afroargentina de cuarta generación, fue *lady crooner* de las famosas orquestas de jazz de Barry Moral, Tito Alberti y Eduardo Armani.



Rita Montero *lady crooner* de la orquesta de Tito Alberti

Así relató su experiencia: “la sociedad argentina -quiero decir, la elite-, adoraba a la gente de color”, dijo para describir el lugar simbólico que ocupaban las personas negras en el espectáculo porteño.⁵ Pero a la vez “si no se necesitaba gente de color no trabajábamos”, explicó, por lo que gracias a que un primo de su padre se encargaba de representar en forma exclusiva a lxs artistas afroargentinxs para el cine, habían logrado una tarifa doble,

⁴ Ver una periodización y ejemplos en Cirio (2006).

⁵ En conversaciones con la autora.

estrategia que desarrollaron como comunidad para sortear las dificultades que imponía un medio donde el fenotipo blanco era la norma. En ese contexto, empezó su carrera como bailarina y actriz en teatro y cine, actuando entre otras renombradas películas como *La muerte camina en la lluvia* (1948) con Olga Zubarry, *¿Por qué mintió la cigüeña?* (1949) con Roberto Escalada y Pedro Quartucci, y *El grito sagrado* (1954) con Fanny Navarro y Aída Luz.⁶ Desempeñarse como cantante de orquestas de jazz representó una buena alternativa laboral que le brindaba a Montero una mayor continuidad y mejores ingresos, aunque debía negociar su autonomía en el marco de un mundo masculino y blanco que imponía las reglas:

Primero me busca Barry Moral, que como todos al principio se quieren aprovechar, pero después quedamos muy amigos. Yo tenía mis arreglos para cuatro o cinco músicos, así que tuve que mandarlos a hacer para una orquesta grande. Él quería que yo hiciera cuatro entradas y le dije que no, que yo hacía dos, y que llevaba mis propios arreglos y vestuario [...]. Trabajamos mucho en la [confitería] Richmond y en la Suipacha, y también hicimos los carnavales de Huracán [...]. Cuando empecé a cantar jazz me puse como portorriqueña, yo que soy más argentina que el zapallo... lo que pasa es que si eras de acá no servías.⁷

Sobre su extranjerización, veamos lo que decía la revista *Jazzlandia*:

Hay vibración de trópico en el aire, y un calor extraño nos sube por las venas. Lo cotidiano se aleja de nosotros y nuestros ojos se abren a un paisaje de sol, de mar y de palmeras. Tanto puede el encanto de una voz cálida y sugestiva [...] Rita Montero, la morena que lleva el trópico en el alma y el sol en su garganta prodigiosa.⁸

Con un recorrido biográfico que de muy pequeño lo llevó a Brasil y de joven a Europa, tras su retorno al país el guitarrista afroargentino Oscar Alemán se convirtió en una gran estrella del entretenimiento, no solo como músico de jazz sino como un artista completo de *music-hall* (Pujol 2004: 91-101; Pujol 2015: 182, 211-212). Su personal estilo fue fruto de su formación con el guitarrista brasileño Gastón Bueno Lobo, su tutor y *partenaire* de su primer dúo profesional, y de su desempeño en la primera línea de la compañía de Josephine Baker (Pujol 2004: 94, Iacona 2012: 70-82; Pujol 2015: 71-84).⁹ Su estancia en París –desde donde regresó en 1940 tras la invasión nazi- y las giras internacionales le proporcionaron además la posibilidad de confraternizar y tocar con jazzistas

⁶ Para una interiorización completa de la trayectoria artística de Rita Montero ver su autobiografía dialogada con Pablo Cirio (2012).

⁷ En conversaciones con la autora.

⁸ En *Jazzlandia*, Buenos Aires, X-1961. Agradezco a Pablo Cirio el haberme acercado esta fuente.

⁹ Josephine Baker fue una vedette norteamericana que muy joven se convirtió en la estrella de la parisina *Revue Negre*. Sobre su trayectoria y debates que concitaba su presencia en América del Sur ver (Pujol 2004: 36-39; Hering Coelho 2013: 232-245).

afroamericanos y europeos, como Freddy Taylor, Django Reinhardt y Stéphane Grapelli (Iacona 2012: 82).

Cuando el debate cultural en la Argentina del primer peronismo comenzó a centrarse en la afirmación de una cultura nacional que pudiera oponerse a la influencia extranjera - históricamente tan cara a las elites porteñas-, Alemán resistió el carácter de foránea que solía asignársele a su música. El músico Chachi Zaragoza contó que el guitarrista Oscar Alemán, tras su regreso triunfal de Europa, fue contratado en varios actos oficiales durante el gobierno de Perón. En uno de ellos se le recomendó que no incluyera “temas americanos” que no eran del gusto del presidente. Alemán desafió la orden tocando *swing*, y cuando Perón, desde el palco, le hizo un gesto para reprimirlo, el guitarrista simuló una disculpa y por lo bajo deslizó un feroz insulto (Pujol 2004: 77-78).

Un aspecto interesante de la vida de Alemán como artista de música afroamericana se relaciona con la información contradictoria que circuló sobre su ascendencia étnica. Según el documental *Vida con swing* (2001) de Hernán Gaffet que relata su biografía, su madre era “una india toba con habilidades pianísticas, de quien heredaría su tez oscura”. Sin embargo, él se identificaba a sí mismo como un “negrito argentino”, y así lo habrían hecho los músicos que lo recomendaron con Josephine Baker y ella misma, para quien este hecho resultaba relevante como causa para la incorporación a su orquesta, ya que era el único músico negro de su formación (Ardiles Gray 1981: 292). Cuando le consulté a Rita Montero sobre este punto, dada la relación laboral que habían tenido, dijo: “Podrá haber dicho lo que quiera, pero él y sus hermanos eran negros”. Este dato resulta relevante ya que como argumenta Alejandro Frigerio a partir de su propio trabajo de campo, los afroargentinxs que entrevistó

no tenían problema en categorizar a individuos como negros si tenían ese color (más claro o más oscuro) o si tenían familiares negros. Ellos reconocían en determinados rasgos fenotípicos de las personas, mucho más que los informantes blancos, su ascendencia negra, más allá de que en ciertos casos efectivamente la conocían (Frigerio 2006: 85).

Unas declaraciones del conocido dibujante y melómano Hermenegildo Sábat no sólo reconoce la afrodescendencia de Alemán, sino también las consecuencias que ésta habría tenido en su carrera: “Me animaría a decir [que] la razón principal de ese olvido que se lo devoró durante más de diez años en Argentina era que Oscar Alemán era negro” (Sábat 2012: 69).

Gaffet llama la atención sobre dos hechos artísticos ocurridos en la vida de Oscar Alemán que quisiera traer aquí: en 1945 intervino en la obra de teatro *Sangre negra*, de Richard Wright y Paul Green -un alegato antirracista posteriormente llevado al cine por Orson Welles-, producida en Buenos Aires por Narciso Ibáñez Menta. Junto al saxofonista afronorteamericano Booker Pitman y la cantante Lois Blue, Alemán participó en un cuadro en donde se representaría “una gran fiesta negra de jazz”, tal como fue anunciado en el afiche publicitario. Llama la atención el mensaje que allí se despliega, en donde se combinan lo exótico y sexuado del jazz como “fiesta negra” y la imagen negativizada del hombre negro con una mujer blanca desmayada en sus brazos, aun cuando se trata de una obra que combate el racismo: ¿los estereotipos raciales eran necesarios, de todas formas, para la estrategia publicitaria?



Afiche del espectáculo Sangre Negra (Fuente: “Vida con Swing”, Gaffet, 2001).

Rita Montero también participó de este espectáculo. Según una nota de la publicación *¡Aquí está!* recogida por Pablo Cirio (2012: 136-139), le ofrecieron una participación que terminó resultando “una triste paradoja”: su aparición se limitó a medio minuto como extra del “bajo fondo”, “guiñando un ojo y mostrando las piernas más de la cuenta”; según el redactor, para Rita fue como “si le cayese una bolsa de arena encima” (*Ídem*: 138).

El segundo ejemplo que quiero traer de Oscar Alemán es su participación en el recital de *Poesía negra* junto a la actriz Lisa Marchev. El afiche publicitario lo presenta como “músico de color”, lo que sugiere dos cuestiones: primero, que la participación del músico otorgaba legitimidad y autenticidad al evento –se ilustra con una fotografía de Alemán tocando un tambor, mientras que la actriz declama-; y también que por otra parte es probable que el guitarrista hubiera convalidado tal identificación.

Quiso el destino que Rita Montero y Oscar Alemán trabajaran juntxs en los shows previos de funciones cinematográficas nocturnas del Cine Teatro Ópera (Gaffet 2001, Cirio 2012) a principios de los años sesenta, cuando empezaba a ponerse de moda el rock y a declinar las orquestas bailables. Según Karush, cuando “el jazz perdió su posición como quintaesencia de la modernidad en la expresión musical, Alemán se convirtió en otro afroargentino invisible” (2016: 38). Pero sólo por algún tiempo. Oscar y su música reaparecieron en una película sobre su vida y se editaron dos libros biográficos; Rita Montero hoy es ícono de reivindicación de la comunidad afroargentina.

Referencias

Ardiles Gray, Julio 1981. *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Cirio, Norberto Pablo 2006. “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines”. En Maronese, Leticia (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC.

Corti, Berenice 2015. *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Frigerio, Alejandro 2006. “‘Negros’ y ‘blancos’ en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales”. En Maronese, Leticia (comp.) *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC.

Gaffet, Hernán 2001. “Vida con Swing”. Film sobre la vida de Oscar Alemán. Buenos Aires: 2001.

- Hall, Stuart 1997. "Race, The Floating Signifier". Transcripción de la charla y entrevista homónima [en línea]. En sitio web *Media Education Foundation* [mediaed.org].
- Coelho, Luis Fernando Hering 2013. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Itajaí: Casa Aberta Editora.
- Iacona, Guillermo, José and Estanislao. 2012. *Tributo a Oscar Alemán*. Whitefly: Buenos Aires.
- Jáuregui, Jimena 2010. "Orquesta Típica y Jazz Band. Contrapuntos mediáticos", *Revista LIS –Letra Imagen Sonido- Ciudad Mediatizada*, Año III, N° 5.
- Karush, Matthew 2009. *Roots, Rythm, and Race: Blackness in Argentina Transnational's Mass Culture of the 1930's*. Paper para el Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Rio de Janeiro. Inédito.
- Karush, Matthew 2017. *Musicians in transit: Argentina and the globalization of popular Music*. Durham: Duke University Press.
- Pujol, Sergio. 2004. *Jazz al Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, Sergio. 2015. *Oscar Alemán. La guitarra embrujada*. Buenos Aires: Planeta.
- Risetti, Ricardo 1999. *Memorias del jazz argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sábat, Hermenegildo 2012. "Un gran melodista". En *Revista Sudestada* [de colección], N° 6. (VIII-2012).
- Segato, Rita. 2007. *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.