

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“LA PERFORMATIVIDAD EN LA IMPROVISACIÓN: DJANGO REINHARDT Y EL GYPSY JAZZ EN MÉXICO”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN COMUNICACIÓN

Presenta

JUAN KIYOSHI OSAWA BUENO

Directora:

Dra. Julia Palacios Franco

Lectores:

Dr. Edwin Culp Morando

Dr. Jeronimo Repoll

INDICE

INDICE	2
INTRODUCCIÓN	3
1. EL JAZZ.....	8
¿QUÉ ES EL JAZZ?.....	8
ACERCA DE PANNASSIÉ Y DELAUNAY.....	9
LA TRADICIÓN EN EL JAZZ.....	10
EL SWING.....	12
LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ	14
2. LA LLEGADA DEL JAZZ A EUROPA Y SU ASIMILACIÓN EN FRANCIA .18	
EL JAZZ SALE DE ESTADOS UNIDOS.....	18
APROPIACIÓN Y TRANSCULTURACIÓN.....	19
EL JAZZ LLEGA A FRANCIA.....	22
L'ÉCOLE FRANCAISE.....	23
LA OCUPACIÓN DE PARIS	25
REINHARDT DESPUÉS DE LA GUERRA	26
3. DJANGO REINHARDT	28
BIOGRAFÍA	28
MÚSICA	29
DISCAPACIDAD	31
4. PERFORMATIVIDAD E IDENTIDAD.....	35
PERFORMATIVIDAD Y SUBVERSIÓN EN DJANGO REINHARDT	35
IDENTIDAD.....	39
5. EL GYPSY JAZZ.....	41
LA TRADICIÓN DEL GYPSY JAZZ.....	41
DJANGOPHILES.....	42
ACERCA DE HOT CLUB MÉXICO	43
6. RESULTADOS	46
ENCUESTA	46
OBSERVACIÓN PARTICIPANTE	47
ENTREVISTAS	53
7. CONCLUSIÓN.....	66
IMPROVISACIÓN E IDENTIDAD.....	66
TRADICIÓN, IDENTIDAD Y PERFORMATIVIDAD	68
8. BIBLIOGRAFÍA.....	72
9. FUENTES DIGITALES	77
10. ANEXOS	78
ENCUESTA HOT CLUB MEXICO	79
RESULTADOS DE LA ENCUESTA.....	80
Anuncio de Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France. Le Matin. 14 diciembre, 1940.....	81
Anuncio de Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France. Le Matin. 29 diciembre, 1940 ...	82
Artículo sobre la vida nocturna en París de Le Journal. 15 mayo, 1941	83

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en el impacto que tiene Django Reinhardt en los músicos de gypsy jazz en México. El objeto de estudio de esta investigación es el proceso de construcción de subjetividad que llevan a cabo estos músicos en su improvisación. Dicho proceso está conformado por nociones de transculturación y performatividad. Los sujetos de esta investigación son cuatro guitarristas mexicanos que tocan gypsy jazz. El contexto de sus prácticas y hábitos está abordado a partir de la historia de Django Reinhardt, el fundador del género, y el grupo de sus seguidores, identificados en esta investigación como *djangophiles*. Para profundizar el objeto de estudio y su contexto, explico algunas de las problemáticas implicadas en el jazz y la improvisación en general, así como algunos aspectos de la vida y la música de Reinhardt. La hipótesis es que en los músicos entrevistados existe una relación compleja entre sus identidades, la música que improvisan, la tradición del gypsy jazz, y Reinhardt. La música, como acto comunicativo, tiene diversos aspectos que pueden formar la base de una investigación. En este caso, el punto de partida para abordar dichos aspectos es la dimensión interpretativa de los músicos; aquello que ocurre cuando están tocando sus instrumentos.

Estos músicos mexicanos se encuentran relacionados entre sí en una especie de grupo de fans. Entre ellos hay jerarquías basadas en su capacidad para tocar, conocimiento musical y antigüedad. Ellos le dan importancia a la autenticidad de su conocimiento ya que implica una serie de contactos, experiencias presenciales y relaciones con músicos de ascendencia gitana.

La investigación intenta mostrar la representación que ellos tienen de sí mismos vista a través de la figura de Django Reinhardt y su música. Es decir, relacionar la identidad de Reinhardt con la identidad de los músicos mexicanos. La identidad de Reinhardt fue abordada desde tres aspectos. El primero es su música, concretamente su improvisación. El vocabulario musical que desarrolló Reinhardt y dejó como legado en grabaciones es una parte importante de su identidad que perdura hoy día. Otro aspecto es su discapacidad física. Sus dedos anular y meñique tenían movilidad reducida; sólo

los podía usar, en conjunto, para ciertas pisadas. Por último, su etnia. Ser un gitano en Francia tiene implicaciones importantes, sobretodo durante la ocupación Nazi de París.

En cuanto a la identidad de los músicos mexicanos de gypsy jazz, intento responder a grandes rasgos las siguientes preguntas: ¿Por qué han decidido dedicarse a este género? ¿Qué imagen tienen de Django Reinhardt? ¿Cómo se apropian de la identidad de Reinhardt, su técnica, su música? ¿Cómo se refleja esta apropiación en su propia música y su propia improvisación?

Django Reinhardt es importante en la historia del jazz. Su música, y el estilo de jazz que se deriva de ella, han tenido gran influencia. La historia de su vida está llena de anécdotas interesantes y problemáticas que llaman la atención. Me pareció natural desarrollar una investigación en la cual pudiera explorar esta figura, su influencia social y cultural, además de su improvisación. La manera más natural de medir este fenómeno es en las personas que tocan su música y mantienen vivo su legado: los músicos de gypsy jazz. En México el grupo de personas que se dedican a esta música es pequeño. Basado en datos obtenidos para esta investigación hay alrededor de 40 personas en este país. Entre ellos hay guitarristas, violinistas, acordeonistas, bajistas, cantantes y percusionistas. En mayor o menor medida están comprometidos con este estilo musical y la vida social y cultural que implica. Pero los que se identifican más a profundidad con la figura de Reinhardt son los guitarristas que improvisan. El contexto de esta pequeña agrupación social brinda la oportunidad de estudiar las mecánicas de la apropiación cultural, la representación, la comunicación musical, así como la manera en la que se relacionan estos elementos.

Existen diversos textos y artículos que hablan de Reinhardt y su música. Willet (1989), se centra en los grupos de jóvenes que escuchaban y bailaban swing durante las décadas de los 30 y 40 en Europa. El artículo de Lie (2013) es un estudio del uso de terminología religiosa en los aficionados de Reinhardt. Este estudio describe las estructuras que conforman los grupos de seguidores de Reinhardt en el mundo, y permite colocar a los músicos mexicanos dentro de un contexto más amplio. Kenney (1984) habla de la asimilación del jazz en Francia, y el papel que juega Reinhardt en este proceso. Benjamin Givan (2010) escribió un libro en el que analiza a fondo el estilo de improvisación de Reinhardt. Lubet (2010) discute algunos aspectos de la discapacidad de Reinhardt y el efecto que tiene en su música. Michael Dregni escribió dos libros. Uno

sobre la vida de Reinhardt (2004) y otro sobre los músicos de gypsy jazz (2008). Por último Charles Delaunay escribió la primera biografía de Reinhardt en 1961. Todos estos textos fueron de gran utilidad y fueron referenciados ampliamente en esta investigación.

México es un país con una larga tradición de apropiaciones musicales. Salsa, Cumbia, Banda y muchos otros géneros musicales han sentado raíces siendo originarios de otras partes del mundo. Estos tipos de música han generado grandes mercados culturales así como sus respectivas estructuras sociales. El país ha tenido músicos de jazz de reconocimiento internacional pero no ha sido la sede de una escena robusta. Existen espacios de difusión para el género, como la estación radiofónica Horizonte 107.9 FM. En la Ciudad de México existen lugares como el restaurante Blue Monk, el club de jazz Zinco y El Convite. A su vez, se celebran festivales de jazz en Polanco en la Ciudad de México, en Cancún y en San Miguel de Allende entre otros. Sin embargo, el jazz nunca ha tenido gran arraigo en México. Se ha mantenido en pequeños grupos de seguidores en las grandes urbes, principalmente en la Ciudad de México.

La fundamentación teórica principal de esta investigación está en el pensamiento de Judith Butler en torno a la performatividad. El pensamiento de Butler (1990, 1997) me permitió abordar los diferentes aspectos de la figura de Reinhardt con un acercamiento que acentúa sus diferencias y su poder subversivo sin caer en nociones esencialistas o excepcionalistas.

Otro eje teórico importante es el de la transculturación y las apropiaciones culturales. Estos conceptos me permiten hablar de los elementos específicos de Reinhardt y su música que se están intercambiando y transfiriendo entre las diferentes sedes y temporalidades. Desde Francia, antes y durante la segunda guerra mundial, hasta México en el siglo XXI, o por diversas plataformas digitales en internet, los individuos que tocan gypsy jazz se relacionan en una compleja red de intercambios, prestamos, copias y resignificaciones. Sin embargo, es necesario establecer claramente como funcionan los intercambios y transferencias de significados, objetos y prácticas. En este rubro, Rogers (2006) hace un replanteamiento de los procesos de apropiación cultural para llegar al concepto de transculturación.

Los datos empíricos de esta investigación son una combinación de técnicas cuantitativas y cualitativas. Una encuesta señaló datos sobre la audiencia de este género musical en México. La encuesta fue llevada a cabo el 3 de noviembre de 2015 durante un

concierto de Hot Club México en el Lunario del Auditorio Nacional. Adicionalmente, la investigación incluye entrevistas a profundidad con cuatro guitarristas mexicanos de gypsy jazz. Las entrevistas se centraron en tres ejes fundamentales: 1) ¿Cómo y por qué aprendieron a improvisar en éste estilo? 2) ¿De qué manera utilizan este conocimiento para expresarse musicalmente? 3) ¿Qué imagen tienen de Django Reinhardt? Adicionalmente, realicé una investigación hemerográfica la cual presentó evidencia que corrobora las anécdotas de Delaunay (1961) y Dregni (2004) sobre las actividades de Reinhardt durante la segunda guerra mundial. Una investigación discográfica de las grabaciones de Reinhardt, Hot Club México, y otros músicos de gypsy jazz proporcionó el conocimiento directo de las improvisaciones y características del gypsy jazz. Finalmente, se realizaron observaciones participantes durante el festival de jazz Django Reinhardt en Samois-Sur-Seine, Francia en 2012, 2013 y 2014.

El primer capítulo desarrolla el contexto principal de la actividad musical pertinente a esta investigación: el jazz. Explica qué significa usar el término “jazz”, así como algunas de las problemáticas asociadas con su estudio. Adicionalmente explora el contexto histórico del Swing, dentro del cual se puede catalogar la música de Reinhardt. Finalmente, este capítulo explora las características de la improvisación como uno de los elementos más importantes del jazz. Esta sección establece algunos de los conceptos teóricos iniciales para hablar de la improvisación como un proceso performativo.

El segundo capítulo explica la manera en la que el jazz llegó a Europa y se estableció en Francia. Desarrolla el concepto de transculturación como el proceso de intercambios y apropiaciones culturales que tuvieron como resultado la asimilación del jazz en Francia. Se describe la formación del *Quintette du Hot Club de France*, la agrupación más importante para la asimilación del jazz en Europa y Francia. Por último, exploro algunas de las situaciones y momentos emblemáticos de la vida de Reinhardt durante la ocupación Nazi de Francia y después de la guerra.

En el tercer capítulo, exploro la figura de Django Reinhardt desde tres aspectos: 1) Su historia de vida, 2) su música, y 3) su discapacidad. Realizo un análisis de la música de Reinhardt, explicando los elementos característicos de su improvisación. Así mismo, desarrollo la problemática de su discapacidad como un problema de encarnación, performatividad, y subversión. El cuarto capítulo explica la formulación original de la

performatividad presentada por Butler (1990) y busca profundizar en la función subversiva del cuerpo y la música de Reinhardt.

El quinto capítulo habla de las características del gypsy jazz, el género basado en la música de Reinhardt. Este conjunto de prácticas y significados es explorado desde sus inicios históricos. Se describe cómo está conformado el grupo de seguidores de gypsy jazz, identificados como *Djangophiles*. Este capítulo concluye con una breve explicación de la agrupación Hot Club México y el grupo de personas que siguen el gypsy jazz en México.

En el sexto capítulo se explican las características metodológicas utilizadas en la recolección de datos empíricos para esta investigación. Se reportan los resultados de la encuesta, y se explican las entrevistas y la observación participante. Así mismo, se reportan los resultados del análisis de los datos empíricos. El séptimo capítulo presenta las conclusiones de la investigación. La sección de anexos incluye los resultados de la encuesta realizada y algunos documentos relacionados con la investigación hemerográfica de la vida de Reinhardt durante la ocupación francesa.

1. EL JAZZ

¿QUÉ ES EL JAZZ?

La palabra *jazz* tiene muchas acepciones. Es innegable que está ligada íntimamente a conceptos sociales, raciales y políticos. A su vez, tiene dimensiones económicas, estilísticas y culturales. En todos estos casos se usa como un concepto abierto y maleable que va más allá del uso práctico que le dan los músicos de este género.

En sentido general, el jazz se entiende como el género musical que comenzó a principios del siglo XX en el sur de Estados Unidos. Combina conceptos armónicos europeos, ritmos africanos, y un poco de *blues*. Surgió en Nueva Orleans y se expandió a otras ciudades como Kansas y Chicago, antes de llegar a Nueva York. Es un género musical que surgió de la comunidad afro-americana; principalmente de músicos analfabetas. Desde sus inicios fue percibido como revolucionario y salvaje (Gioia, 2011).

Al preguntar a diferentes músicos ¿qué es jazz?, probablemente se tendrían diferentes respuestas: “Jazz es ser libre” “Jazz es un sentimiento” “Jazz es música improvisada”. Estas son algunas descripciones que he escuchado de músicos en comunicaciones personales, entrevistas, talleres o conciertos. Una de las definiciones más idiomáticas viene de una cita atribuida a Louis Armstrong: “Si tienes que preguntarlo, nunca lo sabrás” (Shapiro & Hentoff, 1966). Esto ejemplifica la gran dificultad de llegar a una definición concisa sobre lo que se considera jazz.

Dentro de la actividad llevada a cabo por los intérpretes, hay ciertos elementos musicales que son característicos -mas no exclusivos- del jazz: ritmos sincopados, instrumentación específica (piano, contrabajo, saxofón, por ejemplo), repertorio particular. La palabra misteriosa *swing* también suele ser usada como una de las características musicales del jazz. Quizá el elemento musical más distintivo sea el énfasis en la espontaneidad y la improvisación (Levine, 1995). Esto nos acerca más a una definición funcional. Sin embargo surge un problema: esta descripción parte de un análisis de los elementos constitutivos del género musical. Cada uno de los siguientes músicos tenía instrumentaciones distintas y diferente identidad: Django Reinhardt,

Ornette Coleman, Frank Sinatra, John Coltrane, Bill Evans, John Scofield, Thelonious Monk. A pesar de esto, todos interpretaban jazz: gypsy jazz, free jazz, big band, avant-guarde, cool jazz, jazz fusión.

¿Qué tienen estos músicos en común? La respuesta a esto no se encuentra necesariamente en su música; se encuentra en su manera de hacer música: la relación que tienen con su quehacer musical. Vale la pena explorar qué significa jazz para alguien que lo interpreta, lo que comunica un músico cuando dice: “toco jazz”. 1) habla de una manera particular de interpretar música; un acercamiento que enfatiza las relaciones espontáneas entre los músicos, el público o el material interpretado. 2) habla de una relación entre el músico y la tradición del jazz; un diálogo. La relación de espontaneidad se da entre los músicos haciendo la música, con el público, o con el material que se interpreta. Hay una apertura a lo inesperado. Cuando un músico de jazz toca, también está entrando en un diálogo musical con toda la tradición del jazz. Está tomando prestado de sus antecesores y, a su vez, aportando algo, cambiándolo y apropiándose de esa tradición.

ACERCA DE PANNASSIÉ Y DELAUNAY

A lo largo de este documento aparecen los nombres de Hugues Pannassié y Charles Delaunay en repetidas ocasiones. Su relación con el jazz es compleja. Ambos han tenido una gran influencia en la llegada del jazz a Francia, así como en el desarrollo del jazz a nivel mundial. A lo largo de sus vidas, Pannassié y Delaunay juntos realizaron una campaña de promoción cultural del jazz y fundaron el *Hot Club de France*. Trabajaron juntos e independientemente a este fin, aunque se encontraron en desacuerdo con la llegada del *be-bop* después de la segunda guerra mundial.

Pannassié fue crítico, empresario, y productor musical. Fue responsable de los primeros esfuerzos en reconocer el jazz como una forma de arte. Publicó textos y editó revistas. También se ocupó de producir eventos, giras, y grabaciones con músicos de jazz en Francia, Estados Unidos y otras partes del mundo (Gioia, 1989). Aparte de financiar y producir las grabaciones y conciertos, realizaba reportes detallados de las posiciones de los músicos en dichas sesiones. Describía las características de los instrumentos, micrófonos y otros detalles como el estado de ánimo de los músicos. Estos reportes se

publicaban en las cíclicas del *Hot Club de France* o en la revista *Le Jazz Hot* (Perchard, 2012).

Charles Delaunay es aún más importante por el efecto directo que tuvo en la asimilación del jazz en Francia, así como en la vida de Django Reinhardt. Además de publicar textos y editar revistas junto con Pannassié, Delaunay realizó sus propias actividades. Financió personalmente la carrera profesional del primer *Quintette du Hot Club de France*, produciendo todas sus grabaciones y conciertos. Realizó actos de resistencia durante la ocupación francesa, proporcionando dinero, infraestructura, y sus propias oficinas para el uso de operaciones clandestinas (Delaunay, 1961). Finalmente, Delaunay escribió una biografía de Django Reinhardt en 1961. Este texto es una de las referencias principales para aquellos que estudian la vida y la música de Reinhardt ya que incluye entrevistas con familiares, conocidos y compañeros de trabajo. Así mismo, está llena de anécdotas presenciados por el mismo Delaunay, quien se consideraba ante todo un gran amigo de Reinhardt.

Estos factores complican las referencias a ellos en esta investigación. Algunas veces son citados como fuentes, a veces mencionados como sujetos. En general, Pannassié y Delaunay son referenciados como sujetos en las secciones referentes al jazz, su tradición, su llegada a Europa, y su apropiación en Francia. Delaunay en particular es usado como fuente principalmente en las secciones referentes a la vida y música de Reinhardt, aunque aparece también como un sujeto que participa en los hechos relatados. Los artículos de Perchard (2012) y Gioia (1989) fueron de gran utilidad para entender el papel tan complejo que jugaron estos dos personajes en la popularización del jazz, su asimilación en Francia, y en la vida de Django Reinhardt.

LA TRADICIÓN EN EL JAZZ

La construcción discursiva de la tradición del jazz, como un resultado de la aceptación dentro de la cultura popular, es descrita en “Constructing the jazz tradition”, Deveaux (1998). Gioia (1997), Delaunay (1961), y Schuller (1968) entre otros, describen un proceso histórico lógico y progresivo. Desde antes de la Segunda Guerra Mundial, el crítico y productor francés Hugues Pannassié generó una narrativa que buscaba legitimar el jazz como una forma de arte (Perchard, 2012).

Referente a la historia de jazz, Deveaux hizo una revisión del periodismo y la literatura académica para revelar la tendencia a generar una identidad unitaria de la cual es una parte esencial el proceso de cambio y regeneración constante. Es decir, desde la visión de la mayoría de los críticos y académicos, el jazz tiene una sola línea de progreso que revela su esencia básica: el proceso constante de renovación (Deveaux, 1998). Esta visión tiende a colocar la narrativa de la historia del jazz como un proceso que inevitablemente deriva en el llamado *be-bop* y en la figura de Charlie Parker. Así se pueden distinguir los periodos o estilos por los que el jazz ha transcurrido en su largo camino de ser una música folklórica a una de las bellas artes. Los diversos momentos emblemáticos representados por Louis Armstrong, Duke Ellington, el *Dixieland*, o el *Swing*, son expresiones de fuerzas estéticas abstractas que funcionan como el motor estructural del jazz (Deveaux, 1998).

El énfasis en un proceso evolutivo de la historia del jazz afecta la manera en la que los críticos y académicos catalogan a los músicos. Las características individuales de cada intérprete se convierten en pequeñas excepciones, o notas al pie de página, de la gran narrativa del género y su progreso. Hay una tendencia a normalizar las diferencias entre los músicos para aglomerarlos en etapas, sub-géneros, o situaciones geográficas. (Berendt, 2009) (Gioia, 2011) (Schuller, 1968).

Es importante considerar que el jazz nació de la mano de las tecnologías de grabación y la radio. Su crecimiento, desarrollo e influencia están íntimamente relacionados con estos medios. Esta conexión genera tensión dentro de la concepción tradicionalista de la historia del jazz. Su desarrollo y popularización dependió en gran medida de las industrias culturales que generaban espacios y oportunidades económicas para su disseminación. Sin embargo, la noción esencialista del jazz busca alejarlo de otras formas de entretenimiento y relacionarlo más a las bellas artes. Como si hubiera una fuerza interna de constante renovación dentro del género que poco a poco se despoja de sus raíces folklóricas en el *dixieland*, posteriormente se convierte en la música más popular del mundo con el *Swing*, y finalmente se consume en el *be-bop* como una forma de arte elevada.

Lo cierto es que no habría jazz sin las estructuras industriales y económicas del siglo XX. Los *solos* de Louis Armstrong llegaron a ser escuchados en todo el mundo gracias a las sesiones de grabación hoy conocidas como “*The Hot Five Recordings*” (Cook &

Morton, 2008). Mas adelante, las orquestas de *swing* llenarían los salones de baile, abasteciendo un mercado de consumidores que buscaban diversión en los centros nocturnos. Los empresarios musicales como Hugues Pannassié, Charles Delaunay, y posteriormente Norman Granz fueron figuras clave en esta mecánica, ya que proporcionaban la base económica para los músicos que realizaban conciertos y bailes en centros nocturnos (Perchard, 2012).

EL SWING

Django Reinhardt no buscó hacer un estilo de jazz separado del tronco común interpretado por músicos estadounidenses como Louis Armstrong o Duke Ellington. Siempre se consideró parte de esa corriente que hoy en día se identifica como el periodo histórico del *Swing* (Dregni, 2004). Es común, entre los críticos y académicos, considerar que esa etapa del jazz comenzó durante el periodo de entre guerras (Gioia, 1997) (Schuller, 1989). Es complicado determinar su final ya que algunas de las orquestas más populares de swing siguieron tocando hasta finales de la segunda guerra mundial. Ellington, por ejemplo, logró mantener su orquesta hasta los años 60. Sin embargo, es con la llegada del *be-bop* y el ascenso de Charlie Parker, que el swing deja de tener relevancia como un estilo de jazz y es relegado a un género de música popularailable (Berendt, 2009).

La Gran Depresión fue muy productiva en el ámbito de la música popular estadounidense. Durante este tiempo, el Swing tuvo un periodo de mucho crecimiento y actividad para los músicos de jazz (Schuller, 1989). Gracias a que los músicos podían escuchar las transmisiones de radio y estudiar las grabaciones de orquestas y solistas de diversas partes de la Unión Americana, las prácticas y conceptos armónicos se empezaron a estandarizar y generalizar. Las orquestas de swing realizaban conciertos y estancias en centros nocturnos en los que invitaban al público a bailar. Rápidamente comenzó a haber una gran demanda para orquestas de este tipo de jazz en Estados Unidos, y posteriormente algunos países de Europa. Las grandes bandas de esta época fueron unas de las primeras manifestaciones de cultural popular transnacional (Stowe, 1992)

Las orquestas debían interpretar música reconocible con cierto nivel de exactitud para que el público pudiera reconocerla. Era común interpretar cualquier tema musical del momento y realizar un arregloailable para orquesta de swing. Diferentes agrupaciones realizaban versiones distintas de las mismas canciones. El papel del arreglista se volvió más importante. El ejemplo más claro de esto fue Billy Strayhorn, arreglista y colaborador de Duke Ellington, y compositor de sus canciones más reconocidas como *Take the A Train* (Gioia, 2012).

Los solistas, que solían ser el centro de la actividad musical, pasaron a un segundo plano. El conductor o líder de la orquesta se convirtió en el individuo más importante dentro de una agrupación de jazz. Prevalcieron los arreglos estrictos, estructurados y la lectura musical se volvió casi un requisito para participar en estas agrupaciones. Muchos músicos afro-americanos que aprendieron su quehacer de manera empírica y por oído, fueron desplazados por músicos blancos con entrenamiento occidental y capacidad de leer partituras (Schuller, 1989).

Orquestas enteras de músicos blancos popularizaron arreglos sencillos y comerciales para apelar al público estadounidense. El músico de swing más reconocido fue Benny Goodman, un inmigrante judío de Rusia. En la década de los 30, el jazz logró establecerse como la música popular por excelencia aunque mucho de lo que se consideraba jazz era, en términos estrictos, solamente músicaailable (Schuller, 1989). Estas orquestas de jazz fueron populares más allá de los centros nocturnos de Harlem, donde tuvo sus inicios el género.

Theodor Adorno veía en el jazz un poder cultural sin precedentes. En 1936 usó el jazz como tema central para describir las mecánicas de las industrias culturales y su relación con la construcción del sujeto dentro de las estructuras del capital. Es importante notar que el tipo de música que Adorno pudiera haber reconocido como jazz era algo distinto de lo que se interpretaba en los centros nocturnos de Harlem. Las “orquestas de jazz” alemanas e inglesas copiaban los arreglos y estilos de esta nueva música para las audiencias europeas. Adaptaban las interpretaciones, los arreglos y la velocidad para apelar a un público acostumbrado a escuchar otro tipo de estructuras musicales (Thompson, 2010). La mayoría del jazz que se escuchaba en Europa en esta época era una adaptación de la música de las orquestas blancas de Estados Unidos, como Paul Whiteman (Kenney, 1984).

Adorno reconoció claramente el potencial subversivo de los ritmos sincopados y las interpretaciones improvisadas del jazz. Abrió la posibilidad de que el jazz funcione como un mecanismo de identificación de la opresión para los sujetos reprimidos, y por extensión para el sujeto moderno liberal (Adorno, 1936). Sin embargo, concluye que su efecto final es totalmente opuesto a su potencial subversivo: “con el jazz la subjetividad privada de derecho salta del mundo de la mercancía para sumergirse en el mundo de la mercancía; el sistema no permite una salida” (Adorno, 1936, Pg. 478).

Michael J Thompson, en su artículo “Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz” (2010), explora este poder engañoso del jazz. Este género aparenta ser radical en tanto que parece ir en contra de los elementos musicales tradicionalmente asociados con la conformidad de la música popular: pulsos regulares y armonías sencillas. Sin embargo este rompimiento, que toma la forma de la síncopa y la disonancia del jazz, se esquematiza y formaliza a su vez dentro del jazz popular para esconder su “banalidad” (Thompson, 2010).

Más adelante, intentaré demostrar que la música de Django Reinhardt, como una expresión performativa de la construcción de subjetividad, supera las limitaciones planteadas por Adorno. El carácter subversivo de la música de Reinhardt no se limita a sus elementos formales. Se extiende a la generación de una nueva subjetividad que combina su música con elementos de su identidad étnica y su discapacidad física.

LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ

“The experience of listening to music that we know to be improvised differs significantly from listening knowingly to composed music. A main source of drama in improvised music is the visceral fact of the shared sense of time: the sense that the improviser is working, creating, generating musical material at the same time in which we are coperforming as listeners.” (Iyer, Pg 401, 2004)

La improvisación se practica en distintos géneros musicales; para el jazz es una de sus características y se realiza de manera específica. El momento espontáneo de interacción musical que llevan a cabo los músicos durante una interpretación es lo que hace al jazz ser jazz. Cada músico de jazz tiene un vocabulario y una forma específica de improvisar, así como una manera de ligarlos para realizar un *solo* durante la improvisación. Entender más a fondo esta actividad sirve para comprender cómo los músicos de gypsy

jazz en México se relacionan con la tradición de Reinhardt. Para desarrollar una topología de la improvisación, Alperson (2010) hace una distinción importante dentro del concepto mismo de improvisación: siempre tiene como referente el acto mismo de improvisar y el resultado de dicho acto; a ambas cosas se les llama improvisación. Ambos aspectos están unidos y no se puede hablar del uno sin el otro.

La improvisación no es campo exclusivo de la música; se puede conceptualizar la idea de improvisación desde cualquier actividad humana. En el jazz se requiere de una serie de factores que indican que lo que comúnmente se llama improvisación no es algo tan espontáneo. En *The Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor* (1991), Jerry Coker describe una combinación de elementos y recursos musicales que conforman el vocabulario básico de improvisación para el músico de jazz. El autor reconoce 16 elementos que se pueden combinar para realizar un *solo* improvisado; entre ellos el uso de ciertos patrones digitales, la conexión de arpeggios o ciertos tipos de resoluciones armónicas. Reconoce ciertas frases musicales que se usan *verbatim* con tal frecuencia, que se consideran como parte integral del vocabulario universal de la improvisación del jazz. Después de estudiar y practicar estos elementos - de manera que su uso sea natural e inmediato-, y de combinarlos de manera espontánea, el músico podrá improvisar un *solo* de jazz coherente.

Aunque hay académicos del jazz que no están de acuerdo con los elementos que identifica Coker (Crook, 1991), (Gioia, 2011), (Levine, 1995), (Aebersold, 1978) todos concuerdan que es necesario estudiar y desarrollar un vocabulario concreto de recursos musicales. A partir de este vocabulario se puede realizar una interpretación en la que se combinan elementos de manera espontánea, dependiendo del gusto del intérprete, la interacción con otros músicos y la respuesta de la audiencia. Esto es lo que significa improvisar en el jazz.

La gente cuando conversa utiliza palabras establecidas, conocidas y practicadas. Si los interlocutores decidieran hacer uso de neologismos, habría poca posibilidad de comunicación. De igual manera, los músicos de jazz no inventan frases musicales espontáneamente; combinan elementos musicales previamente estudiados. Ellos comparten una serie de recursos musicales establecidos a través de su uso constante en conciertos, *jams* (sesiones informales de improvisación) y grabaciones. Estos recursos

son el vocabulario que los músicos comparten y que comúnmente identifican como tradición.

La combinación aritmética de frases, recursos y vocabulario no es lo único que los músicos de jazz utilizan para improvisar. Ellos han aprendido a usar otros elementos para expresar lo que Alperson llama inteligencia musical (2010) o individualidad. El músico puede hacer cambios en la interpretación, cambios de volumen, alteraciones en el uso de notas, variaciones en la densidad armónica, acelerar el tiempo, alargarlo o hacer citas textuales de otras piezas musicales. Todo esto es posible dentro de la interpretación espontánea de un *solo*.

La individualidad o personalidad musical de cada intérprete se puede caracterizar a través de un análisis de su vocabulario musical y de las diferentes maneras en las que lo interpreta. En “The Jazz Style of Clifford Brown”, David Baker (1982) realiza un estudio minucioso de 15 *solos* de Brown. El autor presenta un análisis de estilo y vocabulario de tal manera que los estudiosos del jazz pueden utilizar esos elementos en sus propias improvisaciones.

Vijay Iyer estudia las diferentes características que puede tener un *solo* improvisado cuando analiza su lógica narrativa ¡Exploding the Narrative in Jazz Improvisation, 2004). Su análisis parte de un cuestionamiento del papel que juega el cuerpo en estas narrativas musicales. Esto lo hace considerar la problemática social, cultural y racial del cuerpo afro-americano. Iyer llama *rastros de encarnación* a la relación entre el cuerpo y la identidad afro-americana que proyecta el jazz. En los momentos de expresión espontánea musical, el cuerpo cuenta una historia que está conformada por una combinación de detalles musicales (el vocabulario del jazz) así como de la estructura inherente de la interpretación misma (Iyer, 2004).

Se dice que los guitarristas o pianistas “hablan” con sus manos a través de su instrumento. Realizan movimientos corporales que generan sonido. Iyer propone que una diferencia entre la música europea y la afro-americana está en el reconocimiento del cuerpo durante la interpretación. Para un músico de jazz, la distinción entre sus movimientos corporales rítmicos y el objeto musical desaparece; en contraste con la visión europea que insiste en distanciar lo más posible el cuerpo del músico de su interpretación. En el jazz, el cuerpo no es un impedimento en contra de la actividad musical ideal; es la fuente de los conceptos musicales (Iyer, 2004).

Las codificaciones físicas (Iyer, 2004) de la interpretación tienen un potencial expresivo que se asemeja al de la palabra hablada; se puede decir que un músico “habla” con las manos o que un *solo* “cuenta una historia”. La lógica musical combinada con la expresividad del cuerpo durante la interpretación, comunican algo. Lo comunicado -la historia o el contenido narrativo del *solo*- se transmite auditivamente a partir de un timbre o textura sonora que es particular a cada músico. Todos los cuerpos son distintos, por lo tanto generan movimientos de maneras distintivas. La forma de los labios y el tamaño de los pulmones afectan el timbre y la textura del sonido que emite un instrumento de aliento. Los saxofonistas trabajan su *embouchure* (la posición de los labios y la boca) para lograr un sonido suave o agresivo. En la guitarra, la fuerza de la mano derecha determina la articulación rítmica; cada individuo hace música *a su propia manera*. La interpretación musical está encarnada en un cuerpo específico que se mueve de cierta manera dadas sus condiciones físicas. Esta interpretación le pertenece al músico y es, en este sentido, que se puede describir como una narrativa personal o una expresión de identidad (Iyer, 2004). El sentido de identidad que los músicos invierten en y *derivan de* la interpretación musical es una ejemplificación de la performatividad (Bayley & Sefton, 2012). Esta dimensión performativa del *solo* improvisado en el jazz es la que usaré para analizar la identidad de Django Reinhardt y de los músicos mexicanos que tocan gypsy jazz.

2. LA LLEGADA DEL JAZZ A EUROPA Y SU ASIMILACIÓN EN FRANCIA

EL JAZZ SALE DE ESTADOS UNIDOS

Entre académicos y críticos hay consenso sobre cuándo llegó el jazz a Europa. La Primera Guerra Mundial fue la primera ocasión en la que un número significativo de norteamericanos se encontraron en contacto directo con europeos. En abril de 1917, Estados Unidos entró en el conflicto y comenzó a enviar tropas al viejo continente. En ese momento comenzó un largo proceso de intercambio, transculturación y asimilación del jazz en Europa. Entre los norteamericanos había miles de soldados afro-americanos. Dentro de esos regimientos había agrupaciones musicales auspiciadas por el ejército que realizaron conciertos de jazz en Europa (Gioia, 1989). Las audiencias europeas reaccionaron positivamente a la música.

Los músicos de jazz, que eran de origen afro-americano, disfrutaban las actitudes tolerantes y receptivas (Gioia, 2011) que había en las grandes ciudades europeas. Algunos músicos decidieron establecerse permanentemente en Francia e Inglaterra, estableciendo la primera generación de músicos “auténticamente” afroamericanos que sentaron las raíces del jazz europeo (Dregni, 2004).

Gracias al surgimiento del cine, el radio y las tecnologías de grabación, la naciente industria musical popularizó el jazz en toda la Unión Americana estableciéndolo como la principal forma de música popular. Empezó una transformación en la que el jazz pasó de ser música considerada como expresión artística a ser música considerada como mercancía (Palacios, 2009). Sin duda, otras partes del mundo tuvieron contacto con esta música. Sin embargo no parece haber tenido tanto arraigo como lo tuvo en la Unión Americana. Europa resultó ser la excepción; particularmente Inglaterra, Francia y Alemania, países en los que ya existía alguna infraestructura de medios masivos e industrias culturales (Willet, 1989). Durante la década de los 20 y 30 del siglo XX, los

principales músicos de jazz americanos realizaron giras internacionales visitando grandes urbes europeas (Gioia, 2011).

En ciudades importantes de Europa comenzaron a formarse agrupaciones de fanáticos y críticos de jazz. Estos “*Hot Clubs*” fueron asociaciones que generalmente se formaban para que los miembros compartieran su afición por el nuevo estilo musical estadounidense.

APROPIACIÓN Y TRANSCULTURACIÓN

La llegada del jazz a Europa ejemplifica la noción de transculturación como la señala Richard Rogers en *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation* (2006). Al hablar de éstos procesos culturales de intercambio y apropiación, es necesario evitar caer en nociones esencialistas de cultura, identidad y raza. Sin embargo, es difícil elaborar estos procesos sin usar conceptos esencialistas como pertenencia o degradación (Rogers, 2006). En el caso de la llegada del jazz a Europa, y su arraigo en Francia, la problemática es más compleja ya que se habla de un proceso de asimilación de un producto o valor cultural - el jazz- que a su vez se encontraba en medio de un proceso de apropiación y resignificación previo a su instrumentalización y exportación como producto cultural (Adorno, 1936).

Inicialmente Rogers define el proceso de apropiación como aquello que ocurre cuando una cultura hace uso de símbolos, artefactos, géneros, rituales o tecnologías de otra. Posteriormente plantea el concepto de transculturación para hablar de este tipo de procesos. Para llegar a dicha noción, elaboró la idea de la *cultura misma como un proceso*. Rogers explica que éste proceso es relacional y, a su vez, está constituido en gran parte por actos de apropiación: la cultura no es un objeto fijo al cual se le añade o sustrae elementos a partir de la apropiación, la cultura es un proceso inestable que constantemente se revalúa y resignifica a partir de intercambios con otras culturas. Los intercambios constitutivos de una cultura pueden ocurrir mediante contacto físico, real, representacional o virtual (Rogers, 2006).

Rogers reconoce cuatro tipos de apropiación cultural: intercambio, dominación, explotación y transculturación. Los primeros tres corresponden a las nociones que

comúnmente se asocian con los procesos de apropiación cultural. Nociones que asumen construcciones rígidas y esencialistas de la cultura. Rogers menciona la aportación de Fiske al reconocer que todos los actos de comunicación están posicionados socialmente. Es decir, las relaciones comunicativas son relaciones sociales y, por lo tanto, tienen dimensión política. Los actos de apropiación cultural, como expresiones de actos comunicativos, reflejan y constituyen las identidades de los individuos o grupos que los llevan a cabo; las identidades se enfrentan y combinan en relaciones con dimensiones políticas (Fiske, 1989). Dicha perspectiva hace que las relaciones de poder sean la base principal para categorizar los actos de apropiación cultural, por lo que se puede hablar de relaciones de apropiación cultural de dominación o explotación, y no sólo de intercambio entre iguales.

Entre culturas con características similares, en términos de su relación de poder, el intercambio cultural se refiere a un proceso recíproco (intercambio de símbolos, artefactos, rituales, géneros y tecnologías). Rogers postula que el intercambio recíproco y simétrico no existe aunque tiene un valor normativo importante en la noción de apropiación. La dominación cultural es la imposición forzosa de elementos de una cultura dominante sobre una cultura subordinada. Esto incluye apropiaciones que representan actos de resistencia. La explotación cultural es la apropiación de los elementos culturales de una cultura subordinada por una cultura dominante sin reciprocidad, permiso o remuneración.

La transculturación es una noción de apropiación cultural más compleja y plantea la dificultad de reconocer la identidad singular de una cultura que realiza los actos de apropiación. Las culturas están conformadas por procesos y apropiaciones que provienen de una diversidad de culturas y orígenes, por lo que es problemático identificar una identidad cultural clara y distinta con una raíz originaria única. Los actos de apropiación no se pueden catalogar simplemente como actos de dominación o explotación ya que ocurren entre culturas que se encuentran en constante proceso de cambio. Por este flujo constante, no es pertinente categorizar las relaciones de poder que hay entre ellas para identificar la parte dominante o la parte explotada. La noción de transculturación implica que ambas culturas se entrelazan en una red de procesos de apropiación que incluyen relaciones de dominación, explotación e intercambio, todo a la vez (Rogers, 2006).

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible considerar cuáles fueron los procesos de intercambio cultural que ocurrieron en la apropiación del jazz en Francia. La llegada del jazz a Europa parece ser una instancia de dominación cultural. A pesar de que no hay una acción opresiva por parte de Estados Unidos para exportar su cultura, sí existe una clara agenda económica de expansión a nuevos mercados por parte de las compañías disqueras y los promotores de conciertos (Berendt, 2009). La llegada del jazz a Francia no coincide con un intercambio recíproco de productos culturales hacia Estados Unidos. Por otra parte, este género musical no fue impuesto a través de una campaña hegemónica. Fue asimilado naturalmente a partir de procesos complejos de intercambios, explotaciones, actos de resistencia y resignificaciones. Los actos de apropiación articulan una diversidad de discursos y dinámicas de poder, por lo que pueden posibilitar la resistencia y a la vez funcionar hegemónicamente. Esta contradicción en la mecánica de los intercambios culturales abre la puerta a la posibilidad de “agency” (posibilidad de autodeterminación o posibilidad de agencia) por parte del sujeto (Rogers, 2006).

En tanto que un sujeto resiste a su dominación cultural a través de usos performativos de la cultura dominante, sienta las condiciones de posibilidad de su propia agencia y subjetividad. Sin embargo tal subjetividad está determinada por la estructura contradictoria y disputada de las apropiaciones mismas que la posibilitan. Esta es una formulación compleja de la subjetividad que no coincide con la noción del sujeto liberal moderno (Rogers, 2006). Más adelante, exploraré este espacio de formación de la subjetividad, en donde Judith Butler encuentra la posibilidad de formular una estructura para la identidad del sujeto basada en actos performativos que posibilitan la resistencia o subversión. (Butler, 1990)

En los actos de apropiación hegemónicos la complejidad en la estructura de la subjetividad se ve atacada y disminuida de tal manera que parece quedarse relegada y olvidada. Opera una mecánica de corte colonialista que busca fortalecer las estructuras hegemónicas a partir de los intercambios culturales de dominación y explotación. A la llegada del jazz a Francia, un gran número de críticos y académicos buscaron establecer un discurso identitario muy distinto del que había en Estados Unidos.

EL JAZZ LLEGA A FRANCIA

El jazz llegó a Europa en la década de los 20. De forma orgánica encontró su sede en los centros nocturnos de París. Los primeros músicos franceses que fueron expuestos al jazz batallaron con entender y dominar el nuevo estilo. El entrenamiento tradicional de los conservatorios era un factor negativo, ya que no tenían facilidad para relacionarse de manera espontánea con la música. Las notas escritas eran sagradas e inviolables. Sin embargo, a través de un proceso complejo de asimilación, lograron internalizar algunos de los elementos del jazz. Este proceso ocurrió durante un periodo largo de intercambios transculturales.

Hubo tres factores principales que determinaron la manera en la que fue asimilado el jazz en Francia a partir de estos procesos: 1) La presencia de músicos afroamericanos, 2) la popularidad de orquestas de jazz conformadas exclusivamente por músicos blancos, 3) la venta de grabaciones originales de jazz (Kenney, 1984). Los tres factores corresponden a asimilaciones y apropiaciones en tres rubros: La cultura, la economía, y la música. La presencia de músicos afroamericanos en Francia coincidió con una oleada de *Negrophilie* (Kenney, 1984) que había en la vida cultural y artística de París.

Los arreglos de jazz accesibles y ligeros de las orquestas blancas popularizaron el estilo y sentaron las bases de una industria musical francesa. En EUA, Paul Whiteman adquirió popularidad al presentar una apropiación de la música afro-americana. Manteniendo los elementos rítmicos y algunas de las estructuras armónicas y melódicas, Whiteman generó arreglos estructurados y digeribles que fueron más accesibles para el gusto del público blanco. La mayoría de la música que interpretaban dichas orquestas estaba anotada en partituras. Estos arreglos eventualmente llegaron a Francia.

Los músicos franceses, que tenían dificultad con los elementos menos familiares del jazz, si podían ejecutar estos arreglos: podían leer partituras sin necesidad de dominar el vocabulario del jazz y no necesitaban saber improvisar. El jazz se hizo más popular a medida que este tipo de arreglos y orquestas llegaron a audiencias más grandes (Kenney, 1984). Este es el tipo de jazz que eventualmente se popularizó en Alemania y que Adorno llegaría a analizar a profundidad (Thompson, 2010).

El último elemento determinante en la asimilación del jazz en Francia son las grabaciones. La aparición de las tecnologías de grabación sonora cambió el alcance de la

música. Se aceleró la estandarización de los recursos musicales, lo cual ayudó, entre otras cosas, a establecer mercados y consolidar la industria mundial de la música (Palacios, 2002).

Algunas grabaciones de jazz afroamericano se editaron en Francia y los músicos franceses las utilizaron como herramienta didáctica. Las grabaciones de Armstrong, Hawkings, o Ellington, eran la única manera de estudiar aquella música extraña y diferente. Gracias a ellas los músicos franceses podían copiar el vocabulario de improvisación de los músicos negros americanos (Kenney, 1984).

Mediante estos elementos, se realizó la apropiación del vocabulario del jazz. Esta fue la base de la asimilación musical y el nacimiento de una forma de jazz nativa a Francia. El resultado no sonaba como el jazz afroamericano. Era una síntesis cultural, que Charles Delaunay llamaría *L'école française* de jazz (Kenney, 1984). Para lograr el desarrollo de *L'école française*, Delaunay y Panassié, junto con otros críticos y fanáticos del jazz, formaron una asociación llamada *Le Hot Club De France* (Gioia, 2011). El objetivo del club era lograr la aceptación del jazz como forma de arte en Francia y en el mundo (Delaunay, 1961).

L'ÉCOLE FRANCAISE

El consenso entre críticos y académicos es que “*L'école française*” se presentó por primera vez en el *Quintette du Hot Club de France*. Django Reinhardt y Stephane Grappelli fueron los miembros fundadores de esta agrupación. Crearon las primeras obras maestras del jazz europeo (Berendt, 2009). La instrumentación del grupo era un rompimiento con la costumbre Americana: tres guitarras, contrabajo y violín (Gioia, 2011). Su vocabulario musical, inspirado en los solistas afro-americanos, tenía muchos elementos innovadores que no venían de la tradición americana. La música del *Quintette du Hot Club de France* representa la cima del proceso cultural de asimilación y apropiación del jazz en Francia (Kenney, 1984).

Una noche en París, practicando fragmentos de un solo de Armstrong tras bambalinas, Reinhardt conoció a su más famoso colaborador: el violinista Stephane Grapelli. Juntos formaron una agrupación para tocar jazz. Originalmente era solo por diversión. Tocaban en los camerinos del hotel donde realizaban conciertos de *Bal-*

Musette y otros géneros populares bailables. Por coincidencia, el gerente del hotel escuchó sus sesiones y decidió contratarlos inmediatamente (Dregni, 2004).

Charles Delaunay no tardó mucho en escuchar a la agrupación formada por Reinhardt y Grappelli. El promotor de jazz, y entonces director del *Hot Club de France*, buscaba una manera de legitimar el jazz como una forma de arte digna para el público francés. Delaunay instó a la formación de un grupo completo y, al poco tiempo, se llamaron *Le Quintette du Hot Club de France* (Delaunay, 1961).

La agrupación generó atención por su manera particular de adaptar el género. El “jazz de cuerdas” del *Quintette du Hot Club de France* usaba una instrumentación totalmente distinta a la del jazz americano (los americanos usaban piano, bajo, batería y alientos). La nueva combinación instrumental resultó placentera para las audiencias francesas quienes no estaban acostumbradas al sonido fuerte de la batería. La función percusiva de los tambores fue remplazada por un sonido rítmico que combinaba la guitarra y el contrabajo (Kenney, 1984). Este estilo de llevar el pulso de la música se le llamó *La-Pompe*, y es uno de los elementos clave del estilo gypsy jazz que se desarrolló posterior a la muerte de Reinhardt (Givan, 2010).

Agruparse como quinteto le permitió al grupo llevar su música a nuevos espacios que antes no eran accesibles para el jazz en Francia (Kenney, 1984). Un quinteto hacía más fácil la producción de conciertos porque no era necesario financiar una orquesta grande. Las Big Bands de la época regularmente tenían más de 12 músicos en escena, con toda la infraestructura que eso implicaba.

Tanto Grappelli como Reinhardt tenían una formación distinta a la de los músicos americanos. Grappelli estudió violín en el conservatorio aprendiendo sobre la armonía avanzada de los compositores europeos. Posteriormente logró desarrollar una identidad melódica y facilidad para la improvisación (Dregni, 2004.) –En otro capítulo se explican los elementos estilísticos en la música de Reinhardt-. Las composiciones originales del quinteto, como *Daphné*, *Swing Guitares* o *Minor Swing*, se basaban en la estructura de canciones populares americanas. Sin embargo presentaban el uso de nuevos recursos armónicos, melódicos y estilísticos no encontrados en el jazz estadounidense (Kenney, 1984).

El Quinteto realizó grabaciones y conciertos desde 1934 hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. La agrupación estaba de gira en Inglaterra cuando se enteraron de la

declaración de Guerra. Grappelli decidió permanecer en Londres y Reinhardt regresó a París (Dregni, 2004). El guitarrista siguió realizando grabaciones y conciertos con agrupaciones similares bajo la bandera del *Hot Club*. No sería hasta después de la guerra que Grappelli y él volverían a tocar juntos (Gioia, 2011).

LA OCUPACIÓN DE PARIS

En su artículo “*Django, Jazz and the Nazis in Paris*” (2001), John Pelzer señala a Django Reinhardt como la figura más importante en el proceso de asimilación del jazz en Francia. Durante la Primera Guerra Mundial y el periodo de entreguerra, el jazz llegó a Europa y comenzó el proceso de transculturación que describen Jackson (2000) y Kenney (1984). La Segunda Guerra Mundial concluyó esta asimilación y Reinhardt fue quien más importancia tuvo en esta etapa del proceso (Pelzer, 2001).

Grappelli y Reinhardt se separaron en Inglaterra cuando se declaró la guerra en septiembre de 1939. Reinhardt regresó a Francia. Tras la rendición de las fuerzas francesas, esta zona del país quedó bajo el control de fuerzas militares alemanas. Reinhardt regresó a París donde encontró una ciudad que comenzaba a ajustarse a la vida bajo el dominio alemán.

Tras su victoria, Hitler decidió dejar a Francia funcionando como estaba. Su plan era explotar los recursos económicos del país para financiar la guerra. Por otro lado, la administración militar alemana aprovechó la vida social y cultural de París. Hizo de la ciudad un destino de recreación y entretenimiento para las tropas Nazis. Los teatros y cabarets de la ciudad volvieron a abrir inmediatamente después de la ocupación y se llenaron a tope de audiencias francesas y alemanas. Al poco tiempo, comenzó un periodo de expansión sustentado por una explosión en la popularidad del jazz en Francia. 125 centros nocturnos abrieron durante el periodo de ocupación (Pelzer, 2001).

Al poco tiempo de regresar a París, Reinhardt formó un nuevo quinteto. Reemplazó a Grappelli con el clarinetista Hubert Rostang. Además del clarinete de Rostang esta nueva formación incluía una batería. Reinhardt buscaba emular el estilo *Swing* de los ensambles pequeños de Benny Goodman. Dejó atrás el elemento rítmico distintivo de *La-Pompe* por un sonido más suave y melódico (Dregni, 2004). Esta nueva agrupación se llamó *Le Nouvelle Quintette du Hot Club de France*.

A medida que las audiencias crecían, buscaban más y más las pocas formas de entretenimiento disponibles. Esta nueva popularidad, aunada al flujo constante de soldados alemanes, incrementó exponencialmente el público para el jazz francés (Pelzer, 2001). Reinhardt se convirtió en una de las figuras culturales más importantes en el ámbito musical de París. Sus ingresos le permitían rentar un departamento lujoso en la avenida *Champs Elysees* (Delaunay, 1961). Dicha popularidad fue sostenida en gran parte por un movimiento cultural de la juventud francesa que se popularizó durante la ocupación. Estos jóvenes se hacían llamar *Zazous*. Vestían atuendos extravagantes y se juntaban a bailar en conciertos de jazz. Eran fanáticos del swing y adoraban a Reinhardt (Dregni, 2004). Los conciertos de jazz, que antes de la guerra atraían a públicos de 100 o 200 personas, ahora llenaban salones con más de 4,000 personas (Pelzer, 2001).

Uno de los sucesos más significativos en la carrera de Reinhardt y la asimilación del jazz en Francia es el estreno de la canción *Nuages* en el *Salle Pleyel*. La edición del 14 de diciembre de 1940 del periódico *Le Matin* confirma que Reinhardt y su quinteto tocarían en este recinto del 24 de diciembre de 1940 al 1 de enero de 1941. Unos días después, la misma publicación menciona la transmisión radiofónica del concierto, con Reinhardt y su quinteto tomando el escenario a las 3:30 de la tarde. Dregni (2004) relata que, tras escuchar por primera vez la canción, el auditorio entero reaccionó con una larga ovación. Cuando el grupo comenzó a tocar el próximo tema el público los paró para solicitarles que tocaran de nuevo la canción anterior. Reinhardt tocó *Nuages* tres veces seguidas esa noche.

En los primeros días de 1941 salió a la venta la primera edición grabada de esta canción que se agotó inmediatamente. El sonido suave y elegante del nuevo quinteto favorecía la melodía nostálgica del tema. De la noche a la mañana Reinhardt se convirtió en un héroe nacional. (Dregni, 2004). *Nuages* resultó ser la composición más duradera de Reinhardt, y hoy en día forma parte del repertorio universal del jazz.

REINHARDT DESPUÉS DE LA GUERRA

La liberación de París en 1944 eliminó repentinamente todas las restricciones culturales impuestas por la administración alemana (Dregni, 2004). Poco a poco, empezaron a llegar nuevas grabaciones de jazz estadounidense. Regresaron los músicos que habían dejado de realizar giras durante la guerra. Sin embargo, el jazz había seguido su curso en EUA. Mientras que el jazz francés encontraba su identidad en la música de Reinhardt, Charlie Parker y Dizzy Gillespie habían introducido el estilo llamado *be-bop*. Este nuevo género estadounidense usaba un vocabulario de improvisación totalmente innovador y revolucionario. Dividió a los fans y críticos en todo el mundo. El *Hot Club de France* se separó en dos facciones. Por un lado estaba Panassié, que rechazaba la nueva música y promovía el jazz tradicional. Por el otro, Delaunay que la aceptaba (Pelzer, 2001).

La carrera de Reinhardt se vio afectada por este cambio en el jazz. Mostró interés en utilizar el nuevo vocabulario del *be-bop*. Sin embargo, nuevas generaciones de fans veían su música como algo del pasado (Pelzer, 2001). Siguió tocando y grabando esporádicamente. Realizó una sesión en Roma con su antiguo colaborador Stephane Grappelli en 1951. Comenzó a utilizar un aditamento eléctrico para amplificar su guitarra Selmer. Sin embargo nunca volvió a tener el éxito que logró durante la guerra. El jazz francés también siguió su curso y dejó atrás el estilo de Reinhardt. Se mudó a un pequeño pueblo a las afueras de París llamado Samois-sur-Seine donde se dedicó a pescar y pintar (Dregni, 2004).

3. DJANGO REINHARDT

BIOGRAFÍA

Django Reinhardt nació en Bélgica el 23 de enero de 1910. Sus padres pasaban por un pueblo llamado Liberchies y fue ahí donde su madre Laurence dio a luz. Su nombre oficial fue Jean-Baptiste, pero entre sus familiares recibió el apodo de Django. Su acta de nacimiento es de esta provincia aunque él nunca se consideró nada más que un gitano francés. Excluyendo algunas temporadas de itinerancia a lo largo de su niñez, creció en campamentos romanís (algunas comunidades gitanas se autodenominan con el término Roma), y a las afueras de París. Sus padres se dedicaban a la construcción de muebles de caña, y eran a la vez músicos que de vez en cuando utilizaban sus talentos para generar ingresos complementarios (Dregni, 2004).

Django aprendió a tocar el violín desde pequeño. Recibió su primera guitarra, un banjo de seis cuerdas, a los 12 años (Dregni, 2004). En esa época las guitarras no generaban suficiente volumen para formar parte de las orquestas por lo que se idearon diferentes maneras para amplificar acústicamente el instrumento. Una de ellas fue este tipo de banjos que utilizaban el cuerpo resonador de un tambor para generar un tono más audible, aunque menos dulce y placentero (Martin, 1998).

Django fue autodidacta y aprendió a tocar el instrumento viendo a otros músicos y copiando el movimiento de sus dedos. A los 13 años ya se ganaba la vida tocando. A los 18 ya había participado en grabaciones con orquestas de *Bals-Musette*. Este género musical se popularizó a fines del siglo XIX y seguía en boga cuando Django empezó a ganarse la vida como músico. El acordeón era el instrumento principal de esta música popularailable. Django se destacó como un solista que podía competir con destacados acordeonistas de la época como Émile Vacher o Gus Viseur (quien posteriormente colaboraría con Django en el *Hot Club de France*) (Delaunay, 1961).

A esta edad, ya casado con Bella Mayer, consiguió un contrato para realizar una gira por Europa con una orquesta inglesa. La noche antes de salir de gira, su carroza se incendió. Logró salvar a su esposa embarazada pero tuvo quemaduras de segundo y

tercer grado en todo el cuerpo. Los tendones y las articulaciones del anular y meñique de la mano izquierda se dañaron irreparablemente (Dregni, 2004). Tras una larga convalecencia se dedicó a volver a aprender a tocar la guitarra. Durante su hospitalización su hermano le regaló una guitarra Selmer para motivarlo en su recuperación (Delaunay, 1961). La guitarra, que se convertiría en el instrumento icónico del jazz gitano, era una guitarra acústica que combinaba aspectos del diseño tradicional con nuevos avances en laudería provenientes de los talleres de Gibson en Estados Unidos.

Reinhardt desarrolló una técnica *sui-generis* para tocar la guitarra usando solamente los dos dedos que tenían movilidad total (Potokar & Williams, 2009). Con esta nueva manera de tocar volvió rápidamente al circuito de músicos profesionales. A principios de la década de los 30 consiguió trabajo estable, para él y su hermano (también guitarrista) en un hotel del puerto mediterráneo de Toulon. Ahí conoció al artista Émile Savitry, con quien escuchó por primera vez a Armstrong y Ellington. Aunque probablemente ya había escuchado jazz en los centros nocturnos de París, esta fue la primera vez que pudo estudiar con detalle los *solos* de Armstrong y los arreglos de Ellington. A partir de este momento, dedicó toda su energía a desarrollar la habilidad para improvisar en el estilo de estos músicos estadounidenses (Delaunay, 1961). Su trabajo le llevó a una temporada de empleo en hoteles y cabarets de París donde conoció a Stephane Grappelli (Dregni, 2004).

MÚSICA

En “*The Music of Django Reinhardt*” (2010), Benjamin Givan identifica los rasgos principales que caracterizan al guitarrista: 1) el uso de su mano izquierda, 2) su vocabulario de improvisación y 3) un recurso estructural que Givan llama discontinuidad musical.

En su libro, Givan no le dio mucha importancia a la discapacidad de Reinhardt. Los análisis que hizo no corresponden a las digitaciones que ocupan los músicos de Gypsy Jazz que han aprendido a tocar imitando las pisadas de los guitarristas de generaciones anteriores. La imitación es la manera en la que se han transmitido los elementos del estilo Gypsy Jazz en línea directa desde Django Reinhardt (E. Hulsz, Comunicación

personal, 29 de Noviembre de 2015). Givan le quitó importancia a la digitación tradicional con el objetivo de comprobar que la música de Reinhardt es genial y virtuosa por si sola. No pensó que su vocabulario de improvisación estaba determinado por sus limitaciones físicas. Givan concluye que la influencia de su discapacidad se reduce a los aspectos rítmicos de su técnica. A pesar de la limitación en su análisis, el autor nos permite abordar la música de Reinhardt con un marco estructural básico.

Los primeros dos rasgos que identifica Givan están relacionados: las limitaciones físicas de Reinhardt determinaron el vocabulario musical al que tenía acceso. Reinhardt favorecía ciertas rutas para navegar el diapasón que le resultaban fáciles dado el uso limitado de sus dedos meñique y anular. Una de las limitaciones más claras es en el uso de las escalas tradicionales. La configuración de los trastes en la guitarra favorece el uso de tres notas por cuerda para tocar escalas. En la técnica convencional se utiliza un dedo por nota, generando patrones de digitación que utilizan tres dedos por cuerda. Esto genera estructuras que navegan el diapasón en dirección vertical. Este tipo de patrones de digitación eran muy difíciles de tocar para Reinhardt. Pisaba dos notas y deslizaba el dedo índice o medio según el caso, para lograr articular una tercera nota en la misma cuerda. En la mayoría de los casos esta nota no era acompañada de un rasgueo con la mano derecha, por lo que se convertía en *legato* (Givan, 2010).

Reinhardt compensó la dificultad para articular escalas usando arpeggios. Él desarrolló un sistema para articular arpeggios usando dos notas por cuerda que genera movimiento horizontal. Una consecuencia de esta manera de digitar los arpeggios es que se pueden ligar uno tras otro, incorporando tres o cuatro octavas en frases más largas. En términos generales, esto quiere decir que las frases de Reinhardt incluían saltos de intervalos más grandes de lo usual para la guitarra. Las frases musicales de Reinhardt navegan el diapasón desde las notas más graves hasta las más agudas en una sola frase.

Otra técnica que Reinhardt usó en su vocabulario es la combinación de “*enclosures*” y “*approach tones*” para enfatizar los tonos importantes de la melodía. Estas técnicas se basan en tocar una nota abajo o arriba del tono deseado para generar movimiento melódico. Se pueden ligar para generar frases largas que usan dos notas por cuerda en la guitarra. Esta es una de las pocas maneras que tenía Reinhardt de navegar el diapasón en dirección vertical, ya que podía cambiar de cuerda rápidamente alternando el dedo índice y medio.

La discontinuidad musical es el tercer elemento característico que Givan reconoce en las improvisaciones de Reinhardt. Se refiere a la manera de combinar las notas y frases de un *solo* para generar choques y saltos de continuidad. Es difícil expresar esta característica sin utilizar términos técnicos de armonía avanzada. Givan llega a estas conclusiones haciendo un análisis Schenkeriano de la improvisación de Reinhardt. Este tipo de análisis es común en la música occidental pero no se acostumbra aplicar al jazz. Las conclusiones de Givan concuerdan con la estructura de las improvisaciones de Reinhardt, sin embargo son difíciles de abordar fuera del contexto del análisis Schenkeriano (Givan, 2010).

Normalmente un *solo* improvisado tiene coherencia. Un arco narrativo que le brinda estructura al *solo* (Iyer, 2004). Esta estructura se puede generar con cualquiera de los elementos musicales a la disposición del improvisador. Reinhardt combina estos elementos de tal manera que rompe con la continuidad narrativa de sus improvisaciones a propósito. Genera expectativas de armonía y consonancia usando alguna combinación de elementos. Antes de resolver estas expectativas cambia repentinamente de técnica o estrategia, dejando atrás los elementos usados para generar movimiento musical en nuevas direcciones. En otras palabras: Reinhardt enfatiza el elemento de sorpresa en sus improvisaciones. Esto genera solos con una estructura distinta a la que normalmente se encuentra en las improvisaciones del jazz. La discontinuidad musical es la manera en la que Reinhardt utiliza su vocabulario de improvisación para expresar su inteligencia musical (Alperson, 2010).

DISCAPACIDAD

Uno de los rasgos distintivos de Reinhardt es el daño que recibió su mano izquierda en el incendio de su carroza. En *Django's Hand*, Potokar y Williams (2009) realizan un diagnóstico médico de la mano de Reinhardt. Este diagnóstico se basa principalmente en análisis del poco material cinematográfico que existe en el cual se puede distinguir claramente la mano izquierda de Reinhardt. Los autores también acudieron a los registros del hospital donde fue atendido por quemaduras. Otra fuente de datos fueron fotografías de las manos de Reinhardt en las que se distingue claramente la

configuración de sus heridas. Por último, postularon una recreación de los hechos basada en las anécdotas históricas y respaldado por su propia investigación.

Las quemaduras que sufrió dañaron irreparablemente su mano izquierda. Los tendones del meñique y anular quedaron permanentemente contraídos. La cicatrización posterior dejó una masa ovoide de tejido sobre la parte dorsal de dicha mano. El pulgar, índice y medio tenían movilidad completa y no sufrieron daños mayores (Potokar, *et al*, 2009).

Reinhardt desarrolló una técnica propia para poder tocar la guitarra a pesar de las limitaciones de su mano izquierda. El análisis médico de las dimensiones de su mano implica que tenía dedos inusualmente largos. Esto le permitió usar los dedos índice, medio y a veces el pulgar, para realizar pisadas que serían imposibles con dígitos más pequeños. Es complicado tocar escalas completas usando solamente los dedos índice y medio. Por esta razón, Reinhardt favorecía los elementos señalados en la sección anterior: arpeggios y movimientos horizontales sobre el diapasón de la guitarra (Potokar, *et al*, 2009).

En cuanto a la formación de acordes, Reinhardt utilizaba la mano izquierda con algunas limitaciones. Le era posible formar pisadas permanentes en las primeras tres cuerdas de la guitarra con el meñique y anular. Usaba el índice, medio y pulgar para pisar las notas graves del acorde en las cuerdas bajas. Por esta razón, los acordes que usaba están conformados por intervalos de cuartas en las voces altas (Givan, 2010). No podía tocar acordes con más de cuatro voces, lo cual es común con la técnica convencional de la guitarra.

Reinhardt desarrolló un vocabulario de improvisación determinado por sus limitaciones físicas (Givan, 2010). La guitarra es un instrumento en el que se pueden encontrar las mismas notas en diversos lugares, por lo que Reinhardt encontró los caminos que le eran más naturales para navegar el diapasón. Estos caminos son muy distintos a los que serían naturales para un músico que tiene movilidad completa en la mano izquierda.

Alex Lubet problematiza la noción de discapacidad como construcción social en “*Music, Disability, and Society*” (2010). Argumenta que en las sociedades contemporáneas los músicos discapacitados son una de las pocas figuras que permiten una visibilización positiva de la discapacidad. Los músicos con discapacidad tienen una

identidad musical íntimamente ligada a su cuerpo. Esta relación entre el músico, el cuerpo discapacitado y la música es lo que Lubet llama idiosincracia estilística encarnada (2010).

Para Lubet, la discapacidad de Reinhardt es emblemática por tres razones. 1) Reinhardt nunca se identificó como un músico discapacitado 2) escogió un género musical en el que se enfatiza la expresión personal sobre la técnica estricta, 3) su música influyó a muchos músicos y guitarristas.

Reinhardt sobresalió como músico sin esconder sus heridas. Tenía dedos inusualmente largos que pudo usar para sobrepasar algunas de las limitaciones de su discapacidad (Potokar, *et al*, 2009). Desarrolló una técnica musical que le permitió expresarse naturalmente sin obviar sus limitaciones (Lubet, 2010). Givan, (2010), Lubet (2010), Delaunay, (1961), Dregni (2004), de alguna forma u otra concuerdan: al escuchar su música, es casi imposible concluir que se trata de alguien discapacitado. Su técnica personal le permitió generar un vocabulario de improvisación que destacó más por su ingenio y musicalidad que por la evidencia de su discapacidad.

Es significativo que las técnicas para tocar la guitarra en ese entonces aún no habían desarrollado el uso del dedo meñique al grado que se llegó posteriormente con la llegada de las guitarras eléctricas. La amplificación eléctrica permitió un toque más suave y una técnica más fluida. Esto avanzó el uso del dedo meñique en la guitarra. En la época de Reinhardt se usaban aún principalmente instrumentos acústicos, por lo que era necesario digitar y rasguear con mucha fuerza el instrumento. El dedo meñique naturalmente tiene menos fuerza y destreza para navegar el diapasón. La mayoría de las melodías y solos se interpretaban con los dedos índice, medio y anular. El dedo meñique se utilizaba en muy pocas posiciones y contextos. Por esta razón, muchos seguidores del Gypsy Jazz argumentan que Reinhardt tenía solo un dedo menos que los demás guitarristas (Hülsz, 2015).

Reinhardt sobresalió en el jazz. Este género musical está basado en la expresión personal de los interpretes. El jazz, a diferencia de otros tipos de música que requieren de un alto nivel de virtuosismo, no enfatiza la técnica como requisito. Es necesario tener un conocimiento profundo del instrumento y facilidad técnica. Sin embargo no es necesario adherirse a las reglas estrictas de la técnica. En la guitarra clásica, hay formas correctas para tocar escalas, acordes y arpeggios. Estas formas determinan el dedo que se

usa en cada cuerda. También determinan el ángulo en el que se debe posicionar las manos en relación al instrumento así como la posición del cuerpo. Cualquier otra manera de tocar se considera equivocada. Desde este abordaje es imposible interpretar correctamente una pieza musical si no se tiene una técnica impecable (Lubet, 2010).

Reinhardt desarrolló técnicas para superar sus limitaciones. Esto no habría sido aceptable en otros estilos musicales. Mantenía los dedos de la mano izquierda en una posición casi paralela al diapasón lo cual generaba un fraseo muy particular (Potokar, *et al*, 2009). Esto es totalmente contrario a la técnica tradicional de guitarra que obliga al guitarrista a mantener los dedos perpendiculares al diapasón para obtener claridad y definición en la digitación.

La discapacidad de Reinhardt no fue un factor limitante en su música en tanto que su música no tenía requerimientos técnicos específicos. No hay una manera correcta de tocar jazz en la guitarra. Basta con dominar un vocabulario de improvisación y poderlo usar con facilidad para improvisar *solos* durante una interpretación. No importa *cómo* se toca. Sólo importan las notas que se tocan y cómo se escuchan (Lubet, 2010).

Por último, la influencia de Reinhardt hace evidente que su discapacidad no era limitante. Joe Pass, Wes Montgomery, Carlos Santana, Willie Nelson, Chet Atkins, Les Paul, B.B. King, entre muchos otros, han mencionado la importancia de Reinhardt (Dregni, 2004).

Los guitarristas de gypsy jazz intentan llegar al mismo nivel de virtuosismo al que llegó Reinhardt. Copian su vocabulario de improvisación *verbatim*. Para lograr esto, utilizan las mismas estructuras digitales en el diapasón, enfatizando movimientos horizontales. Desarrollan una técnica de rasgueo poderosa con la mano derecha para proyectar las notas del instrumento. Así mismo, utilizan solamente tres dedos de la mano izquierda para acercarse al fraseo distintivo de Reinhardt. Intentan aprender a tocar *como si* tuvieran una limitación en la mano izquierda. Imitan las limitaciones físicas de Reinhardt con la meta de tocar su música de la manera más auténtica posible. En su intento por imitar a Reinhardt, transplantan las idiosincrasias estilísticas encarnadas de un músico discapacitado a un cuerpo sin discapacidad.

4. PERFORMATIVIDAD E IDENTIDAD

La fundamentación teórica principal de esta investigación está en el pensamiento de Judith Butler en torno a la performatividad. Hay una rama de las artes escénicas que estudian la performatividad pero lo hacen desde otra perspectiva y con objetivos distintos a los de esta autora. Los estudios de performatividad, por lo general, exploran la expresión corporal y la representación escénica como vías de construcción de la experiencia del performance. Pareciera que al estudiar la música y la improvisación -una interpretación escénica al fin y a cabo- estaría haciendo referencia a estos estudios de performatividad que vienen de las artes escénicas. Sin embargo en este caso, la intención de incorporar la performatividad tiene que ver más con la subjetividad y la construcción de la identidad, que con la expresión escénica.

El pensamiento de Butler (1990, 1997) me permitió abordar los diferentes aspectos de la figura de Reinhardt con un acercamiento que acentúa sus diferencias y su poder subversivo sin caer en nociones esencialistas o excepcionalistas. En Butler, la performatividad es la mecánica con la que se explica la manera en la que el sujeto se construye a si mismo. Corresponde a una inquietud por explorar las formas en las que el género y la sexualidad hacen problemática la formación de la identidad. El libro en el que explica este concepto -*El Género en Disputa*- (1990) resonó entre quienes intentaban fundamentar un movimiento social de identidad sexual basado en la diferencia, por lo que se convirtió en uno de los textos fundamentales del movimiento *Queer*. Esta relación con los movimientos sociales de liberación sexual y de género es importantísima en el trabajo de Butler, pero no es el énfasis que hago en esta investigación.

**PERFORMATIVIDAD Y SUBVERSIÓN EN
DJANGO REINHARDT**

El cuerpo es el lugar donde se disputan las dinámicas de poder de donde emerge el sujeto (Butler, 1991). Es una encarnación politizada de los valores inscritos en el. Entonces ¿Qué valores podemos ver inscritos en el cuerpo de Django Reinhardt? ¿Qué cosas subvierte y qué cosas fortalece al significar? Usando los términos de Butler: Si el cuerpo es siempre un signo cultural, ¿Cuales son los sentidos imaginarios que ocasiona y delimita?

La mano izquierda de Reinhardt es, quizás, su aspecto físico más importante. Determinó completamente su identidad musical. Es solo gracias a que tocaba jazz, que su mano no fue un impedimento. Si hubiera intentado interpretar algún otro tipo de música con técnicas estrictas, nunca hubiera destacado como un virtuoso. El jazz, con su énfasis en la expresión individual, fue el género musical perfecto para Reinhardt (Lubet, 2010). Lo que hubiera sido una limitación resultó ser una característica de identidad, originalidad y autonomía. En vez de dejarse inscribir por los valores normativos que excluyen a los discapacitados Reinhardt utilizó su mano, así como lo pudo, para tocar su instrumento. Tuvo que desarrollar una técnica especial para navegar el diapasón, basada en movimientos horizontales (Givan, 2010). Sin embargo nunca se identificó como minusválido. Por lo tanto, nunca fue señalado por otros como un minusválido. Aunque sufrió quemaduras en otras partes del cuerpo, éstas parecen haber sanado. La única parte que tuvo daños permanentes fue su mano izquierda. El daño a sus tendones era tal que no sería considerado legalmente como una persona con discapacidad bajo la legislación contemporánea (Potokar, *et al*, 2009). Sin embargo la lesión afectaba directamente su manera de hacer música.

Hay una larga tradición de intérpretes musicales con discapacidad. Sobresalen en gran parte solo porque son personas con cuerpos que se salen de la norma general, y no por su música. Reinhardt no fue uno de estos. Históricamente, es reconocido primero por su talento musical, segundo por su etnicidad, y solo en un tercer lugar, su discapacidad para tocar. Para los intérpretes tradicionalistas del gypsy jazz, la técnica de los dos dedos de Django Reinhardt es una meta. Estudian explícitamente la manera de formar frases musicales usando solo dos dedos, para lograr la misma articulación que Reinhardt. Es un legado físico directo de Reinhardt que delimita las reglas de lo aceptable en la técnica de este tipo de jazz.

Considerando las implicaciones subversivas de la performatividad en Butler, podemos pensar el cuerpo de Reinhardt como una subversión a los estándares culturales de la normalidad física. Es una subversión en tanto que al pasar por desapercibida, su discapacidad se disfraza de “normalidad”. En este sentido, está expandiendo los límites de lo “normal” y lo aceptable en las diferencias del cuerpo. Más que delimitar, su cuerpo expande y distorsiona los límites de los sentidos imaginarios del cuerpo como signo cultural. Su mano izquierda subvierte los valores políticos del cuerpo al rehusar identificarse como discapacidad. La subversión es de tal magnitud que obliga a personas con manos completamente sanas a imitar la música que solo pudo ser inventada por un músico con discapacidad. La imitación no se limita a lo estrictamente musical, si no que se extiende a lo físico en tanto que aprenden a usar dos o tres dedos para tocar la guitarra.

El esfuerzo de aprender a improvisar en el estilo de Reinhardt es una labor performativa de construcción de una subjetividad musical. Los guitarristas de gypsy jazz se apropian de las idiosincrasias estilísticas encarnadas (Lubet, 2010) de la música de Reinhardt. La repetición y el hábito necesarios para improvisar con facilidad en este estilo implica una apropiación performativa de la mano de Reinhardt. El guitarrista practica incesantemente hasta que puede, con su mano *sana*, imitar los sonidos que produce la mano limitada de Reinhardt.

“Por más que toques las notas... Aunque suene que va por ahí. No suena como lo otro, como música, como Django. Hasta que lo tocas bien. Como él lo tocaba” (Muñoz, 2016)

Es increíble pensar que Reinhardt pudo seguir su carrera musical durante la ocupación Nazi de Francia. Sería difícil imaginarse un sujeto más característicamente “odiable” para la ideología del nacional-socialismo. Un gitano discapacitado que además, tocaba la música de los negros estadounidenses. Sin embargo, sobrevivió y floreció durante este tiempo. Compuso *Nuages*, su pieza más famosa, y la estrenó ante un público que le aplaudió la capacidad de capturar un momento de tristeza y nostalgia generalizado (Dregni, 2004). También realizó varias grabaciones de composiciones norteamericanas de jazz renombradas con títulos franceses para engañar a los censores.

Con el claro riesgo de ser señalado y perseguido, escogió quedarse y jugar su suerte en Francia a diferencia de su compañero de grupo Grappelli, que emigró a Inglaterra después de la declaración de guerra. Reinhardt siguió tocando jazz. Siguió haciendo su música, una mezcla de influencias americanas, gitanas y francesas que resultó ser atractivo para el Nazismo, y no una razón de silenciarlo. El simple hecho de seguir haciendo lo que siempre hizo, le permitió realizar una actividad totalmente subversiva de la manera más cotidiana. Aquello que era repudiado por el partido Nazi, en Reinhardt era lo deseable. Para la comunidad Romaní, esto ha elevado la calidad de Reinhardt a la de un héroe cultural (Lie, 2013). Normalizó la percepción de la población europea hacia este grupo. Esto ejemplifica la manera en la que los actos subversivos pueden generar cambios sociales. Reinhardt generó cambio en varios aspectos, ya que impulsó la apropiación del jazz en Francia, visibilizó la identidad Romaní ante la sociedad europea, y sobresalió como músico a pesar de tener una discapacidad. Estos aspectos son resultado de la construcción performativa de su subjetividad. En este caso, es una doble performatividad que reside en su hablar y actuar como sujeto y la performatividad de su cuerpo al ejecutar su música que, a su vez, contribuye de manera significativa a la construcción de su subjetividad.

Estos elementos subversivos en la música y el cuerpo de Reinhardt apuntan a una vía para superar la crítica que Adorno hace al jazz. En sus ensayos sobre el jazz y el carácter fetichista de la música, Adorno estudia los esquemas de producción y consumo que configuran la música popular contemporánea. Asegura de manera contundente que la comercialización de la producción cultural en general, y la música en particular, exacerbaban la función emancipatoria de las artes. Las masas intentan superar un sentimiento de impotencia consumiendo música, identificándose con el producto. Por lo tanto ocurre un desplazamiento de los sentimientos hacia el valor de cambio (Adorno, 1991).

Sin embargo, para los músicos de jazz que improvisan -y Reinhardt- el jazz no es un bien de consumo. Es una plataforma para la producción de identidad (Iyer, 2004). Es una serie de prácticas y significados compartidos que toman la forma de un vocabulario musical (Coker, 1991). Este vocabulario musical es una herramienta que el improvisador usa para construir su identidad a partir del cuerpo. Esto es lo que Iyer (2004) llama los rastros de encarnación en la improvisación. La identidad construida de esta manera es

performativa en tanto que crea y determina al cuerpo -como construcción histórica, política y social- que “habita”. Al mismo tiempo se crea y determina a sí misma en este acto generativo. A partir de un un acto performativo, el músico genera su identidad y construye su cuerpo. En estos actos performativos que generan su identidad, el sujeto se expresa, se describe y se conoce a sí mismo. Genera un discurso identitario con el que se relaciona con otros y se enfrenta a su entorno político, social e histórico (Hall, 2000).

IDENTIDAD

Partiendo de la construcción performativa de la subjetividad, se puede formular una noción de identidad que incorpora los elementos de encarnación propios de la música improvisada. Dicha noción servirá para relacionar la identidad de los músicos mexicanos que tocan gypsy jazz con la de Django Reinhardt.

El sujeto se construye a partir de los actos que realiza. Los músicos que improvisan utilizan el vocabulario de improvisación para generar su música. En este acto de generación delimitan y producen el significado histórico, político y social de su cuerpo. Este cuerpo se reconoce a sí mismo en el acto de generarse. El sujeto se mira a sí mismo y se reconoce como sujeto (Butler, 1990).

La identidad surge cuando el sujeto se describe a sí mismo. Aunque aparenta ser estable, la identidad está constituida por procesos que se encuentran en constante cambio y transformación. Es una herramienta que le sirve al sujeto para otorgarle sentido a su existencia. Adicionalmente la usa para enfrentarse a otros sujetos. De esta manera se conecta el mundo interno del sujeto con el mundo externo. La identidad construida a partir de la performatividad permite un punto de referencia común y compartido. Los sujetos pueden aglomerarse entre sí a partir de identidades colectivas que les sirven para generar un sentido de pertenencia (Palacios, 2006).

Cuando el sujeto se describe a sí mismo para formular una identidad está produciendo un discurso. Este discurso se produce en sitios históricos e institucionales específicos con estrategias enunciativas específicas. La identidad del sujeto se convierte entonces en una serie de prácticas discursivas que emergen dentro de diagramas y modalidades de poder. Por esta razón, la identidad corre el riesgo de enfatizar la diferencia y la exclusión en la definición del sujeto y su entorno (Hall, 2000).

La identidad es una formulación del sujeto que le permite entenderse a sí mismo y a los demás. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que los procesos de subjetivización que generan la identidad implican prácticas discursivas y políticas de exclusión. De esta manera se puede usar el concepto de identidad sin caer en sus limitaciones. Esta noción operativa sirve para abordar el problema de la identidad en la música de Django Reinhardt. Cuando los músicos utilizan su vocabulario de improvisación demuestran su inteligencia musical (Alperson, 2010) y generan un discurso identitario que les permite entender a Reinhardt, entenderse a sí mismos, y relacionarse con los demás.

5. EL GYPSY JAZZ

LA TRADICIÓN DEL GYPSY JAZZ

Django Reinhardt murió en 1953 de una hemorragia cerebral. Fue enterrado en el cementerio municipal de Samois-sur-Seine (Delaunay, 1961). Tras su muerte, los guitarristas gitanos que habían colaborado con él siguieron tocando en el mismo estilo. Nin-Nin Reinhardt, hermano de Django, Sarane Ferret, y algunos otros empezaron a destacar como solistas tras el gran hueco dejado por su muerte (Lie, 2013). Estos guitarristas tocaban su música en pequeños restaurantes y cafés. Realizaban largas sesiones de improvisación en reuniones familiares y eventos sociales propios de la cultura gitana (Dregni, 2008).

Esta generación de guitarristas que aprendieron directamente de Reinhardt estableció por primera vez las características básicas del gypsy jazz. Usaron el modelo del quinteto original del *Hot Club de France* (Dregni, 2008). Copiaron las técnicas que Reinhardt había desarrollado en la guitarra. Las grabaciones de sus *solos* se convirtieron en la base de un nuevo vocabulario de improvisación. Las estrategias que Reinhardt desarrolló para superar su discapacidad se convirtieron en lineamientos estrictos de una nueva técnica para la guitarra. Estas prácticas se fueron estableciendo de manera orgánica a partir de encuentros musicales y sesiones de improvisación. El alto nivel de virtuosismo que practicaban estos guitarristas atrajo a una nueva generación de gitanos que aprendieron de ellos y aportaron a solidificar las características del género. A partir de actos presenciales, se transmitió el estilo de un individuo a otro (Hülsz, 2015).

Durante las décadas de los 50 y 60, el peregrinaje anual a Lourdes en Francia era uno de los sitios de interacción cultural más importantes para los gitanos europeos. El contacto entre los clanes alemanes y franceses en esta peregrinación fue uno de los mecanismos de la diseminación del jazz en el estilo de Reinhardt. Con el paso del tiempo, diversas comunidades gitanas de Francia, Bélgica y Alemania se apropiaron de la música de Reinhardt e hicieron de ella una práctica cultural distintiva (Lie, 2013).

En 1952, Clément Le Cossec fundó una iglesia evangélica gitana. *La Mission Évangélique Tzigane de France* buscaba convertir a los gitanos al cristianismo sin perder sus rasgos culturales. Le Cossec adaptó la música de Reinhardt, convirtiéndola en himnos para los servicios religiosos. La iglesia creció rápidamente y llevó su música a toda Europa, India y EUA.

Para la década de los 90, seguidores estadounidenses empezaron a viajar a Francia para escuchar y aprender el género directamente. Estos individuos formaron una comunidad norteamericana de seguidores que no son gitanos.

De esta manera, se generó una serie de prácticas y significados relacionados con la música de Reinhardt que ahora se conocen como gypsy jazz. Uno de los elementos más importantes en la configuración de este grupo de personas es el Festival de Jazz Django Reinhardt.

DJANGOPHILES

Liv Sie (2013) estudia la configuración social del gypsy jazz e identifica a los integrantes como *Djangophiles* (Djangofílicos, Djangomaniacos). Describe este grupo de seguidores como un fenómeno transnacional concentrado principalmente en Europa Occidental. En su estado actual está conformado por dos tipos de individuos: 1) músicos no-gitanos, que lo consideran como un sub-género del jazz y 2) músicos gitanos, que lo consideran como una práctica musical propia de su etnia. Ambos tipos de *djangophiles* modelan sus conductas a partir de la música, el carácter personal, y el contexto histórico de Reinhardt.

El primer grupo de seguidores son principalmente hombres, de 20 a 60 años de Europa occidental y EUA. Son personas que han aprendido a tocar la guitarra en otros ámbitos y descubren posteriormente el gypsy jazz (Hülsz, 2015). Su contacto con la música de Reinhardt se da principalmente a través de grabaciones y conciertos. Aprenden las técnicas a partir de libros, DVDs o videos en YouTube. Comparten experiencias en redes sociales y se comunican públicamente a través de los foros de la página www.djangobooks.com. Ahí discuten diversos temas como la historia del gypsy jazz, las técnicas y los instrumentos (Lie, 2013).

Generalmente, este tipo de *djangophiles* son puristas. Se ven a sí mismos como los continuadores de una tradición. Aprenden a tocar los solos de Reinhardt *Verbatim* de las grabaciones originales. Buscan una reconstrucción arqueológica del quinteto original de Reinhardt. Utilizan instrumentos acústicos propios de la época. Forman agrupaciones locales que comúnmente se llaman “*Hot Club of _____*” (Madrid, Londres, Chicago, México, etc). Aunque valoran el contacto directo con músicos gitanos, tienen poco conocimiento de la etnicidad de Reinhardt y la importancia de su música en las comunidades gitanas (Lie, 2013).

Para el segundo grupo, Reinhardt es un emblema de pertenencia y comunidad; un símbolo de creatividad e integridad gitana. Es un representante gitano ante los *gadjé* (término que usan algunos gitanos para describir a los no-gitanos). Este grupo de seguidores consideran a Reinhardt como una encarnación de los valores gitanos. Dicha encarnación es algo inseparable de su música. Este grupo de seguidores están expuestos al legado musical de Reinhardt y aprenden a tocar desde muy temprana edad. Escuchan el repertorio del gypsy jazz en reuniones familiares donde se interpreta la música en vivo (Lie, 2013). A pesar de la importancia de Reinhardt, están abiertos a otras influencias. Muchos de ellos utilizan también instrumentos eléctricos y estudian el vocabulario de improvisación de guitarristas estadounidenses como Wes Montgomery o George Benson (Hülsz, 2015).

Entre estos dos grupos hay una relación de transculturación compleja. Los *gadjé* (no-gitanos) buscan el contacto directo y la enseñanza de los gitanos. Asumen que este contacto les otorga una perspectiva auténtica y pura de las técnicas del gypsy jazz (Deffis, 2015). Los músicos gitanos aceptan la atención y el contacto ya que incrementa las audiencias para su música y visibiliza a las comunidades gitanas (Lie, 2013).

ACERCA DE HOT CLUB MÉXICO

En México hay un pequeño grupo de *djangophiles*. Se encuentran principalmente en la capital del país. La mayoría de la actividad se centra alrededor del Hot Club México. Es la agrupación mexicana que más se apega a la tradición del gypsy jazz, y la única en México que toca exclusivamente en éste género. La alineación normal del grupo es de cuatro miembros: Enrique Hülsz toca la guitarra principal, Alfredo Deffis canta y toca la

guitarra rítmica, Leonardo Cortés toca el contrabajo y Federico Hülsz toca el saxofón. Esta alineación es inestable. Regularmente se presentan en combinaciones diferentes de integrantes, en formato de trío, o con guitarristas invitados. Los miembros son amigos y familiares que se juntaron para aprender y tocar jazz al estilo de Django Reinhardt. Al igual que otros músicos interesados en el gypsy jazz, intentaron aprender las fórmulas y técnicas estudiando grabaciones de Reinhardt, viendo videos e intentando tocar juntos con instrumentos similares al quinteto original.

Éste proyecto musical no empezó como una banda; eran un grupo de músicos amigos y aficionados al género. Deffis mencionó en su entrevista (2015) que no sabe exactamente en qué momento decidieron establecer el grupo como tal. Hülsz (2015) recuerda que el grupo empezó a tomarse más en serio cuando él regresó de París, teniendo ya el contacto directo con músicos franceses y gitanos. Posteriormente asistieron Deffis, Hülsz y Cortés a un taller de gypsy jazz en Laguna Beach, California. Deffis (2015) comenta que en este taller, tomó una clase con Andreas Oberg, un virtuoso sueco. Al regresar de California, empezaron a realizar conciertos en restaurantes y bares de la Ciudad de México sin una intención explícita de formar un grupo musical. En 2006 escogieron el nombre Hot Club México.

En 2008 asistieron Hülsz, Deffis y Cortés al festival Django Reinhardt en Samois-sur-Seine. Ahí pudieron desarrollar aún más su conocimiento del género. Entraron en contacto con músicos gitanos y franceses de alto nivel. Refinaron la técnica rítmica de *La-Pompe*, y el vocabulario de improvisación. Así mismo, pudieron escuchar las características sónicas de las técnicas: la proyección del sonido de la guitarra, el fraseo y la articulación de las notas durante los solos. Regresando de este viaje, continuaron realizando conciertos en la Ciudad de México.

Los miembros de esta agrupación no la ven como un proyecto exclusivo y único. Al igual que la mayoría de los músicos de jazz, constantemente están tocando con distintas personas. A veces tocan solo Deffis y Hülsz juntos. A veces invitan a un violinista o acordeonista. Cuando tocan de esta forma, no se promueven como Hot Club México. De esta manera, están constantemente tocando en alineaciones que se adaptan a las necesidades del momento. Los tríos o dúos les sirven para tocar en restaurantes o cafeterías. Los bares y salas de conciertos se prestan más a alineaciones más amplias, en

las que pueden tocar los cuatro integrantes de Hot Club México con otros dos o tres músicos invitados.

A la fecha de esta investigación, Hot Club México sigue realizando conciertos. Uno de ellos fue el evento en el Lunario del Auditorio Nacional, donde se llevó a cabo una encuesta del público. Es notable que no han realizado grabaciones para vender su música.

Para esta investigación, realicé entrevistas con Hülsz y Deffis de Hot Club México. Adicionalmente, entrevisté a dos guitarristas que no son integrantes del grupo: Francisco Muñoz y Luis Fernando Sánchez. Ambos son alumnos de Hülsz. Cuando fue entrevistado, Muñoz empezaba a tocar y realizar conciertos con Hülsz y otros músicos. Luis Fernando seguía estudiando la carrera en la Escuela Superior de Música y tomando clases privadas con Hülsz.

6. RESULTADOS

ENCUESTA

La encuesta fue llevada a cabo el 3 de noviembre de 2015 durante un concierto de Hot Club México en el Lunario del Auditorio Nacional (En los anexos se incluye una copia del instrumento aplicado así como los resultados). Se elaboraron 43 encuestas de un total de 250 espectadores que conformaban el total del público presente; fueron realizadas antes del concierto en las áreas de espera y las butacas del teatro. Estos datos cuantitativos se obtuvieron con la intención de medir el impacto que tiene la agrupación, el género y la figura de Django Reinhardt en un público mexicano. Se capturó género, edad, escolaridad y colonia de residencia. Adicionalmente, se les hizo cuatro preguntas a los asistentes:

1. ¿Conocías a Hot Club México?
2. ¿Sabes qué es el gypsy jazz o jazz manouche?
3. ¿Sabes en dónde y cuándo se generó el jazz manouche?
4. ¿Sabes quién es Django Reinhardt?

Los resultados muestran que, en la mayoría de los encuestados, existe un conocimiento básico de Django Reinhardt y el estilo de jazz basado en su música. La mitad de los encuestados no conocían el grupo antes de esa noche, a pesar de saber de Reinhardt. Además de esto, la encuesta reveló que la gran mayoría tienen entre 26 y 39 años, y una educación de nivel superior. A pesar de contar con una muestra pequeña, la encuesta demuestra que sí existe una audiencia para este tipo de música en México. El alcance e impacto que puede tener el gypsy jazz con estas audiencias puede ser una vía de investigación valiosa en el futuro. Para este fin, sería necesario ampliar la muestra y el contenido de las encuestas para contextualizar el público del gypsy jazz dentro del grupo de audiencias del jazz y otros tipos de música en México.

Los resultados de la encuesta realizada en el Lunario corroboraron la información obtenida de las entrevistas con los integrantes del grupo. Los miembros del Hot Club México tocan en vivo cuatro o cinco veces al mes. A veces tocan en conciertos, a veces en

restaurantes, bares o cafés. Hülsz (2015) y Deffis (2015) reportan de manera anecdótica que el público reconoce el género y el repertorio y regularmente muestran conocimiento de Reinhardt.

OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

En 1968 se celebró el primer *Festival Django Reinhardt* en Samois-Sur-Seine. Desde entonces, se ha convertido en el sitio focal para los interesados en la música de Reinhardt (Lie, 2013) (Dregni, 2008). Dentro del marco de esta investigación, realicé tres visitas al festival. Asistí a las ediciones de 2012, 2013 y 2014. En estas visitas, tuve la oportunidad de interactuar con *djangophiles* de todo el mundo. El festival se celebra la última semana de junio y dura cinco días. Hay dos aspectos importantes del festival: Los conciertos y los campamentos. El concierto oficial ocurre en una isla en el río Sena, frente a la antigua casa de Reinhardt. Los conciertos incluyen artistas de jazz de todo el mundo y acude un público principalmente de París. Aunque los conciertos atraen a músicos del *mainstream* del jazz, siempre hay músicos gitanos en la cartelera. Los músicos que participan en el concierto oficial acostumbran visitar los campamentos para interactuar y tocar con la gente.

Los conciertos atraen a un público distinto al que se encuentra en los campamentos aledaños. Los boletos cuestan alrededor de 20 euros por día. Es necesario tener boleto para cruzar el pequeño puente y pasar a la isla. Dentro del área del concierto en la isla, se erigen estantes de diversos negocios musicales relacionados con el gypsy jazz. Dichos negocios venden guitarras, amplificadores, y cuerdas entre otras cosas. El estante de *Guitarres Dupont*, el laudero más reconocido en el gypsy jazz, atrae muchos observadores y guitarristas que realizan sesiones espontáneas de improvisación ahí mismo. Muchos viven en localidades donde no es posible tocar una guitarra tipo Selmer, por lo que aprovechan el viaje al festival para probar los instrumentos y comprarlos. Los músicos transitan los estantes probando los instrumentos e improvisando con los que se encuentren presentes.



Pierre Manetti y James Carter improvisan en el estante de *Guitarras Dupont* en la edición 2014 del festival.

A pesar de esto, la mayoría de los que se encuentran dentro de la isla no son *djangophiles*, si no aficionados que están ahí para ver el concierto. Observé un gran numero de personas entre los 40 y 60 años. Muchos de ellos son parisinos que viajan en coche al festival y regresan a la ciudad cada noche. Este grupo de personas no participan en las prácticas del gypsy jazz. Solo asisten al concierto para disfrutar de la música.



Gonzalo Bergara en el escenario del festival Django Reinhardt edición 2012.

Encontré también un número de personas entre los 20 y 40 años que vienen de diversas partes de Europa, principalmente Inglaterra y Alemania. Estos jóvenes son *Djangophiles* y algunos de ellos tocan la guitarra. Observe que algunos de estos jóvenes iban a la isla a escuchar a los músicos gitanos, y posteriormente se desplazaban a los campamentos a buscar sesiones de improvisación.



Pierre Manetti y Levi-Adelle Reinhardt (nieto de Django) improvisan juntos en un restaurante cerca del festival. 2012.

Alrededor del concierto oficial, se reúnen los seguidores del gypsy jazz. Miles de personas viajan al pequeño pueblo y acampan a los alrededores. Los campamentos están conformados casi enteramente por *djangophiles*, sus amigos y familiares. Hay dos sitios principales donde acampan durante el festival. Uno, en el municipio de Samoreau, se encuentra a unos dos o tres kilómetros de la isla y el festival. El otro, cerca de la casa de Reinhardt, se llama *Petit Barbeau*. Algunos guitarristas transitan constantemente el camino entre un campamento y otro, buscando a los mejores guitarristas.



Guitarristas buscando acción cerca del campamento *Petit Barbeau* en Samois-Sur-Seine 2012.

Los gitanos, en familias numerosas, llegan a los campamentos en autos con remolques. La comodidad con la que se instalan en los campamentos, y el tipo de pertenencias que cargan en sus remolques implica que dichos remolques son sus casas, y no solamente un modo de transporte para llegar a Samois-Sur-Seine. Desplazan sus hogares móviles para participar en el festival y divertirse con amigos y familiares. Las familias con mayor poder adquisitivo tienen remolques más nuevos y lujosos, mientras que las familias con menos poder adquisitivo tienen remolques más viejos o sencillos. Los descendientes de Reinhardt acampan en un lugar especial: una pequeña área verde cerca del cementerio donde se encuentra enterrado Django, su hijo Babik, y otros familiares cercanos. Sus remolques son los más grandes y lujosos que pude ver en las tres ocasiones que visité el festival. Los *djangophiles* europeos y estadounidenses acampan en tiendas de campaña. Llegan a la estación de tren más cercana en el pueblo de Fontainebleau. Caminan o toman autobuses que los llevan a los campamentos. En su mayoría son hombres de 20 a 35 años.

Los conciertos del festival duran cinco días. Sin embargo, los campamentos están activos durante los días previos y posteriores a los conciertos. Es una semana entera en la que los asistentes buscan la mayor cantidad de oportunidades de tocar, improvisar y aprender. No hay requisitos específicos para participar, mas que conocer el repertorio. Los músicos de niveles similares tienden a encontrarse y tocar juntos. Así, hay grupos de principiantes, intermedios y avanzados. Algunos guitarristas gitanos transitan por todos los grupos para interactuar con la gente, proporcionar instrucción, o solamente tomar alcohol.



Sesión de improvisación espontánea en el campamento de Samoreau, durante la edición 2013 del festival.

Para algunos, las sesiones de improvisación son la única oportunidad de interactuar con músicos gitanos que dominan íntimamente el estilo (Hülsz, 2015). Aplican el vocabulario que adquieren mediante libros y videos en situaciones musicales reales (Lie, 2013). Al ver, escuchar e interactuar con músicos de alto nivel, internalizan elementos de la interpretación del género que es difícil aprender de otra manera (A. Deffis, Comunicación personal, 18 noviembre de 2015). Los contrabajistas son un foco de atracción, ya que hay pocos. Cuando un grupo de músicos empieza a tocar, poco a poco atraen más gente. Si demuestran cierto nivel, guitarristas más avanzados o gitanos pueden participar con ellos. A veces estas sesiones pueden durar varias horas, mientras

que los individuos se van rotando los lugares. Existen dos campamentos oficiales, separados por cuatro kilómetros de distancia. En las tres ocasiones que asistí personalmente al festival, pude presenciar las actividades en los campamentos. Los lugares más codiciados son los espacios que se encuentran cerca de los remolques gitanos. Grupos de jóvenes europeos, principalmente franceses, ingleses y alemanes, caminan de tienda en tienda, buscando oportunidades para improvisar.

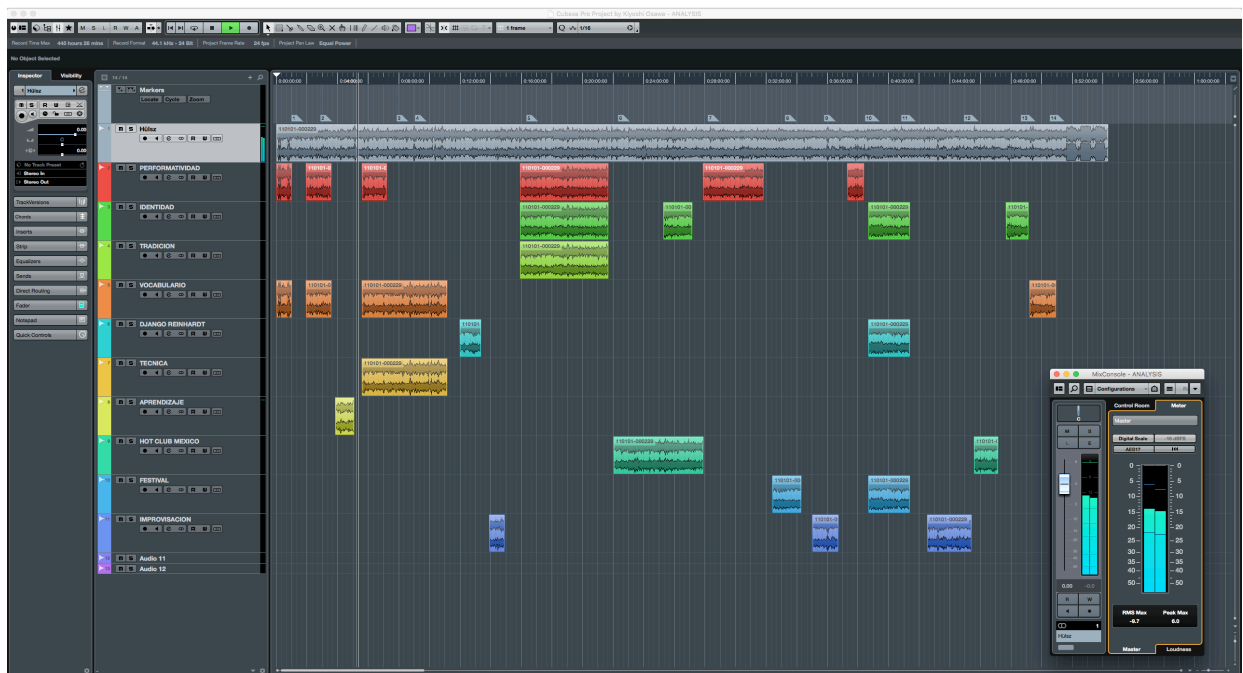
ENTREVISTAS

Las entrevistas fueron realizadas del 18 de octubre de 2015 al 4 de marzo de 2016. Entrevisté a cuatro guitarristas de gypsy jazz mexicanos radicados en la Ciudad de México. Dos de ellos, Hülsz y Deffis, son integrantes de Hot Club México. Deffis es el guitarrista rítmico y cantante, mientras que Hülsz es el guitarrista principal de la agrupación. Luis Fernando Sánchez y Fransisco Muñoz son alumnos de Hülsz y buscan aprender a improvisar en el estilo de Django Reinhardt. Hülsz y Deffis son los únicos guitarristas mexicanos que han asistido al festival de jazz Django Reinhardt en Samois-Sur-Seine. Así mismo, han tenido la oportunidad de interactuar musicalmente con guitarristas gitanos y franceses. Ellos representan la única conexión directa con la tradición auténtica. Sánchez y Muñoz, por su parte, reconocen esto y consideran que pertenecen a un grupo muy pequeño y selecto de guitarristas que tendrán la oportunidad de aprender el género de esta manera en México.

Las prácticas comunes de metodología cualitativa recomiendan ciertos pasos para la categorización de la información capturada mediante las entrevistas a profundidad (Bogdan & Taylor, 1994). Es recomendable realizar grabaciones de las entrevistas para tener un archivo de la conversación tal y como ocurrió. Dicha grabación se suele transcribir de tal manera que las palabras del entrevistado se convierten en texto digital. De esta manera, se pueden realizar búsquedas automatizadas y encontrar relaciones entre los diversos segmentos del texto. Adicionalmente, se catalogan las diferentes secciones de la entrevista para corresponder con las categorías pertinentes a la investigación. Para esta investigación, las entrevistas no fueron transcritas a texto digital. Fueron trabajadas como archivos digitales de audio. Esta técnica de

interpretación permitió hacer uso de tecnologías de procesamiento sonoro para aportar al proceso de investigación.

Las entrevistas fueron captadas mediante una grabadora digital portátil. Posteriormente fueron catalogadas y calificadas usando un editor de audio no-lineal llamado Cubase. Este software se utiliza para edición de sonido y composición musical. La estructura del programa permitió abordar las entrevistas desde una perspectiva audiovisual más compleja que la simple transcripción textual. Al igual que otros editores audiovisuales más complejos, Cubase opera mediante el paradigma de la línea de tiempo (*Timeline*) para organizar el trabajo de los proyectos.



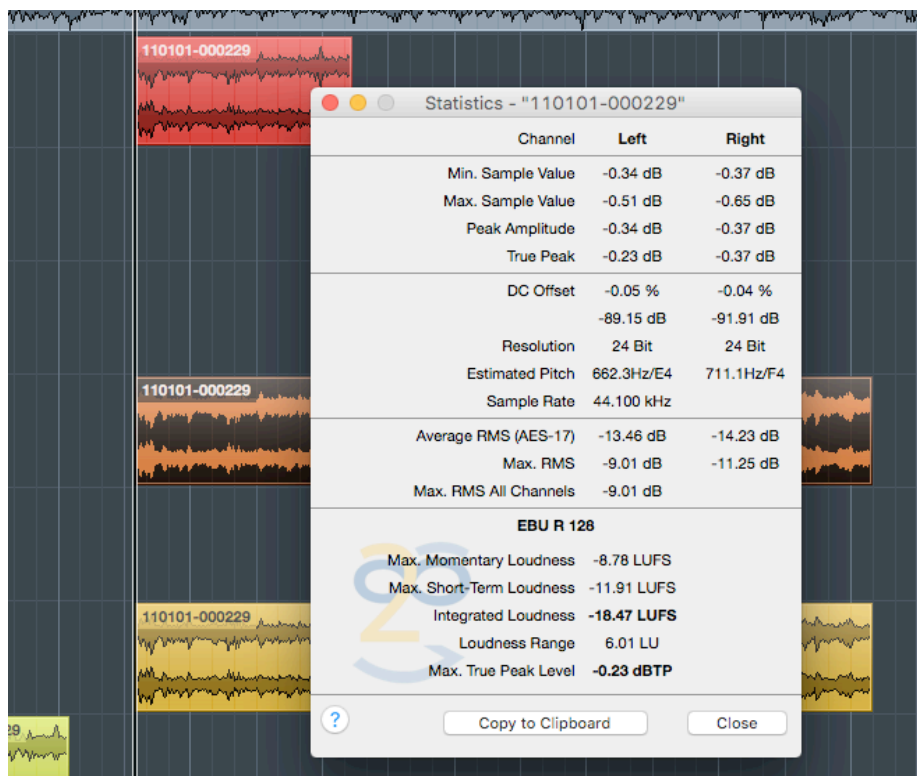
Los archivos de cada entrevista fueron cargados a la línea de tiempo y divididos en distintos canales de audio. Cada canal corresponde a alguna de las categorías usadas en la investigación. Adicionalmente, cada canal recibió un color específico y único que corresponde a la categoría que representa.



El uso de Cubase facilitó el análisis de las entrevistas. Permitted abordar dicho análisis mediante un paradigma audiovisual interactivo que facilitó la relación de distintos aspectos de las entrevistas. Por otro lado, permitió el uso de herramientas de audio digitales para mejorar la calidad del sonido. Los procesadores dinámicos ayudaron a igualar el volumen promedio de las entrevistas. Se usaron ecualizadores para aclarar pasajes difíciles de comprender. Herramientas de reducción de ruido y análisis espectral de audio permitieron eliminar elementos indeseados de las entrevistas como viento y tráfico.



Adicionalmente, Cubase incluye otras herramientas de análisis y procesamiento sonoro que pueden ser usados para una investigación académica. Aunque no fueron utilizados para esta investigación, existen funciones para medir promedios de volumen, velocidad y densidad de la información sonora. Dichos datos podrían ser medidos como variables y relacionados con categorías de la investigación. Esto arrojaría nueva información acerca de la entrevista que no sería posible obtener por medio de una transcripción textual.



El uso de esta herramienta facilitó y aceleró el proceso de interpretación de las entrevistas. Durante el análisis de los contenidos, fue sencillo encontrar los segmentos pertinentes de cada entrevista. Adicionalmente, fue posible relacionar visualmente segmentos relacionados de entrevistas realizadas a diferentes personas ya que se encontraban organizados bajo los mismos colores y canales de audio. Sin embargo, esta técnica para la interpretación de las entrevistas tiene consecuencias metodológicas que pueden afectar la accesibilidad del contenido para futuras investigaciones. En primer lugar, es necesario tener una estación de trabajo de audio digital en la que se pueda usar Cubase u otros programas similares. Estos programas tienen un costo y generalmente no están disponibles en instituciones académicas para uso en las investigaciones. La categorización solo funciona dentro de Cubase, y no existe manera de exportar el audio de tal manera que se respete esta información.

Por otro lado, se pierde una ventaja clara que se adquiere al hacer una transcripción textual de las entrevistas. Los programas de edición de texto digital tienen la función de realizar búsquedas sobre las palabras del texto. Esto permite encontrar fácilmente

ciertos segmentos, temas, o frases específicas. Las entrevistas sirven como material de archivo para futuras investigaciones que pueden tener diferentes categorías e interpretaciones. En un editor de texto, es sencillo encontrar palabras específicas y recatalogarlas bajo nuevos criterios. En un editor de audio, esto implicaría hacer el análisis nuevamente desde un principio.

Los cuatro guitarristas entraron en contacto con Reinhardt y el gypsy jazz entre los 19 y 23 años. Tenían otros intereses musicales: Hülsz tocaba blues, Deffis el rock/pop, Sánchez y Muñoz escuchaban jazz americano. Esto es a diferencia de los gitanos europeos que están expuestos a Reinhardt desde muy temprana edad. Los cuatro describieron una fascinación instantánea hacia el género. “Cuando escuche eso, dije ¡Soy de aquí!” (Sánchez. 2015). “¡Era sorprendente! Y luego ver que sólo tenía dos dedos. ¡Wow!” (Muñoz. 2015).

Mencionan que fue sorprendente descubrir lo grande que es realmente el grupo de seguidores de Django Reinhardt. Hülsz, Sánchez y Muñoz, hablan de un periodo inicial después de haber escuchado a Reinhardt. Durante esta etapa no tenían contacto con otros *djangophiles*. No sabían de la existencia del festival en Samois-Sur-Seine, ni del conjunto de prácticas y significados que conforman la tradición oficial del género. “Yo no sabía que existía eso, un grupo tan grande. Había cientos de personas de super alto nivel”. (Hülsz. 2015)

Hülsz y Deffis vivieron esta etapa de exploración relativamente aislados después de descubrir a Reinhardt en el 2000-2001. Aún no existían redes sociales, videos, o sitios de información. Deffis relata que él y Hülsz se juntaban a practicar y aprender: “Sacábamos la de *Minor Swing*, según nosotros, pero nada que ver (Deffis, 2015)”. Para ellos fue determinante el contacto directo con otros músicos del estilo mediante un curso intensivo en California, visitas al festival y, en el caso de Hülsz, una estancia en Paris.

Sánchez y Muñoz descubrieron el gypsy jazz un tiempo más tarde. Para fines del 2009, el sitio djangobooks.com era una comunidad virtual activa que fungía como centro de todo lo relacionado con Reinhardt y sus seguidores. Así mismo, ya existían estaciones de radio por internet, videos en youtube.com, libros y cursos digitales, que permitían a la gente conocer los diferentes aspectos del género sin necesidad del contacto presencial directo. A pesar de esto, no fue hasta que tuvieron la oportunidad de

aprender directamente de Hülsz, que Sánchez y Muñoz conocieron los parámetros correctos del gypsy jazz. “No es lo mismo ir a clases de inglés, que los que aprenden por que viven ahí. Así me paso a mi. No tuve que ir allá para aprender el idioma como lo aprenden los niños allá, porque Enrique me lo enseñó” (Sánchez. 2016).

Los cuatro guitarristas compartieron sus opiniones acerca de Django Reinhardt y su música. Para todos ellos es una fuente de inspiración y un modelo a seguir. “Esta bien chido como toca melódicamente, la manera en la que improvisa muy natural. Nada pretensioso” (Deffis. 2015). Admiran su capacidad técnica y su creatividad musical. “Cuando lo oigo tocar me mueve de una forma que ninguna otra música lo hace.” (Hülsz. 2015). Al mismo tiempo, retoman la actitud de innovación de Reinhardt para justificar y motivar sus apropiaciones específicas del género.

Como la figura principal del género, Reinhardt ocupa un lugar peculiar en la tradición del gypsy jazz. “Todos los guitarristas de gypsy jazz, no importa quienes sean, quieren revivir a Django” (Sánchez. 2016). Posee un estatus mítico que se acerca a lo sagrado. Corroborando el trabajo de Lie (2013), los guitarristas entrevistados para esta investigación utilizan metáforas y palabras religiosas para tratar de explicar su relación con Reinhardt: “El es como un Dios para mí” (Muñoz. 2016). Cuando encontró un método para aprender a tocar en el estilo, Hülsz comentó: “Fue como encontrarme un libro sagrado. Fue la llave para poder tocar el estilo (2015)”. Describen la experiencia de escuchar a Reinhardt como algo trascendente. “Cuando oí por primera vez a Django, para mí era como música extraterrestre. No lo acababa de digerir, y que eso se pudiera tocar” (Hülsz. 2015). “Escucho a Django, o a veces nada más hablo de Django y me acuerdo de él, y se me pone la piel chinita”. (Muñoz. 2016)

Estas descripciones están acompañadas por un conocimiento y respeto por la condición histórica real de Reinhardt y su música. “Tiene una individualidad muy marcada. Es un *jazzman* que se fue por su propio camino sin dejar de ser parte del flujo de la tradición.” (Hülsz. 2015). Lo reconocen como la fuente de todos los elementos técnicos y musicales del estilo. “Diferentes aspectos del estilo de Django se codificaron en un estilo que se le conoce ahora como gypsy jazz” (Hülsz. 2015).

A su vez, mencionan que Reinhardt era un guitarrista innovador que siempre buscaba nuevas maneras de hacer música. Lo que Givan (2010) llama discontinuidad musical, es parte de esta característica que Hülsz, Deffis, Sánchez y Muñoz reconocen

claramente como un elemento característico de Reinhardt. El siguiente comentario de Sánchez ejemplifica la opinión que estos guitarristas tienen de la creatividad de Reinhardt:

“Me gustó mucho porque su forma de tocar era muy expresiva. A veces otros tipos de jazz son demasiado intelectuales, matemáticos, exactos. Como el chavo que sale de la escuela de música y saca diez. Y muchos guitarristas de jazz tocan así, como chavos que sacan diez. Pero no como chavos que te dicen algo. En Django no era tanto como el que sacó diez, si no el que tuvo una vida bien loca y lo puede expresar, y se siente esa emoción cuando lo toca”. (Sánchez. 2016).

Los guitarristas entrevistados toman esta característica de Reinhardt como un punto de partida para apropiarse de las prácticas del gypsy jazz y hacer su propia música. “Además de virtuoso, tenía un sonido muy especial y auténtico. Es algo que trato de cultivar en mí”. (Muñoz. 2016). Si bien no tienen la capacidad técnica para tocar a la velocidad de Reinhardt, si pueden respetar su “espíritu innovador” (Deffis. 2015).

Para los cuatro sujetos entrevistados, el sentido de identidad que derivan del gypsy jazz está ligado a la noción de tradición. Son buenos guitarristas de gypsy jazz en tanto que siguen la tradición y respetan a Reinhardt. “Yo lo veo como una responsabilidad con Django” (Muñoz. 2016). Seguir la tradición significa conocer y dominar las características técnicas, sonoras, y musicales del género. “El padre es Django, pero el tocaba jazz. Una vez que murió, se codificó el estilo con características muy bien definidas. El repertorio, el rol de cada instrumento, el vocabulario, el virtuosismo.” (Hülsz. 2015). Entre las características técnicas se encuentra el rasgueo, la digitación y el virtuosismo. Las características sonoras están determinadas por el uso de instrumentos propios del género, así como la manera de tocarlos para generar texturas sonoras auténticas. Las características musicales tienen que ver con el uso de un vocabulario de improvisación que proviene de los solos de Reinhardt y sus otros seguidores.

Hülsz, Deffis, Muñoz, y Sánchez tienen un contexto social y una identidad cultural distinta a la de los gitanos que tocan gypsy jazz. Por lo tanto, la apropiación que realizan de las técnicas y prácticas del género refleja este contexto e identidad. Deffis, Hülsz y Muñoz están más preocupados por la manera correcta de tocar gypsy jazz. Son conscientes de estar participando en una tradición, y de ser respetuosos de un grupo de prácticas y significados codificados en técnicas, sonoridad, y vocabulario de improvisación. Hablan con reverencia acerca de los guitarristas más destacados del

gypsy jazz, que han logrado dominar la tradición para lograr aportar algo único y diferente. “Aunque cada quien tiene su estilo, no puedes inventar tu propia manera de tocar esto. Hay un lazo bien cabrón en como se toca este estilo entre todos los que lo tocan” (Deffis. 2015). Sánchez lleva menos tiempo estudiando el estilo. Tiene menos conocimiento y familiaridad con los elementos que conforman la tradición. Sabe lo suficiente para distinguir la importancia de respetar la tradición, pero aún no la conoce lo suficiente para considerarse partícipe de ella. “Yo me siento empezando en el gypsy jazz todavía” (Sánchez. 2016).

Los cuatro entrevistados valoran el aprendizaje presencial con gitanos y otros miembros de la comunidad. Consideran que es la única manera de lograr un conocimiento auténtico de la tradición. Deffis y Hülsz le dan gran importancia a sus experiencias en Samois-Sur-Seine. “Es como si estuvieras en Finlandia, y te gusta el son jarocho, hasta que no vas a Tlacotalpan o Veracruz, hasta que no ves los instrumentos, ves a la gente tocando, no le entiendes bien” (Hülsz. 2015). Consideran que la experiencia de tocar e improvisar con músicos gitanos les ha enseñado la manera correcta de tocar el estilo. “Aprendes qué se necesita, qué se espera de ti. Vi a donde quería estar, para qué estaba trabajando” (Hülsz. 2015).

Han interactuado musicalmente con guitarristas que participan de esta tradición desde muy temprana edad; músicos que hablan el lenguaje del gypsy jazz nativo. La proveniencia de este conocimiento les da la seguridad de poderlo adaptar a sus propias necesidades. Pueden modificar algunos de los elementos para ajustarse a sus necesidades técnicas y creativas. Esta apropiación y resignificación es un proceso por el que pasan todos los guitarristas de gypsy jazz. Cada individuo tiene ciertas limitaciones técnicas, condiciones físicas o influencias culturales que afectan su entendimiento de las prácticas del género. Sin dejar de participar en la tradición del gypsy jazz, Deffis, Hülsz, Sánchez y Muñoz expresan sus respectivas subjetividades a partir de estas apropiaciones. “Hasta que no vas allá, no te das cuenta. Lo oyes y lo tratas de hacer pero no sale. Y te das cuenta que hay muchos estilos también.” (Deffis. 2015). Deffis tiene un estilo particular de tocar el acompañamiento rítmico llamado “*La-pompe*”. “Alfredo desarrolló un estilo único que le funciona bien”. (Hülsz. 2015). “La manera de tocar de Alfredo es diferente. Suena percusivo, pero no es una técnica gitana”. (Muñoz. 2016). Reconocen claramente que el estilo rítmico de Deffis no es igual al de los músicos

gitanos, sin embargo tiene las características necesarias para funcionar correctamente dentro de los parámetros del gypsy jazz.

Sánchez describe los elementos de la tradición como una estructura rígida que se convierte en un sistema armónico o musical. La estructura no se tiene que cumplir al pie de la letra, si no que es “una herramienta para estar en el mismo espíritu que Django y así hacer tus propias cosas” (2016). Al respecto de esto, Muñoz menciona lo siguiente: “Django hizo cosas ya impresionantes. Trato de citarlo cuando puedo en mis solos. Pero si el ya hizo cosas tan brillantes, hay que echarle coco a ver que cosas se pueden hacer con tu propio gusto y sacarle lo más que se pueda a la influencia de Django”. (Muñoz. 2016).

El virtuosismo es una de las características distintivas del estilo. Los cuatro entrevistados mencionan que es el aspecto más difícil para ellos y el que menos piensan poder dominar totalmente. “No me interesa tanto ser el más rápido del mundo, como otros guitarristas. Lo que me gusta a mi es el sonido y las melodías” (Hülsz. 2015). Deffis supera esto al limitarse exclusivamente a la guitarra rítmica. Hülsz, Muñoz, y Sánchez mencionan sus dificultades para tocar a la velocidad necesaria. “Sigo practicando, mejorando mi técnica, pero una cosa es practicar en tu casa con el metrónomo y ponerlo a 160 o 180, y otra cosa es en un jam o un toquín, donde el sonido es malo y hay más presión” (Muñoz. 2016). Se enfrentan con el reto físico de desarrollar la capacidad de improvisar rápidamente con precisión y musicalidad. Cada uno a su manera, ha decidido que no podrá destacar en este aspecto al igual que los grandes guitarristas del género, por lo que enfatizan otros aspectos de la técnica de Reinhardt. “No me interesa tanto ser el más rápido del mundo, como algunos, lo que me gusta a mi es el sonido y las melodías”. (Hülsz. 2015). “Intenté sacar solos de Django, pero no podía. Me tardaba muchísimo, no llegaba a la velocidad y no se oía igual!”. (Sánchez. 2016). El reto que representa el virtuosismo es el motivador para buscar otras maneras de apropiarse de las técnicas de Reinhardt para hacer música. “Yo no soy virtuoso en mi manera de tocar. Trato de tocar cosas creativas, a mi gusto, tratando de respetar el gypsy jazz” (Muñoz. 2016). Enfatizan la importancia de la sonoridad, las técnicas de digitación y rasgueo, y el uso de un vocabulario de improvisación.

Para tocar la guitarra de manera auténtica en el gypsy jazz, los guitarristas trabajan el rasgueo y la digitación y el acompañamiento rítmico llamado “*La-Pompe*”. El rasgueo,

comúnmente realizado con la mano derecha, ayuda a proyectar el sonido del instrumento con el volumen necesario y la sonoridad correcta. Para lograr esto, los guitarristas posicionan la mano por encima de las cuerdas con la muñeca doblada. Evitan a toda costa el contacto con la madera para no impedir la resonancia de la caja. El rasgueo utilizado en el gypsy jazz se conoce como “*rest-stroke*” o “*apoyando*”. “Me costó mucho trabajo aprender a usar la mano derecha. Fue un trabajo de años. Pero me ayudó muchísimo a agarrar velocidad” (Sánchez. 2016). Mediante la practica del rasgueo correcto, se desarrollan patrones de intercalado para tocar frases musicales que abarcan más de una cuerda a la vez.

La digitación que se utiliza en este género es el resultado de la técnica desarrollada por Reinhardt para superar las limitaciones de su mano izquierda. Todos han intentado tocar usando solamente dos dedos. Realizan dicho ejercicio para tratar de entender la manera en la que están formadas las frases y patrones que conforman el vocabulario característico del género. “Para el vocabulario tradicional de gypsy, la referencia para saber si vas en el sentido correcto, es que lo puedes tocar con dos dedos” (Muñoz. 2016). Después de este paso inicial didáctico, pueden ajustar la digitación para usar tres o cuatro dedos, manteniendo la misma articulación. De esta manera, adaptan los aspectos físicos de la técnica de Reinhardt a sus propios cuerpos. Intentan imitar el resultado de improvisar con dos dedos, usando tres o cuatro dedos. Hülsz se apega lo más posible a la técnica tradicional: “Mi técnica es totalmente ortodoxa y solo uso tres dedos” (Hülsz. 2015). Sánchez por su parte, utiliza cuatro dedos: “A veces practico con dos dedos. Me gusta porque me obliga a ser más horizontal. Pero a la hora de improvisar uso los cuatro” (Sánchez. 2015).

El rasgueo y la digitación conforman la base del conocimiento técnico necesario para poder tocar la guitarra auténticamente en el estilo. Es lo primero que los guitarristas deben estudiar y practicar para dominar las técnicas del gypsy jazz. La práctica de la digitación y el rasgueo son la principal forma de repetición performativa que realizan los guitarristas para apropiarse de la música de Reinhardt.

La textura sonora es otro aspecto al que Hülsz, Deffis, Muñoz y Sánchez le dan importancia. Al hablar de su interés inicial por el gypsy jazz, los cuatro mencionaron el sonido característico: los instrumentos acústicos y la manera en la que se tocan. Deffis, el único que se especializa exclusivamente en la guitarra rítmica, habla de la importancia

de tener un “sonido correcto” (2015) para apoyar a los solistas. A diferencia de las guitarras clásicas, las guitarras construidas en el estilo Selmer-Maccafferri, fueron diseñadas para proyectar las notas con alto volumen, y usan cuerdas de metal. “Es un sonido muy específico. Me gusta la textura del sonido de las guitarras de *Manouche*” (Deffis. 2015). Los cuatro entrevistados describen la importancia de tener un instrumento auténtico para poder tocar correctamente el estilo.

“En el gypsy jazz, algo muy distintivo para mi es el tono, el sonido, el timbre de la guitarra”. (Muñoz. 2016). Mediante la técnica de rasgueo, las guitarras de gypsy jazz producen el sonido tal como lo hacía Reinhardt en las grabaciones de la década de los 30. Los guitarristas practican el rasgueo para lograr un sonido auténtico. “Se le dedica mucho mucho tiempo de estarle pegando a una sola cuerda. Hasta llegar a ese sonido. Que es fuerte, pero que tampoco sea feo. Que proyecte” (Sánchez. 2016). Aún así, cada individuo encuentra su propia manera de interactuar con el instrumento. Los rastros de encarnación (Iyer. 2004) se expresan como la relación que tiene el guitarrista con su instrumento en el momento de producir sonidos con él: “El sonido que tiene cada guitarrista es como un reflejo de la conexión íntima en cuanto a la proyección del sonido” (Sánchez. 2016).

Mediante la adquisición y desarrollo de un vocabulario de improvisación propio, cada uno de los guitarristas encuentra la manera de apropiarse de las improvisaciones de Reinhardt y sus seguidores. El dominio de un vocabulario es la vía para poder improvisar libremente en el estilo de Reinhardt. Sánchez explica que las frases musicales que son parte de su vocabulario de improvisación le permiten pensar con tranquilidad durante un solo. Ya sabe que puede tocar una de varias diferentes frases en cualquier determinado momento. Practica las frases hasta que su ejecución es automática e instintiva. Los movimientos de sus dedos se vuelven parte de la memoria muscular y no tiene que pensar en lo que está tocando en el momento. De esta manera, puede adelantarse y pensar en lo que tocará dos o tres compases más adelante. “Entonces ya puedes hasta experimentar!” (Sánchez. 2016). Muñoz también utiliza un vocabulario de frases musicales para guiar sus improvisaciones. Combina dicha estrategia con momentos en los que intenta despojarse del vocabulario. “Un poco menos rígido, tocar cosas diferentes y pasarla bien”. (Muñoz. 2016).

Todos ellos utilizan frases copiadas de los solos de Reinhardt. Sin embargo, también encuentran inspiración y vocabulario de improvisación en otros lugares que no corresponden necesariamente a la tradición oficial del gypsy jazz. Muñoz adapta los solos de Grant Green, un guitarrista estadounidense de Hard-bop que grabó durante la década de los 60. Hülsz, que ya dominaba el estilo Blues antes de aprender gypsy jazz, utiliza elementos de este estilo en sus improvisaciones. Los guitarristas gitanos aprenden a improvisar utilizando un vocabulario que se origina exclusivamente en los solos de Reinhardt. Sánchez, que aprendió a tocar la guitarra de oído con un mariachi, observa lo siguiente: “Los gitanos aprenden como yo aprendí de niño la guitarra, la diferencia es el género. Si yo hubiera tenido un maestro gitano en vez de un maestro mariachi, hubiera aprendido gypsy jazz desde los nueve años, por imitación. Y lo tocaría como nativo” (Sánchez. 2016). El uso de frases musicales que provienen de otros géneros y estilos es otra manera en la que realizan una apropiación performativa que genera una identidad musical específica a cada guitarrista.

7. CONCLUSIÓN

Esta investigación busca encontrar la relación entre Django Reinhardt, el gypsy jazz, y los músicos mexicanos que tocan en este estilo. El objeto de estudio, los músicos mexicanos, son la encarnación de una compleja red de apropiaciones y transculturaciones con las que generan performativamente una identidad musical. Esta identidad musical es expresada a través de un vocabulario de improvisación. La hipótesis principal de esta investigación queda comprobada en tanto que se describen los procesos y conceptos que relacionan a Reinhardt, el gypsy jazz, y los músicos mexicanos que tocan en el género. A pesar de que sólo se encuentra en un grupo muy reducido de individuos, las prácticas y significados que conforman el gypsy jazz llegaron a México. El gypsy jazz mexicano que tocan los guitarristas entrevistados tiene una conexión directa con la tradición del género que viene directamente de Reinhardt.

Adicionalmente, esta investigación responde a una inquietud por entender el proceso de la improvisación en el gypsy jazz como mecanismo para la producción de subjetividades. ¿Cómo opera la performatividad en la improvisación de los músicos mexicanos de gypsy jazz? ¿Qué papel juega Django Reinhardt en la identidad de estos músicos? ¿Qué papel juega la improvisación en la formación de las identidades de estos músicos? ¿Cómo llegó esta práctica de la improvisación desde sus inicios en Estados Unidos hasta México en el siglo XXI, pasando por Francia y Django Reinhardt? Estas son algunas de las preguntas que surgen del objeto de estudio y el contexto general de la investigación, que ayudan a comprobar la hipótesis principal. Para responder a estas preguntas intento trazar una línea desde el jazz y la improvisación, a través de la vida, el cuerpo, y la música de Django Reinhardt, pasando por el surgimiento del gypsy jazz como fenómeno cultural y social transnacional, para llegar a México y los guitarristas entrevistados.

IMPROVISACIÓN E IDENTIDAD

El jazz es el contexto general que abarca toda la actividad musical de esta investigación. Es un género musical que se puede abordar también como una práctica social y un producto cultural. La investigación se centra en los músicos de gypsy jazz. Este subgénero del jazz está basado en el swing que llegó a Europa y sentó bases en Francia durante el periodo de entreguerras. Durante la década de los 30 ocurrió un proceso de transculturación (Rogers, 2006) que tuvo como resultado la asimilación del jazz en la cultura francesa. Este proceso fue conformado por apropiaciones culturales de intercambio, dominación y explotación que ocurrieron entre músicos estadounidenses, afro-americanos y franceses (Kenney, 1984). Se vio afectado por una ola de negrofilia por la que pasaba Francia en esa época, la cual favorecía la cultura africana y veía al jazz como una abstracción de sus valores (Gioia, 1989).

La improvisación es una de las características que tiene el jazz (Alperson, 2010), y el aspecto más importante en la música de Reinhardt y sus seguidores (Givan, 2010). Los músicos de jazz improvisan a partir de un vocabulario que está conformado por frases musicales. Este vocabulario tiene aspectos que son compartidos por todos los músicos de jazz, y a la vez es único y específico de cada improvisador (Coker, 1991). Los músicos aprenden a combinar los elementos de su vocabulario de improvisación. Desarrollan una facilidad de interpretación basada en la repetición que les permite disponer del vocabulario con fluidez. Utilizan este vocabulario para realizar interpretaciones espontáneas basadas en las estructuras armónicas de las canciones que están tocando. Estas interpretaciones espontáneas producen un *solo* improvisado (Iyer, 2004).

Los guitarristas entrevistados para esta investigación aprenden el vocabulario del gypsy jazz estudiando los *solos* de Reinhardt.

“De un *solo*, se te queda una o dos frases. Pero esa frase te demuestra algo que entiendes de la armonía, en qué momento lo usa Django en un solo. Juntas tus frases y rutas para navegar las canciones a partir de su vocabulario.” (Muñoz, 2016).

Durante un *solo* improvisado, los músicos de jazz utilizan su cuerpo para generar sonidos en su instrumento. Estos sonidos corresponden a una lógica musical codificada en un vocabulario de improvisación. La combinación de la expresividad corpórea y la lógica musical transmiten algún contenido. Cada cuerpo se mueve distinto y por lo tanto

produce distintos sonidos del instrumento. Los músicos entrevistados para esta investigación expresan esto de manera explícita:

“Los guitarristas de gypsy jazz, se puede decir que todos tocan como Django, pero nadie se escucha como Django. Cada quién tiene una conexión íntima con la proyección de su propio sonido” (Sánchez, 2016).

“Al escuchar a Django, siempre quieres tocar así, como él tocaba. Pero nadie suena así. Hay que trabajar el tono, el sonido. Es algo que se debe cuidar” (Muñoz, 2016).

Esta conexión íntima entre el músico, su instrumento, y su música es lo que le permite a Iyer (2004) hablar de los rastros de encarnación afro-americana en el jazz. Sin embargo estos rastros de encarnación que generan una subjetividad musical no son exclusivos de los músicos negros estadounidenses. Todos los músicos expresan y comparten aspectos de su subjetividad a partir de su música. Los músicos que improvisan producen un *solo* espontáneo que responde a esta subjetividad. Generan performativamente una identidad basada en su interpretación espontánea del vocabulario de improvisación. Invierten algo de su identidad en el vocabulario que estudian. Al mismo tiempo, derivan un sentido de identidad a partir de la interpretación del vocabulario durante un *solo* improvisado (Bayley & Sefton, 2012).

“Django hizo cosas impresionantes con su vocabulario. Me encanta tratar de citarlo, el sonido, el fraseo. Pero si él ya hizo cosas tan brillantes, hay que echarle coco a ver qué cosas puedes hacer con tu propio gusto. Tratando de sacarle lo más que se pueda.” (Muñoz, 2016)

TRADICIÓN, IDENTIDAD Y PERFORMATIVIDAD

Los guitarristas de gypsy jazz forman una comunidad internacional de seguidores que modelan sus identidades a partir de la música y la figura de Django Reinhardt. Algunas comunidades gitanas construyeron una identidad étnica basada en Reinhardt (Lie, 2013). Dicha identidad está formulada performativamente a partir de su música. Los *djangophiles* gitanos aprenden la música de Reinhardt desde muy temprana edad. Copian las pisadas de los adultos para tocar frases musicales basadas en los *solos* de Reinhardt (Sánchez, 2016). Se apropian del vocabulario de improvisación de Reinhardt para realizar una práctica musical representativa de su etnicidad (Lie, 2013). La

improvisación -es decir: la generación performativa de subjetividades- surge del jazz estadounidense para viajar a Europa, donde fue apropiado por músicos franceses. Reinhardt perfeccionó un vocabulario nativo de improvisación que facilitó la asimilación del jazz a la cultura popular francesa. Después de su muerte, este vocabulario fue resignificado como herramienta identitaria de resistencia por las comunidades gitanas. Con el paso del tiempo, se convirtió en una serie de prácticas y significados que generaron un fenómeno transnacional.

Dicho fenómeno transnacional adquirió el nombre de gypsy jazz y las prácticas y significados se codificaron en técnicas, repertorio e instrumentos. Se popularizó entre guitarristas *gadjé* o no-gitanos. Surgieron grupos de *djangophiles* en Europa y Estados Unidos que adoptaron las prácticas y significados del gypsy jazz para improvisar y fortalecer sus propias identidades. Estos guitarristas se juntan para aprender y compartir las prácticas y significados del gypsy jazz en línea, a través de los foros de djangobooks.com, y en persona en el Festival de Jazz Django Reinhardt, en Samois-sur-Seine. Los *djangophiles gadjé* intentan practicar las técnicas de la manera más apegada a la tradición posible. Su acercamiento al gypsy jazz carece de la dimensión identitaria relacionada con la etnicidad gitana, por lo que las prácticas y significados son solamente una serie de elementos estilísticos que representan un género musical. La tradición del gypsy jazz es una construcción abstracta basada en las grabaciones de Reinhardt, su técnica de interpretación en la guitarra, y las costumbres practicadas por sus seguidores. Los *djangophiles gadjé* utilizan las técnicas y el vocabulario de improvisación para generar discursos identitarios propios que corresponden a sus subjetividades y no a las comunidades gitanas. Estos discursos identitarios están entrelazados con la música y la vida de Django Reinhardt.

Los músicos entrevistados para esta investigación expresan la relación entre la tradición del gypsy jazz y su capacidad para generar improvisaciones originales. Deffis reconoció que el contacto directo con gitanos y otros guitarristas le ha dado un conocimiento más profundo de las prácticas del gypsy jazz. Me comentó que la única manera de aprender a tocar el estilo es por medio de este contacto directo (2015).

“Siento que es un estilo bastante elitista en su manera de tocarse. No puedes inventar tu propia manera de tocarlo. Hay un lazo muy cabrón en como se toca este estilo entre todos los que lo tocan.” (Deffis, 2015).

Deffis reiteró en varias ocasiones que considera el gypsy jazz con un estilo musical rígido y estricto. Por lo tanto, me comentó, es atractivo para los que les gusta seguir reglas al pie de la letra. Considera que él, Hülsz y Hot Club México son los únicos que tienen el conocimiento directo de la tradición como para transmitirla en México (2015).

“Hay gente que se empeña en mantener el género como era. Como los que coleccionan mariposas, que las clavan no? Y todo es inamovible y no cambia. Pero eso también es una sentencia de muerte. Se va a volver una música de museo” (Hülsz, 2015)

Hülsz tiene una relación compleja con la música de Reinhardt. Es quien tiene más conocimiento directo de las prácticas del gypsy jazz y quien más facilidad tiene para interpretar el vocabulario de improvisación. “Sí soy fan, pero su vocabulario va más allá de un estilo en sí. Es universal” (Hülsz, 2015). Hay una tensión entre su apego a la tradición y la manera en que explica la apertura, libertad y universalidad de Reinhardt. Parece que está observando una tradición ortodoxa. Al mismo piensa que no es el dominio exclusivo del pueblo gitano y, por lo tanto, algo que está a su alcance.

Muñoz (2016) estudia los *solos* de Reinhardt, aprendiendo la digitación original con dos dedos. Posteriormente adapta las frases que aprende para tocarlas con cuatro dedos. De esta manera el vocabulario adquiere una articulación única y personal.

El gypsy jazz no es francés y no es solamente gitano. Este género no le pertenece exclusivamente a ninguna comunidad o grupo de músicos. Todos los que lo practican participan de él. A cambio, todos los que practican este género utilizan las técnicas y lineamientos musicales para expresar sus propias subjetividades dentro del contexto de la identidad colectiva que proporciona el gypsy jazz. Así lo hacen los músicos entrevistados para esta investigación. Hülsz, Deffis, Muñoz y Sánchez se encuentran en diversas etapas de aprender y dominar el estilo. El primer paso es apropiarse las idiosincrasias estilísticas y los rastros de encarnación que arroja el vocabulario de improvisación de Reinhardt. Una vez que tienen la facilidad para improvisar con dicho vocabulario, pueden explorar las maneras en las que esta actividad aporta a generar o fortalecer sus propias identidades. Utilizan sus cuerpos para producir su propia música.

Es un proceso performativo a partir del cual generan sus propias idiosincrasias estilísticas y rastros de encarnación.

8. BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. (2002). *Essays on music*. Berkeley, CA: University of California Press.

Adorno, T. W. (2001). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. London: Routledge.

Aebersold, J. (1978). *How to Play Jazz and Improvise, Vol. 1*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz Inc.

Alperson, P. (2010), A Topography of Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68: 273–280. doi: 10.1111/j.1540-6245.2010.01418.x

Baker, D. N. (1982). *The Jazz style of Clifford Brown*. Van Nuys: Alfred Publishing Company.

Bayley, J., & Sefton, T. (2012). The Performing professor: Conflicts of identity and work in faculties of education. En *Personhood and music learning: Connecting disciplines and narratives* (S. O'Neill, Ed.). Waterloo: Canadian Music Educators' Association.

Berendt, J. (2009). *The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century*. Chicago: Lawrence Hill.

Berliner, P. F. (1995). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Bogdan, R. & Taylor, S.J. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós

Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A politics of the performative*. Routledge. New York.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. New York.

Coker, J. (1991). *The Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor*. Miami: Belwin.

Coker, J. (1964). *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster.

Cook, R. & Morton, B. (2008). *The Penguin Guide to Jazz Recordings* (9 ed.) New York: Penguin.

Crook, H. (1991). *How to improvise: An approach to practicing improvisation*. Berkeley: Advance Music.

Delaunay, C. (1961). *Django Reinhardt*. London: Da Capo.

DeVeaux, S. (1998) "Constructing the Jazz Tradition". En *The Jazz Cadence of American Culture*, Ed. Robert G. O'Meally, 483-512. New York: Columbia University Press.

Dregni, M. (2004). *Django: the life and music of a Gypsy legend*. Oxford: Oxford University Press.

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.

Gioia, T. Jazz and the primitivist myth. *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 1 (1989), pp. 130-143

Gioia, T. (2011). *The History of Jazz* (2 ed.). New York: Oxford University Press.

Gioia, T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press.

Givan, B. (2010). *The Music of Django Reinhardt*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hall, S. (2000). "Who needs Identity?" from du Gay, P., Evans, J., and Redman, P (Eds.), *Identity: a reader*. Pp 15-30, 155.2 IDE: Sage Publications Inc.

Iyer, V. (2004). "Exploding the Narrative in Jazz Improvisation." *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*. Edited by Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards, & Farah Jasmine Griffin. New York: Columbia University Press. 393-403.

Jackson, J. H. (2000), Music-Halls and the Assimilation of Jazz in 1920s Paris. *The Journal of Popular Culture*, 34: 69–82. doi: 10.1111/j.0022-3840.2000.3402_69.x

Kater, M. (1989). Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich. *The American Historical Review*, 94(1), 11-43. doi:1. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1862076> doi:1

kenney, W. H. . (1984). le hot: the assimilation of american jazz in trance, 1917-1940. *American Studies*, 25(1), 5–24. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40641828>

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Company.

Lie, S. B. (2013). "His Soul Was Wandering and Holy": Employing and Contesting Religious Terminology in Django Fandom. *Popular Music and Society*, 36(3), 380–396. <http://doi.org/10.1080/03007766.2013.798547>

Lubet, Alex. (2010). *Music, Disability, and society*. Philadelphia: Temple University Press

Martin, D. (1998). Innovation and the Development of the Modern Six-String Guitar. *The Galpin Society Journal*, 51, 86-109. doi:1. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/842762> doi:1

Palacios, J. (2002). Las grabaciones en la memoria: Reflexiones acerca de la repetición en la música. En Torres Septién, V. (Ed), *Producciones de sentido: el uso de las fuentes en la historia cultural* (397-408). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Palacios, J. (2006). A propósito de la identidad. En Torres Septién, V. (Ed.), *Producciones de sentido, II: Algunos conceptos de la historia cultural* (211-224). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

Perchard, T. (2012). Hugues Panassié contra Walter Benjamin: Bodies, Masses, and the Iconic Jazz Recording in Mid-century France. *Popular Music and Society*, 35(3), 375–398. <http://doi.org/10.1080/03007766.2011.567912>

Potokar, T. S. & Williams, D. J. Django's Hand. *British Medical Journal*, Vol. 339, No. 7735 (19-26 December 2009), pp. 1427-1428

Rogers, R. A. (2006). From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation. *Communication Theory*, 16(4), 474–503. <http://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>

Rosenberg, M. E. (1988). Jazz and Emergence (Part One). *Inflections* 4, 2(1), 51–68. Doi 10.1080/09502368808582025

Shapiro, N. & Hentoff, N. (Eds.) (1966). Hear me Talkin' to ya: The story of Jazz as told by the men who made it. New York: Dover

Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.

Schuller, G. (1989). *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press.

Stowe, D. *Jazz in the West: Cultural Frontier and Region during the Swing Era*. *Western Historical Quarterly*, Vol. 23, No. 1 (Feb., 1992), pp. 53-73

Weiss-Wendt, A. (2013). *The Nazi genocide of the Roma: Reassessment and commemoration*. Berghahn Books.

Willet, R. *Hot Swing and the Dissolute Life: Youth, Style and Popular Music in Europe 1939-49*. *Popular Music*, Vol. 8, No. 2 (May, 1989), pp. 157-163

9. FUENTES DIGITALES

(n.d.). Retrieved October 23, 2015, from <http://www.djangobooks.com/forum/>

EN SAVOIR. (n.d.). Retrieved September 4, 2015, from <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve>

Fancourt, D. (n.d.). The Double Life of French Jazz. Retrieved July 27, 2015, from <http://holocaustmusic.ort.org/resistance-and-exile/french-resistance/double-life-of-french-jazz/>

Pelzer, J. D. (2001). Django, Jazz and the Nazis in Paris. Retrieved December 23, 2014, from <http://www.historytoday.com/john-d-pelzer/django-jazz-and-nazis-paris>

10. ANEXOS

ENCUESTA HOT CLUB MEXICO

Género:

F___

M___

Edad:

18-25___

26-35___

36-45___

46-55___

56 en adelante___

Colonia _____

Escolaridad:

Preparatoria___

Licenciatura___

Maestría___

Doctorado___

1. ¿Ya conocías al Hot Club de México?
2. ¿Sabes qué es el gypsy Jazz?
3. ¿Sabes en dónde y cuándo se generó el gypsy Jazz?
4. ¿Sabes quién es Django Reinhardt?

RESULTADOS DE LA ENCUESTA

RESULTADOS DE ENCUESTA

encuestador	Género	Edad	Colonia	Escolaridad	1	2	3	4
B	F	18-25	San Pedro los pinos	licenciatura	NO	NO	NO	NO
B	F	26-35	Santa María tepepan	Licenciatura	NO	NO	NO	NO
S	F	26-35	condesa	licenciatura	NO	SI	NO	NO
K	M	26-35	San Juan Mixcoac	Licenciatura	NO	SI	NO	NO
S	M	36-45	Condesa	Licenciatura	NO	NO	NO	NO
B	F	26-35	Santa Fe	Maestría	NO	NO	NO	NO
B	M	26-35	San José insurgentes	Maestría	NO	NO	NO	NO
S	F	26-35	Narvarte	preparatoria	NO	NO	NO	NO
S	M	46-55	Juarez	preparatoria	NO	NO	NO	NO
S	M	46-55	Roma	Preparatoria	NO	NO	NO	NO
B	F	56-	Napoles	X	NO	SI	en francia	NO
B	F	56-	Santa Fe	Doctorado	NO	SI	en francia	SI
K	M	56-	condado sayavedra	Doctorado	NO	NO	En francia	SI
K	F	18-25	San Pedro los pinos	Licenciatura	NO	SI	NO	SI
S	F	26-35	Roma	Licenciatura	NO	NO	NO	SI
S	F	26-35	Roma	Licenciatura	NO	SI	NO	SI
K	F	56-	San Juan Mixcoac	Licenciatura	NO	SI	NO	SI
K	F	56-	San Juan Mixcoac	Licenciatura	NO	SI	NO	SI
B	M	26-35	Narvarte	Licenciatura	NO	SI	en francia	SI
K	M	26-35	Noche Buena	licenciatura	NO	SI	en francia	SI
K	M	36-45	Romero Rubio	Licenciatura	NO	SI	NO	SI
B	M	26-35	Alianza Popular Revolucionaria	Maestría	NO	SI	en francia	SI
S	M	26-35	ciudad de monterrey	preparatoria	NO	SI	en francia	SI
B	F	56-	Tlalpan Centro	Doctorado	SI	SI	NO	NO
B	F	56-	Atizapan san Angel	Doctorado	SI	SI	NO	NO
B	F	56-	San Pedro los pinos	licenciatura	SI	NO	NO	NO
B	F	56-	Santa maria tepepan	preparatoria	SI	NO	NO	NO
S	M	36-45	Coyoacan	Doctorado	SI	SI	en francia	SI
K	M	56-	Tlalpan	Doctorado	SI	SI	SI	SI
K	F	26-35	San Miguel Chapultepec	Licenciatura	SI	SI	En francia	SI
K	F	26-35	Coyoacán barrio san diego	Licenciatura	SI	SI	en francia	SI
K	F	26-35	San Mateo Xochimilco	licenciatura	SI	SI	en francia	SI
S	F	26-35	condesa	licenciatura	SI	SI	en francia	SI
K	M	18-25	Popotla	Licenciatura	SI	SI	en francia	SI
K	M	26-35	Del Valle	Licenciatura	SI	NO	NO	SI
K	M	26-35	Joyas del pedregal	Licenciatura	SI	SI	en francia	SI
S	M	36-45	Del Valle	Licenciatura	SI	SI	NO	SI
B	M	56-	Coyoacán	Licenciatura	SI	NO	NO	SI
K	F	26-35	El Reloj	Maestría	SI	SI	NO	SI
K	F	36-45	Santa Fe	Maestría	SI	SI	en francia	SI
B	M	26-35	Santa Ursula Xitla	Maestría	SI	SI	en francia	SI
K	F	18-25	Lomas Copula	Preparatoria	SI	SI	en francia	SI

Anuncio de Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France. Le Matin. 14 diciembre, 1940

SALLE PLEYEL
24, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31 déc. et 1^{er} janvier
GRAND FESTIVAL
Chant - Musique - Humour - Danse
GEORGES THIL de l'Opéra
TROIS CÉLÈBRES ORCHESTRES
FRED ADISON et son **JAZZ**
orchestre de
DJANGO REINHARDT et le **QUINT.**
DU HOT CLUB DE FRANCE
NEAGU et son orchestre
tzigane
SABINE ANDREE la vedette de
l'op. *Phi-Phi*
ET
LA JOSELITO grande danseuse
espagnole
ET
CARETTE dans un sketch
inédit
Hél. KARNICKA Le succès de
la Dame de Pique
DED RYSEL QUELQUES
HISTOIRES
LINA TOSTI vedette de
« POLYDOR »
ET
ELVIRE POPESCO
avec
ANDRE LEFAUR
dans un sketch inédit de
Michel Duran et Jean Boyer
TOUS LES JOURS DEUX 15 h. et
REPRÉSENTATIONS à 20 heures
PREMIERE le 24 déc. à 20 h.
Prix des pl. 10 à 50 fr. (sauf Réveillon)
LOC. à partir du 16 Déc.

Anuncio de Django Reinhardt et le Quintette du Hot Club de France. Le Matin. 29 décembre, 1940

Programme du dimanche 29 décembre

8 heures : Premier bulletin du radio-journal de Paris. — 8 h. 15 : Bulletin d'informations de la radiodiffusion nationale française. — 8 h. 30 : Orgue. — 8 h. 45 : Les chanteuses de la Colombière. — 9 heures : Opéras-comiques. — 9 h. 30 : Musique ancienne avec Mmes Pauline Aubert et Marcelle Gérard. — 10 heures : Paris s'amuse. — 10 h. 30 : Nos solistes : Alice Raveau (cantatrice), Mlle Andrade (violoniste). — 11 heures : « *Le blason du chevalier* » : *la fidélité et l'honneur*; interprètes Maurice Escande, Paul Courant et Roger Karl. — 11 h. 30 : Folklore français. — 11 h. 45 : Bulletin d'informations de la radiodiffusion nationale française. — 12 heures : Concert donné par l'orchestre symphonique Godfroy Andolfi, avec le concours de M. Albert Levesque et l'école Bach, Mlles Lucienne Faivre et Yvonne Gougeon (pianistes) et MM. Albert Debondue (hautboïste), Gaston Crunelle (flûtiste) et André Musset (flûtiste). — 13 heures : Deuxième bulletin du radio-journal de Paris. — 13 h. 15 : Suite du concert. — 13 h. 45 : Manuel Rodrigo. — 14 heures : La tribune de midi. — 14 h. 15 : Music-hall pour nos jeunes. — 14 h. 45 : Récital à 2 pianos par MM. Blanc et Reynaud. — 15 heures : La revue de la presse du radio-journal de Paris. — 15 h. 15 : Ensemble Django Reinhardt et Alix Combelle (saxophoniste). — 15 h. 30 : Troisième bulletin du radio-journal de Paris. — 16 heures : Causerie de M. Marcel Berger : « L'art de lire au micro ». — 16 h. 15 : *Carmen*, de Bizet. — 17 heures : Ensemble Bellanger. — 17 h. 30 : Pierre Doriaan, le troubadour du xx^e siècle. — 17 h. 45 : Radio-Paris music-hall avec Raymond Legrand et son orchestre. — 18 h. 45 : La tribune du soir. — 19 heures à 19 h. 15 : Radio-Journal de Paris (dernier bulletin).
Fin d'émission.

Artículo sobre la vida nocturna en París de Le Journal. 15 mayo, 1941

LA VIE PARISIENNE ou l'art de se distraire selon son goût

PARIS, 15 mai.

La musique « swing » décidément a conquis le public parisien. Elle sévit aussi bien dans les cabarets que dans les grandes salles de concert. Le jazz d'Alex Combelle et l'orchestre de Django Reinhardt se partagent les honneurs et vont de la boîte de nuit à la salle Pleyel. Dans le jazz nègre qui fut fureur après 1918, c'était le saxophone qui coulait les yeux blancs. Aujourd'hui, c'est la mélodie « swing » qui donne le vague à l'âme. Les hommes cherchent dans le rythme syncopé l'oubli d'une vie haletante.

La vie ! On ne s'est jamais autant occupé d'elle ! La vie inspire même des mots. L'autre soir, à une générale, Paul Morand demandait à une jolie femme : Se regarder vivre, est vivre ? La jolie

jouée par des jeunes. Comme des bagarres continuelles éclataient entre l'auteur et certains de ses interprètes, le directeur du théâtre dut, par deux fois, demander à Police-Secours de dégager les coulisses et de rétablir l'ordre. Ah ! le vin fumeux de la jeunesse !... C'est Bouquet qui l'a dit...

Mais Paris offre aussi aux yeux du flâneur des images reposantes et limpides. La réalité, comme le rêve, a un côté cour et un côté jardin, et le chroniqueur qui se bornerait à décrire les décors de l'illusion serait indigne de la plume de verre qu'il tient de la Vérité. Allez regarder le long des quais de la Seine et naïvez les songes qui courent au fil de l'eau. Vous constaterez vite que le peuple des pêcheurs est en proie à une agitation insolente.

