

La Habana, 1930: Lorca entre raza y cultura

Havana, 1930: Lorca between race and culture

Anke BIRKENMAIER

Columbia University
ba2131@columbia.edu

Recibido: 1 de noviembre de 2007

Aceptado 17 de noviembre de 2007

Resumen

Este ensayo analiza el interés de Federico García Lorca por la cultura afrocubana. Se considera su recepción en Cuba durante, y después, de su visita en 1930 y su correspondencia y poesía, escritas entonces, para construir de esta manera el “espacio antropológico” -Augé- de la cultura habanera de esta época. La autora compara luego la contribución de Lorca a la comprensión del mundo afrocubano con la antropología de Fernando Ortiz y su cambio de enfoque sobre raza y cultura.

Palabras clave: Federico García Lorca, afrocubanismo, raza, cultura, Fernando Ortiz, turismo.

Abstract

This essay analyzes Federico Garcia Lorca's interest in Afro-Cuban culture. It takes into account his impact in Cuba during and after his visit in 1930, and his poetry and correspondence written at that time to, in this fashion -in this way-, construct the “anthropological space” -Augé- of Havana's culture in that period. The author then compares Lorca's contribution to the anthropology of Fernando Ortiz and his changing approach to race and culture.

Key words: Federico García Lorca, afrocubanism, race, culture, Fernando Ortiz, tourism.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Lorca y el mundo afrocubano. 3. La distinción entre raza y cultura. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

1. Introducción

Cuando Federico García Lorca viajó desde Nueva York a La Habana en 1930, tardó tres días en llegar allí. Antes, había viajado en barco de vapor desde España a Nueva York haciendo escala en Ámsterdam. Nueve meses

después, cuando Lorca viajó a La Habana, dado el miedo que le tenía al mar, en vez de embarcar en un barco a vapor, hizo todo el recorrido hasta Florida en tren, donde tomó el ferry a La Habana (Gibson, 1989: 281). Los vuelos de pasajeros entre Key West y La Habana se iniciaron el año anterior, y el primer servicio aéreo entre Miami y La Habana se inauguró unos pocos días antes de la llegada de Lorca. El aeropuerto internacional José Martí fue inaugurado ceremoniosamente por Gerardo Machado¹ en febrero de 1930. Ese mismo año abrió sus puertas el elegante Hotel Nacional, con vistas al mar desde su localización en Vedado, el nuevo y floreciente centro de la ciudad. Mientras que Europa había perdido tras la Gran Guerra su poder de atracción para los acaudalados viajeros norteamericanos, el turismo a Cuba estaba en alza y alcanzó su nivel máximo entre 1927 y 1930 (Schwartz, 1997: 64). Si a García Lorca le llevó tres días ir de Nueva York a La Habana, unos pocos años después y desde que los vuelos se fueron haciendo más baratos, las distancias se redujeron drásticamente y los norteamericanos pudieron considerar la posibilidad de pasar “un fin de semana en La Habana”, según sugiere el título de una película americana de 1941.

Los acaudalados hedonistas fueron allí, al igual que artistas y escritores. Lorca no era, por supuesto, el único extranjero que fue invitado a dar conferencias y visitar Cuba a finales de los pasados años veinte y principios de los treinta. También visitaron la isla Langston Hughes, Hart Crane, Waldo Frank, Américo Castro, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Walker Evans, Porfirio Barba Jacob o Paul Morand, entre otros. A pesar de que desde 1927 Gerardo Machado gobernó Cuba como dictador *de facto* y no dejó el cargo hasta 1933, la vida cultural de la ciudad era vibrante y el público cubano acudía a conciertos, óperas, espectáculos y lecturas públicas de artistas y académicos de Europa, Estados Unidos y América Latina. Lorca había sido invitado por la Asociación Hispano-Cubana, fundada en 1927 y dirigida en aquel momento por el antropólogo Fernando Ortiz. La Asociación promovía intercambios culturales entre España y Cuba, pero más importante era su función como canal de educación pública y entretenimiento.

No obstante, otro tipo de viajero se benefició también de la mayor velocidad de los transportes aéreos y del barco de vapor: los antropólogos. En los pasados años veinte su metodología había cambiado, pasando del estudio

¹ La excitación creada por el primer vuelo panamericano de Key West a La Habana y la visita de relaciones públicas de Charles Lindbergh en febrero, según se plasmó en los periódicos y revistas cubanos contemporáneos, se describen en el libro de Rosalie Schwartz (1997). Schwartz enfatiza el contraste entre las políticas dictatoriales de Machado y su éxito con el turismo.

comparativo de mitos y de la antropometría a un énfasis en el trabajo de campo. Separándose de la antropología de sillón de Sir James Frazer -quien, cómodamente instalado en Oxford, comparó mitologías de todo el mundo en su obra *La rama dorada*-, la disciplina evolucionó hacia el principio de la observación participante de Bronislaw Malinowski, que publicó en 1922² su obra principal *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Desde principios del último siglo en adelante, en Estados Unidos Franz Boas había hecho del trabajo de campo una parte esencial de la antropología que enseñó en la Universidad de Columbia. Mientras tanto, Claude Lévi-Strauss navegó en la pasada década de los treinta a Brasil y en 1941 a Nueva York, donde pasó sus años de exilio por la guerra. Su famosa autobiografía *Tristes Trópicos* comienza diciendo sin rodeos: “Odio los viajes y los exploradores. Y he aquí que me dispongo a relatar mis expediciones”³. Los antropólogos, al igual que los turistas y los artistas, se habían vuelto cada vez más itinerantes, y sus viajes resultaron esenciales no sólo por su trabajo empírico, sino también por la red científica internacional que poco a poco se estaba creando en torno a ellos. A pesar de las divisiones entre disciplinas y de las distintas escuelas de pensamiento -la antropología cultural de Boas, la escuela de Durkheim de Francia, la antropología social de Alfred Radcliffe-Brown en Inglaterra-, el diálogo científico entre antropólogos de diferentes ámbitos fue intenso: Fernando Ortiz estudió en Italia; mientras que otros antropólogos, como Jacques Roumain, Lydia Cabrera y Miguel Ángel Asturias, lo hicieron en Francia; y Alfredo Métraux en Suecia. Estos especialistas colaboraron en importantes publicaciones periódicas internacionales como la revista francesa *Journal des Américanistes* y la alemana *Anthropos*. Durante la Segunda Guerra Mundial, esta red antropológica internacional adquirió un cariz humanitario cuando especialistas e instituciones de dicha materia, tanto de Latinoamérica como de Norteamérica, recibieron a los antropólogos europeos que se vieron obligados a exiliarse. De esta manera, muchos antropólogos famosos de la pasada década de los treinta combinaron el trabajo de campo en América Latina o en Norteamérica con sus años de exilio forzoso. Entre los más distinguidos están Claude Lévi-Strauss, Alfred Métraux, Roger Caillois, Paul Kirchhoff en México y Jacques Soustelle.

² Véase *On Ethnographic Authority* de James Clifford (1998: 21-55) para un resumen brillante de estos nuevos principios de la antropología, tal y como fueron aceptados, al menos, desde los años veinte hasta los años sesenta. De esta obra hay una traducción al castellano en 1991: “Sobre la autoridad etnográfica”, en Carlos Reynoso (comp.), *EL surgimiento de la antropología posmoderna*. Compilación de. México: Gedisa, 141-170.

³ N. T.: C. Lévi-Strauss. 1988. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

¿Qué impacto tuvieron la mayor movilidad y el aumento del tráfico de viajeros de toda índole en el objeto de estudio de la antropología y, por ejemplo, en el estudio de las culturas consideradas como diferentes de la occidental? ¿De qué hablaban aquellos viajeros del barco de vapor? ¿Qué tipo de comunidades efímeras establecieron, y qué impacto posible tuvieron en el desarrollo de la antropología como ciencia de la cultura por excelencia? Y de otro lado, ¿cómo reaccionaron los cubanos y los latinoamericanos sobre lo que aquellos viajeros observaron y dijeron acerca de ellos? Como mínimo, podemos suponer que el aumento del contacto entre la gente de la zona y los viajeros produjo una acrecentada consciencia de las diferencias culturales; pero, ¿siempre se impuso la alteridad sobre la afinidad? ¿Surgieron acaso debates sobre modelos alternativos de identidad cultural?

2. Lorca y el mundo afrocubano

Cuando Lorca visitó Cuba, estableció contactos con una cultura que, unas veces, le parecía similar a la suya, conectadas ambas a través del lenguaje y de la historia, y que, en otras ocasiones, se le antojaba irremediamente diferente. De hecho, el mismo Lorca llegó a ser una figura a caballo entre ambas, dado que su mirada identificaba similitudes y diferencias culturales de una manera tal que nos recuerda tanto al antropólogo como al turista. En lo sucesivo, leo las cartas y los poemas de Lorca sobre Cuba, contraponiéndolas a la discusión cubana sobre la identidad nacional y la *cubanidad*, según estaba teniendo lugar entre los poetas del movimiento afrocubano y entre antropólogos como Fernando Ortiz. En las coincidencias o divergencias entre Lorca y estos últimos veo un terreno común para una nueva antropología que, partiendo del objeto de investigación histórico de la antropología, la raza y los pueblos “primitivos” frente a la “civilización” europea, empiece a interesarse por las afinidades entre ellos y se fije en las prácticas religiosas, sociales, musicales y poéticas como base cultural -en vez de racial- de las sociedades contemporáneas en América Latina.

La visita de Lorca parece haber sido curiosamente desvinculada del malestar político del momento. En 1930, la tensión en Cuba y las protestas contra su presidente Gerardo Machado se habían intensificado. Los crecientes aranceles, impuestos por Estados Unidos sobre el azúcar cubano, hicieron que las exportaciones cayeran hasta un 80%, aparecieran tasas elevadas de desempleo y condujeran a un estancamiento del comercio. En enero de 1929, dispararon al líder estudiantil Julio Antonio Mella en México; probablemente fue un agente de Machado. En Marzo, apenas dos semanas después de la llegada de Lorca a La Habana, una importante huelga general organizada por la ilegal

Federación Nacional del Trabajo -CNOC- fue violentamente disuelta. Y en septiembre, el estudiante Rafael Trejo fue asesinado en una manifestación estudiantil, poco después de que las garantías constitucionales fueran suspendidas, primero, en La Habana y, después, en todo el país⁴. Entre las muchas personas célebres que protestaron estaba Fernando Ortiz, que abandonó el país en diciembre de 1930 por un periodo de tres años, exiliándose a Washington D. C. y Nueva York.

Si seguimos la descripción de los periódicos y revistas cubanos sobre la estancia de Lorca en Cuba, parece que no prestó demasiada atención a esos sucesos, sino que hizo el típico *tour* que corresponde a un escritor invitado en ese país. Siguió los estatutos de la Institución Hispano-Cubana, que insistían en no tomar partido en los asuntos políticos. Dio charlas sobre los poetas barrocos Luis de Góngora y Soto de Rojas, entre otros temas de la poesía española, en el Teatro Principal de la Comedia⁵. El éxito de estas conferencias en La Habana evidenció tanto el inmenso encanto personal de Lorca como la impresión de que se trataba de un clásico en vida⁶. También fue un signo de la perdurable presencia de la cultura hispana en Cuba, ya que estas conferencias se dirigían a un público que obviamente estaba orgulloso de su conocimiento de la literatura española⁷. Tras

⁴ Para un buen resumen, véase Pérez, 2006: 183-196; y Thomas, 1998 [1971]: 586-602 del capítulo L.

⁵ Estas son las conferencias: 9 de marzo, “Imaginación, inspiración y evasión”; 12 de marzo, “Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos: un poeta gongorino del siglo XVII (Soto de Rojas);” 16 de marzo, “Canciones de cunas españolas;” 19 de marzo, “Imagen poética de don Luis de Góngora;” 6 de abril, “La arquitectura del cante jondo”. (Iturria, 2006: 22-23).

⁶ Juan Marinello (1965: 8) escribe sobre Lorca en Cuba:

Las gentes de mejor sensibilidad recibieron con avidez absorta el verso inesperado, y le adivinaron la calidad y la hondura a través de su resonancia popular y de aquella conexión con lo nuestro que lo hacía, de pronto, materia cercana. Por ello se dio el caso, no producido antes ni repetido después, de que un escritor en la etapa ascendente y con lenguaje inusual, fuese recibido en la isla como un valor cumplido, de lograda estatura, de grandeza andadora. Porque es lo cierto que nuestros mejores hombres del año 30 ofrecieron al muchacho presuroso y alegre un homenaje de escritor clásico.

⁷ El panhispanismo, esto es, la idea de la presencia de unos valores hispánicos que perduran en todos los países hispanohablantes, se había debatido en Cuba desde principios del siglo pasado. Véase el comentario de Gustavo Pérez Firmat sobre Ortiz y el panhispanismo (1989: 37-39). El debate resucitó con la publicación de corte vanguardista *Revista de Avance*, en un polémico intercambio entre el escritor español Franz Tamayo y Jorge Mañach. Véase *Revista de Avance*, 1927: 15 de abril; 30 de abril. En un agudo capítulo sobre la “Identidad

haber dado conferencias en La Habana, Lorca fue a pronunciar otras tantas a diferentes ciudades de Cuba -Sagua la Grande, Caibarién y Santiago de Cuba-; también viajó a Pinar del Río, Cienfuegos, el valle de Yumurí, la Ciénaga de Zapatas y otros lugares turísticos, permaneciendo en la isla un total de tres meses⁸. Todo apunta a que Lorca pasó una temporada maravillosa entre los miembros de la clase acomodada de la Habana -rápidamente hizo amigos entre los editores de la revista más ambiciosa, la *Revista de Avance*; alternó con los hermanos y hermanas Loynaz; fue invitado al elegante Club Lyceum; y acompañó a su amigo José María Chacón y Calvo al exclusivo Club Náutico de La Habana. A su llegada a España desde La Habana, Lorca afirmó haber pasado la temporada más feliz de su vida en Cuba.

Con todo, si uno mira más de cerca, la estancia de Lorca fue ciertamente larga para un mero viaje turístico -tres meses-. También hay varios indicios de que Lorca no estuvo sólo en contacto con la clase bien, predominantemente blanca, de La Habana, sino que tuvo un marcado interés por su población negra⁹. Pero, más allá de las anécdotas, esto no es del todo fácil de entender y evaluar, puesto que Lorca parecía empeñado en suprimir cualquier elemento que no encajara con la típica imagen de viajero en Cuba. En general, Lorca escribió comparativamente poco de su experiencia en Cuba. Compuso un poema famoso, “Son de negros en Cuba”, que más tarde incluyó en la sección final de su libro *Poeta en Nueva York* (Lorca, 1998: 1930-40). No obstante, es sorprendente que, tras una estancia de nueve meses en Nueva York, produjera un libro entero de poemas, cuando tan sólo escribió un poema durante los tres meses que permaneció en Cuba. Lorca también escribió una obra de teatro en Cuba, *El público*, de la que dijo que era la mejor que había hecho, aunque permaneció sin ser publicada, y sin posibilidad de serlo, durante un largo periodo de tiempo; su evidente conte-

Nacional y Latinoamérica”, Celina Manzoni ha analizado las ramificaciones de este debate inicial en números posteriores de la revista (Manzoni, 2001: 279-315).

⁸ Para una crónica de su estancia en Cuba, véase Eisenberg (1977).

⁹ Incluso a pesar de que parecía mantenerse alejado de la política, sus amigos describen varios actos políticos cubanos en los que Lorca participó. Su interés o desinterés político juega un papel capital en varios de los testimonios reunidos *a posteriori* sobre su estancia. Mientras Dulce María Loynaz lo retrata como alguien bastante “normal” que nunca hablaba de política, Emilio Roig de Leuchsenring describe su amistad con Lorca como directamente motivada por el vivo interés que este tomó por la causa de los negros. Roig da varios ejemplos, tales como la felicitación personal que Lorca dio al senador Cosme de la Torriente, tras su éxito en un pleito, y su entusiasmo ante un acto político organizado por Mendieta y Carlos Manuel Álvarez Tabío (Iturria, 2006: 55).

nido homosexual no tuvo poca culpa de ello¹⁰. Y empezó a trabajar en *Yerma*, de la que más tarde enviaría un borrador a Flor Loynaz, con quien había hecho amistad en Cuba. Durante su estancia en Cuba, Lorca escribió sólo tres cartas a su familia, y les envió algunas fotos¹¹. Sin embargo, el mundo afrocubano está ausente de estos textos, salvando el “Son de negros en Cuba” y un pasaje de la carta del 5 de Abril de 1930, un mes antes de su vuelta, que nos dice algo sobre la otra vida, menos visible, que tuvo en Cuba, y que concierne a su contacto con los negros:

Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba. El otro día entré en un gran patio colonial barroco, lleno de azulejos y fuentes, y me puse a conversar con unos niños negros muy pobres, a los que di monedas. Cuando me iba a retirar, la madre de estos niños, una negraza inmensa y bondadosa, me ofreció una taza de café que hube de aceptar y que bebí rodeado por toda la negrería. Ya supondréis lo agasajado que estoy siendo, pero yo dejo muchas veces a todos y me voy solo por La Habana hablando con la gente y viendo la vida de la ciudad. (García Lorca, 1997a: 1168).

En principio, Lorca parece ser un *flâneur* en La Habana: como al *flâneur* de Baudelaire, le gusta caminar sin rumbo y observar, no perteneciendo a ningún lado y, sin embargo, participando en el movimiento callejero de la vida habanera. La atmósfera que percibe en La Habana es amistosa, con elementos familiares -el patio interior de estilo barroco colonial, con sus azulejos- y extraña, con elementos “exóticos”, como los niños negros y la señora que le ofrece café. Es aquí donde Lorca llega a parecer un antropólogo urbano: desde su percepción como extranjero, da buena cuenta de su interacción con este grupo de negros cubanos. Como haría un buen antropólogo, Lorca se abstiene de emitir juicios y se limita a describir aquello que ve y escucha con empatía, aunque con cierta distancia. Sin embargo, puesto que Lorca no produce un trabajo científico, ni siquiera un diario, tal vez sea mejor catalogarlo aquí como un *forastero*, en el sentido que Georg

¹⁰ Véase la carta que Lorca escribió a Rafael Martínez Nadal fechada en Granada, en julio de 1930: “He escrito un drama que daría algo por leértelo en compañía de Miguel. De tema francamente homosexual. Creo que es mi mejor poema”. (García Lorca, 1997a: 1171). La primera puesta en escena autorizada por los descendientes de Lorca tuvo lugar en el Teatro Piccolo de Milán, el 12 de diciembre de 1986. Puestas en escena parciales habían sido adaptadas en España desde 1970 en adelante (García Lorca, 1996: 821-822).

¹¹ Para la información sobre las obras publicadas de Lorca y su historia editorial, uso la edición comentada de sus *Obras Completas*, editada por Miguel García-Posada (García Lorca, 1997b). Hay varios informes y compilaciones sobre el estado de la cuestión, a saber: Iturria (2006), Bianchi (1998), Martínez Carmenate (2002).

Simmel da al forastero en un agudo ensayo de 1908: como un miembro de cualquier ciudad moderna. Lorca está en una posición de cercanía y lejanía al mismo tiempo, especialmente en lo que respecta a los negros cubanos -según podemos ver al principio de la cita, siente a sus amigos cubanos blancos como familiares, y compara a la propia Cuba con Andalucía. Lorca se siente a gusto en esta posición de extraño: no ser un observador profesional y no formar parte del grupo añaden candidez a sus observaciones. Como escribe Simmel, la relación del forastero con el grupo se caracteriza por una cierta objetividad que proviene del hecho de que aquel no está radicalmente comprometido con los elementos y tendencias exclusivos del grupo; tiene una relación más abstracta con él. El forastero siempre tiene cualidades generales en común con el resto, pero no muchos rasgos específicos (Simmel, 1996: 39). Podemos ver esta empatía y este sentimiento de bienestar en la distancia en las fotos que Lorca envía desde Cuba: tres de las cuatro fotos muestran a Lorca con niños de color que, a juzgar por cómo van vestidos, parecen ser bastante pobres. Parecen disfrutar de su compañía, aunque no tienen mucho en común con él. Esto se observa incluso en la foto del Club Náutico de La Habana, en la que Lorca aparece en medio de un grupo de hombres blancos en traje de baño, y él es el único que está vestido¹².

Las fotos representan, entonces, una experiencia específica del mundo afrocubano que Lorca evita narrar en sus poemas y la correspondencia a sus padres. Eso se debe, a mi juicio, no tanto a la falta de interés de Lorca por el mundo afrocubano sino a la ausencia de representación que tenían los negros cubanos entre los europeos y a las dificultades, inclusive de Lorca, de traducir lo que ve del mero estereotipo racial a un lenguaje mejor informado sobre los rasgos colectivos sociales y espirituales de la cultura afrocubana moderna.

Ese silencio sobre el mundo afrocubano se asocia con otro notable silencio en la narración de su estancia en Cuba: sus relaciones amorosas¹³. Lorca

¹² Las fotos que envió Lorca están citadas, con las dedicatorias transcritas por él mismo, en *Epistolario completo* (García Lorca, 1997a). Han sido reproducidas en los siguientes trabajos: “Tres muchachos cubanos con Federico” y “Dos niños cubanos” en (Gutiérrez-Vega, 1986: 256-257); “Federico sobre fondo de caña brava” en García Lorca (1980). En referencia a Cuba, hay un interesante dibujo de Santa Bárbara, que Lorca envía a su amigo Rafael Martínez Nadal tras su vuelta a España. Está reproducido en Martínez Nadal (1992: 13). Juan Marinello ha publicado más fotos y dibujos de la estancia de Lorca en Cuba en su obra *García Lorca en Cuba* (Marinello, 1965). La foto de Lorca entre varios hombres blancos en traje de baño en el Club Náutico aparece en Martínez Carmenate (2002).

¹³ Esto es así incluso a pesar de que, de acuerdo con Ian Gibson, biógrafo de Lorca, se sabe que este tuvo al menos dos escandalosas relaciones durante su estancia (Gibson, 1989: 293-294).

alude a este asunto en una carta a su amigo Rafael Martínez Nadal, escrita tras su vuelta a España. Ahí Lorca adopta un tono un tanto extravagante:

¡Ay, ay, ay, ay, ay! ¡Que me muero! Tengo las carnes hechas pedacitos por la belleza americana y sobre todo por la belleza de La Habana. ¡Ayyyy comadre! ¡Comadrica de mis entretelas! Yo no puedo hablar. Una carta no es nada. Una carta es un noticiario y un suplicio para una persona como yo que viene llena de cosas nuevas y que tiene un verbo cálido y auténtico de poesía (García Lorca, 1997a: 689).

Lorca distingue claramente entre escribir cartas, como un medio para transmitir información necesaria, y su poesía, que le sirve para evocar estados afectivos como la pasión y el gozo. De nuevo, el retrato que acompaña la carta complementa lo que escribe Lorca en ella: representa a Santa Bárbara, la diosa de la Santería cubana. Aparece en este dibujo como a una bella mulata con pendientes redondos y flores, un símbolo de la belleza exótica. Sin embargo, al mismo tiempo, Santa Bárbara representa en Cuba a Changó, el dios africano de los rayos y truenos, que a veces se viste como una mujer. La obscena dedicación de Lorca dice “Santa Bárbara, la del coño tremulante”. Así, la diosa se torna en un símbolo homoerótico en esta carta escrita por Lorca a su amigo de sexo masculino. Lorca explora, así, el lenguaje secreto de la religión de la Santería y avala el conocimiento que tanto sus amigos antropólogos como sus amigos negros le han enseñado.

El poema de Lorca “Son de negros en Cuba” es el resultado más conocido de su estancia y contacto con los negros en Cuba. Lorca escribió el poema antes de que en realidad emprendiera el viaje a Santiago. Como consecuencia, el poema evoca una atmósfera de irrealidad y de grata expectativa ante el viaje, que es independiente de lo que el poeta podría realmente esperar encontrar en Santiago. El “yo” de este poema es, como Lorca, un viajero, un extraño, que asocia Santiago con un conjunto de lugares comunes y con ciertas tradiciones literarias o musicales. Como cualquier turista, el *tour* que el poeta espera hacer es uno que ya ha sido hecho por otros¹⁴.

¹⁴ Schwartz describe la experiencia del turista como similar al teatro:

La mayor parte de los escenarios contemporáneos para los turistas consisten en experiencias escenificadas. Ya sea el muelle donde atraca un barco o el lugar donde aterriza un avión. Los “actores” entran en un plató lleno de colores locales, productos nativos, comida étnica, música “típica”, aspectos preseleccionados de la cultura y la historia... En el momento programado, los actores salen de escena y vuelven a montar en el autobús, el barco o el avión. (Schwartz, 1997: XII).

A primera vista, el poema parece ofrecer una representación poética de lugares comunes de Cuba. Lorca evita el empleo del español de Cuba y alude a las mulatas y la música negra, aunque lo hace empleando metáforas complejas -“cintura caliente” significa mulata; “gota de madera” es el clave, un instrumento de percusión, esencial para el *son*-. Como probablemente para otros turistas en aquellos años, el conocimiento de Lorca sobre Cuba, anterior a su visita, se limitaba a las *habaneras* cubanas que había escuchado en su infancia y a las marquillas de tabaco, las exóticas etiquetas sobre las cajas de tabaco cubano de su padre. Estas aparecen de modo bastante literal en el poema la “rosa de Romeo y Julieta”, que alude al color rosa de la *marquilla* de los puros de la marca Romeo y Julieta, y en “cabeza rubia de Fonseca”, que se refiere igualmente a la marca Fonseca. En el ensayo “Lorca hace llover en la Habana”, Guillermo Cabrera Infante señala de forma precisa este espíritu juguetón de la poesía de Lorca. Apunta también cómo “techos de palmera” se refiere a lo que en Cuba llaman “techados de bohíos,” y que el uso del término “palmera”, en vez de “palma”, no es habitual en Cuba. Para Cabrera Infante, el éxito de Lorca rasca en traducir cosas que eran lugares comunes para los cubanos, en “poesía para todos” (Iturria, 2006: 98-99).

Sin embargo, una mirada más cercana al poema de Lorca sugiere de nuevo su familiaridad con la música y la poesía cubanas y un tratamiento nuevo de ellas. Lo más novedoso fue su traducción del *son*, el baile cubano que le da su título, a la poesía. La forma del propio *son* no era desconocida en España, y con su “Iré a Santiago” Lorca pudo aludir a la canción de Lope de Vega “Viene de Panamá”, que aparece en *La dama boba* y emplea igual estructura alterna y la mismas sucesiones infinitas de estrofas de un verso y estribillos de un verso¹⁵. Así, Lorca convirtió la visión del viajero de Cuba en un experimento formal muy similar a las actividades del movimiento afrocubano, que surgió en Cuba a finales de los pasados años veinte y que buscaba integrar la música popular negra en la poesía y la música de vanguardia. Esto no era exclusivo de Cuba; una alegre y similar conjura entre la música popular negra y el modernismo tuvo lugar en los Estados Unidos,

¹⁵ Agradezco a Gonzalo Sobejano haberme señalado la canción de Lope de Vega. He aquí los primeros versos: “¿De dó viene, de dó viene?/Viene de Panamá/¿De dó viene el caballero?/Viene de Panamá/Cadenita de oro al cuello/Viene de Panamá”. *La dama boba*, Acto III, Escena VI. Alejo Carpentier, en su obra *La música en Cuba* describe el “Son de la Má Teodora” de Santiago como el más antiguo ejemplo conocido de música popular cubana: data del siglo XVI. Carpentier también señala su estructura alterna de verso y estribillo, pregunta y respuesta, que se originaría en África (Carpentier, 1946: 43-47).

según ha mostrado Alfred Appel en su libro *Jazz Modernism*. Pero en Cuba, poetas como Ramón Guirao, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Emilio Ballagas, y compositores como Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, entre otros, tenían un propósito político y estético a la vez y promocionaron la cultura afrocubana como parte de la cultura cubana moderna. Los tiempos eran propicios para ello, ya que los viajeros, que visitaban cada vez más la isla, estaban familiarizados con el jazz como una forma moderna de expresión negra. El *son* era el equivalente cubano de la moda por la música y el baile negros que Josephine Baker representaba en los últimos años veinte en París (Archer-Straw, 2000). Al igual que el jazz, el *son* era una forma sincrética de música (Carpentier, 1946: 39-49). Incluso a pesar de haber existido desde hacía bastante tiempo, y de que realmente proviniese de las provincias del nordeste, a finales de los pasados años veinte era un género ampliamente popular. El auge de la música *son* se debió también a la introducción de la radio y a la creciente exportación de música cubana más allá de sus fronteras -Septeto Habanero, el Septeto Nacional, el cuarteto Machín, Rita Montaner-. Como escribe Robin Moore, para 1930 “el *son* era reconocido como el género más influyente del momento” (Moore, 1997: 106). Sin embargo, la música afrocubana y los poetas, que estaban intentando traducir elementos de la cultura popular negra en géneros europeos “elevados”, siguieron siendo controvertidos para muchos. Según Moore, a los líderes negros y a los intelectuales de fuera del circuito de la vanguardia no les gustaba la poesía afrocubana y pusieron en duda incluso el término “afrocubanismo”, dado que separaba a los negros del resto de la sociedad (Moore, 1997: 212). Muchos negros de clase media, de hecho, no apreciaban la música y el baile popular afrocubanos, y no aceptaron las músicas de rumba, *son* y comparsa en sus clubes (Moore, 1997: 210).

¿Fue la “contribución” de Lorca al movimiento afrocubano una mera imitación de lo que ya habían hecho los poetas cubanos? Realmente, y de acuerdo con muchos, el mayor logro de Lorca en este poema no descansa en sus imágenes y clichés, sino en su capacidad para infundir en el mundo hablado la musicalidad del *son*. El poema de Lorca ciertamente incorpora a la perfección la estructura del *son*, con su técnica de llamada y respuesta y el ritmo sincopado en dos golpes de su estribillo, “Iré a Santiago”. En su evocación formal de la música *son*, el poeta demuestra una comprensión verdadera de la cultura afrocubana, de acuerdo con Nicolás Guillén (Iturria, 2006: 147). En el momento de la visita de Lorca, el mismo Guillén acababa de publicar su obra *Motivos de son*, que pronto se haría famosa, un delgado libro de poemas que experimentaba con la misma forma musical, pero de

diferente manera: imitando el lenguaje hablado de los negros pobres de Cuba. Ambos poetas, por lo que parece, se leyeron el uno al otro, pero parece más probable un mutuo reconocimiento que la influencia de uno sobre el otro. Guillén mismo subrayó la afinidad entre la música popular cubana y la herencia andaluza y árabe de Lorca, especialmente el cante jondo, vínculo que el propio Lorca destacó al final de su conferencia sobre Nueva York y Cuba, donde comenta en torno a su experiencia en este país: "...y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: nosotros somos latinos" (García Lorca, 1997a: 173)¹⁶.

Según Guillermo Cabrera Infante, los particulares logros musicales de Lorca llegaron incluso a tener consecuencias para la poesía afrocubana como tal. No en vano, el poema de Lorca ofrecía una salida a lo que Cabrera Infante llamaba el "populismo" de la poesía afrocubana. Para Cabrera Infante, al igual que para Emilio Ballagas, al centrarse en la estructura y el ritmo particulares del *son*, en lugar de en su contenido, Lorca había encontrado un lenguaje formal fresco y lo había hecho comprensible de forma musical en vez de lingüística. Superó de esta manera la idea de que la autenticidad o el interés de la poesía afrocubana descansaba en su expresión oral o en la cubanidad o negritud de su autor.

Así, el poema de Lorca animó la discusión entre los poetas afrocubanos y los intelectuales. Sin embargo, incluso para intelectuales cubanos que estaban a favor del afrocubanismo -porque tenían una agenda nacionalista y antiimperialista-, esta percepción puramente estética de los negros de Cuba presentaba un problema. Juan Marinello, uno de los fundadores de la *Revista de Avance*, y miembro del movimiento Minorista, estaba entre aquellos que claramente vieron las limitaciones del afrocubanismo. Consideraba que la atención recibida por la poesía, la música y el arte afrocubano de Cuba y de cualquier otra parte era perjudicial para todos en Cuba. Para Marinello, el interés artístico en la cultura negra estaba en directa correlación con la falta de atención prestada a los problemas sociales y políticos de la población negra de Cuba: "La obra artística negra está siendo ya obstáculo para la solución definitiva del conflicto racial" (Marinello, 1989:

¹⁶ Este es uno de los importantes ejemplos donde Lorca traza conexiones sorprendentes, no tanto entre la poesía afrocubana y la suya, sino entre la cultura de los gitanos de Andalucía y la de los negros de Cuba. Sugiere una identificación afectiva entre lo que considera exclusivamente suyo -su herencia andaluza, y su simpatía por los gitanos- y aquello con lo que llega a sentir empatía en Cuba y Nueva York, la cultura negra de ambos países.

284-286). Para Marinello, la única salida a este dilema era un sincretismo aún mayor, pero entendido de una manera marxista y radicalmente moderna, a saber, la apropiación de la maquinaria moderna por las clases populares: los medios de comunicación modernos, la radio, los periódicos y la música popular tenían que ser sistemáticamente conquistados y objeto de apropiación por gente de color y sus defensores, para forzar a estos medios de comunicación a incorporar y reflejar la realidad política y social del negro. En este punto Marinello menciona específicamente a Lorca como modelo, aunque no por su “Son de negros”, sino por “El rey de Harlem”, su poema sobre la cultura negra de Harlem escrito en 1929. En este poema, Marinello ve la “sangre amarga” de la realidad negra de Estados Unidos. Según Marinello, el negro así representado “triunfará en los Estados Unidos”, refiriéndose en este pasaje tanto a su triunfo estético como político.

El poema de Lorca “El Rey de Harlem” ofrece otra perspectiva sobre el estancamiento del movimiento afrocubano. El uso que hizo Lorca de la imaginación surrealista, para evocar a la población negra de Harlem, satisfizo el deseo de Marinello de una estética capaz de evitar la cosificación de los negros. De manera más general, el “anti-realismo” de Lorca, característico prácticamente de todos los poemas de “Poeta en Nueva York”, era parte de su lenguaje poético, radicalmente nuevo. Lorca explicó este lenguaje en una de sus conferencias en La Habana, en la que definió el “hecho poético”, esto es, el uso de imágenes que no se supone que son descifradas o reducidas a un único referente, sino que se sostienen a sí mismas¹⁷. Por ejemplo, en “El Rey de Harlem”, en vez de una ciudad con sus ya fuertemente connotados referentes -rascacielos, anonimato, tráfico-, Lorca crea naturaleza, movimiento, una jungla urbana que al mismo tiempo aparece como un lugar de decadencia y desesperación. Esta estrategia le permite expresar su visión crítica sobre la segregación racial en Nueva York y evocar el mundo de los negros en el mismo poema. El poema finaliza con un canto a Harlem, más melancólico de lo que hemos visto en “Son de negros”, enfatizando la imposibilidad de asimilación en ese lugar:

¹⁷ De “Imaginación, evasión, inspiración”, una conferencia que pronunció Lorca varias veces, tenemos tan sólo resúmenes publicados en diferentes periódicos. Puesto que el publicado por el cubano *Diario de la Marina* es bastante corto, cito aquí “El Defensor de Granada” -11 de octubre de 1928-: [Lorca] “pasa después a analizar el ‘hecho poético’ que la inspiración descubre, ‘hecho’ con vida propia, leyes inéditas y que, según el conferenciante, rompe con todo control lógico. Poesía en sí misma llena de un orden y una armonía exclusivamente poéticos” (García Lorca, 1997a: 100).

Ay, Harlem disfrazada!
Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor,
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
A través de láminas grises, donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
A través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
A través de tu gran rey desesperado, cuyas barbas llegan al mar.

Como podemos observar aquí, Harlem sólo se muestra disfrazada, pero el poeta oye su rumor; es un mediador. Su visión de los negros de Harlem, por tanto, regresa a las raíces míticas de ellos en sus reinos de África, yuxtaponiéndolas con su presente condición misérrima. La negritud no tiene una naturaleza esencial en este poema; en vez de ello, vemos Harlem como un lugar de confrontación histórica entre los afroamericanos y su vecina cultura blanca. El último verso del poema, a su vez, apunta a un rey cósmico que, aunque “desesperado”, sigue gobernando. El poema de una sociedad conformada por estas coordenadas no es primitivista y rechaza convertir la negritud en un espectáculo; al contrario, representa la vitalidad y grandeza de la cultura afroamericana dentro de un matiz histórico preciso.

3. La distinción entre raza y cultura

“El Rey de Harlem” es un intento de Lorca de abordar los conflictos políticos y sociales que marcan la relación entre las poblaciones blanca y negra, y permanece en contraste radical con la atmósfera evocada por su “Son de negros”, que hemos leído como un poema festivo que traduce una forma musical sincrética preexistente en poesía. La lectura de los dos poemas juntos nos permite hacer una distinción casi antropológica entre cultura y raza, que puede ser percibida en el tratamiento divergente de las poblaciones negras de La Habana y Nueva York. Mientras que para Lorca, la población negra de Cuba, aun sufriendo problemas de pobreza y discriminación, tiene un fuerte sentido de su propia cultura, este sentido de lo propio debe buscarse en los afroamericanos de Harlem. Así, “Son de negros” presenta la “cultura”, expresada en música, baile, y ritmos afrocubanos; “El Rey de Harlem”, al contrario, denuncia la discriminación y la alienación basadas en las categorías fisiológicas de “raza,” estudiadas por los antropólogos físicos. Ya hemos visto una alusión a la distinción entre raza y cultura en el pasaje antes citado, donde Lorca describe a los negros de Cuba como “latinos”, lo que sugiere que le gusta enfatizar su cultura, el hecho de que hayan adquirido los mismos hábitos y el mismo espíritu de la cultura hispana de los blancos, por encima de su raza.

Con todo, la distinción de Lorca entre raza y cultura parece ser intuitiva. Habla sistemáticamente de “raza”, donde hoy en día aludiríamos a “cultura”, por ejemplo, cuando se refiere a Nueva York como la ciudad donde “todas las razas del mundo se dan cita” (García Lorca, 1997a: 403). También en la conferencia de Nueva York, donde presentó sus poemas al público, dice de Harlem: “Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas” (García Lorca, 1997a: 167)¹⁸.

Entiende “raza” aquí como una condición física, pero también como un estado mental heredado que se debe a la prolongada “esclavitud” o dependencia de la sociedad blanca mecanizada. Esta noción de raza -parcialmente física, parcialmente cultural o espiritual- se deriva de la connotación española específica de la palabra. Según nos dice Corominas, “raza” aparece en España por primera vez con los Reyes Católicos, y se vuelve una palabra de uso común en el siglo XVI, en el momento de la obsesión española por la “limpieza de sangre”. Si bien derivaba del latín *ratio* -cálculo, costumbre-, ahora se asocia con el viejo término castellano *raça* -mancha o defecto en un tejido-. “Raza”, entonces, fue aplicado crecientemente a los miembros de religiones minoritarias, esto es, a musulmanes y judíos y, por lo que sabemos ahora, también se asignaba a sus descendientes. En inglés, la etimología de la palabra es igualmente controvertida; podría derivar del español “raza” o del francés “haraz” que hace referencia a la cría de caballos. Según Werner Sollors, el término en inglés “race” -raza- no solía llevar la misma carga que en español; no es hasta los pasados años treinta cuando el término “raza” viene a ser sustituido por *ethnicity*¹⁹. Esto tiene lugar cuando el término llega a ser fuertemente comprometedor por su asociación con el fascismo europeo.

Lorca, de una manera muy española y en contraste con el empleo en el inglés coetáneo, agrega una connotación religiosa al término raza. Su interés por asistir a diferentes iglesias de Nueva York, conforme queda reflejado en la correspondencia que envía a casa, se expresa en varios poemas de su obra

¹⁸ Es interesante ver que en su conferencia, Lorca no lee “El Rey de Harlem”, sino otro poema, “Norma y paraíso de los negros”, para expresar sus primeras impresiones sobre Harlem. Pero añade sobre este poema, que es más corto y más centrado en el color y el baile, que no era todavía suficiente para expresar lo que había tenido “frente a sus ojos” (García Lorca, 1997a: 166).

¹⁹ Véase Sollors (1996: XXIV-XXXV). Sollors considera la etimología del término español “raza” uno de los orígenes posibles de la voz en inglés.

“Poeta en Nueva York” -“Iglesia abandonada”, “Cementerio judío”, “Crucifixión”-. Tras reparar en la “horripilancia” de los servicios protestantes, escribe a su familia en una carta del 14 de julio de 1929: Ahora comprendo también, aquí, frente a las iglesias protestantes, el *porqué racial* de la gran lucha de España contra el protestantismo y de la españolísima actitud del gran rey injustamente tratado en la historia, Felipe II” (García Lorca, 1997a: 1115).

Esto indica que Lorca tenía una aguda consciencia de la particular connotación religiosa de la palabra “raza” en español. De manera similar al “Ariel” de 1900 de José Enrique Rodó, la diferencia “racial” entre los anglosajones y los españoles se debe para Lorca al contraste entre lo que él considera la espiritualidad de los católicos y el racionalismo de los protestantes. En la sociedad racialmente segregada de Nueva York, Lorca percibe fuertemente este contraste y elogia el servicio religioso al que asiste en Harlem por su honda espiritualidad, mientras que los servicios de los protestantes blancos e incluso de los judíos sefardíes le sorprenden por “fríos”. Su empatía con la gente de color de Harlem se debe a este sentido de solidaridad espiritual entre el catolicismo español y la práctica religiosa de los afroamericanos, aun cuando era de denominación protestante. Incluso a pesar de que no sabemos mucho sobre las ceremonias religiosas a las que Lorca asistió en Cuba, podemos suponer que su simpatía e interés por los negros cubanos tenía un fundamento igualmente religioso. En el trabajo de Lydia Cabrera *El Monte* leemos que Lorca asistió con ella a una ceremonia ñáñigo que lo impactó fuertemente²⁰.

En antropología, como es de esperar, la distinción entre raza y cultura fue mucho más nítida, y el estudio de las prácticas religiosas de los pueblos no tuvo el mismo papel protagónico. Si la raza había sido un concepto crucial para la ciencia positivista comteana del siglo XIX, con sus intereses taxonómicos, la antropología como nuevo paradigma científico se asoció con un énfasis de la cultura sobre la raza. Según relata George Stocking, en su libro *Race, Culture and Evolution* (1968), y dice también Fernando Ortiz en su

²⁰ “No olvido el terror que los Iremes, con sus blancos ojos de ciclopes, infundieron a Federico García Lorca, ni la descripción delirante de poesía que me hizo al día siguiente de haber presenciado un plante” (Cabrera, 1983: 217). Juan Marinello también menciona la asistencia de Lorca a varias iglesias de La Habana en Viernes Santo: “Se había metido en las cadencias negras y en la risa de los niños, había recorrido las estaciones de las iglesias habaneras el viernes santo de 1930; había oído aquí la música y la palabra de Sergio Prokofief; se había inclinado con limpia avidez sobre la obra de los creadores jóvenes” (Marinello, 1965: 20).

ensayo de 1934, “Martí y las razas”, la antropología en el siglo XX avanzó rápidamente de las teorías evolucionistas sobre la raza a las investigaciones difusionistas sobre la “cultura”, entendida como un conjunto de creencias y hábitos compartidos que pueden surgir de manera independiente, luego, migrar y conquistarse mutuamente, e iniciar así un proceso de sincretismo y aculturación.

Cuando Lorca y otros visitaron Cuba a finales de la pasada década de los veinte, Fernando Ortiz había cambiado el enfoque en torno a la raza y la cultura en Cuba. La expansión de sus ideas puede observarse, más allá de sus publicaciones especializadas independientes y de sus textos en la *Revista Bimestre Cubana* y *Archivos de Folklore Cubano*, en varios artículos de la ya mencionada *Revista de Avance*, donde asocia la cuestión de la raza *versus* la cultura con la relación entre Cuba y España. De acuerdo con los editorialistas de la revista, los cubanos tenían que dejar de considerar su conexión con España como si estuviera basada en una “raza hispánica” común, y pensarla como una conexión fundada en su lengua y cultura comunes. En enero de 1929, la columna “Directrices” de la *Revista de Avance* comentaba una conferencia que Ortiz dio en Madrid sobre “Raza y cultura”. En el mismo número, un artículo de Benjamín Jarnés, referente a la conferencia de Ortiz y titulado “Raza, grillete”, argumentaba que la idea de raza ponía trabas a cualquier tipo de amistad entre España y Cuba. El de cultura era un concepto más apropiado porque resultaba más dinámico, más centrado en el presente y con mayor fuerza, (Jarnés, 1929: 8-9). De aquí en adelante, ésta fue la línea de argumentación que Ortiz defendió en Cuba respecto a la relación entre negros y blancos: sobre las diferencias raciales siempre se impone la convivencia y la historia y costumbres comunes de la cultura cubana. Podemos ver esta convicción, por ejemplo, en el prólogo de Ortiz a los “Cuentos negros” de Lydia Cabrera de 1936, y de manera más clara en su ensayo de 1949 “Los factores humanos de la cubanidad”, donde explica su concepción de la diferencia cultural -y racial-:

La cubanidad no la da el engendro; no hay una raza cubana. Y raza pura no hay ninguna. La raza, al fin, no es sino un estado civil firmado por autoridades antropológicas; pero ese estado racial suele ser tan convencional y arbitrario, y a veces tan cambiadizo, como lo es el estado civil que adscribe los hombres a tal o cual nacionalidad. La cubanidad para el individuo no está en la sangre, ni en el papel ni en la habitación. La cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. (Ortiz, 1993: 3).

Según han argumentado otros, esta concepción de la *cubanidad* como una condición fluida y espiritual, aunque históricamente determinada, era distinta de otras teorías latinoamericanas del *mestizaje* basadas en la raza como, por ejemplo, las de José Vasconcelos²¹. Es este cambio, desde la raza hasta la cultura, como criterio de nacionalidad el que hace posible la teoría de la transculturación de Ortiz. Y también nos ayuda a comprender su nacionalismo no ya como racialmente determinado sino, en sintonía con la antropología internacional del momento, como cultural (Rojas, 2005).

Sobre todo, Ortiz se distanció de los conceptos eugenésicos de raza, conforme fueron propagados en Cuba y otros sitios en aquel tiempo. Eso lo demuestra el análisis de Alejandra Bronfman (2004) en su libro *Measures of Equality. Social Science, Citizenship, and Race in Cuba (1902-1940)*. En él, Bronfman argumenta que el discurso de la eugenesia era importante en toda la República de Cuba, pero tomó especial relevancia en los pasados años veinte con el físico Eusebio Hernández, quien fundó una institución llamada *Liga Nacional de Homicultura* y promovió la idea lamarckiana del “progreso racial”. Se basaba en la convicción de que las razas entraban en decadencia cuando se mezclaban con otras; su ideología de la pureza racial era cercana a las prácticas raciales de la Alemania nazi, a pesar de que en Cuba tomó formas relativamente benignas (Bronfan, 2004: 117-124). Otra versión de este paradigma biológico era la de Israel Castellanos, quien desde el punto de vista de la criminología positivista clasificó y catalogó a los criminales, al igual que a la población cubana de color, y los definió en términos de características físicas o psicológicas. Según nos dice Bronfman, este proyecto era parte del programa de modernización de Gerardo Machado, y Ortiz, que había participado al principio, se distanció de la iniciativa por completo.

Diría que para ambos, Ortiz y Lorca, su interés por los afrocubanos -y los afroamericanos- se centra en su “cultura,” entendida como una condición espiritual más que como una fatalidad, incluso a pesar de que Lorca no la llame “cultura”. Igualmente para ambos, la religión debe ser tomada en cuenta cuando se habla de los factores que determinan esta “espiritualidad” de una sociedad. El acercamiento de Lorca a la población de color de Cuba, al igual que lo fue su aproximación a los negros de Harlem, resultó extraordinariamente complejo y denso, dado que percibe, aunque sin explicarlo directamente, una afinidad cultural entre espiritualidad negra y catolicismo español, aunque sin negar las diferencias sociales, históricas y de discriminación racial entre ellos. De esta manera, la poesía de Lorca pudo dar nue-

²¹ Véanse Kutzinski (1993) y Moore (1997).

vos impulsos estéticos al movimiento afrocubano, como hemos visto con Nicolás Guillén y Juan Marinello, pero también demostró un compromiso político y social con la causa de los negros de Harlem y Cuba, que se olvida demasiado cuando se considera su lenguaje surrealista. A pesar de que Lorca permanecería como un “forastero” en la sociedad cubana, en el sentido de que estuvo allí durante un periodo limitado de tiempo, participó en la encendida discusión, emprendida a finales de los pasados años treinta, sobre el significado de la “raza” o la “cultura” afrocubana.

4. Conclusiones

Considero, pues, que los encuentros en los últimos años treinta entre antropólogos y escritores viajeros no eran fortuitos: entre ellos cobró validez una nueva noción de Afro-Cuba y, tal vez de manera más general, de cultura nacional. Si la “cultura” sustituyó a la “raza” en el discurso antropológico, también en la práctica de la observación y de la escritura de los escritores e intelectuales había que ver cambios y resultados a largo plazo en esta esfera pública más amplia, donde antropólogos, escritores y políticos interactuaron.

Es práctico pensar en los lugares donde se desarrollaron las negociaciones sobre la cultura en los pasados años treinta -La Habana, en este ensayo-, siguiendo la noción de “lugar antropológico” de Marc Augé, que opone a las concepciones convencionales de la construcción de la identidad como un producto de los lazos familiares, la raza o la nacionalidad. Para Augé, la identidad de un individuo es conformada por el espacio simbólico y concreto que habita, que le asigna una posición en un cierto grupo de personas. Según Augé, nuestra propia era está marcada por la creciente cantidad de tiempo que gastamos en espacios uniformes de tránsito, donde no tiene lugar interacción social alguna -“no lugares”-, y que ofrecen un nuevo tipo de soledad. El lugar antropológico, al contrario, está histórica y culturalmente definido, incluso a pesar de que puede incorporar también elementos de los no lugares; contiene referencias tanto al presente como al pasado y es el espacio de la identidad. De esta manera, Augé abre el ámbito de la antropología a la investigación de grupos también efímeros. Éstos pueden ser definidos de maneras muy diferentes, según intereses, generación, frecuencia de viaje o nivel de ingresos, independientemente de la nación, la cultura o la raza. Pensar la cultura en términos de un espacio simbólico compartido nos permite incluir a los de fuera de la comunidad o a los extraños que casualmente conversan un rato. Así, mi argumento insiste en que en 1930 en La Habana Lorca hizo una contribución encomiable a la discusión cubana sobre la raza y la cultura, incluso a pesar de su corta estancia. De manera similar,

en otros países latinoamericanos, otros antropólogos o escritores, como Roger Caillois en Argentina o Paul Rivet en Colombia y México, se unieron a aquellas discusiones sobre la raza y la cultura latinoamericanas, definidas nacional o transnacionalmente en los pasados años treinta y cuarenta entre científicos y escritores, latinoamericanos y exiliados.

De este modo, las conversaciones entre viajeros, antropólogos, turistas e intelectuales locales, que pudieron tener lugar en los últimos años treinta en Cuba y otros países latinoamericanos, surtieron realmente efecto. Correspondencia, memorias, archivos y la literatura de aquellos tiempos nos hablan sobre esos “lugares antropológicos” de los últimos años treinta, que estaban ahí para los encuentros de personas con antecedentes e intereses diferentes que vinieron a reflexionar de forma distinta y novedosa sobre la “cultura” en América Latina.

Así, el discurso sobre la “Afro-Cuba”, que tomó cuerpo en los últimos años treinta entre los escritores del movimiento afrocubano y entre antropólogos como Fernando Ortiz, puede ser leído como parte de un conjunto de preocupaciones más amplio sobre el significado de la raza y la cultura, que estaba en debate entre muchos antropólogos del momento. Y si antropólogos como Fernando Ortiz asentaron las bases conceptuales de un nuevo paradigma de la “cultura en Cuba, no de la raza”, Federico García Lorca fue uno de sus ilustres promotores.

Traducción: Andrés Gil von der Walde

5. Referencias bibliográficas

APPEL, Alfred Jr.

2002 *Jazz Modernism. From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce*. New York: Alfred A. Knopf.

ARCHER-STRAW, Petrine

2000 *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. New York: Thames & Hudson.

BIANCHI ROSS, Ciro

1998 *García Lorca. Pasaje a La Habana*. Barcelona: Puvill Libros, Pablo de la Torre.

BRONFMAN, Alejandra

2004 *Measures of Equality. Social Science, Citizenship, and Race in Cuba, 1902-1940. Envisioning Cuba*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.

CABRERA, Lydia

1983 [1954] *El monte. Igbo-Finda-Ewe Orisha-Vititi Nfinda. (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba)*. Miami: Colección del Chicherekú.

CABRERA INFANTE, Guillermo

1986 "Lorca hace llover en La Habana". *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-343: 242-248. Número especial: *Homenaje a García Lorca*.

CARPENTIER, Alejo

1946 *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

EISENBERG, Daniel

1977 "A Chronology of Lorca's Visit to New York and Cuba". *Kentucky Romance Quarterly*, 24: 233-50.

GARCÍA LORCA, Federico

1988 *Poet in New York*. New York: Farrar, Straus and Giroux. Edición revisada de Christopher Maurer. Traducción de Greg Simon y Steven F. White.

1996 *Teatro. Obras Completas*. Vol. II. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.

1997a *Epistolario completo. Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra. Edición de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson.

1997b *Prosa. Obras Completas*. Vol. III. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. Edición de Miguel García-Posada.

GARCÍA LORCA, Francisco

1980 *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.

GIBSON, Ian

1989 *Federico García Lorca. A Life*. New York: Pantheon Books.

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida

1986 *Corresponsales españoles de José María Chacón*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ITURRIA SAVÓN, Miguel (Ed.)

2006 *Miradas cubanas sobre García Lorca*. Sevilla: Renacimiento.

JARNÉS, Benjamín

1929 "Raza, grillete". *Revista de Avance*, 4. 30, 15 de enero: 8-9; 80.

KUTZINSKI, Vera M.

1993 *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, London: University Press of Virginia. Colección New World Studies. Edición de A. James Arnold.

LOPE DE VEGA, Félix

1980 *La dama boba*. Madrid: Cátedra. Edición de Diego Marín.

2001 *Celina. Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

MANZONI, Celina

2001 *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

MARINELLO, Juan

1965 *García Lorca en Cuba*. La Habana: Belic. Ediciones Especiales.

1989 *Obras. Cuba: Cultura*. La Habana: Letras Cubanas. Edición de Ana Suárez Díaz.

MARTÍNEZ CARMENATE, Urbano

2002 *García Lorca y Cuba: todas las aguas*. La Habana: Centro Juan Marinello.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael

1992 *Federico García Lorca: mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. Madrid: Editorial Casariego.

MOORE, Robin

1997 *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

ORTIZ, Fernando

1993 *Etnia y sociedad*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Edición de Isaac Barreal.

PÉREZ, Louis A.

2006 *Cuba. Between Reform and Revolution. Latin American Histories*. 3ª ed. New York: Oxford: Oxford University Press. Edición de Thomas E. Skidmore.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo

1989 *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

ROJAS, Rafael

2005 "Transculturation and Nationalism", en Mauricio A. Font y Alfonso W. Quiroz (eds.), *Cuban Counterpoints. The Legacy of Fernando Ortiz*. Lanham, Boulder: Lexington Books, 65-73.

SCHWARTZ, Rosalie

1997 *Pleasure Island. Tourism and Temptation in Cuba*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

SIMMEL, Georg

1996 "The Stranger", en Werner Sollors (ed.), *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*. New York: New York University Press, 37-42.

SOLLORS, Werner (Ed.)

1996 "Foreword: Theories of American Ethnicity", en *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*. New York: New York University Press, X-XLIV.

STOCKING, George

1968 *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology*. New York: Free Press.

THOMAS, Hugh

1998 *Cuba or The Pursuit of Freedom. New York, 1971*. New York: Da Capo Press. Edición revisada.

