

**TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN:
LANGSTON HUGHES Y FEDERICO GARCÍA LORCA,
ENCUENTRO EN EL LENGUAJE**

by

Antonio F. Calvo

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy,
The City University of New York

2007

UMI Number: 3278446

Copyright 2007 by
Calvo, Antonio F.

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3278446

Copyright 2007 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

This manuscript has been read and accepted for the
Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages
In satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

José Muñoz Millanes

Date

Chair of the Examining Committee

Lía Schwartz

Date

Executive Officer

Isaías Lerner

José Muñoz Millanes

Lía Schwartz

Supervisory Committee

Abstract**TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN:
LANGSTON HUGHES Y FEDERICO GARCÍA LORCA,
ENCUENTRO EN EL LENGUAJE**

by

Antonio F. Calvo

Adviser: José Muñoz Millanes

This research project addresses the revision of prior canonical considerations leading to current theoretical principles of poetry translation. Until the last decade of the twentieth century, much of the debate regarding theory of translation opposed those considering it an unfeasible exercise against others who deemed translation of poetry as the essence or translation itself. These alternative points of view have been responsible for a new consideration of this literary endeavor in the last few years.

Aware of current issues on translation that combine parameters borrowed from the so-called literature of the margins and the connections between language, identity and nation, my project aims not only to define a new standard for translation itself but also to create a canonical area for the translation of Federico García Lorca by Langston Hughes, an American poet of the Harlem Renaissance.

Although acknowledging the existence of a *liminal* space for translations has not presented many obstacles, demonstrating the theoretical and literary values of my claim for Hughes' work has proven to be an intricate and often complex task. With some methodological inspiration found in the studies on textual analysis by Henry Meschonnic, I have organized my own research around the validation of certain parameters for the analysis of translations. This theoretical framework has allowed me to identify two major

components in the study of both Lorca's and Hughes' poetic discourse: a political and a poetic one, each of them reflecting specific levels of meaning. While focusing on these two levels in their poetry, I have not ignored other literary values of Hughes' translation of Lorca's *Romancero Gitano*. The encounter of the two poets in the process of translation stems from deeper connections in personal experiences, and also in the similarities in both poets' search for inspiration. Their common interest in the aesthetic possibilities of popular culture, along with a natural talent for poetic innovation, yields what is considered an exemplary case of modernity, both in form and content.

Hughes' aesthetic quest made possible a unique journey to deeper levels of meaning that he was able to decipher, led by poetic images and metaphors hidden from other translators of García Lorca's *Romancero Gitano*. It is in Hughes' work that we can support my idea regarding the existence of different levels in the poetic discourse. The ones that I have categorized are visible only to those sharing a common poetic and emotional ground, a necessity for hiding emotions in the possibilities offered by the stanzas, and available only to anyone receptive to their lyrical message.

My analysis of the aesthetics and literary riddles of Hughes' translation sheds new light on the study of García Lorca's poetry. However, since many of the references used have been drawn from aesthetic principles of a foreign origin to the Spanish literary scholar, it has been necessary to add a good deal of historical research, thus providing the necessary background for a better understanding of Langston Hughes. This background will make it easier to understand why both his society and his experiences in it were significant at the time of his delving into the complexities of Lorca's work.

ACKNOWLEDGEMENTS:

Firstly, I would like to thank my committee (Prof. Isaías Lerner, Prof. José Muñoz Millanes, Prof. Lia Schwartz), for taking the time and effort to work with me during this project.

I would like to especially thank the personnel at the Firestone Library. Their rigorous research and tireless enthusiasm made it possible for me to have access to a vast collection of resources and any imaginable support that I needed. Their work exceeds the highest standards for help in academic research, and their professionalism is equaled only by the astounding quality of the bibliographic materials they look after.

I would like to thank my advisor, José Muñoz Millanes, for giving me the guidance and support to successfully complete this project.

Finally, I would like to thank the following people who were also with me from the beginning until the completion of this project. They know how crucial their encouragement has been to me, and I am well aware of the importance of having them around to keep me grounded and *focused*.

- Brendan
- Celia and Michael
- Charles
- Doña Luisa
- Jorge
- María Antonia and Steve
- María y Embogo
- Sarah, Anna, and Samuel
- William and Jerry

Please stick around so that I can keep counting on you for support in the many important endeavors that life brings my way. Thank you all! Muchas gracias a todos.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN	001
CAPÍTULO 1: IDEOLOGÍAS Y CONTEXTOS DEL <i>HARLEM RENAISSANCE</i>	
1.1. Harlem Renaissance: más allá de <i>Small's Paradise</i>	009
1.2. Un lugar para el arte de autores de color en los años veinte:	
1.2.1. Nueva literatura: “The New Negro”	019
1.2.2. La recepción: ¿quién lee en Estados Unidos en los años veinte?	027
1.3. Identidades e Ideologías:	
1.3.1. W.E.B. Du Bois: el principio de la “doble consciencia”	030
1.3.2. Del principio de <i>doble consciencia</i> al <i>pan-africanismo</i>	034
1.3.3. <i>Dark Princess</i> : un modelo literario de integración.	038
1.4. La apuesta estética en la literatura del Harlem Renaissance	043
1.5. Arte y Propaganda	057
1.6. La metáfora del viaje: identidades perdidas y recuperadas.	066
1.7. Cosmopolitismo: Langston Hughes heredero del legado estético e ideológico de Alain Locke y W.E.B. Du Bois	
1.7.1. Cosmopolitismo ayer y hoy	074
1.7.2. La incidencia del pensamiento europeo en los dictados teóricos del Harlem Renaissance. Alain Locke y su concepto de <i>valor</i>	077
1.7.3. El papel de la educación en la consolidación de los valores estéticos y de la identidad racial. El pensamiento europeo en el Harlem Renaissance	083
CAPÍTULO 2: LENGUAJE POPULAR Y LENGUAJE POÉTICO. LA MÚSICA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN, ENTRE LA TRADICIÓN LÍRICA Y LA INNOVACIÓN POÉTICA	
2.1. Federico García Lorca: encuentro entre la estética de lo jondo y la innovación poética	093

2.1.1. Manuel de Falla: El origen de los conceptos de <i>tradición y cultura popular</i> en García Lorca	095
2.1.2. Ideología y estética. La Residencia de Estudiantes	103
2.2. Langston Hughes: blues y poesía	113
2.2.1. Un contexto socio-histórico para el blues	119
2.2.2. Del blues sureño a la elaboración estrófica de Langston Hughes	123
2.2.3. Consolidación del estilo poético de Langston Hughes: La transición entre <i>The Weary Blues</i> y <i>Fine Clothes to the Jew</i>	134
2.2.4. De los acordes musicales al lenguaje poético	143
2.2.5. La identidad racial: origen y legado en la poesía de Hughes	149
CAPÍTULO 3: EL LENGUAJE DE LAS EMOCIONES	
3.1. Encuentro de dos sensibilidades poéticas: La experiencia de la ocultación	155
3.2. El encuentro Lorca-Hughes: La recuperación de lo primitivo	175
3.3. La superación del modelo de la lírica popular. Influencias posteriores	186
3.3.1. Actualización de los valores primitivos	193
3.3.2. El romance, modelo formal de diversidad expresiva	196
3.3.3. Otras influencias estéticas: las Vanguardias	202
3.3.4. La recepción: lo primitivo, lo misterioso, lo mágico, lo exótico	208
3.3. Negros y gitanos: Fatalismo del blues y fatalismo del cante jondo	212
3.4. Niveles del lenguaje: entre lo poético y lo político	221
3.5. Lenguaje y representación de la realidad: El <i>Romancero Gitano</i> cien años después	233
CAPÍTULO 4: IDENTIDAD DE LA TRADUCCIÓN	
4.1. Poesía y traducción en la historia de la lingüística contemporánea	244
4.2. Traducción hoy: la presencia de la ética	252
4.3. El viaje del texto. Implicaciones del viaje	265
4.3.1. Lectura y traducción: de <i>Romancero gitano</i> a <i>Gypsy Ballads</i> . De <i>Bodas de Sangre</i> a <i>Fate at the Wedding</i>	267

4.3.2. Leer como traducir	273
4.5. Abstracciones: Interpretación del nivel poético y la realidad subjetiva	
4.5.1. Sensibilidad compartida. <i>Fate at the Wedding</i> : opresión – marginalidad – violencia	284
4.5.2. La identidad traducida. <i>Romancero gitano</i> o el Jardín cerrado para muchos	297
6. Precisiones teóricas finales	308
CONCLUSIONES	313
BIBLIOGRAFÍA	321

INTRODUCCIÓN

De entre todas las funciones del lenguaje es, sin duda, su finalidad comunicativa la que se ha considerado siempre como la más importante, sin dar a menudo demasiada importancia a las razones que justifican esta categorización. Por otro lado, de entre todas las posibilidades combinatorias de ese mismo lenguaje es en la poesía donde éste más se aleja de la funcionalidad con que lo usamos en nuestro entorno cotidiano. Esta característica del lenguaje poético, que en principio parecería tratarse de una limitación, es, sin embargo, la que nos permite considerar la poesía como la manifestación comunicativa en la que las posibilidades significativas del lenguaje alcanzan el máximo de su poder expresivo.

Aunque pueda parecer contradictorio fue esta coincidencia de lo poético y lo comunicativo lo que hizo posible un encuentro literario fructífero entre dos lenguas, dos literaturas y dos poetas. En principio, parecería que el descubrimiento de la obra de Federico García Lorca por parte de un poeta norteamericano contemporáneo suyo, Langston Hughes, es fruto de la casualidad: Hughes viaja a España como corresponsal de guerra en 1937 y, durante su estancia en Madrid, Rafael Alberti le ofrece un ejemplar de su reciente edición del *Romancero gitano*, que acaba de publicarse como homenaje al poeta granadino asesinado meses antes. Sin embargo, todo habría quedado aquí si sólo de casualidades se hubiera tratado. No obstante, este dato anecdótico no fue sino el comienzo de una larga aventura literaria, llevada a cabo no por la casualidad sino por una necesidad de comunicación. A través de sucesivas versiones, Hughes avanzará por los laberintos del verso lorquiano hasta llegar a la versión definitiva de su traducción del

Romancero... de 1951, que Francisco García Lorca revisó mientras residía en Nueva York, trabajando como profesor en Columbia University.

La dedicación con que trabajó en su proyecto y las diferentes versiones que existen del mismo, fue el primer indicio de que dicha traducción no podía ser solamente el resultado de una curiosidad literaria. Este proyecto de investigación parte de la asunción de que en el ejercicio de la traducción de los versos de Lorca, existe una finalidad múltiple que en los capítulos siguientes vamos a tratar de justificar con una propuesta en la que se alterna el estudio de ideología y la estética de una época en dos lugares geográficos muy distantes. Si bien la ciudad de Nueva York, que vio nacer a una generación de artistas agrupados en el denominado Harlem Renaissance, y el Madrid que acogió a los miembros de la Generación del 27, se convierten en lugares de referencia obligada para localizar a nuestros dos poetas, debemos ensanchar abundantemente esos límites geográficos. Sólo así podremos dar cabida a ciertos aspectos de la cultura popular que forman parte de la historia de España y Estados Unidos y que tienen un papel destacado en el encuentro entre García Lorca y Hughes.

Tenemos entonces definidos a grandes rasgos los elementos formales y estéticos con los que vamos a echar a andar este proyecto: la poesía, como referente formal, y la tradición popular como referente estético primario. De la combinación de ambas arranca la creación individual de Lorca en el *Romancero gitano* y de Hughes en sus primeros poemarios, *The Weary Blues* y *Fine Clothes to The Jew*, y es al mismo tiempo este interés común el que va a llamar la atención de Hughes cuando empieza su lectura de los versos de Lorca.

En las páginas que siguen no vamos sólo a desentrañar los motivos literarios y personales que hicieron posible la transición al inglés de los versos del *Romancero gitano*. Dado el origen de nuestros dos autores, vamos a tratar también de desandar el camino de Hughes para dar a conocer al panorama literario del español, los antecedentes históricos, ideológicos y estéticos, así como el entorno social en el que apareció la figura y la obra de Langston Hughes. Trataremos también de justificar el origen del interés de ambos poetas por recuperar las tradiciones y la cultura popular como fuente de inspiración. Veremos cómo este interés se pone al servicio de intenciones diferentes en Lorca y en Hughes, cumpliendo en el caso de este último una misión reivindicativa como consecuencia de las circunstancias en las que la comunidad generadora de esa cultura popular estaba aún viviendo en Estados Unidos. Analizaremos las consecuencias de la identidad de nuestros poetas en el manejo de esos referentes de la tradición, dado que mientras que Lorca observa al gitano desde una perspectiva externa e idealizante, Hughes es miembro de la comunidad minoritaria de la que toma los referentes culturales.

Una peculiaridad temática más directamente relacionada con el lugar que la tradición ocupa en la creación de Lorca y Hughes, va a permitirnos perfilar con mayor claridad las coordenadas del encuentro literario entre estos dos poetas: el común y profundo interés por la música popular. Si Lorca se sirvió de la musicalidad del cante jondo para fundir sus ecos en la libertad formal del romance, Hughes sometió al blues sureño a una concienzuda reelaboración tonal para dar cabida a sus ritmos en la cadencia de sus versos. Géneros ambos nacidos de la amalgama de culturas, la reinterpretación que ambos hicieron de lo jondo y del blues, con todas las tradiciones subyacentes en estas

músicas, parece encerrar en sí misma el espíritu de la viabilidad de la traducción de conceptos.

Tratándose de un proyecto en el que convergen, además de unas coordenadas geográficas distantes, unos condicionantes socio-históricos particulares para cada autor, la búsqueda de un entendimiento literario entre Hughes y Lorca había de pasar necesariamente por la anulación del factor temporal y contextual, para llegar así a la esencia de su lenguaje. Se trataba básicamente de evitar la interacción de los factores históricos en el tipo de análisis del verso que, a nuestro parecer, hizo posible el hallazgo de significado en la obra de Lorca por parte de Langston Hughes, un significado que está más allá de la traducción literal.

A este efecto, en el capítulo 3, se establecen las pautas para la identificación del contenido específico de ciertos niveles de lenguaje, articulados para justificar la presencia de un determinado tipo de mensaje en cada uno de ellos. Se han aislado, concretamente dos niveles: el político y el poético, albergando ambos una intencionalidad específica. Es esta suma de significado y función lo que va a definir el carácter de la traducción de Hughes, que resulta así enriquecida por matices conceptuales que, al mismo tiempo, cumplen una función práctica más allá de lo meramente simbólico.

Haciéndonos eco de las propuestas de Henry Mesconic y su modelo para un análisis del lenguaje, prescindimos del factor *historicismo* en el nivel poético, gracias al poder recalificador de la métrica y los valores que él le adscribe. No se trata, no obstante, de robarle al texto su pertenencia a un contexto socio-histórico y literario reconocido en el canon; existe para estas marcas de identidad un reducto que aquí denominamos

historicidad. En ella se condensan matices temporales con fines identificativos o catalogadores, mientras que en el *historicismo* se encierra la temporalidad del contenido.

De los dos niveles de lenguaje mencionados, es en el nivel poético donde vamos a ser capaces de reconocer tanto los referentes estéticos como los rastros emocionales que facilitan el entendimiento por parte de Hughes de los códigos líricos de García Lorca. En el nivel político, en cambio, nos encontraremos con la estética de lo reivindicativo y sus consecuencias para el verso en el plano semántico. Esta división del análisis del lenguaje en niveles permite llegar a la esencia de claves de significación que van más allá de la lectura de los versos con una intencionalidad biográfica o superficialmente reivindicativa.

No vamos, sin embargo, a dejar de lado el valor del verso como medio de reelaboración de experiencias. Así, nos detendremos en aquellos condicionantes potenciales impuestos en la creación artística por la entonces influyente teoría de Freud. Dado que la función reivindicativa de algunos de los versos de Lorca y de Hughes encierra la manifestación de una frustración personal, los factores emocionales nos van a servir de puente entre la estética reivindicativa y el nivel estrictamente poético. Una vez puestos de manifiesto los antecedentes emocionales que gobernaban los instintos de nuestros dos poetas, se establece en el nivel poético un doble propósito comunicativo: a la manifestación velada de sentimientos que Lorca escribe y Hughes identifica y hace suyos en la traducción, se añade también la comunicación en términos estéticos. Antes de llegar a la esencia lírica de los versos de Lorca, fueron sin duda los rasgos formales tomados de la tradición y del folklore de los gitanos lo que llamó la atención del poeta norteamericano. Su interés por la obra de Lorca responde, por tanto, a un doble interés

reivindicativo y lírico, encerrando este último los factores estéticos y la comunicación a nivel emocional.

En el nivel político, la intencionalidad reivindicativa del poema cumple también una doble función: Tras la reivindicación contenida en el mensaje de desesperanza de los personajes de Hughes y del acecho de la muerte o la autoridad en Lorca, existe también un mensaje de desgarró lírico, producto de una sensibilidad personal que a duras penas se hace transparente en algunos de los poemas de Lorca. Ambos poetas compartían con sus personajes una sensación de tragedia, de sentimientos e instintos para los que no había salida en el entorno social de la época. Si Lorca dio rienda suelta a un tipo de sensualidad homoerótica, no pudo Hughes permitirse la misma libertad. Hemos querido ver en este dato parte de la motivación con la que Hughes recorre un camino personal en el proceso de traducción del *Romancero*... viviendo de algún modo sensaciones que le habían estado vetadas a su voz poética, pero que junto al mensaje reivindicativo de superficie, podía ahora experimentar en los versos de Lorca.

Para llegar aquí, nos hemos ocupado de establecer el contexto necesario para mejor comprender la intención de Hughes al traducir al poeta granadino. El capítulo 1 contiene toda la información referente al ambiente cultural y literario que hizo posible el reconocimiento del *Harlem Renaissance* como un movimiento artístico con una estética propia, al principio de los años veinte en Estados Unidos. Si bien el código estético nunca llegó a perfilarse de manera definitiva, si existió en cambio un intento por legitimar el arte y la literatura de autores de color. Las propuestas en este sentido del sociólogo y escritor W.E.B. Du Bois, junto con los intentos del también sociólogo Alain Locke por

precisar las coordenadas de desarrollo para la población de color, fueron piezas claves en la conformación de la identidad literaria y estética de Langston Hughes.

Empresa similar comprende gran parte del capítulo 2, en el que se detallan los antecedentes de las características formales y temáticas en la obra de García Lorca: su educación en el espíritu de la Residencia de Estudiantes y su intento de superación de los referentes estéticos tradicionales, utilizando estos como fuente de inspiración para producir una nueva estética vanguardista. Aprovechando la coincidencia en lo musical, conectamos la labor de ambos poetas con un estudio del origen de sus tareas de recuperación de la música popular y la transformación por la que pasa para convertirse en lenguaje poético.

Finalmente, una vez descifrados los códigos del lenguaje poético que Hughes traduce y la intención subyacente en su interés por la obra de Lorca, el capítulo 4 contiene un estudio de la traducción de la poesía que sirve de telón de fondo para un análisis de los contenidos identificados en el capítulo 3. No se pretende establecer un análisis comparativo de la traducción de Hughes con otras realizadas del mismo texto por diferentes autores. La finalidad de nuestro análisis tiene principio y fin en el contenido del lenguaje de Hughes y está ceñida a su sensibilidad poética personal, de acuerdo con un mensaje específico que hace su traducción única y diferente a las demás. Si bien no negamos la importancia que para reforzar aún más nuestra propuesta podría tener un estudio comparativo de la traducción hecha por Hughes, hemos decidido deslindar esta empresa para darla a la luz por separado, concentrándonos así en lo que es el motivo último de todo el proyecto: reivindicar la necesidad de un lugar especial dentro del canon, o espacio *liminal*, para la traducción. Como intención añadida, pero de ningún modo

secundaria, pretendemos crear un razonamiento basado en el análisis del lenguaje con el que reclamar un lugar canónico, dentro del espacio de la traducción, para la que Langston Hughes hace de Lorca, concediéndole un lugar específico dentro de todas las demás traducciones existentes del poeta español. Antes de entrar de lleno en los laberintos de nuestro proyecto, queremos dejar claro que nuestra concepción de liminal no se relaciona en ningún modo con propuestas teóricas que identifican *liminal* con *marginal*, estableciendo borrosas zonas de análisis epistemológico que no hacen sino cuestionar la autoridad de sus conclusiones. Así las cosas, nuestra intención es identificar y aislar un material literario específico con unas coordenadas literarias propias, para destacar la validez de su estudio, tanto en nuestro proyecto como en futuras empresas literarias a que éste pueda dar lugar.

Si cada traductor ha sabido darle a su trabajo una personalidad específica, reivindicamos en este proyecto la existencia en la versión inglesa de Hughes de una consonancia extraordinaria entre contenido y forma, derivada en nuestra opinión de un excepcional acercamiento al concepto que reside en el lenguaje lorquiano. Es esta la característica que hace de ella la única traducción del *Romancero gitano* en la que lo conceptual se impone por encima de forzados intentos por mantener el exotismo de las imágenes lorquianas para el lector de habla inglesa o, por tratar, a cualquier precio, de conservar el registro poético mediante una rima que a menudo sacrifica los valores expresivos.

CAPÍTULO 1:

IDEOLOGÍAS Y CONTEXTOS DEL HARLEM RENAISSANCE

1. 1. HARLEM RENAISSANCE: MÁS ALLÁ DE *SMALL'S PARADISE*

En el ambiente de crisis, después de la Segunda Guerra Mundial, se producen en Estados Unidos movimientos masivos de inmigración desde el sur hacia núcleos urbanos e industriales del norte. Las condiciones impuestas por la implacable segregación racial obligan a los inmigrantes de color a agruparse en zonas concretas de los núcleos urbanos, en las que las restricciones a la hora de alquilar viviendas imponen una dinámica de hacinamiento en pequeños apartamentos con duras condiciones de habitabilidad. En el caso de Nueva York, los inmigrantes de color se instalan mayoritariamente en Brooklyn y, sobre todo, en una zona al norte de Central Park, a la que sus colonizadores provenientes de los Países Bajos habían bautizado antes con el nombre de Harlem.

Nancy Cunard, en su artículo “Harlem Reviewed”, hace una precisa descripción tanto de la situación previa a la gran inmigración de la población negra como de las condiciones del Harlem de principios del siglo XX:

Why is it called Harlem, and why the so-called capital of the Negro world? The Dutch made it first, in the 17th Century; it was “white” till as recently as 1900. And then, because it was old and they weren't rebuilding it, because it's good way from the centre, it was more or less “left” to the coloured people. Before this they lived in different parts of New York; there was no Negro “capital.”

This capital now exists, with its ghetto-like slums around 5th, bourgeois streets, residential areas, a few aristocratic avenues or sections thereof, white-owned stores and cafeterias, small general shops, and the innumerable “skin-whitening” and “anti-kink” beauty parlors. There is one large modern hotel, the Dewey Square, where coloured people of course may stay, and another, far larger, the Teresa, a few paces from it, where certainly the *may not!* And this is in the centre of Harlem. Such race barriers are on all sides; it just depends on chance whether you meet them or no [...]. And why the Negroes continue to flock to Harlem? Because in most other parts of New York they simply “don’t let to coloured,” and least never *en masse*. More and more of the “white” streets on the fringes of Harlem “go black” and become part of it. It happens this way. A coloured family or two get houses in such or such a street. Prejudiced white neighbours demonstrate with the landlord, who may not care –the more so as he knows that other coloured families will be wanting to move in. The whites have complained of his houses, demanded repairs. He won’t make them, and for Negroes he can *double the rent* (this is invariably so), and no repairs need, or will, ever be made. The Negroes come, up go the rents, and the whites abandon that housing themselves, as in every single other thing, they have to fight and fight; they are

penalized for being black or coloured in every imaginable way, and, to the European in many unthinkable ones.

Some 350,000 Negroes coloured are living in Harlem and Brooklyn: American Negroes, West Indians, Africans, Latin Americans. The latter, Spanish speaking, have made a centre round 112th. St. and Lenox Avenue. Walk around there and you'll hear – it is nearly all Spanish¹.

Pero también existía otro Harlem; el festivo que, si bien permaneció inaccesible para la mayoría de los vecinos de aquel distrito, constituyó el epicentro de toda la actividad cultural que de hecho acabó incluso dando nombre al período y a un movimiento cultural que hoy se conoce como Harlem Renaissance. Así describía el propio Langston Hughes el Harlem de los años veinte:

It was Harlem's Golden Era, that of the twenties. I was nineteen when I first came up out of the Lenox Avenue subway one bright September afternoon and looked around in the happy sunlight to see if I saw Duke Ellington on the corner of 135th. Street or Bessie Smith passing by, or Bojangles Bill Robinson in front of the Lincoln Theatre, or maybe Paul Robeson or Bert Williams walking down the avenue².

¹ Nancy Cunard, "Harlem Reviewed." *The Politics and Aesthetics of the "New Negro" Literature*. Ed. Cary Wintz. Texas Southern University. New York: Garland Publishing, 1996, pp. 216-217.

² Stephen Tracy, C. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, p. 76.

Este es el entorno que a partir de aquí va a tener parte de nuestro proyecto: el Harlem del primer cuarto del siglo XX, meca de artistas y emigrantes de color en busca de nuevos horizontes urbanos. Harlem conocido como “Uptown”, para la población blanca del resto de Manhattan y los ocasionales visitantes que allí se dirigían en busca de nuevas experiencias.

El movimiento conocido como Harlem Renaissance supuso el acontecimiento más significativo en el campo de la literatura afro-americana de Estados Unidos durante el siglo XX, y supuso también un hito en la cultura del país en general, por haber abierto por primera vez, aunque tímidamente, las puertas a la representatividad de la cultura de la comunidad de color. Mientras que las manifestaciones artísticas más representativas se dieron en el campo de la literatura, de la mano de un reducido número de escritores con conciencia de grupo, el Harlem Renaissance tuvo repercusión en mayor o menor medida en muchos otros aspectos de la vida cultural e intelectual de la población negra del momento. El periodo de auge de este movimiento se extendió, según la opinión más generalizada, desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la Gran Depresión de 1929, aunque las fechas fluctúan, como luego veremos.

El impacto del Harlem Renaissance en la música, el teatro y las artes visuales en general fue igualmente notorio, y sirvió de vehículo de expresión para una nueva sensibilidad artística que pronto empezó a dar cabida también al componente ideológico y a la expresión de temas raciales. La prueba de ello la tenemos en la creación de un término con el que referirse a este nuevo orgullo racial, plasmado en manifestaciones artísticas: “The New Negro”.

El reconocimiento social del Harlem Renaissance hizo posible el surgimiento de una nueva conciencia de grupo entre la población de color, que indirectamente estaba sentando las bases para la materialización de la lucha por las libertades civiles en los núcleos urbanos. Esta lucha había arrancado no mucho antes con la fundación del N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of the Coloured People), y la influencia ideológica del ensayista y presidente de esta asociación, W.E.B. Du Bois. De algún modo, el surgimiento de este movimiento cultural fue la consecuencia necesaria del primer gran movimiento migratorio de la población negra hacia zonas urbanas del noreste del país. Las consecuencias de la Primera Guerra Mundial había diezgado significativamente el flujo de inmigrantes quienes, alentados por las promesas de la floreciente industria estadounidense, habían decidido emprender su “aventura americana” particular. El mensaje de las grandes compañías para reclutar trabajadores se dirigió entonces hacia la mano de obra existente en los núcleos agrícolas del sur, donde la población de color había estado tratando de reintegrarse a la vida civil una vez abolida completamente la esclavitud. Así, muchas de las áreas industriales del noreste y de la zona de los grandes lagos, se convirtieron en centros de destino para muchos ex-esclavos o hijos de esclavos, pero ninguna pudo competir finalmente con el atractivo de Nueva York y su distrito conocido como Harlem.

Dada la pervivencia del Harlem Renaissance en la cultura y la historia reciente de Estados Unidos, han sido numerosas las revisiones de este movimiento en su dimensión artística y política. En este estado de la cuestión es difícil precisar los límites cronológicos del Harlem Renaissance, y varias han sido las fechas barajadas a la hora de

fijar sus límites. Los investigadores de este periodo están de acuerdo en considerar que fue un movimiento de los años veinte, entre el final de la Primera Guerra Mundial y los disturbios raciales de 1919, por un lado, y la caída de la bolsa de Nueva York de 1929, por otro.

Algunos investigadores, sin embargo, se han decidido por otras fechas que, o bien alargan los límites cronológicos de este período o los reducen sustancialmente. En 1967 Abraham Chapman afirmaba que en los poemarios de Claude Mackay de 1917, e incluso en el poema de W.E.B. Du Bois “The Song of the Smoke” (1912), existían ya indicios estéticos de los que luego se conocerían como “Renaissance”³. Nathan Huggins, por su parte, se resiste a reconocer las fechas comunmente aceptadas y propone los disturbios raciales ocurridos en Harlem en 1935 como el final del Harlem Renaissance⁴.

John Hope Franklin, en su revisión del Harlem Renaissance, afirmaba en 1980 que este movimiento siguió vigente hasta bien entrada la década de los años sesenta. Más recientemente ha modificado su planteamiento cronológico delimitando dos fases diferentes en el Harlem Renaissance: una que llegaría hasta el año cuarenta y otra que arrancaría de aquí para prolongarse de modo diferente, dependiendo de la presencia de rasgos definatorios en autores específicos. Su flexibilidad en cuanto a la cronología se refleja también en sus consideraciones sobre la “geografía” del movimiento, ya que no limita la presencia de un renacimiento literario a las fronteras de Harlem sino que quiere

³ Abraham Chapman, “The Harlem Renaissance in Literary History,” *CLA Journal* 11 (September 1967): pp. 44-45.

⁴ Nathan Huggins, Ed. *Voices from the Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1976, pp. 6-10.

ver asimismo un movimiento revisionista generalizado en el campo de las artes, que habría tenido vigencia en todo el país⁵.

El renombrado historiador y director de varios estudios literarios sobre el Harlem Renaissance, Benjamin Brawley, resta importancia al concepto del “supuesto renacimiento literario en Harlem”. En su opinión, el llamado renacimiento no fue más que una especie de fenómeno publicitario surgido en torno a la publicación de la controvertida obra de Carl Van Vetchen *Nigger Heaven* (1926), que para él no tuvo una influencia positiva en la hoy conocida como literatura afro-americana⁶.

Completando este panorama informativo sobre las referencias y acontecimientos en el origen del Harlem Renaissance, hemos de añadir la opinión de Sterling Brown, uno de los poetas de este movimiento, más tarde convertido en estudioso del mismo, quien desde una postura más radical, niega que Harlem hubiera sido nunca el centro de un movimiento literario como tal, pues, a pesar del nombre con el que hoy lo conocemos, el fenómeno literario no habría tenido desde su punto de vista un epicentro concreto⁷.

A la vista de la disparidad de estos datos la conclusión más obvia es admitir que este “renacimiento” de Harlem y de la cultura de sus nuevos residentes se produjo durante los años veinte y primera mitad de los treinta. Hemos de admitir que la disparidad de fechas responde, en parte, a una carencia de premisas concretas que definan la

⁵ John Hope Franklin, *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*, 5th Edition. New York: McGraw Hill, 1994, pp. 379-80.

⁶ Benjamin Brawley, *The Negro Genius: A New Appraisal of the American Negro in Literature and Fine Arts*. New York: Dodd, Mead, 1937, pp. 231-268.

⁷ Sterling Brown, “The New Negro in Literature (1925-1955)”. En *The New Negro Thirty Years Afterward*. Edited by Radford W. Logan, Eugene C. Holmes, and C. Franklyn Edwards (Washington DC: Howard University Press, 1955).

identidad del grupo. Si bien existió desde el principio una conciencia de grupo, alimentada por los intelectuales de la época y los dirigentes de la N.A.A.C.P., los artistas considerados miembros desatendieron las llamadas a la consolidación del movimiento en torno a una ideología y un código estético que nunca se materializó de manera uniforme. El Harlem Renaissance no pasó de ser una comunidad de escritores, poetas, críticos, mecenas y editores o dueños de empresas editoriales, que tenían como epicentro de su creación y producción el ámbito geográfico de Harlem. Evidentemente, sólo los artistas negros vivían allí, mientras que el resto, normalmente de raza blanca, visitaba los famosos locales de diversión de este barrio durante las largas noches de Harlem. En estos locales, además de las reuniones de hombres de negocios que los usaban como centro de diversión en donde ultimar también asuntos de tipo comercial, se reunían también todo tipo de artistas y gente del mundo del espectáculo que se dirigían allí con fines puramente lúdicos, cuando los teatros habían cerrado sus puertas en la zona de Broadway.

En este sentido podría afirmarse que, más que tener una ideología común, los miembros de este grupo, artistas e intelectuales de color, compartían una curiosidad artística y una sensibilidad hacia el despertar de un nuevo tipo de arte de corte urbano. Compartían también una postura vital que desafiaba el tedio que proyectaba la sombra de la posguerra, y empujaba a toda esta gente a buscar diversión fuera de los márgenes del Nueva York “civilizado” y fuera de los límites de la “ley seca”.

A pesar de que no todos compartían una identidad racial, sí se puede afirmar que todos aunaron sus esfuerzos, en mayor o menor medida, por avanzar en una misión de la que se sabían responsables: el desarrollo de un proyecto de consolidación de la cultura y

del potencial artístico de la población negra, hasta entonces mínima y restringida a la imitación del modelo impuesto por el canon de los artistas blancos. El catalizador de estos esfuerzos no fue sino el despertar de una nueva disposición ante la representación tanto física como intelectual del negro, a quien ahora se presentaba con orgullo al público blanco. Este aspecto supone la adquisición de una nueva identidad tanto para el artista como para la obra de arte (entendiendo por tal cualquier tipo de manifestación artística), que por primera vez en la historia del país obtiene en los medios de comunicación un reconocimiento como artefacto cultural.

Esta experimentación en el campo del arte supuso, por un lado, el primer intento de superación del estereotipo del personaje de color que cumplía en los espectáculos la función del bufón y, por otra parte, la legitimación de las intenciones de estos nuevos artistas de encontrar un camino alternativo a la tendencia a apropiarse del modelo intelectual y formal del artista blanco. La diferencia de su propuesta era que no tenían interés en caer en la tentación de crear un modelo estético anti-blanco sino que se regían por el código de la creación a partir de influencias ecléticas que iban, desde los movimientos artísticos europeos, hasta la tradición y los valores primitivos de su propia cultura. El modelo blanco había sido adquirido mayormente en la distancia, mediante referencias llegadas de Europa a través de los medios de comunicación. En el mejor de los casos, las nuevas tendencias llegaban con aquellos pocos que viajaban o mantenían contactos con otros artistas desplazados a otros puntos en los que la actividad artística

generaba tanto un lugar apropiado para la creación artística como una alternativa a las condiciones de vida para el artista de color en Estados Unidos⁸.

Para la superación de este referente único que suponía el arte de autores blancos, se pusieron en marcha una serie de cambios que afectaron no solo al arte sino también a las costumbres, a la veneración de las maneras de los blancos, de sus gustos y preferencias. Por primera vez, en Estados Unidos, la gente de color se tuvo que cuestionar la defensa de los valores de su propia cultura, fuera cual fuera la dimensión artística en que estos se aplicaran. El modo de vida de la población negra empezó entonces un camino hacia el reconocimiento de su influencia en la creación de una cultura popular común del país. Lejos estaban de conseguirse resultados visibles en el terreno social, pero cierto es que los ideales artísticos de la comunidad negra ya nunca más se hallarían tan cerca del modelo blanco legitimado socialmente o considerado como válido, incluso para los ciudadanos de color.

La interacción entre los dos modelos, el blanco consolidado y el negro aún a la búsqueda de un lugar en el ámbito urbano, fue el caldo de cultivo en el que se hizo posible el surgimiento de alternativas estéticas para el público en general y para el artista de color en particular. El final de la esclavitud no había supuesto grandes avances en la dinámica de la comunidad negra, sobre todo porque su geografía y sus referentes

⁸ El gran éxito obtenido en Londres por el actor y cantante Paul Robeson durante los años veinte, animó a gran número de artistas a probar suerte en Europa. Aunque la escena en Londres, París y Berlín recibía con entusiasmo a actores, músicos y bailarines, el ambiente de posguerra hacía de esta escena un entorno reducido que albergaba solo a unos pocos. Véase, por ejemplo, Lois Gordon, *Nancy Cunard, Heiress, Muse, Political Idealist*. New York: Columbia University Press, 2007.

laborales no habían sufrido mutaciones radicales. Es el viaje al norte y el encuentro con el modo de vida urbano, lo que va a revolucionar totalmente y para siempre las aspiraciones del individuo de color. Es también el momento en que sus peculiaridades culturales comienzan un viaje hacia una integración en la propia cultura americana. A este respecto, y desde una postura crítica, se puede afirmar que los esfuerzos de casi un siglo han conseguido la aceptación institucional de los modelos culturales de la sociedad de color. Pero en la medida en que la integración social de la comunidad de color nunca se ha visto consolidada, no podemos asumir que las manifestaciones artísticas actuales hayan sido totalmente comprendidas por el público blanco.

1. 2. UN LUGAR PARA EL ARTE DE AUTORES DE COLOR EN LOS AÑOS VEINTE

1. 2. 1. NUEVA LITERATURA: “THE NEW NEGRO”

Así como algunos autores americanos de la talla de Emerson, Melville y Walt Whitman debatieron aquí y allá sobre la necesidad de unos parámetros estéticos específicos para la literatura de su país, los escritores y artistas americanos de color comienzan también en los años veinte a reivindicar la existencia de un código estético peculiar de su grupo. Si a nivel social las fronteras para la población de color estaban férreamente marcadas por la misma historia reciente del país, a nivel ideológico se estaba gestando también uno de los problemas endémicos que se ha perpetuado hasta hoy: la absoluta carencia de líderes políticos que sirvieran al mismo tiempo como catalizadores

ideológicos y como puente entre la población de color americana y las reticentes instituciones que hasta entonces aún se negaban a oír lo que este grupo tenía que decir⁹.

La revolución industrial no estaba contribuyendo a la desaparición de las fronteras raciales en el país, pero sí había forzado la cohabitación en el mundo laboral en ciertas zonas del país, dada la fuerte presencia de trabajadores de color en fábricas y talleres de los principales núcleos industriales. La coexistencia en los centros de trabajo, se traducía no obstante en distancia fuera de ellos. Las medidas segregacionistas conocidas como *Jim Crow* que delimitaban, casi marcialmente, el acceso a espacios para ciudadanos blancos y ciudadanos de color a locales públicos, parques, medios de transporte, hoteles, etc., no habían hecho más que evidenciar de modo más flagrante la consideración de la población negra como un grupo aparte e inferior. Las leyes del *Jim Crow* no estaban solo en la mente colectiva de la población blanca sino que eran omnipresentes en sus materializaciones gráficas o, caprichosamente verbales, estableciendo de forma clara las dimensiones del perímetro que limitaba los movimientos de la población de color.

El hombre negro americano, casi totalmente olvidado en su reducto rural sureño, tras la paulatina materialización de los esfuerzos abolicionistas de A. Lincoln, se había convertido a finales del primer cuarto de siglo XX, por obra y gracia de las necesidades impuestas por la industrialización, no sólo en un individuo mucho más visible sino también necesario. Las repercusiones de la industrialización en la identidad individual en las sociedades occidentales, se añadieron a las ya difíciles circunstancias, inherentes a la población de color en Estados Unidos. Tal vez fue esta colisión de factores lo que provocó también un movimiento de reacción que consolidó un primer intento de obtener,

⁹ Para ampliaciones sobre este tema, véase el capítulo dedicado a estas cuestiones, en “The Crisis of Black Leadership”, Cornel West, *Race Matters*, New York: Random House, 2001.

por entonces, una nueva presencia social para los negros americanos. La progresiva urbanización del individuo de color hizo posible el surgimiento de voces, a menudo acalladas, que pretendían transmitir las demandas sociales del grupo en los pocos foros de debate social y artístico. En aquellos días, tenían éstos una organización que se mantenía casi totalmente al margen de la administración y estaban financiados por mecenas y simpatizantes de las primeras muestras de la expresión artística de autores de color. Aunque pueda resultar chocante en un principio, fue en el plano artístico donde más rápidamente se difundieron cuestiones sobre la existencia de una identidad y unos valores específicos de la población negra de Estados Unidos.

Así lo explican las palabras de Darwin T. Turner:

...before the New Negro movement had been labeled, years before Langston Hughes insisted upon the right of new artists to express their individual dark-skinned selves without caring whether they pleased white or black audiences, W.E.B. Du Bois proposed a Black aesthetic or –as I prefer to designate it in relation to Du Bois- a theory of art from the perspective of black Americans¹⁰.

Al mismo tiempo que los primeros pensadores dentro de la comunidad negra comienzan a preguntarse por la existencia de un código estético específico entre artistas de color, surge otro tipo de debate en el campo de la sociología y la filosofía que dará como fruto la reelaboración de conceptos culturales pre-existentes en una nueva dimensión. Se trataba de articular la aplicación de los valores de la cultura popular,

¹⁰ John Cooley, "White Writers and the Harlem Renaissance." *The Harlem Renaissance Revaluations*. Ed. Amritjit Singh, William S. Shiver and Stanley Brodwin. New York: Garland, 1989, p. 22.

representativa de la incipiente identidad del negro americano, a las manifestaciones artísticas que estaban sirviendo para dar a conocer dicha cultura a los ojos del público blanco.

Centrándonos en los orígenes del código estético en literatura, hemos de volver a la ya mencionada propuesta teórica de Du Bois en el terreno artístico. Si bien nunca terminó de perfilar unas directrices formales concretas para orientar el devenir de la nueva literatura de autores negros, supo en cambio, prever y de hecho trató de atajar, simplificaciones en el plano de la creación. Consideraba Du Bois que la falta de calidad limitaba los recursos creativos de los artistas y contribuía al estereotipo en la representación de lo que los blancos consideraban “exótico”. Consistía ésta en una simplificación de las costumbres y folklore de la gente de color para acabar destacando, con fines pretendidamente artísticos, aquello que Du Bois llamaba “*lurid aspects*” de la vida de los negros de entonces. Al mismo tiempo, estos rasgos suponían también una extrapolación de unas características muy concretas y, a la vez, necesarias para consolidar una evolución legítima en la representación de la obra de artistas negros: lo *exótico*. En un intento institucional de dignificación de la política social, el gobierno de Estados Unidos había visto en el joven Du Bois, ya eminente por sus estudios en el campo de la sociología y la filosofía, unos de los candidatos perfectos para su campaña de legitimación, frente a las críticas de su política segregacionista que iban surgiendo en todo el país.

Este plan de “acercamiento” a la comunidad negra, si bien no contenía más que modificaciones superficiales, iba a contribuir a la promoción de una nueva imagen social del país: una imagen de integración. A este efecto, el gobierno americano había

empezado a identificar una minoría de potenciales líderes a los que estaba dando acceso a la educación universitaria mediante un sistema de becas. Fruto de este proyecto fue la presencia de Du Bois en el “escaparate” de la Exposición Universal, celebrada en París en 1900. Du Bois estuvo encargado de presentar un exhaustivo despliegue de fotos, mapas y materiales que mostraban al mundo familias negras de clase media viviendo en casas humildes pero confortables, así como estudiantes negros en escuelas donde se promocionaba la integración. Pero bien sabía él que la situación era muy otra. No obstante, Du Bois, consciente de la importancia de su papel en la coyuntura socio-política del momento, estaba decidido a aprovechar cualquier oportunidad que anunciara progreso hacia la presencia de facto de la comunidad negra en el entramado social.

La progresiva relevancia de Du Bois en el panorama político y académico del país, iba a hacer posible la apertura de una vía de acercamiento entre la entelequia legal del gobierno y una realidad en la que no existían aún canales de comunicación que permitieran presentar a las instituciones todas las necesidades de la población negra americana. La imagen a proyectar era un punto crucial y es de aquí de donde arranca también su intensa labor en el establecimiento de unos parámetros estéticos de referencia. Estos debían de promover la representación de la comunidad negra como entidad cívica, alejándose así del peligro de reconceptualización de su identidad basada en su “primitivismo”, lo cual solo servía para alejarlos aún más de los proyectos de integración.

El “exotismo” constituía un obstáculo en la consolidación de la comunidad negra como un grupo social de ciudadanos de pleno derecho. El camino de integración era aún largo y la realidad así lo demostraba. Por ello era crucial empezar a exigir concesiones en

materia social que acercaran al individuo de color al patrón de ciudadano, alejándolo al mismo tiempo del estereotipo de hombre “primitivo”.

Intentado también hacer sonar la alarma dentro de su comunidad y alarmado por los caminos que estaba tomando la creación artística, Du Bois trató de atajar, desde su influyente posición como editor de la revista *Crisis*, las consecuencias negativas de la tendencia a usar figuras estereotipadas y carentes de cierto tipo de valores éticos, figuras que deterioraban la imagen de ciudadano que él quería promover. Lo hizo alentando a los escritores a desarrollar la acción de sus creaciones, sobre todo en narrativa y teatro, en ambientes más conservadores. No necesariamente conservadores en el plano moral, ni siquiera ideológico, sino en lo formal, pues en este aspecto veía Du Bois uno de los principales vehículos de reproducción de los valores y de una incipiente tradición de la población negra que habría de servir como carta de presentación ante el público blanco.

Por primera vez, y a través de la incorporación del negro al paisaje laboral del país, entre la población blanca se estaba tratando de tipificar una imagen de un individuo que hasta no hacía tanto tiempo no había sido visible en el terreno social del país.

El planteamiento de Du Bois, en lo estético, pretendía sobre todo frenar la consolidación de un estereotipo del hombre de color en la representación artística, que los blancos parecían estar perfilando como característica del negro americano: la del bufón; exótico en sus rasgos, primitivo en sus costumbres e incapaz de adaptarse socialmente. Evidentemente, estamos aún muy lejos de la promoción institucionalizada del debate intelectual sobre la cuestión racial. Además, la población en su mayor parte obviaba cuestionarse las razones de la situación en la que se encontraba la comunidad negra, así como las condiciones en las que vivía. La segregación racial había mantenido a la

población de color confinada en plantaciones y allí habían seguido trabajando mayormente tras la abolición de la esclavitud. Así, la convivencia o incluso la coincidencia física en un mismo espacio es aún una experiencia nueva para el hombre blanco. Del hombre de color se aceptaba meramente su función como mano de obra para ciertas tareas, y con su incorporación al panorama urbano se estaba convirtiendo en referente cómico, por ridiculizarse en los espectáculos teatrales sus intentos de adaptación a la rutina del trabajo y a la vida en la ciudad.

Du Bois comprendió desde muy pronto que tras el calificativo de “primitivo” se escondía una versión diferente de segregacionismo que una vez más recluía a la población negra en un compartimento diferente al del ciudadano medio americano. Es esta identidad la que Du Bois trata de desterrar como representativa de un grupo social en formación, pues su consolidación establecía los principios de una nueva esclavitud: la legitimación de la segregación a partir de la consideración del ciudadano negro como diferente e inadaptado.

Estas propuestas tuvieron como consecuencia la injusta valoración de las ideas de Du Bois desde una doble vertiente. Por un lado, se le atacó desde dentro de los círculos de artistas negros como instigador del desarraigo del artista negro, quien siguiendo su consejo abandonaba el tema de la cultura y folklore que la comunidad negra había desarrollado a partir de la fusión de todas las tradiciones preservadas por los esclavos en las plantaciones, con las de otros esclavos de origen diferente. Todas ellas habían cristalizado en un folklore particular que estaba ahora en la esencia de una tradición común. Evidentemente detrás de estas críticas existía un malentendido de los postulados de Du Bois, quien nunca limitó el uso del folklore en la creación artística sino su

deformación. Por otra parte, Du Bois fue también condenado por aquellos artistas, muchos de ellos figuras claves del periodo del Harlem Renaissance, por limitar la creatividad del nuevo artista negro. Este nuevo artista desarrollaba en su proceso de creación una obra de arte que se beneficiaba de la mezcla de influencias costumbristas con elementos de la cultura urbana en la que esas costumbres estaban tratando de sobrevivir¹¹. Tampoco aquí los artistas parecían haber comprendido que los intentos de Du Bois por mantener unos principios de calidad de la obra de arte no tenían nada que ver, como veremos con ejemplos, con la limitación de la capacidad creadora sino con la necesidad de asimilar el trabajo de creación artística a un canon estético en ciernes, que rechazaba tanto el corresponder fácilmente a las expectativas de un público blanco, como la innecesaria maniobra de recurrir a lo efectista o cómico, dejando la calidad plástica en un segundo plano.

La crítica de Du Bois a las concesiones de los gustos del público blanco se dirigía tanto a artistas como a receptores. Atacaba a quienes hacían concesiones a los gustos del público blanco y su falta de interés por reconocer los valores estéticos de la obra artística de autores negros, pero sus críticas se dirigían, principalmente, hacia el trabajo de artistas jóvenes e innovadores quienes, según él, habían dejado de lado lo artístico en favor de la atención conseguida con lo innecesariamente vulgar, la carcajada fácil o la inclusión de episodios considerados “escandalosos”. Estas concesiones eran especialmente populares en la obra de muchos escritores a sueldo de guiones para espectáculos, que seguían los dictados de los empresarios teatrales o los directivos de las editoriales. De entre las

¹¹ Véase, por ejemplo, la extensa creación plástica de Richard Bruce Nugent, miembro de Harlem Renaissance, en sus series de siluetas en las que combina la tradición y los referentes urbanos en un antecedente de la obra actual de Kara Walker.

figuras representativas del movimiento de Harlem Renaissance, varios fueron los autores que a veces se convirtieron en objeto de la crítica de Du Bois cuando estos se dejaban llevar por la moda o el recurso al efectismo fácil. Los nombres de Wallace Thurman, Cuntee Cullen o el mismo Richard Bruce Nugent aparecieron en los ensayos de Du Bois por esta razón.

1. 2. 2. LA RECEPCIÓN: ¿QUIÉN LEE EN ESTADOS UNIDOS EN LOS AÑOS VEINTE?

Cabría preguntarse en este estado de la cuestión a quién nos referimos cuando hablamos de “público” interesado en el trabajo artístico de autores negros. Dejando de lado, de momento, la tipología de quienes acudían a los locales de diversión de Harlem en los años veinte, o los que asistían a los musicales de Broadway y disfrutaban de la creciente referencia al hombre o la mujer de color y sus costumbres “primitivas”.¹² vamos a analizar primero las estadísticas de aquella minoría educada que potencialmente leía o prestaba atención a manifestaciones pictóricas de artistas negros.

Las estadísticas son suficientemente ilustrativas de la situación educativa y las disparidades entre las poblaciones blanca y negra a principios de siglo: En 1900 la población de Estados Unidos era de 74 millones. Entre los blancos, el 10% de la población era completamente iletrada. El período medio de instrucción escolar no llegaba

¹² Recordemos aquí que en muchos casos el segregacionismo radical hacía que los empresarios teatrales contrataran a actores blancos que representaban los papeles de los personajes de color a los que se les negaba el acceso a los escenarios. De estas prácticas de contratación nace la figura del “bamboozled” o *embetunado* (actores blancos que se pintaban la cara con betún). El director Spike Lee hace una transgresiva revisión de esta figura en su película *Bamboozled*. Cuando el actor de color era contratado para cumplir con este papel cómico en la obra teatral, desde dentro de la comunidad negra se le empieza a denominar “minstrel man”; en español “juglar”. Véase el poema de Langston Hughes con el mismo título. Langston Hughes, *Collected Poems*, New York: Random House, 1994, p. 61.

más allá del último curso de la enseñanza primaria. Solo un 7% de los estudiantes, en cambio, llegaba a terminar sus estudios en los pocos centros de enseñanza media existentes. En esa misma época, el analfabetismo era la norma entre la población de color. Ha de tenerse en cuenta también que en muchos estados del sur era aún ilegal que los estudiantes negros se matricularan en los centros de enseñanza secundaria existentes. Esta política educativa siguió vigente hasta finales de los años cuarenta¹³.

Medio siglo más tarde, en 1950, los porcentajes de analfabetismo estaban en un 64.4% entre los hombres y un 59.8% entre las mujeres¹⁴. Como vemos, las circunstancias no habían mejorado tanto a mediados de siglo y más bien parece que la comunidad de color está aún padeciendo las consecuencias de la regulación en la enseñanza para los estudiantes negros durante el primer cuarto del siglo, que limitaba el curso escolar en las escuelas para negros a unos pocos meses al año, asegurando así la mano de obra infantil en las zonas donde se concentraba la producción agrícola.

A la vista de los datos, se puede concluir que el público lector era mayoritariamente blanco. La tendencia de los pocos escritores negros era sucumbir a las expectativas del lector blanco tratando de asegurar así cierto éxito editorial. De ahí la intensa campaña de Du Bois tratando de promover tanto el acceso a la escolarización para aumentar la creación literaria entre los negros, como el establecimiento de unos parámetros estéticos que mantuvieran el equilibrio entre la calidad y el potencial

¹³ R. Farley & W. Allen, *The Color Line and The Quality of Life in America*. New York: Russell Sage Foundation, 1987.

¹⁴ J. Siegel, *A Generation of Change: A Profile of America's Older Population*. New York: Russell Sage Foundation, 1993.

comercial. En uno de sus editoriales de 1920, Du Bois toma el caso del destacado autor Claude McKay para ilustrar su propuesta:

One colored writer, Claude McKay, asserts that we rejected one of his poems and then quoted it from Pearson's; and intimates that colored editors, in general, defer to white editor's opinions. This is, of course, arrogant non-sense. But it does call our attention to the need of encouraging Negro writers. We have today all too few, for the reason that there is a small market for their ideas among whites, and their energies are being called to other and more lucrative ways of earning a living. Nevertheless, we have literary ability and the race needs it. A renaissance of American Negro literature is due; the material about us in the strange, heartrending race tangle is rich beyond dream and only we can tell the tale and sing the song from the heart¹⁵.

Pero la preocupación por la falta de un público para la literatura de autores negros era no sólo la de Du Bois, sino también la de las llamadas a la lectura que se sucedían constantemente en los ensayos y artículos publicados por entonces en la revista *Crisis*. Tomemos, por ejemplo las reflexiones de Sterling A. Brown en 1930:

We are not reading Folk. There are reasons, of course, but even with those considered, it remains true that we do not read nearly so much as we should. I imagine our magazine editors and our

¹⁵ W.E.B. Du Bois, *Crisis*, 30 (1925): 9.

authors if they chose, could bear this out. A young friend, on a book-selling project, filling in questionnaires on the reason why people did not buy books, wrote down often with a touch of malice –“Too much bridge.” Her questionnaires are scientific with a vengeance.¹⁶

En el mismo artículo, Brown se hacía eco de las palabras del mismo Walt Whitman, animando al público lector con su máxima: “Without great audiences we cannot have great poets,” lo que nos hace pensar también que la situación entre el público blanco tampoco era mucho más favorable para los escritores o para la poesía en particular.

1. 3. IDENTIDADES E IDEOLOGÍAS

1. 3. 1. W.E.B. DU BOIS: EL PRINCIPIO DE LA “DOBLE CONSCIENCIA”

Los primeros éxitos literarios de escritores de color se dieron entre los autores de libretos, que llegaban al público en las producciones de los teatros de Broadway, que luego viajaban por el país si conseguían cierto éxito. Así, títulos como *Shuffle Along* (1921), *Harlem Shadows*, de Claude McKay y Jean Toomer (1922), *The Chip Woman's Fortune*, de Willis Richardson (1923), se convirtieron en las primeras obras de teatro de calidad estrenadas en Broadway, enteramente escritas por autores de color y que lograron gran éxito comercial. Teniendo en cuenta que el público era mayoritariamente blanco, y

¹⁶ Sterling Brown, “Our Literary Audience,” *Opportunity*, Feb. 1930, p. 42. En *The Politics and Aesthetics of “New Negro” Literature*. Cary D. Winz Ed, New York: Garland, 1996.

que lo más atractivo para ellos parecía ser los estereotipos y exageraciones de las costumbres de los negros, pronto surgieron las voces de alarma ante la consolidación de un patrón literario que podría fácilmente cerrar las puertas a la recepción de otros tipos legítimos de arte creados también por artistas negros. Du Bois pensaba en 1923 que este tipo de creación literaria, llena de tópicos estaba potenciando la aparición de prejuicios entre el público americano, que esperaba encontrarse en el escenario con un grupo de negros que tenían que ser necesariamente “bizarre and unusual and funny to whites”¹⁷.

Los estereotipos criticados por Du Bois se referían a la presentación, en libretos y novelas, de un tipo de negro aún incapaz de aclimatarse a los dictados y normas cívicas en lo referente a costumbres básicas: horarios, dieta, higiene. En la obra de autores como Henry O. Tanner, Charles W. Chestnutt o William Stanley Braithwaite, nos encontramos con personajes negros que se someten reticentemente a la disciplina laboral, pero que al mismo tiempo son incapaces de conservar sus puestos de trabajo, muestran cierto desinterés por el pago de facturas y alquileres y se entregan con verdadera pasión a la diversión, la risa, la libertad sexual y el exceso en la comida y la bebida.

Por supuesto, Harlem era eso y mucho más, pero el interés de Du Bois por promocionar un retrato “honesto” de la sociedad de color, que no debía incluir necesariamente estos aspectos, nos hace pensar que su propuesta podía resultar un tanto contradictoria, pues estas peculiaridades formaban parte, sin los extremismos ridiculizados en el teatro, de la realidad social de la población de color en esa coyuntura

¹⁷ W.E.B. Du Bois, “Can the Negro Save the Drama?”, *Theatre*, July 1923: 16-22.

histórica de Estados Unidos. Por el contrario, los excesos de la población blanca en Harlem o en otros lugares, eran un tema que no se tocaba porque habría supuesto el “descubrimiento” de la existencia de la transgresión de la ley seca por parte de la población blanca, con lo cual la mera mención de estas actividades quedaba prohibida. Harlem, con su título de *primitivo* se convierte así en tierra de nadie, y la población de color, bajo la misma etiqueta, no está a salvo de ser representada como incivilizada o transgresora, pues no hay ninguna ley que la desautorice. La segregación sigue beneficiando a la comunidad blanca, ofreciéndole un lugar donde la ley tiene otros límites.

Para comprender la propuesta de Du Bois en el plano artístico es necesario tener en cuenta, no obstante, que ésta se encuadra dentro de un entramado ideológico que parte del concepto que él mismo denominó *doble conciencia*. Esta idea es básica para entender las reelaboraciones que sobre la identidad racial va a desarrollar Du Bois en la primera mitad del siglo XX. En la base de cualquier proyecto de desarrollo para la comunidad negra, contemplaba Du Bois la existencia de una dualidad intrínseca a la identidad de dicha comunidad: la conciencia de ser negro y la conciencia de ser americano¹⁸. Ambas suponen un reto a la hora de ser internalizadas por el ya ex-esclavo pero no aún ciudadano con plenos derechos. Paul Gilroy considera que uno de los aspectos de la modernidad de Du Bois es precisamente el haberse colocado en la postura del esclavo a la hora de elaborar un programa de desarrollo social para su comunidad:

His theory of modernity pursues the sustained and uncompromising interrogation of the concept of progress from

¹⁸ W.E.B. Du Bois, *Writings*, New York: Library of America, 1986, p. 677 y ss.

the standpoint of the slave. It has both spatial and temporal aspects but is dominated by the latter, expressed in a strong sense of the novelty of the nineteenth century and in his apprehension of the unique social forces at work in a transformed world constituting unprecedented, symbiotic conceptions of self and society, their democratic potential disfigured by white supremacy¹⁹.

Este concepto ha de estar presente en cualquier juicio sobre la obra de Du Bois, y aunque sus propuestas son, como veremos, más complejas, despejamos aquí la cuestión de las ambigüedades o dualidades que algunos teóricos han querido ver en los planteamientos de Du Bois sobre la delicada cuestión del origen, consolidación y legitimación de la identidad del negro americano.

La promoción de unos parámetros estéticos en la obra de Du Bois, tiene explicación dentro de un razonamiento global que considera tanto los factores del origen de la comunidad negra en Estados Unidos, como los fines últimos a los que la adquisición de legitimación social debería de conducir a dicha comunidad. El mejor ejemplo del plan de desarrollo de Du Bois lo encontramos en la organización interna de *The Souls of White Folks*²⁰, donde las secciones de este libro se corresponden con la progresión de su proyecto.

¹⁹ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993, p. 11.

²⁰ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folks*, New York: Bantan, 1989, p. 79.

En *The Souls...*, dividida en tres secciones vagamente delimitadas, nos encontramos con que en la primera de ellas Du Bois toma como punto de partida de su análisis de la realidad de la gente de color, las luchas para abolir la esclavitud desde fuera de la comunidad negra, empresa que sólo puede ponerse en práctica tratando de huir de las plantaciones. La esclavitud se considera como un recurso utilizado por los blancos para la consecución de mercancías y que conlleva el establecimiento de un régimen de opresión para el mantenimiento del status quo. En la segunda parte de *The Souls...*, Du Bois añade a su razonamiento el paso de la esclavitud a la lucha por el status de ciudadano y la adquisición de derechos y libertades derivadas de tal condición. La tercera fase de esta lucha consistiría en el establecimiento de la comunidad negra en un “espacio legítimo” dentro del entramado social, en el que desarrollar su propia identidad como grupo y como ciudadano. Es en esta tercera parte de su proyecto en la que más tarde se va a centrar cuando, con el advenimiento de la Crisis de 1929, su proyecto de futuro entre en una vía muerta y Du Bois expanda los límites de ese “espacio” para incluir una propuesta panafricanista como alternativa al segregacionismo que parecía radicalizarse por entonces en Estados Unidos.

1. 3. 2. DEL PRINCIPIO DE DOBLE CONCIENCIA AL PAN-AFRICANISMO

La revisión de las propuestas estéticas de Du Bois son primordiales tanto para la comprensión de la creación artística del Harlem Renaissance en general, como para entender el camino literario que alejado de extremismos siguió el autor que nos interesa en este proyecto: Langston Hughes.

En la propuesta de Du Bois se intenta consolidar una identidad que contempla lo artístico y lo social. Se tienen en cuenta desde las directrices estéticas y normas de conducta a seguir en el trayecto hacia dicha identidad artística, como las limitaciones que hay que vencer para salvar los valores de la cultura propia en la transición hacia el nivel de ciudadano. La teoría de la doble consciencia constituye de este modo el eje sobre el que se sustenta un proyecto de progreso. Con él, Du Bois pretendía consolidar un camino que conduciría en última instancia tanto al reconocimiento del ciudadano de color en cuanto miembro de la comunidad como a la desaparición de las identidades impuestas por la esclavitud. El objetivo final consistiría en el establecimiento de una dinámica de cooperación global entre la gente de color, una vez eliminadas las adscripciones a geografías localistas.

Llevada a sus últimas consecuencias, la idea de la doble conciencia pretendía que, una vez consolidada la posición social del negro en Estados Unidos en lo que podríamos llamar una macroidentidad, sería el momento de trabajar en un pan-africanismo que reforzara la identidad del hombre de color mediante el establecimiento de unos lazos culturales y sociales con la comunidad africana originaria, propiciando el reencuentro de la microidentidad con una sola identidad africana o macroidentidad.

Ha sido esta una postura criticada por excesivamente etnocentrista, pero que dentro del paradigma de la “doble conciencia” es el paso necesario para refrendar la existencia de una identidad de amalgama en el individuo de color americano. Así la integración del hombre de color, considerado como minoría étnica, en Estados Unidos, tendría un reflejo en su integración total en la macroidentidad pan-africana, a la que también accedería como minoría según su procedencia original en algún punto concreto

de la geografía africana. Para otros críticos, incluyendo a Gilroy, esta inclusión de la alternativa africana, supone un indicio más de la existencia en Du Bois de un plan sólido y amplio de desarrollo, en el que la inclusión de África como referente tendría solo un valor mítico con el que ampliar las fronteras geográficas de la esperanza de la comunidad de color, en un momento en el que la situación a este lado del Atlántico no estaba ofreciendo grandes posibilidades de futuro.

Con la irrupción de la gran depresión económica, uno de los primeros sectores donde se notó su desastroso efecto fue en el orden social. La comunidad negra, ya de por sí desatendida, se convirtió en “inexistente”. Es en estas circunstancias cuando las posturas comienzan a radicalizarse, tratando desesperadamente de encontrar alguna vía de representación en el panorama social de la época. Pero la repercusión del desmoronamiento financiero se dejó notar igualmente en la sociedad blanca, que en sus intentos primarios de supervivencia radicalizó también el segregacionismo como método de defensa, tristemente recurrente en cualquier sociedad en crisis.

Esa nueva postura radical ante la creciente desatención a las necesidades del ciudadano de color, tuvo su expresión en una nueva propuesta por parte de Du Bois, que elevó sus llamamientos a la integridad artística, al orden de las libertades sociales, abogando por sacar adelante su plan de integración al que la supremacía blanca se negaba, defendiendo la legitimidad del arte producido y juzgado por hombres y mujeres de color²¹. Du Bois cambió, a partir de 1930 su modo de acción. Haciendo uso de su tribuna editorial, trató de inculcar en su comunidad los mismos niveles de exigencia en el

²¹ Muchos teóricos han querido ver en esta postura el germen de lo que un cuarto de siglo más tarde se materializaría en el “Black Power” de Stokely Carmichael en los años 60. Véase, entre otros: Jane Kuenz, “Black No More: George Schylier and the Politics of Racial Culture”, *Harlem Renaissance Re-Examined*. Victor A Kramer and Robert A. Russ, Editors, New York: The Whitson Publishing Company, 1977.

orden de las libertades sociales que había intentado establecer en las labores literarias de los jóvenes artistas de los años veinte. La solución a la cruda situación en la que la comunidad negra del país estaba viviendo vendría, según él, de una rápida adaptación a la nueva realidad del país, que incluía la radicalización de las sensibilidades raciales para hacer frente al olvido por parte de las instituciones de las necesidades de la comunidad negra, con la irrupción de la crisis financiera:

... that we are segregated, apart, hammered into a separate unity by spiritual intolerance and legal sanction backed by mob law, ... that this separation is growing in strength and fixation; that it is worse today than a half-century ago and that no character, address, culture, or desert is going to change it in one day or for centuries to come²².

De ahí la necesidad de establecer un plan exhaustivo para organizar su vida como miembros segregados, con sus propia organización laboral e instituciones que los respaldaran, en un intento proteccionista que fuera más allá de la expresión artística y literaria. Una vez más oímos los ecos de *The Souls of Black Folks*, publicado treinta años antes, y que encontraría una nueva dimensión en *Dusk of Dawn*, que Du Bois escribió en 1938, al final de su carrera como editor al frente de *Crisis*, cuando puso fin a su carrera político-social ante la negativa por parte de las instituciones de consolidar un plan para el reconocimiento de los derechos civiles de la población de color. Dando prueba de la solidez de su propuesta y de la decepción ante el estancamiento de las conversaciones,

²² Du Bois. "The Negro College", *Crisis* 40 (1933): 177.

Du Bois abandonó la NAACP y volvió al mundo de la enseñanza en la universidad de Atlanta, donde publicó *The Dusk of Down, an essay toward and autobiography of a race concept*²³.

Podríamos hablar de cierta conciencia de fracaso tanto en sus propuestas de carácter artístico como socio-político en general. Si consideramos esta misión como parte de su plan para establecer una identidad para el negro fundamentada en la dimensión racial, este supuesto fracaso no sería más que el efecto de lo que Gilroy considera una fase de escepticismo ante un tipo de ideología basada en el progreso, como era la suya. De ahí que las propuestas progresistas cedieran necesariamente su lugar en los años treinta de su carrera a la reivindicación de un ámbito más abierto en el que la construcción de una identidad racial no se viera limitada por las barreras de nación o estado²⁴.

1. 3. 3. *DARK PRINCESS*: UN MODELO LITERARIO DE INTEGRACIÓN

El primer paso, la integración de la comunidad de color en la dinámica del país que había anulado su identidad, supone en Du Bois lograr el establecimiento de lazos con la sociedad y la cultura americana para los miembros de su propio grupo. Solo así se puede, según él, contemplar la posibilidad de negociar derechos entre comunidades que cohabitan dentro de los mismos límites geográficos. Esta es la modernidad de Du Bois, quien fue capaz de organizar un proyecto de desarrollo en un clima de hostilidad, teniendo por objetivo final el conseguir dotar a los primeros descendientes de esclavos de

²³ Du Bois, "The Dusk of Down," en *Du Bois Writings*. New York: Library of America, 1986, p. 126.

²⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 114.

una identidad desaparecida en los campos de trabajo, y a partir de aquí hacer posible la adquisición de una posición social en igualdad de derechos.

Paul Gilroy ha querido ver el principio de este planteamiento, realmente ambicioso si tenemos en cuenta la realidad que la comunidad de color estaba viviendo por entonces, en la condición de “viajero” que Du Bois mantuvo durante gran parte de su vida. De estas experiencias internacionales, destaca sobre todo su etapa como estudiante en Alemania, donde se consolidó la influencia de la filosofía de Hegel en las propuestas de Du Bois, y donde tuvo ocasión de conocer con profundidad la literatura europea. No menos decisivas fueron sus impresiones sobre la dinámica de integración de la población inmigrante en la Europa del momento y la posibilidad de comunicación entre miembros de diferentes razas²⁵.

Según Gilroy, es en la novela de Du Bois, *Dark Princess*, donde se reflejan las experiencias europeas de integración racial que Du Bois va a utilizar en su proyecto de desarrollo de la comunidad negra en Estados Unidos²⁶. Si ya en sus primeros escritos sobre la tradición y folklore de la comunidad de color, *The Souls of Black Folks* (1903), proponía Du Bois educar al lector en la existencia de esperanza de integración racial a partir de un entendimiento con las instituciones y de la educación del individuo de color, es en *Dark Princess* (1928), donde las relaciones interracialistas están abogando claramente por la superación de las constricciones segregacionistas, a partir del modelo de convivencia que él había observado en la Europa, que él denomina “el este”. Este espíritu

²⁵ Paul Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 144 y ss.

²⁶ Arnold Rampersad la define como “queer combination of outright propaganda and Arabian tale, of social realism and quaint romance, is a challenge to the casual reader.” En Arnold Rampersad, *The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois*, New York: Schocken Books, 1990, p. 204.

lo personifican en la novela los dos personajes principales, un americano de color, de ideología liberal y una princesa hindú con inclinaciones bolcheviques, reunidos en el Berlín de entreguerras²⁷. En un sentido amplio la metáfora escondida en la trama de su novela no es más que un intento de contribuir al entendimiento interracial basado en la igualdad de derechos civiles²⁸.

La metáfora sirve también, como apunta Gilroy para despejar las acusaciones de quienes han visto las propuestas de Du Bois limitadas por posturas etnocentristas, y encierra un mensaje aperturista que contiene en sí mismo el objetivo final de su plan de integración social:

The conclusion of *Dark Princess* is important to the politics of the black Atlantic in numerous ways. Read as a beginning rather than an ending it offers an image of hybridism and intermixture that is especially valuable because it gives no ground to the suggestion that cultural fusion involves a betrayal, loss, corruption, or dilution. The startling portrait of procreation –cultural formation– is constructed so that the integrity of both tributaries remains uncompromised by their confluence. This is not the fusion of two

²⁷ W.E.B. Du Bois, *Dark Princess*, Millwood, New York: Kraus Thomson, 1974.

²⁸ *Dark Princess* encierra en su trama el espíritu del modelo de integración del hombre de color en Estados Unidos a partir de la metáfora de la procreación entre miembros de distinta raza. En las páginas finales, en las que la acción se vuelve un tanto rocambolesca, los amantes se reúnen tras un largo período de separación, el novio es invitado y trasladado en avión a una reunión, que resulta ser, sorprendentemente, la celebración de su propia boda en la corte de la novia, localizada, anacrónicamente, en lo que él cree que es India, pero que es en realidad un imaginario condado del estado de Virginia (Prince James County), metáfora de espacio “neutral” de encuentro entre culturas y razas en igualdad de circunstancias. El traslado de la corte de la princesa parece obedecer a la inestabilidad política en su país de origen, metáfora a su vez del fin del imperialismo. En la ceremonia se celebra no solo la unión matrimonial, sino la presentación de un bebé que se supone ha nacido como resultado de su romance berlinés, símbolo de un futuro basado en la apertura a la fusión de las razas y las culturas bajo una geografía que ya no es relevante.

purified essences but rather a meeting of two heterogeneous multiplicities that in yielding themselves up to each other create something durable and entirely appropriate to troubled anti-colonial times²⁹.

Esta adscripción de un nuevo futuro para el hombre de color a partir del concepto de hombre nuevo tiene que ver, según Gilroy, con el concepto de destino en Hegel, lo cual podría ayudarnos a comprender esa especie de bipolaridad en el proyecto de Du Bois entre la lucha por los derechos de los negros como ciudadanos americanos de color y la pertenencia a comunidades más allá del marco geográfico americano.

Para Hegel, partiendo de una perspectiva histórica, la creación de un estado dependía de la existencia de un héroe, cuyo destino se convertiría luego en el destino del mundo. Tomaba como referentes figuras de la historia a quienes admiraba, como Julio César o Alejandro Magno, quienes para llevar a cabo su misión (histórica) hubieron de destruir regímenes enteros creando así nuevos estados en los que la libertad, tal como la entendían, pudiera ser puesta en práctica.

Este mismo concepto nos ayuda a comprender también la disyuntiva, nunca resuelta totalmente en Du Bois, sobre el destino de los negros en Estados Unidos. Por un lado, defendía la lucha por el reconocimiento de los derechos civiles para la población negra. Por otro, admitía que, en virtud de su pasado histórico como esclavos primero, y como miembros segregados del orden social después, los hombres y mujeres de color tenían derecho a asumir un destino diferente, más acorde con sus vicisitudes históricas.

²⁹ Paul Gilroy, Op. cit. p. 147.

Obviamente, sobre esta idea está organizado también su principio del “*double consciousness*” que, al mismo tiempo que apelaba a la identidad del negro como americano, no dejaba de lado la importancia del factor racial en la adquisición de una identidad pan-africana.

Para mejor entender ciertos rasgos de esta duplicidad o ambivalencia en los planteamientos de Du Bois hemos de situarnos dentro de la lógica interna de su obra que, en su contenido, nunca se ciñó a los límites de una sola disciplina sino que intentaba, conscientemente, abarcar varios frentes de razonamiento (historia, sociología, ideología) para elaborar una consciencia racial que tampoco estaba limitada, como hemos analizado antes, etnocétricamente.

No era esta una tendencia personal, según la interpretación que Paul Gilroy hace de este tipo de dinámica multifocal, tanto en el origen como en el tipo de destinatario al que iban dirigidos.

From Friedrich Douglass on down, black writers grappling with the antinomies of modernity turned to the conceptual tools of the social sciences and related disciplines in their attempts to interpret the social relations of racial subordination and to legitimate their strategies for its overcoming. The move towards this type of writing –equally distant for the residual political language of anti-slavery and the morally charged rhetoric of the black church– is a further means to gauge the complexity of western modernity³⁰.

³⁰ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 115.

El significado de “modernidad” es, en el contexto argumentativo de Du Bois, sinónimo de “progreso” en un planteamiento que pretende hacer posible el recorrido esclavitud – ciudadanía – independencia para los individuos de color. De este modo se justificaría el enfoque global de sus propuestas, un enfoque que abarcara todos los aspectos de la vida de la comunidad como ciudadanos de pleno derecho, incluidas las conexiones con la comunidad de origen en África. Como consecuencia de la amplitud de sus propuestas, en la obra de Du Bois alternan diferentes géneros, sobre todo en *The Souls...* y posteriormente en *Darkwater*, y en ellas la investigación sociológica se mezcla con la historia, lo personal o lo general; la ficción con la autobiografía, la etnografía y la poesía.

1. 4. LA APUESTA ESTÉTICA EN LA LITERATURA DEL HARLEM RENAISSANCE

Después de la argumentación teórica con la cual legitimar la que ahora podríamos llamar propuesta estético-funcional de Du Bois, conviene hacer una revisión de los textos en los que su voluntad integradora y sus postulados estéticos fueron apareciendo hasta 1930, cuando Du Bois se alejó de la vida pública para concentrarse en su tarea académica en la Universidad de Atlanta. A pesar de que la mayoría de sus ensayos apareció en la revista *Crisis*, de la que fue editor, sus escritos se reproducían y publicaban en todas aquellas publicaciones con las que la comunidad de color se dejaba oír. Como editor, su labor promotora de la literatura de autores negros se remonta a 1912, cuando en las páginas de *Crisis* comienzan a aparecer relatos y ensayos de autores hasta entonces desconocidos y que más tarde se convertirían en figuras destacadas del Harlem Renaissance, como Georgia Johnson, Fenton Johnson y Jessie Faucet. Durante los diez

primeros años de la revista, Du Bois utilizó esta tribuna de editor para promover la actividad de creación artística en general y literaria en particular, incentivando la presencia de un nuevo orgullo racial en esta creación:

We have today all too few [Negro writers], for the reason that there's a small market for their ideas around whites, and their energies are being called to other and more lucrative ways of earning a living. Nevertheless, we have literary ability and the race needs it. A renaissance of the American Negro literature is due; the material about us in the strange, heartrending race tangle is rich beyond dream and only we can tell the tale and sing the song from the heart³¹.

En su estilo directo y reivindicativo que Alain Locke identificaba con el “New Negro”, Du Bois animaba a los escritores de color a aceptar presentaciones artísticas de la vida cotidiana de la comunidad de color. En su artículo “Criteria of Negro Art” afirmaba:

We are so used to seeing the truth distorted to our despite, that whenever we are portrayed on canvas, in story or on the stage, as simple humans with human frailties, we rebel. We want everything said about us to tell of the best and highest and noblest in us. We insist that our Art and Propaganda be one.

³¹ W.E.B. Du Bois, “Negro Writers”, *Crisis*, 19, 1920, pp. 289-299.

This is wrong and the end is harmful. We have a right in our effort to get just treatment, to insist that we produce something of the best in human character and that it is unfair to judge us by our criminals and prostitutes. This is justifiable propaganda.

On the other hand we face the truth of Art. We have criminals and prostitutes, ignorant and debased elements, just as all folks have. When the artist paints us he has a right to paint us whole and not ignore everything which is not as perfect as we would wish it to be. The black Shakespeare must portrait black Iago as his white Othello.

We shrink from this. We fear that evil will be called racial, while in others it is viewed as individual. We fear that our shortcomings are not merely human but foreshadowing and threatening of disaster and failure. The more highly trained we become the less we can laugh at Negro comedy — we will have it all tragedy and the triumph of dark Right over pale Villainy.

The results are not merely negative — they are positively bad. With a vast wealth of human material about us, our own writers and artists fear to paint the truth lest they criticize their own and be in turn criticized for it. They fail to see the Eternal Beauty that shines through all Truth, and try

to portray a world of stilted artificial black folk such as never were on land or sea.

Thus, the white artist, looking in on the coloured world, if he be wise and discerning, may often see the beauty, tragedy and comedy more truly than we dare³².

En un mensaje más esperanzador, Du Bois celebra en 1925 los primeros éxitos editoriales de autores de color, pregonando una vez más el mensaje sobre la importancia de mantenerse fieles a la representación de los valores de la comunidad negra:

We shall stress Beauty — all Beauty, but specially the beauty of Negro life and character; its music, its dancing, its drawing and painting and the new birth of its literature. This growth which the Crisis long since predicted is sprouting and coming to flower. We shall encourage it in every way... keeping the while a high standard of merit and never stopping to cheap flattery and misspent kindness³³.

Pero a renglón seguido, deja muy claro que no se trata de ofrecer una visión distorsionada de la realidad de la comunidad negra, sino de permanecer fieles a la representación de la belleza sin caer en la trampa de la versión edulcorada de la misma:

We are seriously crippling Negro Art and literature by refusing to contemplate any but handsome heroes, unblemished heroines and

³² Du Bois, "Criteria for Negro Art," *Crisis* 21, 1921, pp. 55-56.

³³ Du Bois, *Crisis* 30, 1925, p. 8.

flawless defenders; we insist on being always and everywhere all right and often we ruin our cause by claiming too much and admitting no faults³⁴.

El caso más ilustrativo de todo aquello que Du Bois condenaba como estéticamente poco recomendable en sus ensayos podría ser tal vez su reacción a la publicación de la novela *Nigger Heaven* (1926)³⁵ del escritor y editor de raza blanca, Karl Van Vechten. El efecto de la publicación de su novela fue visto como una traición a la “hospitalidad” con la que se lo acogía en Harlem; tal era su fama entre los miembros del mundo literario de Harlem Renaissance, autodenominados entre ellos “*niggeratti*”, de *negro* y *literatti*³⁶.

Du Bois criticaba airadamente el aspecto pernicioso de *Nigger Heaven* debido a la creación de una serie de personajes negros movidos por el odio, la maldad, el alcohol y el sadismo, que vivían en una perpetua orgía. Dado el éxito de la novela, el temor de Du

³⁴ Ibid., p. 9.

³⁵ El título, que por sí solo despertó el rechazo de muchos, incluso antes de conocer el contenido de la novela, estaba tomado de la denominación que se daba a la parte superior en la zona de asientos de cines y teatros segregacionistas, reservada para la gente de color. Hay un juego de significación basado en la cercanía fonética entre *heaven* (cielo) y *haven* (refugio, oasis, rincón). Sería lo que coloquialmente se conoce como en español como “el gallinero”. Lo que pretendía ser una manera de romper la barrera racial recurriendo a una expresión del lenguaje familiar de la gente de color, siendo Van Vetchen de raza blanca, se convirtió en referente altamente polémico.

³⁶ Van Vechten (1880-1964), conocido como Carlo, fue una figura clave en el renacimiento de Harlem. Su trabajo como editor e intermediario fue crucial para que las publicaciones de muchos escritores de color vieran la luz en la editorial de Alfred Knopf. Junto con Du Bois había empezado muy pronto a hablar en sus artículos de *Vanity Fair* de la nueva literatura de autores de color. Gran repercusión en el mundo editorial y discográfico tuvieron sus artículos “The Black Blues” (1925) y “The Negro Blues Singers” (1926). De opinión más realista que Du Bois sobre el éxito editorial, creía que el éxito de las novelas que incluían pasajes escabrosos y aspectos primitivos de sus personajes de color, residía precisamente en estas particularidades, que las diferenciaba de la literatura de autores blancos. Su papel como intermediario editorial fue clave en el éxito de muchos autores de Harlem Renaissance, incluido Langston Hughes a quien Van Vetchen apoyó literaria y financieramente, forjando una amistad que duró hasta la muerte de éste en 1964, tres años antes que el propio Hughes. Véase: Klaus Jonas, *Carl Van Vechten, A Biography* (1955) y Bruce Kellner, *Karl Van Vechten and the Irreverent Decades* (1968).

Bois era que este animara a los autores negros a ofrecer retratos semejantes de la vida diaria de los negros para satisfacer las expectativas del lector blanco y aumentar así las ventas. El miedo a la representación parcial o corrompida del modo de vida de la comunidad negra fue una constante entre los escritores más concienciados artísticamente del Harlem Renaissance, como recoge este testimonio de Sterling Brown:

One of the most chronic complaints concerns this matter of Representativeness. An Author, to these sufferers, never intends to show a man who happens to be a Negro, but rather to make a blanket charge against the race. The syllogism follows: Mr. A. shows a Negro who steals; he means by this that all Negroes steal, all Negroes do not steal: Q.E.D. Mr. A. is a liar, and his book is another libel on the race³⁷.

En realidad, el retrato de Harlem como un eterno cabaret se convirtió en lugar común en numerosas novelas y, sobre todo, en libretos para el teatro o los musicales de Broadway. *Nigger Heaven* era solo un ejemplo más, cuya única peculiaridad fue el haber adquirido notoriedad editorial y éxito de ventas, gracias a la influencia del propio autor. Quizás lo trágico de estos casos era, como señalaba Du Bois en su reseña de la obra, que presentaban un tipo de negro exótico-primitivo y estereotipado, que no tenía nada que ver con el ciudadano medio de Harlem:

It is a caricature. It is worse than untruth because it is a mass of half truths ... [To Van Vechten] the black cabaret is Harlem; around it all his characters gravitate.... Such theory of Harlem is

³⁷ Sterling Brown, "Our Literary Audience". *Opportunity*, February 1930, p. 42.

nonsense. The overwhelming majority of black folk there never go to cabarets...³⁸.

Otra prueba más de su orientación estética a través de su revisión de obras publicadas la encontramos en sus opiniones sobre *Porgy* (1925) de DuBose Heywards (1925)³⁹, obra de teatro que luego se convertiría en la mundialmente famosa *Porgy and Bess*, con partitura de George e Ira Gershwin. Du Bois criticó la ausencia de negros educados entre los personajes que pululaban el libreto, aunque encontraba interesante la humanidad que el autor había depositado en el personaje de Porgy, cualidad totalmente ausente en los personajes de Van Vecthen.

A la obra del premio Pulitzer, Paul Green, *In Abraham's Bosom* (1926), la tildaba de “derrotista.” Según él, siempre sucedía que cuando un autor blanco miraba de cerca a la situación de los negros en América, era incapaz de manejar la situación de una manera relajada. De ahí que el final no pudiera ser más que trágico: linchamientos, suicidio, depravación, etc.

La novela de Nella Larsen, *Quicksand* (1928), le parecía a Du Bois un modelo narrativo a seguir: “the best by any black writer since Chestnutt,”⁴⁰ tanto por la solidez de la trama como por la integridad del personaje principal, al mismo tiempo, y por haber rechazado las concesiones al lector, confeccionando un final feliz improbable o con connotaciones fatalistas. La novela explora los obstáculos del individuo de color en busca de su identidad a través de las peripecias personales de su protagonista principal, Helga

³⁸ Du Bois. “Books”, *Crisis* 31, 1926: 81-82.

³⁹ DuBose Heyward, guionista, novelista y poeta de raza blanca, en colaboración con su mujer, fueron figuras claves en el desarrollo del por entonces incipiente panorama teatral, apoyando a escritores y actores, así como en la localización de locales y consecución de licencias y permisos de arrendamiento.

⁴⁰ Du Bois, *Crisis*, 35, 1928, p. 202.

Crane, quien, por oposición a aquellos que tratan de hacerse famosos mediante la asimilación a la cultura del blanco, intenta conseguir el éxito mientras que explora los valores de su propia comunidad racial.

De *Home to Harlem* (1928), del ya afamado poeta Claude McKay, Du Bois consideraba en cambio que era una novela vergonzante por haber incurrido precisamente en las concesiones gratuitas al lector. Reproducimos aquí sus opiniones, por incluir muchos de los detalles que tipificaban el estereotipo del personaje negro licencioso que él siempre criticó, incluido el dato geográfico: el personaje estereotipado vivía, como no, en Harlem:

... that utter licentiousness which conventional civilization holds white folk back from enjoying –if enjoyment it can be called. That which a certain decadent of the white American world, centered particularly in New York, longs for with fierce and unrestrained passions, it wants to see written out in black and saddled on black Harlem... [McKay] has used every art and emphasis to paint drunkenness, fighting, lascivious sexual promiscuity and utter absence of restraint in as bold and as bright colors as he can... Whole chapters... are inserted with no connection to the main plot, except that they are on the same dirty subject. As a picture of Harlem life of Negro life anywhere, it is, of course, nonsense. Untrue, not so much on account of its facts bur on account of its emphasis and glaring colors⁴¹.

⁴¹ Du Bois, *Crisis* 34, 1927: 12.

Finalmente, en el ejemplo de *The Walls of Jericho*, de Rudolph Fisher, tenemos un caso de saturación del ideal de “belleza” promovido por Du Bois. Sus personajes, dos trabajadores de color de clase media, son conscientes tanto de su identidad como de la necesidad de concentrarse en la construcción de un futuro mejor mediante la dedicación a su trabajo. Du Bois considera, no obstante, que la sofisticación en la atmósfera en la que viven estos personajes y su lenguaje no corresponde a la realidad del hombre de color, lo cual convierte la novela en poco creíble: “Fisher has not depicted Negroes like his mother, his sister, his wife, his real Harlem friends. He has not even depicted his own soul. The glimpses of better class Negroes are ineffective make-believes”⁴².

Vemos en todos estos ejemplos una revisión literaria en la que se entrelazan el interés preservacionista de los orígenes (dominación, esclavitud), con el interés por ofrecer una imagen real del negro del momento, integrado en una nueva dinámica social y camino de la pretendida “ciudadanía”, pero detrás de todos ellos hay una firme propuesta estética.

Al final de la década de los años treinta, cuando el movimiento de Harlem Renaissance comenzaba a decaer arrastrado por la crisis generalizada del país, Du Bois critica la falta de calidad de la creación literaria. Lo hace recordando al artista la necesidad de dejar de lado tendencias dañinas que algunos autores utilizaron con la falsa pretensión de legitimar su trabajo: el renegar de sus valores como individuo de color en

⁴² Du Bois, W.E.B. *Crisis* 35, 1928: 12.

un intento de asimilar ya no sólo sus personajes a los gustos del lector blanco, sino su propia identidad racial. El ejemplo paradigmático para Du Bois, de todas estas tendencias fue sin duda la obra del polifacético miembro del Harlem Renaissance Wallace Thurman. Su novela, *The Blacker the Berry* (1928), ilustra según Du Bois, no solo los tópicos a evitar sino también una tendencia que a finales de la década afectó a algunos de estos autores de Harlem Renaissance que hacían comentarios superficiales o mordaces sobre el modo de vida de los negros, e incluso sobre los valores (o la ausencia de ellos) de sus manifestaciones culturales. El caso más extremo en la ambivalencia racial fue tal vez el de Jane Toomer quien, aclamado por su primera obra, *Cane* (1923) mezcla de prosa, poesía y teatro, se volvió años después ciertamente crítico con el camino que la literatura de color estaba tomando. Su propia inseguridad respecto a su raza (era hombre de color, aunque sus rasgos físicos estuvieran cercanos al prototipo del individuo blanco), lo llevó al estudio del misticismo y la meditación, llegando a renegar de su adscripción al renacimiento literario de Harlem, y dejó de publicar en las más famosas revistas del movimiento, *Crisis*, *Opportunity*, para no ser identificado como negro.

Al mismo tiempo que Du Bois rechazaba la tendencia a la caricatura y el estereotipo, manifiesta su preocupación por el receso que estas concesiones al público blanco significaban en la dinámica general del “progreso.” La intención de mantener la calidad de la obra de arte se convierte así en metáfora de una postura a un tiempo progresista y defensiva de la integridad racial, que tuvo sus efectos en la progresiva radicalización de sus propuestas ideológicas. Tal vez podamos ver en todo ello una consecuencia más de la necesaria interferencia de las conclusiones de sus experiencias

vitales con las obtenidas a través de la investigación científica, que alimentaron su etnocentrismo. O tal vez es mejor aceptar la conclusión de Paul Gilroy, cuando manifiesta que detrás del paradigma de la “doble conciencia” y del proyecto ideológico de Du Bois lo que hay es una intención, con fundamentos filosóficos y psicológicos, de expresar no solo el distintivo punto de vista del negro americano sobre la comunidad blanca, sino que trata también de hacer accesibles al resto de la población, la realidad de la experiencia vivida por las generaciones nacidas con posterioridad a la abolición de la esclavitud en general⁴³. Este tipo de conclusiones alimenta su vena más etnocentrista en argumentaciones de su ensayo *Dusk of Dawn* (1940), en el cual, como hemos visto anteriormente, esta propuesta coexiste con tendencias menos radicales donde una postura etnocéntrica permiten al negro la superación de las barreras raciales para encontrar su “ciudadanía” entre la población blanca. Son estas meditaciones reflejo de la propia experiencia de sus viajes por Europa y África, así como de la apropiación del pensamiento filosófico alemán y de Hegel en particular. Su concepto de “national goal,” está implícito en su inclusión de la comunidad de color en la genealogía hegeliana original de la civilización⁴⁴:

After the Egyptian and Indian, the Greek and Roman, the Teuton
and Mongolian, the Negro is a sort of seventh son, born with a veil,
and gifted with second sight in this American world, -a world

⁴³ Gilroy, Paul, *The Black Atlantic*, op.cit. p. 134.

⁴⁴ Broderik, Francis. “German Influence on the Scholarship of W.E.B. Du Bois,” *Phyllon* 11, Winter 1958: 367-371. La lista original de Hegel se encuentra en su obra *The Philosophy of History*, London: Dover Publications, 1956, p. 99.

which yields him no true self consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world⁴⁵.

En este apartado sobre la dimensión del alcance estético contenido en las propuestas de Du Bois, resulta significativo el contenido de esta cita. Más aún si tenemos en cuenta que la lista original de Hegel aparece en uno de sus escritos sobre la filosofía de la historia; precisamente la misma en la que se considera que África, convertida en una sucesión de colonias, no puede ser tenida en cuenta en el debate histórico sobre el futuro de Europa. Como bien señala Paul Gilroy, se trata de un aspecto contradictorio en la filosofía de Hegel, lo cual le sirve para señalar que Du Bois se sentía más cómodo, a pesar de todo, con la postura de Hegel sobre la historia del mundo como “none other than the progress of the consciousness of Freedom” que con sus propuestas eurocentristas.

En definitiva, de lo que dan cuenta estas ambivalencias de Du Bois es de una voluntad práctica que le permitía adaptar sus propias teorías sobre nacionalidad y comunidad. De hecho, como hemos observado más arriba, esta separación de la filosofía escolástica es lo que lo hace, según Cornel West, merecedor del lugar que ocupa en la elaboración de una propuesta práctica para la comunidad de color en Estados Unidos, fruto en parte de su disposición a aceptar en su ética personal cualquier indicio filosófico que contribuyera a la mejora de dicha propuesta⁴⁶.

Obviamente, no han faltado entre las innumerables revisiones de la propuesta de Du Bois voces contrarias que lo acusan de haber cerrado los ojos a la realidad de Harlem,

⁴⁵ Du Bois, *The Souls of Black Folks*, p. 3.

⁴⁶ Véase Cornel West, *The American Evasion of Philosophy*, London: McMillan, 1989.

a los excesos de la vida nocturna de los años veinte. Darwin C. Turner, en uno de sus artículos sobre el código estético promovido por Du Bois, admite que las críticas de éste a los autores de color que reflejaban en sus obras los excesos en las costumbres de los negros, eran exageradas, puesto que ciertos indicios de inadaptación existían de hecho. Culpa a Du Bois de negligencia por su negación a admitir la existencia de cierta relajación de las costumbres, pero al mismo tiempo no reconoce Turner que detrás de las críticas de Du Bois existía una intencionalidad paralela por desterrar la representación primordial de estas costumbres en la literatura. Si en realidad era el “exotismo” de las noches de Harlem lo que resultaba atractivo para los blancos, falta en las opiniones de Turner una reflexión sobre el hecho de que las llamadas al orden de Du Bois, no ignora la presencia de costumbres reprobables. Se trata más bien de dar prioridad a la necesidad de actuar contra el estereotipo sobre las costumbres. Es este factor el que parece haberse omitido en la crítica de Turner:

The conclusion of Du Bois's magnificent effort to define Afro-American art betrays a weakness which gives a curious ambivalence to his criticism. He could identify the substance of that art but not the spirit. Whenever the spirit manifested itself in an exuberance which offended his temperament –his personal preference for decorum- Du Bois, wincing, felt compelled to excuse or denounce the work. Afro-American psyche, he identified, if genuine, as evidence of the manner in which slavery had distorted or repressed the psychological development of blacks. Just as often, he feared that the wildness was not a sincere

expression of the artist but an effort to attract popularity from white critics by repeating the clichés about the character of black people. Unable to resolve this dilemma, which he failed to perceive as a dilemma, Du Bois at times seems a genteel anachronism as a critic during an era characterized by wildness of whites, as well as blacks. This was the gay Jazz Age of sheiks and flappers, raccoon coats and skirts that bared the knees, bootleg gin and speakeasies where one Charlestoned in shooting distance of well known racketeers, “new” morality and trial marriages, free love and lurid front page headlines about the latest love-nest scandal. It was an era of youth, in which many whites, Freuding themselves from their Puritan inhibitions, enviously projected upon blacks the image of the primitive untroubled by the inhibitions of society⁴⁷.

La perspectiva histórica ha permitido en los últimos años una recuperación de la figura intelectual de Du Bois que minimiza su recurrente desprecio por toda aquella obra de arte que no ofreciera un mínimo de “educación para el blanco” sobre las virtudes del hombre de color. En cambio, han abundado las voces que, como la de Cornel West, destacan su labor por la integración de la comunidad de color. La vigencia actual del pensamiento de Du Bois es crucial para comprender el proceso de reconocimiento de los derechos civiles de la población de color en Estados Unidos. Su extensa obra sirve también como prueba de la importancia de su voluntad cosmopolita en la organización de

⁴⁷ Darwin T. Turner, W.E.B. “Du Bois and the theory of a Black aesthetic.” En *Harlem Renaissance Re-Examined*. Ed. Víctor A. Kramer y Rober A. Russ. New York: The Whitston Publishing Company, 1997.

un discurso social y político del que la comunidad de color en Estados Unidos se ha beneficiado grandemente⁴⁸.

1. 5. ARTE Y PROPAGANDA

La situación en el terreno artístico-literario pasaba por circunstancias similares. Autores como Langston Hughes, interesados en recuperar la tradición oral, sitúan el entorno de su creación literaria en el contexto de la América post-esclavista y la cultura popular nacida en aquel entorno. Trata, de este modo, de hacerse eco de las llamadas de Du Bois que animaban al artista a reconocer la importancia de la inclusión del referente africano como lugar mítico en el que se encuentran los valores originarios de la comunidad de color. Sin olvidar las influencias de la cultura primigenia, Hughes ficcionalizará tanto el origen de la comunidad en la nueva geografía, como las historias que sobre la geografía africana han sido transmitidas entre las generaciones de esclavos, transformando el folklore en fuente de inspiración poética.

El desarrollo de las artes en general y de la literatura en particular, corre paralelo pues al proceso de construcción de la nueva identidad. Lo que Du Bois pretende con sus llamadas al sentido común en la creación artística no es sólo el utilizar la ficcionalización de esta experiencia americana post-esclavista y de las memorias africanas para legitimar la identidad del artista de color y su creación, sino también resaltar el poder de la obra de arte como factor primordial en la consolidación de corrientes de opinión. El reconocimiento del artista supone, según Du Bois, el respeto a su obra y, en última instancia, a los contenidos de la misma. Las manifestaciones artísticas se hacen eco de la

⁴⁸ Véase Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006.

realidad social y tienen por ello “implicaciones propagandísticas”⁴⁹. No puede, por lo tanto, la obra de arte dejar de estar al servicio de la consecución de la “ciudadanía”, sobre todo si tenemos en cuenta que el acercamiento por parte de la comunidad blanca se limitaba por entonces a la mirada curiosa a las costumbres de la gente de color.

El viaje del hombre blanco que frecuenta las representaciones teatrales de Broadway o el que viaja a Harlem para asistir a los espectáculos de sus clubs no tiene por qué ver alteradas sus concepciones sobre la supremacía del ciudadano blanco, pero la experiencia en el entorno ajeno, el viaje a Harlem lo hacía objeto potencial de un mensaje sobre la realidad y los valores de la población de color. A este respecto, la definición de “viaje de observación” que James Clifford elabora a partir del término griego ‘*theorein*’ podría aplicarse aquí para categorizar el trayecto del blanco neoyorquino hacia el terreno de lo diferente que se hallaba en Harlem:

... a practice of travel and observation, a man sent by the polis to another city to witness a religious ceremony. “Theory” is a product of displacement, comparison, a certain distance. To the Greek theorist the beginning and ending were one, the home polis. This is not so simply true of traveling theorists in the twentieth century⁵⁰.

En este sentido, la literatura se convertía también en posible artefacto propagandístico. La constante aparición de un número cada vez mayor de

⁴⁹ Du Bois, *Crisis*, 30. 1925, p. 9.

⁵⁰ James Clifford, “Notes on Travel and Theory”, *Inscriptions* 5 (1989): pp. 177-185.

manifestaciones artísticas desde principios del siglo XX, producida por negros, mayormente en el ámbito literario, hizo posible la creación de circuitos comerciales que se ocuparon de convertir en mercancía el trabajo artístico de los negros. El campo editorial y del entretenimiento (música, teatro y musicales de Broadway) fueron los que más pronto se beneficiaron de la fascinación o el interés del público blanco por las peculiaridades de Harlem.

Du Bois, en sus intentos por consolidar ciertos estándares de tipo cualitativo desde la poderosa tribuna de la revista *Crisis*, portavoz oficial de la N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of the Coloured People, o Asociación nacional para el avance [adelanto social] de la población de color) fue de los primeros en acuñar un título para este movimiento artístico cultural, que se llamaría desde el principio de los años veinte “the American Negro Art”. Sus propuestas a nivel estético se vieron refrendadas en 1925 con la publicación de *The New Negro*⁵¹, de Alain Locke, que se convertiría en pieza clave no solo del movimiento del Harlem Renaissance, sino también en punto de referencia posterior para el estudio de este movimiento. El entusiasmo con el que Du Bois celebró la publicación de la obra de este, no le impidió sin embargo mostrar cierta reticencia a las reservas de Locke a la hora de considerar la obra de arte como vehículo propagandístico.

Al abordar las dimensiones de la elaboración artística de autores negros, Locke se hizo eco del “*dilemma*” entre arte y propaganda, en la esencia del arte creado por negros. Locke se decanta en sus propuestas por la superioridad absoluta de los valores estéticos y

⁵¹ Alain Locke, *The New Negro*. New York: Athenaeum, 1997.

la belleza de la obra de arte, sobre su función propagandística. Basa Locke sus propuestas en una interpretación personal del concepto de valor aplicada al “Negro Art”, que consiste en una puesta al día de las nociones de valor de Platón y Aristóteles, como recoge Ernest D. Mason en su revisión de la noción de “valor” de Locke:

Initiated in the second half of the nineteenth century by the German Herman Lotz, and the Austrians Franz Brentano, Alexius Von Meinong, and Christian Von Ehrenfels, value theory made remarkable strides in Central Europe, France, Italy, Spain and America. While Plato, Aristotle, and other early philosophers who investigated the domains of ethics, aesthetics, economics, religion, and politics dealt with values factually, they did so without realizing that such qualities as goodness, beauty, and utility have certain features in common that could be studied in as specific discipline. It is that discipline which today is called axiology, philosophy of values, or value theory⁵².

De estas propuestas produjo Locke su propio concepto de valor para aplicarlo a cuestiones estéticas:

... that branch of knowledge in which such sciences as *theory of knowledge*, ethics, political science and jurisprudence, economics, aesthetics and philosophy of religion are unified and distinguished.

⁵² Ernest D. Mason, “Alain Locke’s Philosophy of Value”. En *Alain Locke. Reflections on A Modern Renaissance Man*. Edited by Russell J. Linnemann. Baton Rouge: Louisiana State University, 1982. p. 227.

It would be the task of such a theory of value first to bring to light the underlying principle common to these sciences, and then to employ this principle for the purpose of arbitrating between them⁵³.

Locke y Du Bois coinciden en subrayar la importancia de la belleza en un sentido platónico que asimila lo bello a lo bueno. Si ya en *The Negro Art* Locke había dejado clara la importancia de la belleza, más contundente es su afirmación sobre las repercusiones de ésta en el futuro del arte de su comunidad: “Negro things may reasonably be a fad for others; for us they must be a religion. Beauty however, is its best priest and psalms will be more effective than sermons”⁵⁴. En similares términos se manifiesta Du Bois cuando en 1925 escribe en *Crisis*:

We shall stress Beauty –all Beauty, but especially the beauty of Negro life and character; its music, its dancing, its drawing and painting and the new birth of its literature. This growth which *The Crisis* long since predicted is sprouting and coming to flower. We shall encourage it in every way... keeping the while a high standard of merit and never stooping to cheap flattery and misspent kindness⁵⁵.

⁵³ Ralph Barton Perry, *General Theory of Value*. New York: Longmans, Green, 1926.

⁵⁴ Alain Locke, “Art or Propaganda?” En *Voices from Harlem Renaissance*. Ed: Nathan Huggins, New York: Oxford University Press, 1976, pp. 312-313.

⁵⁵ Du Bois, *Crisis*, 30. 1925, 9.

En caso de que no quedara claro para los lectores que su ideal de belleza no remite sólo a las cualidades estéticas, reafirma a renglón seguido la necesidad por parte de escritores y lectores negros de aceptar retratos que sean bellos pero a la vez realistas de la sociedad negra: “We are seriously crippling Negro art and literature by refusing to contemplate any but handsome heroes, unblemished heroines and flawless defenders; we insist on being always and everywhere all right and often we ruin our cause by claiming too much and admitting no faults”.

Y trató de llegar a una conclusión no del todo consecuente con sus otras afirmaciones en su “Criteria of Negro Art”:

Thus all Art is propaganda and ever must be, despite the wailing of the purists. I stand in utter shamelessness and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy. I do not care a dam for any art that is not used for propaganda (...). As it is now we are handing everything over to a white jury. If a colored man wants to publish a book, he has got to get a white newspaper to say it is great; and then you and I say so. We must come to a place where the work of art when it appears is reviewed and acclaimed by our own free and unfettered judgment⁵⁶.

Si en general Du Bois se mostró positivo ante las tesis de su colega Locke, había un aspecto del concepto de valor que no parecía satisfacerle:

⁵⁶ Du Bois, “Criteria of Negro Art.” *Crisis* 31, 1926: 29.

With one point alone do I differ... Mr. Locke has newly been sized with the idea that Beauty rather than Propaganda should be the object of Negro literature and art. His book proves the falseness of this thesis. This is a book filled and bursting with propaganda, but it is a propaganda for the most part beautiful and painstakingly done...

... If Mr. Locke's thesis is insisted upon too much it is going to turn the Negro Renaissance into decadence⁵⁷.

Es este punto sobre el valor de la propaganda en la obra de arte en el que ambos diferían en una cuestión de grado. Si bien ambos defendían la importancia de cierto retrato de la sociedad de color en la obra de arte como vehículo propagandístico, Locke siempre se mostró más partidario de colocar la belleza por encima de la propaganda:

Art in the best sense is rooted in self-expression and whether naive or sophisticated is self-contained. In our spiritual growth, genius and talent must more and more choose the role of group expression, or even, at times the role of free individualistic expression, in a word must choose art and put aside propaganda⁵⁸.

En este estado de las cosas podemos concluir que los puntos de partida de Du Bois y Locke al tratar de establecer códigos estéticos para el emergente panorama

⁵⁷ Ibid, p. 30.

⁵⁸ Alain Locke, "Art or Propaganda?", *Harlem* I, November, 1928, p. 12.

artístico de entonces no eran opuestos sino de distinta naturaleza teórica. Du Bois, aunque preocupado por los resultados de sus proyectos de investigación sociológica, pertenecía a una generación anterior y había orientado su producción intelectual hacia el terreno de lo pragmático. Por ello había sido siempre consciente del valor de difusión ideológica y estética que tenía la obra de arte. Locke, por su parte, igualmente interesado en la coexistencia de la cultura de la comunidad negra y de la sociedad blanca bajo un mismo universo artístico, era consciente de las desigualdades económicas, políticas y culturales. Pero, a diferencia de la militancia racial de Du Bois, él no estaba interesado en validar la realidad cultural del artista de color considerando ésta como una reacción a la supremacía del arte blanco.

Tal vez, si de algo podemos estar seguros, es de que las intenciones estéticas de Du Bois jamás pudieron separarse de las circunstancias sociales. De este modo, si no podemos reivindicar aquí la unicidad de sus propuestas estéticas, no debemos caer en la fácil asunción de que su papel en el desarrollo de lo que luego se llamó Harlem Renaissance se limitó a la arenga fácil o populista, como a veces han querido ver sus críticos. La intensidad de su labor tenía más que ver, no obstante, con preocupaciones de índole social, en un momento histórico en el que la dignidad de la obra de arte se reveló para él como elemento obligadamente ligado a la expresión de las necesidades más perentorias de la comunidad de color en el reconocimiento de las libertades sociales. De ahí que la estética y la propaganda estuvieran en Du Bois unidas por un vínculo que las convertía en un poderoso baluarte en el camino hacia la obtención de la representación social por la que él luchaba.

Nunca supeditó Du Bois, de todos modos, la función reivindicativa al valor de la creación artística, recordando siempre la extraordinaria dimensión artística de la tradición y el folklore de la comunidad negra:

In art and literature we should try to loose the tremendous emotional wealth of the Negro and the dramatic strength of his problems through writing... and other forms of art. We should resurrect forgotten ancient Negro art and history, and we should set the black man before the world as both a creative artist and a strong subject for artistic treatment⁵⁹.

En un tono similar, Locke considera el genio de la raza negra “as a vast spiritual endowment from which our best development have come and must come”⁶⁰.

No podemos olvidar la existencia de toda una serie de derechos y concesiones que aún estaban por refrendarse en la constitución de Estados Unidos, y por este motivo no es difícil entender que Du Bois no quisiera dejar pasar la oportunidad de utilizar la “belleza” estética para utilizar la obra de arte también como medio reivindicativo. Sin convertir el arte en panfleto, la misión era, pues, recuperar los valores tradicionales y aplicarlos en la creación artística para obtener un resultado digno, a la vez alejado de los referentes estéticos de la literatura de autores blancos y sin caer en el recurso fácil de la comicidad,

⁵⁹ W.E.B. Du Bois, *Crisis*, April, 1915, p. 151.

⁶⁰ Alain Locke, “The New Negro”, en *The New Negro*, Editor: Alain Locke, New York: Arno Press, 1968. p. 49.

ridiculizando la falta de familiaridad del hombre de color con la dinámica urbana a la que estaba tratando de integrarse.

Son estas las circunstancias que a veces hacen olvidarse a Du Bois de los criterios estéticos para proclamar que el fin primero del arte es la propaganda:

All in art is propaganda, and without propaganda there is no true art. But on the other hand, all propaganda is not art... If a person portrays ideal Negro life, the sole judgment of its success is whether the picture is a beautiful thing ... If he caricatures Negro life, and makes it sordid and despicable, is the idea well presented? [...] The difficulty with the Negro on the American stage is that the white audience demands caricatures, and the Negro, on the other hand either cringes to the demand because he needs the pay, or bitterly condemns every Negro book or show that does not paint colored folk at their best. Their criticisms should be aimed at the incompleteness of art expression –at the embargo which white wealth lays on full Negro expression- and a full picturing of the Negro soul⁶¹.

1. 6. LA METÁFORA DEL VIAJE: IDENTIDADES PERDIDAS Y RECUPERADAS

Antes de entrar de lleno en el análisis de la obra de Hughes a la luz de la ideología de la época en el próximo capítulo, hemos de detener nuestro interés en la dinámica de ese proyecto orientado a la consecución de la identidad como ciudadano, que se estaba

⁶¹ Du Bois, *Crisis* 37, 1930: 162.

organizando al mismo tiempo que en Harlem iban surgiendo las primeras manifestaciones literarias del Harlem Renaissance.

Ese trayecto desde la esclavitud al reconocimiento del individuo de color como ciudadano, ayuda a entender la utilización en la creación poética de la tradición como recurso para obtener una identidad literaria. Dos modelos se estaban perfilando en el ambiente literario de Harlem: el que hacía concesiones al público blanco, mediante la caricaturización del individuo de color en el período de adaptación al medio urbano, y el que se hacía eco de las llamadas a la calidad de la naciente creación artística, basada en la utilización de la tradición en una representación digna de la comunidad negra. El defensor más audaz de esta última era el propio W.E.B. Du Bois. Para él la transición desde la anulación de la identidad que marca la condición de esclavo, hasta su recuperación en la obtención del reconocimiento como ciudadano, pasa por la admisión de dos tipos de trayectorias: la experimentada por el hombre de color americano, y el reconocimiento de experiencias alternativas de integración para el hombre de color, en las que no se cuestiona el reconocimiento de sus derechos como ciudadano. Langston Hughes, hombre viajero también, participó de esta segunda alternativa en su creación literaria, incluyendo en ella tanto los valores tradicionales de su comunidad como la dimensión reivindicativa o propagandística derivada del ambiente narrativo o poético en la obra literaria.

La plasmación de las experiencias de integración de las que Du Bois fue testigo en sus viajes tienen su manifestación principal, como hemos observado antes, en su obra *Dark Princess*, donde sus experiencias como estudiante en Europa y la influencia de su estudio de la filosofía alemana del momento pasan a formar parte de la narración.

¿Cuáles son, pues, los pormenores del viaje como evento propiciador del cambio?

La experiencia del viaje a otras culturas se convierte así en referencia clave para la posterior materialización del proyecto de desarrollo de la comunidad negra en Du Bois.

A falta de conocimientos sobre los orígenes primigenios pre-esclavistas, o cuando menos, la admisión de un origen compuesto de geografías múltiples (por más que se use el término inclusivo *africano*, que no refleja identidades de modo preciso), lo más lógico es considerar como origen de la comunidad negra el mismo momento en que ésta empieza a tener presencia física en Estados Unidos, desechando de este modo premisas generalizadoras de tipo etnocéntrico para las que África seguía siendo el único origen a considerar. Es en este contexto, destino final de su viaje, en el que para la comunidad negra fuera de África empieza un proceso forzado de pérdida y de adquisición de una nueva identidad. La plena conciencia de esta identidad no tendrá lugar, ni para la población blanca ni para la comunidad negra, hasta el momento de la abolición de la esclavitud. Es entonces cuando estas identidades empezaron a manifestar públicamente sus carencias en materia de derechos civiles y políticos. Es éste también el principio de un viaje hacia el reconocimiento de su condición de ciudadanos.

Siguiendo con la metáfora del viaje, podríamos considerar que, por oposición a la movilización forzada que supone la esclavitud, al emprender un viaje de forma voluntaria, en cuyo trayecto nuestras señas de identidad quedan restringidas a un nombre (tal vez a un lugar de origen), se le permite al viajero o al turista deshacerse del peso que suponen la suma de factores que conforman una identidad compleja en un entorno

concreto. Esta identidad está elaborada a base de las conexiones con los demás y con nuestras posesiones, consolidadas a menudo en torno a la rutina con la que organizamos nuestra vida diaria. Es una de las primeras sensaciones placenteras proporcionadas por el viaje: el de ser novedad para el resto de las personas y lugares a los que accederemos.

Es precisamente a principios de siglo cuando el viaje de placer en tren o en barco comienza a tener una connotación intelectual. El ascenso social dentro de las clases medias, comienza a incluir el viaje como marca diferenciadora, una marca de refinamiento, de educación. Esta muestra de poder adquisitivo iba más allá de la mera acumulación de bienes, convirtiéndose en una marca de poder y distinción del mismo modo que lo es hoy la necesidad de incorporar al poder económico la experiencia artística, la participación en actividades o instituciones artístico-intelectuales, o el coleccionismo y la visita a los museos.

Pero no olvidemos que el viaje era sobre todo, desde la época colonial, una peregrinación que emprendían los emigrantes europeos a las colonias, o el viaje de índole mercantil, en el que habría que incluir el del transporte de esclavos hasta finales del siglo XIX. El comercio de esclavos supone la conversión del viajero en mercancía, despojando a éste de identidad. A este factor se une la anulación de la posibilidad de regreso, alternativa a la que el viajero voluntario o el turista puede recurrir en el momento en que lo desee, recuperando de este modo la identidad que les confiere la pertenencia a un entorno social. Hemos de tener en cuenta también que la identidad anulada por la esclavitud no es recuperable con su abolición. La recuperación de la libertad deja al ex-esclavo al principio de un largo camino hacia el desarrollo de una nueva posición en el

organigrama social dominado por la población blanca. Es bajo esta asunción por lo que Du Bois recurre a la institucionalización del origen de la comunidad negra estadounidense a partir de la abolición de la esclavitud, pero sin olvidar que parte de los valores de la comunidad negra en Estados Unidos son también fruto de la mezcla de identidades que surge en el mismo trayecto desde sus lugares de origen. El principio del camino hacia la integración tiene así un referente compartido: África-Estados Unidos, que sirve como metáfora del trayecto a recorrer por la identidad del ex-esclavo, entre la identidad aniquilada y aquella que se ha de adquirir.

La dinámica social estaba aún firmemente asentada en estructuras precedentes, y aunque las propuestas ideológicas, incluyendo las de Du Bois, parten de una coyuntura postesclavista, los avances en el terreno de lo social están aún contaminados de los ecos de momentos anteriores, es decir de la condición de hombre de color como esclavo. En *The Souls of Black Folks*, Du Bois encuentra los orígenes de la esclavitud en la situación sociopolítica del momento, en los viajes expansionistas de los europeos y sus intenciones de conquista. Por supuesto, este tipo de reflexiones suenan familiares en los oídos del lector de origen hispánico, por formar parte también del discurso postcolonial de su cultura. Así lo ve Du Bois:

... the characteristic of our age is the contact of European Civilization with the world's undeveloped peoples... War, murder, slavery extermination, and debauchery, -this has again and again

been the result of carrying civilization and the blessed gospel to the isles of the sea and the heathen without the law⁶².

También en *The Souls...*, Du Bois mantiene que la supremacía del blanco europeo está basada única y exclusivamente en la implantación de un régimen de *terror*, sancionado por su apropiación del papel de transmisor de la palabra de Dios. La consideración de la esclavitud como una variante del expansionismo colonial necesita de ciertas precisiones: la esclavitud es la expresión máxima del *terror* si consideramos que no hay aquí un intento de dominación o conquista con la consiguiente imposición de un régimen socio-político y religioso, sino de la apropiación del individuo con la única intención de utilizarlo como mano de obra.

En el artículo de Clifford “Notes on Travel and Theory”, recoge éste la clasificación que Paul Fussel hace de los viajeros de entreguerras: el explorador, el viajero y el turista⁶³. No aparece ya la figura del conquistador, pero tampoco considera dentro de la categoría del viajero la figura del inmigrante, tal vez porque según sus parámetros, el viaje del inmigrante tiene un obvio punto de origen pero su fin es, cuando menos, impreciso.

Centrándonos en nuestro microcosmos neoyorquino, el individuo blanco que viaja a Harlem con la intención de experimentar lo exótico y terminar su viaje volviendo

⁶² Du Bois. *The Souls of Black Folks*. New York: Bantam, 1989, p. 114.

⁶³ Clifford James. “Notes on Travel and Theory”. *Inscriptions* 5, (1989): 172-173.

a casa, nos obliga a repensar su condición, puesto que dada la composición del tejido social de la época, el blanco que viaja a Harlem se encuentra en la mayoría de los casos en mitad de un viaje en el que su condición es la de explorador, pero es también la del turista privilegiado por la supremacía del blanco.

No es tampoco un inmigrante que haya de someterse a la dinámica de la geografía que visita, sino que llega con sus propias reglas. En este sentido, si tomamos como parámetro de referencia el concepto de *terror*, el viajero-visitante de Harlem sería la versión del siglo XX del conquistador europeo, que no necesita esgrimir argumentos de poder porque forman parte ya de la dinámica social desde etapas anteriores. El encuentro de las dos comunidades en el espacio de Harlem no modifica las relaciones de poder. El ciudadano blanco se desplaza a Harlem para escapar momentáneamente de una realidad que restringe el acceso a ciertas libertades, pero el viaje no requiere ni un enmascaramiento de las intenciones del viaje con motivaciones religiosas, como en el periodo de dominación colonial, ni se propone modificar la identidad del indígena/residente durante su viaje. En la caracterización de Fussel, el blanco sería un turista. No hay, como hemos mencionado antes, interés por la experimentación ni el aprendizaje, ni tampoco se produce una subversión en las estructuras de poder. De este modo, los viajes a los cabarets, teatros y lugares de diversión de Harlem sirven para mantener el control del mecanismo segregacionista que, dada su popularidad, sirve también de vehículo propagandístico por la repercusión que este escaparate de la supremacía blanca tenía en el resto del país.

Por todos era sabido que los “viajes” de la gente blanca a Harlem, habían empezado con una especie de “colonización” por parte de empresarios blancos que

habían visto un negocio potencial en la venta ilegal de alcohol desde el principio de la ley seca. Esta pequeña ocupación establece claramente los niveles de poder, y asegura al viajero el mantenimiento de su supremacía. Las reglas no estaban sancionadas esta vez por la divinidad, sino por el propio sistema: de entre los locales más populares y concurridos, solo *Smalls* y *Happy Rhone's* permitían la entrada al público de color, formado por una minoría en la que se encontraban hombres y mujeres de color con recursos económicos o artistas conocidos. El resto se mantenía firme a las restricciones segregacionistas, denominadas como leyes de “Jim Crow”.

De este modo el público de color se concentraba en locales de diversión propios a los que la clientela blanca podía entrar también. Langston Hughes, en su biografía describe así el ambiente: “[The Cotton Club] was a Jim Crow club for gansters and monied whites. The cabarets and bars where formerly only colored people laughed and sang were frequented by whites who were given the best ringside tables to sit and stare at the Negro customers like amusing animals in a zoo”⁶⁴. Dentro de estos locales las jerarquías estaban también estrictamente marcadas, y solo los músicos y las bailarinas ponían la nota de color.

⁶⁴ Langston Hughes, *The Big Sea*. New York: Hill & Wang, 1940, 224-225. Ésta es precisamente la impresión con la que se queda García Lorca cuando visita uno de estos cabarets, no del todo exenta de cierta candidez de turista observador: “Yo vi en un cabaret, cuya masa de público danzante era negra y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente, bajo una invisible lluvia de fuego”. En Federico García Lorca, *Obras Completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 351.

1. 7. COSMOPOLITISMO: LANGSTON HUGHES HEREDERO DEL LEGADO IDEOLÓGICO Y ESTÉTICO DE ALAIN LOCKE Y W.E.B. DU BOIS

1. 7. 1. COSMOPOLITISMO AYER Y HOY

La conclusión final de este repaso por el trasfondo ideológico y estético del Harlem Renaissance tiene por objeto demostrar que la esencia de las propuestas de Du Bois y de Alain Locke se encuadran en un marco que, por encima de las aspiraciones reivindicativas, está basado en la apertura hacia un futuro en el que la educación facilite la integración y el respeto de la comunidad blanca.

Tomemos como base de toda propuesta cosmopolita la superación de la frontera entre la comunidad que se retroalimenta cultural y económicamente y aquella que empieza a establecer datos con otras comunidades para solucionar el abastecimiento de sus crecientes necesidades. Tomemos también como elemento de genuino aperturismo el hecho de que con el intercambio mercantil puede y debe surgir también la educación de ambas partes mediante el intercambio cultural añadido. Bien mirado, el proyecto integrador de Du Bois y de Alain Locke, el otro líder ideológico y estético del Harlem Renaissance, es un buen ejemplo de ello, con la salvedad de que su proyecto de integración no contaba con una respuesta por parte de la otra comunidad.

El factor que el poder juega en estos intercambios no ha de tener un papel decisivo en la mutua educación en los valores de ambas comunidades. Los ejemplos que a lo largo de la historia se han sucedido son numerosos: desde el intercambio que el Imperio Romano establece en su expansión para abastecer las necesidades de una Roma en continuo crecimiento, hasta el traslado de servicios de atención al cliente de las grandes multinacionales a India, Pakistán o Suramérica. Du Bois y Locke eran

conscientes de que el intercambio cultural podía producirse independientemente del hecho de que, por entonces, el factor ‘poder’ sí era decisivo.

Las consideraciones de las propuestas de Locke y Du Bois como aperturistas o cosmopolitas, incluso en aquellos casos en que Du Bois apela al etnocentrismo en sus aspiraciones pan-africanistas, tienen una respuesta en la propia etimología de la palabra cosmopolita, que con el significado de “ciudadano del cosmos” fue acuñada por primera vez por los llamados cínicos en el siglo IV antes de Cristo. La formulación subyacente detrás de este término pretendía ser paradójica, y reflejaba el escepticismo de los cínicos hacia el concepto de costumbre y tradición. Un ciudadano, *polites*, pertenecía a una *polis* particular, una ciudad a la que debía lealtad. Con el concepto de *cosmos* se referían al mundo, no sólo considerando el planeta tierra, sino el universo entero. Con la idea de cosmopolitismo se rechazaba así la noción de que un ciudadano perteneciera solo a una comunidad entre comunidades.

La idea fue retomada y ampliada por los estoicos, hecho que tuvo una influencia decisiva en la historia del pensamiento de la humanidad. El cosmopolitismo de los estoicos romanos, Cicerón, Séneca, Epicteto y el emperador Marco Aurelio, se incorpora progresivamente desde el siglo III después de Cristo al discurso imperial, una vez que el cristianismo se convierte en religión del imperio romano, y se ha revelado recurrentemente productivo en las expansiones imperiales y coloniales desde entonces.

Posiblemente, como observa Anthony Appiah, por la forma en que la propuesta de San Pablo acerca de la existencia de un solo Jesucristo, se inserta en las convicciones estoicas del emperador Marco Aurelio sobre la unicidad del universo⁶⁵.

El concepto de cosmopolitismo jugó un papel decisivo en la Ilustración, alcanzando su máxima relevancia durante aquel periodo en la “Declaración de los derechos del hombre” de Immanuel Kant que proponía la creación de una “liga de naciones”.

En 1788, Christoph Martin Wieland, conocido como el Voltaire alemán, describió un peculiar ideal del cosmopolita: “Cosmopolitans regard all the people of the earth as so many branches of a single family, and the universe as a state, of which they, with innumerable other rational beings, are citizens, promoting together under the general laws of nature the perfection of the whole, while each in his own fashion is busy about his own well-being”⁶⁶.

El mismo Voltaire habló también elocuentemente de la obligación de entenderse con todos aquellos con los que compartimos el planeta: “Fed by the products of their soil, dressed in their fabrics, amused by games they invented, instructed even by their ancient moral fables, why would we neglect to understand the mind of these nations, among

⁶⁵ Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006, p. 12. El comentario sobre la etimología de la palabra “cosmopolitismo” está también tomado de esta obra. La traducción es mía.

⁶⁶ Christoph Martin Wieland, “Das Geheimniß des Kosmopolitenordens,” *Teutscher Merkur*, August 1788, p. 107. En Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006. p. xv.

whom our European traders have traveled ever since they could find a way to get to them.”⁶⁷

Quedan claras cuáles son las dos claves del cosmopolitismo: la obligación de estrechar relaciones con aquellos con quienes no estamos relacionados por razones de parentesco o ciudadanía y la necesidad de tomar en serio no sólo el valor de otros individuos porque son seres humanos, sino por lo que esto significa: un entramado de creencias y prácticas por las que el cosmopolita ha de interesarse, esperando recibir un tratamiento recíproco similar. Como propone Appiah, hay ocasiones en que estos ideales chocan, ocasionando enfrentamientos dialécticos o incluso bélicos. El cosmopolitismo se convierte así no en una solución, sino en un duro reto. Y este es el tipo de cosmopolitismo que aquí queremos reivindicar para Du Bois y Alain Locke. Los postulados del primero encuentran un complemento esencial en nuestra propuesta que trata de llamar la atención sobre la función integracionista del Harlem Renaissance, sirviendo como un ejemplo de cosmopolitismo con el que se dirige la atención hacia unas las circunstancias de un grupo específico .

1. 7. 2. LA INCIDENCIA DEL PENSAMIENTO EUROPEO EN LOS DICTADOS TEÓRICOS DEL HARLEM RENAISSANCE. ALAIN LOCKE Y SU CONCEPTO DE VALOR

Alain LeRoy Locke (1886-1954), formado en la tradición filosófica europea, comparte con Du Bois una amplitud de miras que se refleja en las propuestas filosóficas de sus escritos sobre el futuro de la comunidad negra. Locke desarrolló su propia teoría

⁶⁷ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, vol. 16 of *Oeuvres Complètes de Voltaire*. Paris: L'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1784, p. 241. En Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton, 2006.

axiológica a partir de la noción kantiana de valor absoluto. En última instancia, pretendía Locke avanzar en el estudio de las repercusiones que el valor dado a los valores tradicionales podía tener en su aplicación práctica dentro de una comunidad que había perdido los suyos originarios y trataba de organizar su tradición a partir de la amalgama de costumbres que se había producido en un contexto geográfico ajeno, como era el de Estados Unidos.

En la creación de esta nueva personalidad, le interesaba a Locke el estudio de las mutaciones de los valores de la comunidad definidos por el entorno. Por tipo de valor, Locke entiende la cualidad o naturaleza esencial del valor en cuestión, es decir, las cualidades que definen un valor como ético, estético, religioso, económico, etc, y diferencia Locke entre dos tipos de valores: los de transgresión y los inmanentes, que en ocasiones sintetiza como valores éticos y valores estéticos⁶⁸.

Uno de los aspectos que llama la atención en la apuesta teórica de Locke es la consideración de una posibilidad de intercambio entre valores. Así, el razonamiento lógico puede acercarse a ciertos valores estéticos, y una celebración religiosa puede convertirse en hermosa muestra ritual para alguien que se acerque como espectador desde otra cultura o religión. Partiendo de la hipótesis de que los valores tienen su origen en respuestas sensitivas hacia los valores originales de un determinado objeto, el trasvase de valores propuesto por Locke permite concluir que el juicio valorativo simplemente hace explícito aquello que forma parte del objeto juzgado, y este juicio requiere de una cierta disposición o actitud moral, la cual hace posible esa fluctuación de valores.

⁶⁸ Véase la tesis doctoral de Alain Locke: *The Problem of Classification of Theory of Value*, Harvard University, 1818, I, 2.

Fuertemente influido por la interpretación hegeliana de la filosofía de Kant, su noción de valor absoluto se opone en parte a la de Platón, para quien la admisión de la existencia de valores absolutos parte de la asunción de la existencia de estándares universales de *lo bueno*, solo cognoscibles mediante la razón. En Locke, como se ha mencionado más arriba, existía por el contrario una flexibilidad en la noción de valor que hacía intercambiables los valores estéticos e intelectuales en determinados procesos cognoscitivos. Este factor hacía atractivas las propuestas de Locke para Du Bois, quien compartía con él la concepción hegeliana de que el valor o idea se manifestaban evolutivamente bajo las formas de naturaleza y de espíritu. Esta es la base ideológica tras la que subyace, en su aplicación práctica, la necesidad de legitimar la obra de arte a partir de la consideración de los “valores tradicionales” de la comunidad negra post-esclavista. Se reconoce así que estos son el producto de la evolución de unos valores primigenios adaptados a la nueva situación a que los ha abocado la esclavitud.

En Locke, la noción de valor pasa por tres estadios interrelacionados. En un principio su teoría se mantuvo cercana al concepto de valor kantiano. Posteriormente, debido a sus contactos con Einstein y su, por entonces, novedosa teoría de la relatividad, su noción de valor evolucionó hacia un cuestionamiento de los principios kantianos. A este cuestionamiento contribuye la circunstancia de que Locke se encontraba en aquellos días estudiando simultáneamente en Oxford y en Berlín, aquí como alumno de Franz Boas. La influencia de Boas, quien mantenía que no había estándares de bien y mal⁶⁹,

⁶⁹ Las ideas de Franz Boas fueron recogidas y respetadas por Locke y Du Bois porque fue él quien primero sugirió la inclusión de África en el proyecto de legitimación de la identidad del esclavo. Gilroy lo considera clave en el cambio de rumbo en el discurso de Du Bois, cuando este decide expandir el concepto de libertad utilizando África como lugar mítico de referencia en sus propuestas pan-africanistas.

hizo posible el giro en el estudio de Locke hacia posturas marcadamente relativistas sobre la noción de valor.

Por último, su concepto de valor encontró legitimación en los trabajos sobre Nietzsche. En sus propuestas, según Locke, se atestiguaba la existencia de una conexión definitiva entre conflicto social y valores absolutos. Este hecho había provocado la cuestión de la denominada por Nietzsche “transvaluation of values” que, según Locke, había inaugurado la teoría moderna de valor, al cuestionar la legitimidad de los valores tradicionales como valores absolutos. En la lecutra de Locke, la *crisis de valores*, tema de por sí vigente en el pensamiento de principios del siglo XX, tiene en su origen nuestro cuestionamiento de la existencia misma de valores absolutos, y es esta crisis la que marca el principio de la axiología moderna⁷⁰.

Estas propuestas que combinan flexibilidad en el concepto de valor con la constante re-evaluación de sus teorías, según influencias externas de origen variado, nos hacen pensar que en Locke coinciden una moral de base cosmopolita y ciertos sentimientos nacionalistas derivados de su origen racial. Aunque en principio parecería tratarse de conceptos contradictorios, en Locke encuentran solución la potencial negatividad contenida en posturas raciales radicales y el orgullo de la pertenencia a una comunidad marcada racialmente. Estos planteamientos reflejan la presencia de una ética formada en años de educación en su país de origen, así como de las experiencias intelectuales y personales internacionales que, como en el caso de Du Bois, jugaron sin duda un papel decisivo en la conformación de una identidad cosmopolita.

⁷⁰ Véase: Russell J. Linnemann, *Alain Locke, Reflections on a Modern Renaissance Man*. Baton Rouge and London: Louisiana Universtiy Press, 1982, pp. 112-132.

El dilema entre cosmopolitismo y nacionalismo, entendiendo este último como la pertenencia a un grupo racial, se resuelve en Locke mediante una disposición al consenso entre ambos componentes de su identidad:

Personally I belong to such a minority, and have had some part in the revival of its suppressed hopes; but if I thought it irreconcilable with the future development of internationalism and the approach toward universalism to foster the racial sense, stimulate the racial consciousness and help revive the lapsing racial tradition, I would count myself a dangerous reactionary, and be ashamed of what I still think is a worthy and constructive cause⁷¹.

La solución aperturista pasa en Locke por la superación de prejuicios históricos y la adaptación de nuestras costumbres a la dinámica presente de las naciones, sin olvidar la legitimidad de nuestra tradición:

If we argue for raciality as a desirable thing, we seem to argue for the present practice of nations and to sanction the pride and prejudice of past history. Whereas, if we condemn these things, we seem close to a rejection of race as something useful in human life and desirable to perpetuate. [...] We must live in terms of our own particular institution and mores, assert and cherish our own specific values, and

⁷¹ Alain Locke, "The Construction of Race to Culture", *Student World*, 1950, p. 351. En *Alain Locke: Reflections of a Modern Renaissance Man*, Ed. Russell J. Linnemann, Baton Rouge and London: Louisiana State University, 1982, p. 40.

we could not, even if it were desirable, uproot our own tradition and loyalties⁷².

Para la aplicación pragmática de estos conceptos relativistas de valor recurre Locke a referencias que le permiten aludir a cuestiones raciales y a la construcción de valores dentro de la comunidad negra. Tomando en cuenta cuestiones de tipo estético y cultural, trata de aislar lo que él denominaba “constantes culturales” en la formación de la identidad de dicha comunidad. En su artículo “A Functional View of Value Ultimates”, Locke recurre a la comparación del concepto de justicia en el sentido europeo, y lo opone al significado que este concepto tiene en África, para poner así de manifiesto los condicionantes impuestos por la identidad cultural de la comunidad a la que la justicia se aplica. En otras palabras: Locke trataba de allanar el camino de la comunidad en busca de su identidad mediante la identificación de los valores vigentes dentro de esa comunidad y su comportamiento en el entorno geográfico de la América que, al mismo tiempo, sufría los efectos del cuestionamiento de los valores tradicionales. El objetivo final, mediante este análisis comparativo entre culturas, era no sólo poner de manifiesto la importancia del contexto en la identificación de valores culturales intrínsecos, sino también demostrar además la existencia de premisas de tipo cultural que afectan a ciertos aspectos de la cultura de una comunidad. Locke toma como referencia el concepto de justicia y a partir de ahí empieza su cuestionamiento de la existencia de propuestas absolutas o constantes

⁷² Alain Locke, “The Construction of Race and Culture”, p. 41.

universales cuando se trata de valores éticos. Tratando de obtener conclusiones acerca de la posibilidad de aislar valores culturales que están a salvo de esas propuestas absolutas⁷³.

En opinión de Locke, sólo el cuestionamiento de los valores absolutos hace posible la consideración de su existencia dentro de la comunidad de color, al mismo tiempo que la capacidad de adaptación de los valores se ve como una posibilidad de futuro en el camino hacia la integración. La oscilación de Locke entre cosmopolitismo y nacionalismo, a pesar de contener ecos de la “doble consciencia” de Du Bois, no era contemplada por él como obstáculo para una aceptación de soluciones intermedias entre lo individual y lo colectivo.

1. 7. 3. EL PAPEL DE LA EDUCACIÓN EN LA CONSOLIDACIÓN DE VALORES ESTÉTICOS Y DE LA IDENTIDAD RACIAL. EL PENSAMIENTO EUROPEO EN EL HARLEM RENAISSANCE.

¿Dónde tienen su encuentro y razón de ser en este proyecto las propuestas de Locke y de Du Bois? Dadas sus experiencias interraciales en países donde la integración de los ciudadanos de color no había estado sometida a la necesidad de reclamar su identidad tras un periodo de esclavitud, el plan de Du Bois y Locke pasaba por consecución de un *status* de ciudadano para hombres y mujeres de color basado en la libertad de elección que se ofrecía al blanco. La gran esperanza por parte de ambos estaba en una propuesta que combinara valores tradicionales con valores individuales, en lo que fue desde un punto de vista práctico la gran apuesta aperturista de ambos. Esta esperanza estaba puesta en la educación, factor que ilustra también nuestra intención de reclamar el

⁷³ Alain Locke, “A Functional View of Value Ultimate”. En *The Philosophy of Alain Locke: Harlem, Renaissance and Beyond*. Leonard Harris, ed., Philadelphia: Temple University Press, 1989.

otro rasgo del cosmopolitismo en las propuestas intelectuales de ambos filósofos: la formación académica.

Tanto Du Bois como Locke abogaban por la superación de barreras raciales a través de un particular concepto de “elitismo” que los dos compartieron y defendieron, no sólo como clave para consolidar los valores socio-culturales de la comunidad negra, sino también como elemento necesario para que los valores de ésta pasaran a formar parte de la tradición del país. Según Du Bois, los prejuicios raciales tenían su origen principal en la ignorancia, por lo que confiaba que la tarea educativa era crucial, tanto para la población blanca como la de color. Desde dentro de la comunidad negra Du Bois y Locke trabajaban por avanzar en la educación, pero sus llamadas a la representación de los valores de la comunidad negra en el arte y la literatura, no dejaban de ser parte de esta confianza depositada en la educación: “When the truth was properly presented, the monstrous wrong of race hate must melt and melt quickly before it”⁷⁴.

Desde dentro de la comunidad negra, los objetivos finales de la tarea educativa estarían al servicio de la superación del analfabetismo y la ignorancia. La educación contribuiría finalmente a la emancipación total de la identificación del ciudadano de color con su pasado como esclavo, el reconocimiento a nivel legal de sus derechos y la aceptación de sus valores, así como la influencia que estos estaban empezando a tener en el panorama artístico y social de Estados Unidos. De hecho, su defensa de la educación en las artes para la comunidad negra, les servía como metáfora de dicha integración en el resto de los niveles de la dinámica social.

⁷⁴ Du Bois, *Dusk of Dawn: An essay Toward an Autobiography of Race Concept*, New York: Harcourt Brace, 1940, pp. 282-284.

En su aplicación práctica, las propuestas de Du Bois-Locke competían con el pragmatismo radical de Booker T. Washington, en lo que la crítica ha visto a veces como una reacción ambivalente ante la idea de progreso y modernidad por lo que consideran como una apuesta de futuro que no está en consonancia con su época⁷⁵. Si bien tanto Du Bois-Locke como Booker T. Washington compartían la idea de que era necesario primero formar una minoría que pusiera en marcha un proyecto serio de desarrollo para la comunidad negra⁷⁶, no estaban de acuerdo en la manera de llevarlo a cabo.

Washington hacía hincapié en la importancia de la formación de un grupo selecto en temas de tipo económico y mercantil para promover el desarrollo de la comunidad negra. Según su punto de vista, la integración social de sus miembros mediante el acceso al mundo financiero pasaba por la consecución de bienes que les abriera paso en el mundo de los negocios. El poder económico permitiría al negro adquirir una identidad derivada de su poder adquisitivo, y este grupo de líderes se encargaría de ir formando paulatinamente a otras generaciones en estas disciplinas mercantiles.

Por su parte, la postura compartida de Du Bois y Alain Locke, partía de la necesidad de organización de una élite con un excelente nivel educativo, pero de corte más humanístico que el propuesto por Washington. El tipo de preparación que conduciría a la comunidad negra por un camino de liberación consistiría, según ellos, en la adquisición de altos valores culturales en las artes, la música, el drama, la poesía y la historia. Obviamente todas estas destrezas estaban al servicio de la formación de líderes capaces de mantener un debate productivo con las instituciones. Mientras el tipo de

⁷⁵ Paul Giroy, *The Black Atlantic*, op. cit., p.128.

⁷⁶ Locke y Du Bois acuñaron la denominación “The Talented Tenth” para denominar a este grupo de líderes potenciales con los que echar a andar su proyecto de desarrollo para la comunidad de color.

formación propuesto por Washington contribuiría sólo, según Du Bois-Locke, al desarrollo de la comunidad en el terreno laboral. La formación intelectual permitiría, según ellos, el único salvoconducto que haría posible el acceso del individuo de color a círculos jerárquicos que le estarían vedados de fomentarse sólo el aspecto mercantil y laboral. Para la consecución de una integración social total, esta minoría educada o élite serviría al mismo tiempo como intermediaria con las instituciones, y como modelo en que el resto de la comunidad habría de encontrar inspiración en su lucha por incorporarse al entramado social con igualdad de condiciones.

Esta idea de Locke está directamente relacionada con la idea de destino en Hegel. Lo que para él era el “destino nacional”, es en el organigrama de Locke el “objetivo nacional” (“national goal”). Ambos procesos comprenden un período de lucha para la liberación/integración que, en el caso de Locke se haría realidad contando con la existencia de esa minoría educada que se encargaría de conducir a la mayoría hacia el objetivo último. La insistencia en los aspectos humanísticos de la educación tenía también que ver con una firme creencia, sobre todo en el caso de Locke, en la capacidad creadora de la comunidad negra, que habría de tenerse muy en cuenta en el camino hacia la integración:

It's obvious, in spite of the great necessity for practical and economic contribution, in the future on the part of the Negro, that the main line of Negro development must necessarily be artistic, cultural, moral and spiritual [...]. Indeed, as what seems to be the special race genius matures and gains momentum, it becomes increasingly apparent that the Negro's unique experiences and

heredity combined may have fitted him for a special creative role in American life as an artist class, as a special re-agent, and as spiritual leaven⁷⁷.

La educación considerada como vía de nivelación entre las opiniones encontradas de blancos y la población de color nos sirve de metáfora del mensaje de entendimiento entre comunidades que subyace en las propuestas de Du Bois y Locke. La precisión de la propuesta sobre el valor de Locke facilita la comprensión de las oscilaciones que a veces salpican el entramado teórico de Du Bois, consecuencia de la naturaleza dual de su concepto de “doble consciencia”.

Tal vez la exposición más sintética del hermanamiento de factores socio-políticos y de la coyuntura artística con una dimensión cosmopolita en el pensamiento de Du Bois es la que Paul Gilroy parafrasea en *The Black Atlantic*. En sus palabras podemos ver cómo el pragmatismo de Du Bois, influido por la experiencia europea, hizo posible la organización práctica de un proyecto de futuro con propuestas reivindicativas, cuya interpretación no es misión de este proyecto literario. Incluso aquí, el anti-americanismo con el que Du Bois radicalizó sus propuestas, se podría interpretar precisamente como indicio de esa necesaria expansión hacia áreas donde las circunstancias son más favorables:

Cornel West locates Du Bois in the all-American landscape provided by a genealogy of pragmatism. For West, Du Bois's work

⁷⁷ Alain Locke, “Negro Contributions to America”, *The World Tomorrow* 12, June 1929, p. 275.

becomes a response to the turn-of-the-century crisis in American pragmatism. His turn away from epistemology-centered scholastic philosophy is read as a manifestation of bluff, no-nonsense Americana in intellectual work which marks Du Bois as the authentic offspring of Emerson, Dewey, and William James. West sees Du Bois's time in Europe mainly as a period in which his anti-imperialism and anti-Americanism developed. He plays down the impact of Hegel on Du Bois but emphasizes that *The Souls of Black Folks* was produced at a time when its author was still stressing the "backwardness" of American blacks. According to West, Du Bois felt that their backwardness could be remedied by an elitist and paternalist political agenda that viewed racism as an expression of stupidity and implied that progress, rational social policy, and the Victorian moral virtues advocated by the talented tenth could uplift the black masses. Du Bois provide American pragmatism with what it lacks⁷⁸.

La intencionalidad expansionista de Du Bois, reconocida aquí como la combinación de una voluntad de alcance cosmopolita y reivindicativo, respaldada intelectualmente por su principio de la doble conciencia y estéticamente por su respeto de la relación entre primitivismo y valores tradicionales en el arte y la música (compartidas con Locke), convierten las propuestas de Du Bois, sobre todo, y de Locke también, en

⁷⁸ Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, p.136.

escenario ideológico idóneo para analizar lo que en la obra de Langston Hughes hay de aperturismo literario e intelectual. Aunque nuestro proyecto se va a concentrar en la primera etapa creativa de Hughes, en la cual la influencia del blues sureño es a la vez genuina y estéticamente productiva, los paradigmas ideológicos y temáticos de toda su obra van a elaborarse a partir de este modelo formal inicial, que combina el uso de la tradición como fuente de inspiración con una voluntad innovadora a partir de esos modelos. La influencia del pensamiento de Du Bois y Locke en el camino estético que va a tomar Langston Hughes, y que aquí hemos querido considerar como decisivo, nos ha hecho también restringir el campo textual en el que nos vamos a concentrar, y así nos referiremos a partir de aquí a la obra de éste contenida en *The Weary Blues* (1926) y *Fine Clothes to The Jew* (1927), sus dos primeros poemarios, en los que se contiene tanto la esencia estética de lo popular como la adaptación personalizada que, de la llamada intelectual y formal de Du Bois y Locke, supo elaborar el propio Langston Hughes.

En ellos tienen su expresión más depurada esa combinación de visión lírica y recreación realista que Du Bois proponía. Por un lado, la elegancia del verso de Hughes surge precisamente del hecho de haber sabido encontrar un equilibrio lírico entre los modelos formales y temáticos de la tradición y la combinación en el lenguaje de un mensaje con la justa dosis de realismo, la estilización de las formas musicales del blues y una representación genuina de las costumbres de la comunidad de color. Por otro, y de acuerdo a lo expuesto hasta aquí sobre los modelos estéticos y temáticos de Du Bois, hemos de reconocer también que la obra poética de Hughes debe su integridad, en gran parte, a la orientación del maestro Du Bois.

No nos concentraremos esencialmente en la dimensión folklórica de su poesía de raigambre popular, pues existe en la voz poética de Hughes una multiplicidad de matices que se unen a los de la tradición popular de su comunidad. Entre los valores populares y la voz reivindicativa que se alza contra de la injusticia que estaba sufriendo la comunidad de color por entonces en Estados Unidos, vamos a encontrarnos con toda una gama de elementos estéticos y de contenido con los que intentamos acercarlo a la obra de García Lorca. Esta es la idea que subyace en la elección de su poesía elaborada *a ritmo de blues*, pues es en la que se condensan la recuperación de lo popular y su velada función propagandística. La música blues se hermana así al romance para hacer posible el análisis de ambos como formas de expresión de dolor universal.

Al mismo tiempo, sin olvidar que en nuestro proyecto pretendemos establecer relaciones literarias desde el punto de vista de la identidad de la voz poética, nos favorece también el hecho de que en Hughes se encuentran reunidas, por un lado, la del poeta de color que se propone recuperar los valores tradicionales presentes en la música y el folklore sureño y, por otro, la identidad hecha de experiencias personales fuera de la comunidad, que lo legitiman como ciudadano del mundo con una mirada particular. Es esta combinación la que finalmente lo conduce a la experiencia poética “externa” en la traducción. Lo personal y lo poético se mezclan en esta mirada; las experiencias vividas y los referentes estéticos aprehendidos son precisamente el fruto de una intencionalidad vital y cosmopolita que le sirvieron también como salvoconducto hacia la creación poética de otros autores que, como García Lorca, compartían no solo inquietudes estéticas sino laberintos interiores que se traducían en complicidades expresadas en ciertos niveles de lenguaje, como vamos a ver más adelante.

Langston Hughes no escribe solamente haciéndose eco del principio de la doble conciencia de Du Bois sino que en ese bosque de consejos formales, a veces poco preciso, que Du Bois dibujaba al tratar del código estético a seguir en el arte, Hughes encuentra una salida recurriendo a la superación de la tradición mediante la reelaboración, como veremos luego, de los patrones formales tradicionales para encontrar su propia voz. No estamos proponiendo la existencia de un seguimiento estrecho o “militante” por parte de Langston Hughes de las propuestas de Du Bois, sino de una elección estética que al mismo tiempo le permite hacer suyos los motivos del nuevo “Negro Art”. La vocación universalista y cosmopolita de Hughes le permite la superación de patrones literarios establecidos y tiene reflejo directo en el hecho de que no fuera nunca amigo de propuestas teóricas estrictas. Todos estos rasgos de su personalidad literaria hablan por sí solos de su voluntad aperturista y permiten comprender mejor la originalidad de su arte:

Suspicious of theory, Hughes had nevertheless identified one of the main ideas behind his theory of composition –the notion of an aesthetic of simplicity, sanctioned finally by democratic culture but having a discipline and standards just as the baroque or the rococo, for example, had their own. That simplicity had its dangers both extended its challenge and increase its rewards⁷⁹.

⁷⁹ Arnold Rampersad, “Hughes’s *Fine Clothes to the Jew*”. En: *Langston Hughes. Critical Perspectives. Past and Present*. Ed. Henry Louis Gates and K.A. Appiah. New York: Amistad, 1993.

En Hughes el sincretismo cultural en el que se origina el folklore de la comunidad de color en Estados Unidos le sirve como punto de partida para explorar más profundamente la realidad del principio de la doble consciencia de Du Bois y los pormenores de su propia identidad como ciudadano de color en Estados Unidos y como hombre de color cuyo folklore tiene sus raíces en regiones remotas.

El blues sureño se convierte así en el ingrediente que Hughes necesita para construir su identidad literaria, como poeta de color y como artista americano. En última instancia, será su inquietud por explorar otras literaturas que aportaran algo a la resolución de inquietudes personales y estéticas, lo que dotará a su creación poética de esa dimensión cosmopolita que aquí queremos recuperar para su obra.

Esta ha sido también la que ha permitido recorrer un camino inverso desde nuestra literatura a la de quien se acercó a la nuestra para entregarse al proceso de reconceptualización que supone la traducción de la poesía. Si como propone Appiah, la misión principal del ciudadano del mundo es la de fundir las costumbres propias en las de las culturas ajenas, podemos estar seguros de que es esta voluntad la que subyace tras el hermanamiento literario que hizo posible el encuentro entre Langston Hughes y Federico García Lorca, de cuyos orígenes y consecuencias vamos a tratar con detalle en los próximos capítulos.

CAPÍTULO 2:**LENGUAJE POPULAR Y LENGUAJE POÉTICO. LA MÚSICA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN, ENTRE LA TRADICIÓN LÍRICA Y LA INNOVACIÓN POÉTICA****2. 1. FEDERICO GARCÍA LORCA: EL ENCUENTRO ENTRE LA ESTÉTICA DE LO JONDO Y LA INNOVACIÓN POÉTICA**

El cante jondo se acerca al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y de estilización. Es, pues un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, donde la ruina histórica, el fragmento lírico comido por la arena, aparecen vivos como en la primera mañana de su vida.

[...] Se trata de un canto netamente andaluz que existía en germen antes de que los gitanos llegaran, como existía el arco de herradura antes que los árabes lo utilizaran como forma característica de su arquitectura. Un canto que ya está levantado en Andalucía, desde Tartesos, amasado con la sangre del África del Norte y probablemente con vetas profundas de los desgarrados ritmos judíos, padres hoy de toda la gran música eslava.

[...] De lo que no hay duda es de que la guitarra ha construido el cante jondo. Ha labrado, profundizado la oscura musa oriental judía y árabe antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza

positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de cultura⁸⁰.

Estas son las palabras con las que describía el propio Federico García Lorca su concepción del cante jondo, en cuya génesis conviven factores históricos y aspectos de lo popular andaluz que la confluencia de culturas ha hecho musicalmente posible. Queda clara también la importancia que en la interpretación del cante jondo tenía ya entonces la guitarra española, elemento peculiar de la música flamenca española que la distingue de todos los otros cantos con los que el cante jondo está emparentado⁸¹. Pero tal vez lo más significativo de esta definición lorquiana del cante jondo sea la importancia que le concede al cantaor y su papel definitorio de la función y el objetivo del canto:

El ‘cantaor’ cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz. Tiene un profundo sentido religioso el canto. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema⁸².

⁸⁰ Federico García Lorca, “Arquitectura del cante jondo” [1931], *Obras Completas*, Tomo III, Ed. Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1993, p. 218.

⁸¹ Junto con la guitarra, las palmas son por excelencia el “instrumento” original en el acompañamiento del cante jondo andaluz. Los palmeros y su compenetración son cruciales para marcar el ritmo de los distintos tipos de cante: fandango, siguriya, martinete, soleá, etc. El tercer instrumento normalmente presente en toda interpretación flamenca es el cajón, que se integra en la estructura rítmica como parte de la influencia en el cante jondo de la música del norte de África.

⁸² García Lorca, *Obras Completas* III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 219.

Nunca estuvo más cerca Lorca de definir su propia tarea creativa que en estas líneas de su conferencia “Arquitectura del cante jondo”. Este tipo de cante se convirtió desde muy temprano en objeto de intensa curiosidad para Lorca, tanto por lo que contiene de esencia de lo popular como por su poder expresivo. La amistad que Lorca entabló con Manuel de Falla, cuando éste se instala en Granada en 1920, iba a consolidar no sólo su afición por el folklore gitano, sino que iba a dotar también a su interés con una base teórica sobre el origen del cante y sobre cuestiones estrictamente musicales en las que el compositor era experto.⁸³

2. 1. 1. MANUEL DE FALLA: EL ORIGEN DE LOS CONCEPTOS DE *TRADICIÓN Y CULTURA POPULAR* EN GARCÍA LORCA

Este común interés hizo posible desde muy pronto el establecimiento de conversaciones sobre la viabilidad de poner en marcha algún proyecto que hiciera posible la difusión de lo que ellos consideraban la esencia del folklore andaluz y, por extensión, parte integral del carácter nacional español. El primer paso fue echarse a los caminos en busca de coplillas y canciones preservadas de generación en generación en pueblos y aldeas de Andalucía⁸⁴. Lorca y Falla, de la mano de músicos gitanos de Granada que Lorca conocía, consiguieron recoger y transcribir un número significativo de coplas populares. Al mismo tiempo, realizaron un índice de nombres de cantantes, variantes

⁸³ Para una información más detallada sobre este establecimiento de Falla en Granada y cualquier otro dato biográfico, véase Federico Sopena, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid: Turner, 1988.

⁸⁴ La hermana de Manuel de Falla recuerda las “excursiones a los pueblos de la zona” de Lorca y Falla entre los años 1920 y 1927, antes y después del I Concurso del Cante Jondo. Ver Revista *Poesía* 43, *Federico García Lorca: Vida*, Edición de Gonzalo Armero, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura y Huerta de San Vicente, 1998. Para ahondar en el conocimiento de Lorca sobre el flamenco, véase Félix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992.

musicales y procedencia de las tonadas, de los cuales iba a surgir la lista de los participantes en el Primer Concurso del Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922.

El interés de Falla y Lorca por este cante popular estaba motivado en una curiosidad compartida por aspectos folklóricos en general, y por la recuperación de valores tradicionales o primitivos en particular. Para avanzar en su conocimiento del tema, ambos eran conscientes de la necesidad de acercarse en lo posible a sus fuentes, para lo cual no dudaban en recorrer los caminos de Andalucía a la búsqueda de informantes y fuentes de primera mano. No era esta una tendencia original de nuestros dos artistas, sino que había surgido en España como reacción de un tardo-romanticismo a las intenciones estéticas de la Ilustración, recuperando, como habían hecho los románticos, los valores tradicionales y la importancia de la naturaleza como fuente de inspiración.

La reacción de Falla y Lorca contra la Ilustración tiene que ver sobre todo, no solo con la crítica anti-racionalista del Romanticismo sino que también con un rechazo que los ilustrados mostraron hacia formas religiosas tradicionales, en favor de una religión natural o “deísmo” que pretendía ser una alternativa al Dios castigador de la *Biblia*. Hemos de mencionar aquí que en una postura antagónica se encontraba Manuel Machado, quien tal vez influido por las ideas positivistas y el racionalismo de su padre, Antonio Machado y Álvarez, consideraba que la estética era secundaria en el proceso de adquisición del significado artístico, supeditando éste a la primacía de la historia.

La diferencia principal entre el *Poema del cante hondo* de Machado y el *Poema del cante jondo* de Lorca estriba, pues, en esta diferente concepción de la tradición y de su utilización en la creación poética. Lorca recurre a la tradición y la cultura popular para

que le sirvan como recurso estético, y en este proceso pretende dejar patente la importancia de esos valores tradicionales como ingrediente esencial de la identidad cultural del país. En la ideología de Machado, por el contrario, la presencia de la tradición o el folklore es secundaria a la necesidad de poner el trabajo literario al servicio de la construcción del carácter nacional. Para ello la utilización de la cultura popular en la creación poética ha de ser reflejo de una postura ideológica, premisas éstas que están ausentes en la poesía de Lorca, cuya intención es la estilización de la tradición con una intencionalidad creativa vanguardista. Tal vez el mejor ejemplo de la ideología de Machado y sus implicaciones políticas lo tenemos en su poema “Tradición”, donde juega explícitamente con los conceptos de prosapia, entendida como linaje, honra y religión católica, a la que denomina ‘gloriosa herencia’⁸⁵.

El pasado es algo que no se debe olvidar, pero al mismo tiempo se mira a éste con una intencionalidad historicista, convirtiendo así el folklore en recurso imitativo para la creación poética. Lorca, libre de restricciones deterministas, hace una recuperación total de la tradición, reconociendo sus valores en el momento presente⁸⁶. El folklore es único y genuino, y forma parte del carácter de los habitantes de una nación en su esencia, y no necesariamente por ser parte del pasado histórico de una nación: “El cante jondo se ha

⁸⁵ Manuel Machado, *Poesías completas*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 1993, p. 49.

⁸⁶ Como señala Rafael Lamas en su tesis, la concepción de la tradición en Lorca está más en consonancia con los valores de la hermenéutica, en la que la dicha concepción se articula como una cadena de interpretaciones y reinterpretaciones. Basa su afirmación en dos factores que nos interesan aquí: la historicidad del lenguaje (frente al historicismo en Machado), y la concepción del tiempo para Gadamer: “Time is no longer primarily a gulf to be bridged, because it separates, but it is actually the supportive ground of process in which the present is rooted. Hence temporal distance is not something that must be overcome. This was, rather, the naïve assumption of historicism, namely that we must set ourselves within the spirit of the age, and think with its ideas and its thoughts, not with our own, and this advance towards historical objectivity. In fact the important thing is to recognize the distance in time as a positive and productive possibility of understanding. It is not a yawning abyss, but is filled with the continuity of custom and tradition, in the light of which all that is handed down presents itself to us”. En Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*. Berkley: University of California Press, 1976, p. 1975:264.

venido cultivando desde tiempo inmemorial y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes, les han emocionado esas profundas salmodias que cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía”⁸⁷.

Esta explicación de los orígenes del interés por lo popular contrastan con el que movió a Langston Hughes a revisar los valores primitivos de la comunidad de color en busca de inspiración poética. Si en el caso de Hughes, como veremos, el hecho de volver la mirada a lo primitivo y a sus valores tradicionales, tiene su origen en la combinación del desarraigo post-industrial con el clima social de un país que vive las consecuencias de la II Guerra Mundial, en el caso de la Generación del 27, y de Lorca en particular, la reivindicación de lo popular tiene una motivación de tipo estético. El mensaje de Lorca no está dirigido primordialmente a llamar la atención sobre las condiciones de vida de los gitanos, sino a resaltar los valores de su cultura, mientras que para Hughes las circunstancias limitan la consideración de su creación como “objeto artístico”, por lo menos durante aquel período de su producción literaria.

La apropiación que Falla y Lorca hacen del cante jondo tiene menos que ver con causas nacionales o sociales que con una intención reivindicativa de la tradición mediante el reconocimiento de sus valores como fuente de inspiración artística, conectando así con el espíritu romántico. El reconocimiento de la procedencia ancestral de estos valores y de la trayectoria histórica que los une con sus orígenes, estaba ya vigente entre las

⁸⁷ García Lorca, *Obras Completas* III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996, p. 1285.

aspiraciones de la Generación del 98, cuyos miembros, como dice María Zambrano, estaban deseosos de reconquistar el sentir originario de las cosas⁸⁸.

Rafael Lamas, aunque más interesado en su tesis doctoral en ahondar en el uso del folklore como vehículo de recuperación de la memoria histórica, explica la curiosidad de Lorca y Falla por lo popular en estos términos: “Falla’s and Lorca’s adaptation of the popular arises from understanding tradition as style, agreeing with the hermeneutic conception of tradition, which states that human beings are inside history, and as such need to negotiate documents in open debates of interpretation and fusion of horizons of meaning”⁸⁹.

Tenemos por tanto una consideración que toma el papel del hombre en la historia como algo natural. Esta historia está hecha de historicidad personal, no de historicismo cartesiano, como en el caso de Manuel Machado. Desde este punto de vista, el flamenco tendría valor sobre todo como fenómeno cultural, como producto de la suma de todos los factores que lo hacen posible y lo convierten en puro conjunto de valores primitivos, amalgamados en lo que se conoce como tradición popular.

En el caso de Falla y de Lorca, sus consideraciones sobre estos valores tiene también un papel relevante su sentir religioso. Hay algo en ambos que, al manifestarse sobre la esencia del cante jondo, les hace insistir en este aspecto de la pureza del género musical; sobre todo cuando se trata de defenderlo de las tendencias a la mera imitación: “nunca se debe querer imitar fielmente las modulaciones inefables [del cante jondo],

⁸⁸ María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid: Fundación María Zambrano, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 92.

⁸⁹ Rafael Lamas. *Remembering, Interpreting and Quoting Traditional Popular Culture: Cultural Memory in Manuel de Falla’s El Amor Brujo and Federico García Lorca’s Poema del Cante Jondo*, Doctoral Dissertation. New York University, 2003.

porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas”⁹⁰. En manifestaciones previas a la celebración del I Concurso del Cante Jondo, Falla insiste también en el mantenimiento de esa pureza del género: “tiene como finalidad [el Concurso] el renacimiento, conservación y purificación del antiguo Cante Jondo”⁹¹.

Lorca, criado en el seno de una familia tradicional y católica, pronto descubriría los valores dramáticos de la imaginería eclesiástica que luego traslada a su poesía y su teatro. En ellos dará entrada a la hagiografía para recrear un mundo de dolor hecho de referentes iconográficos que recuerdan las imágenes de santos, a los que Lorca dota de la carnalidad del sufrimiento humano (Santa Lucía y San Lázaro, Santa Olalla, San Sebastián, etc.). Falla, por su parte, dio siempre testimonio de una profunda religiosidad, que sus biógrafos han querido ver como influencia castellana, más que adquirida del carácter andaluz. Esta espiritualidad tuvo también reflejo en los caminos que tomó su investigación musical pues, aunque inacabada, se dedicó durante años a la creación de una antología titulada *Hispaniae Schola Musica Sacra*, que junto con el *Cancionero musical popular español* dan cuenta del compromiso del compositor con ambos aspectos de la creación musical en España, que a su vez había heredado de su maestro, Felipe Pedrell.

Para los primeros proyectos conjuntos de Falla y Lorca, los teatritos que ellos llamaban “Títeres de Cachiporra”, con larga tradición gaditana y granadina, la música elegida fluctúa entre arreglos de música popular española del *Cancionero* de Pedrell o

⁹⁰ García Lorca, *Obras Completas*, Tomo III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996, p. 1294.

⁹¹ Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988, p.181.

música sacra en adaptación de las Cantigas de Santa María⁹². Su concepción de la tradición no estaba, de hecho, muy lejos de este sentir religioso que encontramos en las cantigas:

Hay solo una tradición siempre verdadera y valiosa, la tradición eterna de la palabra de Dios; toda otra es imperfecta e impura y tiene que corregirse y purificarse constantemente, porque los tiempos demandan cada vez nuevas soluciones y exigen más generosidad y amor por nuestros semejantes. Lo que no sea esto representa un tradicionalismo nacionalista que terminará, como todo nacionalismo exagerado, oponiéndose a la verdadera doctrina de Cristo⁹³.

Son estos ejemplos los que confirman las coincidencias en algunos de los intereses estéticos de Lorca y Falla que ilustran, al mismo tiempo, cuáles fueron los aspectos artísticos en los que más se deja notar la influencia del compositor en la creación del poeta. Si los indicios del interés de Lorca por lo popular y por la música se habían manifestado ya en su creación poética anterior al *Romancero gitano*⁹⁴, serán estos años de estrecha colaboración con Falla los que consolidarán el uso genuino de motivos concretos de la tradición musical de los gitanos en su poesía, y de una sólida formación en la

⁹² Véase el artículo de Susana Zapke “Presencia de la música antigua en la obra de Falla: La búsqueda de los orígenes”. En *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Edición de Susana Zapke, Kassel: Edition Reichenberg, 1999.

⁹³ Carta de Falla a Maeztu, sin fecha. *Signatura* 7228-002.

⁹⁴ Las primeras defensas que Lorca hace de la música que se estaba componiendo en España por entonces datan de las conferencias que sobre el tema da en el Ateneo de Granada en 1914 y 1915 y en el prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música*, de Joaquín Turina (1915). Véase el artículo de Jorge de Persia, “Lorca, Falla y la Música”. En *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Edición de Susana Zapke, Kassel: Edition Reichenberg, 1999.

tradicón musical española que Lorca tuvo la oportunidad de incorporar a sus conocimientos musicales. De ello dan testimonio las modificaciones en su poesía poco después de la llegada a Granada de Manuel de Falla, si tenemos en cuenta que la composición de los poemas incluidos en *Poema del cante jondo* se hace entre agosto y noviembre de 1922⁹⁵. El cambio hacia algo más estrictamente *hondo/jondo* lo reconoce el mismo Lorca en carta a su amigo, el musicólogo Adolfo Salazar ya en enero del 1922: “...ahora estoy poniendo tejas de oro al *Poema del cante jondo*, que voy a publicar coincidiendo con el festival [del Cante Jondo]. Es algo diferente de las *Suites* y lleno de sugerencias de Andalucía. El ritmo es popular pero de una manera estilizada, y a él acerco a todos los viejos cantaores, a toda la flora y fauna que puebla este sublime cante”⁹⁶.

Esta huella de la personalidad musical de Falla en la poesía lorquiana es significativa no solo por reflejar una estética compartida, sino porque a ésta hay que sumar la existencia de una conexión en el nivel ideológico que los unía también, aunque esto no se tradujera en la existencia de una vena reivindicativa o politizada en su creación artística. En el caso de Lorca, los aspectos estético-ideológicos se entienden mejor cuando los comparamos con posturas más conservadoras y reivindicativas, como las de los Machado. Desde su politizado punto de vista, estético e ideológico, Antonio Machado padre, consideraba también que la recuperación de la tradición mediante su estilización,

⁹⁵ Lorca lee algunos de ellos en Granada, antes de la celebración del Concurso del Cante Jondo, aunque el poemario completo no ve la luz hasta 1931. Tres intentos de publicación fallidos (en 1922, 1923 y 1926) precedieron a la publicación incompleta que aparecieron en Nueva York, durante la estancia del poeta en la ciudad en 1929-1930, patrocinada por el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia.

⁹⁶ García Lorca, Federico. *Epistolario completo*, Edición de Christopher Maurer y Andrew Anderson, Madrid: Cátedra, 1997.

como se intentó hacer con la celebración del famoso I Concurso del Cante Jondo, no servía a una recuperación legítima del folklore. Para él esta labor debía de estar estrechamente conectada con la recuperación de la consolidación de una identidad política basada en los valores tradicionales, frente al advenimiento de posturas aperturistas que enturbiaban la legitimidad de estos valores. Es ésta, en suma una postura que tiende a lo reaccionario, en un momento histórico en que las posiciones políticas se estaban radicalizando en España en torno, precisamente, a dos posturas opuestas sobre el futuro del país. En este tipo de oposiciones puede entreverse un indicio más de la existencia ya de las dos Españas, enfrentadas durante gran parte del siglo XIX, y que iban a encontrarse fatalmente en la Guerra Civil de 1936.

El tardo-romanticismo de Lorca y Falla, con sus aspiraciones vanguardistas, abría un camino artístico opuesto al determinismo historicista de Machado, es decir: historicidad e historicismo como metáfora de la España republicana y la nacional, vanguardia frente a nacionalismo⁹⁷. Desgraciadamente sería este último el que frenaría el desarrollo aperturista, interrumpido bruscamente por el nuevo rumbo que toma la política en España tras la Guerra Civil, y que se prolongaría durante casi cuarenta años.

2. 1. 2. IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA: LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

A pesar de que en apartado anterior nos hemos concentrado en las vinculaciones estéticas entre la obra de Lorca y la tradición popular, se hace necesario añadir también cuáles han podido ser las influencias ideológicas que recibió nuestro poeta durante su etapa de formación. Si bien sus simpatías reivindicativas tuvieron siempre más que ver,

⁹⁷ En el capítulo 3 retomaremos esta oposición entre historicidad e historicismo como eje en la constitución del mensaje en el código poético de Lorca que Hughes identifica.

desde época muy temprana, con cuestiones de tipo estético o emocional que con lo estrictamente político, no podemos obviar el hecho de que durante su larga estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1918-1928) y el contacto con la efervescencia intelectual e ideológica que allí se respiraba, sirvieron para consolidar preocupaciones éticas juveniles en la persona de Lorca, que apuntaban ya a una simpatía por los perseguidos y lo que de representación del sufrimiento había en ellos.

En la Residencia de Estudiantes a la que llega Lorca en 1918 se respiraba una dinámica liberal, bajo cuyo espíritu había nacido dicha institución. Las directrices pedagógicas heredadas de la filosofía krausista, que se habían difundido en España con la publicación en 1860⁹⁸ de la obra de Julián Sanz del Río *Ideal de la Humanidad para la vida*, tuvieron en España dos focos de experimentación y práctica que fueron la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos⁹⁹, y la Residencia de Estudiantes, dirigida desde su fundación en 1910 por Alberto Jiménez Fraud, discípulo del mismo Giner.

José Luis Cano, en su libro *García Lorca, biografía ilustrada*, afirma con respecto a la estancia de Lorca en la Residencia: “Don Alberto, el admirable conductor de aquella ejemplar empresa que era la Residencia, comprendía el genio indisciplinado del poeta y admiraba su obra y no intentaba someterlo a la mínima disciplina de la Casa [...]”.

⁹⁸ V. Cacho Viú es más explícito en su periodización del krausismo en España y considera que 1860 es el “año cero de la escuela krausista en España”. Véase: Vicente Cacho Viú. *La Institución Libre de Enseñanza, Madrid*: Rialp, 1962, p.72.

⁹⁹ “... auténtico creador de la Institución [Libre de Enseñanza] fue Don Francisco Giner de los Ríos, krausista abierto, según se autodenominaba, es decir, más atento a la rigurosa indagación y formación general del espíritu, que a las conclusiones doctrinales y a las teorías, como lo definiría más adelante su discípulo y continuador Alberto Jiménez”. En Margarita Sáenz de la Calzada. *La Residencia de Estudiantes 1910-1936*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 26. Ver también Carmen de Zulueta “La Institución Libre de Enseñanza” *La España que pudo ser. Memorias de una institución republicana*, Universidad de Murcia, 2000, pp. 15-26.

¿Influyó el ambiente de la Residencia en Federico? Sin duda contribuyó a formarle y a enriquecer su cultura y sus relaciones intelectuales y literarias”¹⁰⁰.

Esta postura ante los residentes que trataba por todos los medios de provocar el descubrimiento del talento personal y de contribuir a su desarrollo, está estrechamente relacionado con los ideales pedagógicos contenidos en la doctrina krausista. Esta filosofía se difunde en España en medio del vacío ideológico en el que vivía el país, sometido a constantes y radicales cambios políticos que no beneficiaban en absoluto el florecimiento de foros de debate intelectual. En este ambiente regresa de Alemania Julián Sanz del Río, que había sido becado durante dos años, para estudiar la filosofía alemana en general, aunque pronto sus intereses se concentraron en el krausismo, dejando de lado a los filósofos que podríamos considerar de moda: Hegel, Schelling, Fichte, August Comte.

La influencia de Sanz del Río será decisiva en el futuro intelectual del país, y aunque la labor activa del krausismo se vio interrumpida por el comienzo de la Guerra Civil, el legado de aquellos que pasaron por la Institución Libre de Enseñanza o la Residencia es clave para entender la historia del pensamiento español contemporáneo. Pero veamos por un momento en qué consistían los ejes principales del krausismo para así entender mejor el clima educativo en el que se formó Lorca.

La investigación filosófica de Krause parte del análisis del contenido del yo para llegar a los contenidos del principio absoluto, lo que él llama “Urwesen”, o Dios como Esencia primera y originaria. Pero no es este un movimiento filosófico que considere la religión como trascendente, sino que mira a ella como algo terrenal, separándose así del cristianismo. La religión de Krause afirma el poder absoluto de la razón, y el papel de la fe es suplantado por la ciencia.

¹⁰⁰ Citado en José Luis Cano, “Una revista: Residencia”. *Ínsula*, diciembre de 1960, N° 169.

Es por tanto el krausismo una filosofía científica. Cada conocimiento particular en su “Sistema de la ciencia” recibe su justificación real al encontrar su opuesto en el conjunto, y el conjunto del saber es solo posible dentro de la ciencia. De aquí nace la importancia de la educación en esta filosofía, pues es en este ascenso hacia el saber absoluto donde surge una tarea eminentemente pedagógica: el maestro de la ciencia, que ha elaborado hasta ciertos límites el sistema de la ciencia, deber despertar el pensamiento de la ciencia en aquellos a quienes la ciencia ha de ser enseñada. El sistema de las ciencias contiene todo el conocimiento y las ciencias particulares que forman parte de ese sistema reciben el nombre de “Wesenlehre” o ciencia del Ser, esto es, ciencia de Dios.

Este trayecto hacia el conocimiento científico absoluto se presenta como posible y es en última instancia accesible mediante la intuición, parte del riguroso método científico que no deja nada a la improvisación. Clave para entender la relación entre la filosofía krausista y sus conexiones con el humanismo renacentista, es su particular concepto de *idea*. A diferencia de otros sistemas de pensamiento de corte idealista Krause, y Sanz del Río en su adaptación al español de sus propuestas, no tienen por objeto la *idea* en sí sino el *fundamento de la idea*. Tratándose como se trata de una filosofía práctica, el concepto de idea encierra en sí mismo un mundo de conocimiento y de aplicaciones, que pasan a convertirse en un segundo estado en un Ideal. Este ideal tiene un sentido práctico porque supone la realización en el tiempo de los contenidos de la *idea* originaria. Jiménez García retoma los planteamientos de Cacho Viu en su libro sobre el krausismo y explica la adaptación por parte de Sanz del Río de las propuestas de Krause en estos términos:

El ideal es en Sanz del Río el concepto puente que permite el paso desde la especulación (la Analítica) a la aplicación (el Ideal de la Humanidad para la vida). Y si la idea, en su origen, remite al formalismo kantiano, la virtualidad práctica que encierra el concepto de ideal puede ser deudora del concepto de idea que en el sentido hegeliano, deberá cumplir con un destino histórico conforme a su propia lógica predeterminada. Pero, por otro lado, el concepto de ideal se halla también emparentado con la concepción platónica de la idea como paradigma ejemplar de las cosas¹⁰¹.

Los conceptos de *idea* e Ideal son claves porque sobre ellos se sostiene el concepto de Humanidad. Es este un concepto puro e inmediato que no procede de la experiencia práctica sensible, sino que es primera y particular a toda idea original. La idea de Hombre contiene originariamente el concepto de Humanidad como ideal a realizar, de modo que en el conjunto idea-Ideal-Humanidad, está contenido el paso de la filosofía primera (metafísica), a la filosofía práctica (ética). La Humanidad es principio y fin del proceso de conocimiento superior y, de acuerdo a los postulados de Sanz del Río, se hace bajo la unidad absoluta de Dios como ser supremo. En la Humanidad coinciden también en la filosofía krausista el espíritu y la naturaleza, es decir, en ella se produce el encuentro entre el hombre y su medio.

En un intento por sintetizar, incluso más prácticamente, el problema de la vida humana, y precisar el lugar del hombre en el planteamiento de Krause, López Morillas

¹⁰¹ Antonio Jiménez García. *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: Editorial Cincel, 1985, p. 83.

revisa los planteamientos en la obra de Sanz del Río, dividiendo su concepto de Humanidad en tres secciones: a) la humanidad como arquetipo; b) la humanidad como realidad histórica, y c) la humanidad como aspiración universal¹⁰². Esta división tripartita correspondería, según él, a las tres maneras principales de enfrentarse al análisis de la vida humana: metafísica, histórica y ética. Y las conclusiones sobre el lugar del hombre son: primero que el hombre es idea en cuanto se nos presenta como imagen de Dios (consideración metafísica). Segundo, que es historia, en cuanto su evolución supone la paulatina realización moral de esa idea en el tiempo (consideración histórica). Tercero, que es voluntad moral, ya que todos sus actos deben encaminarse hacia el cumplimiento de su destino (consideración ética).

Este tipo de aspiraciones se han ganado repetidamente la consideración de los principios éticos del krausismo, heredados por Giner de los Ríos de su maestro Sanz del Río, como un “cristianismo humanista”. Este modelo de conocimiento promueve, mediante la metáfora del estudio “científico”, un ascenso hacia el Ser absoluto y un modelo de desarrollo ético basado en la realización moral del individuo. A pesar de que mencionamos anteriormente la ausencia del factor trascendental en las consideraciones religiosas del krausismo, no existe conflicto entre éste y el proceso de realización del hombre, pues se resuelve durante su existencia, en contacto con la naturaleza terrestre. Del papel conciliador de la naturaleza surge la importancia que adquiere ésta como escenario del avance hacia el conocimiento superior. La Humanidad ha de encaminarse hacia la felicidad suprema mediante su diversificación en las “sociedades” que promueve el krausismo: las sociedades *personales* (familia, amistad, pueblo o nación), sociedades

¹⁰² J. López Morillas. *El krausismo español*, Madrid: FCE, 1980 p. 79.

reales, constituidas en razón de las obras reales humanas (la ciencia y el arte¹⁰³) y sociedades *formales*, constituidas de acuerdo a nuestras formas de obrar (moralidad, derecho, estado y religión).

El interés principal de Giner de los Ríos a la hora de diseñar un plan curricular para ponerlo al servicio de la educación en España, fue aplicar la premisa krausista que basa el avance en el terreno del conocimiento en el desarrollo de un ideal. Esta es, en esencia, la dinámica de su moral laica, que desarrollaba hasta el límite la conciencia individual y la convicción de que el conocimiento ético y práctico se podía adquirir haciendo uso de la pedagogía. Pieza clave en este proceso educativo era la necesidad de llevar a cabo el aprendizaje en plena libertad, lo cual les ganó a los krausistas en España la enemistad de aquellos que les negaron reconocimiento a su labor pedagógica y coadyuvaron en el desmoronamiento del ambiente intelectual y el consecuente abandono de la Residencia en 1936. Para los krausistas, “la servidumbre engendrada por la ausencia de libertad era la culpable del atraso secular en que se encontraba la nación española [...]. La libertad es para los krausistas un don irrenunciable, algo que tiene su más íntimo fundamento en la conciencia interior del hombre y que está en estrechísima relación con el sentido moral del deber”¹⁰⁴.

El modelo educacional integral propuesto por el krausismo responde también a una peculiar concepción antropológica que considera el desarrollo de las capacidades cognoscitivas como ideal de la humanidad: la formación del hombre armónico pasa por el

¹⁰³ La catalogación del arte está tomada directamente de la argumentación platónica sobre la belleza: A través de la obra de arte contemplamos la encarnación de lo infinito. La belleza está en estrecha relación con Dios, de ahí la relación subsidiaria entre la gradación de la belleza y nuestro conocimiento de Dios.

¹⁰⁴ Antonio Jiménez García. *El krausismo...*, p. 139.

conocimiento en plenitud de las facultades del espíritu, el cuerpo, la razón, el sentimiento, la voluntad, el carácter, el sentido estético y moral de la vida, el adiestramiento manual, el cultivo de los oficios, etc.

Esta consideración explica claramente la miopía con que los detractores de Sanz del Río y de Giner de los Ríos han querido mirar a las propuestas krausistas en materia de formación, considerándolas un modelo educativo elitista y con un base ética secundaria, respecto a los que se consideraba modelos filosóficos de primer orden, como Hegel. De entre los que le negaron legitimidad al modelo krausista destaca Menéndez Pelayo quien, basándose en este carácter que él consideraba secundario de los planteamientos krausistas, descalifica el modelo educativo no sólo como inservible sino como pernicioso. Para el impulsor de la filosofía krausista no tiene más que palabras amargas que realmente nos hacen cuestionar hoy su ecuanimidad intelectual:

Solo a un hombre de madera de sectario, nacido para el iluminismo misterioso y fanático, para la iniciación a sombra de tejado y para las fórmulas taumatúrgicas de exorcismo, podía ocurrírsele cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana y, puesto a elegir errores, prescindir de la poética teosofía de Schelling y del portentoso edificio dialéctico de Hegel, e ir a prendarse del primer sofista oscuro, con cuyos discípulos le hizo tropezar su mala suerte. Pocos saben que en España hemos sido krausistas por casualidad, gracias a la lobrete y a la pereza intelectual de Sanz del Río.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Véase el apartado dedicado al krausismo en su libro *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: B.A.C., 2 Vols., 1965-1967.

Afortunadamente han sido más numerosas las voces que se han manifestado a favor del modelo pedagógico ético-filosófico que fue el krausismo, considerándolo como un hito en la historia del pensamiento español, que intentó salvarnos de aquel aislamiento hermético del resto del mundo moderno y sus ideas en el que se encontraba España entonces, y que Ortega y Gasset denominaba “tibetanización”.

De hecho, el modelo de escuela que proponía Giner de los Ríos trató de reconciliar lo que ya era en España una clara división entre los modelos educativos de la iglesia católica y los que se oponían a ellos desde el lado republicano:

Muchos de los defensores de la llamada escuela laica no lo son por razones jurídicas, ni por las exigencias de una educación verdaderamente racional sino por combatir el influjo del sacerdocio católico y fundar una supuesta educación anticlerical y republicana. Olvidando que exactamente el mismo derecho que tienen la nación a que no se perturbe con preocupaciones intolerantes la conciencia del niño lo puede invocar frente a frente del ultramontanismo como del anti-catolicismo; contra los partidos políticos, contra los religiosos. Unos y otros ponen en peligro la neutralidad de la escuela y convierten la educación en obra exclusiva y sectaria¹⁰⁶.

No es pues de extrañar que la experiencia de la Residencia de Estudiantes se convirtiera en definitiva de un tipo de intelectual que iba a destacar en el campo de la ciencia, el arte, el pensamiento o la literatura. De esto dan testimonio aquellos que

¹⁰⁶ F. Giner de los Ríos. *Estudios sobre educación*. Madrid: Editorial Vinuesa, 1886. p. 78.

pasaron por allí para convertirse luego, como Lorca, en nombres clave de la historia intelectual, científica y artística española. A todos la Residencia les dio la oportunidad de entrar en contacto con intelectuales internacionales de primera línea, desde Keynes a Chesterton, pasando por Louis Aragon, Paul Claudel, Maurice Ravel, Mme. Curie, y un larguísimo etcétera que autoriza a la Residencia y al modelo educativo de Giner de los Ríos como motores de la creación de una España intelectualmente internacional que al final no pudo ser.

Con todo este tipo de influencias y de alicientes, solo el desarrollo del talento de los estudiantes en los distintos campos académicos o artísticos parece haber sido la meta a conseguir por parte de quienes mantenían vivo el espíritu liberal de la Residencia, Alberto Jiménez y José Moreno Villa. Los que allí vivieron se convirtieron también en elemento esencial para el éxito de tal empresa, desde cualquiera de los dos grupos en que se ha dividido a los residentes: “la aristocracia de linaje y que lo fue también de conducta y la aristocracia de la inteligencia”¹⁰⁷.

En el caso de Lorca, que llegaba ya a la Residencia con tendencias propias en el terreno estético, religioso y en cierto modo ideológico también, el efecto de su traslado a Madrid se dejará sentir en la consolidación de esas tendencias y el ensanchamiento de sus fronteras artísticas mediante el intercambio intelectual y artístico con sus compañeros y amigos. La ausencia de una disciplina férrea o de conductas impositivas, fruto de un modelo educativo que se presentaba como continuación y complemento a la educación familiar, hizo posible, si no un cambio radical en la carrera literaria de Lorca, al menos un acceso a universos personales y geográficos que él iría descubriendo en la Residencia y en Madrid. A juzgar por todos los años que allí fue residente, la Residencia tuvo algo

¹⁰⁷ Margarita Sáenz de la Calzada. *La Residencia de Estudiantes*, p.107.

de epicentro, de referente vital en el que derrochar sus energías y llenarse así de vida, antes de retirarse a Granada a trabajar. Él mismo lo expresa así en una entrevista de 1933, en la que aún nos es presentado como *estudiante*:

Y en estudiante sigue viviendo García Lorca. Su cuarto: un piano, una cama turca, una mesa adonde apenas hay libros, unos pocos retratos y cuartillas, una silla de las llamadas de Victoria.

- ¿Cuándo trabaja usted?

- Cuando ya no tengo otro remedio. Lo que más me importa es vivir. Me paso el día en la calle: a ratos en los cafés, charlando. Frecuento los paseos, y algunas temporadas me voy al campo. El campo me gusta más que nada. Allí vivo, corro, trajino en faenas del campesinas dos horas y escribo cinco. Donde mejor escribo es en el campo.”¹⁰⁸

2. 2. LANGSTON HUGHES: BLUES Y POESÍA

The Blues! Songs folks make up when their heart hurts, that’s what the Blues are. Sad funny songs— too sad to be funny and too funny to be sad.” Thus one of the characters in the Negro play, DON’T YOU WANT TO BE FREE?, at the Harlem Suitcase Theatre, defines the blues.

¹⁰⁸ García Lorca. *Obras Completas*, Edición de Arturo del Hoyo. Op. Cit, pp. 537-538.

Then he goes on to say that, “Colored folks made up the Blues. Now, everybody sings ‘em. We made ‘em out of being poor and lonely, and homes busted up, and desperate, and broke.” For the Blues are genuine folk-songs born out of heartache. They are songs of the black South, particularly the city South. Songs of the poor streets and back alleys of Memphis and Birmingham, Atlanta and Galveston, out of black and beaten, but unbeatable throats, from the strings of pawn-shop guitars, and the chords of pianos with no ivory on the keys.

The Blues and the Spirituals are two great Negro gifts to American music. The Spirituals are group songs, but the Blues are songs you sing alone. The Spirituals are religious songs, born in camp meetings and remote plantation districts. But the Blues are city songs rising from the crowded streets of big towns, or beating against the lonely walls of hall bed-rooms where you can’t sleep at night. The Spirituals are escape songs, looking toward heaven, tomorrow and God. But the blues are today songs, here and now, broke and broken-hearted, when you’re troubled in mind and don’t know what to do, and nobody cares.

There are many kinds of Blues. There are the family Blues, when a man and a woman have quarreled, and the quarrel can’t be

patched up. There's the loveless Blues, when you haven't even got anybody to quarrel with. And there's the left-lonesome Blues, when the one you care for's gone away. Then there's also the broke-and-hungry Blues, a stranger in a strange town. And the desperate going-to-the-river Blues that says:

I'm goin' down to the river
 And take ma rockin' chair
 If the Blues overcome me,
 I'm gonna rock on away from here!

But it's not always as bad as that, because there's another verse that declares:

Goin' down to de railroad,
 Lay me head on de track,
 I'm goin' to de railroad,
 Lay my head on de track—
 But if I see de train a-comin'
 I'm gonna jerk it back!

For as sad as Blues may be, there's almost always something humorous about them, even if it's the humor that laughs to keep from crying. You know:

I went to de gypsy's
 To get my fortune told.
 Went to de gypsy's
 To get ma fortune told.
 But the gypsy said, dog-gone your

Un-hard-lucky soul!¹⁰⁹

Esta es la definición que del blues nos da el propio Langston Hughes, con ejemplos que él consideraba lo suficientemente ilustrativos para categorizar el contenido de este género musical. Son estas las canciones con las que los negros del sur expresaban sus sentimientos de manera festiva y amarga a la vez. La música y la letra de estas canciones, expresión genuina de la cultura de una comunidad, raza o nación, se convirtió para Hughes en camino hacia una tendencia artística que miraba a lo popular como portador de valores primitivos y auténticos. Al mismo tiempo, le servía a Hughes para dar a conocer el sentir de la comunidad negra de Estados Unidos a un público blanco que mayormente desconocía los aspectos particulares de semejante folklore en Estados Unidos.

El contexto en el que Hughes publica su poesía con inspiración musical, hecha a base de sentimientos encontrados, de penas y alegrías, no es otro que el período, aún de transición, entre la abolición de la esclavitud y los intentos de integración social de la comunidad negra, brutalmente bloqueados también por la crisis económica de 1929.

De este contexto nace un interés personal que iba a mantenerse constante durante toda su carrera, por expresar tanto su pasión por el folklore popular de la comunidad negra como por hacerlo accesible para el lector blanco también. Factor añadido en este proceso es también un intento por legitimar su propia identidad con los ideales de su raza, algo que iba más allá de lo puramente estético, pero que en el caso de Hughes fue siempre contemporáneo con el desarrollo de su creación literaria.

¹⁰⁹ Langston Hughes. *The Langston Hughes Reader*, New York: George Brazillier Inc., 1958, p. 87.

Dada la dedicación que el poeta conservó durante gran parte de su carrera a mantener viva esta expresión del folklore de la comunidad negra, es obvio que existía en él un interés más allá de lo literario por elaborar los sentimientos expresados en las canciones del blues, un interés por aprender de las experiencias cantadas en esos blues que, en su caso, parecen formar parte de su crecimiento emocional. Así lo reconoce también el propio poeta en una carta a Mary Owings Miller, publicada en 1943 en *Contemporary Poetry*: “la misión primordial del poeta no es solo interpretar a su gente para el conocimiento del mundo mediante el trabajo poético, sino de hacerlo también para sí mismo”¹¹⁰.

Para quienes en principio vieron en los poemas de Hughes más cercanos al blues una simple utilización del género musical para dar un toque estético diferente a su creación, o para los que creían que la influencia del blues en su poesía había dado como resultado una serie de poemas torpes con resonancias del auténtico blues sureño, Steven Tracy se ha ocupado de dar a conocer todos los entresijos de las variaciones tonales y de la meticulosa transformación en los acordes tradicionales del blues realizadas por Hughes, demostrando así que tales acusaciones son infundadas.

La influencia del blues en la poesía de Hughes no solo habla por sí misma de sus intentos de legitimación de los valores líricos de este estilo musical por parte del poeta mediante su utilización como fuente de inspiración. Más importante aún es el hecho de que la labor de Hughes hace patente el valor del proceso de transformación que tiene lugar desde la identificación de una base formal popular hasta el final de la elaboración

¹¹⁰ Lanston Hughes, Carta a Mary Owings Miller, *Contemporary Poetry*, Autum 1943: 4. La traducción es mía.

poética, incluyendo la reformulación de las bases tonales originales del género y adaptándolas a la musicalidad del verso. El blues en la voz poética de Langston Hughes no es, como han creído ver algunos críticos, un caso de simple apropiación o de transcripción directa del lenguaje de este género musical, sino que se trata, por el contrario, de su reinención a través de la nueva codificación de los compases que el autor se encargó de reelaborar para conseguir un resultado preciso¹¹¹.

Son varias las fuentes del género musical que nutrieron la curiosidad de Hughes por lo popular, y que tan marcada huella dejaron en su poesía. Para rastrear dichas fuentes, hemos de mencionar primeramente que la música blues tuvo dos epicentros principales en su gestación: el estado de Kansas y el de Texas, zonas estas receptoras de esclavos una vez que las plantaciones de más hacia el noreste habían sido abandonadas durante la segunda mitad del siglo XIX. El diferente esquema geográfico en ambos estados con respecto a las comunicaciones y, sobre las diferencias en la densidad de población (mayor en Texas que en Louisiana), dio lugar a dos variantes del patrón musical dentro del mismo estilo. Pero antes de pasar a analizar estas diferencias conviene precisar el escenario concreto en el que cierto tipo de manifestaciones musicales, que empiezan a tomar forma de canción en las plantaciones antes de la abolición de la esclavitud, son interpretadas espontáneamente, y pasan a denominarse blues. Obviamente, revisaremos también el porqué del nombre dado a aquellas canciones.

¹¹¹ Para una información más exhaustiva de los patrones tonales y de las modificaciones en los compases del blues sureño en Hughes, véase el extraordinario trabajo que sobre el tema llevó a cabo Steven C. Tracy en su obra *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

2. 2. 1. UN CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO PARA EL BLUES

Como ha sucedido con otros géneros musicales de raigambre popular, fue en locales de diversión de núcleos marginales, cercanos a las plantaciones u otros centros de trabajo manual, donde poco a poco empezó a conformarse un estilo musical peculiar a partir de cantos y melodías básicas, que anteriormente se habían conocido en las plantaciones como “work songs”. Este tipo de locales eran conocidos con el nombre de *jook* y en ellos se reunían para divertirse las primeras generaciones de ex-esclavos a finales del siglo XIX: “Jook is the word for a Negro pleasure house. It may mean a bawdy house. It may mean the house set apart on public works where the men and women dance, drink and gamble. Often it is a combination of all these”¹¹².

Las canciones, partiendo de esquemas rítmicos muy básicos, recreaban la situación en la que habían vivido como esclavos en las plantaciones y vivían ahora estos obreros: lamento por las opresivas condiciones de trabajo y precarias condiciones de vivienda, mezclados con cantos de desamor y otros donde se alardea del poder sexual o se oye la queja por la imposibilidad de ejercerlo con la persona deseada. Consecuentemente en estas canciones se mezclaba el tono melancólico, conseguido mediante el empleo de las notas del modo menor, con el festivo a base de ritmos más dinámicos, pero el común denominador era a menudo un mensaje de desesperanza.

¹¹² Zora Neale Hurston, “Characteristics of Negro Expression”, en *The Politics and Aesthetics of “New Negro” Literature*. Cary D. Winz, Editor. New York: Garland Publishing, 1996.

De ahí el nombre de *blue*, o *triste*, *tristón*, con que pronto pasaron a denominarse¹¹³. La facilidad del inglés para construir adjetivos o verbos a partir de nombres o nombres a partir de adjetivos o verbos, pronto hizo posible la aparición, en las letras de estas canciones, de expresiones que literalmente traducidas dirían algo así como “tengo el blue...”, “veo acercarse de nuevo al blues *blueseando*”, acompañadas de personificaciones de todo tipo, con el blues como sujeto, de imposible traducción en español.

Los esquemas tonales primitivos coexistían originalmente con la obvia limitación en el acompañamiento instrumental con que estas canciones eran interpretadas, a menudo, de forma espontánea y marcando el compás con palmeo o sin él. De acuerdo a las descripciones de la época en que estos lugares de diversión poblaban el sur del país, el blues se interpretaba originalmente sin acompañamiento instrumental, cercano aún al tipo de melodía interpretada por los esclavos en las explotaciones agrícolas sureñas. Al pasar a interpretarse en los *jooks*, el compás se marcaba inicialmente golpeando cualquier utensilio que el que cantaba tuviera a mano, de entre los cuales las jarras de aluminio en las que se servía la bebida parecen haber sido los más generalizados¹¹⁴. Posteriormente hizo entrada en aquellos primeros *jook*, el banjo o la guitarra, conocida en el argot de

¹¹³ Si de algún modo tuviéramos que interpretar el traído y llevado “*I got the blue...*”, la expresión coloquial más aproximada, en español actual, sería tal vez “Estoy bajo”, “Estoy depre...”, incluso “Estoy jodido...”. Por supuesto, se trata de una interpretación personal de la expresión en inglés, de acuerdo a nuestro registro idiomático y a las limitaciones derivadas de la caprichosa volubilidad de la lengua coloquial. No vamos a mencionar aquí expresiones equivalentes que todos hemos aprendido de amigos y compañeros provenientes de otros lugares del universo lingüístico del español y que el lector curioso podrá encontrar tal vez en diccionarios de modismos del área dialectal en cuestión. Sin duda, el lector podrá también, a su vez, aumentar y mejorar la lista de equivalentes con aquellos que él/ella conozca.

¹¹⁴ La utilización de la palabra “jug” (jarra) o “play the jug”, se convirtió en un modo alternativo de referirse al blues / tocar blues. La expresión se ha mantenido vigente hasta la actualidad dentro de los ambientes musicales. “Let’s play the jug” podría traducirse como nuestra expresión “¡venga, vamos a tocar!”.

estas comunidades negras del sur como “box”¹¹⁵, con los improvisados tableteos en la mesa y envases de lata o jarras de metal transformadas para la ocasión en instrumentos de percusión. Pronto el acompañamiento fue mejorando, con la aparición de una segunda guitarra, que seguía el ritmo marcado por el cantante que tocaba además la que ahora podríamos denominar “primera guitarra” en esta rudimentaria orquesta. La sección rítmica pronto mejoró con la adición de un bajo, aunque la irrupción del piano en estos locales pronto desbancó la importancia de la sección de cuerda y se hizo con el papel protagonista a la hora de marcar el ritmo.

La importancia del *jook* en la irrupción del blues en el panorama musical de Estados Unidos durante las dos primeras décadas del siglo veinte fue crucial. Las que luego se convirtieron en grandes intérpretes de blues, buscaban inspiración, y a menudo letras para sus canciones, en aquellas originarias que se transmitían de boca en boca y de *jook* en *jook*.

Hemos de mencionar, no obstante, que a la expresión de las penas y pesares del día a día, no siempre la acompañaban los tonos graves, pues este desahogo, cercano a veces al poder catártico que toda melodía o canción encierra, se traducía a veces en letras de tipo festivo, sensual y fuerte carga irónica. Este otro tipo de letras a menudo invitaba también al baile animado o frenético. De aquellos locales no solo salieron famosas estrofas que de la transmisión oral pasaron, años más tarde, a estar impresas en discos de vinilo, sino igualmente famosos ritmos que se convertían en bailes de moda, con pasos precisos y buenas dosis de contacto o roce entre los cuerpos de quienes bailaban. Tal vez

¹¹⁵ En el diccionario Merriam Webster se cita la combinación de “jook” y “box” como origen de la etimología del nombre de las famosas “jukebox”, o máquinas de música, omnipresentes en las imágenes de la memoria colectiva de los Estados Unidos de los años cincuenta y sesenta, que aún se pueden ver en algunos locales de diversión como elementos decorativos.

el más famoso acabaría siendo el charleston, pero formas más primitivas, con sus ritmos atemperados para pistas de baile menos conservadoras, también gozaron de popularidad; el conocido como “black bottom”¹¹⁶ fue tal vez de los que gozó de mayor popularidad cuando emigró, gracias a la difusión promovida por las industrias discográficas, hacia los núcleos urbanos del noreste del país. Antes de conseguir estos niveles de popularidad, no obstante, el blues se había acomodado en el día a día de la cultura americana de las comunidades de color y, con letras adecuadas a cada ocasión, se interpretaban en reuniones familiares o de vecinos con improvisada orquestación a base de utensilios caseros y cajas de madera. Por las resonancias con la interpretación del **cante jondo** que tiene la descripción que hace Stephen Tracy del blues de tipo folklórico, la transcribo aquí entera:

Folk blues are local, sung for a limited audience of family and friends, and draw on local events, favorite motifs, and musical techniques that emphasize a common oral tradition and experience among the listeners. They are played by nonprofessional musicians for the enjoyment of others and themselves. Money is not the motivation; the blues songs are there in the environment, and they accomplish what needs to be accomplished. The singer may tease or signify, criticize or brag, or whip out a fast piece for dancing. The songs contribute to the life and health (good or bad) of the

¹¹⁶ Toma su nombre de uno de los barrios negros más degradados de Nashville, de ahí la comparación que podríamos parafrasear como “lo más bajo de entre lo negro” o “lo peor de todo”, entendiendo el juego de alusiones.

community itself by affirming the common experiences of community members¹¹⁷.

Aunque la creciente popularidad del blues entre el público blanco, gracias a la difusión en las emisoras de radio y la explotación comercial por parte de la industria discográfica, pronto salió a la luz la otra gran manifestación musical de la comunidad negra: los cantos espirituales de las iglesias baptistas. No hemos de cometer sin embargo, el error de aquellos espectadores que, atraídos por lo novedoso de ambos estilos pero faltos de conocimientos, encontraban similitudes entre ellos. A su falta de educación musical se unía tal vez también una falta de interés por la cultura de la comunidad negra que fuera más allá de los límites del espectáculo con el que se entretenían por entonces. Como sabemos hoy, el canto espiritual tiene un carácter religioso y comunitario, mientras que el blues nació y evolucionó siempre dentro de los márgenes de una expresión individual, a menudo muy personalizada y con una temática que, más que laica, podríamos calificar como “mundana”: experiencias de vida en estado puro, historias de marginación, explotación y aislamiento que, no obstante, movían a veces a quien cantaba a terminar su canto con una risa de ecos trágicos: el “reír por no llorar” que Langston Hughes mencionaba en el título de una de sus obras.

2. 2. 2. DEL BLUES SUREÑO A LA ELABORACIÓN ESTRÓFICA DE LANGSTON HUGHES

Una vez presentado el contexto en el que se generaron las primeras estrofas del blues, estamos en condiciones de retomar el análisis del tipo de blues del que Hughes se

¹¹⁷ Stephen C. Tracy. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, p. 87.

hizo eco en su creación poética que, como vamos a ver, responde a la multiplicidad geográfica a la que sus continuos viajes le permitieron conocer.

A lo largo de toda su autobiografía, *I Wonder As I Wander* y *The Big Sea*, Hughes manifiesta su interés por el género desde edad muy temprana. Nacido en 1902, en Joplin, estado de Missouri, pasó su infancia con su abuela y su tía materna en Lawrence, estado de Kansas, hasta que cumplió 15 años, momento en el que emprende un viaje que ya no terminaría nunca. Visita por entonces a su padre, que se había establecido en México como hacendado, huyendo del racismo y las limitaciones de todo tipo que los negros tenían que sufrir en Estados Unidos. La estancia no dura mucho y Hughes vuelve a su tierra, donde empieza a componer los primeros poemas. Desde su infancia, Hughes recuerda haber estado rodeado de música que la gente interpretaba en la calle, en improvisadas reuniones de vecinos o conocidos en las que nunca faltaban las canciones populares del sur. Hughes habla también de las interpretaciones de músicos itinerantes que recorrían el sur del país tocando en precarias circunstancias para un público que, en mitad de sus miserias, se entregaba a la diversión que estos conciertos populares llevaban a sus lugares de residencia. De hecho, Hughes afirma que el primer blues que escuchó en su infancia, le sirvió como inspiración cuando, a su llegada a Harlem en 1922, compuso su famoso poema *The Weary Blues*, que da título a su primer poemario publicado, sobre un pianista al que escuchó tocar en Harlem:

I got the weary blues
And I can't be satisfied.
Got the weary blues

And can't be satisfied.
 I ain't happy no mo'
 And I wish that I had died¹¹⁸.

El lamento por el sentimiento de tristeza y abatimiento, o “blue” y los versos de este poema aparecen con variaciones en canciones de blues de la época. La versión más famosa, que encontramos en numerosos catálogos musicales del blues de la época, parece haber sido la del cantante Henry Thomas, quien aún usando la misma fórmula repetitiva, cambia el ‘weary blues’ por ‘worried blues’, sin que sepamos cuál de las dos palabras pudo haber estado en la primera versión. Los analistas musicales de la época hacen notar, de todos modos que, como en todo género literario o musical transmitido originariamente por vía oral, es posible encontrar numerosas variantes para las letras de las canciones más famosas, como en el caso del “Worried Blues”.

Hemos de considerar por tanto que Hughes tuvo suerte al haber podido pasar su infancia en Texas, uno de los dos estados que ha sido siempre considerado como puntal destacado en la creación y difusión del blues. Está atestiguado este dato por el hecho de que las compañías discográficas más importantes establecieron sus estudios centrales en Texas y Kansas, además de sus oficinas en New York o Chicago.

Las diferencias entre el blues de Kansas y el de Texas estaban motivadas principalmente por las circunstancias en las que las comunidades negras vivían en ambos estados. Mientras que en estados como Texas y Missouri, al segregacionismo brutal se

¹¹⁸ Langston Hughes, *The Collected Poems*. Arnold Rampersad, Ed. New York: Vintage-Random House, 1994. Todos los poemas aparecerán, de aquí en adelante, citados de esta edición a no ser que se indique lo contrario.

unía un mayor hacinamiento de la población en torno a las abundantes plantaciones agrícolas, el ambiente en Kansas era más relajado. Comparado con Texas o Missouri, Kansas era un estado menos poblado y el relativo aislamiento favorecía la permanencia de un estilo musical más genuino, libre de la constante movilización de la población que, en el caso de Missouri, facilitaba tanto la innovación derivada del vaivén de clientes y músicos en los locales de diversión como la imposibilidad de mantener un estilo peculiar. Se considera, por tanto, que el estilo de Kansas era más personal, más comedido y con una base rítmica mucho menos marcada. El estilo de Texas o Missouri, por el contrario, sufrían modificaciones constantes, y la innovación en los patrones rítmicos se dejaba sentir en la consecución de un estilo más impactante pero menos cercano a la expresión originariamente presente en estas canciones.

Entre los intérpretes más famosos del estilo de Kansas, estilo al que Hughes estuvo expuesto desde los dos años de edad, cuando con su madre se trasladó a Lawrence, Kansas, sobresalen por el número de éxitos conseguidos y por la riqueza de su producción, Henry Thomas y Texas Alexander y, sobre todo, T-Bone Walker, a quien los críticos destacan por poseer un estilo más urbano que el de sus coetáneos en Texas; Peter Jonson, Mary Lou Williams y Big Joe Turner. Por su estrecha vinculación con los locales de Kansas, consiguieron transmitir en sus interpretaciones la riqueza de un blues que ellos tomaban directamente de la tradición oral de su lugar de origen.

Además de estas influencias tempranas, Hughes debe mucha de su inspiración a toda la música a la que tuvo acceso a su llegada a Harlem en 1922. Tras una segunda y más larga visita a su padre en México, viaja a Nueva York y se matricula en Columbia

University, contra los deseos de éste. Problemas de adaptación y la suspensión del apoyo financiero de su padre, provocaron un enfrentamiento silencioso entre ellos que acabaría en una pérdida total de comunicación, debido en gran parte a desavenencias sobre las inquietudes literarias de Hughes. En estas circunstancias la primera experiencia urbana del joven Langston Hughes en Nueva York no se pudo prolongar mucho y, después de algo más de un año, Hughes se vio obligado a buscar alternativas de subsistencia más allá de Harlem. Allí pudo, de todos modos, constatar la existencia del germen de un movimiento cultural de artistas de color, que se estaba gestando al mismo tiempo que crecía la colonia de población negra, durante el gran movimiento migratorio del sur a este barrio de Nueva York y otras zonas del noreste del país.

Recurriendo de nuevo a su autobiografía para recordar los nombres de aquellos músicos a los que Hughes pudo escuchar durante aquel año, la lista contiene nombres de artistas que han conseguido mantenerse en la memoria como intérpretes clásicos de aquel período: Eubie Blank, Florence Mills, Duke Ellington¹¹⁹, Ethel Waters, Bessie Smith.

Una vez que el género sale de los núcleos rurales sureños, las estructuras rítmicas básicas sufren modificaciones, inducidas por otros estilos musicales y, sobre todo por la inclusión de este tipo de canciones en los libretos teatrales o los espectáculos musicales. Dentro del estilo neoyorquino, los críticos musicales manifiestan la existencia de una variación del blues que, ateniéndose a los modelos más clásicos de las canciones originales, pasaba por las manos de los arreglistas para incorporar elementos tomados del teatro, añadiendo así un contenido nuevo que daba a las composiciones musicales un mayor poder dramático.

¹¹⁹ Aunque Hughes no lo menciona directamente, no sería justo olvidar al gran compositor y arreglista Billy Strayhorn, cuyo talento está detrás de muchos de los éxitos de Duke Ellington y su orquesta. Véase: Hadju, David, *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1996.

El resultado final es una mezcla de blues y vaudeville que tuvo gran éxito de difusión discográfica gracias a su presencia en el teatro musical. La particularidad de este tipo de blues, si lo comparamos con el original venido de los núcleos rurales del sur, es una elegancia añadida que se conseguía eliminando los ritmos más rápidos y haciéndolos menos violentos al oído. David Evans, en su obra *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*¹²⁰, hace una diferenciación más prosaica del gran aluvión de grabaciones discográficas aparecidas en los años veinte, que distingue entre el “folk-blues” y el “blues popular”. El primero sería el blues rural del sur, con letras más básicas y atrevidas y una temática tradicional. El otro sería el blues popular, de carácter más urbano y que tendía a ser más innovador en la forma y contenido, lo que lo hacía también más apto para el consumo radiofónico o para su presencia en espectáculos musicales. Sería este último el que más se acercaría al que antes hemos considerado cercano al vaudeville.

Destacaban, entre los intérpretes más conocidos de este blues más teatral, las archiconocidas entonces Bessie, Clara and Mamie Smith and Midge Williams. Todas ellas aparecen citadas en la autobiografía de Hughes en diferentes ocasiones, coincidiendo con las veces en que el autor tuvo la oportunidad de verlas. Aunque también menciona a otros intérpretes menos influidos por el vaudeville, como Lonnie Johnson y Jimmy Rushing, la mayor presencia de las primeras apunta claramente a una preferencia de Hughes por este tipo de blues más teatral. La peculiaridad formal de este tipo de blues está marcada por la presencia de un número indeterminado de estrofas, marcadas por la

¹²⁰ David Evans. *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 3.

cadencia rítmica del vaudeville: alternancia de compases de dos por cuatro o de tres por cuatro.

El hecho de que el blues vaudevillesco fuera interpretado por una mujer, generalmente una mujer adulta que expresa sus sentimientos o aconseja, se deja notar en la poesía de Hughes mediante la presencia de un mayor número de voces femeninas, que se expresan en su poesía, siguiendo los esquemas compositivos de este modelo de blues. Si en el resto de su obra poética la tendencia a la aparición de una voz masculina es lo común, sobre todo en su poesía de protesta o la más comprometida políticamente, es en estos poemas directamente influidos por el vaudeville donde más abunda la voz poética femenina.

Otras fuentes de su conocimiento del blues, mencionadas por el mismo Hughes en su autobiografía, son las canciones que diariamente escuchaba durante los seis meses que pasó a bordo del carguero SS Malone en 1923. En aquel barco, que transportaba mercancías entre las costas del este africano y Estados Unidos, viajaba un tal George, de Kentucky, quien al parecer era un buen cantante y, sobre todo, gran conocedor del folklore de su lugar de origen, del cual Hughes tomó buena nota.

Por último, cabe citar el período que al año siguiente pasó Hughes en París. Huyendo de la segregación racial en Estados Unidos, muchos cantantes y músicos de color habían emigrado a dicha ciudad, en donde también se estaba produciendo un renacer del gusto por las costumbres y formas culturales primitivas. Los músicos de color eran considerados, también en París, como algo exótico y de ello se dieron cuenta los

numerosos artistas que allí se establecieron. Tal vez fuera Josephine Baker la que hizo de su partida todo un acontecimiento reivindicativo, afirmando antes de irse que la fama que había conseguido en su propio país no había conseguido eliminar la discriminación racial a la que se la sometía constantemente. Su partida significaba para ella dejar atrás un país insoportablemente racista al que no deseaba volver nunca más. Como era de esperar, no todos los músicos que allí emigraron consiguieron un puesto en alguna de las orquestas de los legendarios clubs de jazz, y muchos trabajaban en el mundo del espectáculo desempeñando otras tareas: camareros, porteros, personal de bares y hoteles. El mismo Hughes trabajó de camarero en un club de jazz de aquella ciudad, donde el pianista y cantante Palmer Jones cantaba canciones populares del sur, de las que Hughes disfrutaba y aprendía. Gran aficionado a la música, los conciertos que Jones y otros artistas daban cada noche hacían más llevaderas sus largas jornadas de trabajo, alteradas a veces también por las frecuentes riñas con los encargados o las consabidas peleas entre clientes.

Además de estas fuentes estrictamente musicales, Hughes adquirió conocimientos de tipo antropológico y folklórico de la que fue durante un tiempo amiga y compañera de viaje en sus expediciones por el sur del país: Zora Neale Hurston. Zora poseía una preparación académica y un conocimiento más extenso de las costumbres y el patrimonio socio-cultural de las comunidades negras del sur del país que compartió con Hughes. Juntos recogieron materiales folklóricos y antropológicos en sus viajes durante los últimos años de la década de 1920, hasta que una disputa por la autoría del libreto de *Mule Bone* y tal vez cierta competencia por parte de Hurston ante el creciente

reconocimiento de la obra de Hughes, pusieron fin a este intercambio intelectual y literario, y también a su amistad.

Un aspecto tangencial que se ha tratado al hablar de la temática en los poemas de Hughes inspirados por el blues, es la ausencia en los mismos del lenguaje provocador, conseguido mediante juegos de palabras o chistes de índole sexual, que tan a menudo se encuentra en las letras de las canciones que le sirven de inspiración. El lenguaje de los poemas de Hughes era realista, incluso crudo, pero nunca gratuitamente obsceno. Obviamente la ausencia de este recurso fácil, no se debía al hecho de que Hughes no conociera canciones con este tipo de temas. Más bien podría decirse que tanto un cierto rechazo personal por los temas sexuales y el lenguaje atrevido o “raunchy”, como la posibilidad de que los editores descalificaran este tipo de poemas, condujo a Hughes a limitar el uso de este registro en sus composiciones. Esto, como ha quedado dicho, no quiere decir que sus poemas “blueseros” estuvieran exentos por ello de toda una elaboración poética que demostraba con realismo el día a día de la comunidad negra en el sur de Estados Unidos. En general Langston Hughes trató de evitar los temas más estereotipados del blues, con los que se consigue la broma fácil o se explota la vena dramática, evitando el recurso a los lugares comunes, como reconoce Onwuchekwa Jemie en su libro sobre la obra de Hughes:

No topical or occasional blues, no prison or chain gang blues, no gambling, no blues about someone running his mouth... elaborate gun bores and weaponry of popular blues are absent... the popular

letter motif is rare... there are no talking blues... social protest is rare in Hughes as in popular blues¹²¹.

Sobre el tema de la presencia o ausencia de reivindicaciones sociales en el verso de Hughes, Jemie considera pertinente preguntarse si la queja de un hombre o mujer de color por su status social, su estilo de vida o de las instituciones sociales, constituye realmente una protesta social. En su opinión el valor del mensaje de estos poemas y canciones reside precisamente en el hecho de no contener en sí mismos una protesta social directa sino encubierta. Considera que ni ésta es el motivo primordial que dispone al autor a la hora de componer los poemas, ni tampoco es perceptible por el lector a primera vista. Si bien Hughes utilizó su poesía como arma de ataque vehemente contra las instituciones en otras ocasiones, hemos de estar de acuerdo aquí con Jemie en que aquellos poemas inspirados por el blues no tienen una carga de reivindicación social explícita en su temática, aspecto éste que se analizara más adelante. Dadas las circunstancias, la poesía de Hughes no puede estar al margen de las demandas sociales de la comunidad de color, contenidas en cierto nivel de su lenguaje poético.

Otro aspecto que ha suscitado la curiosidad de los analistas de la técnica y el contenido en la producción musical de Hughes ha sido su peculiar sentido del humor. Hughes prefería en general un tipo de humor más elaborado o se decantaba, sobre todo en sus poemas influidos en el vaudeville urbano, por el arrebató romántico, el amor y el desamor, como en estos versos de “Miss Blues’es Chile”:

You were my moon up in the sky,
At night my wishing star.

¹²¹ Onwuchekwa Jemie. *Langston Hughes*. New York: Columbia University Press, 1976, pp. 77.

I love you, oh, I love you so—
 But you have gone so far!

Now my days are lonely,
 Ant night-time drives me wild.
 In my heart I'm crying,
 I'm just Miss Blues'es child!¹²².

Con todo el variado abanico de influencias mencionadas, Hughes consiguió un estilo único e innovador a partir de formas tomadas del folklore popular, pero nunca pretendió que su poesía fuera simplemente vanguardista ni tampoco una curiosidad basada en la recuperación folklórica. Su propuesta poética se sirvió del blues como inspiración al servicio de una propuesta lírica pero también contenía los necesarios rastros de ideología. En este sentido, Hughes se hacía eco de las defensas de la calidad del trabajo de artistas de color por parte de los principales ideólogos de dicha comunidad. Estos estándares incluían tanto la aspiración a unos parámetros estéticos originales como a la necesidad de destacar el origen racial del autor. Y ahí puede residir la elegancia del resultado en los primeros poemarios de Hughes que nos interesan aquí: en dichos poemas está el tono de la melodía que los inspira y entre los versos nos encontramos también con el patrimonio emocional de la comunidad de color, tanto la de los núcleos rurales del sur del país como la de aquellos miembros de esa misma comunidad que han expandido sus horizontes de marginación al perímetro de los núcleos urbanos.

No encontramos en estos poemas una melodía encorsetada en forma poética, tendencia a la que a veces sucumbía Hughes en sus composiciones primeras, sino poesía

¹²² Langston Hughes. *The Collected Poems*, Ed. Arnold Rampersad, New York: Vintage-Random House, 1994, p. 447.

enriquecida, primero por la fuente de inspiración y, en segundo lugar, por la disposición de la voz poética a conseguir transmitir mediante el lenguaje, un sentir popular al que las circunstancias del momento dotaban de la fuerza narrativa que está presente en sus versos.

2. 2. 3. CONSOLIDACIÓN DEL ESTILO POÉTICO DE LANGSTON HUGHES: LA TRANSICIÓN ENTRE *THE WEARY BLUES* Y *FINE CLOTHES TO THE JEW*

Con la publicación de *Fine Clothes to the Jew* (1927)¹²³ supera Hughes la necesidad de mantenerse dentro de unos límites formales más cercanos a los modelos canónicos que dominan algunos de sus poemas en *The Weary Blues* (1926). Dejando que sea su intuición poética la que guíe su producción, Hughes refina su estilo favoreciendo la presencia del lenguaje primitivo del blues sureño sobre las formas métricas canónicas de corte *européizante*, y lo consigue mediante un proceso de acercamiento a un lenguaje poético que Arnold Rampersad califica repetidamente como “the language of the masses”, en su biografía de nuestro autor. Esto no supone simplemente una mayor presencia de la forma y los temas de la música blues en *Fine Clothes...*, sino una presencia más poéticamente elaborada.

Hughes se deja llevar por un interés estético que tiene en el blues tanto una fuente de inspiración como un modelo formal, más allá de las referencias estróficas comunes entre los escritores blancos consagrados de la época. Esta tendencia a profundizar en la tradición y sus posibilidades expresivas lo hermana con los compositores del blues

¹²³ El título hace referencia a lo que nosotros conocemos en español como “casa de empeño”. A falta de otras pertenencias de mayor valor, la gente de color llevaba a estos lugares sus mejores prendas de vestir. Al parecer, en el Nueva York de la época, estos negocios estaban regentados mayormente por comerciantes judíos, lo cual había dado lugar a la identificación entre “the Jew” y “casa de empeño”. Algo similar a lo que sucede ahora con “llevar la ropa a los chinos”, quienes regentan en la actualidad la mayoría de las lavanderías y tintorerías de Nueva York, si bien no se ocupan ya de la parte del “empeño”.

mismo, al acercarse deliberadamente a la tradición oral en la que el este estilo musical había nacido. Al igual que sucede en el caso de la poesía de raigambre popular de Lorca, Hughes se hace eco, como veremos, de aquella tendencia literaria y estética por recuperar los valores populares, la esencia de lo primitivo, la actualización de culturas exóticas que, en el caso de Estados Unidos, tuvieron como objetivo el folklore de la comunidad negra nacido y evolucionado en el país.

Las palabras del conocido intérprete Big Bill Broonzy sobre su método de composición musical parecen evocadoras de la intención de Hughes a la hora de escribir sus poemas, destacando la importancia de volver la mirada a lo esencial, a las fuentes originales donde los sentimientos tienen un reflejo en lo que se canta:

For me to sing the blues that I learned in Mississippi I have to go back to my sound and not the right chords as the musicians have told me to make [...]. The real blues is played and sung the way you feel and no man or woman feels the same way everyday¹²⁴.

No olvidemos que *The Weary Blues*, si bien mostraba explícitamente la huella del blues en el proceso de creación, contenía también otros poemas escritos con mayor o menor anterioridad a la consolidación de la vena popular como fuente de inspiración en la creación de Hughes, afectando así a la uniformidad de la obra. No quiere decir esto que *Fine Clothes...* suponga la consolidación de un estilo en el que dominan los modelos formales y la cadencia del blues, pues el poemario alterna este género musical con otras fuentes de inspiración, pero aquellos que tienen el blues como tema, sí mantienen una

¹²⁴ Yannick Bruynoghe. *Big Bill Blues* (1955), citado en Harry Oster, *Living Country Blues*. Detroit: Folklore Associates, 1969.

consistencia formal y una elaboración a partir de los acordes del blues que aún no está perfeccionada en *The Weary Blues*.

Es en este factor de uniformidad donde reside la originalidad de *Fine Clothes...* y su importancia en la carrera poética del autor. Este poemario supone un punto de inflexión entre la “necesidad” de ajustar la métrica y las imágenes al género musical con el que Hughes identifica su voz poética, y la adquisición de una madurez temática y formal que se aleja de la tendencia a mantenerse demasiado cerca al patrón de las canciones originarias en las que basa sus poemas, retocadas sólo con ligero trabajo en el aspecto métrico. La marca de progreso entre el tono de *The Weary Blues* y *Fine Clothes...* sería el paso desde una dominación de lo folklórico en lo formal y lo temático hacia la consolidación de lo lírico de inspiración popular. Esta transformación no pasó inadvertida para los lectores y críticos de la época que, si bien resaltaban los valores innovadores de la poesía de Hughes tras la publicación de *The Weary Blues*, tenían problemas a veces en admitir la solidez lírica de dicha forma: “I do not like all of *The Weary Blues*, which copies, rather than exploits, the cadence of the blues, but it comes to a remarkable end. And I am also very fond of *Island*, which begins *Waves of sorrow / Do not drown me now*”¹²⁵.

Como vemos, sin negar la calidad de sus primeras creaciones en *The Weary Blues*, James Baldwin les achaca cierta rigidez derivada de una imitación demasiado directa, debida sin duda a una dependencia del trabajo de campo y la recuperación folklorista, que Hughes había estado haciendo por el sur del país en compañía de Zora Neale Hurston.

¹²⁵ James Baldwin. *The New York Times Book Review*, March 29, 1959.

Fine Clothes... puede así considerarse la primera manifestación legítima del estilo personal de Hughes en la elaboración lírica de tema popular. Este aspecto fue reconocido por los críticos de la época, que vieron esta madurez consolidada en dicho poemario; incluso hay quienes establecen una especie de trilogía evolutiva que culminaría con la publicación de *Shakespeare in Harlem* (1942), el tercero de los tres libros de poesía en los que la presencia de lo popular en Hughes se reconoce como propio y original, aunque aquí la presencia del blues no es tan acusada. Así, Milton Meltzer señala que la presentación organizada por Alain Locke en el *Playwriter's Circle* de Washigton para que Hughes leyera poemas de *Fine Clothes...*, incluía el acompañamiento de un pianista en su lectura. Hughes encontró al pianista demasiado refinado y sugirió a Alfred Knopf, su editor, que para su siguiente lectura en Nueva York deberían de contratar a un pianista callejero traído de Lenox Avenue¹²⁶, lo cual da una idea del interés por aunar el realismo folklórico con su creación poética.

Meltzer afirma que la influencia que el blues había dejado tanto en Hughes hasta ese momento no se consolida hasta la publicación de *Fine Clothes...* Rampersad, por su parte, se da cuenta de la existencia de un valor literario y de un valor político, añadido a la reivindicación del poeta de identidad racial en *The Weary Blues* y en *Fine Clothes...* Esto explica que caracterize *Fine Clothes...* como “mulato like-text”¹²⁷, por lo que tiene de alternancia temática entre las cuestiones de tipo social y de reivindicación racial y aquellos otros poemas donde la inspiración brota directamente del blues. La clasificación de Rampersad y su llamada de atención sobre la relevancia de la identidad del autor en

¹²⁶ Milton Meltzer, *Langston Hughes: A Biography*. New York: Crowell, 1968.

¹²⁷ Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes*. New York: Oxford University Press, 1996, Vol. I, p. 142.

Fine Clothes..., proviene de una mayor presencia del mulato en esta colección de lo que lo había sido hasta entonces. Este dato tiene un significado específico puesto que Hughes, a pesar de considerarse negro, tenía una complexión que lo acercaba más a los rasgos físicos del mulato. Bien lo observó Nicolás Guillén cuando, tras haberlo entrevistado para la publicación *Ideales de una Raza*, durante la visita de Hughes a Cuba en 1930, afirma que “parece justamente un *mulatico* cubano”¹²⁸. La mayor presencia del mulato supondría de este modo un rasgo de madurez también en la aceptación de su propia identidad.

Cabe preguntarse, no obstante, de dónde procede el refinamiento formal y temático en *Fine Clothes to the Jew*. Obviamente la obra supone un paso adelante en la evolución natural de su estilo. En *The Weary Blues* se había esmerado en mantenerse cercano a un esquema formal que le obligaba a veces a reducir el lenguaje a los mandatos de los modelos que él respetaba y admiraba al principio de creación: Walt Whitman y Carl Sandburg sobre todo. En *Fine Clothes to the Jew*, en cambio, Hughes supo plasmar una vena poética mucho más auténtica. Primero, mediante la liberación que supuso dejar de asimilar la cadencia del blues a una forma lírica más tradicional o canónica. Segundo, haciendo uso de una peculiar representación del folklore de la comunidad negra de Estados Unidos, a través del uso de su propio lenguaje, liberado de cuestiones métricas canónicas y más cercano a la expresión popular. En este sentido, podría decirse que deja atrás a sus modelos *blancos*, para respetar más la influencia de otro de sus maestros, Paul Lawrence Dunbar, pionero en el uso del idiolecto de los esclavos de las plantaciones y buen conocedor de la poesía clásica también.

¹²⁸ Arnold Rampersad. *The Life...* p. 180.

En *Fine Clothes to the Jew*, Hughes transporta con libertad y a veces con crudeza, el estilo y lenguaje del blues, lo cual hizo posible la materialización de las máximas del estilo que él mismo había defendido en su ensayo “The Negro Artist and the Racial Mountain”¹²⁹ (1926): un lenguaje y estética propios, alejados de los modelos de autores blancos y también la concesión de un lugar literario a la expresión del común de la población negra. Este segundo aspecto es incluso más ambicioso, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta la consolidación de lo que luego se conoció como Harlem Renaissance no había habido representación literaria de autores provenientes de los grupos sociales minoritarios en el país.

Las incursiones poéticas de Walt Withman en el universo estético de la comunidad negra no habían ido más allá de una representación de la belleza un tanto idealizada del negro en algunos poemas de *Leaves of Grass*. Nunca hasta entonces, en la historia de la creación poética de Estados Unidos, había tenido lugar un tipo de transgresión en poesía que se permitía el uso del sub-léxico de un grupo social minoritario y marginado. Frente a autores de color que defendían sólo una representación honrosa de su comunidad en el arte (acercándose a los modelos canónicos de autores blancos), o a quienes, por el contrario, se dejaban llevar por la plasmación de los aspectos cotidianos “exóticos” o “primitivos” de los hombres y mujeres de color, Hughes promovía en “The Negro Artist and the Racial Mountain” un *realismo crítico*. Las máximas del artista negro habían de ser la realidad y la verdad. No importaba si el resultado agradaba al público blanco o no, o si el espectador/lector negro se iba a sentir

¹²⁹ Langston Hughes. “The Negro Artist and the Racial Mountain”, en *Politics and Aesthetics of the New Negro Literature*. Cary D. Winz. Ed. New York: Garland Publishing, 1996.

molesto con lo que se le presentaba. Se trataba de *crear* manteniéndose al margen tanto de tendencias chovinistas como de concesiones amables al público blanco. Escribir con el público blanco en mente, incluyendo todos los guiños cómicos que éste esperaba encontrar, era para él muestra de una innecesaria necesidad de agradar; como si fuera necesario disculparse por entrar en su mundo siendo de una raza diferente. Pero criticaba también a los que aniquilaban su propia voz en la narración o en la poesía, sometándose a los modelos canónicos de los autores blancos, produciendo así un trabajo artístico sin identidad propia. La tarea del artista era precisamente la plasmación legítima de esta identidad: “a heritage of rhythm and warmth, [and] incongruous humor that so often, as in the Blues, becomes ironic laughter mixed with tears”¹³⁰.

En su propia experiencia, el proceso de creación y elaboración del lenguaje en torno al folklore de las comunidades negras del sur de Estados Unidos y su representación escrita, había empezado mucho antes. Ya en sus primeros poemas Hughes había tratado de dejar clara una marca de identidad que le acreditaba como miembro de la comunidad negra que presentaba en sus poemas y como poeta fiel a sus convicciones artísticas.

El vínculo que Hughes descubrió temprano entre el blues y la poesía le permitía alejarse tanto del chabacanismo populista como de los modelos formales “europeizantes” que él había criticado en el mencionado “The Negro Artist and the Racial Mountain”, ensayo éste que algunos críticos consideraron como manifiesto del Harlem Renaissance.

¹³⁰ Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”. *Politics and Aesthetics of the New Negro Literature*. Cary D. Winz. Ed. New York: Garland Publishing, 1996, p. 33.

No criticaba los modelos mismos, sino a quienes veían en este tipo de formas estróficas, más o menos canónicas, la única vía de legitimación de su creación poética:

One of the most promising of the young Negro poets said to me once: “I want to be a poet –not a Negro poet”, meaning, I believe, “I want to write like a white poet”; meaning subconsciously, “I would like to be a white poet”; meaning behind that, “I want to be white”. And I was sorry for the man who said that, for no great poet has ever been afraid of being himself^{d31}.

En estas palabras de Hughes, al principio de su ensayo , se condensa el significado de la tendencia a la asimilación al modelo blanco, a “pasar” (de hecho se decía “to pass...” para denominar al individuo de piel muy clara que se hacía pasar por blanco). La superación de las tendencias a la imitación de la creación poética de autores blancos iba a convertirse en uno de los referentes de su creación, tratando de dejar claro a otros escritores de generación y de generaciones posteriores que era posible mantener un nivel de calidad del trabajo literario sin renunciar a los rasgos defintorios de la propia identidad artística. Su recuperación de la cultura popular iba precisamente en esta dirección reivindicadora de los valores que nos definen.

Los resultados de su labor creadora, no fueron tan contundentes al principio. Así lo hace notar Owen Dodson en su artículo tras la publicación de una antología en 1942: “After hearing some of these poems [from *The Weary Blues*] read aloud a fellow who

¹³¹ Ibid, p. 34.

hadn't heard of Mr. Huges said: "that Langston Hughes must be a cracker¹³²". Lord have mercy!"¹³³

Aunque Hughes se mostró siempre reacio a seguir los dictámenes de un posterior marco teórico específico, por lo que no hallamos entre sus escritos algo cercano a una poética propia, se mantuvo siempre activo en su intento de dignificar la poesía inspirada en los temas y el lenguaje de la comunidad negra. Para defenderse de los ataques de aquellos críticos que no entendían su nuevo estilo y criticaban la crudeza con la que a veces presenta la realidad de la comunidad negra en *Fine Clothes...*, Hughes afirmaba "every 'ugly' poem I write is a protest against the ugliness it pictures"¹³⁴.

El modelo poético europeo no era solo un código formal extraño a los ritmos del blues que Hughes consideraba más genuinos; era sobre todo un modelo creado por poetas blancos, lo cual contribuía aún más, desde su punto de vista, a la imposibilidad de convertir este modelo formal en vehículo para expresar realidades con una dinámica propia.

La intencionalidad social y artística en la creación poética de Hughes seguía más o menos de cerca las propuestas estéticas de quienes, desde las páginas de la revista *Crisis*, publicación de la National Association for the Advancement of Colored People (N.A.A.C.P), proponían repetidamente un modelo de creación literaria basado en la calidad de la obra, entendiendo por calidad una defensa férrea de los valores de la comunidad en la creación artística, así como un compromiso personal que impidiera tanto

¹³² *Cracker*: palabra utilizada en el argot de la gente de color para referirse al individuo de raza blanca. La analogía proviene del color de la harina con la que se hacen las "crackers" o galletas, y es uno más entre varios que tienen como referencia la analogía del pan, su color o su nombre comercial para hablar del blanco. *Whitie* o *Wonder bread*, son también apelativos conocidos.

¹³³ Owen Dodson. *Phylon: The Atlanta University Review of Race and Culture*, Fall 1942.

¹³⁴ *Cleveland Plain Dealer*, March 27, 1927.

el seguimiento de modelos de autores blancos, como la producción de obras de arte que satisficieran las expectativas del público blanco. Estas eran las máximas que W.E.B. Du Bois, filósofo y teórico del movimiento del Harlem Renaissance, repetía con ciertas variaciones desde la tribuna de *Crisis*. Dichos parámetros de calidad, como veremos más adelante en el apartado de las fuentes ideológicas de la estética de Hughes, pretendían sobre todo establecer los límites de las concesiones con que los autores negros respondían al interés por esos aspectos “exóticos” (eufemismo para ‘cómico’ o ‘ridículo’) que el público blanco de la época esperaba encontrar en la literatura y el teatro de autores de color.

2. 2. 4. DE LOS ACORDES MUSICALES AL LEGUAJE POÉTICO

¿Cómo resolver, pues, el problema de la autenticidad del lenguaje poético de Hughes, sobre todo con de la publicación de *Fine Clothes to the Jew*, donde se favorece la expresión libre, a partir del léxico popular encontrado en el blues, sobre la limitación del lenguaje por cuestiones formales? La respuesta se encuentra en el análisis de la progresión de los poemas de *The Weary Blues* y de *Fine Clothes...* .La evolución formal entre ambos se corresponde con una limitación en la transcripción del léxico popular, más abundante en *The Weary Blues*, reelaborando al mismo tiempo los versos de la canción original para ajustarse a la cadencia del verso, que carece de la libertad rítmica de la canción original. En *Fine Clothes...* la repetición de un estribillo se funde con versos de extensión variable que rozan la prosa poética, favoreciendo de este modo la estructura musical que está en el origen de este lenguaje poético, como vemos en estos versos de “Bad Man”:

I'm a bad, bad man.

Every body tells me so.
 I take my meanness and my licker
 Everywhere I go¹³⁵.

O prescinde de las limitaciones impuestas por la estrofa y la rima, haciendo que la lectura evoque el ritmo de una canción interpretada al ritmo de un banjo, como en “Red Silk Stockings”:

Put on yo’ red silk stockings,
 Black gal.
 Go out an’ let de white boys
 Look at your legs.
 Ain’t nothin’ to do for you, nowhow,
 Round this town,—
 You’s too pretty.
 Put on yo’ red silk stockings, gal,
 An’ tomorrow’s chile’ll
 Be a high yaller.
 Go out an’ let de boys
 Look at your legs.

O en “Beale Street Love”:

Love
 Is a brown man’s fist
 With hard knuckles
 Crusing the lips,
 Blackening the eyes, —
 Hit me again
 Says Clorinda¹³⁶.

¹³⁵ Langston Hughes. *The Collected Poems*, op. cit., p. 112.

Es esta elaboración formal la que permite afirmar que la expresión poética de Hughes alcanza en *Fine Clothes...* una madurez que no se habría dado sin la familiaridad del autor con este código léxico desde su infancia. Retomando el tema de las fuentes que alimentaron los conocimientos sobre la música blues, hay que mencionar la mayor presencia en *Fine Clothes...* del esquema tonal y rítmico del vaudeville, en poemas como “Midwinter Blues”, “Hard Daddy” o “Southern Mammy Sings”, donde alternan los compases de tres por cuatro o cuatro por cuatro.

Además de las cuestiones de estilo, el proceso de maduración de la voz poética de Hughes se manifiesta también en otras características si comparamos *Fine Clothes...* con el poemario anterior *The Weary Blues*: incluso cuando las constantes temáticas se mantienen, se atenúan bastante sentimientos exaltados sobre las condiciones de abandono de los negros. Su defensa radical de las peculiaridades de la comunidad negra toma aquí un tono más sosegado, con excepción de *Mulatto*:

The bright Stars scatter everywhere.
 Pine Wood scent in the evening air.
 A nigger night,
 A nigger joy,
I am your son, white man!
 A little yellow
 Bastard boy¹³⁷.

La mirada nihilista, desesperada y las insinuaciones suicidas, más patentes en los primeros poemas de *The Weary Blues*, han desaparecido prácticamente en *Fine*

¹³⁶ Ibid., p. 80.

¹³⁷ Ibid., p. 100.

Clothes..., aunque aún haya algún rastro del arrebató emocional del primer Hughes en “Sport”, poema en el que se presenta una visión de la vida como un vacío que la voz poética compara con el interior de un tambor, un vacío que sufre las embestidas de los golpes de los palillos que lo golpean.

Estos cambios no deben hacernos pensar que el tono general de *Fine Clothes...* está libre del dolor y la desesperanza, pero es aquí cuando el recurso al lenguaje del blues le permite al autor evitar el uso de un lenguaje demasiado denotativo o explícito, mucho menos elegante, y expresar en cambio esos mismos sentimientos a través de la creación de sensaciones de abatimiento con el tono general que transmite el blues. Así lo observamos en “Misery”:

Play de blues for me.
 Play de blues for me.
 No other music
 ‘Ll ease ma misery¹³⁸.

O en “Homesick Blues”:

Da railroad bridge’s
 A sad song in the air.
 De railroad bridge’s
 A sad song in the air.
 Ever time de trains pass
 I wants to go somewhere...¹³⁹

¹³⁸ Ibid., p. 77.

¹³⁹ Ibid, p. 72.

Steven Tracy menciona también como aspecto peculiar en *Fine Clothes...* el hecho de que la mayoría de los narradores de aquellos poemas inspirados en el blues, sean mujeres¹⁴⁰. Este aspecto obedece, como vimos antes, al mayor número de intérpretes femeninas del llamado blues-vaudeville, cuyos parámetros rítmicos utiliza Hughes para elaborar el esquema formal de sus poemas influidos por este estilo en *Fine Clothes...*

Los hombres, minoritarios, son egoístas y malvados, como vimos en el antes mencionado poema “Bad Man”; aunque los hay también que sufren por amor, como en *Po’Boy Blues*, o incluso aconsejan a sus hermanas menores para que no se dejen seducir por los encantos del amor o del alcohol, como en “Listen Here Blues”.

Las mujeres lloran la muerte de sus amantes, como en “Gal’s Cry For A Dying Lover”¹⁴¹, o manifiestan el placer que su amante trae a sus vidas:

When ma man looks at me
He knocks me off ma feet.

When ma man looks at me
He knocks me off ma feet

He’s got those ‘lectric-shokin’ eyes an’
De way he shocks me sho is sweet¹⁴².

Una vez revisados estos avances en la técnica lírica de Langston Hughes, no debemos olvidar que la persistencia de la temática, con las variaciones indicadas, también

¹⁴⁰ Steven C. Tracy, “To the Tune of Those Weary Blues”, en *Langston Hughes. Critical Perspectives. Past and Present*. Henry Louis Gates and K.A. Appiah Eds. New York: Amistad, 1993, p. 193.

¹⁴¹ Langston Hughes. *The Collected Poems*, op. cit, p. 104.

¹⁴² *Ibid.*, p. 66.

tiene un significado a la hora de entender el estilo de Hughes. Como se apuntaba más arriba, no hemos de tener presente la necesaria conexión entre la creación artística de Hughes y su lucha personal por encontrar una identificación con la que él consideraba su gente. Esta segunda intención no arrancaba solo de un capricho estético sino de una lucha paralela a la de la búsqueda de una voz poética genuina, marcada por la trayectoria personal del autor. Tanto en la primera parte de su autobiografía, *The Big Sea* (1940), como en la biografía de Arnold Rampersad, leemos no sobre el aislamiento afectivo en el que creció, con un padre que abandonó a su hijo siendo aún niño y una madre cuya inestabilidad económica y matrimonial le negó a Hughes la atención que ella debía dedicar para poder organizar su propia subsistencia.

La identificación con la comunidad negra y sus costumbres, que él conocía de primera mano pero en las que no había participado nunca enteramente, eran sus únicas señas de identidad. La falta de comunicación con su padre, que se había mudado a México cuando él era niño, y la peregrinación por diferentes ciudades con su madre, le impidió a Langston Hughes establecer lazos afectivos dentro de una comunidad, al mismo tiempo que favorecían el proceso de aislacionismo que crecía en él por la carencia de una vida ordenada en la que la interacción con los miembros de su familia fuera posible. Estos condicionantes personales hicieron que desde muy joven desarrollara Hughes un orgullo racial, un tanto idealizado, que equilibraba la falta de lazos de identidad dentro del ámbito doméstico, con otro tipo de lazos afectivos que él quería ver en su pertenencia a la comunidad negra.

La materialización de este anhelo tuvo lugar al llegar finalmente a su tantas veces imaginado Harlem donde, a pesar de las limitaciones segregacionistas de la época,

Hughes pudo tener acceso a la realidad de una comunidad urbana, constituida por hombres y mujeres de color venidos del sur del país, en la que podía integrarse como miembro de derecho, gracias a su raza y color de piel.

2. 2. 5. LA IDENTIDAD RACIAL: ORIGEN Y LEGADO EN LA POESÍA DE HUGHES

Su pasión por el blues tendría por tanto una dosis considerable de interés por un estilo musical pero además satisfacía también una necesidad de identificación cultural. Al mantenerse inmerso en las costumbres y el lenguaje de la comunidad negra, incluso cuando trabajaba en sus poemas, debía Hughes de sentir que estaba satisfaciendo tanto su necesidad de sentirse miembro de una “familia” como la que nunca tuvo, como el instinto natural de mantenerse a salvo del entorno segregacionista de la época y las férreas normas del *Jim Crow*. Al mismo tiempo, estaba también dando a esa comunidad un lugar en el panorama literario del país y, por consiguiente, estaba colaborando al reconocimiento de la legitimidad del potencial artístico de la población de color.

¿Cuál no sería su sorpresa cuando en su viaje a África como ayudante en el carguero West Hesseltine en 1923, los trabajadores, en uno de los puertos de la costa de Senegal, se ríen cuando él les dice que se siente como en casa, por el hecho de estar con otra gente de color. Su piel clara, más cercana al tono denominado trigueño, no parecía acreditarlo allí como miembro de la comunidad de color, lo cual pareció ser motivo de gran preocupación para Hughes. Diríamos que, dadas las circunstancias en las que pasó su infancia y primera juventud, su pertenencia a la comunidad negra norteamericana era su seña de identidad afectiva, por lo que se convierte también en elemento esencial de su creación poética. Baste mencionar, como ejemplo de este empeño, algunos poemas de la

primera época. Por ejemplo éste con el que consiguió captar el interés de Jessie Fauset, editora de la revista “The Crisis” en 1921, “The Negro Speaks of The Rivers”:

I’ve known rivers:
I’ve known rivers ancient as the world and older than the
Flow of human blood on human veins.

My soul has grown deep like the rivers¹⁴³.

Aún pegado a la transcripción de los sonidos cotidianos de la comunidad de color, Hughes nos ofrece como poesía reflexiones sobre las creencias religiosas de su comunidad en “Prayer Meeting”:

Glory! Hallelujah!
The dawn’s a-comin’!
Glory! Hallelujah!
The dawn’s a-comin’!
A black old woman croons
In the Amen-corner of the
Ebecaneezer Baptist Church.
A black old woman croons—
The dawn’s a-comin’!¹⁴⁴.

Otro buen ejemplo lo encontramos en el poema que tres años más tarde daría título a su primer poemario, *The Weary Blues* (1926), donde aún se combina una cadencia rítmica más rígida de lo que serán sus poemas en *Fine Clothes...*, con el contenido y el lenguaje de corte popular:

Droning a drowsy syncopated tune,

¹⁴³ Ibid., p. 23.

¹⁴⁴ Ibid., p. 35.

Rocking back and forth to a mellow croon,
I heard a Negro play¹⁴⁵.

O el poema “To a Negro Jazz Band in a Parisian Cabaret” (1924), en el que a los ecos del blues se une ya una transición hacia los modos más libres del jazz, en los que más tarde Hughes centraría su atención:

May I?
Mais oui!
Mein Gott!
Parece una rumba.
¡Qué rumba!
Play it, jazz band!
You’ve got seven languages to speak in
And then some.
Can I?
Sure¹⁴⁶.

Si bien al principio de su creación, la identidad literaria se encontraba ya estrechamente ligada a su interés por plasmar la realidad racial de la comunidad negra, será a partir de *Fine Clothes...* cuando lo temático encuentre también un reflejo en una particular elaboración poética del lenguaje y la base musical del blues. En *Fine Clothes...* halla Hughes un camino poético hacia una expresión formal propia que, además de dar cabida al folklore de su comunidad en lo temático, convierte sus versos en una estilización de la referencia musical originaria en la elaboración del verso. Se combinan así la mencionada necesidad de comunión con el motivo racial, con la consolidación de

¹⁴⁵ Ibid., p. 50.

¹⁴⁶ Ibid., p. 78.

un estilo que se nutre de unos referentes temáticos y musicales para generar un estilo poético propio. Este es el estilo que Hughes seguiría visitando esporádicamente a lo largo de su extensa producción poética, y que tendría su última mutación en el que se ha denominado “blues experimental” de *Ask Your Mama: 12 Moods for Jazz* (1961).

A la vuelta de su estancia en París, de nuevo en contacto directo con el blues sureño, Hughes manifiesta en 1925 el poder de la conexión existente entre su lenguaje poético y la música:

Like the waves of the sea coming one after another, like the earth moving around the sun, night, day –night, day- forever, so is the undertow of black music with its rhythm that never betrays you, its strength like the beat of the human heart, its humor, and its rooted power [...]. I tried to write poems like the songs they sang on Seventh Street –gay songs, because you had to be gay or die; sad songs, because you couldn’t help being sad sometimes. But gay or sad, you kept on living and you kept on going¹⁴⁷.

Como testimonio final de la condensación en los versos de Hughes de una identificación de la voz poética con sus personajes, de una tarea de elaboración del lenguaje a ritmo de blues, transcribimos completo aquí el poema “Blues Fantasy”. Conviene no pasar por alto el hecho de que la reacción final ante el cansancio, físico y emocional, las preocupaciones (*weary/worry*), el dolor (*pain*) y los problemas (*trouble*), es, cómo no, la risa: “...Laugh a loud , Hey, Hey”, el “reír por no llorar” de Hughes:

Hey! Hey!

¹⁴⁷ Langston Hughes. *The Big Sea*, New York: Alfred Knopf, 1940.

That's what the
Blues singers say.
Singing minor melodies
They laugh,
Hey! Hey!

My man's gone left me,
Chile, he's gone away.
My good man's left me,
Babe, he's gone away.
Now the crying' blues
Haunts me night and day.

Hey! Hey!

Weary,
Weary,
Trouble, pain.
Sun's gonna shine
Somewhere
Again.

I got a railroad ticket,
Pack my trunk and ride.

Sing' em, sister!

Got a railroad ticket,
Pack my trunk and ride.
And when I get on the train
I'll cast my blues aside.

Laughing,
Hey! ...Hey!
Laugh a loud,
Hey! Hey!¹⁴⁸

¹⁴⁸ Langston Hughes. *The Collected Poems*, p. 91.

CAPÍTULO 3:

EL LENGUAJE DE LAS EMOCIONES

3. 1. ENCUENTRO DE DOS SENSIBILIDADES POÉTICAS: LA EXPERIENCIA DE LA OCULTACIÓN

Sucede a veces en el estudio literario de tipo comparativo, que el proceso de análisis nace del hallazgo de una serie de datos, fruto a menudo de la casualidad. La lectura de un autor a la sombra del recuerdo del texto de otro u otros, las semejanzas y oposiciones entre el método de creación de autores o de sus textos, tienen en ocasiones (como ésta que estamos tratando aquí) consecuencias que van mucho más allá de la nota que escribimos en el margen para tenerla en cuenta en futuras lecturas. En el caso de la encuentro accidental de Hughes, esa sorpresa inicial acabó convirtiéndose en todo un proyecto de investigación para satisfacer la curiosidad personal y para tratar de agrandar así la dimensión literaria de Langston Hughes y García Lorca.

En este capítulo vamos intentar ir un poco más allá de la mera comparación de referentes estéticos o formales, para poder así identificar ciertos contenidos en el plano estilístico y también una sensibilidad poética que entrelaza lo literario y lo emocional. La relación o acercamiento de nuestros autores no está basada en un cruce entre la obra de ambos sino en conexiones que nacen de la existencia de similitudes en la sensibilidad poética que facilitan la proximidad entre la obra de ambos en el momento en que uno de ellos decide traducir al otro. Más allá de tendencias estéticas o de limitaciones de tipo socio-histórico, el análisis de los factores que hacen posible este encuentro literario nos permitirá añadir al ya extenso trabajo sobre la obra de nuestros dos poetas, una nueva dimensión literaria, gracias al estudio de las consecuencias de la mirada de uno de los autores al trabajo del otro.

La existencia de ciertas características en distintos niveles de lenguaje en García Lorca y Langston Hughes es decisiva para entender la atracción que la obra del primero despertó en el segundo. Es este factor el que permite la superación de la obvia conexión entre ellos, fruto de un común interés por la cultura de grupos marginales, cuyo folklore mantenía rasgos por entonces considerados como primitivos, y que eran a su vez producto del mismo aislamiento social. Nos estamos refiriendo, por supuesto, a la comunidad negra en Estados Unidos y a los gitanos en España, y a los rasgos de primitivismo que la sociedad y nuestros poetas quisieron ver y recuperar de ellas. A esta tendencia artística e intelectual de la época, consistente en rescatar los valores primitivos para establecer un equilibrio entre lo instintivo y lo elaborado por la modernidad, Hughes y Lorca añaden a sus versos la expresión de un drama que parece ser una constante en el nivel emocional de sus personalidades. El fruto de la imposibilidad de materializar deseos, de superar situaciones de opresión, de saberse faltos de libertad. Deseo desintegrado en la violencia y la muerte en los versos de Lorca y ahogado en la risa dramática y el baile de quienes no tienen esperanzas de superar la situación socio-política del primer cuarto del siglo XX en Estados Unidos.

La limitación del deseo puede interpretarse en diferentes niveles de lenguaje. Nos encontramos con la expresión de un mensaje básico, en el que se articula poéticamente el combate primitivo entre deseo de libertad y autoridad. La elaboración poética cumple una función comunicativa, que se traduce en imágenes plásticas que expresan esa lucha. Los valores semánticos que transmiten mantienen, en cierto modo, un equilibrio entre la riqueza plástica y la condensación de la carga semántica. Pero se puede también identificar la presencia de un nivel de lenguaje en el que la expresión de las experiencias

de los personajes trasciende el marco estético y rompe este equilibrio para expresar un contenido en el que a la lucha de los personajes podemos añadir el debate íntimo de la voz poética. Se crea así un nuevo código, con claves interpretativas descifrables solo por quienes poseen un nivel de experiencia cercano al del que escribe, en lo literario y lo personal, y que convierte la lectura del poema en una experiencia que podríamos denominar como íntimamente catártica. Nos encontramos, por tanto, ante dos niveles de lenguaje: uno de ellos albergaría un tipo de contenido de tipo reivindicativo, elaborado líricamente a través de la utilización de referentes culturales de grupos marginales. En el otro nivel se tiene en cuenta, además, la utilización lírica del primitivismo cultural, en el que entran en juego claves semánticas en las que lo personal se intenta ocultar en la atmósfera dramática del poema. El primero estaría más cercano a la pura reivindicación social o política y al contexto socio-histórico, mientras que en el segundo, por esa riqueza semántica del mensaje del verso, se condensarían aún más los valores estrictamente poéticos. Ambos niveles completan un mensaje para el que vamos a tratar de ofrecer una justificación teórica en este capítulo, explicando así la verdadera raíz del código poético que llamó la atención del instinto artístico y personal de Hughes.

Langston Hughes encuentra en Lorca la expresión de una sensibilidad poética particular que le atrae: la mezcla de la tragedia y su relación con el deseo que es a la vez el desencadenante de dicha tragedia y de la tensión dramática del poema. Lorca, autoinvestido como portavoz del gitano neo-primitivo, había sido observador primero, y estudioso más tarde, de las costumbres y el folklore de los gitanos granadinos. A través de la recuperación de sus tradiciones, produce un conjunto de referentes estéticos que

luego incorpora a su poesía, junto con otras técnicas compositivas que hacen de su creación algo novedoso para la época. Los pormenores de este proceso creativo hacen posible tanto el acercamiento del lector al universo estético/folklórico de la comunidad gitana, como la transmisión del mensaje lejanamente reivindicativo del poeta. Lorca pretende lanzar una llamada de atención sobre las circunstancias en las que vive dicha comunidad con sus versos, pero el origen de su reivindicación tiene, primordialmente, una motivación estética. Su voz poética nos descubre un mundo de sentimientos e instintos primitivos, inspirados en referentes culturales que él había recogido con su anhelo fetichista por apoderarse de la esencia de lo andaluz.

En el panorama literario de Estados Unidos, el interés de Hughes por el folklore y la cultura popular de la comunidad de color del sur de Estados Unidos se fundamenta en intenciones estéticas similares. Hughes, conocedor de primera mano de las particularidades de estas tradiciones en las que él mismo había crecido, pudo permitirse el lujo de dejar que sus iguales, gente de color, hablaran en sus versos sin filtros, sin la elaboración hedonista que mueve el interés de Lorca por los gitanos y, lo que es más importante para nuestro estudio, sin cruzar la frontera de lo folklórico para dejar demasiado al descubierto la presencia de lo íntimo, por motivos tanto personales como coyunturales que vamos a analizar en este capítulo.

La mayor sutileza que adoptan los aspectos personales en el mensaje de Hughes no le resta por ello valor a la existencia de una dimensión dramática en sus poemas. Parte del lirismo de los versos de Hughes proviene, como en el caso de Lorca, de la expresión *poetizada* del drama de una comunidad que con frecuencia se entrega al canto y a la danza, tomando éstos como vehículo de liberación de sus angustias. En su mecanismo

compositivo en el que lo estético se une a lo reivindicativo, Hughes combina la presencia del paisaje propiamente sureño y de los referentes folklóricos de su comunidad, con el uso de un registro lingüístico cercano al de la lengua hablada por su gente. Este registro idiomático, variante semi-dialectal del inglés hablado por la gente de color en el sur del país, aparece reelaborado en el poema a partir de la escala tonal y rítmica del blues sureño, como vimos en el capítulo anterior. La tragedia de la comunidad de color aparece reflejada en los versos de Hughes en estado puro por su proximidad plástica y lingüística a lo real. El efecto dramático en Hughes es especialmente notable en aquellos poemas en los que al lenguaje de la comunidad negra del sur del país se incorporan las peculiaridades interpretativas del género teatral conocido como *vaudeville*, consistente, como se ha indicado anteriormente, en la incorporación de la música blues en los libretos de los espectáculos musicales de Broadway en los años veinte.

Las posibilidades de expresión difieren necesariamente en nuestros dos poetas. Lorca puede permitirse elaborar un universo lírico a través de la contemplación del folklore gitano, en el que iba dejando huellas de su propio conflicto personal. Hughes, en cambio, portavoz de su gente, no podía permitirse transmitir, con su lenguaje desnudo, los deseos y los instintos personales de una manera tan explícita como lo hace Lorca en ocasiones. De haberlo hecho, su mensaje hubiera quedado demasiado al descubierto, comprometiendo también la autenticidad de la expresión de su comunidad. La elaboración lorquiana del lenguaje se presta así más fácilmente a la incorporación de lo personal, mientras que en Hughes la literalidad del lenguaje reduce las posibilidades de combinar lo personal con el mensaje de sus personajes.

Esta diferencia de identidad cultural entre los dos autores, si bien condiciona las características de este nivel poético del lenguaje, puede considerarse no obstante como crucial en el encuentro poético entre Hughes y la obra de Lorca. La presencia en los versos de ambos de elementos populares propios de dos comunidades marginales hizo posible el establecimiento de un canal comunicativo entre el lenguaje poético de Lorca y la recepción que Hughes hizo de las claves contenidas en el mismo, en el momento en que tiene acceso a sus versos. Si a este nivel poético añadimos las peculiaridades temáticas e históricas contenidas en lo que hemos denominado nivel político del lenguaje, tenemos una plataforma perfecta para establecer las bases del encuentro entre los dos poetas en los laberintos del lenguaje.

La característica principal de la personalidad del poeta estadounidense, como queda acreditado tanto en su autobiografía como en las biografías a él dedicadas, es la opacidad de sus pensamientos y opiniones. La opinión generalizada de cuantos han sido interrogados sobre lo que emocionaba a Hughes, sobre sus pasiones o su vida personal, es que estos aspectos permanecieron siempre como un secreto que él insistía en guardar para sí. La reacción del poeta a preguntas personales, se limitaba a menudo a una sonrisa y un gesto que simulaba despiste o sorpresa pero que parece haber sido, en realidad, una maniobra de desentendimiento de la cuestión o una estrategia de protección. Esta era siempre la respuesta a cuestiones que él no consideraba dignas de ser contestadas, tal vez por temor a mostrar demasiado de sí mismo y poner en peligro su reputación literaria.

Así lo constata Arnold Rampersad en su biografía de Hughes cuando, en repetidas ocasiones, preguntando a quienes lo conocieron o estuvieron más cercanos profesionalmente (asistentes, compañeros de viaje), recibe respuestas que reflejan impresiones vagas: que Langston era asexual, o que blindaba el acceso a su vida personal. Hughes no expresaba sus sentimientos de manera convencional, lo cual le hace afirmar a Rampersad que, a pesar de haber sido conocido por todo el mundo como un hombre increíblemente sociable, Hughes permaneció siempre distanciado de todos¹⁴⁹. Nadie ofrece información a este respecto. Ni siquiera buscando entre la edición de la copiosísima correspondencia que durante toda su vida mantuvo con su buen amigo y colaborador Arna Bontemps¹⁵⁰ o con su amigo y agente Karl Van Vetchen¹⁵¹, encontramos huellas emocionales, más allá de cuestiones familiares, mencionadas de forma pasajera, y aquellas otras cuestiones relacionadas directamente con temas literarios o editoriales: la alegría por la aparición de un poemario, la decepción por las críticas adversas en el estreno de una de sus obras de teatro. Por lo demás, el resto de sus cartas se completa con el intercambio de opiniones sobre temas de actualidad, celebraciones o planes de colaboración en proyectos literarios, además de las consabidas preguntas sobre la esposa y los hijos de Arna, a quienes siempre se mantuvo muy unido.

Se podría decir que Hughes permaneció durante toda su vida en un estado de recelo ante lo que sus amigos pudieran opinar sobre sus sentimientos o, tal vez por inseguridad, nunca consideró necesario compartirlos con sus amistades más cercanas.

¹⁴⁹ Arnold Rampersad, *Life of Langston Hughes*, Vol. I, p. 289.

¹⁵⁰ Charles S. Nichols, *Arna Bontemps – Langston Hughes Letters, 1925-1967*. New York: Paragon House, 1980.

¹⁵¹ Emily Bernard, Ed. *Remember Me to Harlem. The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten, 1924-1946*, New York: Alfred Knopf, 2001.

Hughes había sido testigo de la reacción adversa y condenatoria de una parte del público lector y de la minoría intelectual de la comunidad de color ante las manifestaciones literarias más abiertamente homoeróticas de otros autores contemporáneos y miembros también de Harlem Renaissance, como Countee Cullen, Richard Bruce Nugent o Wallace Thurman. Estas circunstancias fomentaron en él, tal vez, lo que siempre había sido una tendencia al aislamiento y a la ocultación en todos los ambientes en los que se había desenvuelto, por temor a ser juzgado negativamente.

Compartir abiertamente una sensibilidad *diferente* se hacía aún más difícil en los distintos ambientes laborales de su juventud: los barcos mercantes donde la masculinidad era un valor que no se cuestionaba. Ante su padre, autoexiliado en México, tenía que ocultar sus aspiraciones literarias, y ante su madre, con la que vivió más a menudo, debía mantenerse en silencio por estar la relación materno-filial supeditada a las inestabilidades laborales y emocionales que condenaban a la familia a vivir en un eterno estado de tensión.

En conversaciones personales con Thomas Wirth, albacea de los papeles de Richard Bruce Nugent¹⁵² y amigo personal de éste y otros miembros de Harlem Renaissance, Wirth constata lo dicho en las biografías: “Hughes fue toda su vida extremadamente reservado”. Rumores sobre su vida personal circularon a menudo y nunca encontraron confirmación. Destaca. Aunque si bien se especuló sobre la existencia de relaciones homosexuales, Wirth recuerda haber oído de Nugent que nunca se dio el caso de que los nombres de sus posibles amantes pertenecieran al mundo literario o

¹⁵² Thomas Wirth se encuentra actualmente negociando el destino de estos papeles con dos universidades del sur de Estados Unidos. A la espera de un destino definitivo, éstos se mantienen seguros en la biblioteca de su casa de New Jersey.

editorial. Tal vez una mezcla de discreción y cautela provocaba en Hughes una estricta separación entre su trabajo como artista y el resto de su vida familiar y afectiva. Con excepción de alguna mención ocasional a asuntos familiares, no se encuentra en su correspondencia referencia alguna a aspectos de su vida personal, si exceptuamos tal vez su más bien platónica relación con una muchacha durante su estancia parisina en 1924¹⁵³.

Ni el autor ni sus biógrafos se han dejado, sin embargo, llevar por el camino de las especulaciones. Dado el tono de algunos de sus poemas de la primera época, así como la identidad sexual de muchos de sus colegas y miembros de Harlem Renaissance, se podría especular que el propio Langston Hughes, de cuyas relaciones amorosas nunca se tuvo noticia, fuera homosexual. En este trabajo no vamos a sumarnos a quienes han asumido que tanto su trayectoria personal como el tono de algunos de dos o tres de sus poemas de juventud permiten asumir una homosexualidad encubierta. A pesar de que ésta se insinuara en ciertos momentos de su vida, nuestra postura aquí va a ser la de respetar su propia decisión de mantenerla en lo estrictamente privado. No se trata aquí de legitimar su identidad sexual, sino de cierta parte de su trabajo literario que se presta a la expresión de anhelos imposibles y de una desesperanza nunca resuelta en el poema, en la que nosotros queremos ver ecos de su propia vivencia personal. En este sentido, sus sentimientos nunca abiertamente explicados en el poema conectan con los de Lorca en niveles del lenguaje en los que se expresa una sensibilidad análoga, como vamos a ver luego. La traducción del *Romancero gitano* culmina un trayecto que comienza cuando Hughes descubre estos poemas y se siente atraído por la idea de apoderarse de una

¹⁵³ En el año 1924 vive en París durante varios meses, trabajando en la cocina del restaurante / club de jazz *Le Grand Duc*, regentado por americanos. Viaja posteriormente por Italia, primeramente en compañía de dos de sus compañeros italianos, camareros del restaurante y, posteriormente, en solitario.

expresión del deseo que él, ni en sus versos ni en su vida, se pudo permitir. Lo cual no quiere decir que tal expresión no se mantuviera latente. Para quienes prefieren alimentar la especulación, cito unas líneas que uno de sus biógrafos, Arnold Rampersad (quien respeta también el silencio de Hughes sobre su identidad sexual), menciona sin embargo en el segundo volumen de la biografía del autor:

"Won't it hurt you?" I said.

"Not unless it's square," he said. "Are you square?"

"Could be," I said.

"Let's see," he said¹⁵⁴.

Estos versos son ciertamente ambiguos pero, al mismo tiempo, por ser escasísimas estas manifestaciones abiertas de una sensibilidad homosexual en su poesía, son también testigo de la discreción contenida en los versos de Hughes . El diálogo se encuentra en las notas de Hughes para una novela que nunca vio la luz, *Sex Silly Season*, lo cual es en sí mismo revelador.

Hemos de mencionar aquí que, entre la comunidad estadounidense de escritores e intelectuales homosexuales de origen afro-americano, fue bastante mal recibida la mencionada biografía de Rampersad, a la que se considera, no obstante, como la más completa de las existentes sobre la vida y trayectoria literaria de Langston Hughes. Para varios de estos escritores, el silencio de Rampersad sobre la sexualidad de Hughes, eliminó definitivamente la posibilidad de incluir a éste en el censo de grandes autores de color que eran además homosexuales. Pero, de haberlo hecho, Rampersad hubiera tenido

¹⁵⁴ Arnold Rampersad. *The Life of Langston Hughes, Volume II: 1941-1967: I Dream A World*. Oxford University Press, 1988. p. 334. La cita y referencia aparecen en Shawn Ruff Stewart. *Go the Way Your Blood Beats*, New York: Henry Holt, 1996, p. 39.

que moverse en aguas pantanosas pues, como se ha dicho antes, no existe evidencia clara sobre el tema.

Desde el panorama español, Isabel Soto¹⁵⁵ en su artículo sobre espacios literarios alternativos para las literaturas de los márgenes, en el que usa el ejemplo de Hughes y Lorca para ilustrar su hipótesis teórica, da por sentada la homosexualidad de Hughes, basándose en los testimonios de Romare Bearden, contenidos en unas conversaciones entre artistas afro-americanos recogidas por Charles Rowell¹⁵⁶. Bearden hace referencias imprecisas al hecho de que Hughes y Lorca se conocieron durante la estancia de este último en Nueva York en 1929-1930, como a la de su propio encuentro con Lorca, cuya “Elegía a la muerte de Sánchez Mejías” parecía haberle servido de inspiración en algunas de sus pinturas de tema taurino. En dichas conversaciones no se precisan datos de tipo temporal o espacial que permitan concluir que tales encuentros se dieron y, aunque sí existen datos de la visita de Lorca a algunos de los locales de diversión de Harlem con escritores contemporáneos de Hughes, los dos nombres nunca aparecen juntos en la documentación sobre la época ni en la correspondencia de ambos autores consultada para este proyecto. Hughes estaba viviendo en Nueva York cuando Lorca llega a la ciudad y, para aumentar más la lista de coincidencias, Hughes viaja a Cuba en diciembre del 29 y regresa a Nueva York una semana después de la llegada de Lorca a la isla. En la cronología de la visita de Lorca a Cuba no hay constancia de que se encontraran allí tampoco, ni siquiera de que ambos supieran de sus respectivos viajes al mismo destino.

¹⁵⁵ Isabel Soto, “Crossing over: Langston Hughes and Lorca.” En *Studies in Liminality and Literature*. Edited by Isabel Soto. Madrid: The Gateway Press, 2000.

¹⁵⁶ Charles H. Rowell, “To Hear Another Language. Alvin Ailey, James Baldwin, Romare Bearden, and Albert Murray in Conversation”. On-Line Magazine *Callaloo*, 24.2 (2001) 656-677.

En cuanto a los ambientes literarios en los que ambos se movieron en Cuba, hemos de decir que las conexiones literarias de ambos en la isla parecen haber sido diametralmente opuestas.

Lorca llega ya con una consolidada reputación como poeta y, si hemos de atenernos a la cronología de su viaje y a la información en los periódicos de la época, da más de veinte conferencias en diversas instituciones. Mientras que Hughes se mueve en ambientes diferentes, en el círculo de Nicolás Guillén y amigos de su entorno literario¹⁵⁷. También es significativo el hecho de que las reseñas de la poesía de Hughes se publiquen en la revista *Ideales de una raza*, mientras que las entrevistas y reseñas sobre las conferencias de Lorca aparecen en la *Revista de avance* y el *Diario de la Marina*, ambas de mayor tirada. No hay testimonio tampoco de que Hughes diera ninguna conferencia en la isla, mientras que Lorca aparecía en homenajes y acontecimientos públicos, acordes con su personalidad literaria, arropado por el cónsul español de entonces Francisco Campos Aravaca. Hughes había viajado a La Habana para hacer investigaciones sobre el folklore popular y tratando de encontrar nuevas fuentes que estimularan su inspiración. El viaje había sido financiado por su entonces mentora y mecenas en Nueva York, Mrs. Charlotte Mason, quien urgía al joven Hughes a dar constantes muestras de su talento. Lorca, en cambio, llegaba a Cuba para alimentar su ya consolidado éxito editorial y teatral.

Si el encuentro personal entre los dos escritores se llegó a producir es cuestión aún por resolver. En las conversaciones con el mencionado Thomas Wirth, no recuerda

¹⁵⁷ Véase Daniel Eisenberg, *A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2004. También en *Kentucky Romance Quarterly*, 24, 1977, pp. 233-50.

éste haber oído hablar a Bruce Nugent sobre amistad o encuentro alguno entre Hughes y Lorca. Sí recuerda haberle oído decir a Nugent que Lorca había aparecido en las encuentros sociales y fiestas, que reunían a artistas y miembros del mundo editorial y figuras de la vida pública del Nueva York de entonces, a menudo celebradas en casa de otros artistas y mecenas de Harlem¹⁵⁸.

En similares términos se manifiesta el que fue asistente de Hughes durante los últimos doce años de su vida, Raoul Abdul, quien sumándose al pacto de respeto hacia lo que el propio poeta no quiso desvelar o compartir, muy en la línea de Rampersad o de Henry Louis Gates, nos contaba en conversación reciente cómo su sensibilidad poética era lo que debía pervivir más allá de lo personal y de la orientación sexual, no habiendo referencias del autor que permitan cambiar esta opinión. Nos sumamos pues a esta opinión, tratándose además como se trata aquí de profundizar en cuestiones literarias que, si bien van a reflejar en ciertos niveles de lenguaje aquellos rastros de sensibilidad con que el poeta articula su obra, no necesita este proyecto de pronunciamientos en cuestiones de género, de las que vamos a permanecer al margen.

A partir de todos estos rasgos de la personalidad de Hughes, se pretende plantear la existencia de una trayectoria vital que iba a propiciar el entendimiento de la expresión poética de Lorca por dar ésta voz a los oprimidos, a los que sufren, y que hace por ello factible la identificación de la situación personal con la de los personajes del poema. La

¹⁵⁸ En carta a su familia de julio del 29 dice que ha asistido a una recepción en casa de la escritora Nella Larsen, también miembro del grupo de Harlem Renaissance. Véase el número especial de la revista *Poesía*, número 43, *Federico García Lorca. Vida*. Ministerio de Educación y Cultura y Fundación Huerta de San Vicente, 1998, p. 145. En la mencionada cronología del viaje de Lorca a Nueva York y Cuba, Daniel Eisenberg menciona que, tras una recepción en casa de Salvador de Madariaga en noviembre del 29, Lorca y otros, entre ellos Countee Cullen, también miembro del Harlem Renaissance, se dirigieron a los bares de Harlem.

tragedia del gitano y del hombre de color se convierte en vehículo de liberación de sentimientos personales también. El deseo y el anhelo de libertad encierran un deseo oculto del poeta; un deseo erótico, freudiano o no, que Hughes nunca pudo elaborar libremente en su creación poética. Algo de la “expresión de dolor universal”¹⁵⁹ contenida según la crítica en el *Romancero gitano*, tuvo que encontrar necesariamente Hughes en su lectura de los dieciocho poemas que lo componen.

La cadencia del romance, tan íntimamente relacionado con la expresión popular de la literatura castellana, conecta en su sencillez con la musicalidad y la sencillez de los acordes del blues que utiliza Hughes como referencia formal. La música era también un elemento de interés común a ambos poetas, en el plano personal como en el de la inspiración poética. El romance se ha considerado, como veremos más adelante, el marco formal en el que tiene lugar el encuentro entre la música y la poesía. Esta suma de factores nos hace pensar que no debió de ser difícil la identificación de Hughes con la obra de Lorca, en la que, en una lectura más profunda, detectó también un eco de referentes personales, elaborados formal y temáticamente de un modo que no le era extraño, a pesar de la distancia cultural.

A su llegada a España en 1937, entra en contacto con la obra de otros poetas españoles coetáneos de Lorca. Sin embargo no se identificó tan intensamente con los versos de otros como con la obra de Federico, el único poeta español que va a traducir

¹⁵⁹ Para un análisis sintético de la profunda influencia del romance en la historia de nuestra literatura en general, y en Lorca en particular, véase Arturo Berenguer Carisomo, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Rivadavia: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969. pp. 43-82. Ver también Juan Ramón Jiménez, *El romance, río de la lengua española*, México: Ediciones de la Torre, 1959. Publicaciones de la Sala Zenobia – Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, Serie A, Número 1.

Hughes. Bien es cierto que, además de esa presencia de la sensibilidad erótica, la temática del *Romancero gitano* y su expresión del folklore y la música de un grupo social marginado, entronca directamente con la temática de los primeros poemarios de Hughes, en los que el blues y la presencia de lo popular eran referentes temáticos y estéticos clave.

Hughes se aloja en un palacete de la calle Marqués de Duero¹⁶⁰, en el que sea alojaban artistas y periodistas nacionales e internacionales y que era regentado por Rafael Alberti y María Teresa León. Poco antes, en ese mismo año, Alberti había publicado una edición en homenaje a Lorca del *Romancero gitano*, con una introducción del propio Alberti, que es la que cayó en manos de Langston Hughes¹⁶¹. Bajo la supervisión de Alberti y de Manuel Altolaguirre, Hughes empieza a trabajar en la que será primera versión de su traducción del *Romancero*... La versión definitiva aparecerá publicada en un número separado del *Beloit Poetry Journal*, dedicado solo a esta traducción, en 1951¹⁶².

¹⁶⁰ Dicho palacete había sido designado por el ejército republicano como Sede de la Alianza para Intelectuales. Antes de llegar a Madrid, Hughes había asistido en París al congreso de la Liga de Escritores Americanos, de tendencias marxistas, que contaba entre sus líderes con la influyente Nancy Cunard. En este congreso, interviene Hughes como ponente, hablando para los miembros asistentes sobre el papel del escritor en el proceso de liberación de comunidades oprimidas. Allí conoce también a Neruda, W.H. Auden, Bertolt Brecht, entre otros. El viaje de Nueva York a París lo hace en compañía de Nicolás Guillén. Viajan juntos hasta Valencia más tarde y allí se separan. No es cierto, como aparece en varias fuentes biográficas, que Nicolás Guillén residiera con él en la mencionada sede.

¹⁶¹ Un ejemplar de esta edición, con las primeas anotaciones del autor, se conserva junto al resto de sus papeles en la colección de libros raros de Beinecke Library en Yale University.

¹⁶² En la nota del traductor que aparece en dicho volumen, se dice: “First translated at the Alianza de Escritores in Madrid during The Civil War with the aid of the poets Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, and other friends of Lorca’s. Revised in New York, July, 1945, with the aid of Miguel Covarruvias; and in June 1951, with the poets’ brother, Francisco García Lorca, at Columbia University. Checked with the Lloyd, Spender and Barea versions of certain poems, also with the published French and Italian translations. Final copy, June 10, 1951”. El volumen consultado está dedicado a “Blanche”, sin duda Blanche Knopf, la esposa de su editor Alfred Knopf. También he tenido acceso a la traducción original de 1940 y a hojas sueltas con correcciones menores en algunos poemas, todas ellas sin fecha, que puedan ser tal vez las hechas en 1945.

No obstante, para reforzar nuestra sospecha de que en la representación del deseo yace también una parte importante de la atracción de Hughes hacia el *Romancero gitano*, no sería aventurado pensar que, al mismo tiempo que Alberti y Altolaguirre le presentaron este poemario, seguramente hicieron posible también que Hughes se familiarizara con el resto de la obra lorquiana. En su lectura habría rastreado Hughes otros ecos del deseo que se le presentaban más nítidamente, por ejemplo, en algunas de las *Canciones* (1921-1924), donde ya se intuyen los escenarios oscuros y las alternancias entre el juego y el enigma. Con la utilización de elementos de la naturaleza, recrea Lorca una escenografía casi teatral en la que la metáfora no es aún tan poderosa para la creación lírica como la luz, los elementos atmosféricos, los colores, los animales. Veamos también algunos ejemplos en los que el deseo, abiertamente homoerótico en “Corredor,” acaba a menudo a manos de la muerte que lo aniquila violentamente, adelantando así los dos grandes temas de *Romancero gitano*:

“Madrigalillo”

Cuatro granados
tiene tu huerto

(Toma mi corazón
nuevo)

Cuatro cipreses
tendrá tu huerto

(Toma mi corazón
viejo)

Sol y luna.

Luego...

¡ni corazón

ni huerto.¹⁶³

“Cazador”

¡Alto pinar!

Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas

vuelan y tornan.

Llevan heridas

sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!

Cuatro palomas en la tierra están¹⁶⁴.

“Cortaron los árboles”

Eran tres.

(Vino el día con sus hachas.)

Eran dos.

(Alas rastreras de plata.)

Era uno.

Era ninguno.

(Se quedó desnuda el agua.)¹⁶⁵

“Remansillo”

Me miré en tus ojos

pensando en tu alma.

Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos

Pensando en tu boca

¹⁶³ Federico García Lorca, *Collected Poems*. Ed. Christopher Maurer, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991, pp. 557.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 452.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 454.

Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.

¡Pero estabas muerta!

*Adelfa negra*¹⁶⁶.

“Corredor”

Por los altos corredores

se pasean dos señores.

(Cielo

nuevo.

¡Cielo

azul!)

... se pasean dos señores

que antes fueron blancos monjes.

(Cielo

medio.

¡Cielo

morado!)

... se pasean dos señores

que antes fueron cazadores.

(Cielo

viejo.

¡Cielo

de oro!)

... se pasean dos señores

que antes fueron...

(Noche.)¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibid., p. 194.

¹⁶⁷ Ibid., p. 214

Con estos antecedentes se podría afirmar que la destreza de Lorca en la elaboración de un verso que canalizara sus aspiraciones estéticas y sus emociones íntimas, tiene en el *Romancero*... una representación más estilizada, tanto en lo enigmático del mensaje como en la elaboración del lenguaje. No era extraña para él tampoco la necesidad de *ocultar*. En una edición parcial de la correspondencia de Lorca a cargo de Antonio Gallego Morell, destaca éste el ambiente en la Residencia de Estudiantes: “ya sabes que el entusiasmo, como todas las emociones desmedidas, está prohibido en la Casa”¹⁶⁸. Además de convertirse en escuela de vida y plataforma poética, la Residencia iba a ser también parte de su educación en el tema del ocultamiento. Los rumores sobre su homosexualidad empezaron a correr entre los residentes, como atestigua su compañero Buñuel¹⁶⁹. La maestría con la que entonces contaba para teatralizar cualquier aspecto de la vida diaria da fe por sí misma de esta habilidad lorquiana para transformar la realidad en un universo en que es posible añadir u obviar aspectos particulares.

Federico escribe por necesidad vital y como continuación de las experiencias de una realidad que él poetiza. Tal vez la realidad de sus circunstancias no le permite expresar todo lo que tiene que decir y, en vez de sufrir a solas el peso de la ocultación, se sirve de sus dotes dramáticas como un recurso con el que dar salida a sus emociones personales que es, al fin y al cabo, otro tipo de ocultación más sutil. En carta a Melchor Fernández Almagro, de julio de 1923, escribe Lorca: “Es curioso que no tenga envidia ni desee cosas de hombre sino cosas de las Cosas... Peor si sigo así, te voy a dar la lata, y

¹⁶⁸ García Lorca, Federico. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Edición de Antonio Gallego Morell, Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1968.

¹⁶⁹ Entrevista con Luis Buñuel. En *Poesía*, op. cit, p. 78.

no quiero... Hay ciertos sentimientos que no se deben enseñar..., ¡y de esto tengo yo papeles! (pero de verdad)”¹⁷⁰. A su amigo Carlos Morla, le escribe en 1931: “...me imagino lo que habrás sufrido, y estoy a tu lado porque te entiendo y porque yo también estoy acostumbrado a sufrir por cosas que la gente no comprende ni sospecha”¹⁷¹.

En 1922 no sabe lo que le pasa. También en carta a Melchor Fernández Almagro le comunica sus contradictorios sentimientos:

“Yo estoy muy contento, pero emocionadísimo, no sé por qué causa... Todas las mañanas tengo un deseo irresistible de llorar a solas con un llanto dulce y alegre; ¡eso sí, alegre! Cualquier cosa me emociona (emoción de aurora)... Me parece que estoy convaleciente de alguna enfermedad y tengo cansancio como si hubiese atravesado los desiertos turbios de la fiebre.”¹⁷²

Sensaciones parecidas de angustia y tristeza, le expresa también por carta Lorca a su amigo Ángel Barrios: “Yo estoy algo triste. El salón del Centro [de Granada] está lleno de rostros de carpinteros y de horteras”¹⁷³.

Es sin duda esta sensación de descontento, provocada por la convicción de estar en lugares equivocados, entre gente con la que no es posible la comunicación abierta, una

¹⁷⁰ Antonio Gallego Morell, *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid: Editorial Moneda y Crédito. 1968, p. 53.

¹⁷¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 996

¹⁷² Federico García Lorca. *Cartas, postales, poemas y dibujos*, p. 49.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 88.

de las razones principales que fuerza a Federico a *teatralizar* sus sentimientos en las metáforas de su poesía. No sería aventurado decir que gran parte del lirismo del poema es el poeta mismo, lo cual sirve también para comprender cómo las circunstancias adversas para mostrar ese lado personal, tanto en la creación poética como en la vida real, le permite a Hughes desarrollar cierta capacidad para identificar sensaciones similares en los versos de todos aquellos autores cuyos poemas él traduce, a menudo manifestando experiencias de dolor o marginación.

3. 2. EL ENCUENTRO LORCA-HUGHES. LA RECUPERACIÓN DE LO PRIMITIVO

Desde el principio, Lorca manifiesta su predilección por el poder de la palabra sobre cualquier otro aspecto de la expresión poética: “Yo no le *doy amor a la música*, como ciertos *poetas jóvenes*. Yo doy amor a la ¡palabra! y no al sonido. Mis canciones son de ceniza”¹⁷⁴.

Y es consciente de que la rima, entre el público, es mucho menos vistosa que el trabajo en la creación de metáforas: “He suprimido las creaciones rítmicas a pesar de su éxito, porque quiero que todo tenga un aire alto de montaña”¹⁷⁵. En el proceso de la elaboración del *Romancero gitano*, se proponía por tanto conseguir la superación de ciertos modelos formales en una personal revolución poética. Lo hace, no obstante, a la manera de sus primeros maestros, en un intento de conseguir nuevos estándares de belleza para la metáfora:

¹⁷⁴ Ibid. p. 77.

¹⁷⁵ Ibid. p. 90.

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica?
 ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma. Era de Córdoba y sabía latín como pocos. No hay que buscarlo en la historia sino en su alma. Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes¹⁷⁶.

En ese intento de renovar los referentes estéticos de la metáfora –y tal vez de asegurarse la posteridad– echa mano Lorca de un referente folklórico: el primitivismo de los gitanos.

No es este interés por lo primitivo un aspecto nuevo dentro del panorama literario del siglo XX. El tira y afloja entre lo primitivo y lo moderno se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo, periodo éste en que la cultura occidental trataba de descifrar las consecuencias de la revolución industrial del XIX. Las manifestaciones artísticas y literarias de entonces, como reflejo de la sociedad de su tiempo, veían cómo las promesas de progreso que anunciaba la revolución industrial, o bien se habían quedado incumplidas, o habían contribuido a la desestabilización en el orden social.

En el caso de Lorca se produce una *dramatización*¹⁷⁷ de este conflicto entre primitivismo y civilización, que en el *Romancero gitano* parece tener como única salida

¹⁷⁶ Federico García Lorca, “La imagen poética de don Luis de Góngora,” en *Obras completas*, tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 563.

¹⁷⁷ Ver Juan López Morillas, “Lyrical Primitivism: García Lorca’s *Romancero Gitano*,” In *Federico García Lorca: A Collection of Critical Essays*, ed. Manuel Durán. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1962, p. 134.

la violencia y la tragedia. Langston Hughes, por su parte, supo traducir en palabras el mito del hombre de color que en sus canciones transmite la desorientación del ex-esclavo a quien nadie había preparado para la integración en un entramado social que le era ajeno. El drama colectivo parece perderse, no obstante, en la risa de sus personajes; una risa dramática con la cual intenta superar su dolor el que canta. Tras esta recuperación de lo popular en la poesía hay, como es de esperar, mucho más que un interés folklorista. Hughes, al mismo tiempo que presentaba en sus versos la experiencia cotidiana de la comunidad de color, vivida en la marginación, estaba reclamando también la originalidad estética de una cultura construida sobre valores primitivos. Lo paradójico de estos casos de interés por las culturas minoritarias, es que los valores que se pretenden recuperar son precisamente el fruto de la segregación o el apartamiento. La empresa poética tiene, de este modo, un valor reivindicativo en sí mismo, independiente del contenido en el mensaje de sus versos. En el caso de Langston Hughes la reivindicación social es también un modo de desenmascarar la doble moral de la sociedad de su tiempo, que a la vez que contempla con curiosidad los valores primitivos de la comunidad de color, está trabajando por mantener seguras las fronteras de la segregación racial.

En su papel de poeta y portavoz de su comunidad, Hughes pretendía rentabilizar esta curiosidad de la comunidad blanca y este interés estético por lo primitivo para mantener vigente ese mito del *Negro*, al mismo tiempo que utilizaba sus valores primitivos para reafirmar un espacio social legítimo. Al igual que Lorca, supo también ver en este mito el potencial artístico pero, de alguna manera, Hughes tenía que combinar éste con la coyuntura socio-política de la época, factor que no está necesariamente presente en la expresión lorquiana con la misma intensidad. Lorca presenta una realidad

de marginación engalanada por una belleza lírica que prevalece sobre la dimensión *social* de su poesía.

En Hughes la estilización se consigue mediante la presentación desnuda de la realidad y la traducción al mundo literario de la distinción racial. Mediante la recuperación léxica y la especial atención a la cadencia del habla de la gente de color, supo Hughes recrear el ambiente de su comunidad. En las letras de las canciones sureñas no faltaba el humor, a veces chocante, tras el que se esconde un mensaje de frustración. En todas y cada una de estas particularidades de la realidad del hombre de color hay una dimensión reivindicativa que en ocasiones se manifiesta en el propio poema en forma de violencia que está presente en nuestros dos poetas: el deseo de los personajes de Lorca no está exento de tragedia, mientras que en Hughes la violencia se reprime, como reflejo de la realidad social en que viven.

Los valores primitivos de las comunidades negra y gitana les concede a estos una dimensión mítica que Lorca instrumentaliza y eleva estéticamente. Hughes, por su parte, elabora el mito manteniéndose, en lo posible, cercano a las particularidades de la comunidad misma, aprovechando el interés de la sociedad blanca para desvelar un mundo que el receptor blanco a la vez desconoce y margina. La trayectoria anterior de la comunidad se presenta a través de un medio como la música, en la que tiene cabida la expresión de los sentimientos más cercanos a lo instintivo, todo ello presentado en el entorno sin horizontes o sin orígenes en el que los personajes se mueven. Tanto si la influencia del vaudeville o del blues sureño sirven como fuente de inspiración, la sensación de nihilismo está presente en el ambiente del poema. Veamos algunos ejemplos:

“The New Cabaret Girl”

She don't drink gin
 An' she don't like corn.
 I asked her one night
 Where she was born.

An' she say, Honey,
 I don't know
 Where I come from
 Or where I go.

That crazy little yaller gal
 Wid blue-green eyes:
 If here daddy ain't fay
 Would be a surprise.

An' she set there a criyin'
 In the cabaret
 A lookin' all sad
 Whey she ought to play¹⁷⁸.

“The Jester”
 In one hand
 I hold tragedy
 And in the other
 Comedy, —
 Masks for the soul.
 Laugh with me.

¹⁷⁸ Langston Hughes, *The Collected Poems*, New York: Vintage-Random House, 1994, p.87.

You would laugh!
 Weep with me.
 You would weep!
 Tears are my laughter.
 Laughter is my pain.
 Cry at my grinning mouth,
 If you will.
 Laugh at my sorrow's reign.¹⁷⁹

“Cross”

My old man's a white old man
 And my old mother's black.
 If ever I cursed my white old man
 I take my curses back.
 If I ever cursed my black old mother
 And wished she were in hell,
 I'm sorry for that evil wish
 And now I wish her well.
 My old man died in a fine big house
 My ma died in a shack.
 I wonder where I'm gonna die,
 Being neither white nor black.¹⁸⁰

“Strange Hurt”

In times of stormy weather
 She felt queer pain
 That said,
 “You'll find rain better

¹⁷⁹ Ibid., p. 56.

¹⁸⁰ Ibid., p. 58.

than shelter from the rain.”
 Days filled with fiery sunshine
 Strange hurt she know
 That made
 Her seek the burning sunlight
 Rather than the shade.

In months of snowy winter
 When cozy houses hold,
 She'd break down doors
 To wander naked
 In the cold¹⁸¹.

“Summer Night”
 The sounds
 Of the Harlem Night
 Drop one by one into stillness.
 The last player-piano is closed.
 The last victrola ceases with the
 “Jazz Boy Blues.”
 The last crying baby sleeps.
 And the night becomes
 Still and whispering heartbeat.
 I toss
 Without rest in the darkness,
 Weary as the tired night,
 My soul
 Empty as the silence,
 Empty with a vague,

¹⁸¹ Ibid., p. 63.

Aching emptiness,
Desiring,
Needing someone,
Something,

I toss without rest
In the darkness
Until the new dawn,
Wan and pale,
Descends like a white mist
Into the court-yard¹⁸².

La pervivencia del mito depende así en gran medida de las realidades sociales adversas en las que los valores primitivos que lo sustentan pueden permanecer inalterados. Mientras exista la condición de marginalidad, el mito permanece a salvo y tiene sentido entonces la reivindicación estética de un primitivismo que al mismo tiempo depende de esa marginalidad.

Estados Unidos estaba viviendo en un ambiente de posguerra en el que la ilusión generalizada parecía residir en cierta nostalgia por las cosas sencillas. A este clima general de crisis social, se unía el desencanto post-industrial que tuvo sus efectos también en la filosofía y el arte de la época. Los cambios radicales en el mundo del arte desembocan en una sensación de alienación de la que el artista cree ser víctima. La respuesta es la recuperación de técnicas primitivas, superficialmente simples, basadas en motivos repetitivos y en la recuperación de la naturaleza como símbolo por excelencia de lo primitivo y carente de amenazas visibles.

¹⁸² Ibid., p. 59.

En medio de esta crisis de valores la situación desemboca, también en Estados Unidos, en el giro hacia posturas más conservadoras en el terreno político y en el legislativo. Son los años de la “ley seca”, pero es también el momento en que se radicalizan las posturas ultra-conservadoras en materia de racismo, haciendo que aumente vertiginosamente el número de ataques y linchamientos contra la población de color. Los artistas de color no pueden sustraerse a esta realidad y al mismo tiempo que avanzan en el desarrollo de sus particularidades estéticas, las combinan con manifestaciones más o menos explícitas de condena en su creación artística. Además de la poesía inspirada en el blues, Hughes incorpora a su creación ecos de la realidad social de su país, condenando en sus versos y escritos la injusticia y el estado de peligro constante en el que vive la comunidad de color. La vena reivindicativa en la poesía de Hughes no había ignorado tampoco la realidad urbana y las férreas condiciones de segregación racial que él mismo había experimentado durante su residencia en Nueva York o en sus viajes por el país: hoteles para blancos, autobuses para blancos y oficios especialmente denigrantes, solo para negros¹⁸³. Es fácil entender entonces cómo, incluso en esos poemas donde el interés estético y la influencia de lo primitivo y del blues son primordiales, la cuestión reivindicativa ni es nueva ni puede estar del todo ausente.

En España, al desencanto de la era post-industrial se unió la situación de decadencia total en la dictadura de Primo de Rivera había dejado al país. En este entorno, las posturas ideológicas se iban radicalizando día a día, en un ambiente que tuvo como últimas consecuencias la guerra civil del treinta y seis. En Estados Unidos, mientras, la

¹⁸³ Véase, por ejemplo, su poema “Brass Spittoons”, como muestra de la denuncia social en núcleos urbanos, con escenario apropiado.

crisis ocasionada por el hundimiento de la bolsa de 1929 supuso también la anulación de las esperanzas de mejora en el nivel social entre la población negra, preparando así el terreno para el advenimiento de ideologías de carácter extremista, dentro también de la comunidad de color. El ejemplo más claro fue sin duda el auge del movimiento afrocentrista de Marcus Garvey, con el que pretendía ofrecer una alternativa radical ante el creciente clima de violencia y la consecuente aplicación de fuertes medidas segregacionistas. No es de extrañar que en este clima de desestabilización social generalizada, se volviera la vista hacia aquellos lugares en que ciertos valores morales permanecían inalterados, como modo de evadirse de una realidad social confusa. El ejemplo vale también para España en particular y para la Europa de entreguerras en general. El mundo del arte responde con creaciones cuyos motivos aluden a la existencia de mundos alternativos, de comunidades primitivas en parajes lejanos en los que algunos de los principales artistas y escritores de la época buscaron inspiración. Tal vez lo anacrónico de la situación fuera, como se ha indicado antes, que el origen de la pervivencia de esos valores “arcaicos” o “primitivos” estaba en la imposibilidad para el gitano y el hombre de color de incorporarlos a la cultura del “blanco”, cuya hegemonía él mismo se había encargado de mantener desde el momento de la colonización.

¿Pero cuál es exactamente el significado de la palabra primitivo en esta coyuntura social? Si nos ceñimos a la opinión de José Ortega:

por ‘primitivo’ [entendemos] las distintas formas de relaciones análogas por las que se unifica lo material y lo espiritual, lo racional y lo irracional, lo lógico y lo prelógico. Este pensamiento ‘primitivo o ‘arcaico,’ es eminentemente poético por su capacidad

para dotar a los objetos inanimados de emoción, recreando el fondo oculto, misterioso e irracional del ser humano¹⁸⁴.

Evidentemente, las relaciones entre lo material y espiritual poseen peculiaridades propias en la comunidad gitana y en la comunidad de color de aquel entonces, en España y en Estados Unidos respectivamente, pero hay también algo que las une y es que, para quien observa la dinámica social de estas comunidades desde fuera, ofrecen un panorama que contiene cierto aire de misterio. Este efecto es tanto fruto de la presencia de aspectos telúricos en sus tradiciones como la consecuencia propia del acercamiento a lo desconocido, a lo ajeno, catalogado además como primitivo. Las relaciones entre lo material y lo espiritual en las comunidades primitivas o marginales, se fundamentan en un conocimiento emocional del mundo que no está basado, como en el caso de la cultura moderna, en las propiedades intelectuales o en explicaciones empíricas. Este tipo de conocimiento del mundo es el que yace detrás del mito del primitivismo que se quería encontrar en estas comunidades marginales.

La coyuntura histórica parece, de este modo, responsable de la relevancia que la cultura popular recobra a ambos lados del Atlántico, dando como resultado no sólo la consabida vuelta hacia los valores tradicionales, sino también un movimiento estético en el que encuentran inspiración nuestros dos poetas. Falta por examinar ahora en qué

¹⁸⁴ La definición está tomada de José Ortega en “El Gitano y el negro en la poesía de García Lorca”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1999), p. 145.

consiste la originalidad de su particular uso de la tradición en sus respectivos procesos de creación poética¹⁸⁵.

3. 3. LA SUPERACIÓN DEL MODELO DE LA LÍRICA POPULAR EN LORCA Y HUGHES. INFLUENCIAS POSTERIORES

Ni Lorca ni Hughes eran totalmente originales en su búsqueda de inspiración en lo primitivo para llenar sus mundos literarios. No obstante, está claro en este punto de nuestro análisis que uno de sus objetivos principales es precisamente reivindicar la originalidad de la creación poética de los dos autores que aquí tomamos como cuerpo textual de referencia. Como consecuencia de esta intención, admitimos también que su elaboración lírica está totalmente alejada de la simplicidad conceptual que muchos quisieron ver, derivada sin duda de la lectura superficial del *Romancero gitano*, y de los poemarios de Hughes inspirados en el folklore y la música sureños: *The Weary Blues* y de *Fine Clothes to the Jew*. En cada una de estas tres colecciones de poemas la tradición popular de los gitanos y de la comunidad de color de Estados Unidos sirve como excusa para la recreación en forma poética de la lírica popular transmitida de forma oral. En nuestro caso este factor de la transmisión oral tiene también un componente común en ambos autores, al haber dedicado atención especial a todos aquellos aspectos estéticos ensamblados sobre un soporte musical. Los cantos del blues y el cante jondo encierran en sí mismos una expresión musicalizada y anónima del sufrimiento de estas dos comunidades. En ambos casos la llamada de atención tiene como destinatario tanto a otros miembros de su comunidad, quienes pueden identificarse con el contenido de las

¹⁸⁵ Para una revisión de la consideración de los valores de la tradición con fundamentos mitológicos, véase Henry Meschonnic, *Le Signe et Le Poème*, París: Gallimard, 1975.

canciones, como a un receptor que no siendo miembro de la comunidad pero que se acercaba a estas tradiciones como observador curioso.

El peligro que ambos poetas corrían era el de ser recibidos erróneamente por la crítica y por el público lector y, de hecho, sus propuestas estéticas no fueron valoradas justamente en el momento de su publicación. Tras la publicación del *Romancero gitano* apareció toda una serie de sub-productos artísticos que tomaron como referencia el (denominado por Lorca) “gitanismo”¹⁸⁶ que nada tiene que ver con la idea de lo popular en Lorca. Éste hubo de soportar a la crítica que lo convirtió en el poeta del andalucismo populista por creerse, en ocasiones, que era una recuperación folklorista lo que emanaba de su lenguaje. Se ignoraban así sus esfuerzos de estilización del romance, al que se dotaba de una nueva vitalidad a través de la unión de la forma métrica con un código de referentes plásticos y de imágenes poéticas nuevas. En el centro de la nueva estética se encuentra el gitano, a quien Lorca nombra “aristócrata andaluz”. Consciente de que una poesía con aires folklóricos gitanos, y organizada con un esquema formal derivado del romance popular, no iba a suponer ningún descubrimiento poético, había intentado Lorca borrar la preeminencia de la forma de la balada o romance popular mediante el uso de la metáfora. Aún así, el aire folklórico, mal entendido, ganó, entre los receptores de su poesía, una atención superior a la que merecía la elaboración estética subyacente en el poemario.

¹⁸⁶ En carta a Jorge Guillén, poco después de la publicación del *Romancero...* le dice Federico: “Me ha molestado un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación de poeta salvaje que tú sabes bien que no soy”. En García Lorca, *Obras completas*, Madrid: Aguilar 1977. p. 1232.

La elaboración de las metáforas del *Romancero*... no tiene como origen solamente la tradición oral de la cultura gitana. Lorca, como señala José Ortega, al igual que la mayoría de los poetas de la Generación del 27, cuenta con un sólido abanico de influencias de origen ecléctico:

[la Generación del 27] hereda de los franceses (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Breton), un enfoque culto de la poesía, enfoque representado en España por Góngora. El poeta cordobés, al que Lorca dedicó uno de sus más importantes trabajos teóricos, le suministra el instrumento (metáfora) capaz de poner en contacto, por sustitución, semejanza o interacción, el plano real con ese nivel irracional, asociado con el mundo primitivo del gitano¹⁸⁷.

Estas palabras hablan por sí solas de las preocupaciones lorquianas en el plano estético, al mismo tiempo que nos hacen ver que la intencionalidad reivindicativa no está necesariamente a la altura de la dimensión estética, sin que por ello podamos decir que está ausente en los objetivos del mensaje poético.

En un movimiento análogo de superación del modelo lírico estrictamente popular, Hughes reforma, como hemos visto antes, los paradigmas formales de la música del blues y le da a éste género una nueva dimensión estética en su poesía. No obstante, a partir de la publicación de *The Weary Blues* y *Fine Clothes to the Jew* cierta parte de la crítica lo convierte en el poeta de la negritud popular, y fueron muchos los que se acercaron a sus

¹⁸⁷ José Ortega, "El Gitano y el negro en la poesía de García Lorca." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1999), pp. 147-148.

poemas para observar solamente el ingrediente folklórico contenido en ellos. La coyuntura histórica, nuevamente, propició también la prevalencia de esta opinión que destacaba los aspectos folkloristas en Hughes, a menudo confundiendo lo popular con lo racial. Aunque comprensible, dada la coyuntura social en Estados Unidos, su poesía popular, al igual que la de Lorca, seguía sin duda una tendencia a la recuperación de las tradiciones, fomentada por el Romanticismo del XIX.

Ortega, en el artículo citado anteriormente, se hace eco de la vigencia por aquel entonces de la teoría alemana del “Volktheorie”, que defiende la prioridad del pueblo como agente emisor, transmisor y receptor de la cultura. El fenómeno de recuperación de los valores populares no era extraño tampoco en Estados Unidos, aunque en última instancia la identificación populista del hombre de color como icono del primitivismo acabó convirtiendo a éste en una figura pintoresca, cumpliendo a menudo el papel del bufón o la figura cómica en los espectáculos teatrales y musicales de la época. Algo similar había sucedido con la figura del gitano, cuya utilización como referente literario o estético podría rastrearse desde su aparición en Alejandro Dumas, Merimé y así hasta llegar a algunos “retratos” del gitano en Mateo Alemán o al mismo Cervantes.

Evidentemente, no podemos equiparar el contexto histórico y social en el que se origina la poesía de Hughes y de Lorca, pero sí es legítimo considerar las semejanzas en la recepción de su obra por parte de quienes buscaban lo populista en Lorca y en Hughes. El contenido reivindicativo de la poesía de Hughes, tanto intencional como aquel añadido a veces por la crítica para agrandar la cuestión racial, no nos impide, sin embargo, considerar las equivalencias estéticas en el uso de lo popular y de lo primitivo como

punto de partida de la creación poética, que tiene como fin la reelaboración literaria del referente mítico, más allá de su dimensión folklorista.

En el hermanamiento creativo de nuestros poetas no estaban exentas ciertas influencias literarias externas que contribuyeron a la renovación del referente popular, tanto formal como conceptual. Las risas trágicas de los personajes de color de Hughes y la tensión contenida en los versos del *Romancero gitano* no hacían sino acercarse a otras voces que durante el siglo XIX habían conjurado los espíritus primitivos, mitológicos y los poderes sobrenaturales de lo desconocido en su obra. Si los nombres que primero nos vienen a la mente son Rimbaud, Verlaine y Baudelaire, en la literatura inglesa nos encontramos también con representantes entre los poetas malditos: Milton, Blake y Byron tal vez sean las figuras más representativas, aunque en cierto modo Whitman, Poe y Emily Dickinson pueden considerarse también como poetas de lo oscuro.

Sin alejarnos por el camino de lo “maldito”, sí podemos concluir que tanto Lorca como Hughes se sumaban a esta corriente un tanto decadente de voces en las que se escuchaban ecos de lo básico o lo primitivo en la literatura occidental. El lenguaje de Lorca está más cercano a esta tradición, mientras que en el de Hughes las influencias de la literatura europea son más limitadas. Ninguno de ellos desconocía a los grandes poetas franceses mencionados antes, aunque Hughes había recibido la influencia de la poesía europea de la obra a través de Whitman sobre todo. No eran desconocidos entre los autores de Harlem Renaissance los autores clave de la literatura europea del momento. En una de las obras más conocidas de Wallace Thurman, contemporáneo y amigo de Hughes, y figura clave del Harlem Renaissance, el narrador nos ofrece en uno de los

capítulos un buen índice de lo que se supone que eran las referencias literarias e intelectuales de la época entre los autores de dicho movimiento:

And both [Steven y Raymond] were eager to air their thoughts about literature. Ulysses was a swamp out of which stray orchids grew. Hemingway exemplified the spirit of the twenties in America more vividly than any other contemporary American novelist. To Raymond, Thomas Mann and Andre Gide were the only living literary giants. Andre Gide was not on Stephen's list, but Sigrid Undset was. Neither liked Shaw. They agreed that Dostoievsky was the greatest novelist of all time but Stephen had only contempt for Marcel Proust whom Raymond swore by, but didn't read. Stendhal, Flaubert, and Hardy were discussed amicably, but the sparks flew when they discussed Tolstoy or Zola. And the mention of *Dubliners* and *The Portrait of the Artist as a Young Man* both grew incontinently rhapsodic¹⁸⁸.

La lista de autores en la novela de Thurman sirve al propósito de aclarar que los dos personajes de los que se habla en la narración pertenecen a una minoría de artistas e intelectuales que estaba al corriente de los fenómenos editoriales en Europa. La cita nos sirve a nosotros para poner de manifiesto que Hughes debía de conocer la obra de estos autores del momento y de los nuevos poetas franceses. Con las influencias literarias llegaban también aquellas tendencias estéticas que preconizaban la revisión de lo

¹⁸⁸ Wallace Thurman. *Infants of the Spring*, Boston: Northeastern University Press, 1932. pp. 35-36.

primitivo. Si W.E.B. Du Bois, haciéndose eco de las corrientes del pensamiento occidental, preconizaba la recuperación de los valores tradicionales en el nuevo arte, en España ya los miembros de la Generación del 98 habían insistido en la exaltación del hombre primitivo, figuras del paraíso, a quienes contraponían con la pobreza de valores del hombre civilizado.

La respuesta de nuestros poetas a estas llamadas de tipo estético constituye un ejemplo, no solo de identificación con los códigos de las nuevas corrientes literarias y de pensamiento, sino también de superación de esos modelos. Su tarea de recuperación es particularmente interesante por tratarse de la incorporación a su poesía de unos valores que no pertenecen a una comunidad homogénea, con una trayectoria artística unívoca. Nos encontramos, en cambio, frente a dos poetas que basan su inspiración poética en una cultura primitiva que podemos considerar heterogénea o de amalgama.

En el caso de Hughes, la cultura de la comunidad negra de Estados Unidos estaba organizada a partir de micro-culturas que esclavos procedentes de todo un continente habían ensamblado en otra geografía, dando como fruto un folklore común que surge en las plantaciones a las que estos habían sido conducidos como esclavos. El lenguaje de Hughes, alerta de la diversidad de la cultura primigenia, supo fundir la tradición de las dos tendencias principales en las que la amalgama de influencias había cristalizado. Las múltiples manifestaciones de la lírica popular que dieron origen a lo que luego se empezó a conocer como *blues* surgieron en torno a los patrones musicales mencionados en el capítulo anterior: el blues de Texas y el de Mississippi. Hughes recoge esta diversidad formal en sus viajes por el sur del país, y a ellas añade aquellas otras variantes formales a

las que tuvo acceso en diferentes momentos de su vida, como el vaudeville neoyorkino y las canciones del blues recogidas en contextos tan particulares como los barcos mercantes en los que trabajó en su juventud.

3.3.1. ACTUALIZACIÓN DE LOS VALORES PRIMITIVOS

No se trataba pues, en ninguno de los dos casos, de una labor folklórica como muchos creyeron ver en la obra de estos poetas en el momento de su publicación, y que tanto irritaba al propio Lorca. Si, como hemos mencionado antes, ambos poetas habían tenido acceso a la obra de escritores y poetas que habían irrumpido en el panorama literario de mediados y finales del siglo XIX, es de esperar que lo que se proponían era escribir poesía de vanguardia¹⁸⁹. Ambos pertenecían a grupos literarios agrupados en torno a la recuperación de ciertas tradiciones (más culturales en el caso de Hughes y el Harlem Renaissance, o más estrictamente literarias en el caso de La Generación del 27), y a la superación de modelos anteriores. Pero todas las referencias e influencias estaban al servicio de la búsqueda de una voz poética única.

Hughes, como ha quedado explicado anteriormente, seguía de cerca las propuestas artísticas que W.E.B. Du Bois preconizaba para orientar a los neófitos en el mundo literario. Se mostraba también receptivo a aquellas partes de sus planteamientos estéticos donde, tanto Du Bois como Alain Locke, promovían la superación de la tendencia a la mera imitación del modelo ofrecido por autores blancos, o modelo

¹⁸⁹ Aunque siempre reacio a las etiquetas, Lorca estaba al corriente de los nuevos movimientos artísticos que iban contando con representantes también en los círculos españoles. En 1921 describe en carta a su familia, con tono exagerado para la ocasión, una fiesta para sus amigos de la Residencia: “Asistieron: Maroto, Barradas, Sainz de la Maza, Tomás Borrás, Adolfo Salazar y dos o tres más ultraístas, además de mis amigos de la Residencia. Sainz tocó la guitarra y el incommensurable Barradas hizo dibujos de la escuela simultaneista que acaba de nacer en Londres [...]. Fue una reunión con los amigos más cercanos a mi arte y a mi orientación y con los más fervientes admiradores que tengo”. En la revista *Poesía*, p. 91.

europeo, encarnado en las figuras de Whitman y Milton. De algún modo este era el movimiento de reacción contra modelos estéticos imperantes en la época inmediatamente anterior, como a menudo sucede históricamente en el mundo del arte, de las letras o las ideologías. Mientras que en muchos casos los seguidores de Du Bois identificaban su propuesta con un conservadurismo en el lenguaje, más cercano al léxico cuidado de los denominados *espirituales*, Hughes trabajó duramente en la adaptación de los acordes y compases del blues sureño para organizar sus poemas, pero la riqueza del lenguaje originario permaneció intacta. Ahí reside precisamente la originalidad de su mensaje, al haber sido capaz de aunar las propuestas estéticas del Harlem Renaissance, y al mismo tiempo convertirlas en estrictamente personales en su elaboración poética.

En el caso de la Generación del 27 se reacciona contra las tendencias tardo-románticas anteriores, pero al mismo tiempo se recuperan las figuras de Góngora¹⁹⁰ y, como hemos mencionado anteriormente, la tradición del romancero y sus mayores exponentes en el Siglo de Oro: Lope y Quevedo. En el proyecto de superación de la tradición se construye una nueva identidad estética con parámetros acordes a las nuevas tendencias estético-ideológicas del momento histórico.

El ejercicio poético de Lorca y de Hughes supone, por tanto, un movimiento de doble trayectoria literaria; por un lado la incorporación de los valores estéticos de una comunidad minoritaria con la superación de la tradición literaria inmediatamente anterior (el modelo romántico para la Generación del 27 y el modelo de la literatura de autores blancos para Hughes y los autores de Harlem Renaissance) y, por otro, la incorporación a su labor creadora de su propia experiencia personal de marginación. Las coincidencias

¹⁹⁰ Véase “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en García Lorca, *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, pp. 233-47.

entre las experiencias de sus personajes y la propia experimentación del sufrimiento personal, marcadas ambas por el elemento común del sufrimiento y la segregación, hace posible una incorporación de lo privado mediante la identificación entre el poeta y sus personajes añadiendo indicios de esta identificación en el lenguaje poético. El mito primitivo se viste con un nuevo lenguaje en el que perduran, no obstante, los ecos de las manifestaciones básicas del sentir de los oprimidos: la expresión del dolor y del deseo no realizado. Las palabras de Lorca son suficientemente ilustrativas:

Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas.

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos, quedamos asombrados ante dichos versos.

Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y en los cuartetos de la siguriya y sus derivados¹⁹¹.

Por tanto, al igual que Hughes, la poesía de Lorca se hace eco de una tradición literaria aunque el motivo subyacente sea precisamente el conducirla por nuevos caminos estéticos. Al mismo tiempo, ambos recuperan el valor de la música como medio de liberación de la pena y la marginación, tanto para el personaje como para el poeta.

¹⁹¹ García Lorca, Federico. *Obras completas*, Tomo III. Madrid: Aguilar, 1993, p. 204.

3. 3. 2. EL ROMANCE: MODELO FORMAL DE DIVERSIDAD EXPRESIVA

En Lorca, el lenguaje musical de lo jondo no estaba menos libre de la mezcla de influencias. De ahí que para su expresión poética se hiciera necesario encontrar un soporte métrico que pudiera dar cabida y aunar la variedad de la fuente de inspiración. El romance y su larga tradición de adaptación a diferentes fines expresivos es el soporte que Lorca elige para transmitir su mundo poético.

La palabra *romance* encierra en su significado la unión de lo hispano (romance) y las referencias a lo musical. El romance es una expresión popular de larga tradición en España que arranca con la evolución de la narración épica en los Cantares hacia lo que conocemos como romance. Se considera que el apogeo del romance popular y anónimo tuvo su desarrollo entre mediados del siglo XIII y el año 1500, catalogándose estos romances de acuerdo a los ciclos históricos en los que se encuadran: romances sobre Don Rodrigo y la pérdida de España, sobre Fernán González, El Cid y sus relaciones con la familia de Fernando I, Los Siete Infantes de Lara, el ciclo carolingio y el ciclo conocido como “romances fronterizos”, que conmemoraban las batallas finales contra los árabes. Finalmente hemos de citar el *Romancero general* de 1600-1605, periodo en el que se van definiendo también dos líneas en la lírica española: una que mantiene viva la lírica popular y otra que prefiere tomar como modelo principal la poesía de corte petrarquista llegada de Italia.

Este compendio le sirvió posiblemente a Lorca como fuente de referencia y, tal vez, de inspiración en la diversidad de sus contenidos. Mientras que al principio del Renacimiento poetas como Garcilaso y Herrera utilizaban exclusivamente los metros petrarquistas, posteriormente autores claves del Siglo de Oro como Lope, Góngora y

Quevedo combinaban en su creación poética tanto el romance y los metros populares como los italianizantes. La Generación del 27 consideraba a Lope figura clave en la pervivencia del romance. El mismo Lorca consideraba que “en Lope los símbolos se convierten en figuras de carne y hueso”, y considera que en el duelo entre Zaide y Zaida de Lope y en la historia de amor entre Belardo y Phyllis se condensan todos los valores de un neo-romance morisco y pastoril respectivamente¹⁹².

Otro de los autores claves de nuestro Siglo de Oro que parece haber ejercido una importante influencia en la poesía de Lorca fue Quevedo, tanto en lo literario como en lo personal. El atractivo principal fue posiblemente la existencia en Quevedo de un conflicto emocional en el que Lorca se quiso ver reflejado. Este conflicto entre opuestos tiene su manifestación en los vaivenes entre la poesía culta, a imitación de Petrarca, y toda la serie de obras de corte satírico, obscuro y escatológico en las que le sacaba partido a ese mismo modelo petrarquista, para convertirlo en soporte de su poesía burlesca. Especialmente importantes parecen haber sido en la creación lorquiana las colecciones de “jácara” inspiradas temáticamente en la vida del submundo sevillano, con mujeres bravas y hombres rudos que se asemejan bastante a los gitanos en su modo de vida. Los jayanes de Quevedo y los gitanos de Lorca son figuras que no esperan otra cosa de la vida más que ser libres, viviendo al margen de la sociedad y tratando de evitar las persecuciones de las que son objeto¹⁹³.

Más cercana aún en su predilección por el romance, parece haber sido la influencia de Juan Ramón Jiménez y su libro *Pastorales* (1905), en el que éste usa el

¹⁹² Ibid., p. 361.

¹⁹³ Véase Carl Cobb, *Lorca's Romancero Gitano. Critical Study*, Jackson: University Press of Mississippi, 1983.

romance como forma estrófica dominante. Lorca menciona también el impacto que supuso para él la lectura del poema de Juan Ramón “Generalife” (1924) en el que, juntamente con los romances, descubrió Lorca cómo intensificar los efectos líricos de sus propios romances, sacrificando lo narrativo en beneficio de lo lírico.¹⁹⁴ Por último, no podemos dejar de mencionar el antecedente del *Cante Hondo* (1910) y *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado, o del romance “La tierra de Álvaro González”. Todos ellos proyectan una gran sombra en el *Romancero gitano*, a pesar de que, como hemos visto al revisar los antecedentes ideológicos de Lorca, no pasen de ser referentes estéticos que Lorca reelabora para dotarlos con valores más literarios que ideológicos. Bien es cierto que ni la mirada politizada de Machado ni sus personajes castellanos, más proclives a añadir al verso un mensaje reivindicativo, servían de inspiración al interés lírico de Lorca. Más allá de la visión de España, Lorca encontró el necesario contrapunto a la carga ideológica en la presencia del primitivismo, utilizando éste a la vez como factor revelador de la realidad nacional y como ingrediente estético. Otro aspecto de este primitivismo diferencia a Machado de Lorca: mientras que para éste último el primitivismo forma parte del conjunto de valores y tradiciones que articulan el carácter fatalista del gitano, en Machado se incorpora deliberadamente con una intencionalidad que va más allá del interés literario. La identidad de la creación literaria en ambos casos resulta así totalmente independiente.

Así y todo, la herencia de los hermanos Machado es innegable, como bien reconocía Moreno Villa: “Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido

¹⁹⁴ Palau, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1957, pp. 254–255.

Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo”¹⁹⁵.

Toda esta variedad temática a la que el romance se había prestado como modelo formal tiene una correspondencia perfecta tanto con la expresión de diferentes manifestaciones en la música del cante jondo (siguiriya, fandango, martinete, soleá, etc.) como con la variedad de referentes dentro de la cultura gitana en sí. El gitano andaluz es, como veremos a continuación, el producto de sucesivas generaciones de comunidades nómadas que se convierten en crisol de influencias artísticas de las diferentes geografías por las que han pasado. Todas ellas están presentes en las distintas manifestaciones formales que tienen cabida en el cante jondo, y de las que Lorca destaca a la seguiriya gitana, como modelo de perfección¹⁹⁶.

Lorca es consciente de esa diversidad de influencias subyacente en el folklore gitano, pero también en el resto de culturas a las que su condición de español y de andaluz lo han expuesto. De ahí que él mismo se tenga que decantar por un modelo formal que al mismo tiempo sea representativo de la diversidad de la cultura tradicional española, para lo cual el romance se adapta perfectamente a esas intenciones. En el romance, soporte formal para tantas manifestaciones diferentes de nuestra lírica, expresa Lorca su experiencia como testigo de esa variedad cultural, que se traduce en su poesía en misterio; el misterio que provoca mirar a lo ajeno sin comprenderlo todo, pero sin dejar por ello de estar fascinado por sus valores:

¹⁹⁵ Citado por Gordon Brotherson en *Manuel Machado, a Reevaluation*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1968, p. 76.

¹⁹⁶ Federico García Lorca, “El cante jondo,” *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p.195 y ss.

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y sin embargo es. Que no existe pero influye. O que influye precisamente porque no puede existir y conserva aumentado su aroma¹⁹⁷.

La diversidad de estilos, reflejo del origen diverso de la comunidad gitana, había dejado ya su huella en el *Poema del cante jondo* de 1921, en el que Lorca agudamente utilizó como inspiración diferentes estilos de la música de los gitanos: siguiriya, petenera, soleá y saeta, mezclando estos patrones rítmicos con sus tendencias dramáticas (escena), e incluso con inspiraciones pictóricas (viñeta), en la composición de dicha colección. En el *Romancero gitano* se deshizo de modelos formales alternativos para concentrarse solo en el espíritu de lo jondo y sus variantes, con las que elaboró un lenguaje único e inclusivo. Con la utilización del romance, consigue al mismo tiempo una estilización del lenguaje y un modelo formal básico en el que incluir los ecos de todas las variantes del cante jondo, del mismo modo que en la tradición lírica popular, el romance sirvió de soporte a la expresión de géneros y temáticas heterogéneas.

La risa amarga de los poemas de Hughes, es en Lorca tragedia, anunciada en símbolos de violencia y muerte. En ellos quiere ver el poeta la esencia del carácter no solo de lo gitano, sino que por extensión encuentra él que ahí reside también el carácter

¹⁹⁷ Fragmento de entrevista de 1926, reproducida en la revista *Poesía, Federico García Lorca: Vida*. Ed. de Gonzalo Armero, número 43. Fundación Huerta de San Vicente y Ministerio de Cultura, 1998. p. 76.

primitivo del andaluz¹⁹⁸. Es esta una visión compartida por José Ortega, para quien ser andaluz era ser una criatura perteneciente al grupo de aquellos que disfrutaban de los placeres elementales¹⁹⁹. El paraíso andaluz está sintetizado en Lorca en la Vega granadina, espejo del resto de Andalucía.

El folklore de los gitanos no era, obviamente, el fruto único de su estancia en la región de Andalucía. Los gitanos andaluces provenían mayoritariamente de zonas poco localizadas del sur de India y de Egipto²⁰⁰. A su llegada al sur de España traían no solo sus canciones y cultura popular originaria sino todas las influencias y modificaciones con las que esta se había enriquecido en su viaje a través de los siglos y las diferentes geografías. En lo personal, el propio Lorca aportaba sus propias experiencias de granadino criado en un entorno en el que coincidían elementos diversos de la tradición popular española, heredada de pueblos que allí habían vivido, como la cultura de moros y judíos, con la influencia de su educación católica, y el hecho de haber estado expuesto también a las tradiciones de los gitanos desde su infancia²⁰¹. Llevado de la mano de

¹⁹⁸ García Lorca, *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 201 y ss.

¹⁹⁹ Jose Ortega. “El negro y el gitano”, op. cit., p. 149.

²⁰⁰ La palabra ‘gitano’ se considera de hecho como una variación léxica que tiene su etimología en el gentilicio ‘egipcio.’ Según la tradición, los gitanos habrían establecido un reino en Egipto, de donde huyeron, escapando de la persecución de Tamerlán. Véase Federico García Lorca, *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 201.

²⁰¹ Como se mencionó en el capítulo anterior, el Primer Festival del Cante Jondo se celebra en Granada en 1922, con García Lorca y Manuel de Falla como miembros organizadores. Este evento es decisivo porque revela, por un lado el reconocimiento de los valores estético-culturales de este estilo musical y por otro la influencia del mismo en la cultura andaluza con la que coexistía muy estrechamente. No olvidemos que dicha coexistencia data del siglo XV. Aunque de amplia tradición nómada, los gitanos comienzan a asentarse en la zona de Sevilla primeramente por motivos comerciales ante la demanda de sus habilidades como herreros en los sucesivos períodos bélicos que está viviendo el sur de España. Su asentamiento en las cuevas granadinas data de fechas inmediatamente posteriores. El aislamiento geográfico de las zonas de sierra en las que la mayoría vivían, hizo posible la pervivencia de sus costumbres y de su lengua: el romaní. Su música conserva, aún hoy, el trasfondo sincrético de la huella bizantina, hindú, griega, hebrea, morisca, persa, etc. Véase el estudio de J.M. Caballero Bonald, *Lucas y sombras del flamenco*, Barcelona: Lumen, 1975.

Manuel de Falla, Lorca avanzó en la recuperación de la esencia de lo jondo, elaborando así su propio mito del gitano que encarna un carácter libre, vital, dominante e íntegro. Se sirvió para ello de una forma estrófica que, por su demostrada capacidad de adaptación a contenidos diversos, se prestaba a la expresión de los nuevos matices temáticos y estéticos que Lorca quería plasmar en su poesía.

3.3.3. OTRAS INFLUENCIAS ESTÉTICAS: LAS VANGUARDIAS

La literatura inglesa y americana no influyen en España con tanta intensidad como los grandes poetas del siglo XIX francés y el modernismo de Rubén Darío. Mientras que Hughes y sus contemporáneos en el movimiento del Harlem Renaissance combinaban la lectura de los grandes autores europeos del momento con la creación de su propio modelo estético, los miembros de la generación del 27 están enfrascados en una tarea creadora que supone también un avance hacia nuevos caminos en la expresión literaria. El interés por lo primitivo, presente ya en la Generación del 98, se une ahora a la búsqueda de nuevas tendencias, haciéndose eco de las que llegan a España de la mano de Baudelaire y los movimientos de vanguardia que estaban ganando influencia en los años veinte. Además de las vanguardias, los del 27 establecen también lazos con el resto de los poetas “decadentes” a través de Valle Inclán. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez podrían considerarse el nexo entre estos y las preocupaciones estéticas francesas en poesía, especialmente a través de la introducción de Verlaine y Mallarmé.

Lorca se va a hacer eco de estas tendencias y añade además una pieza (clave en el pensamiento de la época) que afectó radicalmente a la representación plástica y a la creación literaria de la época y de épocas venideras: las teorías freudianas en la

representación del deseo. Juntamente con los nuevos elementos compositivos vanguardistas que ofrecían movimientos artísticos del momento conocidos genéricamente como los *ismos*, con fuerte contenido onírico, los postulados de Freud están, en cierta medida, presentes en la elaboración de la tensión lírica del *Romancero gitano*. El papel de la libido en nuestro comportamiento, propuesto por Freud, libre de identidad sexual masculina o femenina, servía muy bien a los intereses lorquianos tanto para incrementar la fuerza de sus imágenes como para desdibujar la identidad sexual, a veces borrosa, de quienes *desean* en los poemas del *Romancero*... La metáfora del deseo mejoraba no solo mediante la fuerza del lenguaje, sino también mediante la construcción de un deseo velado en un “paraíso abierto para pocos, jardín cerrado para muchos”, parafraseando al también granadino y celebrado por Lorca, Soto de Rojas. Del mismo modo, la exaltación de los instintos sexuales, apelaba a los elementos más primitivos y básicos de la condición humana, y contribuía a perfeccionar el tipo de mito que se pretendía crear mediante la exaltación del papel de los instintos como parte de esa condición.

La traída y llevada iconografía lorquiana del poder sexual, la violencia y la muerte en el *Romancero gitano*, articula un entramado referencial sirviéndose de recursos vanguardistas mediante los cuales tenían acceso al verso lo onírico y lo folklórico, recursos que Lorca debía de conocer para entonces²⁰². Aunque tras la publicación del *Romancero*... el poeta se manifestó abiertamente en contra de aquellos críticos que

²⁰² Ya antes de su amistad con Dalí, Lorca estaba al tanto de las nuevas tendencias en las artes plásticas llegadas desde París y Berlín principalmente. Recordemos que Tristan Tzara recita su *Manifiesto Dadá* en 1918, y el *Manifiesto surrealista* de A. Breton aparece en 1924 (publicará un *Segundo manifiesto surrealista* en 1929). Francis Picabia se refugiará en Barcelona de los efectos de la Primera Guerra Mundial y allí recibirá a otros miembros del movimiento dadaísta, como Louis Aragon y Marcel Duchamp o uno de sus alter egos de por entonces: el personaje de Rose Selavy. Picabia expondrá en la Galería *Dalmau* de Barcelona, pionera en la promoción de las vanguardias no solo en Barcelona, sino en el resto de España. Véase Leah Dickerman, *Dada*, Washington: National Gallery of Art, 2006.

destacaban la influencia directa de las vanguardias en su poesía, no se mostró reacio a admitir que existían en ella tendencias innovadoras que él consideraba como el fruto de un factor que Lorca creía esencial en su creación poética: la inspiración: “Inspiración, puro instinto razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien de la lección de Góngora”²⁰³.

Las propuestas estéticas proporcionan al artista herramientas compositivas desconocidas, en las que las huellas freudianas son palpables: la inclusión de lo onírico como referente permitía orquestar otro nivel de significado en el que insertar la crítica política o el mensaje subversivo, emborronándolo luego con elementos discordantes a los que ahora se dotaba de un valor plástico. Con estos nuevos recursos, el artista pretendía alcanzar nuevos niveles de libertad que lo ayudaran a superar la condición de marginalidad con la que tanto el artista mismo como el fruto de su producción parecen autodefinirse. Las propuestas rupturistas de las vanguardias encuentran el terreno abonado en las intenciones de Lorca por recrear ese paradigma de liberación en el mundo sin leyes de los gitanos. Su vida errante y sus valores tradicionales, a menudo incomprensibles o inaceptables para el resto de la población, se revelan como símbolos de una libertad que propiciaba la recreación de un mundo elaborado a base de nuevos elementos compositivos. Se retoma a menudo la naturaleza como fuente de inspiración, dotando a estos elementos de una nueva dimensión simbólica al aparecer opuestos a los

²⁰³ Entrevista de Giménez Caballero. *La Gaceta Literaria*, Madrid 15 de diciembre, 1928. La referencia a Góngora puede deberse a un intento de mostrar que ha superado los prácticas poéticas gongorinas con las que había compuesto algunos de los poemas de *Poema del Cante Jondo*.

objetos mecánicos con los que el arte de vanguardia pretende lograr efectos grotescos o primitivamente modernos²⁰⁴.

Al mismo tiempo, en una manifestación más de su intención liberadora, las vanguardias se proponen también utilizar la destrucción de los rígidos parámetros del arte clásico como medio de protesta. Se recurre para ello a técnicas radicales como la utilización subversiva de motivos pictóricos que para entonces se habían convertido ya en iconos de la historia de la pintura. Las obras de los grandes maestros se reinventan o se reproducen mecánicamente. *La Gioconda* aparece con bigote en la versión de Marcel Duchamp y Francis Picabia la toma prestada para su *Tableau Dada* (1920). Se viola así el privilegio de la autoría de la obra de arte única al multiplicar, mediante la reproducción en serie de copias alteradas del original, el número de potenciales poseedores de la misma. Igualmente se reacciona contra la mercantilización de la obra de arte, al forzar al espectador y al comprador a mirar o adquirir un trabajo artístico del que, en ocasiones, ha desaparecido cualquier trazo figurativo. Mediante estos recursos, el artista obliga al receptor de su obra a indagar sobre un significado de la misma que no aparece de forma tan explícita como en el arte figurativo. El observador, neófito en la observación de este tipo de manifestaciones plásticas ha de desarrollar ahora códigos interpretativos con los referentes inconexos que el artista le presenta, o bien rechazar el objeto artístico debido a la extrañeza que provoca en él.

²⁰⁴ Destacaremos las composiciones de Max Ernst, a menudo pobladas de cuerpos mezclados con, todo tipo de mamíferos, aves o reptiles, pero la mención de elementos vegetales o presencias animales en manifestaciones artísticas de vanguardia daría para un extenso tratado, tanto sobre su presencia como su significado. ¿Quién no recuerda la vaca que observa al espectador que la mira a través de una ventana, mientras ésta posa sentada en una cama a la manera de trono en *La edad de oro* de Buñuel?

Esta especie de venganza del nuevo artista del siglo XX, tendrá su reflejo también en la poesía de vanguardia, que de un modo paralelo pretende superar las restricciones del arte clásico mediante la elaboración de nuevos códigos referenciales, a menudo ocultos para el lector.

Mientras que los casos más radicales del arte de vanguardia parecen conseguir sus objetivos reformadores mediante la destrucción de los canales interpretativos convencionales, en casos como el de Lorca, donde solo se hace uso de la libertad para crear un nuevo lenguaje referencial, los personajes tienen aún una entidad particular, que no ha sido borrada por el nuevo lenguaje codificado artísticamente. Se hace necesaria por lo tanto una salida particular para ellos. Con su lenguaje, que no ignora las innovaciones vanguardistas en materia de expresión poética, Lorca construye una dinámica en la que el cuerpo se convierte en la metáfora del sufrimiento a consecuencia del deseo, sea cual sea el escenario en el que el instinto se apodera de sus personajes: sexualidad con tintes edípicos en el niño, despertar sexual de la mujer virgen, sexualidad agresiva del joven o sorprendente en el caso de la monja gitana, brutalidad en la manifestación de la sexualidad masculina.

El valor del lenguaje de Lorca se enriquece, no obstante, con estas influencias pero manteniendo su originalidad, puesto que no ofrece solución a los instintos en su lenguaje. En cierta medida es ese constante y peculiar lenguaje de dolor, que luego dilucidaremos, el que, más allá de los referentes artísticos externos, se apodera del universo significativo del poema. Las innovadoras imágenes, creadas para expresar el dolor y la muerte, aniquilan los deseos de libertad sexual y vital encarnados por el gitano, manteniendo así la originalidad en los poemas del *Romancero gitano*, y anunciados ya en

el *Poema del cante jondo*. La conjunción de esta nueva manera de elaborar el lenguaje con un referente poético también nuevo, como es el folklore de los gitanos, que le permite al poema comulgar al mismo tiempo con los ecos de la tradición y la vanguardia:

[El Poema] es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es estilizadamente popular, y saco a relucir en él a los cantaores viejos y a toda la fauna y flora fantásticas que llena estas sublimes canciones. El Silverio, el Juan Breva, el Loco Mateo, la Parrala, el Fillo... y ¡la Muerte! [...] Está lleno de gitanos, de fraguas, de velones, tiene hasta alusiones a Zoroastro. Es la primera cosa de otra orientación mía y no sé todavía qué decirte de él²⁰⁵.

No deja Lorca mucho espacio a la adscripción de sus poemas a un determinado género, igual que nada hay, a estas alturas, de las influencias estéticas y temáticas del mundo de los gitanos que leíamos en Cervantes:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte²⁰⁶.

²⁰⁵ Carta a Adolfo Salazar reproducida por Brian Morris en su artículo “Cante jondo” y “Poema del cante jondo.” En *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Edición de Luis Fernández Cifuentes, Madrid: Istmo, 2005, p. 652.

²⁰⁶ Miguel de Cervantes. *La Gitanilla*. Madrid: Castalia, 1978, p. 64. Para el tema de la marginalidad en Cervantes, vease Isaías Lerner, *Lecturas de Cervantes*, Málaga: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Málaga, 2005.

La cita de *La Gitanilla*, exagera aquí el tipo de gitano sobre el que se había construido el estereotipo. Cervantes, con su fino humor, pretendía criticar la tendencia al uso de ese lugar común del gitano ladrón en perpetua lucha con la autoridad del hombre blanco, que algunos creyeron ver aún en el *Romancero gitano*. Lorca retoma el referente gitano de la mano de Cervantes entre otros²⁰⁷, como ya se ha mencionado anteriormente, pero, evidentemente, la intencionalidad es distinta. Cervantes toma apuntes de la realidad, mientras que Lorca rescata una tradición para ponerla al servicio de una tendencia que trata de recuperar lo primitivo. Lo hace, no obstante, mediante el uso de un lirismo en el que se conjungan la tradición del romance y la expresión lírica de los gitanos en su cante jondo, creando así una tendencia vanguardista en sí misma, constituida por elementos dispares, como lo es la propia cultura gitana que le sirve de inspiración.

3.3.4. LA RECEPCIÓN: LO PRIMITIVO, LO MISTERIOSO, LO MÁGICO Y LO EXÓTICO

Elemento esencial en este proceso creativo es la recuperación del “duende” especie de fuerza asociada con lo mágico o lo oscuro, que se encuentra en los placeres producidos por lo genuino, lo auténtico²⁰⁸. El duende está conectado con fuerzas telúricas a través de una ecuación que podríamos establecer entre el efecto mágico que produce la experimentación de algo superior y el temor que se despierta en quien lo siente, por creer éste que ha estado expuesto a algo que supuestamente se encuentra más allá de lo que les está permitido experimentar a los mortales. Aquello que es tan bueno o

²⁰⁷ El nombre de *Preciosa*, seguramente rescatado del personaje cervantino en *La Gitanilla*, reaparece en el segundo romance en el *Romancero gitano*, “Preciosa y el aire”.

²⁰⁸ Rafael Lamas, Tesis doctoral, “Breaking the Style. Primer Concurso del Cante Jondo and the Concept of Duende”. En *Remembering, Interpreting and Quoting Traditional Culture: Cultural Memory in Manuel de Falla's El Amor Brujo and Federico García Lorca's Poema del Cante Jondo*. New York University, 2003.

tan malo que nos hace conocer nuevos límites en una experiencia determinada, emocional, artística, sensual, provoca el temor de haber cruzado la barrera de lo posible. Quien es testigo o parte de este tipo de situaciones ha de pagar con la tragedia o la muerte dicho privilegio. La sistemática represión y persecución que ha tenido que soportar el gitano durante siglos, le ha hecho desarrollar una especial percepción del mundo en la cual la superstición ha tenido siempre una presencia relevante. Desde un punto de vista objetivo, esta superstición podría entenderse como un mero mecanismo de defensa. El miedo, pues, estaría en la raíz del “duende” y éste a su vez sería parte del misterio que, para quien la observa desde fuera, emana la cultura popular del gitano²⁰⁹.

Este concepto básico, presente en otras culturas milenarias, está en el origen del mito lorquiano de lo primitivo y *lo genuino*. En el gitano que entona estas canciones de lo jondo, encuentra Lorca la forma más pura de “duende”, mientras que él se auto presenta como *el Amargo*, en el sentido ontológico de quien posee conciencia del paraíso de lo jondo pero no tiene acceso al mismo pues la pertenencia al grupo es una cuestión “de sangre”²¹⁰.

El efecto de la pertenencia o no a la comunidad que se pretende retratar en el poema no es pertinente más que a la hora de rastrear, como se ha mencionado ya, la presencia de una dimensión recuperadora en el poema. Esta diferencia entre nuestros dos

²⁰⁹ Así lo define el propio García Lorca: “Todo aquello que tiene sonidos negros tiene duende. Y no hay verdad más grande... Así pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: [...] El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies. [...] Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto”. Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, espíritu de la tierra. En “Teoría y juego del duende”. Lorca, *Obras completas*, Tomo III, 1993, p. 1098.

²¹⁰ Véase: Rafael Lamas, “Breaking the Style. Primer Concurso del Cante Jondo and the Concept of *duende*.” En *Remembering, Interpreting and Quoting Traditional Popular Culture: Cultural Memory in Manuel de Fallas’s El amor brujo and Federico García Lorca’s Poema del Cante Jondo*. New York University, 2003.

poetas, que condiciona la elaboración del mensaje en el poema, no lo es tanto cuando se los observa desde el punto de vista de la recepción. Ambos no son entonces más que portavoces de una comunidad, lo cual les obliga en mayor o menor medida a incluir la dimensión reivindicativa. Aunque tanto Lorca como Hughes se han adentrado, como hemos dicho antes, en el universo cultural de una comunidad hecha de influencias varias, Lorca no es miembro de ese grupo que él pretende primeramente ensalzar y luego reclamar como esencia estética del carácter andaluz. Hughes, por su parte, sí habla desde dentro de la comunidad que presenta al receptor como miembro de la misma. El mundo de costumbres y sentimientos que presenta al lector es su propio mundo y con él mantiene lazos de identidad o “de sangre”, como prefiere denominarlo Lorca. En sus poemas de *The Weary Blues* y *Fine Clothes to the Jew*, más o menos cercanos a los patrones rítmicos del blues, Hughes se esmera en dejar clara esta relación y sus peculiaridades raciales:

“Poem”

I am a Negro:

Black as the night is black,

Black like the depths of my Africa²¹¹.

“Misery”

Black gal like me,

Black gal like me

‘S got to hear the blues for her misery.²¹²

²¹¹ Hughes, Langston. *The Collected Works of Langston Hughes*, Volume 1, The Poems: 1921-1940, Columbia: University of Missouri Press, 2001, p. 22.

²¹² Op. cit, p. 76

Y sobre todo en el alegato en favor de la belleza de su gente, a pesar de ser éste uno de sus primeros poemas en los que se incluye directamente entre sus personajes:

“My People”

The night is beautiful,
So the faces of my people.

The stars are beautiful,
So the eyes of my people.

Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people²¹³.

La importancia de la presencia de elementos ajenos a la cultura del receptor del poema, por pertenecer éste a un estrato social distinto, hermana a nuestros poetas desde el punto de vista de la interpretación de cierto nivel del lenguaje contenido en sus versos. Independientemente de la identidad de la voz poética, de la que tanto Hughes como Lorca son muy conscientes, ambos poetas transmiten un mensaje cuya recepción está marcada por la presencia de lo misterioso o lo desconocido para el lector *blanco* de la época. Con el lenguaje se elabora un código de imágenes que a su vez da lugar a un mundo poético no necesariamente comprensible en su totalidad por el receptor. La recreación en el poema de costumbres ajenas y la presencia de elementos propios de las culturas primitivas como el duende en lo jondo, o la peculiar expresión del dolor del esclavo, presente aún en el blues de la época, construyen una estética de la recepción en la que domina la falta de comprensión total del mensaje de los versos. Desde el punto de vista

²¹³ Op. cit., p. 36.

de la recepción, la elaboración del mito no se ve afectada por la identidad del poeta. El universo poético resulta atractivo para quien lo mira desde afuera, para quien observa la belleza en unos versos llenos de referentes que despiertan curiosidad. Al mismo tiempo, la presencia de elementos ajenos a su cultura, provoca en el receptor una sensación de reverencia y respeto ante lo desconocido, que la elaboración del lenguaje incluso magnifica.

3. 4. NEGROS Y GITANOS: FATALISMO DEL BLUES Y FATALISMO DEL CANTE JONDO

La construcción del mito a partir de la figura del hombre con valores primitivos sirve también para ilustrar el trabajo compositivo de la voz de los personajes de Hughes. La solución que éste les ofrece, no obstante, no supera la tragedia de su existencia que a menudo se ahoga en la violencia o en el “reír por no llorar”²¹⁴. En este sentido el blues y el cante jondo se revelan como la expresión de un sentimiento de desesperanza que, debido a las circunstancias históricas, parece formar parte del carácter de estas dos culturas, más allá de las particularidades que las definen. En el caso del blues, las manifestaciones musicales son cruciales para entender la génesis de esa cultura popular de amalgama que nace en las plantaciones, dando lugar a lo que Du Bois define como “new music, new rythm, new melody and poignant, even terrible, expressions of joy, sorrow, and despair”²¹⁵. Las diferencias en el origen de las distintas culturas quedan anuladas por la experiencia compartida de la esclavitud. Es éste el factor que hará posible

²¹⁴ *Laughing to Keep from Crying* es el título de una colección de cuentos publicada posteriormente por Hughes en 1952.

²¹⁵ W.E.B Du Bois. “The Social Origins of American Negro Art”, *Modern Quarterly* 3, Autumn 1925. Véase también el capítulo final de su ensayo “The Dusk of Down, an essay toward an autobiography of a race concept”, New York: Harcourt, 1940. En él trata Du Bois también el papel de la música en la consolidación del carácter y la cultura popular de la comunidad de color.

el nacimiento, a partir de la expresión musical, de una tradición única, que ha de tomarse como base de la manifestación cultural de toda la comunidad de color en Estados Unidos. En el caso de los gitanos, las circunstancias de marginación están también en el origen de su expresión musical. La conexión entre música, palabra y danza no es nueva, y está contenida en la misma etimología de dichos vocablos: *melos* (melodía) significa exactamente articulación, ajuste o ritmo, por donde sonido musical, palabra y ritmo son elementos indisolublemente unidos. Según apunta Adolfo Salazar, la danza es igualmente consustancial al ritmo y la melodía:

El vocablo *xorein* significa tanto *cantar* como *danzar*, y la palabra *orkesis*, que significa la danza, está en el origen del término *orquestra*, que es el lugar donde se colocaba el coro de danzantes-cantores del teatro griego. Inversamente, la danza trágica era llamada *emmeleia*, que quiere decir literalmente “estar dentro de la melodía,” así como Emmanuel significa “estar en Dios”²¹⁶.

La presencia en el blues de esa risa trágica supone un misterio añadido que podría tener relación directa con esta acepción de *melodía*. La cercanía de lo trágico y lo risible está contenida también en el propio mito dionisiaco: *Dionisios o la música* remite en su significado a la creación pura del mundo, su forma mágica y esencial, la creación original que surge de la destrucción. Este es el espíritu subyacente en el coro del teatro clásico, en el que a través de la música y el canto se celebra o se anuncia la tragedia. En la historia

²¹⁶ Adolfo Salazar. *Las grandes estructuras de la música*, México: Ediciones de La Casa de España en México, 1940, p. 17. Citado en Arturo Berenguer Carisomo, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969, p. 86.

del mito de Dionisio se reúne un doble concepto vital, panteísta y mortal, y encierra en sí la capacidad de la naturaleza de destruirse y renacer de sí misma.

Así se explica porqué Nietzsche lo consideraba como secreto motor del arte griego en su expresión trágica, combinando ésta con la manifestación por excelencia de la embriaguez, el desenfreno y la reconciliación del hombre con la naturaleza, celebración en la que la música juega un papel esencial. Arturo Berenguer, en su estudio sobre la técnica compositiva lorquiana, se hace eco de esta propuesta de Nietzsche, contraponiendo el mito de Dionisios al de Apolo para marcar más el contraste entre las referencias trágicas y festivas condensadas en la música en el caso del primero, y las referencias a la perfección, la individualidad y la separación del sujeto del uno-primitivo, características éstas asociadas con el mito de Apolo²¹⁷.

Desde una perspectiva menos abstracta, en la risa del hombre de color se conjuga la tragedia vital y la necesidad de una válvula de escape a la que recurrir ante el tormento en que vivía el esclavo. La manumisión no ha dejado paso aún, cincuenta años después al advenimiento, en la vida diaria del hombres y mujeres de color, de condiciones de vida que incluyan la esperanza o el acceso a métodos de entretenimiento distintos de la broma y el chiste con que los esclavos llenaban sus días. La risa de los años veinte no difiere de la risa de los personajes de William Styron:

... see the Negroes' breaths steaming on the frosty air, and hear their voices ahowl as they labored against the timber, blabbery voices forever innocently pitched to be heard by someone a mile away: 'Who I goin' look at, den? Ole mistis, she fine out, she

²¹⁷ Arturo Berenguer Carisomo. *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969, pp. 85 y ss.

break ev'y bone in yo' black head!' And then their big-mouthed laughter, childishly loud and heedless in the morning, echoing from the dark woods...²¹⁸.

La risa revela la tragedia del estar sometido sin esperanza de cambio; risa sonora que avisa al mundo de la tragedia en la que se vive y se está muriendo al mismo tiempo. No hay salida ni nada que perder en el día a día del esclavo que tiene como consolación dos recursos ambivalentes como dos caras de la misma moneda: la música y la risa.

En nuestro caso particular, las comunidades gitana y de color participan de esta referencia dionisiaca y su manifestación musical, donde tienen cabida sus valores tradicionales respectivos: la libertad, la lealtad y, en el caso de los gitanos, la existencia de una ley de conducta propia, anula las intenciones de integración en un sistema que les es ajeno. Al mismo tiempo, estos valores tradicionales se ven amenazados por la opresión a que los somete las circunstancias sociales en las que viven. El resultado es esa visión fatalista de la vida en la que se mezcla tanto la desesperanza como el temor entre los miembros del grupo marginado. Tanto la comunidad negra como el colectivo gitano sufrían este mismo tipo de amenazas externas, con lo cual no es de extrañar que en su música existieran concomitancias en el nivel expresivo con la esencia del estado personal desde el que se cuenta. La música se revela así como crisol de las experiencias particulares que permite la reunión de sus miembros en torno a un cauce de expresión compartido. Pero en la música se conserva también un aspecto festivo, una invitación a la

²¹⁸ William Styron, *The Confessions of Nat Turner*, New York: Random House, 1993, p. 64.

celebración en una de sus manifestaciones más primitivas, como lo es el baile. Se une así lo festivo con lo trágico; de la música se reclama su función liberadora del dolor mediante la invitación a la celebración ritual de los valores y tradiciones de la comunidad, en la que la ésta juega un papel crucial.

En su interés por catalogar socialmente a las comunidades de una región o a los miembros de un determinado grupo social, Ortega y Gasset destaca en los andaluces su indolencia, considerando esta como un defecto. Opina también que la indolencia está en el origen de ese fatalismo detectable entre los gitanos y del que él cree que se han contagiado los andaluces. Pone de relieve también otros rasgos definitorios que los andaluces pueden haber heredado del contacto con los gitanos, como el gusto por los placeres elementales, la fiesta, la música y la diversión en general²¹⁹.

El aspecto oscuro, el fatalismo, está directamente relacionado con la presencia en la tradición gitana de esa figura mágica que es el duende, y en esta asociación quiso ver Vicente Aleixandre el origen de la tensión poética en los romances lorquianos. Consideraba Aleixandre que dicha tensión lírica no era sino expresión de la infelicidad lorquiana muy en el fondo de su corazón, que contrastaba con su personalidad contagiosamente jovial.

Como paradigma, de las disensiones internas de Lorca, recuerda Aleixandre a su amigo Federico leyendo sus “Sonetos del amor oscuro” en los que según él se condensa “una maravilla de pasión y tormento, en el que lo principal es en última instancia la

²¹⁹ Ortega y Gasset, “Teoría de Andalucía”, en *Obras completas*, vol. 6, Madrid: *Revista de Occidente*, 1958, pp. 111-120.

carne, el corazón y el espíritu en el crítico momento de la destrucción”²²⁰. Este lado oscuro de Lorca destaca llamativamente en su obra, incluso cuando en lo personal fue siempre considerado como un hombre extremadamente vitalista y alegre.

Paradójicamente, son similares las definiciones que encontramos repetidas entre los conocidos de Langston Hughes, quienes afirman que detrás de su personalidad carismática escondía una tendencia a la melancolía. En su caso, con excepción de algunos poemas de juventud en los que asoman sentimientos personales de dramatismo exaltado (*The calm / Cool face of the river / Asked me for a kiss*)²²¹, Hughes se dedicó a borrar de sus versos rastros del drama personal, concediendo a sus personajes la totalidad del espacio poético y la expresión de la pena.

La elaboración de un mito que combine los valores del neo-primitivismo con la expresión del deseo fatalista, se lleva a cabo aquí mediante la utilización de una iconografía en la que todo sentimiento personalista desaparece, en favor de la expresión de sentimientos individuales de los personajes que, al mismo tiempo, son transferibles a cualquier individuo de la comunidad. Las frustraciones de sus personajes esconden las suyas propias y, como en el caso de Lorca, desencadenan la violencia, a veces provocada o reprimida por la presencia de la autoridad civil y, en la mayoría de los casos, ahogada en el baile, en la huida hacia un destino incierto y en la omnipresente risa, mecanismo principal de desahogo:

²²⁰ Aleixandre, Vicente, “Federico”, en Federico García Lorca, *Obras completas*. 13ª Edición, Madrid: Aguilar, 1967, pp. 1829-3.

²²¹ Langston Hughes. “Suicide’s Note”, *The Collected Works of Langston Hughes*, Volume 1, The Poems: 1921-1940, Columbia: University of Missouri Press, 2001, p. 53.

Weary,
 Weary,
 Trouble, pain.
 Sun's gonna shine
 Somewhere
 Again.
 I got a railroad ticket,
 Pack my trunk and ride.

Sing'em, sister!

Got a railroad ticket,
 Pack my trunk and ride.
 And when I get on the train
 I'll cast my blues aside.

Laughing,
 Hey!, ... Hey!
 Laugh a loud,
 Hey!, Hey!²²²

El deseo de los personajes de Hughes por ser libres queda anulado por la coyuntura social en la que viven. Como en el caso de Lorca, bajo la superficie de la temática popular existe una tragedia que la voz lírica no resuelve. Los personajes de Hughes, sin embargo, hablan por sí mismos y de sí mismos, pues el poeta mismo pertenece a la misma comunidad que los personajes de sus poemas. Mientras tanto, Lorca sólo puede aspirar a ser portavoz de los valores y tradiciones del gitano de sus versos, al no ser él mismo miembro de esa comunidad. Su voz poética lo refleja en una libertad

²²² Langston Hughes, *Collected Poems*, p. 91.

expresiva que dignifica al gitano del poema pero no lo compromete. Los personajes de Lorca están también al servicio de la transmisión de un mensaje trágico, de una sensibilidad sugerente y velada en la que esconder sentimientos propios. La salida para estos personajes es, en vez de la risa de la desesperanza, una amenaza también trágica en forma de violencia y muerte.

Hughes está limitado por su pertenencia al grupo y por su propia condición de autor prominente y negro, en una coyuntura histórica especialmente particular para la comunidad de color en Estados Unidos. Su lenguaje es más directo y la tragedia en la que viven sus personajes emana precisamente de la representación menos estilizada y más cercana al realismo de las circunstancias personales de los miembros de la comunidad de color. La reproducción del habla de la gente de color encierra en sí una reivindicación social, y el trabajo de elaboración poética se hace tomando como referencia y fuente de inspiración la música blues.

Lorca estiliza el mundo de los gitanos desde afuera con la elaboración de un lenguaje poético particular, mientras que Hughes trabaja más en la forma musical y deja que el lenguaje de su comunidad, con su cadencia y sus peculiaridades expresivas, hable por sí solo:

“Harlem Night Club”
 Jazz-boys, jazz boys,
 Play, pLAY, PLAY!
 Tomorrow.... is darkness.
 Joy today²²³.

²²³Lanston Hughes, *The Collected Poems of Langston Hughes*, Arnold Rampersad Ed., New York: Vintage-Random House, 1994, p. 90

“Song for a Banjo Dance”
 Shake your brown feet, honey,
 Shake’ em swift and wil’
 Sun’s going down this evening
 Might never rise no mo’²²⁴.

La tensión lírica en *The Weary Blues* (1926) y *Fine Clothes to the Jew* (1927) se confecciona mediante un método más libre de influencias estéticas, pero no por ello despojado de un meticuloso trabajo de elaboración del lenguaje y el ritmo original del blues, como hemos visto anteriormente. Si las vanguardias y las propuestas de Freud coadyuvaron en el proceso de composición del mito que Lorca elabora a partir del folklore del gitano, las teorías estéticas y sociales del “New Negro” con las que Du Bois y Locke pretendían legitimar la representación del individuo de color en el arte de la época, están al servicio de la creación en Hughes, quien combina estas referencias con la elaboración de un modelo estético propio.

A estas alturas del análisis, va quedando claro que tras un diferente nivel de elaboración del lenguaje en nuestros dos poetas, se esconde un mensaje similar en el que se aúna la reivindicación de los valores populares y la llamada de atención sobre las condiciones de marginación en las que viven los miembros de estas comunidades. En los versos del *Romancero gitano* no está tan explícitamente planteado el efecto de denuncia social, predominando el efecto poético sobre el político. En Hughes, sin embargo, por las causas apuntadas anteriormente, el efecto del lenguaje es menos elaborado en términos connotativos, y a estos se superpone necesariamente el interés reivindicativo.

²²⁴Lanston Hughes, *The Collected Poems*. Op. cit. p. 29

Tras estos condicionantes del lenguaje reside, como hemos apuntado ya, la expresión de una tragedia personal, una amenaza silenciosa y una falta de confianza ante el futuro. En este estado de la cuestión es necesario plantear la existencia de un cierto nivel de lenguaje en el que detectar nítidamente la presencia de una manifestación de deseos personales, de angustias compartidas, que haga posible legitimar el encuentro literario entre nuestros dos poetas. El siguiente paso sería entonces tratar de aislar en el lenguaje un aspecto que los acerque, más allá de la dimensión antropológica o social.

El objetivo es conseguir borrar de la poesía las coordenadas históricas y hacer así posible el acercamiento/entendimiento entre el lenguaje poético de Lorca y el de Hughes. No obstante, al estar tratando con poesía ¿es legítimo obviar el contexto en el que surge y los códigos lingüísticos que maneja? El primer paso es definir cuál puede ser el proceso de análisis que nos permita considerar la poesía de ambos autores en un terreno común del que esté ausente el factor histórico, como símbolo del espacio y las condiciones que separan la creación de nuestros poetas. Salvaremos así el principal obstáculo a la hora de intentar analizar su lenguaje poético desde una perspectiva única. A este respecto, Henry Meschonnic en su obra *Critique du Rythme*, ofrece ciertos parámetros de análisis del lenguaje poético que se hacen eco de esta opción, y reserva para la poesía un lugar especial en el que es posible deslindar ciertas limitaciones historicistas del análisis del discurso poético.

3. 5. NIVELES DE LENGUAJE: ENTRE LO POÉTICO Y LO POLÍTICO

Para entrelazar el lenguaje de nuestros autores podemos tomar como punto de referencia el ya mencionado aspecto de que la recreación del mito primitivo en su poesía

sigue inicialmente una dirección estética acorde con ciertas tendencias de la época. Dicha estética tiene su manifestación principal en la manera de elaborar el lenguaje de los personajes y, a su vez, dicho lenguaje ha de conseguir resolver la presencia de un mensaje de doble naturaleza: por un lado, ha de contener un código lírico que dé cabida a la expresión de lo personal y, por otro, ha de transmitir también el contenido histórico-antropológico, que incluiría la reivindicación en el terreno de lo social.

Una diferenciación establecida en estos términos ha de partir de la aceptación de una presencia de lo histórico en cualquier tipo de texto, incluida la poesía. Pero para conseguir un acercamiento a la expresión de lo personal en la voz poética, que es lo que nos interesa aquí, hemos de ser capaces de separar lo esencialmente histórico, inherente a todo texto, de aquel nivel en el que reside lo esencial del lenguaje. En este tipo de lenguaje no existen implicaciones externas o condicionantes espacio-temporales en el mensaje. La información no va más allá del valor semántico específico que el poeta quiere conferir a su discurso. De este modo se separa en el mensaje lo circunstancial, que podría desdibujar el significado del mensaje, del valor intrínseco del discurso, que se ciñe a la intencionalidad que nace del código poético que el autor codifica. De cualquier modo, de lo que se trata aquí, dadas las diferencias que en el contexto socio-político existen entre Langston Hughes y García Lorca, es de lograr aislar un nivel de lenguaje en el que ambos autores puedan reconocerse mutuamente. Llamaremos a éste “nivel poético”, mientras que reservaremos el “nivel político” para reconocer en él tanto los condicionantes externos de tipo estético, o derivados del influjo de tendencias ideológicas del momento, como la presencia de lo histórico o contextual con sus restricciones que son

producto de la coyuntura social en que viven los personajes, a través de quienes se expresa la voz poética.

El potencial contenido reivindicativo o político del lenguaje permite la entrada del contexto histórico en el mensaje y provoca, si las circunstancias históricas lo requieren, una toma de posiciones ideológicas. No consideramos este factor, de todos modos, como punto de divergencia entre el trabajo poético de Lorca y el de Hughes. La presencia de lo histórico en todo texto es materia que no podemos discutir. Aceptado este factor, la coyuntura sociopolítica no va a suponer una divergencia esencial en el mensaje de nuestros poetas, pues nuestro análisis propone la existencia de un nivel de lenguaje en el que lo histórico no está necesariamente presente. No podemos afirmar contundentemente que sean la presencia contundente de cuestiones de tipo histórico-social las encargadas de convertir el significado del verso en una llamada a la reforma, ni tampoco que las reivindicaciones de tipo social se encuentren ausentes en la poesía de Lorca; más bien es el nivel de elaboración de su lenguaje poético el que permite atenuar el aspecto reivindicativo, dejando que predomine la elaboración lírica, al menos en la superficie. En Hughes, la desnudez de su lenguaje poético expone de manera más clara la realidad social, haciendo que el mensaje y la realidad que designa lleguen al lector antes que las particularidades de la elaboración formal.

Desde el punto de vista creativo, ambos lenguajes sirven para reproducir la cultura popular de la comunidad negra y gitana, convertida en referente mítico por el peso de la historia. El nivel poético ha de liberarse pues de este tipo de valores míticos conferidos estrictamente por el factor histórico-temporal para tener un significado pleno. De no ser así, tendríamos rastros de un conflicto entre lo histórico y los valores sagrados

del mito, que en ocasiones se ven amenazados por la supremacía con que las circunstancias históricas y las innovaciones que trae el paso del tiempo se imponen a lo que en etapas anteriores se había considerado como sagrado. Es preciso pues aligerar nuestro nivel poético del peso de lo mítico y lo histórico en la poesía y dejar estos confinados en el apartado de lo político. Sin recurrir a los extremos de Gabriel Celaya, que proponía un “proceso inquisitorial” a la inversa, para “ascender un demonio de los infiernos a desembrujar a la poesía”²²⁵ y eliminar así su valor mítico, podemos hacernos eco aquí de la propuesta de Henry Meschonnic, en la que ofrece un modelo de análisis del discurso para desacralizar la poesía, liberándola para ello del factor historicista:

el orden de la historia no es la verdad. Es el pensamiento metafísico de la poesía lo que se identifica con la verdad. El orden de la historia no es más que el orden empírico, la aventura impredecible, sin destino ni dios en lo más alto de su maquinaria. El error sería precisamente tomar este por la verdad. El poema no necesita de la verdad, de la sacralización parásita. [...] Toda sacralización-naturalización del origen de la poesía es una sacralización del origen del lenguaje²²⁶.

Gabriel Celaya sintetizaba los peligros de la mitificación del lenguaje poético, que él denominaba *Metapoesía*, afirmando que igual que las palabras, que fueron imágenes

²²⁵ Gabriel Celaya. *Inquisición de la poesía*, Madrid: Taurus, 1972. Citado por Meschonnic, op. cit. , p. 40.

²²⁶ Henry Meschonnic, *Critique du Rythme. Antropologie historique du langage*. Editions Verdier, 1982, p. 39-40. La traducción es mía.

originariamente, se convierten en signos del lenguaje corriente, la poesía (si se mitifica) se deteriora y se vuelve académica.

Considerando la viabilidad de liberar al que hemos definido antes como nivel poético de tendencias mitificadoras de su lenguaje, podemos plantear legítimamente que tanto en el lenguaje de Lorca como en el de Hughes se puede rastrear la expresión del deseo personal en un nivel del lenguaje donde se albergan mensajes de lo íntimo que tienen carácter universal, como lo tienen todos los instintos del ser humano. En la poesía de Hughes y de Lorca se encuentra también un código hecho de sentimientos, cuya manifestación tiene al mismo tiempo aspiraciones estilísticas, dada la necesidad de elaborarlos mediante una estética personal, así como una finalidad liberadora. La voz poética no puede sustraerse a la entrada de lo personal en su lenguaje, a la presencia de un deseo que, por lo que tiene de instintivo, es al mismo tiempo atemporal e impersonal, pues los instintos no conocen este tipo de fronteras. Es este el nivel de expresión que nos interesa, pues es el que desde nuestro punto de vista permite considerar la cercanía entre nuestros poetas, y el que seguramente estuvo en el origen de la atracción que los versos de Lorca ejercieron en Hughes. Al interés por la reivindicación de la cultura primitiva y por poner de manifiesto las condiciones en las que viven los oprimidos, se une ahora una nueva dimensión en el lenguaje poético que, de nuevo, conecta a Hughes y a Lorca.

La identificación de este nivel de lenguaje para los sentimientos, permite incluso salvar a la traducción misma de esa necesidad de estar emparentada con la historia. Asumiendo que los textos traducidos entran en el canon literario de una lengua, o

polisistema como lo define Even Zohar²²⁷, debido muchas veces a factores coyunturales y asumiendo en ocasiones las directrices en materia estética de la literatura dominante, podríamos decir que los poemas del *Romancero gitano* representarían en el nivel político la conexión entre el interés por la figura del oprimido y lo primitivo compartido por Lorca y por Hughes. La ausencia de lo historicista en el nivel poético permite superar esta intencionalidad de incorporación de lo primitivo en la estilización poética, y nos autorizan a considerar separadamente ese nivel de aquel en el que reside lo personal de estas voces poéticas. En la traducción, solo aquel que comparta una sensibilidad similar a la contenida en el texto original, podrá de hecho intentar transmitirla a los versos traducidos, como trataremos en el capítulo 4.

Concentrándonos aún en el nivel de la expresión de ambos poetas, la manifestación del deseo en Lorca se ahoga repetidamente en la violencia y la muerte. La autoridad, en sus diferentes personificaciones en el poema (guardia civil, grupo social dominante, etc), reprime los anhelos de libertad, las convenciones religiosas extinguen el deseo que brota del bordado en la imaginación de la monja gitana, Preciosa huye a esconderse del viento del deseo en casa “del cónsul de los ingleses”, la sangre y las lágrimas ponen fin a los requiebros en el “Romance sonámbulo”; si se violan las reglas del honor y la “mozuela” engaña al “gitano legítimo”, el deseo no se consume satisfactoriamente y el desprecio pone fin al deseo inicial. No hay satisfacción ni liberación posible, sólo “pena de cauce oculto y madrugada remota”.

²²⁷ Itamar Even Zohar, “El lugar de la literatura traducida en el polisistema literario”, traducción de Montserrat Iglesias Santos. Título original “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem,” en *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, 1, 1990, pp. 45-51.

La libertad del individuo de color en Hughes está aniquilada también por circunstancias similares, derivadas de la situación marginal y de la imposibilidad de superación de las condiciones en las que vive. Al igual que sucede con los gitanos, la figura del hombre de color en Hughes está privada de legitimación social²²⁸, pero anacrónicamente son los miembros blancos de ese mismo entorno social los que quieren ver en estos individuos la esencia de los valores primitivos de los que la modernidad los ha privado. Se comprenderá mejor ahora la necesidad de la presencia de un nivel político más claramente descodificable en el lenguaje poético de Hughes que haga patente la denuncia. Lorca dignifica al gitano con su código lírico al igual que hace Hughes con el hombre de color, pero no tiene la necesidad imperiosa de limitar su creación poética para hacer patente la situación perentoria de la comunidad gitana, pues esta forma parte del paisaje social del país desde siglos atrás. El lenguaje político queda mitigado en Lorca por la fuerza del código poético.

¿Qué aspectos del lenguaje permanecen inamovibles para el receptor que no aprecia el entramado estético en la poesía? Ateniéndonos a la realidad de que el juicio estético no supone un conocimiento del objeto artístico, podemos asumir que la recepción “superficial” de la que en muchas ocasiones fueron víctimas nuestros dos autores, tuvo lugar porque el receptor se limitaba a entablar un diálogo solamente con el nivel político

²²⁸ La alienación será el desencadenante de la equiparación de circunstancias entre gitanos y negros que encontraremos en *Poeta en Nueva York*. Es también esta simpatía hacia el marginado la que da entrada al gitano en Hughes. Véanse los poemas: “Gypsies” (603), “Gypsy Man” (66), “Gypsy Melodies” (235) y otros.

del lenguaje, perpetuando así la consideración marginal de estas comunidades²²⁹. Para establecer entonces la legitimidad de la existencia de un nivel poético, libre de conexiones con la historia, podríamos considerar, siguiendo los postulados de Henry Meschonnic²³⁰ quien considera que de entre todos los modelos posibles de discurso, solo la poesía es capaz de abstraerse de los condicionantes historicistas, es decir, de la temporalidad y, con ella, de los valores míticos intrínsecos al discurso poético, como se ha mencionado anteriormente. A este tipo de temporalidad que es posible obviar en el análisis del discurso poético lo denomina Meschonnic *historicismo*, que se opone al contenido histórico inmanente en todo texto, que él denomina *historicidad*. Ambos forman parte de un concepto más amplio, clave en el análisis del texto, y que equivale a temporalidad. Meschonnic lo reduce a un concepto propio denominado *ritmo*.

En el entramado de su propuesta de análisis del lenguaje, propone Meschonnic transformar la lengua en sujeto de análisis científico, liberándolo de limitaciones historicistas, es decir, arrebatándole los valores discursivos originales. Todo trabajo sobre poesía lleva consigo irremediabilmente el establecimiento de un combate dentro de la poesía misma. Este combate se establece ahora dentro de los parámetros del ritmo. Historicismo e historicidad, reunidos en el concepto de *ritmo*, su presencia o ausencia, facilitan un análisis del lenguaje en el que es posible diferenciar entre el discurso con sus restricciones histórico-antropológicas y un tipo de lenguaje esencial carente de ellas. El

²²⁹ El receptor considera a los personajes de estos poemas, gitanos y negros, como individuos para-sociales, perpetuando así propuestas imperialistas que los desposeyeron históricamente de sus derechos por considerarlos “infeles”. Algunos teólogos católicos españoles del siglo XVI, consideran que el indio y el negro de la América recién descubierta es por “gracia Divina” inferior respecto al blanco, mientras que al gitano se le adjudica la misma identidad de infiel que a los moriscos del sur de España.

²³⁰ Henry Meschonnic. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Editions Verdier 1982.

ritmo no elimina definitivamente las coordenadas espacio-temporales del discurso, pues la *historicidad* inherente al texto no desaparece, aunque este *ritmo* con su labor transformadora nos permite obviar las coordenadas temporales y legitimar la presencia de un nivel de lenguaje, el poético, en el que se condensa solamente la expresión de emociones, que son intrínsecamente atemporales o universales²³¹.

Meschonnic llega al establecimiento de un tipo de análisis del lenguaje particular deshechando modelos alternativos, por considerarlos limitados en sus posibilidades y en el tipo de resultados que él se propone obtener. Considera primeramente que un estudio del lenguaje desde la perspectiva de la “antropología” pone de manifiesto, según él, la amplitud de los problemas de un análisis del lenguaje que sobreentiende o censura todo estudio que se considere científicamente descriptivo si no existe en él una perspectiva regional. En su opinión, este tipo de análisis implica un rechazo de cuestiones filosóficas que toda teoría del lenguaje que se considere independiente de la lingüística ha de tratar. El segundo modelo de análisis del lenguaje que él revisa es aquel que tiene como concepto principal el carácter “histórico” del lenguaje. Para Meschonnic los estudios de tipo histórico revelan la necesidad de separar la antropología de su historia filosófica y retomar en ellos la apuesta fundamental de las ciencias sociales como áreas de conocimiento dignas de análisis por sí mismas. Por último, un estudio del *lenguaje* desde el punto de vista de su función metalingüística, implica, según él, un tipo de análisis que

²³¹ Traducimos la definición que sobre la función del ritmo propone Meschonnic: “Si el ritmo está en la lengua, en el discurso, éste es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso es inseparable de su sentido, el ritmo es inseparable de su sentido de este discurso. El ritmo es una organización del sentido del discurso. Si él mismo es una organización del sentido, no será entonces un nivel distinto del discurso, o yuxtapuesto a él. El sentido se hace en y a través de todos los elementos del discurso. [...] El ritmo en el discurso puede tener incluso más sentido que el derivado de las propias palabras, o de cualquier otro sentido presente”. *Critique du rythme*, p. 70.

está basado en el olvido de las ciencias sociales para elaborar una teoría del lenguaje que sería estrictamente técnica y, por lo tanto, incompleta.

Como consecuencia de estas prácticas en el análisis discursivo, considera Meschonnic que las teorías sociales olvidan, como respuesta, las ciencias del lenguaje. Las lingüísticas que él tiene en cuenta, estructural y generativa, olvidan en su análisis del “lenguaje” a la sociedad o sólo colocan, como hace la sociolingüística, términos de tipo político sobre el lenguaje. Meschonnic opina que este olvido no es tanto un despiste como una estrategia. De ahí que él proponga un modelo propio de análisis del discurso poético en el que, tras la erradicación del historicismo, podamos llegar al aislamiento de cierto nivel de lenguaje que en el que se condense la esencia del mensaje codificado por el poeta, como es nuestro caso.

Considerando la poesía como un tipo de discurso, y necesitados los estudiosos de un método que la libere del factor histórico, partimos de la asunción de que es posible encontrar un sentido del tiempo “kantiano”, homogéneo y lineal. Una vez establecido el tiempo en estos términos es posible el análisis “científico” del lenguaje, el desmembramiento del mismo en niveles analizables aisladamente. La métrica transforma así la esencia maleable del discurso, dejándonos a solas con el lenguaje en un soporte que no es ya el discurso sino una dimensión del mismo. Sin el peso de la historia el lenguaje poético no es ya solamente sujeto de análisis sino objeto de nuevas interpretaciones científicas, gracias a esa posibilidad que nos otorga el poder de la métrica.

Para conseguir aislar este nivel del lenguaje hemos de llevar a la lengua a sus últimas posibilidades combinatorias, que Meschonnic quiere ver ejemplificadas en la poesía. Desde su punto de vista, es solo la lengua modelada por los dictados de la

métrica, la única manifestación del lenguaje que puede considerarse libre de historicismo²³². En el análisis del lenguaje nos encontraríamos entonces frente a dos niveles: uno en el que sería posible abstraerse de condicionamientos históricos y sociales, hecho de *ahoras*, y otro en el que se materializa la presencia de la temporalidad. En ella residen todos los condicionamientos de tipo social de los que aquí se pretende desnudar a la poesía en general y a la del *Romancero*... que Hughes leyó en particular.

Los códigos contenidos en el nivel poético son las coordenadas comunes que hermanan la creación poética de nuestros dos autores con su experiencia íntima. La violencia de los romances lorquianos con ecos del cante jondo, la risa patética que ahoga la esperanza a ritmo de blues y el fatalismo compartido por ambas “canciones”, abre la puerta a la existencia, detrás de todo ello, de un deseo velado, de una tragedia íntima, más detectable en la dramatización poética de Lorca, más oculto en la melancolía de los versos de Hughes. El lector construye su propio texto a partir del reconocimiento de ciertas claves que le son sugerentes o que incluso comparte y que en nuestro caso lleva al lector a hacer suyo lo que lee a través de la traducción. Si hacemos caso de la acertada observación de Yves Bonnefoy sobre la conexión entre poeta y traductor, sería esta lectura identificatoria el secreto que subyace detrás de la buena traducción, consecuencia última de la lectura que Hughes hace de García Lorca:

Hemos traducido cuando sentimos que no hay nada en la página
que no podamos percibir como nuestra propia voz, que se sueña a
sí misma libre de sus faltas en virtud del habla del otro. Traduce o
sueña el que halla bajo la diversidad de los idiomas un camino

²³² Henry Meschonnic. *Critique du rythme*, pp. 21-29.

invisible que se abre; el único camino posible por estar ya, una vez dejadas atrás el resto de las lenguas, demasiado cerca de la llegada al destino final en el nuevo idioma²³³.

Hughes encontró seguramente en su lectura un espejo que le permitía observar un doble reflejo: el de la marginación de los gitanos y el de la marginalidad de esos deseos ocultados que él no incorporaba, aunque fuera de manera velada como lo hacía Lorca, en cierto nivel del lenguaje de su voz poética. El deseo y la tragedia personal yacen escondidos junto al de sus personajes gracias a las licencias que el misterio de lo primitivo le brindan al poeta. El interés por parte del Hughes-lector por la dinámica de esas comunidades marginadas, traduce el misterio de la metáfora en fascinación ante lo exótico, mientras que abre puertas para la identificación de quien se reconoce, como Hughes, en ciertos niveles de expresión. Más allá del verso se encuentra Hughes a solas con el reflejo, no ya de su voz poética, sino el de su personalidad poética y la de Lorca, así como la constatación de que ambos habían tratado de articular en su poesía una salida a instintos no confesables sino en la metáfora. Valiéndose de imágenes tomadas de culturas populares se acerca Lorca a lo esencial de la expresión del deseo. Pero es este un deseo que no necesita de contexto histórico, permitiendo así omitir etiquetas sobre la verdadera naturaleza de aquello que se anhela, de lo que no es posible, que es necesariamente trágico, que por ser seguramente homoerótico en un tiempo equivocado, con una “guardia civil” que lo detiene, con una sociedad que lo margina, está teñido de fatalismo.

²³³ Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, Valencia: Pretextos, 1992, p.10.

No sería arriesgado decir, por tanto, que Hughes supo desvelar el código contenido en los versos de Lorca en ese nivel estrictamente poético, más aún cuando en el existían rastros de una sensualidad compartida. Por otra parte, separando claramente la atracción que el *Romancero gitano* ejerció en Hughes tanto en el nivel político y en el nivel poético, evitamos la confusión que supondría la asunción de paralelismos idénticos en el nivel político de la poesía de ambos autores. Dejamos atrás también la tendencia a rastrear la prevalencia de un discurso centrado en el interés que ambos poetas mostraron por las minorías marginadas, la cultura popular u otras cuestiones del nivel esencialmente político, en detrimento del reflejo en el verso de lo personal, que es lo que hemos pretendido rescatar aquí. Lo queramos o no, los matices reivindicativos son mucho más poderosos en un análisis del lenguaje que aquellos que no son observables directamente en una lectura “política” de la poesía.

El lector ajeno a los laberintos de este nivel poético, a la dinámica propuesta de *deseo-que-engendra-violencia* en el poema, recupera inmediatamente los valores añadidos al verso por el contexto y la historia, los valores antropológicos y sociales, con las consiguientes carencias o necesidades que adelantaba Meschonnic para otros tipos de análisis del discurso que no serían tan fructíferos en nuestro caso como lo es el propuesto aquí.

3. 6. LENGUAJE Y REPRESENTACION DE LA REALIDAD: *ROMANCERO GITANO* CIEN AÑOS DESPUÉS

Para mejor comprender la dimensión del nivel poético en nuestro análisis hemos de adentrarnos por un momento en el discurso de *Poeta en Nueva York*. Oponiendo las realidades de este poemario a las presentadas en el *Romancero gitano*, podremos

anticipar ciertas particularidades que pueden haber afectado la recepción de la poesía de Hughes y de García Lorca, la comprensión del mundo de los gitanos y de la población de color respectivamente.

En *Poeta en Nueva York* Lorca llevará al extremo la división entre ambos niveles: mientras que en el nivel político la violencia parece engendrarse por la ausencia de un Dios que ha dejado paso a los valores del mercado, el nivel poético alcanza una expresión mucho más elaborada estilísticamente y la tragedia personal se vuelve totalmente opaca, dejando solo rastros en las violentas metáforas. Mirando al lenguaje desde el punto de vista estrictamente poético, la oposición entre los dos niveles, político y poético, se manifiesta así mismo en el nivel léxico y sintáctico. Esta relevancia se consigue mediante mecanismos como la recurrente destrucción del adjetivo, bien usándolo para negar las cualidades positivas de un nombre: “cielo vacío... cielo mondado... cielo barrido... cielo solo... cielo desierto... cielo extraño... cielo duro... cielo triste... cielo sin salida... cielos yertos sin declive... cielos amarillos... cielos hechos añicos”, o para usarlo en complejas variaciones a partir de un epíteto que a veces forma parte de otras figuras, como la personificación: “el agua harpienta de los pies secos” (640). Las imágenes de mutilación se van a suceder a lo largo del todo el poemario; el deseo velado se ahoga aquí en “cansancios sordomudos” (665), las “lenguas celestes” (548) del *Romancero*... son en *Poeta*... un “pulso de nebulosa y minuterero” (648); el “viento verde” y “las estrellas bajas del primero son ahora “violencia granate, sordomuda” (652) o “viento sur de madera” (656), la “luna gitana” (546) ya no tiene la compañía de “grandes estrellas de escarcha”

(554) ni del “pez de sombra” (554), sino que se refleja en Nueva York en “fachadas de crin de humo, anémonas, guantes de goma” (670)²³⁴.

Este distanciamiento entre realidad y ficción, elaborada mediante juegos con una fría adjetivación, nos hace sentir que el nivel poético del lenguaje y las impresiones personales que en él se expresan, se ha movido a terrenos de lo extremo. Mientras, en el nivel político, el lenguaje se agudiza más allá de la violencia del deseo y de la guardia civil violentadora de la libertad del *Romancero gitano*. En *Poeta en Nueva York* hay adjetivos metálicos aplicados a “marineros recién degollados [...] luchando con las aguas velocidades” (672).

Todo en este entorno parece atentar contra quien lo habita. La nueva sociedad capitalista sigue el sonido de “las monedas” (662) que el poeta coloca cerca del “fango”. En el “silencio de mil orejas” (668) hay un “gato laminado” (660) que como los demás en la ciudad, sobrevive entre “automóviles cubiertos de dientes” (658); y a los más desfavorecidos, los hombres y mujeres de color, no les queda más que “huir; huir por las esquinas” (654). Huir de “rubios vendedores de aguardiente” (656) del “gentío de trajes sin cabeza” (656).

Estos ejemplos pretenden mostrar la obvia flexibilidad de los niveles del lenguaje que los hace más o menos sobresalientes. Al mismo tiempo, la revisión de los versos de *Poeta en Nueva York* nos sirve para constatar la presencia de técnicas o clave compositivas en la poesía de Lorca que podríamos sintetizar en esa dualidad entre la

²³⁴ Todos los versos citados provienen de Federico García Lorca, *Collected Poems*. Ed. Christopher Maurer, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991. La traducción al inglés de *Romancero gitano* que aparece en este volumen es del propio Maurer y Will Kirkland. La de *Poeta en Nueva York* es de Greg Simon Steven F. White.

estilización de universos del oprimido, en el nivel político, y la identificación con el sufrimiento de los personajes, en el nivel poético. Con este tipo de análisis estamos intentando consolidar una conclusión que defienda la mayor riqueza lírica del lenguaje poético del *Romancero*... con el único propósito de aclarar aún más lo atractivo del código poético que Hughes supo apreciar en sus versos. A pesar de que la reivindicación de las condiciones del oprimido se mantiene viva en *Poeta*... Lorca denuncia un mundo ajeno cuyas claves desconoce y al que se acerca con la mirada ingenua del extranjero. Solo así se entienden algunas de las descripciones que del mundo de Harlem encontramos en sus escritos:

Yo vi en un cabaret , *Small Paradise*, cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente, bajo una invisible lluvia de fuego. Pero cuando todo el mundo gritaba como creyéndola poseída por el ritmo pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem²³⁵.

En el *Romancero*..., por el contrario, a pesar de no pertenecer a la comunidad marginal que describe, el poeta elabora un mundo con elementos que le son familiares, con un folklore y una música a los que le ha dedicado la atención de años y años de estudio y observación.

²³⁵ García Lorca, "Norma y paraíso de los negros", en *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 351.

Dejando de lado por un momento los parámetros poético/político, usados para categorizar el lenguaje del *Romancero...*, y contraponiendo ahora su lenguaje con el de *Poeta...* vamos a recurrir aún a una consideración más para reforzar las conclusiones. Está basada en una articulación binaria de la realidad en ambos poemarios. Comparándolos con el *Romancero gitano*, en los versos de *Poeta en Nueva York* encontramos una presencia de elementos de la realidad urbana y la violencia que parece apoderarse de ellos. El cambio drástico entre los referentes primitivos del *Romancero...* y la modernidad mecanizada de *Poeta...* parece estar reclamando un tipo de atención basada en la amenaza que supone la realidad urbana. La expresión del drama humano se mantiene, pero la elaboración poética se encarga, no obstante, de mantener e incluso incrementar el peso de otra realidad que podríamos denominar subjetiva del poema, en la que se encuentran los nuevos límites creativos del lenguaje hacia los que Lorca conduce su poesía²³⁶.

¿Por qué elegir nuevos parámetros para comparar el lenguaje de *Romancero...* con el de *Poeta...*? La respuesta está en la misma necesidad de conectar el lenguaje de *Poeta...*, no ya solo con lo poético/político del lenguaje sino con la realidad, entendida como temporalidad y ver más claramente los efectos de ésta en la poesía. De esta necesidad nace la convicción de que *Romancero...* además de contener las referencias que animaron a Hughes a “poseerlo” en el ejercicio de la traducción, contiene también un lirismo más genuino que contribuye a desnudar a éste del peso del *historicismo* El

²³⁶ Francisco Umbral observa un desarrollo similar en el problema sujeto/objeto en la poesía lorquiana. Lo plantea él mediante una oposición binaria entre lirismo objetivo y lirismo subjetivo. Véase *Lorca, poeta maldito*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, pp. 89-94.

análisis de las realidades parte de la asunción de que tanto la presencia de cuestiones sociales como la mayor influencia de la poesía de vanguardia dotan a *Poeta en Nueva York* de una temporalidad que aniquila parte de su valor lírico. A pesar de que se acrecienta el valor plástico de la metáfora, la realidad de los elementos compositivos se impone sobre ella. La violencia, común a ambos poemarios, no es solo patrimonio del nivel político de *Romancero...* sino que participa de lo poético en gran medida. Las imágenes de la violencia entran a formar parte del universo lírico gracias a la presencia de los valores de un mundo particular, el de los gitanos, mucho más fácilmente aislable de factores contextuales. En *Poeta...*, por el contrario, el lenguaje se mantiene peligrosamente cerca de una realidad que, aunque no sea la del lector español, tampoco le es del todo ajena. La metáfora revela la violencia omnipresente, pero priva al lenguaje de valores líricos al dotar a esa violencia de una carga política, de una voluntad subversiva, presente en la poesía de vanguardia²³⁷. De algún modo el lirismo gana definitivamente la batalla en *Romancero...* pues su realidad primitiva no está sujeta a las mutaciones y el ritmo vertiginoso de la sociedad industrial y mercantilista. Todo en Lorca es realidad, sea esta lírica, dramática o dramáticamente lírica, como él mismo atestigua:

[...] la imaginación está limitada por la realidad: no se puede
 imaginar lo que no existe; necesita de objetos, paisajes, números,

²³⁷ Nos hacemos eco aquí, además, de otro tipo de consideraciones que nos parecen relevantes para nuestra argumentación relacionadas también con la influencia de las vanguardias en la poesía de Lorca. Están tomadas de Meschonnic en su crítica de las vanguardias: “Le modernisme, l’avant garde, sont des produits culturels. L’alienation, le mime de l’aliention, sont cotés au marché de la culture, avantageusement. On voit des coteries de la poésie. [...]. La critique du rythme ne participe pas des querelles que ne visent qu’à donner à un petit nombre une importance éphémère. Mais le phénomène culturel de l’avant-garde est important au XX siècle pour ses rapports au nouveau, à l’histoire. Ses moments successifs ne sont pas identiques. Sa stratégie est de faire croire à leur identité. L’avant-garde est devenue par un renversement interne, vulgaire, au sens d’Adorno: “Sont vulgaires les produits culturels en tant qu’identification de l’homme avec sa propre dégradation,” vulgaire étant ce qui “confirme ce que le monde a fait de lui au lieu que son comportement soit révolté contre ce monde. Henry Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Editions Verdier, 1982, pp. 40-41.

planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca [...]. La imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más.

La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre [...].

Quiere. Todos queremos. Pero no puede. Porque, al intentar expresar la verdad poética de cualquiera de estos motivos, tendrá necesariamente que valerse de sentimientos humanos, se valdrá de sensaciones que ha visto y oído, recurrirá a analogías plásticas que no tendrán nunca un valor expresivo adecuado. Porque la imaginación sola no llega jamás a esas profundidades²³⁸.

Pero para justificar nuestra dicotomía de “realidades” y teniendo en cuenta el concepto lorquiano de realidad, podemos revisar su afirmación diciendo que, casi cien años después, mientras que la realidad tanto subjetiva como objetiva de *Poeta...* está contaminada hoy de tangibilidad, la de *Romancero...* se mantiene intacta e incluso se acrecienta gracias a la naturaleza estable de sus referentes primitivos, válidos en 1928 y también hoy.

²³⁸ Federico García Lorca. *Obras completas*, Tomo III. Ed. Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 1993, pp. 1065-1066.

Para ilustrar esa afirmación podemos remitirnos una vez más a la información que proporciona la terminología para descifrar el método creativo de Lorca. A la distinción entre *poesis*, creación y *demiurgo*, hacedor de objetos, podemos añadir la matización de Paul Claudel, que considera la existencia de una *poesis perennis*²³⁹ que no inventa nada, sino que recrea un mundo que nos es dado y que nosotros, si somos capaces, hemos de recrear en la medida que seamos capaces de manejar los códigos del poeta. Partiendo de esta idea podemos admitir que en *Romancero gitano*, Lorca hace de la *poesis perennis* una *poesis*, es decir que recrea a partir de la realidad primitiva y atemporal del gitano que ya está inventada, mientras que en *Poeta...* no hay tanto una recreación como pura creación. El referente para dicha creación no es otro que el de los valores culturales de los gitanos, pasados por el peculiar artefacto poético del romance.

En *Poeta en Nueva York*, al extremar Lorca las posibilidades del lenguaje, consigue no solo acrecentar la intensidad del contenido en el nivel poético/realidad objetiva, entendido como refugio del poeta para la elaboración de lo que podemos llamar “paraíso cerrado para muchos”, sino que lo extremo de las sensaciones (de dolor) contenidas en ese “paraíso”, está directamente relacionado aquí con una radicalización en el nivel político/realidad objetiva. La voz de *Poeta...* adquiere aquí una dimensión que podríamos considerar no solo politizada sino en cierto sentido, ética, más cercana al expresionismo alemán que al surrealismo con el que siempre se ha querido identificar *Poeta...* Lo que prima en estos versos es un lenguaje en el que, como hemos querido ilustrar con las citas de versos sueltos, existe una distorsión del mismo para comunicar

²³⁹ Paul Claudel, “Introduction a un poème sur Dante”, *Accompagnements*. Paris: Gallimard, 1949.

emociones violentas. Por ello es legítimo trascender las influencias de las vanguardias en general y del surrealismo en particular en *Poeta...* y establecer una conexión entre este poemario y el expresionismo alemán. La presencia en las manifestaciones artísticas de este movimiento de una realidad desgarrada con referencias a la situación social del momento lo acerca más al “esperpento” de Valle Inclán que a las vanguardias de origen francés. Al mismo tiempo, el trasfondo ideológico del expresionismo estaba mucho más cerca de posturas políticas radicales o utópicas, haciéndolo más acorde con la nueva realidad objetiva en el lenguaje de *Poeta...* .

Los referentes urbanos de *Poeta...*, aún borrosamente familiares en la España del primer cuarto de siglo²⁴⁰ pero discernibles gracias a la existencia de imágenes de ingenios mecánicos, motores, rascacielos y, por su puesto, del cine sonoro, elaboran un marco temporal por sí mismos. La ausencia de estos referentes tan realistas para quien leía y lee sobre “ángeles de largas trenzas y corazones de aceite” (554) o que “un cielo de muslos blancos / cierra sus ojos de azogue / dando a la quieta penumbra / un final de corazones” (568), permite hoy, concentrarse en un universo sin marco temporal explícito, y adentrarse en el universo lírico lorquiano de manera más inocente. Esta tarea se acerca más a la expresión poética que la de quien se acerca al mundo de *Poeta en Nueva York*, ya contaminado del espíritu de las vanguardias, cuya finalidad es controlar la experiencia artística del observador o lector, a partir de la sorpresa o impacto inicial. Mientras que

²⁴⁰ La Torre de Madrid, el primer “rascacielos” español, no se erige en España hasta 1957, aunque Gómez de la Serna o Moreno Villa hablan ya en sus escritos de “rascacielos” cuando se refieren a los edificios de mayor altura que va surgiendo a lo largo de la Gran Vía madrileña. De entre los rascacielos clásicos de Manhattan, la torre del Metropolitan Life Insurance Building, con su elegante campanario, del arquitecto Napoleón Le Brun & Sons, fue construida en 1909, el famoso Woolworth Building, del arquitecto Cass Gilbert, se completa en 1913. La mayoría de los rascacielos clásicos se erigirán entre estas fechas y los últimos años de la década de los años veinte. Cuando Lorca llega a Nueva York en 1929 están a punto de finalizar las obras del Chrysler Building (William Van Allen, 1930) y comienza la edificación del Empire State (Shreve, Lamb & Harmon), que finalizaría cuatrocientos días después, ya en 1931.

este anuncia un mundo futuro, el *Romancero...* permite, prescindiendo del marco temporal, mantener la experiencia lírica más cercana a los valores primitivos que en él se pretenden recrear.

El uso de este tipo de elementos metafóricos le permite a Lorca, como hemos indicado antes, apoderarse de un abanico de referentes básicos con los que rescata los valores del oprimido como legítimos. Al mismo tiempo, al identificarse él con el oprimido mediante el lirismo en vez de hacerlo mediante la reivindicación, el poeta puede articular su pena en otro nivel de su lenguaje. Esa será la pena a la que otro lector doblemente “marginado”, por ser negro y ocultamente homosexual, y por ello mucho más cauto, supo unir la suya propia en su lectura de Lorca. Más aún, desde la perspectiva reinante en *Poeta...* la marginación sería triple, por existir en la totalidad del poemario la asunción de que el sistema capitalista anula la voluntad del individuo, lo cual lo convierte ya de por sí en un ser alienado. Los dos poetas compartirían entonces dos de estos niveles de alienación, pieza clave, como hemos visto, en la comprensión del lenguaje poético de Lorca por parte de Hughes.

No se pretende aquí proponer una reconceptualización de la realidad de *Romancero...* bajo la lupa del paso del tiempo, sino destacar el hecho de que la vigencia de éste tiene mucho que ver con el hecho de la presencia de una atemporalidad en él contenida que aquí hemos tratado de vislumbrar. La conclusión es que la presencia de esas peculiaridades en el lenguaje y la realidad del *Romancero gitano* son, tanto si partimos en nuestro análisis de los niveles del lenguaje como de su correspondencia con los dos tipos de realidad, objetiva y subjetiva, factores con los que llegamos a conjeturas similares. No debemos olvidar que ambos contaban con la experiencia de la mirada a

otras culturas ajenas y esta característica allana en gran medida el camino para el encuentro entre Hughes y Lorca: Hughes se deja seducir por la poetización de una cultura popular que desconocía, dotada de una tradición, por los valores del nivel poético, por la realidad subjetiva. Lorca, a su vez, traduce en poesía su visión ingenua de la gente de color de la que nada sabe. Poetiza una realidad objetiva, unas condiciones de opresión que nacen, no de la tradición sino del contexto en el que Lorca se mueve.

Queda pues abierto el camino hacia planteamientos sobre el encuentro de nuestros poetas en el apartado de la traducción, tomando como punto de partida que todos estos actos de elaboración poética de sus culturas primitivas son en sí ejercicios de traslación, como lo fueron luego las miradas curiosas con las que ambos se acercaron a esas mismas culturas desde las suyas propias y como lo es, finalmente, nuestro intento interpretativo de sus reacciones.

CAPÍTULO 4:

IDENTIDAD DE LA TRADUCCIÓN

El viajero estaba en el país que le convenía y en la noche a propósito para su afán de perspectivas, aguardando tan solo el toque del alba para huir en pos de las voces que necesariamente habían de sonar²⁴¹.

4. 1. POESÍA Y TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA DE LA LINGÜÍSTICA CONTEMPORÁNEA

De entre las diversos enfoques lingüísticos que trataron de incluir a la poesía entre sus propuestas renovadoras, fue la gramática estructural la que con más interés se tomó la renovación poética. Aunque sus intentos no llegaron a buen puerto en el aspecto práctico, sí conseguiría renovar los estudios retóricos con un enfoque acorde al del nuevo lugar que la investigación lingüística estaba empezando a ocupar. Su propósito, no obstante, nunca consiguió imponerse de modo efectivo, no por una falta de funcionalidad sino porque la rigidez del proyecto inicial nunca fue sometida al necesario proceso de adecuación a las necesidades surgidas durante su puesta en práctica. El modelo estructural fue, por el contrario, sustituido por propuestas lingüísticas diametralmente opuestas que surgieron durante el siglo XX.

En el campo de la poesía los parámetros del análisis estructuralista se acercaban demasiado a las propuestas de este modelo lingüístico para el resto de los aspectos comunicativos del lenguaje. Jakobson, por ejemplo, intentó establecer un nuevo sistema de categorías semánticas para el análisis poético que favorecía el estudio de parámetros léxico-semánticos tratando así de dar coherencia estructural a la interpretación del lenguaje poético. La intención última era poner los resultados de su estudio al servicio de

²⁴¹ Federico García Lorca, “Santa Lucía y San Lázaro”, *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1993, p. 149.

una sistematización de las posibilidades metafóricas basadas en el valor del significante²⁴².

Los planteamientos de la gramática estructural llevaron el análisis de la poesía a sus últimas consecuencias en los trabajos de la semiótica que, en su empeño por mantener cerca a la poética y la lingüística en sus estudios, obtuvo como resultado la reducción de la poesía a un sistema de signos lingüísticos. Al haber concentrado su atención en la relación entre el significante y su significado dentro de la lengua, olvida la semiótica que la equivalencia funcional de los significados entre lenguas no es estable. Este factor tiene consecuencias mucho más directas en el análisis lingüístico de la poesía, por dificultar ostensiblemente las posibilidades del análisis y la productividad de sus resultados. Mayores eran aún los problemas cuando se intentaba aplicar esta propuesta al *texto* poético traducido. En general, la atención concedida al signo por la lingüística estructural condicionaba cualquier análisis léxico-semántico, incluso cuando éste se aplicaba a la poesía en su lengua originaria, debido a la rigidez de la adscripción de un significante y un significado unívoco al signo lingüístico.

Este tipo de asignación mecánica se hacía incluso a pesar de las implicaciones que la etimología tiene en la interpretación semántica, tanto de textos clásicos que hemos recibido en traducción como en la traducción entre lenguas modernas. La diferencia en la evolución léxico-semántica entre las lenguas romances, por ejemplo, produjo distintas etimologías que ilustran la irregularidad del par asociativo significante/significado entre diferentes lenguas romances. Así, los matices semánticos de *window* = wind + eye;

²⁴² Véase Roman Jakobson, "Linguistic Aspects on Translation", *On Translation*, R.A. Bower Ed., Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959, p. 169.

janella = del lat. *janua, januella*, en español *puerta*, a menudo se pierden en la traducción.

La gramática generativa trató por su parte renovar el análisis poético produciendo un intento de “métrica generativa” que pretendía innovar el estudio de la versificación. Al igual que las propuestas de Chomsky, en el resto de los dominios de la gramática, el estudio generativo aplicado a la poesía coloca a la poética y a la estilística demasiado cerca de la transformación de la métrica en meros índices taxonómicos. Este modelo metodológico limita además la labor del lingüista, quien ha de supeditar todos los aspectos del análisis del verso al papel que en él juegan los metros y las figuras retóricas, cuya representatividad se impone sobre los aspectos semánticos. Obviamente, este método convierte en improductiva su aplicación al estudio de la poesía traducida.

Otras apuestas teóricas post-estructuralistas han intentado ahondar, con mayor o menor éxito, en el panorama de la poética contemporánea. Desplazando a veces el estudio tradicional o empírico, todas ellas han tratado de obtener un método válido a partir de la combinación de los resultados del análisis poético con otras disciplinas, literarias o no, como el psicoanálisis o con modelos que combinan el psicoanálisis y el marxismo, el pensamiento marxista con la teoría del discurso o la gramática generativa. Ninguno de ellos ha producido, no obstante, un método lo suficientemente influyente como para haberse mantenido firme al advenimiento de nuevas necesidades en el análisis textual que justifiquen su utilización. Mientras, la retórica tradicional tampoco consigue recuperarse del olvido al que el abandono del estudio filológico parece haberla condenado. El progresivo declive de la romanística y, con éste, el de los estudios de corte estrictamente filológico, no contribuyen al surgimiento de propuestas revisionistas que

sirvan para ensanchar los márgenes del estudio estrictamente filológico, respondiendo así a las necesidades que surgen como consecuencia de los nuevos rumbos de la teoría literaria actual. Por último, el hecho de que estemos viviendo en una época que parece haber superado las coordenadas de las ideologías y su influencia en la literatura, priva incluso de esta perspectiva a los intentos actuales por proponer alternativas poéticas articuladas a la sombra de dichas ideologías.

De este panorama no se han beneficiado significativamente los estudios sobre la traducción de la poesía que, dado el auge (y la necesidad) del ejercicio de esta tarea interpretativa, han tenido que recurrir a una dinámica de trabajo que se rige por referencias más pragmáticas, combinando a menudo líneas de trabajo tomadas tanto de la teoría y práctica de la traducción tradicionales, como de la combinación de estos recursos con constituyentes tomados de la sociología y la política. En el caso de la teoría tradicional, el método se aplica a la consecución de traducciones legitimadas por su calidad. En el segundo, como veremos, la traducción sirve como excusa argumentativa al servicio de la difusión de conceptos ideológicos o corrientes de pensamiento.

Con la irrupción en el campo del análisis literario de las propuestas del formalismo ruso, la poética contemporánea expandió su radio de acción más allá de la poesía y, de hecho, algunos de sus miembros, como el mismo Jakobson, se concentraron en las posibilidades expresivas de la poesía, debido a que ésta les ofrecía modelos de trabajo más estructurados y más acordes con los dictados de sus apuestas teóricas.

Dado el carácter de este proyecto, nos interesa destacar aquí sobre todo las aportaciones de Chomsky, si no en el campo del análisis poético en un sentido estricto, sí en la identificación de los diferentes niveles de lenguaje y más concretamente en sus funciones. De entre todas las funciones del lenguaje que él aísla para catalogar la comunicación verbal, la “función poética” es la única privativa del lenguaje literario. A la luz de la catalogación de Chomsky, el lenguaje poético se concibe como fruto de esta función que permite la creación de una realidad totalmente desligada de un contexto y que posee, por lo tanto, un nivel de expresión propio al margen de los canales ordinarios de comunicación verbal. Esta definición de la función poética está en la base de todas las teorías sobre el análisis del lenguaje poético que anteponen la importancia de la comunicación a los condicionantes contextuales o programáticos.

Los principales intentos por establecer una poética de la traducción desde finales del siglo pasado, han procurado superar la consideración del ejercicio de la traducción como una disciplina meramente interpretativa de los textos en cuestión, tratando de encontrar el término medio entre la traducción literal y la traducción basada en el sentido del texto. Los peligros de estas tendencias, más de tipo técnico que retórico, han sido particularmente puestos de manifiesto en aquellos casos en los que la poesía pasaba a considerarse como un mero sistema de signos ordenados con una intención estética, como sucedía en el análisis estructuralista.

Para superar estas carencias interpretativas, las propuestas actuales sobre traducción basan su método de trabajo en la búsqueda de un equilibrio entre la presencia en el texto traducido de los tres integrantes del contenido del mismo:

significado, designación y sentido, propuestos por Coseriu. Según Valentín García Yebra, el éxito del ejercicio de traducción reside en el respeto del traductor a la norma de que éste “está obligado a conservar no sólo el sentido del texto, sino también sus designaciones, a veces incluso sus significados, siempre y cuando la lengua de destino hacia la que traduce, no le imponga equivalentes que prescindan de los significados y hasta de las designaciones (nunca puede haber equivalentes que prescindan también del sentido)”²⁴³.

La viabilidad de este proceso deja atrás las opiniones de todos aquellos que, desde los orígenes de la *traslatio*, han negado la posibilidad de traducir satisfactoriamente el texto literario. Cuando se trata de poesía, las opiniones al respecto han sido incluso más vehementes, ya se hayan manifestado estas a través de la crítica literaria o como parte de la misma narración. Cómo no recordar al cura y al barbero del Quijote, en plena quema de libros, cuando el primero critica al traductor de Ariosto porque “le quitó mucho de su natural valor, y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”²⁴⁴.

²⁴³ Valentín García Yebra. *Experiencias de un traductor*, Madrid: Gredos, 2006, p. 17.

²⁴⁴ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, I, 6. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Alhambra, 1979.

De entre los testimonios en el pensamiento contemporáneo al respecto, Ortega y Gasset, reconociendo la influencia del *Tratado sobre el origen de la lengua* (1772), de Friedrich Schleiermacher, afirma que es una “convicción excesiva” suponer que hay filósofos, escritores y poetas que se pueden traducir. “¿No es esto ilusorio?”, se pregunta. “¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?”. En el mismo ensayo aduce como prueba de sus conclusiones la incongruencia de las lenguas: “Es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos”²⁴⁵.

La opinión de Ortega y de todos aquellos que en principio se mostraron en contra de la legitimidad del ejercicio de traducir poesía parecen haber encontrado una respuesta en lo que se conoce hoy como “universales poéticos”, que no son sino una variación de los “universales del lenguaje” de Saussure. Estos “universales poéticos” son independientes de las regularidades métricas e incluso justifican la traducción en prosa de la poesía clásica, haciéndose eco de la propuesta de Goethe, gran defensor de esta solución para el problema de la traducción de los clásicos: “Respeto el ritmo tanto como la rima, porque sin ellos la poesía no puede ser poesía; pero lo que de una manera realmente profunda y fundamental influye en el hombre, lo verdaderamente instructivo y benéfico, es lo que queda de un poeta cuando se le traduce en prosa”²⁴⁶.

Georges Mounin, partidario de preservar el sentido en la traducción por encima del significado y la designación, y defensor también de la traducción en prosa de la

²⁴⁵ J. Ortega y Gasset. “Miseria y esplendor de la traducción / *Elend und Glanz der Uebersetzung*, *Ebenhausen bei München*, 2. Auflage, 1957.

²⁴⁶ J.W. Goethe, “Poesía y verdad”. En *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 67.

poesía clásica, afirma que “en un poema hay sobre todo universales poéticos sustanciales: mientras que la familia tenga la estructura biológica que conocemos, la escena de la despedida de Héctor y Andrómaca, o la escena de Príamo postrado ante Aquiles implorando la devolución de los despojos mortales de su hijo, serán traducibles, accesibles directamente”²⁴⁷.

Como colofón a este recorrido inicial por las opiniones de algunos teóricos sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir con éxito, vamos a retroceder al origen mismo del cuestionamiento sobre la viabilidad de la traducción, para recuperar la propuesta de Aristóteles. Como es sabido, éste defendía un ejercicio de la traducción que fuera capaz de trascender la interpretación del sentido de las palabras para resaltar también la experiencia con ellas transmitida:

Las palabras habladas son símbolos de la experiencia mental y las palabras escritas [son símbolos] de las palabras habladas. Y así como no todos tienen la misma escritura, tampoco tienen los mismos sonidos. Pero las experiencias anímicas que éstos expresan directamente son las mismas para todos, como son las mismas también las cosas de las que son imágenes estas experiencias²⁴⁸.

En torno a esta consideración de la traducción como un intento de revelar experiencias con un nuevo código lingüístico se organiza nuestra propuesta en este último capítulo. En él proponemos rescatar la interpretación que Hughes hace de las sensaciones de Lorca

²⁴⁷ G. Mounin. *Le Haut Langage, théorie de la poéticité*, París: 1979, p. 130.

²⁴⁸ Aristóteles, *De interpretatione*, cap. 1, 16 a, 3-7.

como única, gracias precisamente al entendimiento por parte del poeta norteamericano de las “experiencias anímicas” contenidas en cierto nivel del lenguaje lorquiano.

4. 2. TRADUCCIÓN HOY: LA PRESENCIA DE LA ÉTICA

Dada la diversidad de áreas académicas en las que la traducción ha pasado a tener un valor referencial, es casi de rigor el recuperar los parámetros originales en la máxima aristotélica. El valor de la traducción como transmisora de experiencias, a la vez que ha implementado los medios y la calidad de la traducción, se ha apoderado de ésta y su vehículo, la lengua, para hacer de ellas una metáfora de acercamiento y de intercambio intelectual, cultural, político y religioso entre individuos y entre comunidades. Podría decirse que asistimos en la actualidad a un renacer de los valores nacionales que utiliza la lengua y la traducción para darles una nueva vigencia. La traducción actúa como puente entre la recuperación del valor de la lengua en la expansión *imperialista* y su uso como elemento diferenciador en las nuevas batallas del neo-nacionalismo.

En los foros del debate nacionalista, al estudio del binomio lengua-nación y su significado en etapas históricas precedentes, se ha incorporado el elemento de la traducción por haber pasado a considerarse éste como metáfora de extrañamiento. La traducción añade al análisis del neo-nacionalismo, el de los efectos de la experiencia de quienes, a consecuencia de circunstancias políticas o económicas han experimentado la vida en la diáspora. En este tipo de estudios se utiliza como factor de referencia el impacto de la inmigración en la lengua, y cómo ésta actúa a manera de eje de la *traslación* de costumbres a un nuevo entorno. El proceso de aclimatación al nuevo entorno se considera como una negociación de significados y de valores entre la cultura

originaria y la receptora. La función de la lengua para designar realidades se haría entonces mediatizando las consecuencias que dicha designación tiene en la identidad de quien abandona la lengua propia para ensanchar su acervo léxico con nuevos términos.

Lengua y traducción están jugando en la actualidad un papel similar al que la primera tuvo en la expansión de imperios y religiones desde el principio de la edad moderna. La traducción se encarga de representar la transición entre los referentes de la comunidad original y la geografía receptora, como si este movimiento se tratara de una transición entre lo que Bourdieu denomina “subjetividad” o individualidad social, tal y como la vive el individuo en transición, y “objetividad” o sociedad como sistema de redes en torno al cual se organizan las comunidades. Mientras que en el primero el individuo es principio y fin de las consecuencias de la transición entre comunidades, en la “subjetividad” su papel es decisivo pues su presencia no solamente va a repercutir en él mismo sino que va a alterar también la estabilidad de la comunidad receptora²⁴⁹. Admitiendo, como hace Bourdieu, que no hay explicación “objetiva” que pueda prescindir de sus orígenes, el individuo entre comunidades re-conceptualiza la dinámica de la nueva “objetividad” a base de un proceso de designación en el que traduce las experiencias anteriores al nuevo entorno. Cualquier decisión tomada ahora, necesita de ese proceso de *traducción*.

En un momento como el actual, en el que las identidades lingüísticas y nacionales conviven dentro de unas mismas fronteras o perviven en la mencionada diáspora, el uso de la lengua como marca de identidad ha pasado a tener el valor de una postura ideológica. Al mismo tiempo que se avanza en el conocimiento de comunidades aisladas que conservan una lengua propia, el imparable proceso de globalización y su potencia

²⁴⁹ Pierre Bourdieu, “Confrontaciones”, *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1996, pp. 65-115.

unificadora, no dejan a su paso más que pequeñas marcas de la identidad originaria. De entre ellas la lengua destaca por encima de otras tradiciones que sucumben ante los modelos culturales que se anuncian como modernos. En estas circunstancias se impone un proceso de aclimatación en el que los miembros de la comunidad han de reinterpretar conceptos e ideas y para ello habrá de decidir cuál es el modelo de lengua que le sirve. Se establece así un debate entre modelos culturales que van a tener un reflejo en el registro lingüístico que acompañe a esta toma de posturas.

Mientras tanto, los centros urbanos de las principales áreas metropolitanas, receptores de diferentes grupos de inmigrantes, se convierten en crisol de modelos culturales y lingüísticos. En ellos la multiplicidad de identidades, posible a pesar de la coexistencia forzada con una cultura imperante, sigue propiciando en ocasiones la pervivencia de la lengua originaria como marca de identidad, aunque esta se utilice solo dentro del entorno familiar²⁵⁰.

Tomando como ejemplo el caso de Europa, los conflictos bélicos de la última década y las reorganizaciones de los mercados financieros, han provocado no sólo una revisión del sistema de fronteras y del concepto de nación, sino también toda una serie de modificaciones en la dinámica de la inmigración. Nuevas comunidades, con una identidad nacional propia, surgen en diferentes puntos del hemisferio occidental huyendo de situaciones políticas o económicas adversas, llevando con ellas su cultura y ante todo su lengua. Este poderoso elemento unificador es el que les va a permitir subsistir en el lugar de recepción para comunicarse con otros emigrados de su misma nacionalidad, convirtiendo así su lengua en una marca de identidad. Las tendencias globalizadoras,

²⁵⁰ No nos estamos refiriendo sólo a los casos tipificados dialectológicamente como bilingüismo o diglosia, sino a aquellos en los que el uso de determinado código lingüístico lleva asociada una toma de postura ideológica o incluso religiosa.

favorecedoras de la homogeneización cultural, no parecen sin embargo estar evitando el mantenimiento de ciertas fronteras ideológicas y lingüísticas, sobre las cuales se fundan posturas políticas.

Por último, el comercio internacional y la expansión de los mercados financieros y la tecnología necesaria para mantenerlos, necesitan echar mano también de la traducción para hacer frente a la adecuación de modelos económicos donde quiera que exista potencial para la apertura de nuevos mercados. Se traduce para solucionar problemas legales entre países, por razones militares y estratégicas, se traducen culturas y se interpretan costumbres para facilitar el entendimiento, por ejemplo, de los países miembros del Mercado Común Europeo o de estos con los Emiratos Árabes.

Otro factor que explica el auge de la traducción y la interpretación es la omnipresencia del mensaje propagandístico y la publicidad, consecuencia directa de los avances tecnológicos en la difusión de texto e imagen. La difusión de la información a cualquier parte del mundo en cuestión de segundos, necesita de traductores que hagan el mensaje accesible para receptores en los lugares de destino. Agencias de noticias, canales de televisión o emisiones por vía informática, transmiten simultáneamente sus noticias en todo el mundo. De este modo, corrientes de opinión, tendencias musicales o libros publicados ya sólo en editoriales virtuales, quedan a disposición del público, traducidos a un número inimaginable de lenguas. El traductor no sólo ha de conocer ambos códigos sino que ha de estar al corriente también de la idiosincrasia y las realidades culturales e ideológicas de una comunidad lingüística, para luego hacer estas comprensibles en latitudes cercanas o remotas a la original. Tradiciones milenarias de comunidades aisladas, por ejemplo, en Jordania o costumbres de tribus del Amazonas que se han

mantenido gracias a su aislamiento geográfico, dejan de ser exóticas en cuanto se convierten en imágenes a disposición del público masivo. Este paso decisivo transforma lo ignoto en destino de turistas y viajeros, virtuales o reales, que a su vez pasarán de la sorpresa a la indolencia en una lucha desesperada por lo nuevo cuyas reglas nos vienen impuestas por los poderes mediáticos.

A consecuencia de estos cambios los conceptos de lengua, frontera y ciudadanía, están sujetos a reevaluaciones constantes por razones económicas, militares o de supremacía cultural. Tal vez sea legítimo, entonces, considerar estos cambios como el punto de partida del estudio de la relación entre la lengua y el papel que la traducción juega en la consolidación de relaciones políticas en la actualidad. Hasta época muy reciente, las ciencias sociales no habían incorporado a su estudio el papel de la lengua en cuestiones de tipo militar, económico o tecnológico, tal vez por considerar a ésta objeto exclusivo de la investigación en el terreno académico de las humanidades. El interés actual por el estudio en detalle del papel de la lengua y la traducción por parte de las ciencias sociales ha hecho posible aunar los aspectos humanísticos del análisis de la traducción con los beneficios que éste puede tener en el perfeccionamiento de las teorías económicas y la transmisión de la información por vía tecnológica. Al mismo tiempo, el examen del impacto de la traducción, desde este punto de vista de las ciencias sociales, facilita la interpretación de las consecuencias que la globalización de la información puede tener en la generalización de corrientes de opinión y en la construcción de nuevas ideologías.

Trabajos claves en el terreno de los estudios culturales y la teoría literaria han dado lugar a conceptos que se han convertido en lugares comunes de las teorías sobre traducción. Así, las agudas reflexiones de Paul Gilroy sobre la integración de comunidades minoritarias, la descripción de la nación como una “comunidad imaginada” de Benedict Anderson, las reflexiones de Edward Said, entre otros, sobre el orientalismo y la noción de Michael Foucault de “informaciones discursivas”, se han ocupado de establecer conexiones entre la construcción de identidades en la era moderna y procesos análogos acaecidos en épocas anteriores. El nexo común a todas estas empresas es el estar basados todos en un proceso de superposición de culturas y lenguas como producto de la movilidad geográfica, ya haya sido inducida o voluntaria. Como ha quedado dicho, el interés principal de estos estudios es la identificación al final de la dinámica de construcción de la identidad, con sus implicaciones culturales y sobre todo lingüísticas²⁵¹.

A pesar de los diferencias terminológicas, todos estos trabajos coinciden en la convicción de que “nación” no tiene porqué ser sinónimo de “estado” y de que el papel de la lengua en la elaboración de posturas nacionalistas es determinante y complejo, especialmente tras el auge alcanzado por la cuestión diáspora-identidad nacional. En el estado actual de la cuestión se considera que la función de los estudios sobre la relación lengua-identidad nacional es señalar claramente las diferencias entre lo que es “apropiación” de la otra cultura a través de la lengua por quienes viven en la diáspora, y lo que significa “rechazo” de la identidad que la diáspora le otorga. Este segundo

²⁵¹ Véanse: Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Cambridge: Harvard University Press, 1996; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983; Timothy Brennan, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997; Edward W. Said, *Orientalism: Western Representations of the Orient*, Harmondsworth: Penguin, 1978, *The World, The Text, and the Critic*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983; Robert J.C. Young, *White Mithologies: Writing History and The West*, London: Routledge, 1990.

concepto tiene una naturaleza delicada pues presupone que en el proceso de adquisición de la nueva lengua se desarrolla en el individuo una consciencia de “alteridad” u “otredad”, que supondría admitir en última instancia la imposibilidad de la integración total, como un *yo* único. Esta característica está determinada no por el proceso de acercamiento a esa nueva lengua. Por extensión, dicho proceso va a ser también defensorio en la pervivencia de la identidad originaria y en el mantenimiento de su cultura y su lengua. Retomando las ideas de Bourdieu, la superación de los conceptos de subjetividad/individuo y objetividad/dimensión social es precisamente el mecanismo en el que se funda su teoría social del “estructuralismo genético” con la que él explica la superación de escalas de poder basadas en diferencias a nivel social²⁵².

Grupos surgidos en torno a una cultura común, encuentran en la lengua la frontera que los define frente a los otros y con ella definen un mundo que les es familiar. Al producirse traslados geográficos, las relaciones con la lengua materna se convierten en señas de identidad que facilitan la consolidación de una nueva solidaridad, reforzada por los lazos entre el individuo y otros miembros del grupo que hablan la misma lengua. Edward Said ha elaborado su concepto de “orientalismo” a partir de la noción de racismo en sus múltiples formas, incluyendo cuestiones étnicas, religiosas y de orgullo nacional. Según él, la consolidación de la identidad orientalista no se genera necesariamente dentro de la comunidad sino por las relaciones, favorables o no, que otro grupo puede entablar con ella. Estas relaciones pueden ir desde el establecimiento de lazos de solidaridad a la exclusión, pasando por estadios intermedios de marginación o de consideración de *los otros* como enemigos. La interpretación de *el otro* en el análisis de comunidades en la

²⁵² Pierre Bourdieu, op. cit., pp. 102-115.

diáspora conlleva casi siempre la radicalización de la identidad individual (o “subjetiva”) frente a las escalas de poder del otro grupo. En los casos en los que las relaciones negativas dan lugar al germen del nacionalismo, éste viene acompañado de una retórica negativa de interpretación tanto de *el otro* como de su sistema social (o “realidad objetiva”).

La actual retórica de la guerra desarrollada a partir de la consideración del terrorista como *otro* diabólico al que hay que combatir para evitar la expansión del mal con él asociado, proporcionan un claro ejemplo del proceso de la maquinaria que subyace tras esta entelequia propagandística, en la que a este *otro* se le ha dotado de unos rasgos identificadores negativos. Como podemos ver, la propaganda bebe directamente de la reinterpretación de códigos tomados de la retórica religiosa o de la estratégica bélica desde tiempos inmemoriales.

Otra de las áreas de estudio en las que la lengua y la traducción han pasado a tener representación han sido los estudios revisionistas del post-colonialismo, en los que la presencia de la lengua se concibe como un proceso de diferenciación enmarcado en la memoria histórica, sus textos y contextos. Estos pueden provenir de etapas lejanas en el tiempo, pero es la resistencia de la lengua al devenir de la historia, a los vaivenes políticos, los procesos independentistas o los avances de los mercados globalizadores, lo que la convierte en elemento clave para organizar la tarea revisionista. El peligro de esta consideración de la lengua como referente de paradigmas imperialistas, es precisamente su instrumentalización en teorías que le conceden a ésta un valor icónico. Partiendo del uso de la lengua como vestigio reaccionario de un sistema político anterior, las

conclusiones van a estar necesariamente mediatizadas por la adscripción al código lingüístico de características que perviven en la memoria histórica, pero no en la identidad actual de dicha lengua. Si tomamos, por ejemplo, el caso del español es bien sabido que en la conquista de América, la lengua castellana se convirtió en “compañera del imperio”, siguiendo el modelo de expansión del latín y refrendado en el prólogo de la *Gramática* de Nebrija²⁵³.

Un revisionismo basado en la pervivencia de la lengua tras los movimientos independentistas del siglo XVIII en Hispanoamérica, hecho desde una perspectiva actual, estaría tratando de organizar campos de poder basados en valores que la lengua española ya no tiene hoy en día. Estos mismos mecanismos son los que entran en funcionamiento en las consideraciones sobre la lengua de los movimientos independentistas en la actualidad, cayendo, como decíamos, en la instrumentalización de la lengua para servir a empresas políticas o reivindicativas en las que a ésta se le da un valor simbólico.

La lengua, así considerada, ha de servir en este tipo de estudio *orientado* como herramienta para articular las demandas de movimientos étnicos o regionalistas, que surgen como respuesta al avance de modelos de poder cada vez más uniformes en el mundo desarrollado. En algunos casos, estas reivindicaciones han nacido como alternativa única al modelo capitalista, una vez que se ha consumado la desmembración de la alternativa marxista en lo que se conoce como *occidente*. Según este nuevo modelo epistemológico, al exponer la lengua a contextos comparativos, la lengua impuesta por regímenes anteriores, extintos o no, refleja las costumbres y los atavismos con su propia marca de “otredad”, como han puesto de manifiesto las propuestas deconstruccionistas.

²⁵³ Véase el artículo de Eugenio Asensio “La lengua compañera del imperio”, *Revista de Filología Española*, Tomo XLIII, 1960, cuadernos 3-4.

Pero convertida en instrumento reivindicativo, la nueva dimensión de la lengua limita su valor dentro de las propias disciplinas de la lingüística. Antes de reconocer en estos estudios sus posibilidades comunicativas, se alude a ella como marca de “alteridad”, contraponiéndola así a otra u otras en un contexto dibujado en términos teóricos y con matices que tienen más de político que de lingüístico. Esta abundancia de valores semánticos acaba por otorgarle a la lengua valores extra-lingüísticos que la convierten en mero instrumento reivindicativo que anula la función primera de la lengua: la comunicación. Se eliminaría así el valor significativo de la traducción como metáfora del proceso de acercamiento de otras culturas, al dar preeminencia al valor reivindicativo sobre el interpretativo.

Desde la discusión de Schleiermacher sobre el papel de la traducción en la consolidación de Alemania como nación²⁵⁴, hasta propuestas de última hora sobre la traducción/interpretación de la ley en la diáspora²⁵⁵, el estudio de la traducción ha suscitado importantes debates sobre cuestiones nacionales y *extranjeras*, o sobre las relaciones entre historia étnica e historia nacional. No ha faltado tampoco la reflexión sobre la dinámica de cambio en las estructuras de poder y las transgresiones que éstas implican en el panorama lingüístico de una comunidad (tal vez el caso más claro sea la mutación en la importancia de las lenguas tribales en el cambiante panorama político de países que tratan de incorporarse lentamente a la dinámica de la cultura occidental, como

²⁵⁴ Véase Lauren Venutti, *The Translators Invisibility: A History of Translation*, London-New York: Routledge, 1995.

²⁵⁵ Véase Pierre Legrand, “Issues in Translatability of Law”, *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Sandra Bermann and Michael Wood, Eds., Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

es el caso de Sudáfrica). La pregunta que debería plantearse como fruto de ese debate productivo al que aludíamos antes, es cuánto de esta “alteridad” del extranjero debe ser traducida o adaptada en la lengua receptora del texto traducido. Es en el traslado de significados, proceso expresado etimológicamente por la palabra: *trans* (a través) + *latus* (participio del verbo *ferre*: llevar), donde entran en juego las cuestiones de tipo ético: ¿Cuánto es legítimo *trasladar*? ¿Cuánto es posible *trasladar*? Son estas las cuestiones que pasan inadvertidas para las propuestas reivindicativas y también para estudios de corte tradicionalista sobre el ejercicio de la traducción, puesto que en la mayoría de los casos, se admitía como algo intrínseco al proceso la imposibilidad de “transportar” todo el contenido semántico entre lenguas.

Para responder a estas cuestiones derivadas de la nueva consideración de la traducción, Andrew Benjamin propone que la correspondencia entre traducción y texto original, considerados estos como partes del ensamblaje de un barco, se resuelve en una “lengua superior” que combina el sentido arcaico de lengua con cierta armonía niveladora de las diferencias²⁵⁶. Las diferencias a las que él alude son explicables por el principio de “différence” de los estudios de Derrida sobre la traducción, en el que persiste un número ilimitado de subdivisiones del significado y, consecuentemente, de las posibilidades de interpretación²⁵⁷. Mientras que Benjamin sugiere un retorno a los orígenes divinos del lenguaje²⁵⁸, Derrida sugiere que la traducción participa de un proceso en el que los

²⁵⁶ Véase Andrew Benjamin, *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words*, London: Routledge, 1989.

²⁵⁷ Véase Jacques Derrida “Living on Border Lines”. En: *Deconstruction and Criticism*. Eds. Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, New York: Seabury Press, 1979.

²⁵⁸ La dimensión divina de la traducción que propone A. Benjamin está mejor explicada en George Steiner, quien propone el episodio de la confusión de las lenguas en Babel como una llamada urgente de retorno a la unidad lingüística, a la recuperación del espíritu de Pentecostés, momento en que la llama divina o Espíritu

límites de la lengua, tal como la entiende Benjamin (“a greater language”), se dibujan precisamente mediante el ejercicio de la traducción, y de esos nuevos límites arrancan todas las propuestas revisionistas de la historia. La importancia de la traducción en este proceso se deriva del hecho de que el revisionismo histórico se elabora mediante el estudio de la traducción desde perspectivas contextuales que amplían el espectro del análisis a cualquier contexto histórico. Se evita así la tendencia reduccionista que supone la búsqueda de un entendimiento común en el análisis histórico, mediante la omisión de las diferencias contextuales, claves en la argumentación de Derrida.

Sea cual sea la consecuencia primordial de estos nuevos enfoques, es esencial recalcar que cualquier estudio sobre la traducción ha de dejar claro que la revisión del discurso histórico a la luz de nuevas propuestas teóricas que se sirven de la lengua como referente, tiene también una repercusión en la actualización de la literatura escrita en dicha lengua durante toda la extensión del período sometido a revisión. Desde este punto de vista, el proceso reivindicativo desencadenaría también una tarea revisionista de la literatura, considerando a esta como texto *histórico*. De nuevo nos encontraríamos con una necesidad de traducción de las verdades contenidas en dichos textos mediante la recreación del concepto en el que nacen y la comparación con los valores semánticos en el entorno actual. Este es, cómo no, el mecanismo del estudio filológico, que subyace en la dinámica del revisionismo histórico. En la descontextualización del mensaje

Santo descendió milagrosamente e hizo posible el entendimiento común a pesar de que cada uno hablaba en su propia lengua. Mirado desde este punto de vista, admite Steiner, la traducción es un mandamiento teológico, una empresa que busca restituir el entendimiento entre los hombres. Véase George Steiner, *After Babel*, Oxford and Cambridge: Oxford University Press, 1998.

encontraríamos respuesta para entender en qué consiste lo que antes hemos denominado como instrumentalización de la lengua.

No podemos negar que, a la vez que el análisis de un texto con fines reivindicativos le concede a éste una nueva vigencia, está también rescatándolo para ponerlo al servicio de quienes lo utilizan como objeto de estudio literario. Al tiempo que se indaga en el texto lo que lo define políticamente mediante la oposición “propio - ajeno”, se está rescatando el valor estético del mismo mediante la comparación entre el significado de éste en el contexto original y las variaciones interpretativas que necesitaría en un contexto actual. Conviene destacar aquí, no obstante, que este último modelo de estudio es el que ha caído en desuso a favor de empresas de tipo especulativo que se imponen a la interpretación y al análisis textual. La batalla entre la labor filológica y la instrumentalización de la lengua parece tener un vencedor claro en estos tiempos, con lo que la traducción a su vez quedaría así relegada a su valor instrumental sobre su posibilidades semánticas.

Tanto desde la perspectiva cultural como desde la tradicional, lo que nos queda por considerar es el efecto que el proceso de traducción tiene en el texto mismo. ¿Cuáles son las consecuencias de la traducción en el nivel semántico y literario para ese texto? ¿Qué tiene el texto que decir de estas manipulaciones a las que se lo somete? Evidentemente la primera de las consecuencias de la traducción, desde el punto de vista canónico, es el comienzo de un viaje hacia un nuevo territorio literario, en el que ha de encontrar su lugar. La metáfora del viaje forma parte de manera implícita del ejercicio de la traducción, dada la cercanía semántica de ambas etimologías. El fin de este viaje del

texto traducido lo convierte en una entidad literaria en la diáspora, que ha de reconstruir su identidad el canon literario de la lengua receptora.

3. EL VIAJE DEL TEXTO. IMPLICACIONES DEL VIAJE

Este concepto de transformación del texto no es muy diferente del que propone Edward Said en su ensayo “Travelling Theory”²⁵⁹, al analizar la trayectoria de las teorías literarias y las transformaciones sufridas por ellas al llegar a otros destinos con una idiosincrasia propia y, en ocasiones, distante a aquella en la que vieron la luz. Considerado de acuerdo a esta metáfora del viaje, el texto literario original recorrería, mediante el proceso de traducción, un camino similar al que Said describe en el caso del viaje de las propuestas teóricas entre comunidades. De modo similar, el texto pasaría por los mismos cuatro estadios que él propone en el viaje de las ideas: el origen, la distancia atravesada, una serie de condiciones que se pueden aceptar o rechazar y, finalmente, la existencia de una idea que ha sufrido ciertas transformaciones en el trayecto y es, en principio, ajena al entorno intelectual. A estos condicionantes hay que añadir las implicaciones que la migración de las propuestas teóricas tienen en el estatus del texto, es decir, el valor “canónico” que se les va a otorgar dentro del espectro académico/literario.

En el ejercicio de la traducción, es este cuarto momento del viaje el que le concede al texto traducido una identidad específica, una relevancia en la lengua que lo recibe. A menudo esta consideración va a depender tanto de la mayor o menor exactitud conseguida en la recuperación del significado y la esencia conceptual del texto como de

²⁵⁹ Edward Said. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

las condiciones favorables o no, en el contexto literario que lo recibe. Al tratarse en nuestro caso de un producto literario, por contexto entenderemos tanto la predisposición del momento histórico-social en que el texto aparece, como los factores que van a influir en la pervivencia del mismo en el canon literario de la literatura que lo recibe. No vamos a entrar aquí en disquisiciones sobre la legitimidad de la presencia en el canon de un trabajo literario; más bien lo que nos interesa es dejar claro que, al igual que las propuestas estéticas o teóricas, la migración impone una reconceptualización de la propuesta original de acuerdo a las restricciones impuestas por el contexto que las recibe.

Las ideas de Said pueden ser, de este modo, incendiarias o ignoradas, dependiendo de las coyuntura socio-política en el lugar receptor. Pero en ningún caso van a ser éstas lo que fueron antes de emprender el viaje ni responder al estímulo que hizo posible su producción. Estas conclusiones son válidas también para el caso que nos ocupa pues, prescindiendo aún del contexto ideológico en que nacen los poemas que constituyen nuestro *texto*, la recepción del *Cancionero gitano* en lengua inglesa parece haber dependido en gran medida de la “actualidad” que los traductores supieron concederle.

Tras estas precisiones sobre una posible dinámica de aproximación al texto, vamos a analizar en el siguiente apartado cuáles fueron las particularidades del ese “viaje” traslaticio de los versos de Lorca en su particular camino hacia el canon de la literatura inglesa. Sin embargo, no vamos a concentrarnos en el viaje hacia un espacio en un nuevo canon literario, sino también en el proceso de adaptación del texto a un entorno histórico y social cuyos parámetros culturales eran totalmente ajenos a aquellos con los que el poeta había construido sus versos. Si bien la ascensión al canon se revela más bien

como consecuencia de la aparición del texto en traducción, nos interesa destacar aquí que, para la adquisición del estatus canónico de los versos de Lorca, ha sido esencial la lectura e interpretación de Langston Hughes. Las premisas líricas y personales con las que éste partía al inicio de su empresa hicieron posible la incorporación al texto de una serie de claves interpretativas solamente disponibles para quienes tuvieran acceso a ciertos niveles de lenguaje subyacentes en el verso. Hughes, como lector primero, fue uno de los que poseían dichas claves.

4. 3. 1. LECTURA Y TRADUCCIÓN: DE *ROMANCERO GITANO* A *GYPSY BALLADS*. DE *BODAS DE SANGRE* A *FATE AT THE WEDDING*

Langston Hughes completa a su regreso de España, en 1937, la traducción de quince de los dieciocho poemas contenidos en el *Romancero gitano*²⁶⁰. A dicha traducción le había ya dedicado algún tiempo unos meses antes, mientras ejercía como corresponsal de guerra en Madrid para el periódico *Baltimore Afroamerican*. La presencia en España de Hughes y, más concretamente, la presencia de un reportero de color, enviado por un periódico cuyos lectores eran preferentemente de color también, obedecía a la considerable número de soldados de origen africano entre las filas de voluntarios de las Brigadas Internacionales²⁶¹.

²⁶⁰ Como ha quedado dicho anteriormente, viaja a París con Nicolás Guillén, donde participa en la conferencia de la Asociación Nacional de Escritores. De París viaja a España y se dirige con Nicolás Guillén al frente de Valencia. Allí se separan y Hughes viaja a Madrid, donde se albergará en la improvisada residencia de la Alianza de Intelectuales Antifascistas Para la Defensa de la Cultura, regentada por Rafael Alberti y María Teresa León. Ver Arnold Rampersad. *The Life of Langston Hughes*. Poco antes de la llegada de Hughes, Alberti había publicado una edición-homenaje del *Romancero gitano* que es la utilizada por Hughes cuando empieza a traducirlo con la ayuda de Alberti, María Teresa León y Manuel Altoaguirre. Un ejemplar de esta edición, con anotaciones del propio Hughes se encuentra entre sus papeles en la Beinecke Rare Book and Manuscript Collection at Yale University. Las diferentes variantes de la traducción aparecen allí como *Gypsy Ballads (Romancero gitano)*, 1937, caja 9422, Beinecke Rare Book and Manuscript Collection at Yale University.

²⁶¹ Véase “TheWar in Spain”, *Afroamericans in the Spanish Civil War*, www.alba-valb.org.

En estas circunstancias se produce el encuentro inicial con la edición del *Romancero gitano* y empieza Hughes su traducción. El proceso hacia la versión definitiva iba a ser largo, pero cinco de estos poemas van a ver la luz ya al año siguiente en la revista *New Masses*, una publicación que había nacido como alternativa independiente a propuestas más marcadamente marxistas del partido comunista americano²⁶². No conocemos la reacción inicial a la publicación de estos poemas en Estados Unidos, aunque el nombre de Lorca era ya conocido entre los escritores de izquierdas y la intelectualidad americana. El ascenso del fascismo en Alemania e Italia, así como los pormenores de la Guerra Civil que se estaba aún librando en España, se habían convertido en motivo reivindicativo para numerosos grupos y asociaciones de artistas contra el fascismo, a una de las cuales pertenecía el propio Langston Hughes.

Es de suponer, entonces, que la recepción de la poesía de Lorca estaba mediatizada por su estatus de mártir del ejército franquista y sus poemas tendrían sin duda un valor más reivindicativo que lírico por aquel entonces. Sí tenemos antecedentes, sin embargo, de la frialdad con la que el público y la crítica acogieron el estreno de *Bodas...*, primera obra de teatro de Lorca representada en Nueva York en 1935. Carente de un mensaje reivindicativo explícito y llena de referentes culturales desconocidos para el público neoyorquino de aquel entonces, no es de extrañar que la obra fuera entendida a

²⁶² La simpatía hacia el comunismo entre los artistas e intelectuales estadounidenses de la época corre paralela a similares tendencias entre la intelectualidad europea hasta la llegada al poder de Stalin. Recordemos que el propio Hughes viajó por Rusia y la China soviética entre 1932 y 1933, primero como integrante de un grupo de veintidós “actores” de color, invitados por las autoridades soviéticas para hacer una película propagandística que nunca llegó a producirse y, posteriormente, viajando en solitario por el país hasta agosto de 1933. La continuación de este viaje termina bruscamente en Japón, de donde es expulsado del país por la policía bajo sospechas de sus posibles conexiones con facciones “izquierdistas”. Años después de haber participado en las conferencias de la Asociación Internacional de Escritores, de tendencias marxistas, en 1937 y 1938, ambas celebradas en París, y de haber publicado algunos poemas con tono “militante”, es acusado de participar en tareas subversivas por el entonces senador Joseph McCarthy. Sin implicar a otros, se le insta a que manifieste públicamente su no pertenencia a células comunistas en el país a pesar de “ciertos deslices cometidos en el pasado”. La revista *New Masses* deja de publicarse en 1948.

duras penas y que quedaran perdidos muchos de sus valores estéticos, a pesar de que se presentaba como un ejemplo de la tendencia a la recuperación de las tradiciones, más o menos ancestrales, tan de moda en aquel tiempo.

Este dato sobre la recepción nos puede servir, de todos modos, como indicador de la lejanía cultural entre el contexto original en el que la obra de teatro había sido escrita y las expectativas del público, que manifiesta confusión ante este primer contacto teatral con la obra de Lorca en Estados Unidos²⁶³. Nos sirve también de apoyo para legitimar el debate abierto en torno a lo que es traducible y lo que no; entre lo que se ha de traducir y lo que se ha de interpretar para acercarlo al receptor y a sus peculiaridades intelectuales, ya sea a nivel individual o como miembro de una comunidad cultural. Por otro lado, la recepción de *Bodas...* llama también la atención sobre la necesidad de creación de un espacio canónico específico para la traducción, que en cierto modo ha de renacer como producto literario en el contexto de la lengua que lo recibe. Al ser traducido, el texto pierde la identidad que tenía en el canon de su lengua original y, consecuentemente, ha de

²⁶³ En esta representación de *Bodas...* no se usa la traducción de Hughes, cuya elaboración estaba ya en marcha pero no concluida. El manuscrito original de Hughes, en una versión muy primaria, se encuentra en The Billy Rose Theater Collection of the New York Public Library. Aparece encuadernado entre otras dos traducciones: una sin firma, en la que la mano de Huges está presente, pues aparecen y desaparecen los apelativos que él adapta del español en su propia traducción: “mama” por “madre”, “darling” por “señora”, etc., y la otra es la de José Weissberger. La firmada por Hughes tiene dos títulos provisionales: *Fate at The Wedding* y *Bitter Oleander*. Este último fue el que se le dio a la obra en su estreno en Nueva York, 1935, a partir de la traducción de José Weissberger. Los borradores de la traducción incompleta en The Beinecke Rare Book and Manuscript Collection at Yale University, llevan solo el título *Fate at The Wedding*. El manuscrito de la traducción en New York Public Library, que muchos creen inédito, aparece publicado por primera vez en 1994 junto con *Yerma*, en adaptación del original realizada por Melia Bensussen, con el título *Blood Wedding*, New York: Theater Communications Group, 1994. Esta adaptación es la utilizada para la primera representación de *Bodas de Sangre* basada en la traducción de Hughes, dirigida por la propia Bensussen como parte del New York Shakespeare Festival en el verano de 1992. Las críticas sobre el estreno de *Bodas...* consultadas son la del célebre crítico teatral del *New York Times*, Brooks Atkinson, del 24 de noviembre de 1935, y también la aparecida en el *New York Sun*, el 16 de febrero del mismo año, de autor anónimo. Ambas manifiestan dificultad interpretativa del lenguaje, tal vez debido a la literalidad de la traducción de Weissberger. La del *New York Sun*, no pasa de señalar la singularidad del entorno rural en que está ambientado el drama, así como los aspectos que considera incógruos. Ni el lenguaje ni el sentido de la obra ha sido comprendido por el crítico.

negociar su estatus ante el nuevo receptor. Éste lo va a leer o escuchar en otra lengua y sin contar necesariamente con los códigos culturales y el mensaje contenido en él.

Considerando pues la viabilidad de crear ese espacio para el texto traducido, vamos a indagar aún más en las modificaciones a las que el proceso de la traducción somete a dicho texto y obtener así unas conclusiones más contundentes.

Desde una perspectiva antropológica, Victor Turner identifica ciertos parámetros que definen los efectos del “tránsito” entre comunidades y el poder reconfigurador de la identidad que el viaje inflige en todo aquel que se aleja de los “márgenes de la comunidad”. Este tránsito, considera Turner, al mismo tiempo que pone en marcha un proceso de deslegitimación o pérdida de la identidad originaria del que viaja, resulta también liberador²⁶⁴. En el caso del ejercicio de la traducción, sería acertado pensar que, siendo el traductor quien tiene un control total sobre la labor de re-interpretación del texto en la nueva lengua, el lugar no-canónico de la traducción depende también de las cuestiones tangenciales al texto en sí. Nos estamos refiriendo a la importancia que en el producto final puede tener el carácter y la sensibilidad literaria del propio traductor, así como su ecuanimidad estética durante el proceso, o trayecto, de la traducción. De su conocimiento de las particularidades que han llevado el texto original al canon literario en su lengua, de su habilidad para moverse por los laberintos existentes en la tierra de nadie por la que viaja mientras negocia aspectos semánticos, y de la capacidad de anticipar la reacción del entorno literario que va a recibir el texto, depende el éxito de la transmisión del mensaje contenido en la obra original.

²⁶⁴ Véase Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.

En el trayecto metafórico de la traducción comienza y termina también la negociación entre lo que es o no legítimo modificar para hacer que los valores estéticos y semánticos sean accesibles al receptor. Asumiendo que el texto traducido nunca va a tener la misma identidad en la lengua de destino, el traductor sabe que, independientemente del género literario y la calidad de su labor, el texto va a adquirir un lugar en un espacio particular: el de las traducciones, que aquí queremos reivindicar como único.

Recreando la misma metáfora de los lugares literarios al margen del canon, Isabel Soto recupera el concepto de los “márgenes” de Turner para el terreno de los textos literarios. En su artículo plantea la existencia de posibles relaciones de intertextualidad entre la obra de Hughes y la de Lorca²⁶⁵. Propone Soto un acercamiento a las traducciones de Hughes que considera éstas como *marginales* o *liminales*, por ser el resultado de una traslación de identidades literarias como fruto del ejercicio de la traducción. Sin negar el valor de su propuesta, hemos de retomar aquí la precisión hecha en la introducción sobre el término *liminal*, que difiere sustancialmente del utilizado por Soto. Con *liminal* queremos indicar la necesidad de escisión de la obra traducida, respecto del lugar que ocupa en la literatura en su lengua original, pero en ningún caso se establecen juicios valorativos con el uso de este término. Partimos de la idea, ya planteada en el capítulo anterior, de que es la conexión en ciertos niveles de lengua entre la sensibilidad del traductor y del autor, lo que va a ayudarnos a definir los parámetros del lugar canónico para la traducción de Hughes. Admitiendo entonces que nuestro referente para la consideración de liminalidad es, entre otros condicionantes, la

²⁶⁵ Isabel Soto. “Crossing over: Langston Hughes and Lorca”, *A Place Is Not a Place. Studies in Liminality and Literature*. Madrid: The Gateway Press, 2000. p. 98.

manifestación en el lenguaje de una afinidad emocional particular, *liminal* equivale en nuestro proyecto simplemente a *diferente*. Consecuentemente, con el término marginal tampoco pretendemos establecer juicios valorativos en otra escala que no sea la de tipificación, prescindiendo de la gradación en niveles intra o extra-canónicos.

La consideración de *marginal*, respecto al lugar *legítimo* que la obra literaria tiene en la lengua original, le viene dado al texto tanto por ser una traducción como por los trabajos del traductor, que se convierte así en responsable de la identidad del producto final de su labor. No estamos hablando de co-autoría sino de llamar la atención sobre el hecho de que tras el texto original, los versos de Lorca en nuestro caso, se ocultan claves de interpretación que no son visibles más que para otros lectores/traductores que comparten esa sensibilidad que podríamos denominar también *marginal* o *liminal*. Centrándonos en nuestro *Romancero gitano*, nos encontramos entonces así con una doble dimensión liminal para sus versos: la que le otorga su condición de traducción en sí y la derivada de la presencia de ciertos matices de contenido que Hughes transcribió. La marginalidad de este segundo aspecto es consecuencia de una sensibilidad compartida que desde nuestro punto de vista está basado en coincidencias en la estética de la expresión del deseo homoerótico, a través de unas imágenes cargadas de inspiración en lo popular, factor este que interesaba tanto al autor como al traductor. Como veremos luego, las claves para esta interpretación de la traducción y del traductor no son sólo las de la identidad sexual, sino que lo que se pretende en este capítulo es obtener una legitimación del papel del traductor que radica en su interacción con el lenguaje del Lorca en diferentes niveles de análisis que aquí vamos a catalogar.

Partiendo de la asunción de que todo proceso de conocimiento de nuevas realidades se hace, al menos durante una primera fase, mediante un ejercicio comparativo con las referencias de experiencias previas, podría afirmarse que el valor de la traducción en la nueva lengua depende, en última instancia, de la relevancia que las experiencias contenidas en el texto puedan tener para quien las recibe en traducción. Este valor o identidad no consiste sólo en la necesaria mutación léxica que facilite su recepción, sino que incluye también el trabajo de codificación en la lengua de destino, de las ideas y sensaciones contenidas en el original. En este proceso de codificación tendrá entonces una importancia crucial la sensibilidad del traductor a la hora de llevar a cabo su tarea.

4. 3. 2. LEER COMO TRADUCIR

Además de reclamar un lugar de catalogación literaria específica para el texto traducido nos interesa aquí también dejar claro que en la conformación de ese espacio, juega un papel crucial el encuentro entre sensibilidades literarias afines. Una buena comunicación en el nivel textual puede definir la trascendencia que la traducción puede otorgar al el texto traducido. Las decisiones interpretativas que el traductor tome van a ser definitivas en el momento de la recepción del texto en la nueva lengua, pues su labor ha de dotar al texto de todas las claves que lo hagan comprensible para un lector hipotético en la nueva lengua.

Dado que estamos tratando de articular aquí una argumentación sobre la importancia del proceso de traducir, tomando como referencia el lugar “no-canónico” que, a priori, el texto va a ocupar en la nueva literatura, habremos de mencionar entonces que, de existir una identificación entre las sensibilidades de autor y traductor, el producto

de esta traducción se vería enriquecido con nuevas dimensiones de significado: aquellas intuitas en el texto original e incorporadas en el proceso de traducción a la nueva lengua. Estas coincidencias atestiguan así mismo la existencia de un potencial número de interpretaciones que el receptor puede hacer del texto traducido, más allá de un nivel semántico que podemos denominar *de base*. Estas licencias son posibles si consideramos que la traducción de la poesía parte de una lectura personal en la que se ha dado privilegio a un sentimiento contenido en los versos, pero cuya naturaleza no es unívoca. El conjunto de interpretaciones posibles dan lugar a un infinito de significación que ya el autor había experimentado antes. En el caso que nos ocupa, podríamos afirmar que Hughes no se deja llevar por la lectura *biográfica* que a menudo seduce a los críticos o teóricos pues está seguro de cuál es su empresa como traductor, haciendo del poema no una reproducción de sensaciones, sino que inserta en las palabras en inglés una lectura propia que encierra también una complicidad emocional. En su traducción confluyen el deseo de experimentar con el de desenmascarar el significado preciso del original. De ello da fe la preeminencia de lo conceptual sobre la tendencia a la exégesis que domina en otras traducciones del *Romancero*... . Se sacrifica incluso la posibilidad de mantener cierta cadencia para concentrarse en la condensación del significado con una representación léxica limitada.

Como poeta, sabe Hughes que la poesía no es un reducto del lenguaje basado en la simple amalgama de significados o, lo que es lo mismo, en una ebullición de la significación. En las redes de significación del poema, la complejidad de conceptos en él organizados, sean estos una afirmación de valores o la expresión de deseos, nunca es sino la figura que toma la relación del poeta consigo mismo; eso que comúnmente llamamos

su *yo* o su voz poética. En la traducción de Hughes, este yo lorquiano parece haberse encontrado con el yo de la voz poética del propio Hughes, pues éste supo poner en práctica el principio poético de que la poesía no es mostrar. No juega en sus traducciones al juego de la significación sino que lo niega y trabaja en el mismo registro significativo que lo hacía el autor del *Romancero*... . Su razón de ser en los poemas que traduce es dirigirse, más allá de las representaciones, análisis y fórmulas, hacia una inmediatez del significado que no está presente en los conceptos entendidos literalmente o en una lectura biográfica del poema. Recreando la imaginería de los versos de García Lorca, Langston Hughes da continuidad al “decir” del autor, si por “decir” entendemos un sentido que está más allá de las significaciones y las claves de interpretación de la crítica textual. Con ellas se ha exagerado a menudo el simbolismo lorquiano tratando de hacerle confesar al poeta verdades que no tienen porqué estar en la visión con la que la voz poética engendró sus versos, ni deberían ser parte esencial de su estudio.

En el nuevo espacio *liminal* que le otorgamos a la traducción, nos vamos a encontrar también con un nivel semántico de base y un nivel estrictamente *liminal*, accesible sólo para quienes puedan identificar ese “decir” en su lectura o en su traducción. En esta dinámica de acercamiento al poema, existiría por tanto una posibilidad de descubrir imágenes marginales o *liminales* que funcionaría entonces como una estética de la recepción en sí misma, aplicable a la tarea de descodificación hecha por el traductor. Y a este modelo respondería la lectura/traducción de Hughes. A este respecto, John Matthews considera en su artículo sobre la tarea de Hughes como traductor, que el ejercicio de la traducción de poesía sólo puede ser ejecutado

favorablemente por poetas, debido a la cantidad de problemas que surgen en el proceso, no de *trasladar* significados sino de lograr recrear las sensaciones que forzaron al poeta a “decir”, proceso que Matthews compara metafóricamente con una transfusión de sangre²⁶⁶.

El espacio que se pretende recuperar aquí para Hughes no nace de la llegada del texto a su destino final, sino que se consolida en el juego de complicidades que el traductor establece durante el “trayecto” de los versos del español al inglés. Hughes no fue nunca un traductor profesional y, como veremos en el apartado siguiente de este capítulo, tras sus labores en el campo de la traducción no parece haber existido solamente un interés por *trasladar* textos desde otras identidades lingüísticas a la geografía del inglés. Junto a esta intención existía siempre un interés por abrir nuevos caminos estéticos a su propia poesía. En el caso de sus traducciones de Lorca y de otros poetas que escribieron en lenguas para él extranjeras, parece haber encontrado también un camino de exploración personal a través de la expresión de emociones en los versos de otros.

Hughes traduce como parte de su experiencia como viajero/explorador, y lo hace abundantemente. Se podría explicar su afán por adentrarse en los laberintos de lenguas nuevas no sólo como un interés por aprenderlas sino por hacerse con lo que Schopenhauer llama el “espíritu de la lengua”²⁶⁷. Traducir sería para él, más que aprender “significados”, un sinónimo de adquisición de “conceptos”. Esta intencionalidad respalda nuestra teoría de que la traducción le permitía también una exploración a nivel emocional a través de las experiencias de otros poetas. Solo así se podría explicar la conexión entre

²⁶⁶ John Matthews, “Langston Hughes as Translator”, *Langston Hughes, Black Genius*. Therman B. O’Daniel, Editor. New York: W. Morrow, 1971, p. 112.

²⁶⁷ Arthur Schopenhauer, “Sobre la lengua y las palabras”. *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 43.

la lista de sus traducciones y la de sus itinerarios a lo largo y ancho del mundo: México, Francia, España, Etiopía, Cuba, Rusia, Haití, Senegal y China. Esta es la lista variopinta de los países por los que viajó y en donde localizó los textos de aquellos a los que tradujo a lo largo de su vida, interpretando lenguas que a menudo desconocía. La tónica generalizada en la mayor parte de sus traducciones no es, sin embargo, tan rica en matices como los destinos de sus viajes y a menudo se reduce a la presencia de lo veladamente emocional o la poesía con matices reivindicativos.

No se puede reclamar primordialmente, de todos modos, su labor como traductor a la manera tradicional, sino la de agudo selector e *interpretador* particular de poemas con los que quiso tal vez seguir aquella máxima de Carlos V de que “cuantas lenguas posee un hombre, tantas veces es hombre”²⁶⁸. La traducción que Hughes hace de Lorca resulta especialmente importante, desde el punto de vista literario, por recuperar aspectos que no tienen que estar necesariamente presentes en las de Christopher Maurer, Carl Cobb o Catherine Brown, por citar a algunos de los traductores más conocidos del *Romancero...*

¿Cómo precisar entonces el papel definitorio del traductor en el resultado final? Tratando de dejar al margen aquellas propuestas revisadas al principio del capítulo, que reivindican el papel de la traducción para articular modelos teóricos sobre cuestiones tangenciales al lenguaje, vamos a tratar de centrarnos en el análisis del lenguaje poético para responder a esta pregunta. Para ello hemos tomado como referencia algunos de los conceptos del modelo hermenéutico que George Steiner propone para el estudio de las

²⁶⁸ Citado por A. Schopenhauer en su artículo “Sobre lengua y palabras”, p. 45.

relaciones entre lenguaje y traducción. Comprende este proceso de análisis del lenguaje, como el viaje de Said, cuatro estadios que reproduzco de acuerdo al original: “inititative trust – agression – incorporation – reciprocity or restitution”²⁶⁹. La elección de esta terminología para describir el proceso de la traducción no es casual y se deriva de la mayor importancia que él le concede a las responsabilidades éticas del traductor.

De todos ellos nos parece esencial para nuestra reivindicación del papel del traductor el concepto de “restitución”. Mediante dicho proceso se insertan en el texto traducido las verdades contenidas en el original y contiene las claves de veracidad, tanto en un nivel semántico como ético. Al mismo tiempo deja Steiner claro que la adscripción de significado al lenguaje traducido, sobre todo en el caso de la poesía, se hace especialmente difícil, por las conexiones existentes entre forma y significado en el lenguaje poético. Este factor obliga al traductor, según él, a elaborar mientras traduce un nuevo sistema de valores expresivos en la lengua de cuestión para mantener los estándares de veracidad:

Because all human speech consists of arbitrarily selected but intensely conventionalized signals, meaning can never be wholly separated from expressive form. Even the most purely ostensive, apparently neutral terms are embedded in linguistic particularity, in an intricate mould of cultural-historical habit. There are no surfaces of absolute transparency [...]. Traditionally, the weight

²⁶⁹ George Steiner. *After Babel. Aspects of Language & Translation*. 3ª Ed. Oxford-New York: Oxford University Press, 1998.

of the argument bears on poetry. Here the welding of matter and form is so close that no dissociation is admissible²⁷⁰.

Las preocupaciones sobre el método ideal para la traducción de la poesía han sido repetidamente sometidas a debate en los estudios sobre traducción de las dos últimas décadas²⁷¹. No obstante lo que hace novedosa la propuesta de Steiner es su intento por superar propuestas de regulación del proceso de traducción basadas en formulaciones teóricas que instrumentalizan la teoría olvidándose del análisis del lenguaje, tema que hemos tratado anteriormente.

Para Steiner, es el lenguaje y la relación que el traductor establece con él, donde se pueden encontrar explicaciones para cuestiones como la recuperación de la verdad en el texto traducido. Sólo el dominio de todos los recursos del lenguaje y la forma por parte del traductor aseguran la veracidad de la traducción, objetivo que no consiguen las teorías de la traducción misma, que Steiner se resiste a reconocer como métodos válidos: “There are, most assuredly, and *pace* our current masters in Byzantium, no ‘theories of translation’. What we do have are reasoned description of processes. At best, we find and

²⁷⁰ Ibid., pp. 252-253.

²⁷¹ Véase *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Sandra Berman, Ed., Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005. Las propuestas contenidas en algunos de los artículos ofrecen tanto una mirada crítica a la necesidad de la existencia de una teoría de la traducción, como a las consecuencias de esta tendencia: “If we must translate in order to emancipate and preserve cultural pasts and to build linguistic bridges for present understandings and future thought, we must do so while attempting to respond ethically to each language’s contexts, intertexts, an intrinsic alterity. This dual responsibility may well describe an ethics of translation or, more modestly, the ethical at work in translation. It can at least provide a moment of reflection in which an ethical relationship to others and the self, to language and its international dissemination and transformation, might be conceived”, p. 7.

seek, in turn, to articulate, narrations of felt experience, heuristic or exemplary notations of works in progress. These have no ‘scientific’ status”²⁷².

El lugar para las hipótesis argumentativas sobre la traducción queda entonces reducido a su consideración como armazones teóricos, contruidos mediante un proceso epistemológico que dé como producto final una hipótesis válida para un caso propuesto, lo cual no significa que la teoría resultante pueda convertirse en universal. El desprecio por la teoría en Steiner provoca entonces la necesidad de un estudio del proceso de traducción en toda su vulnerabilidad lingüística, así como la legitimación del texto como figura central de ese proceso. En este sentido, Steiner se opone a propuestas alternativas como la deconstrucción, que prefieren contemplar al texto como *pre-texto*, según él.

Aún a riesgo de “caminar por zonas donde el hielo es demasiado fino”, traduciendo libremente el dicho del inglés, podemos afirmar aquí que hemos ido allanando el camino hacia la identificación de los que han de considerarse como elementos básicos para el análisis de la traducción. Así, nos quedamos a solas con el texto y el traductor, y los efectos del viaje hacia otra lengua que ambos comparten. Es esta relación estrecha entre los dos componentes del proceso la que queremos rescatar en la traducción de Hughes, cuyo trabajo se acerca más al modelo de Steiner por la importancia que Hughes le concedió a extraer la veracidad de los versos del *Romancero*... . No sería desacertado reproducir aquí la consideración de Octavio Paz, quien opinaba que los poetas no son a veces los más indicados para traducir poesía, pues tratan a veces de dar continuidad a los versos del otro con su interpretación de los mismos

²⁷² Steiner, op. cit., p. xvi.

en otra lengua²⁷³. Aunque estas palabras parecen en principio oponerse a la opinión de Matthews sobre la relación del poeta con el texto que traduce, serviría al mismo tiempo para corroborar nuestra propuesta sobre el tipo de re-elaboración que Hughes puso en práctica cuando traducía los versos de Lorca.

Para ilustrar la importancia de la relación entre texto y traductor vamos a mencionar aquí un ejemplo de acercamiento entre ellos que va más allá de la mera interpretación de significados. En su estudio del proceso de la traducción, ofrece Steiner una serie de textos de diferentes épocas y autores para ilustrar dicho proceso a partir de la experiencia de la lectura. Lo hace con la intención de poner de manifiesto que todo acto de comunicación implica necesariamente un esfuerzo de traducción, incluso cuando un acto de comunicación como la lectura tiene lugar en la lengua común de los dos interlocutores. Particularmente interesante resultan las consecuencias que obtiene de la lectura de un párrafo de la novela de Jane Austen, *Sense and Sensibility* (1803), en el que descifra agudamente el proceso de escritura de esta autora, encontrando en él las claves mediante las cuales organiza ella la realidad de la narración. Este mecanismo tiene, a su vez, bastante en común con la labor que lleva a cabo el traductor, pues en ambos casos se está organizando un material con fines literarios que está destinado a la interpretación del lector. Según Steiner, en el caso de Austen la tarea se realiza a través de un proceso de destrucción/construcción por el cual la autora elimina aquellos elementos narrativos innecesarios, lo que le permite articular una codificación precisa de la realidad. El resultado es una narración carente de todos aquellos componentes con los que no quiere contaminar su punto de vista. La ausencia de esferas de la realidad que se consideran

²⁷³Octavio Paz, “Traducción, literatura y realidad”, *Teorías de la traducción*, p. 516.

inapropiadas se consigue mediante la cuidadísima selección de los objetos, situaciones y conversaciones a los cuales los términos seleccionados habrán de designar y, consecuentemente, crear dentro del discurso narrativo. A partir de un juego de oposiciones entre elementos marcados positiva o negativamente, todo lo que queda fuera de la narración resulta catalogado con una presencia negativa, por el mero hecho de ser omitido.

Lo importante de esta dinámica de “lectura/traducción” para nuestra propuesta, es que el lector/traductor ha de ser capaz de interpretar lo que se dice y también aquello que, no habiendo quedado explícito en el texto, tampoco ha sido desechado o marcado negativamente. El traductor ha de dominar por completo el catálogo de los elementos marcados positiva y negativamente en el lenguaje que traduce, incluyendo el total de los primeros y librando a su lenguaje de los segundos. Sólo la intuición y el nivel de comunicación establecido con la identidad emocional del texto le van a ayudar a establecer cuáles fueron los que el autor decidió no incluir.

Esta dinámica se podría reproducir en el proceso de lectura, entendiendo este como un movimiento de descodificación inducido por el autor. Traductor y autor trabajarían entonces con una misma finalidad; su papel es crear una realidad mediante la descodificación de aquello que no se dice. En palabras de Steiner este pensamiento se expresa del siguiente modo:

The concision of Miss Austen’s treatment, its assumption that the ‘counters’ of abstract meaning are understood and shared between herself, her characters, and her readers, have behind them a

considerable weight of classic Christian terminology and a current of Lockean psychology²⁷⁴.

Si nos habíamos propuesto al principio de este apartado destacar el papel de la sensibilidad del traductor en el *trayecto* recorrido por el texto en la traducción, bien podemos servirnos del referente que nos ofrece Steiner para justificar la misión de dicho traductor como organizador de las claves del texto original. Son estas claves las que van a ser re-codificadas nuevamente en el acto de la lectura/traducción, entendiéndolo éste como el proceso último de interpretación del texto literario: “The crux lies in tonality, in the cumulative effect of key words and turns of phrase which may have behind them and, as it were, immediately beneath their own surface, a complex field of semantic and ethical values”²⁷⁵.

Así, es responsabilidad del que traduce y de quien lee, el conseguir o no hacer justicia a lo que está escrito más allá de las posibilidades deícticas del lenguaje, más acusadas cuando se trata de lenguaje poético. La empresa se complica aún más cuando el autor ha prescindido de lo que Steiner llama “pre-información”, es decir, aquellas claves que ayudan a perfilar el contexto y la personalidad de los personajes. En el caso de la poesía, dichas claves pasan a ser un concepto que no suele formar parte de la elaboración del verso. Y en casos como el de Lorca, se puede afirmar que la intención fue de hecho la de borrar, al menos en cierto nivel de lectura, toda esa información. Entre el mostrar y el

²⁷⁴ George Steiner, op. cit., p. 9.

²⁷⁵ Ibid., p. 10.

ocultar, tanto Lorca como Hughes se decidieron por este segundo recurso, que es el que da identidad a la poesía.

Partiendo de esta idea y de una definición de la poesía como proceso de interpretación conceptual de diferentes aspectos del mundo o de construcción de escenas para los instintos, vamos a acometer a continuación una revisión de contenido informativo en los diferentes niveles del lenguaje identificables en poesía. Llegaremos así a las necesarias conclusiones sobre los valores significativos del lenguaje lorquiano en inglés y, por consiguiente, sobre la nueva identidad con que Hughes dota la obra de Lorca en el destino literario al que la traducción la ha llevado.

4. 5. ABSTRACCIONES: INTERPRETACIÓN DEL NIVEL POÉTICO Y DE LA REALIDAD SUBJETIVA

4. 5. 1. SENSIBILIDAD COMPARTIDA. *FATE AT THE WEDDING*: OPRESIÓN–MARGINALIDAD–VIOLENCIA

Las traducciones que Hughes hace del *Romancero...* responden a dos intereses complementarios: a la seducción que la riqueza de la voz poética lorquiana ejerció en él, se une la particular presencia de preocupaciones humanas, como el deseo y la muerte, presentadas en el contexto de la cultura popular, lo cual de por sí resultaba atractivo para Hughes. La muerte, el deseo y una sensualidad particular hecha de referentes primitivos, habían de resultar mucho más sorprendentes para quien leía a Lorca desde otra lengua cuyas posibilidades de representación cultural estaban bastante alejadas de las nuevas imágenes propuestas por el poeta granadino. Afortunadamente, no eran del todo ajenas algunas de estas referencias para Langston Hughes, quien de muy joven había tenido la oportunidad de mirar a ciertos márgenes de la cultura y la literatura hispánica durante los tres viajes que en vida realizó a México para visitar a su padre (uno de ellos con

posterioridad a su muerte). Aunque poco pudo vislumbrar allí de las peculiaridades del carácter andaluz, sí tuvo en cambio la oportunidad de avanzar, por primera vez, por los laberintos de la lengua española y la lectura de jóvenes representantes de la literatura mexicana, a juzgar por lo que él mismo nos cuenta en su autobiografía. Así mismo, Hughes entró en contacto con la música popular y con un elemento clave que iba a redescubrir luego en Lorca: el toreo. Fue en México donde tuvo ocasión de ver torear a Ignacio Sánchez Mejías, cuyo arte parece haber sido la causa de una afición por el arte del toreo que perduraría durante toda su vida.

Largo era el camino que Hughes tenía que recorrer aún hasta llegar a las páginas del *Romancero*... que Alberti le presenta en Madrid en 1937. Largo iba a ser también el proceso de traducción desde la versión temprana que del *Romancero*... compone en 1937, y la definitiva que aparece en 1951²⁷⁶, revisada por Francisco García Lorca, por entonces profesor en Columbia University. Si nos hacemos eco de las afirmaciones de Robert H. Glauber en la introducción a esta traducción, no habría que buscar más explicación para el progresivo aumento del éxito de la poesía de Lorca en este país, que la mera seducción de su mundo poético en el lector de habla inglesa. Las referencias con las que éste contaba sobre la tradición española no eran abundantes y habían entrado en el panorama cultural y literario de Estados Unidos de la mano de las recreaciones más o menos estereotipadas de Hemingway. No duda Glauber en darle a la sensualidad del poemario una interpretación de otro tipo que no sea la derivada de la innegable presencia del carácter español:

²⁷⁶ García Lorca, *Gypsy Ballads*, *The Beloit Poetry Journal*, Beloit, Wisconsin: Beloit College, 1951.

The Spanish attitude towards sex should not be considered in a Freudian light. There is no concern with the subconscious as such. It is not a verbalization of dreams. To the Spaniard, sex is frank eroticism tempered by a great reverence for chastity. It is a constant battle between desire and virginity, between sadistic cruelty and masochistic piety²⁷⁷.

Y para explicar la atracción que suscitaban los temas principales, como el de la muerte, recurre Glauber a las palabras del propio Lorca: “In every country death is the end. It comes and the curtains are drawn. Not in Spain. In Spain they’re opened.... In Spain the dead ones are more alive, when dead, than in any other country”²⁷⁸.

Más allá del interés del lector por estos temas centrales proponemos aquí que la tarea interpretativa de Hughes hizo posible además la incorporación a su versión inglesa del mundo de los afectos y de la sensibilidad de la voz poética de Lorca, de una sensibilidad privada y homoerótica que ambos compartían y que, a pesar de lo que opina Glauber, sí añadiría ciertos matices freudianos al proyecto. Hughes traduce sensaciones y realidades; trabajando de un modo más acorde con la máxima aristotélica mencionada ya anteriormente. Está familiarizado con el mundo de sensaciones que residen en la sensibilidad homo-erótica del verso de García Lorca, por haber experimentado él mismo las consecuencias de la presencia en territorios que podríamos denominar *fronterizos*, en los que el deseo se encuentra con la frustración, como les sucede a algunos de los personajes del *Romancero*... . Es esta una experiencia que Hughes había vivido tanto en el ejercicio de su creación poética como en su condición de ciudadano de color en

²⁷⁷ Ibid., Introducción, p. 3.

²⁷⁸ Ibid., Introducción, p. 2.

Estados Unidos. En el término *fronterizo* se condensan tanto las coincidencias en el terreno de la identidad poética como en los aspectos privados y emocionales, incluyendo la orientación sexual.

En la sensibilidad peculiar de la voz poética se condensan entonces otras experiencias de *otredad* para Hughes, como la de ser “extranjero” en su propio país debido al color de su piel o la de ser realmente extranjero durante sus estancias en otros países; experiencia ésta del viaje, infrecuente aún para la época, y menos aún para la gente de color.

A consecuencia de estas particularidades de su personalidad y de la representatividad que adquirió su carrera, las barreras que lo aislaban se hacían más y más evidentes. Dentro y fuera de la comunidad de color Hughes se convirtió en referente literario e intelectual, lo cual lo obligaba a mantener ciertos estándares que, al tiempo que lo distinguían, imponían sus propias restricciones. Son tal vez estas experiencias de ocultación las que están en el origen de la agudeza para encontrar señales escondidas en la voz poética de *el otro*, en otros textos de otros autores en cuyas voces se intuye una conexión con lo propio.

Cansados de ocultar buscamos de modo instintivo la camaradería y la confidencialidad de individuos cuyas experiencias son afines, o bien codificamos nuestros mensajes de un modo peculiar para que los entiendan aquellos que poseen las mismas claves de interpretación.

El código lingüístico elegido contiene marcas de la sensibilidad de su autor, que al mismo tiempo sirven para llamar la atención de quienes las reconocen y reaccionan, bien

sea identificándose con ellas o rechazándolas²⁷⁹. ¿Qué esconde Lorca en las palabras de sus cartas a Dalí?: “Ahora sé lo que pierdo separándome de ti. [...]. Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes las crepitantes y únicas cenicitas, ¡ay, mis cenicitas!”²⁸⁰. ¿Qué hay oculto en las palabras a su amigo Melchor Fernández Almagro? : “Tu tarjeta de Burgos ha coloreado mi viejo estigma doloroso y ha hecho brotar de mi tronco resina de luz y nostalgia”²⁸¹. ¿Por qué insiste Lorca en las cartas a su familia en mencionar sólo nombres de mujeres a las que visita y acompaña en Nueva York?²⁸² ¿Qué hay de extraño en estos versos de Hughes que ya citamos anteriormente?

"Won't it hurt you?" I said.

"Not unless it's square," he said. "Are you square?"

"Could be," I said.

"Let's see," he said²⁸³.

²⁷⁹ Su poema “Letter from Spain” (1937) fue criticado por algunos de los soldados de color, miembros de la Brigada Lincoln, que luchaban en el bando republicano durante la Guerra Civil. Al parecer el uso de las peculiaridades coloquiales y vulgarismos del habla de la gente de color, conocido como “dialect”, y abundantes en el poema, no les pareció apropiado a estos soldados, que en su mayoría tenían formación académica. Aunque la intención de Hughes era seguramente la de llegar a la gente del pueblo, retratando a los soldados que acudían en ayuda de los republicanos/“gente del pueblo”, no deja de llamar la atención esta tendencia a añadir de su cosecha para conseguir el efecto deseado. Esta tendencia se manifiesta también en la adaptación del lenguaje a ciertos niveles coloquiales de la gente de color del sur de Estados Unidos en su traducción de *Bodas de Sangre*. Véase Cary Nelson “On Letter from Spain”, 1999. La copia consultada de este artículo está disponible en Internet.

²⁸⁰ Revista *Poesía*, p. 78.

²⁸¹ Carta a Melchor Fernández Almagro, *Poesía*, p. 65.

²⁸² La tendencia a la teatralidad parece haber sobrepasado a veces lo meramente literario en Lorca. José Bello, compañero de la Residencia y amigo de Federico afirma: “...Dios lo tenga en su mano porque [Federico] era la mentira de la creación. Federico cuando mentía estaba creando; sus mentiras eran poesía o arte, una maravilla, y además no sólo mentía sino que lo hacía mucho y con gusto”. En *Poesía*, p. 81. Luis Buñuel habla también de la creatividad desmesurada de Lorca: “Era un gran poeta lírico y un imitador fenomenal. “Toca Schumann”, le decíamos. Y parecía que lo tocaba como un ángel, y lo inventaba. Ahora bien, su teatro, para vomitar. Todo era capaz de imitarlo; hasta el surrealismo”, *Poesía*, p. 70.

²⁸³ Arnold Rampersad. *The Life of Langston Hughes*, Volume II: 1941-1967: *I Dream A World*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 334. La cita y referencia aparecen en Shawn Stewart Ruff. *Go the Way Your Blood Beats*, New York: Henry Holt, 1996.

¿Por qué, además del *Romancero gitano* y *Bodas de Sangre*, traduce Hughes “Canción de la madre del amargo”²⁸⁴, con sugerentes referencias homoeróticas al cuerpo de su hijo muerto? Hughes parece encontrar en la sensibilidad de Lorca el vehículo perfecto tanto para ver materializada la marginación del *otro* en la figura idealizada del gitano, como las marcas de alienación de su propia voz poética, irremediablemente mediatizada por las restricciones de ser “diferente”. Le queda como solución el proyectar su sufrimiento a través del que expresan sus paisanos en los lamentos del blues, aunque el contenido sensual no fuera tan obvio. La angustia y el dolor parecen estar aguardando a la voz poética de estos dos *marginados* de ambos lados del Atlántico. El desdoblamiento en *el otro*, del que hemos hablado al revisar interpretaciones lingüísticas de la traducción, se convierte aquí en un juego de proyecciones: Lorca y el gitano, Hughes y el hombre de color; Lorca mirando a los olvidados, de aquí de allá, incluyendo a la comunidad negra neoyorquina, Hughes en busca de voces primitivas en el Caribe y en Rusia, Lorca y Hughes unidos por sensibilidades afines en lo poético (lo popular como inspiración) y en lo sexual. Y, finalmente, Hughes cerrando el círculo en su viaje al mundo de Lorca en sus traducciones.

Los personajes marginados de sus versos se saben víctimas de un sistema que los trata como subordinados. Los poetas, a su vez, viven el dolor de la realidad que hace de su deseo algo que no se puede articular en palabras; sólo queda el concepto. Sus vidas están dominadas por el miedo, un miedo que es parte de esa sensibilidad compartida que Hughes encuentra en Lorca. El “duende”, la “pena negra”, “the tragic laughter”, el baile frenético de la gente de color: son reacciones enraizadas en el universo

²⁸⁴ El título aparece en español, con ligera modificación: “Canción de la madre de Amargo”. The Beinecke Rare Book Collection and Manuscript Collection at Yale University. Series XX. Box 581, folder 13846.

mágico/supersticioso del carácter y de la sensibilidad del oprimido, de los gitanos, de los individuos de color. Estos mismos recursos ofrecen refugio lírico a las representaciones del deseo oculto del poeta y también amparo a sus sensibilidades, allí donde las restricciones externas hacen difícil el *decir* y es necesario recurrir al *ocultar*.

Como traductor, Hughes se coloca a sí mismo en lugar privilegiado, pues es a la vez espectador e intérprete: Lorca mira al marginado con curiosidad estética (lo hará más tarde con la gente de color en Nueva York), y Hughes hace lo mismo con los gitanos, hermanando la experiencia personal, tanto la de marginación racial como la de poeta reconocido, víctima de esta fama que limita tanto sus movimientos como los límites de su voz poética. En la traducción de Lorca encuentra entonces un modo de conceptualizar la expresión de sus circunstancias de marginación, y lo hace mediante el mensaje oculto de los personajes de los versos de Lorca.

Ambos poetas, como potenciales *observados*, reaccionan con cautela a la necesidad de *decir* y ocultan el deseo transcribiéndolo en las posibilidades de significación del lenguaje, como Lorca, u ocultando los propios instintos y tratando de recuperarlos al identificarlos en las claves poéticas de otros, como hacía Hughes. Como *observadores* su mirada no es violenta sino amable, pero no está exenta de las secuelas que la observación tiene para el observado: el temor. Visto desde la distancia cultural o afectiva, lo que no se comprende se considera como exótico o peculiar. La falta de comunicación entre observador y observado provoca, como salida a esta situación, intentos de explicación en el terreno de la superstición. No obstante la aceptación del otro ha de pasar por los filtros sociales organizados en torno a esferas de poder con sus códigos propios: exótico no quiere decir necesariamente aceptable. El marginado puede

ser observado pero esto no implica la obtención de un salvoconducto para entrar en el mundo del observador. Siendo imposible obviar su presencia, los grupos de poder adscriben etiquetas como mecanismo de control: al marginado socialmente se le conecta con lo ancestral para mantenerlo al margen (la “cultura” se establece entonces como otra forma más de racismo), o se le condena con pretextos morales, como al homosexual (y nos encontramos entonces con la “ética” del *observador*, miembro de la mayoría dominante, como forma de racismo).

En los versos de nuestros dos poetas existe un intercambio constante entre observador y observado. El encuentro se produce en el nivel poético del lenguaje y convierte la metáfora de la marginación y/o el ataque al personaje del poema en doblemente significativa: tenemos, por un lado, la reivindicación de libertades para el personaje, en el nivel político y, por otro, la protesta por la marginación de la sensibilidad del poeta, resuelta en el nivel poético.

¿Y cuál es el destino que aguarda al *observado* dentro de nuestra propuesta? La identificación en el nivel emocional de los versos de los dos poetas tiene una correlación en los contextos en que se inscriben los poemas del *Romancero...* y los de *The Weary Blues* y *Fine Clothes to the Jew*. La muerte es parte de la amenaza con que viven los gitanos y la opresión es parte del día a día de los hombres y mujeres de color. El miedo se materializa en la distancia entre marginado y hombre blanco, referente éste de la mayoría dominante. La mirada desconfiada del marginado, alerta pero no amenazadora, hace que aumente aún más la curiosidad del observador y, como consecuencia, crece también el temor del oprimido, en guardia ante cualquier tipo de reacción adversa. El sufrimiento

corporal, la persecución y el castigo físico representan cualquier otra dimensión del miedo al daño y a la represión en la carne del poeta. Las imágenes de destrucción del cuerpo le permiten a Hughes conectar con esta dimensión de la poesía de Lorca del mismo modo que hace fácil para Lorca simpatizar con los oprimidos, mayormente gente de color, y con los inocentes o los niños en *Poeta en Nueva York*. El juego de reflejos se establece en el ámbito de la experiencia de marginación y en el conocimiento de la esencia de las consecuencias de la opresión, aunque tenga ésta una naturaleza diferente. Hughes reconoció seguramente esta conceptualización de las consecuencias trágicas de quien ignora las convenciones sociales, con la consecuente destrucción del cuerpo, no sólo en los versos del *Romancero...*, sino en la imagen de Nazareno o mártir del personaje de *Bodas de Sangre* cuando tradujo este diálogo:

LEONARDO: If I thought as people should think, I'd want to leave you. But I'm going where you go. And you're going with me. Take one step, and I'll prove it! Nails of moonlight bind your hips to mine.

The whole scene is violent and full of great sensuousness.

GIRL: Listen!

LEONARDO: Someone's coming!

GIRL: Run! It's right for me to die here, with my feet in the water and thorns on my head. The leaves will weep for me, a lost woman, still virgin²⁸⁵.

²⁸⁵ García Lorca, *Blood Wedding*, New York: Theater Communications Group, 1994, pp. 72-73. Traducción de Langston Hughes, adaptada por Melia Benussen. El subrayado es mío.

De nuevo, como en el *Romancero gitano*, retomamos en *Blood Wedding* la dicotomía sensualidad-violencia. Es la lucha que no cesa para el oprimido o, como Hughes ha observado al traducir en páginas anteriores, el principio lorquiano de la existencia como batalla. Más aún cuando ésta parece encerrar una misión liberadora para el espíritu:

MOTHER: Yes, I have to be at home.

BOY: Alone?

MOTHER: Alone, no. My head is full of things, of men, and of fights.

BOY: But the fights that are over now.

The servant enters running rapidly toward the rear.

MOTHER: As long as we live, we fight.

BOY: I'll always listen to you²⁸⁶.

La consecuencia última de la violencia, el derramamiento de sangre que precede a la muerte, parece encerrar en sí, además de la función liberadora, cierto placer escondido. Es el principio y final de un círculo de instintos en el que la violencia en su máxima expresión se confunde con la urgencia del placer. Así lo traduce Hughes:

SECOND WOODCUTTER: Since they had to do what they did, they were wise to run away.

FIRST WOODCUTTER: They kept on trying to fool each other, but their blood got the best of them.

THIRD WOODCUTTER: Their blood!

FIRST WOODCUTTER: You've got to do what your blood tells you.

²⁸⁶ Ibid., p. 58. El subrayado es mío.

SECOND WOODCUTTER: So what? Better be dead with the blood flowing, than live with it rotting within²⁸⁷.

Y entonces la luna de Lorca ofrece refugio a los amantes desaparecidos presagiando también el desconcierto y la desestabilización del orden en la noche en el diálogo traducido por Hughes:

FIRST WOODCUTTER: Oh, rising moon! Moon of the big leaves!

SECOND WOODCUTTER: Covered with jasmine blossoms of blood.

FIRST WOODCUTTER: Oh, lonely moon! Moon of the green leaves!

SECOND WOODCUTTER: Silver on the face of the bride.

THIRD WOODCUTTER: Wicked moon, leave a dark bower somewhere for the lovers.

FIRST WOODCUTTER: Oh, sad, sad moon! Leave a dark bower for the lovers²⁸⁸.

Del mismo modo, la luna es testigo del desasosiego en la noche de Hughes, aunque las crestas de sus olas no consiguen herirla. La violencia queda a merced del poder pacificador de la naturaleza:

Tonight the waves march
 In long ranks
 Cutting the darkness
 With their silver shanks,
 Cutting the darkness
 And kissing the moon

²⁸⁷ Ibid., p. 62.

²⁸⁸ Ibid., p. 67.

And beating the land's
Edge into a swoon²⁸⁹.

No hay escapatoria, por el contrario, cuando se trata de la noche de Lorca que Hughes traduce así:

But tonight, I will have
Cheeks red with blood,
and reeds will gather
at the feet of air.
There's no shade and no ambush
where they can escape me!
I need to hide in some breast
somewhere to warm me.
A heart for me! A warm heart
flowing from the mountains
of my breast.
Let me in! Oh, let me in!²⁹⁰.

Lorca lleva al extremo la sublimación de la violencia, mientras que Hughes limita la expresión de la tragedia dentro de las fronteras del nihilismo en su propia creación poética. En un juego de espejos con la situación en la que vive la gente de color, en la que la marginación no tiene una solución en el presente inmediato, Hughes hace a veces que sus personajes se conviertan en víctimas o mártires. El individuo que engendra la esperanza de liberación acaba por autoinmolarse ante la posibilidad de sacar adelante su empresa. Así lo podemos observar en estos versos de "Death in Harlem":

A shot rang out.

²⁸⁹ Langston Hughes, *The Collected Poems*, p. 178.

²⁹⁰ García Lorca, *Gipsy Ballads*, *The Beloit Poetry Journal*, p. 23.

Some began to tremble and
 Some began to scream.
 Bessie stared at Bella
 Like a woman in a dream
 As the shots rang out.
 A white lady fainted.
 A black woman cried.
 But Bessie took a bullet to her
 Heart and died²⁹¹.

Los testigos del suicidio de Bessie abandonan su cuerpo, lo cual sorprende a la voz poética. Si en principio pensábamos que sería Bessie la que mataría a Bella por haberle robado la felicidad, el destino juega su baza haciendo que la auto-inmolación se imponga sobre la venganza por celos:

As the shots rang out
 A whole slew of people
 Went rushing for the door
 And left poor Bessie bleeding
 In that cellar on the floor
 When the shots rang out²⁹².

Esta expresión de la aniquilación de la felicidad se cruzará en el camino de Hughes cuando traduce “Muerto de amor”, pero en la voz de Lorca había una última esperanza: la de que todo el mundo se entere de la imposibilidad de ser feliz, robada por los celos de otros. En Hughes, por el contrario, nos quedamos a solas con la nada, con la

²⁹¹ Langston Hughes, *The Collected Poems*, p. 182.

²⁹² *Ibid.*, p. 182.

falta de alternativas, más en consonancia con la necesidad de admitir el destino tal y como se presenta para la comunidad de color.

La muerte misma es una alternativa tan poco productiva como la existencia. El personaje de Lorca consigue, no obstante, revelarse desde más allá de la muerte:

Mother, when I die,
let everybody know.
Send blue telegrams
North and South²⁹³.

Vemos cómo a pesar de las diferencias en la resonancia que la violencia pueda tener para el futuro de sus personajes, había en ambos poetas una intencionalidad vital truncada por las circunstancias, a la cual no se va a dar salida en el poema. Mientras trabajaba en las traducciones de la obra de Lorca, no le debió parecer entonces extraña a Hughes esta representación de la desesperanza que él mismo había transferido a sus versos mediante la expresión del sentir popular de su comunidad en las canciones del blues.

4. 5. 2. LA IDENTIDAD TRADUCIDA. *ROMANCERO GITANO* O EL JARDÍN CERRADO PARA MUCHOS

A la luz de lo expuesto, podríamos concluir entonces que la traducción fue uno de los motivos del interés de Hughes por cruzar fronteras y acercarse a otras culturas, tratando tal vez de explorar esta vena lírica con la que avanzaba en el conocimiento de los laberintos de la marginalidad. La traducción se convierte aquí en la metáfora de este proyecto, pues nos ha permitido no sólo adentrarnos en los territorios líricos a los que el

²⁹³ García Lorca, *Gypsy Ballads*, Belloit Poetry Journal, p. 25.

poeta escapa cuando el entorno es adverso, sino andar el camino recorrido por el poeta hacia dominios del lenguaje de otro, todo ellos llevado a cabo de la mano de este ejercicio de la traducción. La realidad del oprimido, a la vez que lo anima a adentrarse en nuevos territorios y en la cultura del otro, no permite sin embargo abstraerse al sufrimiento interior que se pretende dejar atrás. La permanencia de esas constantes incrementa el interés por avanzar en el conocimiento de las sensaciones similares, aunque estas hayan sido vividas por otros.

En la nueva realidad, en la geografía recién descubierta, en la nueva poesía que se descifra, hay también rastros de dolor, de marginación y de deseo. La traducción conforta, pero es un viaje de ida y vuelta que deja al traductor a merced de su propia realidad cuando la vivencia de sensaciones ajenas termina en cuanto acaba el *trayecto* de la traducción. La identidad surgida de la cotidianidad, del quién somos y qué hacemos en nuestro entorno, se convierte en factor secundario, innecesario, cuando estamos de viaje y entablamos relaciones temporales con aquellos que nos encontramos en nuestro trayecto. Este tipo de encuentros, fruto de un genuino interés por la persona desconocida, no es posible cuando regresamos al lugar de origen, al entorno en el que los objetos que nos rodean nos devuelven una identidad cotidiana. Nuestras ocupaciones y nuestra dirección de correo forman parte de una entelequia social, entretejida en términos de poder a la que no nos podemos sustraer.

Tal vez los incesantes intentos de Hughes por “viajar” a las zonas poéticas en otras lenguas que expresan dolor, tuviera que ver con un interés personal en explorar en las identidades de los demás, libre de las ataduras que para él existían dentro de la suya propia. Este viaje se convierte en lo que Gilroy llama una “experiencia de exilio”, un

adentramiento en el territorio del otro, refugiándose de la experiencia de exilio vivida también dentro de la comunidad propia: “Whether the experience of exile is enforced or chosen, temporary or permanent, intellectuals and activists, writers, speakers, poets, and artists repeatedly articulate a desire to scape the restrictive bonds of ethnicity, national identification, and sometimes even *race*, itself”²⁹⁴.

Pero la experiencia del viaje no deja inmune y las relaciones con nuestra identidad previa a la partida o aquellas experiencias fuera de nuestras “fronteras” cambian también nuestra perspectiva, como bien señala Gilroy. La traducción, vista como viaje debió así satisfacer la necesidad de Hughes de ampliar los límites de sus referencias con las impresiones de otros, al tiempo que alimentaban sus instintos con sensaciones ajenas de las que él se podía *apropiar* mientras traducía. De la variada lista de textos traducidos en sus *viajes* de la traducción vamos a destacar aquellos que tienen una afinidad temática y formal con este proyecto. Al lado aparece una sucinta explicación sobre el texto cuando el título no sea lo suficientemente explícito o información sobre el autor sea necesaria:

1. *Cuba Libre*, de Nicolás Guillén. El poemario en sí debe mucho a las orientaciones y los ánimos con que Hughes animó a Guillén a explorar la cultura de la negritud cubana.
2. *Slave Lament* (Lamento Esclavo), de Eliseo Grenet.
3. *On the Turkish Roads*, de Gafur Gulan.
4. *Those Who Lost Everyting*, de David Diop, entre otros del mismo autor. Diop es uno de los poetas que más luchó por el acercamiento cultural, mediante la presentación del origen de los valores culturales de la comunidad africana en Francia. Era hijo de padre

²⁹⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 68.

senegalés y madre camerunesa, aunque se educó en Francia. Sus manuscritos desaparecieron, casi por completo, con su autor en un accidente aéreo.

5. *Hygiene, Youth, Black & White, Syphilis*, de V. Mayakovsky.

6. Varios poemas de Leopold Sedar Senghor, conocido más como presidente de Senegal que en su faceta como poeta. Sus propuestas para establecer lazos socio-culturales entre la población negra de diferentes países y también con aquellos desplazados por razones de inmigración, están en la base de todas las teorías actuales sobre la diáspora. Senghor le dio relevancia internacional al término “negritud”. Admitió repetidamente la influencia de las propuestas afro-centristas de W.E.B. Du Bois.

7. *Masters of the Dew*, de Jacques Roumain. Se conocieron en Haití en 1932, y la devoción que Roumain manifestaba por Hughes hizo posible que se conocieran y trabaran una sólida amistad. Aunque su labor literaria y antropológica lo convirtió en gran defensor del folklore y la cultura popular afro-caribeña, Roumain pertenecía a una influyente familia de dignatarios y políticos haitianos.

8. Varios poemas de Regino Pedroso, poeta vanguardista cubano de color con ascendencia china también. Escribió sobre sus experiencias como negro, chino y miembro de la clase obrera cubana.

9. *A Hand Organ Plays*, del artista miembro del movimiento Dadá y, posteriormente, del Surrealismo Louis Aragon.

10. Varios poemas de Nellie Campobello, escritora mexicana.

11. *Song for Youth*, de Anthony Lespes, otro poeta haitiano con intereses por la cultura popular y la reivindicación social.

12. *Fire in The Rain*, de Antonio Acevedo Escobedo, poeta vanguardista mexicano. Miembro de la Academia Mexicana.
13. *Home*, de José Mancisidor, poeta mexicano del círculo de Siqueiros y Rivera. Amigo de Octavio Paz²⁹⁵.

La lista es extensa, pero la tónica de la imagen del oprimido y del cuerpo afectado por las circunstancias en que vive, obrando éstas como metáfora del sufrimiento, permite comprender el porqué de la presencia de García Lorca en la lista de sus traducciones también. La pena de los gitanos se hermana con “the sorrow songs”, término acuñado por W.E.B. Du Bois en su ensayo sobre la música de los esclavos y su relevancia en la lucha sociopolítica²⁹⁶.

Las representaciones del dolor mediante escenas de amenaza a la integridad física o de cuerpos muertos se mezclan en sus traducciones con imágenes que, con las peculiaridades estéticas de Lorca, encontró Hughes en el *Romancero*... . El peligro en el que viven los personajes es una continuación de la amenaza misma que supone para la integridad del poeta el hecho de sentir una modalidad marginal del deseo. Los otros, la autoridad, encarnan la figura del poder y del enemigo, convirtiendo al personaje del poema en víctima de las limitaciones impuestas, limitaciones del deseo y de la libertad. Éstas se ven como afrentas a la integridad personal y se traducen en dolor o daño físico. De ahí nuestra consideración del dolor y el sufrimiento como una materialización del dolor emocional.

²⁹⁵ Yale University. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale Collection of American Literature. Langston Hughes papers (Series VIII-IX).

²⁹⁶ El ensayo aparece al final de *The Souls of Black Folks*. El título definitivo para el *Romance de la pena negra* de 1951, “Ballad of the Deep Sorrow”, lleva sin duda ecos del término acuñado por Du Bois.

De las lamentaciones nihilistas de sus propios personajes, pasó Hughes a encontrarse en el *Romancero*... con un constante lamento de aquellos que caen víctimas del ataque de otro, real o figurado. De nuevo podemos reconocer otro indicio más para entender la traducción como terreno de encuentro de nuestros poetas. Hughes es sensible a estos aspectos del contenido porque, con ligeras modificaciones, los personajes de sus poemas del blues cumplen una función similar: mediante la transcripción lírica de sus penas y calamidades, el poema cumple las dos premisas reivindicativas: la personal del poeta y la derivada de la situación en que viven sus personajes. Como hemos mencionado ya al hablar de los niveles de lenguaje, la mayor relevancia del nivel político es esperable en el contexto en el que nace la poesía de Hughes, pero los versos de Lorca no están del todo exentos de esta dimensión reivindicativa, tendencia que compartía con otros miembros de la Generación del 27: “Algunas noches cenamos Federico y yo y otros amigos simpatiquísimos (muchachos encantadores) juntos y luego corremos por las hermosas verbenas que en las noches de Madrid resultan algo que emborracha. Lo popular es una delicia”²⁹⁷. ¿Protesta éste solo por las condiciones de alienación en que viven los gitanos? Evidentemente sí, en el nivel político, pero la queja subyacente tiene también ecos del lamento personal.

De ahí el miedo, y de ahí el misterio detectado por quien se acerca al poema desde fuera, por quien observa al gitano y al individuo de color desde márgenes cuyas coordenadas han sido establecidas por él mismo, con los valores que le han sido otorgados como miembro del grupo dominante. El dolor y la muerte son los efectos más llamativos de la violencia del poema, pero detengámonos en la lectura de los versos

²⁹⁷ Carta de Vicente Aleixandre a Gregorio Prieto. En *Lorca y la generación del 27*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1977, p. 223.

traducidos para ver cómo Hughes pudo encontrar todos estos rastros del dolor con la dimensión que hemos querido darle a sus traducciones de Lorca. Nuestro repaso por los versos pretende servir de pretexto final para ofrecer al lector la oportunidad de acercarse al verso traducido consciente de los valores de significado como un producto de los niveles poético y político que hemos aislado anteriormente. De esta lectura que proponemos emana también la constatación de los lazos estéticos, reivindicativos y afectivos que hacen de la traducción de los versos un diálogo del poeta con su propia voz lírica y también un diálogo entre Hughes y Lorca en el nivel poético de los textos de este último.

Empezamos por destacar la figura del Amargo, llamado por la muerte que llega y lo invita a subir a su caballo. Se resiste éste durante un rato, pero sucumbe al fin²⁹⁸:

Neighbors, give me a brass
pitcher with lemonade.
The cross, don't anyone cry.
Amargo is on the moon.

El peligro del deseo aguarda a Preciosa, que no sabe como interpretarlo. “Scared to death”, se resiste a caer en las lenguas relucientes del sátiro que la persigue y que transforma la naturaleza en un ejército de amenazas:

The stud-wind pursues her
With a hot sword
The sea scowls up its roar.
The olive trees turn pale.
Flutes of forest shade sing,
and the smooth gong of the snow. (8)

²⁹⁸ Las referencias están tomadas de la traducción publicada en 1951: *Gypsy Ballads*, Belloit Poetry Journal, 1951. El número al final de los versos indica la página en la que aparecen.

El cuerpo de Juan Antonio el de Montilla, acaba rodando por el barranco con puñaladas de muerte no exentas de aquellos matices sensuales que hemos mencionado antes:

his body full of lilies
and a pomegranate at his temples. (9)

Los deseos de sedentarismo y las promesas de amor acaban en rastros de sangre y lágrimas en “Romance sonámbulo”:

Three hundred brown roses
stain your white shirt front.
Your blood oozes pungent
Around the edge of your waist band.
But I'm no longer I,
and my house is not my house. (11)

En “La monja gitana” la fantasía se vuelve seducción y las imágenes que engendra el deseo luchan con la realidad del primoroso encaje, pero ese deseo no se expresa y queda preso, como lo está la monja, tras la celosía:

In the eyes of the nun
two horsemen gallop.
A last muffled rumor
loosens her chemise,
and at the sight of clouds and mountains
in the distant stillness,
her heart of sweet herbs
and sugar breaks
Oh! What a steep plain

with twenty suns above. (14)

Tampoco es conveniente poner en palabras de manera demasiado explícita los pormenores del deseo. La bravuconería del “gitano de ley” alterna con cierta discreción o reserva. Más intrigante aún por presentarse ésta como patrimonio de los hombres, pero también como razonamiento de aquel que es inteligente y sabe de los peligros de la indiscreción. A pesar de lo explícito de las estrofas anteriores, aquí se adopta otro tono: que se usa para hablar de aquellas cosas que un hombre debe callar:

Being a man, I can't tell you
the things she told me.
The light of understanding
makes me very careful. (17)

El dolor del oprimido es, sin embargo, limpio, profundo y curiosamente ‘solitario’. Tal vez así entendía el poeta que debería ser su propio sufrimiento:

Oh, sorrow of the gypsies!
Sorrow clean and always lonely
Sorrow of the hidden river
And the far-off dawn. (19)

Los santos inspiran deseo al ser representados en figuras de jóvenes “efebos”, que aparecen como lo han hecho desde la noche de los tiempos, lo cual los hace aún más atractivos:

San Miguel sings at his window,
a youth of three thousand evenings,
fragrant with eau-de-cologne
far from the breathe of flowers. (21)

Cabría destacar aquí el hecho de que Hughes decidió no traducir el poema “Santa Olalla”. Tal vez en sus deseos de ocultación, lo sexualmente explícito del poema le parecieron demasiado atrevidos a nuestro siempre cauto Hughes.

El final trágico aguarda también a Antoñito el Camborio y tal vez sea en este poema donde la unión de lo sensual y lo trágico se hagan más patentes en el cuerpo de este personaje. Destacamos la llamada de auxilio con la que el personaje-Antonio invoca al poeta-Federico García, en lo que bien podría ser un guiño de complicidad entre cuerpo, deseo y muerte. La descripción del personaje de Antoñito no deja huella alguna del interés del poeta por dejar clara la atracción que este produce en él, rasgo que sin duda Hughes detecta:

Oh, Federico García!
Call the Civil Guards.
My body's broken
like a stalk of grain (30)

La poesía es la manifestación literaria por excelencia de mundos personales de sensaciones, el “universo cerrado” de Dámaso Alonso, en el que la ley particular no puede ser descubierta por la metodología científica sino por la intuición: “Esta es la gloria de la intuición; porque esta cámara última, esa ley constitutiva de la unicidad de la criatura de arte, es aprehendida –confusa y a la par luminosamente– una y otra vez por la intuición humana”²⁹⁹. ¿Y qué otra fuente podemos encontrar para que se ponga en marcha el mecanismo de la intuición, en la obra literaria o fuera de ella, si no es aquel basado en la experiencia? Citamos de nuevo las palabras de Aristóteles:

²⁹⁹ Dámaso Alonso. *Poesía española*, 5ª Edición. Madrid: Castalia, 1976.

Las palabras habladas son símbolos de la experiencia mental, y las palabras escritas son símbolos de las palabras habladas. Y así como no todos tienen la misma escritura, tampoco [tienen] los mismos sonidos. Pero las experiencias anímicas que éstos expresan directamente son las mismas para todos, como son las mismas también las cosas de las que son imágenes estas experiencias³⁰⁰.

En la unión de intuición y experiencias compartidas yacen los lazos que en el nivel del lenguaje y de la experiencia hemos querido encontrar unidos en la traducción de Hughes. Ambos lo hacen merecedor de ese lugar distintivo que aquí reclamamos para sus traducciones de Lorca. La experiencia personal de éste hizo posible el acercamiento al poema viajando a través de sensaciones con una esencia compartida. Su personal estilo a la hora de traducir *restituyó* aquellos elementos que hicieron posible la presencia de las experiencias de Lorca, traducidas en verso, para lectores que quieren hacer el mismo viaje que Hughes hizo al verso lorquiano. La tarea de Hughes permite además el acceso a emociones universales que hacen posible el entendimiento de ciertas experiencias y sentimientos, independientemente de la nacionalidad del lector. El nivel de comprensión de lenguaje que dicho lector quiera o pueda alcanzar, dependerá en última instancia de la cercanía entre sus experiencias y las de Hughes y Lorca. Sólo a él le están reservadas ciertas experiencias que emanan del tipo de lectura propuesto. A los demás les queda el placer de leer poesía como experiencia estrictamente literaria, a cuyo aprovechamiento hemos dedicado este proyecto. Su intuición será la llave que les dé acceso al Paraíso

³⁰⁰ Aristóteles, *De interpretatione*, cap. 1, 16a 3-7.

cerrado para muchos, Jardín abierto para pocos que metafóricamente queremos ver en los versos del *Romancero gitano*.

4. 6. PRECISIONES TEÓRICAS FINALES

A la luz de las propuestas precedentes, no sería justo terminar este capítulo sin añadir ciertas conclusiones que a partir de la traducción de *Bodas de Sangre*, a la que aquí no nos hemos referido más que tangencialmente, se han obtenido sobre las traducciones de Hughes y el encuentro entre nuestros dos poetas.

De nuevo considerando que Hughes traduce una solidaridad compartida y una intención de acercarse lo más posible a lo que traduce, no podemos evitar el reconocer la verdad contenida en las palabras de Matthews, en su artículo ya mencionado, cuando considera el ejercicio de la traducción de la poesía como un proceso que exige una simpatía especial hacia el texto por parte de quien lo traduce. Este debe de haber sido el estado alcanzado por Hughes mientras revisaba su traducción del *Romancero...*, cuando le dice en una carta a su amigo Arna Bontemps que le hubiera gustado no simplemente traducirlo sino haberlo escrito él³⁰¹. Su amigo y agente, Carl Van Vechten, opina como él que los poemas de Lorca son hermosos. Incluso llega a afirmar, no sin cierta sorpresa para el lector actual: “...there’s something allied to Pushkin in these verses”³⁰².

³⁰¹ Charles H. Nichols, Editor. *Arna Bontemps – Langston Hughes. Letters 1925-1967*, New York: Paragon House, 1990, p. 252.

³⁰² Emily Bernard, Editor. *Remember Me to Harlem. The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten, 1925-1964*, New York: Alfred Knopf, 2001, p. 270.

Paul Julian Smith trabaja también sobre la idea de *apropiación* en términos freudianos (‘projection’ vs. ‘introjection’)³⁰³. Para él, el proceso de recuperación de lo ajeno en el significado del texto, desde la perspectiva de la abstracción del significado, se hace mediante un proceso de internalización y proyección del texto. Para ejemplificar el primero, recurre Smith a los ejemplos de la traducción de *Bodas...*, mientras que en *Mulatto* (1930), el drama de Hughes estrenado el mismo año en Broadway, existe para él un movimiento de proyección. A partir de estas categorías nos atrevemos a afirmar aquí que, dejando de lado la búsqueda y aceptación de su identidad como miembro privilegiado dentro de la comunidad de color, en la traducción de los versos de Lorca, Hughes participa tanto de la dinámica de internalización, haciéndose con los valores culturales y estéticos de la obra de Lorca, como del contenido afectivo de la misma a través de un proceso de proyección. La traducción serviría así como una experiencia en la que se avanza en la exploración poética y también en la personal.

Relevante para nuestro proyecto es la conclusión esbozada por Smith sobre el origen de la melancolía, que él contempla como efecto de la transformación sufrida en el proceso de “introjection” o apropiación del otro, factor éste que él considera crucial en la representación teatral y en la traducción. La melancolía y su conexión con el masoquismo y la fatalidad en esta explicación en términos freudianos, tienen su razón de ser en la existencia de una impredecible promesa de futuro que, en opinión de Smith, es característica de los procesos de “hibridación cultural” y de fusión psíquica. El ejercicio de la traducción se puede encuadrar, según él, dentro del catálogo de este proceso. Esta articulación del mecanismo de la fatalidad nos permite aquí conectar con todo lo dicho

³⁰³ Paul Julian Smith. “*Black Wedding*. García Lorca, Langston Hughes and the Translation of Introjection”. *Papers in Spanish Theater History*, 4. University of London, Queen Mary and Westfield College, 1996.

sobre el tono general del blues y el cante jondo, de la voz de Lorca y de Hughes, así como con aquellos aspectos telúricos que les son propios a las culturas primitivas.

Llevada a sus últimas consecuencias la hibridación cultural aplicada al estudio de la traducción, permite recuperar una imagen de los poetas como intérpretes de los instintos cuando escriben sobre un deseo, como Lorca, o lo ocultan, como Hughes, solo para encontrar el contrario en los versos del otro cuando traducen. La melancolía y sus efectos aclararían, por un lado, una posible ecuación entre deseo y fatalidad y, por otro, nos permiten contemplar la traducción como una alternativa para sobrellevar las huellas de la melancolía, a la que Smith, citando a Freud, define como “a painful wound”, que no se cierran mediante las manifestaciones de dolor en los versos de creación propia.

El testimonio de Brian D. Bethune sobre la traducción que Hughes hace de *Bodas de Sangre* (a partir de un análisis comparativo con las más usadas para su representación en Nueva York: Dewell/Zapata y Graham-Luján/O’Connell), respalda nuestra propuesta sobre las cualidades del trabajo de Hughes y su habilidad para conectar con la sensibilidad lorquiana, también en su teatro. En sus conclusiones afirma Bethune que de las tres, la de Hughes resulta sin duda la más poética, activa y vitalista, opinión compartida por la crítica tras el estreno de la adaptación de Bensussen en 1992³⁰⁴.

Sin entrar de lleno en los detalles del registro idiomático adoptado por Hughes en su traducción de *Bodas...*, tarea ya en marcha que hemos de dejar para una ocasión futura, las claves del razonamiento de Bethune residen en la destreza de Hughes en el traslado del conflicto represión-libertad desde el escenario lorquiano, no al escenario de Estados Unidos, sino a una zona en la que dicho conflicto existía en una modalidad

³⁰⁴ Brian D. Bethune, “Langston Hughes’ Lost Translation of Federico García Lorca’s *Blood Wedding*”. *The Langston Hughes Review*, 1997.

diferente: el sur del país en el que residía la mayoría de la población de color por entonces. Hughes no traduce *Bodas...* al inglés sino que echa mano de las peculiaridades del habla de la gente de color para dar cabida a la riqueza expresiva de los campesinos de Lorca. La elección de este contexto facilita la comprensión de las claves interpretativas por la existencia en ambas comunidades de ese conflicto social y emocional.

El lugar de esta traducción en el canon de la literatura inglesa sirve, como lo hace la traducción de la poesía de Lorca, al doble propósito de reivindicar las condiciones de los personajes del drama lorquiano y, por extensión, de la gente de la comunidad de color ante el público blanco norteamericano.

Al mismo tiempo, este aspecto constata nuestra propia reivindicación del lugar que la traducción ha de ocupar dentro del canon literario de la lengua que la recibe. La marginalidad con la que catalogamos la traducción, positivamente en este caso, se convierte así en el baluarte que rescata conjuntamente al poeta, al traductor y al propio texto para adscribirles a los tres un nuevo lugar canónico en la literatura inglesa.

Conectando estas conclusiones con las propuestas y directrices de este proyecto, las negociaciones reivindicativas han de encuadrarse también en los niveles propuestos. De este modo la validez de nuestra propuesta sobre la existencia de canales de comunicación en la intencionalidad estética y emocional entre los poetas, ha de considerarse resuelta en el nivel poético, usando los parámetros establecidos para tal fin. Mientras, la cuestión de la reivindicación del lugar canónico para la traducción ha de entenderse como un producto de sus valores reivindicativos en la nueva lengua, y por

tanto se resuelve teniendo en cuenta el valor que emana de su nivel político. Valgan a modo de síntesis las palabras de Schopenhauer, quien afirmaba:

de ningún modo puede la traducción crear una correlación entre las lenguas, pero sí puede representarla, reproduciéndola en forma germinal o condensada [...] La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original. La intención del poeta es directa, primaria, concreta; la del traductor es derivada, última y abstracta³⁰⁵.

Es en esa abstracción donde nosotros queremos identificar un nivel de lenguaje que hizo viable la comunicación entre nuestros dos poetas, y que salvó para el canon de la literatura en lengua inglesa un universo poético que jamás había estado tan cerca del original.

³⁰⁵ Citado por Walter Benjamin en “La tarea del traductor”. En *Teorías de la traducción*. Edición de Dámaso López García. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 167.

CONCLUSIONES

Una vez completado el recorrido en el capítulo 4 por las particularidades del lenguaje de Hughes y su recreación del mundo lorquiano en sus traducciones, sólo nos queda añadir algunas consideraciones finales sobre el método seguido. Dado que desde el principio estaba claro que el proyecto iba a suponer un intento por diseccionar el lenguaje poético para sacar conclusiones sobre un ejercicio de traducción específico, fue también deliberada la elección de un tipo de análisis que ha pretendido dejar de lado justificaciones fundadas en referentes unívocos, ya sean estos estilísticos, temáticos o biográficos, entre la obra del poeta y la de su traductor. Elegimos, en cambio, andar por el camino del lenguaje, recogiendo a nuestro paso aquellos indicadores con los que consolidar nuestra propuesta, sometiéndolos todos a un protagonismo dictado exclusivamente por su presencia en el lenguaje poético.

Si en las páginas de la introducción nos proponíamos llegar a articular un mecanismo de interpretación del lenguaje poético de los versos de Lorca en lengua inglesa, hemos de decir, llegados a este punto, que no sólo consideramos fructífera la empresa, sino que creemos haber iluminado además los aspectos teóricos de nuestro análisis con el extenso estudio de los factores contextuales. Desde el punto de vista argumentativo, con el análisis de los constituyentes histórico-sociales, hemos tratado así mismo de evitar que nuestras conclusiones estuvieran limitadas por la teoría. En nuestro caso, tanto el estudio de las coordenadas históricas y estéticas en las que se consolida la labor literaria de nuestros dos poetas, como la construcción del aparato teórico que explica el encuentro en el lenguaje de Lorca y Huhges, pretenden permanecer en última

instancia como una metáfora de la tarea del traductor. Esta consideración obedece al principio de que sólo un conocimiento exhaustivo del contexto y las particularidades formales en las que nace el texto a traducir, asegura el éxito al traductor que se proponga aportar nuevos valores al resultado de su trabajo en la nueva lengua. A esta necesidad responde también la tarea revisionista de los factores socio-políticos, ideológicos y estéticos en los que surge la obra de Hughes y de Lorca, llevada a cabo en los capítulos uno y dos.

El subsiguiente análisis del lenguaje del capítulo tres y la aplicación de las conclusiones para organizar nuestra propuesta sobre la traducción del capítulo cuatro, conforman un proyecto que permite iluminar el camino que separa a la interpretación de la traducción. Partimos, para ellos, de aquellos elementos que hemos considerado esenciales para la obtención de un cierto tipo de traducción. A la luz de nuestra propuesta, la traducción se consolida como aquella labor creativa elaborada mediante un ejercicio de desciframientos sucesivos que conforman en sí mismos un infinito de significación. A la labor de descifrar hemos añadido, en nuestra concepción de la traducción, la necesidad de que ese universo significativo haya sido refrendado y vivido anteriormente por el autor, estableciéndose así una conexión literaria añadida fundada en coincidencias en el nivel emocional. Quien traduce puede hacer aparecer en su escrito ciertos aspectos de la obra que no percibíamos en ella a primera visa, ya sea a causa de inhibiciones, de ilusiones o de prejuicios inherentes a la lengua del escritor. Es esta consideración de la traducción como fruto de una voluntad innovadora la que originó, en primera instancia, una predilección por las traducciones de Hughes sobre otras existentes,

al haber detectado en ellas una densidad significativa de la que otras, más cercanas a lo que hemos considerado interpretación, carecían en gran medida.

El estudio del lenguaje lorquiano en la traducción nos ha permitido poner de relieve también la validez de un método basado en la recuperación de las posibilidades del lenguaje y su funcionalidad para aplicarlo a la identificación de un tipo de traducción específica. La revisión de los contenidos de diferentes niveles de lenguaje ha facilitado la obtención de consideraciones definitivas sobre un tipo de traducción, pero ha permitido al mismo tiempo destacar la importancia del ejercicio de la lectura en otra lengua distinta a la materna, por lo que tiene de doble proceso interpretativo. En la lectura de literatura escrita en una lengua compartida por autor y lector, se establecen vínculos y acuerdos tácitos basados precisamente en un conocimiento por parte de ambos de referentes compartidos de diversa índole. Cuando se trata de leer en lengua extranjera los vínculos entre lector y narrador se refuerzan a medida que crecen las similitudes entre las experiencias vividas por ambos, de ahí que lo sensitivo y lo emocional se impongan en ocasiones sobre la experiencia práctica. Cuando no existe conocimiento de la lengua original, el traductor ha de encargarse de recrear tanto la dimensión emocional del texto como las realidades culturales y los valores conceptuales del original. La relación entre lector y narrador queda supeditada a la sagacidad del traductor, de cuya capacidad depende la amplitud de la gama de significados del texto. Lector y traductor aparecen así hermanados por la utilización de mecanismos interpretativos semejantes, y éste último se convierte en intermediario entre lector y narrador.

En el caso del traductor, son esas experiencias vividas las que finalmente harán posible el tipo de traducción que hemos querido legitimar en nuestro proyecto. Con el

estudio del contenido significativo hemos pretendido sintetizar cuál fue la maquinaria que movía la voluntad de Hughes, no solo como intérprete de realidades poéticas ajenas, sino como traductor de conceptos que él hacía suyos al ponerlos en palabras de su lengua materna. Nada de esto hubiera sido posible sin la necesaria información sobre la sensibilidad de Lorca y sobre el contexto histórico-social en el que aparece su obra. Si de la primera aprendió sin duda a través de la lectura atenta y cómplice, el estudio de las circunstancias en las que había escrito el poeta granadino consolidó, sin duda, la base sobre la que edificar su traducción.

Tras la tarea revisionista del contexto histórico-ideológico de nuestros poetas, realizado en los capítulos uno y dos, el estudio del lenguaje poético y la división de los niveles del lenguaje del capítulo tres, ha hecho posible avanzar más aún en el establecimiento de conclusiones sobre las diferencias entre interpretación y traducción.

Hemos recurrido en el capítulo 3 a destacar la relevancia de un contenido semántico concreto en diferentes niveles del lenguaje poético de nuestros autores y, consecuentemente, a identificar su presencia en las traducciones que nos ocupan. En el estudio de los niveles de lenguaje ha quedado al descubierto la multiplicidad de posibilidades significativas con las que el traductor ha de contar para recobrar un concepto único que, a su vez, ha de encerrar en sí la diversidad semántica del original, elaborada en un código que resulte familiar para quien lee. No queremos asumir con esto que el universo de significado vaya a quedar al descubierto para cualquier lector cuando se trata de lenguaje poético, sino que la marca personal del traductor hará el contenido más accesible para quien comparta, al menos, algunas de las claves interpretativas.

Si en la evaluación del dominio de una lengua extranjera se recurre a la observación de la corrección en la correspondencia léxico-semántica del hablante y de la versatilidad en la adaptación del registro idiomático a diferentes contextos, podemos recurrir a consideraciones similares para elaborar juicios de valor sobre diferentes tipos de traducción: el control sobre ciertas claves interpretativas por parte del traductor, rescatará para la traducción valores significativos peculiares. Del mismo modo, el lector entrenado en los juegos de significados y la descodificación de ciertas imágenes poéticas, tendrá acceso a una interpretación del verso que puede no estar disponible para otros lectores. En el caso de la traducción del Romancero gitano, tres son los registros de lengua que dominan el verso: el derivado de la imitación de lo popular, las imágenes del deseo, a menudo vestidas de referentes tomados de la naturaleza y un mensaje reivindicativo subyacente en el que la violencia expresa al mismo tiempo la realidad del gitano y de una voz poética que sufre.

Si bien hemos recurrido a la metáfora del viaje para ilustrar procesos de adquisición de realidades o de traslación de un mundo conceptual a otro, la conclusión final es que Hughes accedió exactamente a la esencia de significado de estos tres registros idiomáticos, precisamente porque compartía con la voz poética unos intereses estéticos y un manojito de sensaciones íntimas. Langston Hughes no cayó en el juego de la pluralidad de significados del texto con una finalidad meramente comunicativa. Consciente de la futilidad de dicha empresa, él realiza su trayecto hacia el significado del texto en la lengua original guiándose por el valor reivindicativo y el disfrute de poder identificarse con la experiencia lírica contenida en el verso, tanto en su dimensión estética como en aquellas que apelan a sus instintos.

En *Fate at The Wedding*, por el contrario, Hughes se deja llevar por su intuición para recrear la cultura popular y, necesitado de un modelo idiomático similar en su propia lengua, se decide por aquel que conoce mejor: el de la comunidad de color del sur de Estados Unidos. Evita, sin embargo, el uso demasiado acusado de lo que comunmente se conoce como “dialect” (lo que en español se denominaría sub-dialecto). Aunque su traducción nunca ha visto la luz en su forma original, queda implícita en ella la habilidad del traductor para superar una vez más el recurso a la interpretación literal, decidiéndose en cambio por la traslación de un concepto, de aquellas claves de significado que él detecta en su lectura, asegurándose así de que la recuperación de ese significado por parte del lector o espectador se realice en torno a los mismos parámetros significativos y referentes culturales que él maneja.

En la traducción de Hughes el material semántico está gobernado por los instintos y por su una sensibilidad especial para sintonizar con claves interpretativas de un potencial lector del verso o del drama de García Lorca en Estado Unidos. son estos instintos los que gobiernan la interpretación de sensibilidades. De esta conexión inicial surge la pasión necesaria para dotar sus *Gypsy Ballads* de una vigencia poética difícil de alcanzar en una lengua extranjera, y a su *Fate at The Wedding* de una relevancia para el público americano que no lograron transmitir las traducciones usadas para las primeras representaciones de Bodas de Sangre en Nueva York. Es precisamente este aspecto, que en principio parecería afectar de modo tangencial al análisis del texto, el que nos permite reivindicar la categoría de la traducción de Hughes no sólo en el lugar específico o *liminal* que consideramos necesario establecer para este tipo de textos, sino en un espacio también *liminal* pero específico para su traducción. En el estilo conceptual por el que se

inclina Hughes encuentran cabida, además de una complicidad poética, estética e instintiva, un viaje de sensibilidades hacia la esencia del lenguaje lorquiano que podríamos sintetizar con estas palabras de Yves Bonnefoy:

La traducción es, sin duda, la designación que hacemos de otro, pero es también una busca de sí. Una traducción es un diálogo que ha comenzado hace mucho tiempo, en la época de las primeras lecturas de un autor, aquellas de esbozos de traducción incluso no escritos, donde uno decidía si podría o no hablar con ese poeta; que ha continuado a través de los *malentendidos*, pero cada vez con más intimidad, más afecto³⁰⁶.

En esta cita se encierran también los principios para entender tanto el origen como la progresión de nuestro proyecto: las consideraciones finales del capítulo cuatro no son sino el fruto de un viaje de conocimiento por el ejercicio de la traducción misma, y por la traducción de Hughes en particular. La circunstancia de que éste decidiera además adentrarse por los caminos de la sensibilidad granadina, mediterránea, española e hispánica sólo contribuyó a incrementar en nosotros la urgencia por rodear el análisis de su lenguaje con el necesario marco histórico social e ideológico. Los dos primeros capítulos sirven al propósito de arropar contextualmente el análisis del lenguaje y de la traducción, que ocupan la segunda parte de este proyecto, pero han servido además a una empresa personal de intentar *traducir* la sensibilidad de Hughes desde la sensibilidad extranjera, como es la nuestra, empresa ésta que tiene un tanto de homenaje a la labor traductora de Hughes.

³⁰⁶ Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, p. 57.

Con nuestras conclusiones intentamos admitir que este proyecto resulte también fructífero para quienes a partir de ahora decidan sumarse a nuestros avances en el estudio de la traducción de la poesía, y de la obra de Hughes en particular. Tal vez así algún día podamos replantear nuestra propuesta para constatar que los espacios liminales reclamados en este proyecto hayan dejado de existir.

Sea como fuere, queda aquí abierto un camino para estudiar la traducción de la poesía de un autor tan revisitado como García Lorca. Para ello, hemos tratado, y creemos haber conseguido, que a partir de ahora se reclame el papel crucial de la labor de Langston Hughes para el enriquecimiento tanto de la literatura en su lengua materna como de la literatura española. Su contribución al conocimiento de la obra lorquiana en uno de sus trabajos más difíciles de *interpretar*, reafirma, al mismo tiempo, los méritos literarios alcanzados con su obra poética en su lengua materna, cuyo valor también hemos tratado de reconocer en este proyecto.

Nueva York - mayo, 2007

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso. *Poesía española*, Madrid: Gredos, 5ª Edición, 1979.
- Adorno, Th. W. *Autour de la théorie esthétique*, Paris: Klincksieck, 1976.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*, Barcelona: Áltera, 1998.
- _____. *Language and Death. The Place of Negativity*, Minneapolis: University of Minnesota, 1991.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- _____. *The Ethics of Identity*, New York: Princeton University Press, 2005.
- Baker, Houston A. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.
- _____. "The Black Spokes as Critic: Reflections on the Black Aesthetic." *The Black Journey: Issues in Black Literature and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 132-43.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*, New York: Hill and Wang, 1967.
- _____. *The Pleasure of The Text*, New York: Hill and Wang, 1975
- Barton Perry, Ralph. *General Theory of Value*, New York: Longmans Green, 1926.
- Benjamin, Andrew. *Translation and the Nature of Philosophy: A New Theory of Words*, London: Routledge, 1989.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *Las máscaras de Federico García Lorca*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Berger, John. *Ways of Seeing*, New York: Penguin Books, 2002.

- Berman, Sandra and Wood Michael Ed. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Bernard, Emily, Editor. *Remember Me to Harlem. The Letters of Langston Hughes and Carl Van Vechten, 1925-1964*, New York: Knopf, 2001.
- Bethune, Bryan D. "Langston Hughes' Lost Translation of Federico García Lorca's *Blood Wedding*". *The Langston Hughes Review*, 1979.
- Bigsby, C. W. E. "The White Critic in a Black World." *Negro American Literature Forum* 6. (1972): 39-45.
- Bone, Robert. *Down Home: A History of Afro-American Short Fiction from its Beginnings to the End of the Harlem Renaissance*, New York: Putnam's, 1975.
- Bonnefoy, Ives. *La traducción de la poesía*, Valencia: Pretextos, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Madrid: Anagrama, 1995.
- Brawley, Benjamin, *The Negro Genius: A New Appraisal of the American Negro in Literature and the Fine Arts*, New York: Dodd, Mead, 1937. 231-268.
- Brennan, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Broderick, Francis. "German influence on the Scholarship of W.E.B. Du Bois," *Phyllon* 11, Winter 1958.
- Brotherson, Gordon. *Manuel Machado, a Reevaluation*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1968.
- Brown, Sterling A. "Negro Character as Seen by White Authors." *A Journal of Negro Education* 2 (1933): 179-203.
- _____. "The New Negro in literature (1925-1955)". En *The New Negro Thirty Years Afterwards*, Edited by Radford W. Logan, Eugene C. Holmes, and Franklyn Edwards, Washington D.C.: Howard Universtiy Press, 1955.
- _____. "Our literary audience", *Opportunity*, Feb. 1930. En *The Politics and Aesthetics of The New Negro Literature*, Cary D. Winz Ed., New York: Garland 1996.
- Caballero Bonald, J.M. *Luces y sombras del flamenco*, Barcelona: Lumen, 1975.

- Cacho Viú, Vicente. *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: Rialp, 1962.
- Cano, J.L. "Una revista: Residencia", *Ínsula*, diciembre 1960, Número 169.
- Celaya, Gabriel. *Inquisición de la poesía*, Madrid: Taurus, 1972.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Chapman, Abraham, "The Harlem Renaissance in Literary History", *CLA Journal* 11, September 1967: 44-45.
- Claudel, Paul. "Introduction a un poeme sur Dante", *Accompagnements*, Paris: Gallimard, 1949.
- Clifford, James. "Notes on travel and theory", *Inscriptions* 5, 1989.
- Cobb, C. *Lorca's Romancero gitano. Critical Study*, Jackson: University Press of Mississippi, 1983.
- Cohen, J. *Le Haut Langage, théorie de la poéticité*, Paris: 1979.
- Cooley, John. "White Writers and the Harlem Renaissance." *The Harlem Renaissance Revaluations*. Ed. Amritjit Singh, William S. Shiver and Stanley Brodwin, New York: Garland, 1989. 13-22.
- Cunnard, Nancy. "Harlem Reviewed". *The Politics and Aesthetics of the New Negro Literature*, Ed. Cary D. Wintz. Texas Southern University, New York: Garland Publishing, 1996.
- Danto, Arthur C. *The Wake of Art. Criticism, Philosophy and The Ends of Taste*, Amsterdam: G+B Arts, 1998.
- De Certeau, Michael. *Culture in the Plural*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- De Jongh, James. *Vicious Modernism; Black Harlem and the Literary Imagination*. New York: Cambridge Univ. Press, 1990.
- De Persia, Jorge. "Lorca, Falla y la música", en *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Susana Zapke, Ed. Kassel: Edition Reichenberg, 1999.
- Derrida, Jacques. "Living on Border Lines", *Deconstruction and Criticism*, Eds. Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, New York: Seabury Press, 1979.
- Dickerman, Lea. *Dada*, Washington: National Gallery of Art, 2006.

- Dodson, Owen. *Phylon: The Atlanta University Review of Race and Culture*, Fall 1942.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*, Madrid: Síntesis, 2000.
- Du Bois, W.E.B. *Black folk then and now: an essay in the history and sociology of the Negro race*. New York: Henry Holt & Co., 1939.
- _____. "Books", *Crisis* 31, 1926.
- _____. "Can the Negro save the drama?", *Theatre*, July 1923.
- _____. "Criteria of Negro Art", *Crisis* 31, 1926.
- _____. *Dark Princess*, Millwood – New York: Krauss Thompson, 1974
- _____. *The Dusk of Down, an essay toward an autobiography of the race concept*, New York: Harcourt, 1940.
- _____. "The Negro college", *Crisis* 40, 1933.
- _____. "The Negro in Literature and Art". *Writings by W.E.B. DuBois in Periodicals*, Ed. Herbert Aptheker. Vol. 2, Millwood, NY: Kraus Thompson Organization, 1982. 88-91.
- _____. "Negro writers", *Crisis* 19, 1920.
- _____. "The Social Origins of American Negro Art", *Modern Quarterly* No.3, Autumn 1925.
- _____. *The Souls of Black Folks*, New York: Bantan, 1989.
- _____. *Writings*, New York: Library of America, 1986.
- Dubois et autres, *Dictionnaire de linguistique*, Paris: 1973.
- Eisemberg, Daniel. *A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. También en *Kentucky Romance Quarterly*, No. 24, 1977.
- Evans, David. *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Berkeley: University of California Press, 1982.
- Even Zohar, Itamar. "El lugar de la literatura traducida en el polisistema literario", en *Polysystem Studies*, Volumen monográfico de *Poetics Today* 11, 1, 1990.

- Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Farley, R. & Allen, W. *The Color Line and The Quality of Life in America*, New York: Russell Sage Foundation, 1987.
- Fernández Cifuentes, Luis. Ed. *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid: Itsmo 2005.
- Feuser, Willfried F. "Black Reflections in a White Mirror: Literature and Culture in the Twenties." *Neohelicon* 20 (1993): 289-306.
- Fowler, Carolyn. *Black Arts and Black Aesthetics: A Bibliography*, Atlanta: First World, 1981.
- Fraile Marcos, Ana María. *Langston Hughes. Oscuridad en España*, Universidad de León, 1998.
- Franklyn, John Hope. *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*, 5th. Edition, New York: McGraw Hill, 1994.
- Gadamer, G. *Philosophical Hermeneutics*, Berkeley: University of California Press, 1976.
- Garber, Eric. "A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem." *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Ed. Martin B. Duberman, Martha Vicinus and George Chancey Jr. New York: New American Library, 1989. 318-331.
- García Lorca, Federico. *Blood Wedding*, New York: Theater Communications Group, 1994. Traducción de Langston Hughes, adaptada por Melia Benussen.
- _____. *Collected Poems*. Revised Bilingual Edition. Ed. Christopher Maurer. New York: Farrar Straus and Giroux, 1991.
- _____. *Epistolario completo*, Edición de Christopher Maurer y Andrew Anderson, Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Edición de Antonio Gallego Morel, Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1968.
- _____. *The Gypsy Ballads*, Traducción de L. Hughes, 1937. Unpublished.
- _____. *The Gypsy Ballads*, Traducción de L. Hughes. *Beloit Poetry Journal*, 1951.
- _____. *Obras completas*, Madrid: Editorial Aguilar, 1977.

- _____. *Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.
- _____. *Obras completas*, Edición de Arturo Royo. Edición del cincuentenario, Madrid: Aguilar, 1993.
- _____. *Poeta en Nueva York*, Madrid Cátedra, 1999.
- _____. *Romancero Gitano*, Madrid: Cátedra 1996.
- García Yebra, Valentín, *Experiencias de un traductor*. Madrid: Gredos, 2006.
- _____. *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid: Gredos, 2004.
- _____. *Teoría y práctica de la traducción*, 2 vol., Madrid: Gredos, 1982.
- _____. *Traducción. Historia y Teoría*, Madrid: Gredos, 1994.
- Gates, Henry Louis and Appiah, K.A. *Langston Hughes. Critical Perspectives. Past and Present*, New York: Amistad, 1993.
- Gillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Cannon Formation*, Chicago: U of Chicago Press, 1993.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Giner de los Ríos, F. *Estudios sobre educación*, Madrid: Editorial Minuesa, 1986.
- Goethe, J.W. "Poesía y verdad", *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Grande, Felix. *García Lorca y el flamenco*, Madrid: Mondadori, 1992.
- _____. *Memoria del flamenco*. 2 vol., Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Grant, Jürgen E. Kind of Blue. *The Black Aesthetic in African American Narrative*, Columbus: The Ohio State University Press, 2004.
- Green, Elizabeth. *The Negro In Contemporary American Literature*, Chapel Hill: The University of North Carolina, 1977.
- Hadju, David. *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn*, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1996.

- Harris, Leonard, ed., *The Philosophy of Alain Locke: Harlem Renaissance and Beyond*, Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Hemphill, Essex and Beam, Joseph. *Brother to Brother, New Writings by Black Gay Men*, Boston: Alyson Publications, 1991.
- Hogue, H. Lawrence. *The African American Male, Writing and Difference. A Polycentric Approach to African American Literature, Criticism and Theory*, Albany: State University of New York, 2003.
- Hope, John Franklin, *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*, 5th. Ed. New York: Alfred Knopf, 1980.
- Hughes, Langston. *Autobiography: The Big Sea*. Edited by Joseph McLaren. *The Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 13, Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- _____. *The Big Sea*, New York: Alfred Knopf, 1940.
- _____. *Blues*, Trad. Maribel Cruzado, Valencia: Pre-Textos, 2004.
- _____. *The Collected Poems*. Ed. Arnold Rampersad and David Roessel, New York: Vintage - Random House, 1994.
- _____. *I Wonder as I Wander*. Introduction by Arnold Rampersad, New York: Hill and Wang, 1956.
- _____. *The Langston Hughes Reader*, New York: George Brazillier Inc., 1958.
- _____. *Laughing to Prevent from Crying*, New York: Alfred Knopf, 1945.
- _____. "The Negro Artist and The Racial Mountain", en *Politics and Aesthetics of The New Negro Literature*, Cary D. Winz, Ed., New York: Garland Publishing, 1996.
- _____. *Vintage Hughes*, New York: Vintage – Random House, 1994.
- Huggins, Nathan Irving, ed. *Voices from the Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Jakobson, Roman. "Linguistic Aspects of Translation", *Translation*, Ed. R.A. Bower, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959.
- Jarab, Joseph. "Black Aesthetic: A Cultural or Political Concept?" *Callaloo* 8, (1985): 587-93.

- Jemie, Onwuchekwa. *Langston Hughes*, New York: Columbia University Press, 1976.
- Jiménez, Juan Ramón. *Antología Poética*, Edición de Javier Blasco, Madrid: Cátedra, 1993.
- Jiménez García, A. *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: Editorial Cincel, 1985.
- Jordan, Winthrop. *White over Black*, Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1968.
- Jonas, Klaus. *Carl Van Vechten: A Biography*, New York: Knopff, 1955.
- Jones, Edward P. *The Known World*, New York: Harper Collins, 2003
- Kellner, Bruce. *Carl Van Vetchen and the Irreverent Decades*, New York: Farrar, 1968.
- Kramer and Russ Ed. *Harlem Renaissance Re-examined*, Troy-New York: The Whitston Publishing Company, 1997.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia UP, 1980.
- Kuenz, Jane. "Black no more: George Schylier and the politics of Racial Culture". *Harlem Renaissance Re-Examined*, Victor A. Kramer and Robert A. Russ, Ed., New York: The Whitson Publishing Company, 1977.
- Lamas, Rafael. *Rememering, Interpreting, and Quoting Traditional Popular Culture: Cultrual Memory in Manuel de Falla's El Amor Brujo and Federico García Lorca's Poema del Cante Jondo*, Doctoral Dissertation, New York University, Dept. of Spanish and Portuguese, 2003.
- Laurence Dunbar, Paul. *Selected Poems*, New York: Penguin Classics, 2004.
- Legrand, Pierre. "Issues in Translatability of Law", *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Ed. Sandra Berman and Michael Wood, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Lerner, Isaías. *Lecturas de Cervantes*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- Lewis, David Leverin. *When Harlem Was in Vogue*, New York: Knopf, 1981.
- Linnemann, Russell J. *Alain Locke. Reflections on a Modern Renaissance Man*, Baton Rouge and London: Louisiana Universtiy Press, 1982.

- Locke, Alain. "Art or propaganda?", en *Voices from Harlem Renaissance*, Nathan Huggins, Ed., New York: Oxford University Press, 1976.
- _____. "The construction of race and culture", *Student World*, 1950.
- _____. "A functional view of value ultimate" (unpublished). En *The Philosophy of Alain Locke: Harlem Renaissance and Beyond*, Leonard Harris, Ed., Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- _____. "Negro contributions to America", *The World Tomorrow*, June 1929.
- _____. "The New Negro". *The New Negro*, Alain Locke, Ed., New York: Arno Press, 1968.
- _____. *The New Negro*, New York: Atheneum, 1997
- _____. The Problem of Classification of Theory of Value, Doctoral Dissertation, Harvard University, 1918.
- Long, Richard A. "The Genesis of Locke's The New Negro." *Black World*, Feb. 1976: 14-20.
- López García, Dámaso. Editor, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- López Morillas, J. *El krausismo español*, Madrid: F.C.E. 1980.
- _____. "Lyrical Primitivism: García Lorca's *Romancero Gitano*", *Federico García Lorca: A Collection of Critical Essays*, Manuel Durán Ed., Englewood Cliffs-NJ: Prentice Hall, 1962.
- Machado, Manuel. *Poesías completas*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 1993.
- Mason, Ernest D. "Alain Locke's Philosophy of Value". *Alain Locke. Reflections on A Modern Renaissance Man*, Russell J. Linnemann, Ed., Baton Rouge: Louisiana State University, 1982.
- Matthews, John. *Langston Hughes, Black Genius*, Therman B. O'Daniel, Ed. New York: W. Morrow, 1971.
- Meltzer, Milton. *Langston Hughes: A Biography*, New York: Cromwell, 1968.
- Menéndez Pelayo, R. *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: B.A.C. 2 Vol. 1965-1967.

- Meschonic, Henry. *Critique du Rythme. Antopologie historique du langage*. Paris: Editions Verdier, 1982.
- _____. *Le Signe et le Poème*. Paris: Gallimard, 1979.
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid: Revista de occidente, 1963.
- Monegal, Antonio. “La voz elegíaca de Cavafis en Cernuda”. *Actas del simposio internacional 100 Años de Cernuda*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002.
- Montero, Oscar. *José Martí: an introduction*, New York: Palgrave McMillan, 2004.
- Morris, Brian. “Cante jondo y Poema del cante jondo”, en *Estudios sobre la poesía de García Lorca*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Madrid: Istmo, 2005.
- Mounin, George. *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris: 1979.
- _____. *Linguistique et traduction*, Bruxelles, 1976.
- Muñoz Millanes, “Sombras en Riverside Drive”, *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, Nº 25, enero-febrero, 2000.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, New York: Las Américas Publishing Company, 1966.
- Neale Hurston, Zora. “Characteristics of Negro Expression”, *The Politics and Aesthetics of New Negro Literature*. Cary D. Winz, Ed., New York: Garland Publishing, 1996.
- Nichols, Charles S. *Arna Bontemps – Langston Hughes Letters, 1925-1967*, New York: Paragon, 1980.
- Ortega, José. “El Gitano y el negro en la poesía de García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1999), 145-168.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy, The Technologizing of The World*, New York: Routledge, 1992.
- Ortega y Gasset, José. “Miseria y esplendor de la traducción” // *Elend und Glanz der Uebersetzung*, Ebenhausen bei München, 2. Auflage, 1957.
- Oster, Harry. *Living Country Blues*, Detroit: Folklore Associates, 1969.
- Palau, Garaciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Gredos, 1957.

- Paz, Octavio. "Traducción, literatura y realidad", *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- _____. "Whithout otherness there is no oneness", *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*, NY: Grove, 1972, p. 75.
- Pratt, Marie-Louise. *Ojos imperiales*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Rampersad, Arnold. *The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois*, New York: Oxford University Press, 1989.
- _____. "Hughes's Fine Clothes to the Jew", En *Langston Hughes. Critical Perspectives. Past and Present*, Henry Louis Gates and Kwame Anthony Appiah Editors, New York: Amistad, 1993.
- _____. *Life of Langston Hughes*, Vol. I: 1902-1941, New York: Oxford University Press, 1986.
- _____. *Life of Langston Hughes*, Vol. II: 1941-1967: *I Dream a World*, New York: Oxford University Press, 1988
- Reed, Ishmael. "Some Questions and Answers on Biraciality." *Black Renaissance/Renaissance Noire* 2. (Fall/Winter 1998): 74-75.
- Rowell, Charles H., "To Hear Another Language. Alvin Ailey, James Baldwin, Romare Bearden, and Albert Murray in Conversation". *Callaloo*, on-line magazine, 24.2. (2001), 657-677.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London: Granta Books, 1991.
- Sáenz de la Calzada, Margarita. *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- Said, Edward. *Orientalism: Western Representations of the Orient*, Harmondsworth: Penguin, 1978.
- _____. *Reflections on exile and other essays*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- _____. *The World, The Text and The Critic*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

- Salazar, Adolfo. *Las grandes estructuras de la música*, México: Editorial de La Casa de España en México, 1940.
- Sapir, Edward. *Language, An Introduction to The Study of Speech*, Middlesex: The Eco-Library, 2006.
- _____. *Selected Writings on Language, Culture and Personality*, Berkeley: University of California Press, 1985.
- Sartre, Jean Paul. "Existentialism Is a Humanism." *Existentialism from Dostoyevsky to Sartre*, Ed. Walter Kaufman, New York: New American Library, 1956. 354-69.
- Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Edición bilingüe, Madrid: Gredos, 2000.
- Shopenhauer, A. "Sobre la lengua y las palabras", *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Edición de Dámaso López García, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Shulte, Rainer and Biguenet, John. *Theories of Translation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Scruggs, Charles. "All Dressed Up But No Place To Go: The Black Writer and His Audience During the Harlem Renaissance", *American Literature* 48 (1997): 543-63.
- Sedwick, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Siegel, J. *A Generation of Change: A Profile of America's Older Population*, New York: Russell Sage Foundation, 1993.
- Simpson, Mark. *Male Impersonator: Men Performing Masculinity*, London: Routledge, 1994.
- Smith, Michael J. Ed. *Black Men White Men. A Gay Anthology*, San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983.
- Smith, Paul Julian. "Black Wedding: García Lorca, Langston Hughes and the Translation of Introjection", *Papers in Spanish Theater History*, 4, University of London, Queen Mary and Westfield College, 1996.
- Sopenña, Federico. *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*, Madrid: Instituto de España, 1976
- _____. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid: Turner, 1988.

- Soto, Isabel, "Crossing Over: Langston Hughes and Lorca", *Studies in Liminality and Literature*, Isabel Soto Ed., Madrid: The Getaway Press, 2000.
- Starke, Catherine Juanita. *Black Portraiture in American Fiction: Stock Characters, Archetypes and Individuals*, New York: Basic, 1971.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of language and translation*, Oxford: New York: Oxford University Press, 1992.
- Styron, William. *The Confessions of Nat Turner*, New York: Vintage – Random House, 1992.
- Taber, Charles y Nida Eugene. *La traduction: théorie et méthode*, London: Alliance Biblique Universelle, 1971.
- Tatchell, Peter. "It's Just a Phase: Why Homosexuality Is Doomed." *Anti-Gay*, Mark Simpson Ed., New York: Freedom Editions, 1996.
- Tate, Claudia. *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*, New York: Oxford UP, 1998.
- Thurman, Wallace. *Infants of The Spring*, Boston: Northeastern University Press, 1932.
- Tracy, Steven. *Langston Hughes and The Blues*, Chicago: University of Illinois Press. 1988.
- Turner, Darwin T. "W.E.B. Du Bois and the theory of Black Aesthetic", en *Harlem Renaissance Re-Examined*, Victor A. Kramer and Robert A. Russ, Ed., New York: The Whitston Publishing Company, 1997.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- Umbral, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.
- Venuti, Lawrence. *The Translators Invisibility: A History of Translation*, London & New York: Routledge, 1995
- Voltaire, "Essai sur les moeurs et l'esprit des nations". En *Oeuvres Complètes de Voltaire*, Paris: L'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1784.
- Young, Robert J.C. *White Mythologies: Writing History and The West*, London: Routledge, 1990.

- Walsh, John K. "A Genesis for García Lorca's *Bodas de Sangre*". *Hispania*, Vol. 74, (May, 1991), 255-261.
- Washington, Johnny. *A Journey Into The Philosophy of Alain Locke*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- West, Cornel. *The American evasion of philosophy*, London: McMillan, 1989.
- _____. *Race Matters*, New York: Random House, 1993.
- Williams Raymond. *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- Williams, Sherley Anne. *Give Birth to Brightness: A Thematic Study in Neo-Black Literature*, New York: Dial, 1972.
- Winz, Gary D. *Black Culture and the Harlem Renaissance*, Houston: Rice Univ. Press, 1988.
- _____. *The Politics and Aesthetics of "New Negro" Literature*. New York: Garland Publishing, 1996.
- Zambrano, María. *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid: Fundación María Zambrano, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- Zapke, Susana, Ed. *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel: Edition Reichenberg, 1999.
- Zulueta, Carmen de. "La Institución Libre de Enseñanza", *La España que pudo ser. Memorias de una institución republicana*. Universidad de Murcia, 2000, pp. 15-26.