

PAUL WYER O LA METÁFORA CORPORIZADA DEL ATLÁNTICO NEGRO EN LA ARGENTINA

Berenice Corti

Magister en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires. Contacto: berenice.corti@gmail.com

Agradezco a Marilia Giller los intercambios y lecturas paralelas a partir de comprobar que nuestros trabajos se entrecruzaban, lo que intentamos volcar en las sesiones del Simposio Jazz en América Latina. También muy especialmente a Roberto Zavalla por el material sonoro de los Dixy Pals que tan gentilmente me facilitó. El Archivo Digital del Jazz Argentino (Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires) proporcionó el resto de los materiales sonoros. Leandro Donozo puso también a mi disposición su Archivo y Catálogo de Revistas de Música de Gourmet Musical.

El músico estadounidense Paul Wyer encarnó en sí mismo las diversas rutas del llamado Atlántico Negro que surgen de la historia del jazz del siglo XX: el Golfo de México, el interior de los Estados Unidos, la Europa atlántica y el Cono Sur. Su historia e influencia en el jazz de Argentina ofrecen un modo de comprender de manera novedosa la inscripción del jazz regional no como sucedáneo de una tradición musical específica sino como partícipe integrante de una formación cultural más amplia y transnacional.

PALABRAS CLAVE: Jazz argentino, Atlántico Negro, Paul Wyer, cuerpo y performance.

O músico norte-americano Paul Wyer encarnou em si as várias rotas do chamado Atlântico Negro que surgem na história do jazz do século XX: o Golfo do México, o interior dos Estados Unidos, a Europa atlântica e o Cone Sul. Sua história e influência no jazz da Argentina oferecem uma nova maneira de entender o registro do jazz regional não como consequência de uma tradição musical específica, mas como membro participante de uma formação cultural transnacional de maior amplitude.

PALAVRAS-CHAVE: Jazz argentino, Black Atlantic, Paul Wyer, corpo e performance musical.

Del estudio del jazz en la Argentina surge una historia de singularidades que marcó la apropiación de esta música en el país: la del clarinetista y violinista Paul Wyer (1890-1959). No sólo por la influencia -aún escasamente reconocida- que le imprimió tempranamente al jazz local, sino también por el hecho de haber encarnado en sí mismo las múltiples posibilidades de rutas transatlánticas de varias vías, características del llamado *Atlántico Negro*. Así denomina el sociólogo británico de origen guayanés Paul Gilroy a las “formas culturales transnacionales, estereofónicas, bilingües o bifocales”, originadas con la esclavización de africanos –pero no más de su exclusiva propiedad-, insumo fundamental de la constitución del capitalismo. Se trata de formaciones político culturales, dice Gilroy (1993: 2-3), que presentan características rizomórficas estructuradas fractal, transcultural e internacionalmente, las cuales luego se reconvirtieron y resignificaron con la expansión global de las industrias culturales en el siglo XX, en donde el jazz cumplió un rol crucial (Taylor Atkins, 2003: xi-xxii).

Además de estar implicado Wyer mismo -o por vía genealógica- en una travesía que comprendió a Nueva Orleans, el Caribe y Europa, su periplo concluyó en el puerto de Buenos Aires, extendido a Río de Janeiro y Montevideo. De esta forma, Wyer nos ofrece también la oportunidad de incorporar a la idea de Atlántico Negro una mirada sobre los intercambios desde y hacia esta zona del mundo: como dice Luis Ferreira haciendo suyas las críticas de José Jorge de Carvalho: “una cultura atlántica negra bi-focal” debe ser considerada plural por “constituirse en una geohistoria marcada por las asimetrías norte/sur” (Ferreira, 2008: 234).

1. EL GOLFO DE MÉXICO Y LA EAST COAST

Paul Wyer nació en 1890 en Pensacola, Florida, de familia creole migrada de Nueva Orleans en 1868. Cinco años después su padre fundó la *Ned Wyer's Creole (o) Cornet Band and Orchestra*, en donde más tarde se formarían como músicos sus propios hijos. La orquesta se presentaba en eventos públicos sociales y religiosos de la ciudad y otros lugares del Sur del país y Cuba, en fiestas populares y en el teatro de ópera local: su *creolidad* –si se me permite el neologismo- no era entonces sólo genealógica sino también musical.¹

Según Kathleen Wyer Lane, sobrina nieta de Paul, éste y su hermano Edward Jr. (Ed) ingresaron a inicios de la década de 1910 a la banda de W. C. Handy, músico conocido como “El Padre del Blues”.² Aunque Paul aparece ya durante el bienio de 1914-15 en Chicago actuando como líder de una banda en el Phoenix Theatre (Rye 2010a: 66), dos historias relativas a algunas de las composiciones más relevantes de Handy lo encuentran profundamente implicado a Paul Wyer. Una de ellas es “Memphis Blues” (1909), la primera en su tipo –un *blues song* de doce compases- en alcanzar éxito masivo en la industria cultural de la época a

1 Los datos aquí vertidos fueron reconstruidos a partir de los proporcionados por sus descendientes en: Jazz en Argentina – Celeste Jazz <https://sites.google.com/site/celestejazz/paul-wyer-family>; Afrigeneas <http://www.afrigeneas.com/forum-books/index.cgi/md/read/id/10200/sbj/familyhistory-dark-light-almost-white-mem/>; Ancestry.com <http://boards.ancestry.com/surnames.wyer/14/mb.ashx> y <http://boards.ancestry.com/surnames.wyer/11/mb.ashx>. También del sitio web de la DeVilliers Heritage Cultural Society <http://www.devilliersmuseum.com/cultural-heritage-library.html>. Los diferentes relatos mencionan que se trataba de una familia “creole de color” “mulata” o “creole español”. La “Era de Creolización” en el estado de Louisiana durante el siglo XVIII refiere a la miscegenación de nativos, colonos y afrodescendientes esclavizados, que arrojó el surgimiento de varias generaciones de personas racialmente mezcladas, legalmente libres y con derechos económicos (Matthews 2001:

2 En correspondencia vía correo electrónico con la autora.

partir de la publicación comercial de su partitura en 1912.³ Según Ralph de Toledano fueron los hermanos Wyer los violinistas de la grabación, en donde, dice el autor, se destacó Paul por sus líneas improvisadas de la última parte (1966: 40).

La otra composición es la famosa “St. Louis Blues” (1914) a la que se le ha adjudicado una supuesta coautoría o directamente autoría de Paul Wyer, en una no tan conocida polémica que aún no ha sido saldada. Mientras algunas fuentes lo afirman categóricamente (Hoefner 1952: 7; Leymarie, 1991: 305), el propio Handy lo desmintió en 1952 en una carta dirigida a los editores de la reconocida revista especializada *Down Beat*.

Toda la historia contiene además una discusión musical que atraviesa la idea misma del Atlántico Negro. Un mes antes de la desmentida de Handy, el periodista George Hoefner había recogido en *Down Beat* las declaraciones del baterista de W. C. en la época, Jasper Taylor, para quien el característico ritmo “español” de habanera presente en “St. Louis Blues” –el *spanish tinge* según Jelly Roll Morton- provenía de un arreglo musical de Paul Wyer.⁴ Esta configuración rítmica estaría basada, según el baterista, en una música que Wyer habría aprendido de muchacho en la orquesta de su padre, en alguna ocasión durante sus frecuentes giras en La Habana. Handy respondió en su carta que “Wyer estaba equivocado”, porque él “había escrito cada nota en ‘St. Louis Blues’”:

Mi Banda de Ministriles tocó en el Prado de La Habana, Cuba, en 1899 -diez años de antes de conocer a Wyer-, y si ustedes leen mi libro, verán cómo me juntaba con los nativos capturando el ritmo de la rumba treinta años antes de que llegara a Broadway.⁵ [...] En esa banda, a finales de los años noventa, tocamos composiciones que tenían el movimiento *Habanera*. El Tango fue tomado de una palabra africana “Tangana”, que influyó en los españoles y que los españoles influenciaron en los sudamericanos, quienes a su vez introdujeron el movimiento que incorporé a mis *blues* como un llamado de la sangre. Tales declaraciones [las de Hoefner] son falsedades malignas que le quitan el crédito al *creador negro* del ragtime y a su contribución a la música americana” (Handy, 1952: 9).⁶

Esta historia nos permite arriesgar una hipótesis: además de probablemente herirle su amor propio, reconocerle –con o sin justicia- la coautoría a Wyer parecía implicar una negación del *origen negro* del blues y el ragtime, quizás porque Handy no consideraba que Wyer fuera una persona negra o tal vez no *lo suficientemente negra*. ¿Cuál sería para Handy la diferencia entre lo que él denominó “*Negro creator*” y la condición *otra* de Wyer? ¿No era asimilable ser *negro* a ser *creole*?

De lo que parecía no había duda ninguna, sin embargo, era del talento especial que habría poseído Paul Wyer.⁷ Handy sí le atribuyó la autoría del primer *jazz break* de la historia del jazz, argumentando en su descargo haber incorporado este recurso en la partitura del “Memphis

3 Entre las versiones tempranas más reconocidas que le siguen se encuentran las de la Original Dixieland Jass Band (1921), la del propio Handy (1922), la de Bessie Smith (1925) y la de Louis Armstrong (1929).

4 En conversaciones que Jelly Roll Morton mantuvo con el etnomusicólogo Alan Lomax, dijo que el *spanish tinge* se encontraba en la música que “tocaban todas las bandas negras en Nueva Orleans” hacia 1890, poniendo como ejemplos al “New Orleans Blues” –que él firmó pero que admite no estar seguro de su completa autoría- y la adaptación que realizó de la habanera “La Paloma” (Lomax, 1938: 1681B, 1682A).

5 Se refiere a Handy, W. C. 1941. *Father of the Blues, an Autobiography*. New York: Da Capo Paperback.

6 La traducción es mía.

7 En la columna de Hoefner en *Down Beat*, Jasper Taylor relató cómo lo conocieron a bordo de un barco de vapor cuando aún no llegaba a los veinte años de edad. Se presentó ante Handy buscando una audición y luego pidió prestado un violín e interpretó de memoria piezas de ópera y distintos solos de ese instrumento. Antes de contratarlo, Handy le preguntó qué más podía hacer, y Wyer habría respondido tocando el clarinete, el piano, y realizando algunas destrezas en el trombón, además de “mostrar habilidades con el billar” (Hoefner 1952: 7).

Blues” como una sección específica (Handy, 1952: 9).⁸ De haber sido de esta manera, Handy admite aquí que sus composiciones se nutrían de los aportes de otros músicos, en este caso del realizado por Wyer a su obra seminal.⁹

Los temas que en la época sí fueron editados con autoría de Paul Wyer fueron “Long Lost Blues” (1914) y “A Bunch of Blues” (1915), un *poutpourri* o *medley* de cuatro *blues* que incluía al anterior. Este último fue grabado por Handy en 1917, cuando Wyer ya no pertenecía a su orquesta.

Otro personaje clave en la vida del joven Paul Wyer fue el reconocido pianista también *creole* Jelly Roll Morton, quien contó detalles en la biografía escrita por Alan Lomax sobre cómo “habían sido amigos por años” luego de conocerse entre 1906 y 1907, siendo ambos jugadores de *pool* (Lomax 1950: 122, 129). De esa amistad surgió el conocido sobrenombre de Paul Wyer, llamado por Morton “Pensacola Kid” por su lugar de nacimiento y juventud.

2. EL CRUCE DEL ATLÁNTICO A EUROPA

El 31 de mayo de 1919 Paul Wyer integró uno de los tres contingentes de la *New York Syncopated Orchestra* (NYSO) que se embarcó desde Nueva York hacia Inglaterra en el buque *Northern Carmania*. Esa fue la primera denominación que tuvo la famosa *Southern Syncopated Orchestra* (SSO), fundada en 1910 bajo la dirección de Will Marion Cook. Para 1918 adquirió

su nombre más reconocido (“*Southern...*”), llegando a integrar entre treinta y seis y cuarenta y seis músicos de los Estados Unidos -desde Nueva Orleans hasta Filadelfia- y de otros países como Antigua, Barbados, República Dominicana, Guyana, Haití, Jamaica, Martinica, Puerto Rico, Saint Kitt’s, Santa Lucía y Trinidad. De África provinieron músicos de Ghana, Nigeria y Sierra Leona. Según la historia clásica del jazz, la SSO fue una formación clave tanto por incluir entre sus filas a Sidney Bechet –el primer saxofonista solista reconocido por su personalidad artística a la par de Louis Armstrong-, como por haber llevado y expandido a Europa la música llamada “negra” de la *Jazz Age*, que incluía también ragtimes y spirituals.

Para el ya citado Howard Rye, especialista en la historia de la SSO, Paul Wyer participó de sus presentaciones en el Philharmonic Hall de Londres, ocurridas entre el 4 de julio y el 6 de diciembre de 1919 (Rye 2010b: 5-6). Se alternaban con conciertos presentados como atracciones exóticas, consideradas *auténticas* por encontrarse ancladas en una condición racializada de los músicos: “*Negro Musicians, East End Concert To-Morrow* [sic]”; “*Real Ragtimes by Real Darkies*”; o “*Nigger Jazz Band*”. La serie de conciertos también incluyó una velada a cargo de algunos de los miembros de la SSO en el Palacio de Buckingham, a iniciativa del Príncipe de Gales -posteriormente Eduardo III-, así como la animación de un baile de honor al presidente de Liberia de visita en Gran Bretaña (Rye 2010b: 5-6).

En diciembre de 1919 aparece documentado en París el inicio de una asociación que se prolongaría durante varios años con el baterista británico negro Gordon Stretton, nacido William Masters, descendiente de jamaquinos por parte de padre. Daniels y Rye lo cuentan a Wyer entre el personal del grupo liderado por Stretton, que realizó actuaciones en París y Niza (Daniels y Rye, 2009: 83).

⁸ El *jazz break* es un recurso musical muy usual en el género hasta la actualidad. Consiste en el corte de la interpretación colectiva que suspende el tiempo de la pieza antes de un solo.

⁹ Agradezco a los músicos Alejandro González, Leonardo Pantino, Alejandro Santoni, José Angelillo y Jorge López Ruiz, y al especialista Sergio Pujol la discusión de este asunto vía la red social Facebook, los días 26 y 27 de mayo de 2014.

3. SOUTH BLACK ATLANTIC

Paul Wyer llegó a Buenos Aires el 5 de junio de 1923 (Miller 2005: 105–7), contratado por la famosa compañía revisteril Ba-ta-clán de Mme. Rasimí, en donde actuaba la conocida vedette Mistinguett. La segunda mitad del año los tuvo actuando en el cabaret Royal Pigalle (luego Teatro Tabarís) y en el teatro Opera; en el primero tocaron durante un mes como orquesta acompañante de la agrupación de tango de Roberto Firpo (Miller, 2005: 106), quizás en uno de los primeros antecedentes de lo que luego sería una práctica común de presentación conjunta de una (orquesta) típica y la (orquesta) jazz.

El día 22 la Syncopated Six de Gordon Stretton acompañó el debut de Mistinguett en “*C’est la Miss...!*”. El periódico bilingüe *Buenos Aires Herald* incluyó la siguiente crítica:

A pesar de su nombre se trata de una jazz band en sentido jazzístico [...]; media docena de cacofonistas [sic] que se las arregla para producir música en circunstancias difíciles. Si bien no es para cualquiera sostener un horrible oboe [sic] y bailar al mismo tiempo, eso es lo que hace uno de ellos (presumiblemente Wyer) mientras el tipo del piano no logra mantenerse en su asiento aunque no se pierda ni un solo beat¹⁰ (The Buenos Aires Herald, 24 de junio de 1923, p. 3, *apud* Miller, 2005: 106).

Tres semanas después la Compañía actuó en el Teatro Solís de Montevideo. Tanto como integrantes de la *troupe* revisteril como de manera independiente con la Syncopated Six, Wyer y Stretton emprendieron una serie de presentaciones en Río de Janeiro.¹¹ Al aproximarse el

¹⁰ Llama la atención de este autor el hecho de que la nota no haga “ninguna referencia al color de los músicos, quizás reflejando la propia heterogeneidad racial de Argentina” (2005: 107).

¹¹ Revista Fon Fon Nro. 41, 13 de octubre de 1923, p. 34, Rio de Janeiro; O Estado de Sao Paulo, 30 de agosto de 1923, p. 2, citado en Miller 2005: 105-109. Agradezco este dato a Marilia Giller, así como toda la información con respecto a las actuaciones de Wyer en Brasil.

verano regresaron a Argentina, en donde realizaron actuaciones en la ciudad balnearia de elites Mar del Plata (Miller, 2005: 107).

Ya radicado en Argentina, en 1925 Paul Wyer grabó el tema *Milenberg Joys* (Electra 1086) de su viejo amigo Jelly Roll Morton, en compañía de una “Red Hot Orchestra”.¹² La American Jazz Band de Eleuterio Yribarren -de quien Sergio Pujol dijo que “se ganó el título de primer *jazzman* argentino” (2004: 20) por su consecuencia en tocar en vivo y grabar discos de jazz-, registró también Milenberg Joys pero recién al año siguiente (Odeón 8100). Dos años más tarde Paul Wyer integraría también esta formación (Rye 2010a: 65; Pujol 2004: 35); junto a Arthur Crawford en saxo tenor y John Forrester en trombón le agregarían *swing* al combo, según la opinión de Pujol (Íbidem).¹³

¹² Si se tiene en cuenta que el primer registro fonográfico de una obra de Morton data de 1923 con *Wolverine Blues* en Chicago; que la primera en Europa fue la realizada sobre este mismo tema en Berlín por Albert Short & his Tivoli Syncopators también en 1925; y que algunas de las más relevantes de Morton datan del período 1926-27, podemos tener una verdadera noción de la influencia que Wyer estaba produciendo en el jazz local, introduciendo tan tempranamente la música de Morton en el país (Englund, 2014).

¹³ Dice Pujol, aunque el término swing estaba “aún ausente de toda jerga” (Pujol 2004: 35).

4. THE DIXY DAYS

La popularidad de Paul Wyer en Argentina comenzó cuando su orquesta Dixy Pals –en donde compartía la dirección con el pianista argentino Adolfo V. Ortiz- inauguró en 1934 la boîte *Afrika* del Alvear Palace Hotel, convirtiéndose en su formación estable.¹⁴ En el mismo año Radio Excelsior inició transmisiones de estas actuaciones, lo que luego se realizó desde Radio Stentor.¹⁵ Dice una nota presumiblemente de ese año en la revista *Síncopa y Ritmo*:

“Africa”, “característica” musical con que inicia sus transmisiones la orquesta de los Dixie Paes [sic] que dirige Paul Wyers [sic] compenetrado con el alma negra del ambiente de jazz americano y Carlos [sic] Ortiz pianista de grandes condiciones y de actuación muy destacada, merece especial atención ya que ha sido especialmente lograda, en inspiración melódica y en orquestación.¹⁶

Este tema presenta el estilo *jungle* que introdujera Jelly Roll Morton en 1927 con su *Jungle Blues*, popularizado luego por Duke Ellington en su período temprano del Cotton Club neoyorquino. “¡África!” (Víctor 37642, 1934) está basado en un ritmo binario en dos tiempos, acentuado en el primero de ellos, y presenta una forma característica de llamada y respuesta tanto en lo instrumental (llama la orquesta, responden las trompetas con sonido *wa-wa*),

como en lo vocal (llama el solista con la melodía y responde el coro diciendo ¡África!).¹⁷ La letra dice:

“Congo land ¡Africa! / Jungle Band ¡Africa! / Animal Jazz all howling Wow-Wow / Night and day ¡Africa! / Huts of hay ¡Africa! / On saxophones of canibal bones they play / Dancing, prancing, heads bowing low / Moaning, broaming, all begging for more / Hear er gun ¡Africa! / Break and run ¡Africa! / To the Congo jungles down in Africa” [sic].

Paul Wyer y sus Dixy Pals empiezan a tener una destacada participación en la industria cultural. Aparecen en los films “Crimen a las tres” (1935) y “Radio Bar” (1936)¹⁸. Ofrecen el repertorio jazzístico de ciclos musicales en Radio Belgrano, como el de la revista *Caras y Caretas*¹⁹, las Audiciones Lux con Elsie Day y Tony Kemp²⁰, y el auspiciado por Jabón Federal.²¹

¹⁴ En la línea de saxofones estaban José Fumo, Narciso Nucifor y Cosme Caiati; en trompetas José Rondinelli y Noé Scolnick –reemplazado más tarde por Juan Pueblito-; en trombón Juan Luis Comitini; en batería Sam Geigner; en contrabajo Henzo Ricci; en guitarra y banjo Ahmed “Mike” Ratip; y como *crooner* o cantante en la *front line*, Goyito, luego reemplazado por Tony Kemp y Elsie Day.

¹⁵ Revista *Síncopa y Ritmo*, mayo de 1936, N° 21-22, p. 74. Revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, 27 de octubre de 1934. N° 1882, p. 130.

¹⁶ Colección de fotografías de Alicia Comittini, esposa de Luis Comittini, trombonista de la Dixie Pals. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/musicjazz/>

¹⁷ En la grabación del tema y en un programa de un baile se consigna el género como fox-trot. La letra aquí transcrita fue extraída de ese programa de 1938 disponible en http://hiperjazz.com.ar/sibemol/nostalgias/images/A0001_Nostalgias_y__Precusores/med/00006.jpg

¹⁸ Dirección y guión de Manuel Romero, con Olinda Bozán y Juan Carlos Thorry. La Dixy Pals interpretaba el tema que daba nombre al film, y además participaban otras orquestas como la de Emilio Vardaro, Efraín Orozco y Almirante Jonás.

¹⁹ Revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, 4 de abril de 1936. N° 1957, p. 7 y 18 de abril del mismo año. N° 1959, p. 81. En esta última mención aparece compartiendo micrófono para la animación musical con la orquesta de Roberto Firpo.

²⁰ Integraban además el programa Libertad Lamarque y Samuel Aguayo y su Gran Conjunto Folklórico Paraguayo. Revista *Caras y Caretas*, 23 de enero de 1937. N° 1999, p. 88.

²¹ Grabaciones en vivo editadas en *Argentine Jazz of the 30's* Vol. 4. VirgilJazz CD 123, tomas de julio y septiembre de 1937: “I can’t give you anything but love”, “Swing High, Swing Low”, “Whispering”, “Christopher Columbus”, “Boo-Hoo” y “Never Should Have Told You”, de la colección Roberto Zavalla y Jorge Rodríguez (JR-RZ 3394-2478).

En 1937 realizaron giras en Santiago de Chile y Montevideo²², año en que ofrecieron también en Buenos Aires el primer concierto de jazz anunciado como tal en Argentina (Pujol 2004: 46).

En 1938 la Revista Síncopa y Ritmo anuncia la separación de la dupla Wyer -Ortiz²³; Howard Rye coincide en que en ese mismo año Wyer habría dejado la orquesta junto a Elsie Day para formar una nueva banda en el Alvear Palace (Rye 2010a: 65). En 1939 Wyer habría abierto su propio club (Rye 2010a: 65).

La última noticia sobre Paul Wyer documentada hasta el momento es su fecha de fallecimiento: 6 de febrero de 1959 en la ciudad de Florida, provincia de Buenos Aires (Rye 2010a: 65).²⁴ Antes que eso, aparecieron también algunas referencias a un supuesto muy buen pasar alcanzado por Wyer en la Argentina.²⁵

5. GENEALOGÍAS

Dos músicos muy relevantes del jazz argentino reconocieron la influencia de Paul Wyer en sus carreras artísticas, Ahmed Ratip y Lois Blue. Dijo Ratip:

²² Colección de fotografías de Alicia Comittini. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/musicjazz/>

²³ Revista Síncopa y Ritmo. N° 46 mayo 1938, p. 77.

²⁴ Estos datos fueron ratificados por Kathleen Wyer Lane, en correspondencia electrónica personal.

²⁵ Me encontré con Pensacola Kid, el gran clarinetista de Florida” -contó el saxofonista Garvin Bushell-, “[...] me llevó a dar una vuelta por su rancho en un auto. El tenía mucha tierra por ahí abajo, y no llegué a verla toda. La había comprado por dos dólares el acre (Bushell *apud* Miller 2005: 107). El trompetista Bobby Booker se refirió también a “su hermosa casa [...], era muy popular y tenía un grupo muy bueno de tango y fox-trot”. En “Bobby Booker’s Life Story”, Revista Storyville, N° 101 June-July 1982, Essex.

Yo trabajé durante un tiempo con los Dixie [sic] Pals porque me hice muy amigo de Paul Wyer, ya que como hablaba inglés en forma fluida, era con el único que Wyer podía mantener una conversación. Por otro lado, eso significó que el director me permitiera tener un poco más de participación en la orquesta y me puso a cargo de la parte rítmica. [...] Aunque la Santa Paula tenía más público [...] en realidad los Dixie [sic] Pals hacían más jazz; sonaban más “negros”, debido sin dudas a Paul Wyer. Los arreglos ya venían impresos, así que lo que verdaderamente distinguía a los Pals era la calidad de las improvisaciones. Adolfo Ortiz tocaba muy bien el piano y Wyer era un excelente clarinetista (Carrizo 2004: 29).

En la misma sintonía se expresó la cantante Lois Blue, para quien “la orquesta a la que yo califico como la única orquesta *negra* que había en Buenos Aires en mis comienzos era la de los Dixie’s [sic] Pals”²⁶. Y explicó:

El jazz se conforma de tres elementos y uno de ellos lo comparte con la música popular norteamericana, el swing. Los otros dos elementos son el blues feeling o sentimiento de blues y ello quiere decir la “voz negra”, los instrumentos que suenan como “negros” y que la orquesta total tenga un “sonar” como el de la orquesta negra. La tercera condición es sine que non: la improvisación. En la orquesta Hamilton-Varela había instrumentistas que improvisaban en forma excelente pero como orquesta carecía de los otros dos elementos. [...] El director (por Wyer) era negro, un hindú norteamericano y había sido íntimo amigo de Handy, el autor de St. Louis Blues (Diario La Opinión, 3 de octubre de 1976).

Reconstruyendo una genealogía de la influencia de Wyer en el Jazz Argentino, tras la disolución de la orquesta Dixy Pals José Rondinelli integró la Hawaiian Serenaders y Luis Comittini la Héctor y su Jazz. Ahmed Ratip formó la Cotton Pickers: de su segunda formaci-

²⁶ La cursiva es mía.

ón se desprendió la Santa Anita Ritmo en el Alma; de su tercera formaron parte Hernán Oliva, Santos Lipesker, Lona Warren, Tito Alberti y Tony Salvador.

La continuidad de esta investigación se dirigirá a comprender esta influencia como encarnadura del conocimiento por el cuerpo (Bourdieu, 1997) en el jazz argentino, construido en el marco de y como *producto* del Atlántico Negro. También, como referencia más antigua de ese conocimiento incorporado y performático por parte de otros músicos de la historia del jazz local. Es decir, su conocimiento musical o de quienes tocaron con él, referido como un “modo de hacer” y de “sentir” la música a una manera “negra”: quizás otro rizoma más, no muy explorado, del Atlántico Negro en el Cono Sur.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourdieu, Pierre. 1997. *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

Carrizo, Edgardo. 2011. *Juego de damas*. Buenos Aires: Ediciones Calderón.

Daniels, Jeff y Rye, Howard. 2009. “Gordon Stretton: a study in multiple identities”. En: *PMH* 4.1, pp. 77-90. ISSN 1743-1646.

De Toledano, Ralph (org.). 1966. *Frontiers of Jazz*. London: Jazz Book Club.

Englund, Björn. 2014. “Jelly Roll Morton – Plagiarist?”; “Jelly Roll Morton and the Melrose Brothers”. En: Berresford, Mark *JVM Vintage Jazz Mart. The Magazine for Collectors of Rare Jazz and Blues 78s and LPs*. Disponible en <http://www.vjm.biz/> [Consultado: 12 de junio de 2014].

Ferreira Makl, Luis. 2008. “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*. Buenos Aires: CLACSO.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Handy, W. C. 1952. “Wyer Was Wrong”. En: *Down Beat* N°19, 21 de mayo, p. 9.

Hoefler, George. 1952. “Tales of Two Jazzmen: One True, Other False”. En: *Down Beat* N°19, 21 de mayo, p. 7.

Leymarie, Isabelle. 2005. *Jazz latino*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Lomax, Alan. 1950. *Mr. Jelly Roll*. New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap.

Matthews, Christopher. 2001. “Black, White, Light, and Bright: A Narrative of Creole Color”. Artículo preparado para la conferencia *Past Narratives/Narratives Past*, Stanford University Archaeology Center, February 16-18.

Mello, Zuza Homem de. 2007. *Música nas veias. Memórias e ensaios*. Sao Paulo: Editora 34.

Miller, Mark. 2005. *Some Hustling This! Taking Jazz to the World, 1914–1929*. Toronto: Mercury Press.

Pujol, Sergio 2004. *Jazz al Sur*. Historia de la música negra en Argentina. Buenos Aires: Emecé.

Rye, Howard 2010a. “Southern Syncopated Orchestra: The Roster”. En: *Black Music Research Journal* Vol. 30, No. 1, Spring 2010. pp. 19-70.

_____. 2010b. “Chronology of the Southern Syncopated Orchestra: 1919-1922”. En: *Black Music Research Journal* Vol. 30, No. 1, Spring 2010. pp. 5-17.

Seigel, Micol 2009. *Uneven encounters. Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press.

Taylor Atkins, E. 2003. “Toward a Global History of Jazz”. En: E. Taylor Atkins (org.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.

Referencias discográficas

Paul Wyer y Red Hot Orchestra. 1925. *Milenberg Joys*. Electra 1086.

Eleuterio Yribarren y American Jazz Band. 1926. *Milenberg Joys*. Odeón 8100.

Dixy Pals. 1934. ¡África! Víctor 37642.

VVAA 2003. *Argentine Jazz of the 30's* Vol. 4. VirgilJazz CD 123.