



Muse-Echo Blues de Xam Cartiér. El jazz como forma identitaria de estructuración del discurso novelesco

por Joaquín Lameiro Tenreiro

PROPUESTA DE ANÁLISIS

El presente artículo se propone como un análisis de *Muse-Echo Blues*, la segunda novela de la escritora, pianista y bailarina afroamericana Xam Cartiér¹ (n. 1949, St. Louis, Missouri) en tanto que discurso transgresor. Partiendo del discurso doblemente canónico de la novela en lengua vernácula, sustentado, por una parte, en la tradición normativa de la variante literaria de la lengua (en este caso el inglés estadounidense) y, por otra, en la tradición estructural del género, Cartiér genera un discurso novelesco cruzado con el discurso musical del jazz. El discurso jazzístico violenta y reformula el discurso novelesco al obligarlo a aceptar una serie de estrategias que no le son propias. En primer lugar, en tanto discurso musical, el jazz observa una aproximación rítmica y prosódica ajena a la novela. En segundo lugar, la tradición popular del jazz se enfrenta de manera notable con la tradición «letrada» de la novela occidental. Estas dos divergencias entre jazz y novela se conjugan, además, en una tercera: la naturaleza improvisada del jazz, que lo aleja de discursos musicales estructurados en torno a la escritura musical pero lo aproxima a ciertas formas de literatura narrativa popular, oral e improvisada.

Si bien el análisis que se propone se centrará en el estudio de las estructuras narrativo-musicales de Cartiér, conjugará este enfoque «formal» con una contextualización que le otorgue sentido. En particular, el estatuto conflictivo de las protagonistas de la novela, mujeres afroamericanas insertas en el mundo del jazz, promueve otras dos transgresiones sobre el contexto de la tradición dominante: la primera, la de la expresión cultural negra en los Estados Unidos; la segunda, la de la introducción de lo femenino dentro de esa propia expresión cultural negra

¹ La autora firma su primera novela, *Be-bop, Re-bop* (1987), como Xam Wilson Cartiér. No obstante, *Muse-Echo Blues* (1991) aparece firmada por Xam Cartiér, razón por la que optamos por esta segunda fórmula.



estadounidense, que ha surgido desde la primacía del hombre y se muestra reacia a la inclusión de la mujer.

CONTEXTO HISTORICO Y SOCIAL

Xam Cartiér es una escritora profundamente original. Como artista polifacética, todas sus expresiones surgen de un convencimiento pleno de su necesidad de creación y de su deseo de autenticidad. Sin embargo, esto no es óbice para que podamos rastrear, con bastante facilidad, una sólida tradición en la que su producción artística se inscribe y que ella, por lo demás, reclama y explicita como suya.

La producción literaria de Cartiér se plantea como un intento de continuar y revitalizar desde su momento histórico (finales de la década de 1980 y principios de la de 1990) toda una línea de trabajo sobre la lengua literaria inglesa que se ha ido gestando desde comienzos del siglo XX, consistente en introducir elementos de la música popular afroamericana en las manifestaciones líricas y, de manera menos frecuente, narrativas coetáneas de las diversas variedades de esa música.² Esta corriente de renovación lingüístico-literaria cristaliza por primera vez de manera concreta y evidente a principios de la década de 1920 en lo que se suele conocer como el *Harlem Renaissance*, cuya figura más conocida es la del poeta, novelista, dramaturgo y activista Langston Hughes, y que supuso una toma de conciencia por parte de la comunidad negra de Nueva York de su condición de clase y, por lo tanto, de la peculiaridad de su cultura como una cultura de clase, con su especificidad diferenciadora de la cultura de la clase privilegiada estadounidense, constituida por la burguesía "nativa, blanca y protestante". Durante el *Harlem Renaissance*, grupos de autores y autoras negros se concentran en torno a publicaciones periódicas y, al tiempo que dan forma a nuevos modos de producción artística, generan discursos identitarios fuertes y polémicos. Hughes, Zora Neale Hurston, Wallace Thurman, Countee Cullen, Richard Bruce Nugent, Aaron Douglas, John P. Davis y Gwendolyn B. Bennett se autoproclaman los *Niggerati* y promueven una de las manifestaciones más radicales de la expresión negra de Harlem. Su trabajo colectivo se materializará en el número único de la malograda revista *Fire!!* (1926) que, pese a su falta de continuidad, se convertirá en un hito de la cultura afroamericana. El *Renaissance* se extenderá hasta la caída de la Bolsa en 1929, para languidecer poco a poco como movimiento histórico definido. Pero, para entonces, la aportación de los artistas negros ha alcanzado una visibilidad y una importancia suficientemente notables como para poder lanzar hacia el futuro una tradición literaria propia que se mantendrá hasta nuestros días.

² En realidad, este interés por trasvasar contenidos y formas de la música popular a la literatura no se limita ni al contexto afroamericano ni a la lengua inglesa. Baste recordar, en lengua española, a Federico García Lorca en España, que no solo se interesó por las formas musicales populares andaluzas, sino también, precisamente, por la música de los negros de Harlem en su *Poeta en Nueva York*, o a Nicolás Guillén en Cuba, con su constante investigación poética para aproximar la lírica a los patrones musicales del *son*.



Si la producción literaria del *Harlem Renaissance* en parte entronca en sus formas y sus proposiciones con las Vanguardias Históricas europeas y con el *Modernism* anglosajón, recreándolas para el contexto afroamericano; también es posible observar en la obra de Cartiér no solo una reelaboración particular de esta tradición literaria negra, sino también una adscripción histórica más amplia dentro de los movimientos de renovación de la novela operados en las literaturas occidentales a partir de la década de 1960. La conjunción de estas dos coordenadas se plasma en un interés por renovar la novela en lo que esta tiene de *expresión del sujeto social* y en identificar, por lo menos en parte, al sujeto social afroamericano con la idiosincrasia de su cultura musical. En efecto, el *Harlem Renaissance* apuntaba ya entre las condiciones del surgimiento de la conciencia de clase afroamericana la preeminencia de su cultura musical, como elemento diferenciador que la ligaba a su procedencia africana al tiempo que la reafirmaba en su posición de autenticidad en la historia de la sociedad estadounidense. El *blues* y el *jazz* se erigían así como puentes que compatibilizaban la memoria ancestral de la tradición con el ingreso en la modernidad que abría el siglo XX y el periodo de entreguerras.

De este modo, en el ocaso del siglo XX, Cartiér ocupa una posición bien definida en su ideología ética, por una parte, como mujer negra estadounidense, y estética, por otra, como artista integrada en el panorama cultural afroamericano y en la tradición literaria occidental, en particular en la concepción de la teoría y la práctica de la novela contemporánea.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE SENTIDO DE *MUSE-ECHO BLUES*

Muse-Echo Blues supone el segundo intento de Cartiér, tras su debut *Be-bop, Re-bop*, por introducir conceptos y técnicas propias de la música *jazz* en un texto novelesco *de manera significativa*, es decir, acordando unos principios éticos que doten de sentido a la expresión técnica. Es por ello que, bajo un trabajo complejo sobre los modos de expresión del significante, se mueve una convicción ética del significado que, vertida sobre el significante, configura un signo de sentido indisoluble, en el que el significado acaba por desvincularse en algunos aspectos de su ligazón referencial para adaptarse a un significante que, asimismo, trasciende los límites representativos saussureanos para alcanzar una entidad semántica propia, más allá de la mecánica retórica de la que proveía a la novela tradicional.

Para el teórico ruso Mijail Bajtin (1989: 84)

El estado actual de los problemas de la estilística de la novela muestra de manera evidente que las categorías y métodos de la estilística tradicional, en su conjunto, son incapaces de abarcar la especificidad artística de la palabra novelesca, su vida especial. La "lengua poética", la "individualidad lingüística", la "imagen", el "símbolo", el "estilo épico", y otras categorías generales elaboradas y aplicadas por la estilística, así como la totalidad de los procesos estilísticos que se acercan a esas



categorías — con todas las diferencias que en su comprensión hay por parte de los distintos investigadores —, están igualmente orientados hacia los géneros unilingües y monoestilísticos, hacia los géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra. A esa orientación exclusiva va unida una serie de particularidades y limitaciones importantes de las categorías estilísticas tradicionales. Todas esas teorías, así como la concepción filosófica de la palabra poética, que está en su base, son estrechas y limitadas, y no pueden integrar en su marco a la palabra de la prosa artística.

El análisis de las manifestaciones novelescas debe, por lo tanto, ajustarse a una serie de parámetros intrínsecos a la modalidad expresiva de la novela, en tanto que esa expresión es la que dota de sentido literario al discurso lingüístico que constituye su material. Es decir, la "forma" en la novela ha de entenderse, como en cualquier otra modalidad de expresión artística, como la incardinación valorativa y expresa del sujeto autor en el material del que hace uso. En tanto enunciado ya ejecutado, la novela debe estudiarse *como habla hecha, no como posibilidad de la lengua*. Pero, en el caso de la novela, este estatuto de habla es particularmente problemático, por cuanto suscita un "habla de segundo grado", una segunda incardinación valorativa del sujeto en tanto lector. El habla de la novela está hecha, por lo tanto, *pero no es cerrada*. En palabras de Julia Kristeva (1978: 8-9)

Trabajar la lengua implica necesariamente remontarse al germen en que apuntan el sentido y su sujeto. Es decir que el "productor" de la lengua ("... con varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua." [Mallarmé, *Avant-dire*]) se ve obligado a un nacimiento permanente, o mejor aún, que a las puertas del nacimiento explora lo que le precede. Sin ser un niño heraclítico que se divierte con sus juegos, es ese anciano que regresa a antes de su nacimiento para designar a los que hablan que son hablados. Sumergido en la lengua, el "texto" es por consiguiente lo que ésta tiene de más extraño: lo que la cuestiona, lo que la cambia, lo que la despega de su inconsciente y del automatismo de su desenvolvimiento habitual. Así, sin estar en el "origen" del lenguaje y eliminando la cuestión misma del origen, el "texto" (poético, literario o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan los modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo *no recita*, aun si los señala. Esa vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el *significante*: la huella sonora que Saussure ve que envuelve al sentido, un significante que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones teóricas, comenzaremos por estudiar cómo la estructura funcional de *Muse-Echo Blues* apunta hacia un sentido latente que converge con el que se expresa de forma patente en el contenido temático. Ya el título propone una amplificación del sentido del habla más allá de las posibilidades contempladas por la lengua en cuanto norma: *Muse-Echo* es una formación lexemática que aúna distintos sentidos derivados de los posibles significados de *muse* ("musa" como sustantivo y "meditar" o "cavilar" como verbo) y *echo* ("eco", como sustantivo y



“hacer eco”, “resonar”, pero también “repetir palabras”, como verbo) y los asocia, por similitud fonética de los significantes, con *music*. Evidentemente, por un lado, el significante de *music* presenta una filiación etimológica con el de *muse* sustantivo y, por otro, los significados de *music* y *echo* pueden adherirse al campo semántico del hiperónimo *sound*. Pero, además, la formación *Muse-Echo* aporta la connotación, en los significados de las formas verbales de sus dos componentes, de “pensar” y “repetir lo dicho”, esto es, de “re-pensar” o de “rememorar” (*recall*, o incluso *replay*, en su doble sentido de “reproducir”, en el arte o en la memoria, y también una grabación sonora, y “volver a tocar” una pieza musical). En su acepción verbal, *muse* aparece a lo largo de la novela como una de las actividades principales del yo narrador, mientras que la estructura de la novela incide en la profundización de ese yo a través del “eco del pasado”:

To thine own shadow. . . . It's no sooner that I'm out and alone on my own that musing takes over my consciousness; I've just seated myself in a bistro named Waterloo West near the scene of said party, when insistent vision sudden-wafts in, seeming so far to be only a day-dream, a harmless mere series of scenes of the sort that artists are all spacecase prey to/or so I told me back then at the onset, then when they'd only begun. I heard her voice then at the start of the story, “she” being the narrator and also the star of a sequence of strange escapades; doings caught up in time's coil to the past, exploits about which I knew nothing back then.

“*Memories, old memoirs,*” she began. [...] (*Muse-Echo Blues*, p. 24)

La novela se construye, por lo tanto, sobre la rememoración espontánea (“*musings*”) del yo narrador. Pero esta rememoración, que adquiere la forma arquetípica de un viaje alegórico de reencuentro del sujeto consigo mismo, presenta unas características peculiares que reclaman una organización poliédrica de la estructura del discurso: el personaje protagonista, que narra en primera persona durante el primer capítulo y el comienzo del segundo (en concreto, el párrafo que acabamos de citar), no hace memoria de su pasado, sino que sueña despierto (“*day-dream*”) la vida de otros personajes situados en un pasado histórico. Kat es la protagonista que podemos calificar “de primer nivel”, ella es quien sueña a los otros protagonistas. Es una compositora de jazz afincada en San Francisco; narra desde 1990 (algunos capítulos identifican la voz del yo narrador mediante un epígrafe en el que figuran su nombre, la ciudad y el año en los que se encuentra en el momento de la enunciación de su discurso) y su preocupación principal gira en torno a su bloqueo creativo, derivado de un bloqueo existencial que la aboca a una vida inane, y que se refleja también en una serie de relaciones conflictivas con los personajes con los que comparte su cronotopo (sus amigas y, particularmente, tres hombres que han sido o son sus amantes). Sus sueños o fantasías la arrancan de su presente y la sitúan como testigo y protagonista de la vida de otros personajes de un pasado que ella no ha transitado. En el enunciado “*she' being the narrator and also the star of a sequence of strange escapades*”, la deípsis del pronombre *she* queda parcialmente borrada por la



ambigüedad de su referente, que equivale tanto a Kat como a Kitty, el personaje que acto seguido toma la palabra y desplaza a Kat en la narración.³ La liberación de Kat se ofrece entonces como una revelación de su persona bajo circunstancias distintas de las que vive. Estas circunstancias son las de tres alteregos proyectados sobre el pasado, que forman entre ellos una pequeña saga familiar: Kitty, en la década de 1940, que mantiene una relación amorosa con un saxofonista de la banda de Billy Eckstine, del que solo conocemos su apodo: "Chicago" o, sencillamente, "Go" que a su vez es hijo de Lena, que narra parte de su vida en la década de 1930, como una aspirante a cantante de jazz que abandona su Kansas natal y a su hijo, por entonces un niño de siete años, para escaparse con un noruego que ha levantado un hotel-casino en Montevideo.

Los tres personajes soñados por Kat comparten con ella el desasimiento del lugar y el tiempo en el que se ven inmersos. Los tres son soñadores que nadan a contracorriente de su época. De esta manera, mientras Kat se vuelca en ellos hacia el pasado, ellos encuentran, de alguna forma misteriosa, una proyección hacia el futuro de su soñadora, estableciéndose así un flujo que reequilibra sus posiciones. Así lo observa Kat en uno de sus *musings*, hacia el final de la novela, inducida por la voz de Billie Holiday (por el recuerdo de su voz, es frecuente que Kat no escuche una reproducción fonográfica, sino que la recuerde; es lo que ella llama "my mind's ear"):

Ladyday's voice jagged in a jig through my heart with Benny Carter honkytonk tumbling on clarinet behind her as I hurried up Dwight Way to Shattuck, haunted by audio visions of times gone before. Yet I thought then, *these riddling dreams, maybe they'll fuse a new alla breve type bridge to my muse*. I'd yet to figure my onstreaming fantasies featuring sisterly Kitty and Lena and son, the man called Chicago . . . yet the past was the place to go when I was mad, sad, or too glad to stand it; past eras were full of more life than the *now* where I sustain my self-inflicted identity – That's how I'd describe the nature of me: I'm a woman in search of my own need to *be* (*ibid*: 177).

Esta configuración errática del sujeto de la novela nos ofrece una interpretación para el segundo lexema del título: *Blues*. El término se refiere al estilo musical (ramificado en multiplicidad de variantes a lo largo de la historia y la geografía) que proviene de las canciones de trabajo de los esclavos negros en las plantaciones norteamericanas, particularmente en la cuenca del Mississippi. La etimología de la palabra es bastante polémica pero, en todo caso, apela a un sentimiento de tristeza o de nostalgia expresado por el idiomatismo *to have the blues*. La relación de sinestesia entre el color azul (*blue*) y este sentimiento (*the blues*), contribuye a explicar la naturaleza de las "audio visions" de las que habla Kat como unas materializaciones

³ El pronombre oscila entre la primera y la tercera persona, por lo tanto, pero mantiene clara la marca de género femenino (en la única flexión de persona en la que el inglés la explicita, la tercera del singular). El discurso de Cartier está determinado siempre, como ya se ha dicho, por las coordenadas de la etnia (negra) y del sexo (femenino).



cromáticas (en el doble sentido visual y auditivo que posee también este adjetivo) de un sentimiento de angustia; sentimiento que se instaura en el sujeto al fracturarse el equilibrio entre sus necesidades (*needs*) y sus deseos (en la novela, *dreams*). Es esta angustia, estos *blues*, los que provocan la dispersión (*musings*) del sujeto en una pluralidad de proyecciones o retracciones (*echoes*).

EL JAZZ COMO ESTRATEGIA DE FORMULACIÓN DE LA ESTRUCTURA DE SENTIDO

La reflexión del sujeto de la novela sobre sí mismo se ofrece en *Muse-Echo Blues* como un despliegue progresivo invertido, es decir, como un despliegue regresivo. El sujeto se desplaza a lo largo de una serie de protagonistas cada vez más remotos en el pasado histórico, pero que, al mismo tiempo, se sitúan en el presente de sus vivencias y en el no-tiempo de los sueños de Kat. Es en este sentido que podemos hablar de un quehacer *cromático* en la composición de la estructura de sentido del relato: el sujeto es siempre el mismo y se desliza de un protagonista a otro en un *glissando* (como a veces Kat lo denomina) que busca siempre el menor intervalo entre un personaje y el siguiente.

Asimismo, la novela presenta una ordenación *modal* del sentido. En su estructura externa, se divide en tres partes denominadas *Mode One*, *Mode Two* y *Mode Three*. El primer modo presenta al personaje de Kat en el primer capítulo y se desliza hasta Kitty en el segundo, para alternar entre ambas narradoras en los restantes capítulos. 'Go aparece como personaje tercero, a través de los ojos de Kitty. El segundo modo es estrictamente cromático, y se basa en una escala descendente de narradores: Kitty en 1945, 'Go en 1936 y Lena en 1933. El tercer modo recupera el tono del primero, subiendo de nuevo hasta Kat, que mantiene la voz durante la mayor parte del desarrollo discursivo, con entradas ocasionales de las otras voces como complementarias (armónicas).

El sujeto novelesco se caracteriza entonces por una naturaleza dual: por una parte, es sumamente unitario en la fijación de su deseo de emancipación; la novela raya el monolingüismo lírico en este aspecto. Por otra, se divide en formas semejantes pero diferentes, o bien diferentes pero compatibles, en lo que se refiere a su necesidad. Las circunstancias históricas en las que se ve inmerso cada protagonista reconfiguran al sujeto, que se vuelve un sujeto parcial en el sentido en el que se adapta a una contingencia diferente en cada caso; en este sentido, el sujeto se deshace en una voz múltiple. La lectura que esta ordenación paradójica del sujeto ofrece, teniendo en cuenta las claves jazzísticas del significante de la novela, es la de una interpretación progresiva del tema: el sujeto se entiende como acuerdo entre varios sujetos parciales (como *acorde*) y como desplazamiento de ese sujeto acorde por un cronotopo progresivo y regresivo (como una *progresión a partir de ese acorde*).

Lo que debemos tener en cuenta ahora es que este sujeto es inestable por cuanto su identidad está marcada por el doble signo excluyente de su etnia y de su sexo. Superará de modo patente la escisión de los sexos, principalmente a través del



personaje de 'Go, que es amante e hijo; pero no se mostrará interesado en superar la de etnia, más bien al contrario, su postura suele ser de resistencia beligerante, pero en todo caso validará su identidad étnica como rasgo fuerte.⁴ Pero, de cualquier manera, el proceso de autorreconocimiento del sujeto no puede darse como una forma cerrada en su formación. Es una forma concluyente, en tanto que logra sintetizar la oposición entre necesidad y deseo, pero su enunciación en términos de angustia (*blues*) no puede prever estructuras cristalizadas para su progresión. Por ello se vuelca en el trabajo de la superficie textual, promoviendo el sentido desde el significante como *enunciación improvisada*.

Tomando como modelo la improvisación jazzística, la novela establece un itinerario temático para proceder a improvisar variaciones sobre él, tanteando una solución satisfactoria para la enunciación, no tanto para el enunciado, que se mantiene bastante estático.⁵ Es por esto que, junto al trabajo de estructuración de las grandes partes del relato (los modos y los capítulos en la estructura externa; la distribución del cronotopo en la interna) haya un trabajo incesante de estructuración del significante que sigue estrategias que lo conduzcan a una preeminencia del habla sobre la lengua, del ejercicio sobre la norma. En este sentido, es notable el siguiente pasaje, acerca de las diferencias entre las bandas de Eckstine y Basie, que puede leerse en clave metatextual:

[... Sonny] Stitt's all afit with his thought of "though Eckstine *swings* now, don't take me wrong, Bill Basie lets his cats *stretch*." [...] Count B lets his cats roam far an wide, an that's how we *grow*, while him an the whole band just pockmark our melody, see." (*Muse-Echo Blues*, p. 40)⁶

La labor de Xam Cartiér en *Muse-Echo Blues* se puede definir, por lo tanto, como la de la búsqueda de la identidad de un sujeto desasido de su contexto (la mujer negra en los EE.UU. en el siglo XX) a través de una progresión o *musings* en clave idiomática,

⁴ Nótese que los rasgos excluyentes, en realidad, son los rasgos fuertes. Los rasgos determinados por defecto no se suelen hacer patentes, precisamente porque no necesitan imponerse sobre la norma: ellos son la norma.

⁵ Entre los rasgos comunes a todas las formas del jazz, Tirro (2001: 119) anota el "[p]atrón metronómico subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas (con frecuencia, lo que se denomina ritmo aditivo)." Es este ritmo aditivo lo que provoca en el jazz la sensación de un movimiento oscilante de no desplazamiento, común a muchos ritmos africanos y afroamericanos, en particular a los ritmos jamaicanos del *rock steady* (literalmente, "oscilación estable") o el *reggae*.

⁶ La novela se abre con la transcripción en partitura de la improvisación para piano de Charles Mingus titulada "Myself When I Am Real (Adagio Ma Non Troppo)". El propio Mingus, citado por Diane Dorr-Dorynek (1959) señala también la importancia del equilibrio entre composición e improvisación en una banda: "I 'write' compositions on mental score paper, then I lay out the composition part by part to the musicians. I play them the 'framework' on piano so that they are all familiar with my interpretation and feeling and with the scale and chord progressions to be used. Each man's particular style is taken into consideration. [...] In this way I can keep my own compositional flavor in the pieces and yet allow the musicians more individual freedom in the creation of their group lines and solos."



esto es, por medio de la plasmación de sentido en el propio acto de habla, evitando, en lo posible, la mediación de la norma lingüística como ordenadora de significaciones previstas que excluyan la idiosincrasia extraordinaria del sujeto de ese sentido. Se trata, pues, de un intento de acercamiento al *habla pura*. Las estructuras no se destruyen ni se vacían, sino que, al contrario, se saturan hasta que la relación entre significado y significante *normativa* (la significación) estalla. El significante comienza a apropiarse de sentidos nuevos; el material todavía mantiene una ordenación, pero puja por adquirir un sentido más allá de la forma. Cartiér practica una literatura del *élan vital*, como ella misma anota en algunos pasajes del texto, en la que la corporeidad del aliento hecho sonido a través del tubo del saxofón se introduce en el ejercicio espontáneo, sonoro y creativo del idioma.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid; traducción al español de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra.

Cartiér X., 1991, *Muse-Echo Blues*, Ballantine Books, Nueva York.

Dorr-Dorynek D., 1959, "Original liner notes" al LP Mingus, C., [1959] 2010, *Mingus Ah Um*, reedición en CD, Poll Winners Records.

Kristeva J., 1978, *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid; traducción al español de J. M. Arancibia.

Tirro F., 2001, *Historia del jazz clásico*, Ma Non Troppo, Teià (Barcelona); traducción al español de A. Padilla.

Joaquín Lameiro Tenreiro es licenciado en Filología Hispánica por la Universidade da Coruña (España) y trabaja como investigador en dicha universidad. Realiza su tesis doctoral sobre el autor uruguayo de vanguardia Felisberto Hernández. Sus ámbitos de estudio son la literatura hispanoamericana del siglo XX, la literatura de las Vanguardias Históricas y las relaciones entre la literatura y las demás artes.

juacolameiro@yahoo.es