

Tres viajes a Harlem

En la calle sólo había un necio a la vista. Era un blanco.

Chester Himes

La primera vez que estuve en Harlem fue de la mano de Chester Himes. Mi puerta de entrada fue el alucinado arranque de su novela *Todos muertos*, con una mujer de increíble belleza africana que recorre Harlem en un Rolls Royce de oro macizo, y un motorista decapitado regando de sangre las aceras nevadas. La violencia descarnada y surrealista de las novelas de Himes fijó el esquema básico de mi comprensión de Harlem: territorio mitológico del engaño, la desconfianza, el racismo y la desigualdad, trillado por personajes mucho más que excesivos en su perpetua lucha por la supervivencia.

La segunda vez que estuve en Harlem fue de la mano de Ralph Ellison. Su impresionante novela *El hombre invisible* me llevó de vuelta al escenario que había conocido con Himes, o a uno muy cercano. De nuevo el engaño, la desconfianza, el racismo, la desigualdad, los personajes extremos. De nuevo ese clima alucinatorio que Himes dosificaba para marcar el compás de la narración, pero en Ellison era un *crescendo* que terminaba por apoderarse de todo.

Sin embargo, Ellison aportaba algo más: un denso simbolismo que yo no conseguía —no consigo— descifrar del todo. Y no creo que sea casual: en muchos sentidos, *El hombre invisible* es un libro escrito «en clave». La trayectoria del protagonista sobrepasa un límite a partir del cual su experiencia y sus reacciones —las de una persona racializada en un territorio hostil— se vuelven difíciles de entender para quien no esté marcado por lo que Frantz Fanon llamaba «la experiencia vivida del negro»¹.

La tercera vez que estuve en Harlem fue de la mano de mi compañera, recorriendo las mismas calles que me habían abierto Himes y Ellison. No encontré ninguna de las leyendas asociadas al barrio. Vi, eso sí, el imparable frente de la gentrificación, que avanza allí como en todas

partes. Vi trabajo y rutina, personas devastadas de forma inaudita por la droga y la enfermedad mental, monstruosos bloques de lo que sea que allí llamen protección oficial, jóvenes que lanzaban los dados contra un escalón como en una foto de Roy Carava o Gordon Parks. Vi, en pequeños gestos cotidianos, la tensión latente entre negros pobres y clase media negra. También la alegría y la vitalidad que en Nueva York sólo pude encontrar entre las gentes negras y latinas. Pero nada que me remitiera a las mitologías del Harlem literario y cinematográfico, más allá del teatro Apollo, esponsorizado ahora por Coca Cola.

Quizá me faltó tiempo, o quizá no logré trascender la mirada de un turista algo más atento que la media —pero turista al fin al cabo—. En cualquier caso, no me resigno a asumir que una cosa es la literatura y otra la realidad. Si lo hiciera, el fantasma de nuestro maestro, Juan Carlos Rodríguez, me tiraría de las orejas para recordarme que la literatura no es más que otra interfaz de la ideología. Y que la ideología es otro plano de la realidad, y no pocas veces el plano determinante.

Así, el problema estaría en precisar la articulación del Harlem material y el Harlem mítico de la producción cultural (vale decir ideológica, por seguir con Juan Carlos). Acaso *El rey de Harlem* sea uno de los mejores puntos de apoyo para descifrar esa articulación, al menos desde nuestra periferia geográfica y cultural. Por eso estamos aquí.

Invertir la mirada

Cada día, cuando nos veis a nosotros, la gente negra (...) nos miráis como algo que siempre va a estar ahí, y creéis que nos conocéis, pero nuestra historia es mucho más extraña de lo que pensáis, y no somos lo que parecemos.

Richard Wright

Hablemos entonces de *El rey de Harlem*. Debería aclarar aquí que mi aproximación a García

1. Fanon, 2009, pp. 111 y ss.

EL REY DE HARLEM GONTRA KING KONG

Lorca siempre ha sido un tanto esquinada. Se inició en un ya lejano 1998 gracias a la celebración del «Año Lorca», pero en un sentido muy diferente al que pretendían los promotores del acontecimiento. En lugar de adorar al fetiche que estaba construyendo la incipiente industria lorquiana, a mí —pretencioso adolescente anarquista— me dio por rumiar sobre los ángulos muertos del discurso oficial: ¿por qué se celebraba el nacimiento del poeta y se obviaba por completo su muerte? ¿Por qué no se hacía la más mínima mención a su homosexualidad? Reflexiones que jamás salieron de la marginalidad en que me movía, y que años después desarrollé por escrito en un panfleto —y lo digo con orgullo— que se ha reeditado no hace mucho². Con todo, mi atención no se dirigía todavía a García Lorca en sí, ni a su obra. Mis antenas de hormiga apuntaban, implacables, al enemigo capitalista, encarnado en esa «fábrica lorquiana» que se estaba constituyendo ante nuestros ojos.

Aún tuvieron que pasar años para que el poeta más simpático del mundo volviera a cruzarse en mi camino, y lo que medió en ese reencuentro fue el flamenco. Como ilustrador, había decidido enfocar mi trabajo sobre este tema, que comenzó a obsesionarme hace más de una década. Apenas entré en el jardín jondo —o jungla, si se prefiere— empecé a encontrar por todas partes el rastro de García Lorca. Estaba, de manera implícita o explícita, en muchos esquemas conceptuales (no por disparatados menos inamovibles) que pretendían explicar este fenómeno sociocultural. Se había cronificado entre las estrategias de legitimación que aún hoy necesita desplegar el flamenco, particularmente frente al público de clase media que acude a los teatros. Había marcado la sensibilidad de artistas a los que admiro profundamente, e inspirado obras capitales como *Omega* o *La leyenda del tiempo*. Gran parte de la iconografía flamenca era ya, de hecho, una iconografía lorquiana, presidida por el omnipresente cliché del «duende». Estaba claro que no podría trabajar sobre el flamenco sin trabajar sobre todo eso. Es más, los encargos «flamencos» que recibía trajeron como consecuencia casi lógica otros encargos «lorquianos», que me hicieron profundizar gradualmente en la vida y obra del personaje.

2. Seisdedos (Álvaro García): *Retablo de la devastación. Sobre la destrucción física, social e imaginaria de la ciudad de Granada, 1936-2006*. Biblioteca Social Hermanos Quero, 2022.

Así, confrontar con García Lorca y su universo se convirtió en un empeño creativo que he ido resolviendo de forma un tanto azarosa y contradictoria, al compás de mis propios impulsos o de los encargos que recibía. En los diez años que llevo ejerciendo como ilustrador ninguna figura ha sido capaz de retener de esa manera mi atención, mis obsesiones y mis contradicciones. No se me ocurre mayor muestra de respeto, y que nadie se llame a engaño sobre eso. Pero «más bien he venido a luchar», a situar a García Lorca en el terreno de conflicto que, en mi opinión, le corresponde. Y eso no se puede hacer desde la habitual fetichización lorquista. Para afrontar el desafío de ilustrar *El rey de Harlem* no sólo ha sido necesario tomar distancia con el texto, sino también con el autor, y más aún con *Federico*, el sonriente y pegajoso logotipo al que ha sido reducido.

Entendamos ese tomar distancia como *distanciar*, en el sentido que le daba Brecht: «quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad»³. Cuando leemos *Norma y paraíso de los negros* o *El Rey de Harlem*, por ejemplo, nos parece «natural» ver a *los negros* a través de la mirada de García Lorca. Yo me propuse invertir el prisma e intentar ver a García Lorca a través de la(s) mirada(s) negra(s). Es decir, interpretar las imágenes poéticas lorquianas a través de la historia y la cultura afroamericanas.

Este enfoque implicó un largo proceso de documentación sobre Harlem y la norteamericana negra. Lo sorprendente es que, a medida que profundizaba en el tema, iba encontrando claves para traducir a imágenes muchos versos que al principio me habían parecido poco menos que imposibles. Ahí iban encajando las grandes revueltas raciales de Harlem de 1935, 1943 y 1964; el fenómeno de encarcelamiento masivo que aflige a los EEUU; la paradoja de un ghetto condenado a ser sonriente patio de recreo de los blancos; la larga tradición harlemita de agitadores callejeros; la degradación urbana iniciada en los años sesenta; la problemática específica de la clase obrera negra; los logros de la cultura afroamericana y muchos otros aspectos. Tantos, de hecho, que una parte importante ha quedado sin desarrollar.

En general, estos aspectos históricos desbordan tanto la época de la breve estancia de García Lorca (1929) como las obviedades que él tuvo bien presentes: el pasado esclavo y los linchamientos. Sin embargo, a lo largo del proceso de creación no dejaba de asombrarme que la realidad histórica, incluso posterior a su visita a Harlem, aportara un sentido posible y coherente a sus versos más crípticos. Y no quiero que se me malinterprete: es imposible entender — no digamos ya ilustrar— *El rey de Harlem* desde una perspectiva meramente historicista. Lo que intento decir es que fue el acercamiento a las «miradas negras» lo que me facilitó ese distanciamiento del texto que yo necesitaba; la posibilidad de leerlo desde otra perspectiva y bajo una luz que antes me hubiera parecido extraña.

Y bajo esa luz comencé también a percibir que el subsuelo ideológico del texto era profundamente accidentado y contradictorio. Como las alcantarillas de la gran ciudad de Nueva York, estaba lleno de fracturas y zonas de sombra que tenía que cartografiar para no perderme en ellas. Resultó que bajo el laberinto textual de *El rey de Harlem* había aún otro laberinto. En él voy a adentrarme ahora, asumiendo el riesgo que todo laberinto entraña.

Todos los negros el negro

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.

Federico García Lorca

La que acabamos de leer es una de las sentencias de García Lorca más citadas, extraída de la entrevista que concedió a Rodolfo Gil Benumeya en 1931⁴. Es una de las preferidas de lo que podríamos llamar «ala izquierda» de la exégesis lorquiana, que la ha esgrimido mil veces como prueba palmaria del compromiso social del poeta y su solidaridad con los oprimidos. Se trata de un indiscutible, e indiscutido, lugar común. Por eso mismo, merece la pena profundizar en esa «comprensión simpática», particularmente

3. Brecht, 2004, pg 83.

4. García Lorca, 2008, VI, pg 505.

en lo que se refiere al «negro» que «todos llevamos dentro».

Para ello empezaremos, no obstante, por los gitanos. ¿Qué lector de García Lorca no conoce a Soledad Montoya, a Preciosa, a Anunciación de los Reyes, a Antonio Torres Heredia o al Amargoso? En efecto, «sus» gitanos acostumbran a tener nombre y apellidos. Hasta el gitano de la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, por mucho que insista en llamarse sólo «gitano», podría ser llamado Gitano. Porque incluso cuando no son nombrados, aunque su creador pretenda erigirlos continuamente en arquetipos raciales, los gitanos de García Lorca son protagonistas de vivencias propias, personales, que los singularizan⁵.

No sucede así con los negros, que para García Lorca son siempre un conjunto nombrado en plural. Por algo la sección de Poeta en Nueva York que les dedica se titula justamente así: *Los negros*. Este sujeto único, enunciado en plural, protagoniza *Son de negros en Cuba*, *Norma y paraíso de los negros* y *El rey de Harlem*, donde el poeta se dirige a él reiteradamente, en tono de paternal amonestación: «Negros, negros, negros, negros». Hay una única y evidente excepción a esta regla: el propio rey de Harlem. Pero no se trata de un personaje cualquiera, pues según advierte el poeta en su conferencia—recital *Un poeta en Nueva York*, representa nada menos que «el espíritu de la raza negra»⁶. Significativamente, García Lorca sólo individualiza a un negro en tanto que síntesis arquetípica de todos los negros.

Esta carencia de individualidad de los negros de García Lorca parece obedecer a razones más profundas que una mera decisión estilística. En palabras de Lewis R. Gordon,

«el negro es, a la postre, “anónimo”, lo que significa que el “negro” se identifica con los “negros”. Mientras que “negros” no es un nombre propio, el racismo antinegro hace que funcione como tal (...) Cada negro es, por lo tanto, irónicamente anónimo en virtud de un ser llamado “negro”»⁷.

Dicho de otro modo: desde la mirada dominante, el grupo subalterno siempre se presenta como masa indiferenciada. Es preciso decir que García Lorca no escapó a esta determinación ideológica, tan vigente en su época como en la nuestra. Cuando escribo *los negros* en cursiva es justamente para referirme a ese plural indiferenciado que, desde la mirada blanca, engloba a todos los negros y los reduce al arquetipo del negro. Si al leer *El rey de Harlem* nos resulta «natural» entender a los negros a través de la mirada de García Lorca, no es sólo porque toda una maquinaria (académica, cultural, mediática) nos ha enseñado a «no cuestionar la mirada del genio». Es también porque esa mirada reafirma una gran cantidad de estereotipos profundamente arraigados en nuestra cultura, y que por supuesto compartimos de forma más o menos inconsciente.

Quiero destacar otro aspecto particular de la «comprensión simpática» de García Lorca sobre los negros: se trata de su sexualización, latente en algunos textos y bastante explícita en otros. Basta una lectura atenta de *Son de negros en Cuba* o de su ya citada conferencia, donde el poeta se refiere a la población de Harlem en conjunto como «toda esa carne robada al paraíso»⁸. Esta sexualización no remite únicamente a una mera atracción carnal, o a los encuentros eróticos concretos que el autor tuviera en Nueva York y Cuba. Aunque sin duda se articula con estas experiencias personales, la sexualización de los negros forma parte de esa estructura ideológica que Lewis llama «racismo antinegro», y que descansa sobre la reducción del negro a lo biológico—sexual, lo primitivo—salvaje, lo animal—irracional... A la identificación del negro, en última instancia, con una Naturaleza entendida en términos negativos, como némesis de la Razón, la Civilización, etcétera.

No se trata, en absoluto, de censurar la atracción del poeta hacia los hombres negros; tan solo de hacer notar que jamás se hubiera referido en los mismos términos a ningún otro grupo. Lo hace respecto a los negros porque la percepción social de éstos, desde el mundo blanco, está atravesada por una fantasmagoría

5. Como muestra de una incipiente crítica del gitanismo de García Lorca, véase el artículo de Helios Garcés *Entre García Lorca y el orientalismo doméstico*, www.ctxt.es, 29-5-2020 (consultado el 30-12-2023).

6. García Lorca, 2008, VI, pg 347.

7. Gordon, Lewis R.: *A través de la zona del no ser*. En Fanon, 2009, pg. 220.

8. García Lorca, 2008, V., pg. 343 y ss. A continuación la cita completa (los subrayados son míos): «[Yo] Protestaba de toda esta carne robada al paraíso, manejada por judíos de nariz gélida y alma secante, y protestaba de lo más triste, de que los negros no quieran ser negros, de que se inventen pomadas para quitar el delicioso rizado del cabello, y polvos que vuelven la cara gris, y jarabes que ensanchan la cintura y marchitan el succulento kaki de los labios».

sexual. Frantz Fanon lo explicaba en sus singulares términos psicoanalíticos:

«Toda adquisición intelectual reclama una pérdida del potencial sexual. El blanco civilizado conserva la nostalgia irracional de épocas extraordinarias de licencia sexual, de escenas orgiásticas, de violaciones no castigadas, de incestos no reprimidos. Esos fantasmas, en un sentido, responden al instinto de vida de Freud. Proyectando esas intenciones en el negro, el blanco se comporta “como si” el negro las tuviera realmente»⁹.

Más allá de la poesía o de los chascarrillos que inundan la cultura popular, esta identificación subterránea del negro con una potencia sexual desatada tiene peligrosas implicaciones prácticas. Para el caso concreto de EEUU, Angela Davis describe cómo esas proyecciones fantasmales se concretaron en la aparición del mito del violador negro, con un largo corolario de linchamientos y ejecuciones de inocentes¹⁰.

Hay que subrayar que esta asociación negro—sexo no es más que otra faceta de la asociación negro—Naturaleza, la cual subyace en lo más profundo del imaginario colonial y atraviesa *El rey de Harlem*—y por supuesto *Norma y paraiso*—. Esta asociación se aprecia muy claramente en la conferencia—recital de García Lorca sobre sus experiencias neoyorquinas:

«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, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado, o [de] clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado y los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto.»¹¹

Se desprende que el sufrimiento colectivo de los afroamericanos no es resultado del

racismo, la marginación, la explotación, la pobreza y la violencia. Nace, por el contrario, de su congénita incapacidad para usar un tenedor. Hasta la tecnología más elemental entra en contradicción con la esencia primitiva e irracional que define a *los negros*. Esta actitud condescendiente —por decirlo con delicadeza— alcanza su paroxismo a continuación (los subrayados son míos):

«Otra vez, vi a una niña *negrita* montada en bicicleta. Nada más enternecedor (...) La miré fijamente y ella me miró. Pero *mi mirada* decía: “Niña, ¿por qué vas en bicicleta? ¿Puede una *negrita* montar en ese aparato? ¿Es tuyo? ¿*Dónde lo has robado?* ¿Crees que sabes guiarlo?” Y, *efectivamente*, dio una voltereta y se cayó con piernas y ruedas por una *suave* pendiente.»

Es un consuelo saber que, al menos, era «suave» la pendiente por la que se precipitó la *negrita* tras recibir semejante andanada del poeta, que hubiera derribado al mismísimo Joe Louis. Ese matiz de suavidad parece introducido *ad hoc* para atenuar la violencia de la narración: con el solo poder de su mirada de hombre blanco, el poeta prohíbe a una niña negra montar en bicicleta y la castiga con una caída. El mero uso de la bicicleta por una persona negra basta para perturbar las fantasías primitivistas del autor —*su mirada*, justamente—. No es casual que la anécdota (por supuesto inventada) sea protagonizada por una niña. La infantilización de las personas negras es otra constante de la mentalidad colonial, y se ve una y otra vez subrayada por el diminutivo: *el negrito*, *la negrita*.

Creo que lo expuesto —a falta de espacio para un desarrollo más amplio— basta para sostener que la «comprensión simpática» de García Lorca estaba lastrada por un imaginario racista, por decirlo finalmente con todas las letras. Podemos sorprendernos si queremos, pero como señala Carlos García Simón, «lo más peculiar de todo es que los textos de Lorca son públicos y accesibles, no se cesan de publicar, representar y citar por todas partes y, a su vez, parecen invisibles»¹².

¿Eso es todo? Claro que no. Ojalá las cosas fueran tan fáciles. Pero entonces no estaríamos

9. Fanon, 2009, pg 147.

10. Davis, 2022, pg. 207.

11. García Lorca, 2008, VI, pp 346-347.

12. García Simón, Carlos. *Duende, nación y contrarrevolución. Los escritos flamencos de Lorca*. En García Lorca, 2023.

aquí, ni García Lorca sería el centro de tantas obsesiones. Y es que en el fondo de *El rey de Harlem* late una contradicción sin resolver, y en ella reside la potencia de este texto inagotable.

La máscara infinita

¿Qué hago con el público si le quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara... Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

Federico García Lorca

García Lorca —como todo el mundo— era hijo de su época y su condición social. Por ello, arrastraba una aplastante carga de prejuicios, no solo con respecto a *los negros*, sino a muchas otras cuestiones en las que no vamos a entrar aquí. Pese a todo, no me cabe ninguna duda de que su «comprensión simpática», por más que distorsionada, era del todo sincera. Sin esa empatía, sin esa capacidad de sintonizar el dolor de los otros, no se puede escribir algo como *El rey de Harlem*. Pero la raíz de esa empatía no está, por supuesto, en «ser de Granada», la circunstancia banal aducida por el propio poeta. «Ser de Granada» no nos inclina *per se* a la comprensión simpática de nada ni de nadie —de hecho, parece ser más bien al contrario—.

Nos recordaba Juan Carlos Rodríguez que García Lorca escribía desde el *deseo* y la *diferencia*¹³. Y en efecto, habría que buscar el origen de la «comprensión simpática» de García Lorca hacia «los perseguidos» en un hecho que no podía declarar abiertamente en una entrevista: su homosexualidad. La violenta necesidad de ocultar su condición le situaba en un plano análogo al de los afroamericanos. Hablo de la obligación de fingir continuamente, de vivir bajo una *máscara*.

«Llevamos la máscara que miente y sonrío,
nos oculta las mejillas,
[nos ensombrece los ojos.
Pagamos la deuda al engaño humano;
sonreímos con el corazón rasgado
[y sangrante
y con un millar de sutilezas en la boca.

»¿Por qué habría el mundo de poseer
[la inteligencia
para contar nuestras lágrimas
[y nuestros suspiros?
No, que solo nos vean cuando
llevamos la máscara.»

Estas líneas pertenecen al poema *Llevamos la máscara*, obra de Paul Laurence Dunbar, uno de los más destacados escritores afroamericanos del XIX¹⁴. Lo que subyace es una estrategia de supervivencia bien conocida por todos los grupos subalternos: la necesidad de ofrecer al dominador —por lo general un blanco— la imagen de inferioridad que él quiere ver. Cualquier desviación de esa imagen subalterna es castigada de inmediato. Lo veíamos en la parábola lorquiana de la *negrita* que desafía la *mirada* del poeta montando en bicicleta. Pero podrían ponerse ejemplos mucho más trágicos, como los linchamientos que en el sur castigaban el más mínimo gesto de orgullo —real o imaginado— proveniente de un negro.

La experiencia y la cultura afroamericanas están atravesadas por el tema de la «máscara» —o el «velo», como lo llamó W. E. B. Du Bois¹⁵—, de una vida oculta bajo las apariencias que impone la mirada blanca. Es, por ejemplo, el tema central de *Passing*¹⁶, afamada novela de la escritora Nella Larsen, quien fuera anfitriona de García Lorca en Harlem. La «máscara» es también la maldición que pesa sobre el protagonista de *El hombre invisible*, que incluso entre negros se ve forzado una y otra vez a actuar como un *negro*. Y ello porque la mirada blanca tiene el poder de convertir en relación social efectiva todos los fantasmas que proyecta sobre él, pero es incapaz de verlo a *él* más allá de la «máscara».

Como homosexual en una sociedad radicalmente homófoba y patriarcal, García Lorca conoció muy bien esa estrategia de superviven-

13. Rodríguez, 1994, pg. 9.

14. Citado en Kelley, 2022, pg. 35.

15. Du Bois, W. E. B. *Las almas del pueblo negro*. Ed. Capitán Swing, 2020.

16. Contamos con una edición española: *Claroscuro*, ed. Contraseña, 2011.

cia: ocultar la propia condición, fingir que se es lo que no se es. No en vano, el tema de la «máscara» aparece con frecuencia en su obra. Está, por supuesto, en *Poeta en Nueva York* y *El rey de Harlem*. Pero me interesa más traer aquí un pasaje de *El público* (el subrayado es mío):

«HOMBRE I: Yo no tengo máscara.

»DIRECTOR: No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. *Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.*»¹⁷

Sabemos que *El público* comenzó a gestarse durante la estancia neoyorquina de García Lorca, y sabemos de su intención inicial de ilustrar *Poeta en Nueva York* con una serie de imágenes que incluían la fotografía del linchamiento de un hombre negro. Con estos datos, resulta inequívoca la referencia al «muchacho de América», colgado de un árbol por «burlar la máscara». García Lorca identificaba claramente la «máscara» de *los negros* con la que él, como homosexual, se veía forzado a llevar. Esa es la base de la «comprensión simpática» que le lleva a escribir *Norma y paraíso* y, sobre todo, *El rey de Harlem*:

«Yo vi en un cabaret (...) 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 Harlem.»¹⁸

García Lorca alcanzó a comprender que, al igual que él, la Norteamérica negra llevaba una gigantesca «máscara». Y eso es mucho: la mayoría no entiende en una vida lo que él entendió en apenas unas semanas. Pero no entendió que esa «máscara» era una concreción del racismo en tanto relación social estructural. La identificó, por el contrario, con unas supuestas «apariencias» tecnológicas que la sociedad americana imponía a *los negros*. Sin comprender la verdadera naturaleza de la «máscara», no podía comprender tampoco lo que había tras ella. In-

capaz de trascender el imaginario colonial, dio por sentado que sólo podía tratarse del negro—Naturaleza: el negro-sexo, el negro-primitivo, el negro—salvaje, el «negro negrito de Angola»¹⁹.

Y eso a pesar de haber alternado con la más selecta intelectualidad negra. Por su correspondencia sabemos que se codeó con la ya citada escritora Nella Larsen. Ésta incluso le invitó a una fiesta en su casa, a la que seguramente asistieron otros exponentes del llamado «Renacimiento de Harlem». En plena floración de pintores, músicos, escritores y otros artistas negros, García Lorca es capaz de escribir sin despeñarse que «es la danza la única forma de su dolor y la expresión aguda de su sentimiento»²⁰. Ante afirmaciones así, uno se pregunta si el poeta no se enteraba o no se quiso enterar; si es que la barrera idiomática—aunque afirmaba desenvolverse en Harlem hablando francés—le impidió entender lo que tenía delante, o más bien que la actividad intelectual afroamericana era tan perturbadora para su mirada blanca como lo eran las bicicletas de los niños negros.

Sin embargo, y aquí está lo asombroso, García Lorca es capaz de trascender su propio inconsciente ideológico, dando forma en *El rey de Harlem* a una dialéctica en la que el imaginario colonial termina devorándose a sí mismo. Ya hemos dicho que el dolor, la alienación de *los negros*, son aspectos centrales en *El rey de Harlem*. El poeta les exhorta, les propone una salida. En sí, esto ya resulta extraño: podría haberse limitado a levantar acta poética del malestar negro, o a versificar sobre Harlem desde el mismo pintoresquismo supremacista que destila su conferencia. Sin embargo, asume que la triste condición de *los negros* debe ser superada, y para ello propone nada menos que la liquidación radical de la megamáquina americana: que la jungla devore Nueva York. No se trata de que *los negros* de Nueva York vayan a África—como pretendía el movimiento de Marcus Garvey—, sino de que África venga a ellos.

El giro es desconcertante. Obediente al imaginario colonial, García Lorca concibe a *los negros* como criaturas primitivas, cercanas al puro estado de Naturaleza. Pero en ese punto asume consecuentemente que para que *los negros* vivan—y deben vivir—tiene que hundirse

17. García Lorca, 2008, V, pp 117-118.

18. García Lorca, 2008, VI, pg 347.

19. García Lorca, 2008, VII, pg 1052.

20. García Lorca, 2008, VI, pg 346.

todo. Esa metrópolis monstruosa, esa forma de vida que detesta (hay sobradas muestras de ello en *Poeta en Nueva York*) tienen que desaparecer bajo la vegetación selvática. Sólo así *los negros* podrán liberarse de la alienación que les impone la «máscara». Sólo entonces podrán bailar sin estar ausentes de sí mismos.

Es difícil exagerar la radicalidad de esta visión en el contexto en que fue expresada. Casi un siglo después de la escritura de *El rey de Harlem*, la ciencia ficción nos ha acostumbrado a toda clase de escenarios postapocalípticos. Para nosotros, *El planeta de los simios* (Franklin Schaffner, 1968) es ya puro *vintage*, y la imagen de la jungla devorando las ciudades un cliché entre tantos —se diría que una fantasía compensatoria frente al colapso ecológico en ciernes—. Para García Lorca no existía nada de todo eso, escribiendo como lo hacía en pleno apogeo de la industrialización y la dominación colonial europea. Hasta donde alcanzo, apenas pudo disponer de inspiraciones para concebir una imagen tan adversa a su contexto histórico. La más obvia sería *La máquina del tiempo*, la novela de H. G. Wells publicada en 1895. No es casual que Wells fuese un decidido militante anticolonialista, y es interesante recordar que su camino se cruzó con el de García Lorca en 1932, cuando el escritor británico visitó Granada.

Pero más interesante es referirnos al contemporáneo *King Kong* de Merian C. Cooper (1933). En clásico del cine, gran éxito de taquilla en su día, la oscura irracionalidad del mundo colonizado —encarnada por el gran gorila enamorado— sobresalta por un momento el maquínico discurrir de la urbe neoyorquina. Sin embargo, es eficazmente aniquilada por la tecnología bélica más puntera del momento: el avión. Tecnología bien conocida, por cierto, por las poblaciones rifeñas y etíopes, que no pudieron asistir al estreno de *King Kong*, pero fueron cumplidamente gaseadas y ametralladas por las aviaciones española e italiana. No resulta tan difícil, con la perspectiva del tiempo, rastrear estas determinaciones materiales de la producción cultural.

King Kong se nos aparece en cierto modo como reflejo inverso de *El rey de Harlem*, y nos permite entenderlo bajo otra luz. En 1929, la idea de la jungla tropical imponiéndose sobre la metrópolis industrial quintaesenciada (Nue-

va York) tenía unas implicaciones y una carga subversiva que no podemos obviar, por más que se enunciara poéticamente. Era una inversión completa del universo colonial. No está de más señalar que esa visión utópica, la de la selva doblegando a la megamáquina, se verificó en Vietnam apenas unas décadas después.

Ante el alucinante giro escatológico de *El rey de Harlem*, podría objetarse que estamos ante una mera fantasía reaccionaria; una forma singular de la idealización del mundo preindustrial, tan querida por todas las corrientes contrarrevolucionarias desde el siglo XIX. Pero esa idealización —a la que el mismo García Lorca no fue en absoluto ajeno— se vincula siempre al agrarismo, y en *El rey de Harlem* no hay arado, aldea ni párroco que valgan. El caos vegetal que nos presenta es otra cosa bien distinta. Son cicutas y ortigas —símbolos de muerte, no lo olvidemos, en el *Romance del Emplazado*— turbando las «postreras azoteas»; son «flores erizadas» que «asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo», referencias claras a la Estatua de la Libertad y los rascacielos de Nueva York.

Otra posible objeción sería la del racismo ilustrado: la visión lorquiana de *los negros*, felices y bailongos tras el apocalipsis selvático, no sería más que otra reformulación del arquetipo del «buen salvaje». Sin negar las evidentes trazas de Rousseau que contienen los poemas «negros» de García Lorca, hay que hacer notar dos cosas. En primer lugar, el «paraíso de los negros» que propone *El rey de Harlem* no se sitúa en tierras lejanas ni en un pasado remoto: está en el futuro y en el epicentro del mundo capitalista, la ciudad de Nueva York. En segundo lugar, lo que según el texto dará paso a ese feliz estado de Naturaleza es un terrible baño de sangre. Sin despreciar los complejos simbolismos de la sangre en la obra lorquiana²¹, lo que planea aquí es el fantasma de la inexorable venganza de los esclavos. Más que suficiente para perturbar la calma de cualquier ilustrado —en particular de los contemporáneos de la revolución haitiana de 1791—, y para poner en cuestión la filiación rousseauiana de *El rey de Harlem*.

La enorme paradoja de *El rey de Harlem* es que se apoya en el imaginario colonial para arrasar simbólicamente con todos los atributos materiales de la dominación blanca —la superioridad tecnológica, el capitalismo industrial, la concentración

21. Analizados en profundidades por Miguel García Posada en su imprescindible *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (ed. Akal, 1981), que ha resultado clave para la realización de este proyecto.

urbana—, cuyo símbolo máximo era la ciudad de Nueva York. En esta contradicción reside en última instancia la potencia del poema, que se mantiene vigente hasta hoy, cuando los problemas del racismo y la colonialidad vuelven a estar en primer plano bajo máscaras infinitas —si es que alguna vez dejaron de estarlo—. El propio fin de la «civilización», horizonte utópico/distópico del poema, es una perspectiva que debemos considerar cada vez más seriamente. Así, pensar *El rey de Harlem* nos permite pensar nuestro mundo de una manera inquietantemente inmediata.

Epílogo

De todos modos, hay que ser claro.
Yo no vengo hoy para entretener a
ustedes. Ni quiero, ni me importa,
ni me da la gana. Más bien he
venido a luchar.

Federico García Lorca

Las conclusiones de este largo preámbulo no fueron lo que me llevó a ilustrar *El rey de Harlem*. No son un punto de partida sino de llegada —o quizá tan sólo una estación de paso—, en la medida en que la investigación, la reflexión y la elaboración teórica son parte de mi proceso creativo.

Si he de ser sincero, no recuerdo ya cómo nació la idea de ilustrar *El rey de Harlem*. He desarrollado este trabajo en un tortuoso recorrido de cinco años, y por el camino he llegado a olvidar el punto de partida. Sí recuerdo que me pareció al principio un reto casi imposible, y posiblemente es ese desafío lo que ha mantenido vivo el proyecto. A lo largo del proceso, surgieron muchos problemas que no tenían que ver únicamente con la comprensión del texto, sino también con su representación. Sin embargo, no he querido alargarme explicando, punto por punto, las decisiones gráficas que hay detrás de este trabajo, por qué determinados versos me han conducido a determinadas imágenes, etcétera. Las ilustraciones deben hablar por sí mismas, o en todo caso en su confrontación con el poema que les ha dado la oportunidad de nacer. Si en ellas hay aspectos oscuros o de difícil comprensión... ¿acaso no sucede lo mismo con el propio texto al que acompañan?

Hace años, la ilustradora África Fanlo me dijo que no deberíamos ilustrar un escrito si no

aportamos *algo* a lo que ya está contenido en él. Esta enseñanza me ha acompañado desde entonces, y eso es lo que he intentado con este *Rey de Harlem* poniendo en juego toda mi capacidad. ¿Me habré estrellado contra un texto tan complejo? Eso lo juzgarán los y las visitantes de esta exposición. En cualquier caso, habrá valido la pena asumir el reto, porque bajo la máscara de *Federico*, con su sonrisa congelada, late un tenso nudo de contradicciones que nos siguen interpelando.

Seisdedos

febrero de 2024

Bibliografía

- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ed. Alba, 2004.
Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Ed. Akal, 2022.
Du Bois, W. E. B. *Las almas del pueblo negro*. Ed. Capitán Swing, 2020.
Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Ed. Akal, 2009.
García Lorca, Federico. *Escritos flamencos*. Ed. Casimiro Libros, 2023.
García Lorca, Federico. *Obra completa*. Ed. Akal, 2008.
Kelley, Robin D. G. *Historia oculta de la rebelión negra*. Ed. Levantafuego, 2022.
Rodríguez, Juan Carlos. *Lorca y el sentido*. Ed. Akal, 1994.