

# La música de jazz en la obra de Alejo Carpentier

Patricio Goialde Palacios  
(Musikene)  
pgoyalde@musikene.net

BIBLID [2605-2490 (2019), 2; 105-118]

---

## La música de jazz en la obra de Alejo Carpentier

El objetivo de este artículo es estudiar la presencia de la música de jazz en la obra del escritor cubano Alejo Carpentier, una temática poco tratada de manera monográfica, que sin embargo ocupa un lugar importante, entre otras muchas referencias a diversos tipos de música, tanto en sus escritos divulgativos y ensayísticos como en su obra de ficción.

**Palabras clave:** jazz, Carpentier, literatura, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*.

## Jazz musika Alejo Carpentier-en obran

Artikulu honen helburua jazz-musikak Alejo Carpentier idazle kubatarraren obran duen presentzia aztertzea da, modu monografikoan gutxitan aztertu den gaia izan arren leku nabarmena baitu, beste musika mota ezberdin askori egiten zaien erreferentzien artean, bai dibulgaziozko testu edo entseguetan bai eta bere fikziozko obretan ere.

**Gako-hitzak:** jaza, Carpentier, literatura, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*.

## Jazz music in the work of Alejo Carpentier

The purpose of this article is to study the presence of jazz music in the work of the Cuban writer Alejo Carpentier, a subject rarely addressed in a monographic way in spite of its important presence, among many other references to various types of music, in his informative texts and essays as well as in his fiction works.

**Keywords:** jazz, Carpentier, literature, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*.

Alejo Carpentier (1904-1980) es uno de los escritores hispanoamericanos cuya obra tiene una relación más estrecha con la música, como queda de manifiesto en los títulos de algunas de sus novelas —*Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*, *El arpa y la sombra*— o en la estructura musical de algunos de sus textos de ficción —por ejemplo, *El acoso* estaría construido en forma de sonata (Carpentier, citado en Leante, 1977, p. 67), *La consagración de la primavera* como una fuga (Ruiz Baños, 1986, pp. 66-67) o el relato “Viaje a la semilla” según el modelo del canon *cancrizans* (Becerra, 2014, p. 53)—<sup>1</sup>. También hallamos esta relación en los personajes que son músicos, reales o imaginados —*Concierto barroco*, *Los pasos perdidos*— o en las constantes referencias puntuales a la música que pueden encontrarse en muchos de sus escritos (Díaz de Castro y Payeras Grau, 2004, p. 40). Como se ha señalado frecuentemente, la acumulación culturalista es una de las características de su obra (Becerra, 2014, p. 13), por lo que en ella están presentes diversas manifestaciones artísticas —pintura, escultura, arquitectura— y, por supuesto, en un lugar preferente, la música.

Los datos de la biografía del escritor no hacen sino confirmar esta relevancia en las diferentes etapas de su vida: en su infancia y adolescencia estudió piano y otras materias complementarias, como armonía y contrapunto; luego impartió conferencias sobre temas musicales; fue organizador de conciertos en La Habana y en Caracas; escribió poemas con la finalidad de que fueran musicados, libretos, una ópera bufa y una cantata; como investigador musical publicó un estudio de referencia titulado *La música en Cuba* (1946); en fin, escribió numerosos artículos de divulgación, editados en *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959 (García Carranza, 2014). De hecho, en una entrevista realizada en 1956, a la pregunta sobre qué despertaba su apasionamiento, además de la creación literaria, Carpentier no dudó en la respuesta: “La música, indudablemente” (Carpentier, 1985, p. 41).

En este cúmulo de referencias que se pueden encontrar en su obra, la música clásica o académica ocupa el lugar preferente desde un punto de vista cuantitativo; en efecto, la lectura de la misma muestra una presencia mayoritaria de este tipo de música, entendida en su espectro más amplio, pues Carpentier disfrutaba tanto de las obras del pasado como de las contemporáneas, que defiende en muchos de sus

---

1. El propio Alejo Carpentier confirma la importancia de las estructuras musicales en su obra narrativa: “las estructuras musicales por su lógica, por su manera de ordenar el pensamiento, por su manera de ordenar el material sonoro, se relacionan mucho con las estructuras que pudieran ser literarias”. El conocimiento de estas estructuras y formas “puede ayudar a un escritor a concebir una estructuración del relato que sea válida y útil” (Carpentier, 1985, p. 197). El escritor cubano siempre consideró que el conocimiento de un arte paralelo era algo enriquecedor para su tarea literaria (Carpentier, citado en Leante, 1977, p. 67). Sobre la importancia de la estructura musical en sus obras, son interesantes, entre otras, las consultas de Giacoman (1968), Acosta (1981), Benítez-Rojo (1994), Matamoro (2018) y Abellán Chuecos (2018).

escritos. Ahora bien, esta presencia mayoritaria no debe hacer olvidar su interés por otras expresiones, como las formas populares de su isla natal o la música de jazz, algo que queda reflejado en diferentes obras<sup>2</sup>.

El objetivo de este trabajo es estudiar la presencia de la música de jazz en la obra de Alejo Carpentier, una temática poco tratada de manera monográfica, con algunas excepciones —por ejemplo, Tovar (2002) o Abellán Chuecos (2018, pp. 106-116)—, que sin embargo puede ampliar la perspectiva del papel que juega esta expresión artística, tanto en sus escritos divulgativos y ensayísticos como en su literatura. En este sentido, el trabajo parte de la hipótesis de la existencia de un vínculo entre las referencias musicales al jazz que aparecen en sus trabajos periodísticos y ensayísticos y las que pueden encontrarse en su obra narrativa de ficción, estableciéndose así una línea de continuidad temática entre sus diversos escritos.

## 1. La música de jazz en la obra periodística y ensayística de Alejo Carpentier

Una parte importante de los trabajos de Alejo Carpentier sobre la música de jazz se encuentra en su obra periodística, de manera especial en los artículos publicados en *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959, en una sección titulada “Letra y Solfa”, un marbete que constituye una declaración de intenciones sobre el contenido de estos escritos, dedicados fundamentalmente a la música y a la literatura<sup>3</sup>. Estas ideas se complementan con algunas otras esbozadas en sus primeros escritos periodísticos de los años veinte (sobre todo en la revista *Carteles*), con diversas entrevistas concedidas a lo largo de su carrera, y con algunos escritos de su última época, de manera especial “Cómo el negro se volvió criollo” (publicado originariamente en 1977 en *El Correo de la Unesco*, y editado posteriormente en Carpentier, 1999b, p. 141).

---

2. En una entrevista de 1963, Carpentier señalaba su preferencia por la música cubana y el jazz como géneros más importantes de la música popular: “Hay dos clases de música popular [...] en el mundo. Una, artificial, reconstruida a base de documentos, sin existencia real ni vigencia [...]. La otra clase de música popular es la viviente, actual, en continuo proceso de evolución y transformación, surgida del pueblo de las ciudades, generalmente, de la cual los más fuertes y legítimos exponentes, en el siglo XX, son el jazz y la música cubana. Estas son (con algún tango más o menos) las auténticas expresiones de la música popular-urbana en nuestra época” (Carpentier, 1985, pp. 98-99; véase también Chao, 1998, p. 171). Con anterioridad, Nicolás Guillén había expresado una idea similar de reivindicación del jazz y del son como expresiones musicales propias de la cultura negra, en su “Oda a Kid Chocolate”: “Y ahora que Europa se desnuda/ para tostar su carne al sol/ y busca en Harlem y en La Habana/ jazz y son” (citado en González Echeverría, 2004, p. 91).

3. Con posterioridad, sus artículos referidos a la música han sido recogidos en diversas selecciones y recopilaciones —por ejemplo, Carpentier (1987b, 1987c, 1987d, 2007)—, en general, sin respetar el orden en el que fueron publicados originalmente y, en ocasiones, con un discutible criterio de ordenación temática.

La visión general del jazz que se recoge en los artículos señalados es, por una parte, muy laudatoria, ya que se reconocen sus aportaciones más importantes y, por otra parte, muy perspicaz, al identificar el jazz como un género de la música popular urbana. La definición más clara se encuentra en un texto titulado “Festival de las Américas”, publicado en 1955: el jazz es “un género de música popular urbana —de folklore de las ciudades— que sigue siendo, pese a sus altibajos, una genuina creación del siglo XX, sin precedentes en la historia de la música” (Carpentier, 1987b, p. 475)<sup>4</sup>. Esta definición tiene un carácter muy premonitorio, pues sitúa al jazz en el contexto de lo que posteriormente se denominará *popular music*, una etiqueta habitual en los estudios anglosajones que incluye manifestaciones musicales diversas (desde las diferentes expresiones del *pop-rock* al jazz) unidas por su carácter urbano, por su difusión a través de los medios de comunicación y por su dependencia de una importante industria discográfica y de los avances tecnológicos de la misma<sup>5</sup>.

Ahora bien, a diferencia de quienes reivindican el origen africano de esta música, Carpentier cree que el jazz es el resultado de una larga elaboración, que poco tiene que ver ya con África, pues sus orígenes remiten a un remoto mestizaje, lo que lo convierte en “un producto criollo”, cuyo origen trasciende a la ciudad de Nueva Orleans y alude a la confrontación secular entre una cultura originaria de África y otra europea. En este sentido, señala el autor cubano, el proceso de conformación del jazz es muy similar al de la música popular cubana y latina, pues en ambos casos la herencia africana se ha diluido en un proceso de mestizaje, que ha ido borrando las huellas de su origen (Carpentier, 1999b, p. 142).

La idea de que la música de jazz y las músicas populares del Caribe son el resultado de un proceso de criollización y mestizaje es una constante en Carpentier, que ayudará a comprender la presencia del jazz en su obra literaria de ficción, como trataremos de explicar en el siguiente apartado.

En varios escritos de mediados de los años cincuenta se insiste en la idea del jazz como “una forma de folclore moderno”, ubicado en el ámbito urbano del siglo XX, donde se ha convertido en una variedad de baile que ha “creado sus propios medios de expresión”, cuya sonoridad “es algo nuevo, inseparable del clima general de nuestro siglo”, que suscita el entusiasmo entre los jóvenes de diversos lugares

---

4. En un artículo muy anterior en el tiempo, publicado en 1929 en la revista *Carteles*, Carpentier ya define el jazz de una manera muy similar: “El jazz es el folklore de Nueva York, o sea, de la ciudad tipo (materialmente, se entiende), de los tiempos que vivimos” (citado en Tovar, 2002, p. 319).

5. Como señalan Richard Middleton y Peter Manuel, el término *popular music* aparece asociado a las características señaladas sobre todo a partir de 1955 y del éxito de géneros como el *rock and roll* (Middleton-Manuel, 2001, pp. 128 y ss.).

del mundo (Carpentier, 1987c, p. 164). El escritor incide continuamente en las innovaciones y aportaciones de esta música, focalizándolas en el uso de la sonoridad de los metales y de los instrumentos de la familia de viento-madera, en la extensión de los registros, en la utilización de las sordinas, y en la concepción rítmica, y de manera particular en su forma de utilizar la batería; todo ello, de acuerdo con sus palabras, muestra la maestría técnica de los intérpretes de este género musical (1987c, pp. 165, 168 y 180). De esta manera tan certera, resume las aportaciones del jazz como un género innovador y original que además tiene, según Carpentier, una influencia importante en los compositores de la música académica, algunos de los cuales incorporaron a sus obras aspectos que provenían del jazz. Ahora bien, a diferencia de otros autores, no cree que ni en la música ni en la literatura existan los géneros inferiores, sino que ante todo hay un propósito, cuya realización es lo que se debe valorar. En consecuencia, afirma: "El jazz y una sinfonía están situados en distintos terrenos, pero entre un *fox-trot* logrado y un andante orquestal aburrido y sin médula, prefiero el primero" (Carpentier, 1998a, p. 89).

La influencia que el jazz ha ejercido sobre la música culta es uno de los temas que más interesó a Carpentier, por lo que aparece reflejado en varios de sus artículos, en contraposición, según la opinión del musicólogo Gilbert Chase con la que Carpentier se identifica, a la poca atención que se había prestado hasta entonces al mismo (citado en Carpentier, 1987c, p. 166). En uno de ellos, titulado "El mundo del ritmo" (1955), señala que la percusión ha ocupado un papel secundario en la música académica y que realmente comienza a desarrollarse con el jazz; a partir de las innovaciones introducidas por este género, y que algunos compositores de la música culta han incorporado, se ha materializado una nueva concepción de la percusión en la música académica por influjo del jazz. De manera concreta, Carpentier menciona a Igor Stravinsky y *La historia de un soldado*, y a Darius Milhaud, que introdujo la percusión de origen latino en varias de sus obras (1987b, pp. 545-546).

Más allá de los cambios rítmicos y de instrumentación, la influencia general del jazz, y de algunos de sus antecedentes como el *blues* y el *ragtime*, es, según Carpentier, "uno de los fenómenos artísticos más interesantes" (1987c: 166), que se hace patente en trabajos de diversos autores: la mencionada *Historia de un soldado* (1917), *Ragtime para once instrumentos* (1918) y *Piano-rag-music* (1919) serían algunas obras de Igor Stravinsky inspiradas en el *ragtime*, además de la influencia del jazz en *Ebony Concerto* (1945), escrito expresamente para la *big band* de Woody Herman; *La creación del mundo* (1923), de Darius Milhaud, podría ser uno de los ejemplos "de utilización de los procedimientos del jazz en una obra sinfónica" (1987b, pp. 320-321); *Porgy and Bess* (1935), de George Gershwin, sería una obra escrita sobre los ritmos del jazz, del *blues* y de los espirituales, que "constituye una utilización nueva, insólita, del jazz" (Carpentier, 1987c, p. 104). La enumeración del

escritor es extensa, pues encuentra influencias del *ragtime* y del jazz en obras de carácter muy diverso: *Parade* (1917), de Erik Satie; *Suite para piano 1922*, de Paul Hindemith (1922); *Concertino para piano y orquesta* (1924), de Arthur Honegger; *Las corzas* (1924), de Francis Poulenc; *Rascacielos* (1924), de John Alden Carpenter; *Concierto para piano y orquesta* (1932), de Ravel; *Lulú* (1937), de Alban Berg, etc. (1987c, pp. 166 y 179)<sup>6</sup>.

Como se ha señalado anteriormente, estos artículos fueron escritos en la década de los cincuenta, una época en la que la música de jazz había sufrido ya muchas transformaciones, algo que se hace patente en sus declaraciones y escritos, en los que transmite un interés por el jazz como música viva y en “perpetua evolución” (Chao, 1998, p. 171); no obstante, paradójicamente, su interés se centra en los que cronológicamente fueron los dos primeros estilos (Nueva Orleans y la música de *swing*), sin que haya en sus escritos referencias al *bebop*, al menos de una manera clara. Por ello, no resulta extraño que considere que la edad dorada del jazz se encuentra en las décadas de 1920 y 1930, con figuras como Louis Armstrong, Duke Ellington o Benny Goodman; a partir de esos años, señala una posible decadencia y agonía de este género musical, por la repetición de los modelos y de fórmulas agotadas (1987c, p. 178). Precisamente, la crisis de la era del *swing* y de su propuesta musical fue uno de los desencadenantes del surgimiento del *bebop*, pero, como hemos señalado, Carpentier no se refiere en sus textos y declaraciones a este estilo<sup>7</sup>.

Además de esta consideración de carácter general, dedica algunos de sus artículos a figuras concretas de esta época. Así, por ejemplo, en 1953 (“Lo que no dice el cable”), escribe sobre el guitarrista Django Reinhardt. Carpentier considera que es uno de los más importantes intérpretes del jazz, comparable a los ya citados Armstrong y Ellington, cuya música se basa en el principio de la variación, partiendo de un tema que sirve como pretexto para improvisar. El tono general del artículo es muy admirativo, sobre todo porque lo considera un ejemplo de intérprete intuitivo,

---

6. Carpentier se refiere en numerosas ocasiones a diversos compositores de la música culta, indicando algún aspecto de su obra como deudor del jazz. Kurt Weill: sus melodías estaban escritas “sobre ritmos de jazz, de tango, de vals, de *blues*” (1987b, p. 184); Darius Milhaud: “fue el primer compositor europeo que vislumbró la importancia del jazz norteamericano como factor estético” (1987b, p. 320); Maurice Ravel: “pasa noches enteras escuchando a Louis Armstrong. Se maravilla ante el jazz” (1987b, p. 306). George Gershwin: “la fidelidad al espíritu del jazz lo libró del peligro de ciertas imitaciones que eran corrientes, en su momento, aun en el mundo de los grandes maestros” (1987c, p. 108). Uno de sus artículos concluye de manera contundente: el jazz ha ejercido “una marcada influencia en muchas obras de compositores serios” (1987c, p. 171).

7. Según Matamoros (2018, pp. 137-138), la visión de Carpentier es limitada pues no percibe el jazz moderno, porque valora sobre todo la relación de este género con las melodías de las comedias musicales y con autores como Cole Porter e Irving Berlin.

sin una formación académica pero con una gran capacidad para la invención y la variación (1987b, pp. 407-408). Esta espontaneidad que se manifiesta en la facilidad y los recursos para la improvisación es una de las virtudes principales que Carpentier admira en los intérpretes de jazz (1987d, p. 11).

A pesar de que la mayor parte de los artículos referidos al jazz están escritos en la década de 1950, el interés de Carpentier por esta música es muy anterior, como se pone de manifiesto en algunos escritos de los años veinte, publicados en la revista *Carteles*. En ellos aparecen esbozadas las ideas que desarrollará más adelante, que hemos resumido en los párrafos anteriores, en las que reitera la defensa del jazz, ante las numerosas críticas de que fue objeto en esa época: la primera reseña publicada en esta revista, en mayo de 1928, se tituló “Veinte años de aires americanos” y en ella hay una clara reivindicación del jazz, del *blues* y de la música negra norteamericana (citado en Montoya, 2013, p. 40), una visión que reitera en otro artículo de 1929: “Siempre he creído que los que aborrecen el jazz son individuos dotados de una pésima sensibilidad (hay malas sensibilidades como hay licores baratos)” (Carpentier, 1986, pp. 157-158)<sup>8</sup>.

Por fin, cabe indicar que Carpentier en un artículo titulado “Sobre La Habana (1912-1930)”, en el que rememora sus recuerdos de la capital cubana en esa época, menciona la introducción de la música de jazz en la ciudad, lo que una vez más pone de manifiesto su temprano interés por esta música:

porque había un viejo Sevilla que existía de antes y que había sido un hotel español que fue un hotel donde vino el primer jazz —todavía lo recuerdo— en el año 1919, que se llamaba el Jazz del Max Dolin, dirigido por un admirable músico, violinista, tocador de instrumentos de viento, saxo, ya no recuerdo, que a la hora de la comida se podía ir allá porque tocaba muy buena música con su orquesta (Carpentier, 1996, pp. 144-145).

---

8. Carpentier siguió defendiendo el jazz durante toda su vida, incluso tras el triunfo de la revolución castrista a la que, como es sabido, siempre fue fiel. En una entrevista realizada en 1967 (Carpentier, 1985, p. 153) negó que esta música estuviera prohibida en Cuba, añadiendo que el gobierno revolucionario apoyaba esta expresión artística, algo que se contraponen a diversos testimonios que señalan las numerosas reticencias y prohibiciones a las que se vio sujeto el jazz en los primeros años de la revolución cubana, ya que su gobierno consideraba que era una expresión del imperialismo americano —véanse, por ejemplo, los testimonios del escritor Guillermo Cabrera Infante y del saxofonista de jazz latino Paquito D’Rivera, en la autobiografía de este último, D’Rivera (2000)—.

## 2. La música de jazz en la obra narrativa de Alejo Carpentier

En un artículo escrito en 1958, titulado “El jazz y la literatura” (1987c, pp. 171-173), Carpentier se refiere a escritores como E. E. Cummings, John Dos Passos o Langston Hughes, que además de elogiar esta música la incorporaron a su obra literaria. Al igual que en el caso de los nombres mencionados, también Carpentier, más allá de su defensa del jazz, realizó diversas menciones y referencias a él en su obra narrativa, de manera especial en dos novelas: *Concierto barroco* (1974) y *La consagración de la primavera* (1978)<sup>9</sup>. El análisis de las mismas pondrá de manifiesto la vinculación existente entre sus ideas, expuestas en entrevistas y artículos mencionados en el apartado anterior, y sus obras literarias.

*Concierto barroco* es una novela en la que se narra un viaje musical que comienza en el siglo XVIII, con múltiples referencias a la música barroca de la época, y termina en el siglo XX, con un concierto de Louis Armstrong, una de las figuras del jazz más admiradas por Carpentier, como se ha señalado ya en el apartado anterior<sup>10</sup>. El nexo de unión de este salto temporal es el concepto de “barroco” que Carpentier despliega en su obra y que va más allá de una definición que lo identifica con un estilo situado en unas coordenadas cronológicas concretas, puesto que el escritor considera que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1987e, p. 112) y, por consiguiente, el barroco es “una constante del espíritu humano” (1985, p. 409). Esta clave interpretativa es especialmente válida para la música de jazz, un género que surge de la fusión de elementos de la música europea, de fácil identificación en los conceptos armónicos, con otros que remiten a la tradición afroamericana, cuya manifestación más clara es el ritmo.

Carpentier plantea en la novela la oposición entre dos concepciones diferentes de la música: la primera, expuesta en el capítulo II, considera imposible el mestizaje de los diversos estilos musicales:

¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio?, —se preguntaba el viajero—: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudan-

9. Abellán Chuecos (2018, p. 106) señala que en otras novelas de Carpentier se encuentran referencias puntuales al jazz, sobre todo en las enumeraciones de las canciones que escuchan los personajes de las mismas, como por ejemplo ocurre en *El recurso del método*, en el que se mencionan temas de la orquesta de Duke Ellington, como “Caravan”.

10. Los estudios monográficos sobre esta novela son muy abundantes y con perspectivas muy diversas; para la temática del análisis del papel que juega la música en la obra, nos parece de especial interés Chang (2002).



zas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores! (1980, p. 25).

La segunda, representada por la figura del criado Filomeno, plantea en diferentes momentos de la novela la riqueza de la fusión, de manera especial en el capítulo V, cuando el amo y el citado criado asisten a un concierto dirigido por Vivaldi, en el que participan también Scarlatti y Haendel, y al que acaba sumándose Filomeno, con diferentes instrumentos de percusión tomados de la cocina (cacerolas, cucharas, espumaderas, etc.), en una amalgama rítmica a la que se adaptan los mencionados maestros de la música académica, hasta el punto de que “por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo [a Filomeno] para que improvisara” (1980, p. 44). Este capítulo, además de un canto de alabanza a la fusión, al mestizaje y a la idea del barroco antes mencionada, es un anticipo de la mención final al concierto de jazz de Armstrong, pues incorpora una referencia directa a una de las innovaciones más importantes de esta música, al señalar en ese concierto de ficción del siglo XVIII un solo improvisado sobre la estructura de un *standard* de jazz, que, como es sabido, tiene habitualmente treinta y dos compases; además, Carpentier hace una referencia explícita a la aportación rítmica de Filomeno (“síncopas” y “acentos encontrados”), un aspecto que, por otro lado, también es característico de la música de jazz. Por si quedaran dudas, en el capítulo VI, el mencionado Filomeno vuelve a rememorar ese concierto identificándolo, sin respetar la linealidad cronológica, con una sesión improvisada de jazz: “Yo diría más bien que era como una *jam session*” (1980, p. 54).

Carpentier prepara durante el desarrollo de la novela la aparición de Armstrong al final de la misma y el salto cronológico que implica: del siglo XVIII al XX. Así, por ejemplo, en el capítulo VI, Filomeno menciona el regalo que le han hecho de una trompeta, un instrumento representativo tanto del barroco como del jazz (Chang, 2002, p. 179); asimismo, la descripción de su forma de tocarla es perfectamente aplicable al estilo de Louis Armstrong: “era una reluciente trompeta [...] que al punto se llevó a los labios y, después de probarle la embocadura, la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisandos, agudas quejas” (1980, pp. 54-55). La novela finaliza (cap. VIII) con la asistencia de Filomeno al concierto de Armstrong, del que se destaca su repertorio —formado por versiones de espirituales negros y de temas *standards*, como “I Can’t Give You Anything But Love, Baby”— y su capacidad rítmica y de reinvención a través de las variaciones e improvisaciones basadas en las melodías de las canciones interpretadas. Para terminar, el escritor cubano retoma la línea de continuidad que guía la presencia de la música en la novela, al definir la actuación de Louis Armstrong como un “nuevo concierto barroco” (1980, p. 83), volviendo a reivindicar así una nueva definición de este término, tal y como hemos mencionado

con anterioridad. Como ha señalado Chang, las diferentes escenas musicales de la obra, que transcurren en diversas épocas, son “conciertos barrocos”, puesto que, de acuerdo a la forma de pensar de Carpentier:

la característica barroca del pensamiento y de la cultura no está atada a un tiempo histórico. Existe un universo barroco que engloba tanto la música y la cultura europeas de los siglos XVII y XVIII como la identidad de la América Latina, el jazz y el siglo XX (Chang, 2002, p. 152).

Como hemos indicado en el apartado anterior, en sus escritos periodísticos Carpentier aborda en numerosas ocasiones las relaciones entre la música académica y el jazz, resaltando de manera expresa las aportaciones de la segunda y su influencia en diversos compositores. En *Concierto barroco* el escritor utiliza la ficción para volver a plantear una temática similar, al imaginar una *jam session* en el siglo XVIII, con la participación de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, y al distorsionar la cronología lineal del viaje musical emprendido por el protagonista principal, Filomeno, que con total naturalidad se desplaza desde el Barroco hasta el jazz del siglo XX, estableciendo así una línea de continuidad, cuyo nexa principal es la reivindicación de la fusión musical y del enriquecimiento que esta conlleva. El jazz, como una expresión de la síntesis de elementos de diversas tradiciones, se sitúa con naturalidad al final de un viaje que adquiere una naturaleza metafórica, más allá del puro desplazamiento geográfico determinado por una cronología lineal, al plantear un recorrido que combina las raíces latinas del Caribe, la música culta europea y el jazz afroamericano, exaltando las posibilidades de la fusión e interrelación entre todas ellas.

*La consagración de la primavera* es también una novela con numerosas referencias musicales, comenzando por el propio título que evoca el conocido ballet de Stravinsky, que trazan un panorama de los variados intereses del autor, entre los que no faltan la música popular cubana y el jazz.

En esta obra, y de manera especial en el capítulo 7, Carpentier vuelve a reivindicar la aportación musical realizada por las expresiones artísticas del denominado Tercer Mundo y su difusión e implantación en la cultura europea, sobre todo en el período entre las dos guerras mundiales, cuando en las principales capitales del Viejo Continente se introdujeron diversos géneros de la música popular americana, como el son, la rumba, el calipso, el tango, el *blues* o el jazz:

Y el hecho era que ese Tercer Mundo estaba bien presente en un lenguaje sonoro absolutamente nuevo, sin antecedentes catalogados, que ahora se imponía en todas las capitales y provincias de un mapa cultural que, durante muchísimos siglos, se había otorgado a sí mismo funciones rectoras de Primer Mundo (Carpentier, 1998a, p. 185).

Carpentier traza un panorama de la cultura del ocio en Europa en el periodo de entreguerras, en el que, tras el *hot jazz* y la batería como instrumento más representativo del mismo, llegaron los diversos estilos de la música latina y su peculiar instrumentación de percusión, para acabar desalojando de los salones las formas tradicionales de baile vigentes hasta aquel momento. Este discurso tiene un claro componente ideológico y político de reivindicación de la aportación musical americana, como él mismo indica, del Mississippi al Orinoco (1998a, p. 186), y de su introducción en Europa en la década de los veinte, cuando se convirtió en una moda que, a través de *jazz-bands* y agrupaciones de música latina, llegó a eclipsar los paradigmas habituales del baile de la sociedad europea de la época (Jackson, 2003).

Al igual que ocurría en *Concierto barroco*, en esta novela existen también claras conexiones con su obra periodística, sobre todo por las referencias a Django Reinhardt. Como hemos señalado con anterioridad, Carpentier dedicó en 1953 un artículo a este intérprete —“Lo que no dice el cable” (1987b, pp. 407-409)—, en el que valoraba sobre todo su capacidad para la variación y la improvisación. En *La consagración de la primavera*, el escritor cubano convierte al mencionado Reinhardt en un personaje de ficción al que se refiere en dos capítulos diferentes (7 y 10). En el primero, en el que aparece como un amigo del protagonista de la novela, se resalta su prodigiosa técnica y su capacidad de invención, comparables con las de los compositores de la música académica, más aún teniendo en cuenta la limitación física de su mano izquierda:

Fui amigo de Django Reinhardt, el gitano prodigioso que, con tres dedos solos (pues había perdido dos en un accidente), realizaba variaciones sobre un tema dado, tan diversas y reveladoras de un genio de la invención como las de muchos grandes compositores clásicos (1998a, p. 187).

En el capítulo 10 (1998a, pp. 218-219), el citado guitarrista dialoga con otro músico que jugará un papel importante en la obra, el trompetista Gaspar Blanco, considerado como un trasunto del director de orquesta e intérprete cubano Julio Cueva (1998a, p. 188n); este informa a Reinhardt de su decisión de comprometerse en la Guerra Civil española apoyando al bando republicano, una línea argumental que Carpentier desarrollará en capítulos posteriores. Su admiración por la figura de Reinhardt se completa con otras referencias puntuales a su figura, en reuniones informales de intérpretes de jazz (*jam sessions*), en las que el escritor sitúa también a sus admirados Louis Armstrong o Duke Ellington (por ejemplo, 1998a, p. 222). Esta mención al conocido guitarrista, además de poner de manifiesto la cultura musical del autor, refleja la conexión entre las diversas facetas de su obra (en este caso, la periodística y la narrativa); además, es un elemento indicativo de la presencia de músicos de jazz en el particular panteón de sus intérpretes más admirados y del

valor que concede a la exigencia profesional y la creatividad a la hora de establecer su personal jerarquía musical, más allá de las tradicionales divisiones en géneros musicales diferenciados:

Y allí se me iba revelando la alta conciencia profesional del 'músico de baile', más afecto a su arte, más exigente consigo mismo, en muchos casos, que sus aupados colegas de las orquestas sinfónicas (1998a, p. 187).

## Conclusiones

Como primera conclusión, puede afirmarse que, entre la multitud de referencias musicales que se encuentran en la obra de Alejo Carpentier, la música de jazz, siendo cuantitativamente minoritaria en relación con la académica, ocupa un lugar importante, pues en muchas ocasiones se convierte, junto con la música latina, en la representación de los diversos géneros de la música popular, que, como hemos visto, tiene su espacio tanto en la obra periodística como de ficción del novelista cubano. Carpentier transmite además una concepción de la música que no juzga a los intérpretes por el género musical que practican, sino por la calidad y la originalidad con las que realizan su trabajo; eso explica su admiración por algunos intérpretes del jazz y de la música cubana, que hicieron de esas cualidades su meta profesional, y la importancia que el escritor concede a la influencia de estas músicas en las expresiones cultas o académicas.

Como segunda conclusión, puede decirse que, en relación al tema aquí tratado, hay una continuidad entre su obra periodística y la más creativa de ficción. La concepción del jazz como una música que ha aportado importantes innovaciones, por la capacidad inventiva de la improvisación y por su peculiar sentido rítmico, es un lugar común de algunos de sus escritos, tanto de los divulgativos como de ciertas novelas, como *Concierto barroco* o *La consagración de la primavera*. De esta forma, su enciclopédica cultura se pone al servicio de una concepción global y unitaria de la expresión musical, sin más jerarquías internas que las derivadas de la cualificación técnica y, sobre todo, de la originalidad y la creatividad.

## Referencias

- Abellán Chuecos, I. (2018). *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Acosta, L. (1981). *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras cubanas.
- Benítez-Rojo, A. (1994). Alejo Carpentier: entre la música y la historia. *La Torre*, 31(8), 269-283.

- Becerra, E. (2014). Estudio preliminar: del tiempo y su relato en Alejo Carpentier. En A. Carpentier, *Narrativa completa, IX. Cuentos y otras narraciones* (pp. 11-182). Madrid: Akal.
- Carpentier, A. (1980). *Concierto barroco*. Madrid: Siglo XXI, 6ª ed.
- (1985). *Entrevistas*. La Habana: Letras Cubanas.
- (1986). *Crónicas 2. Arte, literatura, política. Obras completas de Alejo Carpentier IX*. México: Siglo XXI.
- (1987a). *La música en Cuba*. En *Obras Completas de Alejo Carpentier XII* (pp. 205-486). México: Siglo XXI.
- (1987b). *Ese músico que llevo dentro/1. Obras completas de Alejo Carpentier X*. México: Siglo XXI.
- (1987c). *Ese músico que llevo dentro/2. Obras completas de Alejo Carpentier XI*. México: Siglo XXI.
- (1987d). *Ese músico que llevo dentro/3. Obras completas de Alejo Carpentier XII* (pp. 1-140). México: Siglo XXI.
- (1987e). Lo barroco y lo real maravilloso. En *Tientos y diferencias y otros ensayos* (pp. 103-119). Barcelona: Plaza & Janés.
- (1996). *El amor a la ciudad*. Madrid: Alfaguara.
- (1998a). *La consagración de la primavera*. Madrid: Castalia.
- (1998b). *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza.
- (1999a). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.
- (1999b). Cómo el negro se volvió criollo. En *Visión de América* (pp. 137-148). Barcelona: Seix Barral.
- (2007). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza.
- (2014a). *El acoso*. En *Narrativa completa IX. Cuentos y otras narraciones* (pp. 421-508). Madrid: Akal.
- (2014b). Viaje a la semilla. En *Narrativa completa, IX. Cuentos y otras narraciones* (pp. 289-404). Madrid: Akal.
- Chang, L. (2002). Una novela musical: *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier. En S. Alonso (Ed.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (pp. 149-186). Madrid: Arco Libros.
- Chao, R. (1998). *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza.
- D'Rivera, P. (2000). *Mi vida sexual*. Barcelona: Seix Barral.
- Díaz de Castro, F. J. - Payeras Grau, M. (2004). Alejo Carpentier: breve apunte biográfico. En VV.AA., *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción* (pp. 27-46). Barcelona: Anthropos.
- García Carranza, A. (2014). Cuadro cronológico. En A. Carpentier, *Cuentos y otras narraciones* (pp. 217-300). Madrid: Akal.
- Giacoman, H. F. (1968). La estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier. *Hispanófila*, 33(3), 49-57.
- González Echeverría, R. (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- Jackson, J. H. (2003). *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham-Londres: Duke University Press.

- Leante, C. (1977). Confesiones sencillas de un escritor barroco. En S. Arias (Ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (pp. 55-70). La Habana: Casa de las Américas.
- Matamoro, B. (2018). *Alejo Carpentier y la música*. Madrid: Fórcola.
- Middleton, R. - Manuel, P. (2001). Popular Music. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 (pp. 128-166). Londres: Macmillan, 2ª ed.
- Montoya, P. (2013). *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta.
- Ruiz Baños, S. (1986). La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada en *La consagración de la primavera*. *Anales de Filología Hispánica*, 2, 59-70.
- Tovar, P. (2002). Alejo Carpentier: sesiones de jazz. En Á. Esteban, G. M. Morales y Á. Salvador (Eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (pp. 317-323). Granada: Método Ediciones.

Fecha de envío: 12/01/2019

Fecha de revisión: 8/02/2019

Fecha de aceptación: 1/03/2019