

Taking the Blues Away. La segunda edición de *The New Negro*

Peter Hulme*

Resumen: En este artículo se examinan las primeras dos ediciones de la antología de Alain Locke, *The New Negro: An Interpretation*, considerada como el texto clave de lo que más tarde se conoció como el Renacimiento de Harlem. Generalmente se informa que la primera edición se publicó en 1925 y se reimprimió en 1927. Sostengo que la versión de 1927 debería, de hecho, ser considerada como una segunda edición, dada la importante supresión de los dos dibujos de Miguel Covarrubias que habían aparecido en la edición original como “Jazz”. Uno de ellos, que recibe el título de “Baile de blues”, se analiza de cerca a través de sus otras dos apariciones: la primera, en el libro *Blues: An Anthology* de W.C. Handy (1926), y la segunda en *Vanity Fair*, que ilustra una historia del amigo de Covarrubias, el escritor caribeño Eric Walrond. Se presta atención al escenario de la historia, el Sugar Cane Club, a menudo visto como el epítome de los *cabarets* de jazz en Harlem. Luego abordo la decisión de Locke de omitir los dibujos de Covarrubias de la segunda edición de *The New Negro* a través de la consideración de los eventos de 1926, posiblemente el pináculo del Renacimiento de Harlem, pero un año que vio intensos debates sobre la propiedad de las representaciones del jazz en la escritura negra.

Palabras clave: Alain Locke, *The New Negro*, Miguel Covarrubias, Renacimiento de Harlem, escritura negra.

Abstract: This article examines the first two editions of Alain Locke’s anthology *The New Negro: An Interpretation*—universally regarded as the key text for what later became known as the Harlem Renaissance—is usually reported as having been published in 1925 and reprinted in 1927. I argue that the 1927 version should in fact be regarded as a second edition, given the significant excision of the two Miguel Covarrubias drawings that had appeared in the original edition as “Jazz”. One of those drawings, given the title “Blues Dancing”, is analyzed closely via its two other appearances, one in W.C. Handy’s *Blues: An Anthology* (1926), the other in *Vanity Fair*, illustrating a story by Covarrubias’s friend, the Caribbean writer Eric Walrond. Attention is paid to the setting of the story, the Sugar Cane Club, often viewed as the epitome of jazz cabarets in Harlem. I then address Locke’s decision to omit the Covarrubias drawings from the second edition of *The New Negro* through consideration of the events of 1926, arguably the pinnacle of the Harlem Renaissance but a year that saw intense debates about the propriety of representations of jazz in Black writing.

Keywords: Alain Locke, *The New Negro*, Miguel Covarrubias, Harlem Renaissance, Black writing.

Fecha de recepción: 7 de noviembre de 2022
Fecha de aprobación: 12 de diciembre de 2022

*Does a jazz-band ever sob?
They say a jazz-band’s gay;
Yet, as the vulgar dancers whirled
And the wan night wore away,
One said she heard the jazz-band sob—
When the little dawn was grey.
Langston Hughes, “Cabaret”***

La historia temprana de la publicación de *The New Negro: An Interpretation* de Alain Loc-

ke —considerado universalmente como el escrito clave de lo que más adelante se conocería

* Universidad de Essex, Reino Unido.

Traducción de Antonio Saborit con la colaboración, revisión y permiso de Peter Hulme, autor del ensayo “Taking the Blues Away: The Second Edition of *The New Negro*”, *MELUS*, vol. 47, núm. 2, verano 2022, pp. 1-32, recuperado

de: <<https://academic.oup.com/melus/article-abstract/47/2/1/6623607>>.

** Langston Hughes, “Cabaret”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 1, septiembre de 1925, p. 62.

como el Renacimiento de Harlem— es bien sabida en sus aspectos más generales.¹ Luego de una cena en el Civic Club en Greenwich Village el 21 de marzo de 1924, organizada por Charles S. Johnson (editor de *Opportunity*), con Locke como maestro de ceremonias, Paul Kellogg (editor de *Survey Graphic*) sugirió una entrega especial para exhibir la nueva obra de la que se acababa de enterar. El nombre de Locke se anotó como editor invitado. “Harlem: Mecca of the New Negro” apareció el 1 de marzo de 1925.² Una versión muy aumentada se publicó en forma de libro en diciembre bajo el título *The New Negro: An Interpretation*, la cual conoció una segunda impresión en marzo de 1927 para completar la trilogía textual. Este ensayo sugiere que la frase aparentemente inocua de “segunda impresión”, de hecho, oculta ciertas incorrecciones en las políticas culturales negras que arrojan luces sobre la ambigua postura del jazz y el blues en los novecientos veinte. En particular, pone atención en la poco atendida importancia del artista mexicano Miguel Covarrubias.³

*

¹ George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Harvard University Press / Belknap, 1995, pp. 387-395.

² Alain Locke (ed.), “Harlem: Mecca of the New Negro”, en número especial de *Survey Graphic*, vol. 6, núm. 6, marzo de 1925.

³ La investigación para este ensayo dio inicio en el semestre otoñal de 2018 como “The Stuart Hall Fellow” del Hutchins Center del W.E.B. Du Bois Research Institute en la Universidad de Harvard. Agradezco sentidamente a Henry Louis Gates, Jr., al personal del centro y a los otros fellows por haber hecho de esos cuatro meses una experiencia provechosa. Agradezco la discusión de parte de este material a David Bindman, Matthew Morrison y Christopher Ouma, y en la Harvard Library, a Joshua Lupkin. Algunas de las líneas argumentales en este escrito las expuse en un seminario en el Center for the Study of Africa and the African Diaspora en octubre de 2019, invitación que agradezco a Robyn d’Avignon y Mike Gomez. K.-B. Rau ayudó con pistas para June Clark. Dos lectores anónimos de *MELUS* hicieron valiosas recomendaciones. Pero mi deuda mayor es con Susan Gillman y Jak Peake, por numerosas horas de sabrosas discusiones sobre éste y otros tópicos durante los últimos cinco años.

Walter White, asistente del secretario nacional de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), entendió antes que nadie el potencial de expandir en forma de libro la entrega especial de *Survey Graphic*. En enero de 1925 —mucho antes de la aparición de “Harlem: Mecca of the New Negro”—, White habló por teléfono a Lewis Baer, editor en jefe de Albert and Charles Boni Publishers, y luego Albert Boni llamó a Paul Kellogg para preguntar si sería posible publicar en un libro el contenido de esta entrega especial de la revista.⁴ Boni no tardó en decidir que quería lo que Kellogg caracterizara para Alain Locke como “un volumen mucho más formidable”, del doble de lo de *Survey Graphic*, cuyo alcance fuera el de todo el renacer cultural y que se vendiera como libro de referencia esencial a unos 4.50 dólares.⁵ Kellogg se preguntaba si algo a la mitad de este precio no tendría mayor potencial de venta, pero Locke era de la firme opinión de que el número de *Survey Graphic* ya era “por decirlo así... la edición popular” y que “lo efectivo que ahora había que hacer era documentar, incluso, hasta el punto de hacer algo de lujo, si el Sr. Boni está dispuesto a correr el riesgo, con *The New Negro*”. Locke estaba metidísimo: “Me entusiasma más, creo, que cualquier otra experiencia de mi vida”, según le escribió a Kellogg el 24 de marzo de 1925.

Locke se apoyó en amigos y conocidos en la comunidad negra para conseguir otros ensayos, al tiempo que Kellogg le hacía útiles sugerencias sobre cómo ampliar el alcance del libro. De manera inevitable, los nuevos ensayos empezaron a llegar más despacio de lo que a Locke le

⁴ Según se informa en carta de Paul Kellogg a Alain Locke, fechada el 15 de enero de 1925, en Alain Locke Papers, Moorland-Spingarn Research Center, Howard University, Washington D.C. (en adelante ALP), col. 164, caja 88, folder 6. Véase también Charles W. Scruggs, “Alain Locke and Walter White: Their Struggle for Control of the Harlem Renaissance”, *Black American Literature Forum*, vol. 14, núm. 3, otoño de 1980, pp. 91-99.

⁵ Carta de Paul Kellogg a Alain Locke, 20 de marzo de 1925, en ALP, col. 164, caja 88, folder 6.



Figura 1. Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927 (forros). Alain Locke Papers, Moorland-Spangarn Research Center, Howard University, col. 164, caja 122, fóldeo 12.

hubiera gustado, pero todos los involucrados se pusieron a sacar el mayor provecho de los intereses generados por la entrega de *Survey Graphic* (la cual vendió unos 40 000 ejemplares), de suerte que la corrección y la formación avanzaron a lo largo del otoño y *The New Negro: An Interpretation* apareció en diciembre de 1925 con un tiraje de 3 000 a 5.00 dólares el ejemplar (nada barato, el equivalente a 75.00 dólares actuales), aunque no escandalosamente caro si se considera la extensión del libro (446 páginas) y la calidad de las ilustraciones. El aspecto “de lujo” se logró: salió con un total de 17 láminas en color, notables retratos del artista alemán Winold Reiss, 26 ilustraciones en medio tono y una amplia variedad de discretas viñetas a lo

largo del libro. Como señala Jeffrey Stewart en su biografía de Locke, la escritura en el libro “casi se convirtió en un largo subtítulo”⁶ para las ilustraciones. Tras un inicio lento, el texto se vendió bien y obtuvo comentarios positivos, por lo que los editores acordaron la que por lo general se refiere como segunda impresión, la cual apareció en marzo de 1927: el libro seguía vivo aun en 1933, y para entonces había vendido más de 6 000 ejemplares. Normalmente no se menciona una segunda impresión. Pero de hecho no fue una segunda impresión, sino una segunda edición.

⁶ Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke*, Nueva York, Oxford University Press, 2018, p. 512.

A pesar de su éxito, al parecer *The New Negro* sólo interesó por su valor histórico en las décadas subsiguientes. Sin embargo, el desarrollo de los Black Studies, a mediados de los novecientos sesenta, creó un nuevo interés en los textos primarios de la historia cultural negra y *The New Negro* se volvió a imprimir, primero en dos ediciones “facsimilares” en 1968, luego en el mismo año en una edición rústica de Atheneum, con una introducción del poeta Robert Hayden, la cual conoció 11 reimpresiones entre 1968 y 1986. A ésta le siguieron otras ediciones “facsimilares” en 1970, 1986 y 2015, así como la edición en rústica de Scribner’s, con una introducción del académico Arnold Rampersad, publicada a partir de 1997 bajo el sello de Touchstone de Simon and Schuster, que comprara Scribner’s en 1993. Las ediciones en rústica no sólo suministraron el formato en el que millones de estudiantes han enfrentado *The New Negro* durante el pasado medio siglo; se trata también de las ediciones a las que ha remitido la mayoría de los autores de trabajos académicos sobre este libro, aun cuando éstos sostienen estar discutiendo la edición original de 1925.

La diferencia más obvia entre las dos ediciones originales (1925 y 1927) y las reimpresiones modernas radica en la pérdida de las láminas en color. Cuando el propietario de Atheneum Publishers, Robert J. Zenowich, se acercó a Albert Boni a principios de 1967 con la oferta para sacar una reimpresión en rústica de *The New Negro*, dejó en claro que por el costo no se podrían reproducir las láminas. Ni la reimpresión de Atheneum ni la de Touchstone mencionan esta omisión, a pesar del hecho de que los retratos de Winold Reiss son parte integral de la intervención de Locke al ofrecer, como lo hicieron, una galería de figuras en el estilo aprobado, con el fin de producir una nueva identidad colectiva.⁷ Una diferencia semejante está en el

⁷ Anne Elizabeth Carroll, “Collective Identity in the Anthology: Representing the Race in *The New Negro*”, en *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*, Bloomington, Indiana

peso y en el tacto de los respectivos volúmenes. Cuando Mary White Ovington reseñó la primera edición en marzo de 1926, escribió:

Éste es uno de los libros más hermosos que hemos tenido el placer de palpar y sostener en nuestras manos este año. Se abre con facilidad, tiene una tipografía clara y grande, buenas ilustraciones, una portada cautivadora, nos invita desde un inicio. Los colaboradores tienen la suerte de haber llegado a nosotros en tan atractiva vestimenta.⁸

En el último medio siglo, la gran mayoría de los lectores y críticos de este libro ha tenido en sus manos un ejemplar que se abre con dificultad, está impreso en papel de baja calidad, con menos ilustraciones, ninguna de ellas en color, y carece de la portada cautivadora de sus ediciones originales.

La confusión entre las ediciones de 1925 y 1927 continúa. La página legal de la segunda edición dice “Publicado en diciembre de 1925. Segunda impresión de marzo de 1927”, y en la cubierta se sigue leyendo “1925”, por lo que la mayoría de los críticos —y muchas bibliotecas— han asumido erróneamente que la versión de 1927 sólo reimprime el original de 1925.⁹ Sin embargo, el título “Memorandum Notes for Second Edition” de Locke, aclara que

University Press, 2005, pp. 156-190. “El papel de las ilustraciones de Winold Reiss no se puede obviar”, escribió Rampersad, ajeno al parecer de que esas ilustraciones se omitirían de la edición, para la cual hizo su introducción (xviii). Sobre Reiss y *The New Negro*, véase Jeffrey C. Stewart, “Modernist in New York”, en *To Color America: Portraits by Winold Reiss*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press for the National Portrait Gallery, 1989, pp. 28-39.

⁸ Mary White Ovington, “The Negro’s Gifts”, *The Bookman*, vol. 63, núm. 1, marzo de 1926, p. 98.

⁹ Martha Jane Nadell atiende las diferencias entre las versiones de 1925 y 1927, llamándolas “elocuentes” (36). Las enumera en 171-172, n. 12, y aquí me baso en su excelente capítulo de su obra *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*, Londres, Harvard University Press, 2004, pp. 34-67.

para él no fue una mera reimpresión. Tampoco para los editores, pues el forro de 1927, hoy tan raro, tiene sobre el lomo las palabras “Edición nueva y revisada”¹⁰ (figura 1).

Para 1926, después de trabajar de cerca con Kellogg y luego con Albert Boni, Locke entendía cómo funcionaban las publicaciones. Los editores prefieren siempre una mera reimpresión porque reduce costos. Se podían incorporar correcciones pequeñas y cambios muy leves, pero ninguno de éstos debía alterar la paginación. Locke le escribió a Boni sobre las revisiones que estaba haciendo para la segunda edición: “He hecho esto meticulosamente con el ánimo de realizar el mayor número de correcciones con el mínimo de cambios físicos, la paginación está intacta salvo en la sección bibliográfica”.¹¹ En la bibliografía de la primera edición se habían colado numerosos errores, los cuales fueron corregidos en la segunda, y la bibliografía se amplió seis páginas (aunque se colaron otros errores de la primera edición). La segunda edición, entonces, tiene cinco ilustraciones más de Aaron Douglas, incorporadas en lo que antes eran páginas en blanco y cambió la ubicación de algunas de ellas. También se añadieron tres poemas más: dos de ellos aparecen en los espacios en blanco de la primera edición, debajo de otros poemas, “The Day-Breakers” por Arna Bontemps y “The Road” por Helene Johnston.

Pero hubo un cambio aún más significativo. Todos los cambios menores involucraron suplementos, pero se quitó una página entera: se eliminaron los dos dibujos de Covarrubias en la página 225 de la primera edición, referidos de manera colectiva en el listado de ilustraciones como “Jazz”, reemplazados por un poema de Gwendolyn Bennett, “Song”, el cual, impreso en una tipografía más pequeña, apenas cupo en la página. Como esa sección del *The New*

¹⁰ Alain Locke, “Memorandum Notes for Second Edition”, 23 de marzo de 1926, en ALP, col. 164, caja 122, folder 12.

¹¹ Carta de Alain Locke a Albert Boni, sin fecha [¿abril 1926?], en ALP, col. 164, caja 122, folder 12.

Negro se llama “Music”, es factible que el poema de Bennett fuera elegido para llenar el espacio debido a su tema musical. El poema se añadió al índice de la segunda edición, pero los correctores olvidaron quitar “Jazz” de la lista de ilustraciones.

Jeffrey Stewart sugiere que la inclusión de tres dibujos de Covarrubias en la primera edición “mostró la voluntad [de Locke] de arriesgarse a recibir más críticas por parte de los burgueses negros por su afán modernista”, llamándolas “lo más escandaloso en el libro”. Al incluir su obra, escribe Stewart, “Locke decía que Covarrubias era también un Negro Nuevo”.¹² De manera menos dramática, Rachel Farebrother lee la inclusión de los dibujos de Covarrubias como una forma de reconocimiento por parte de Locke, del valor del artista mexicano, para la idea de la “tolerancia multirracial” dentro del renacimiento cultural negro.¹³ En contraste, y seguramente más cerca de lo que sucedió, Martha Nadell opina que Locke “metió de mala gana” los dibujos de Covarrubias.¹⁴ De hecho, si bien Locke siempre apoyó a Winold Reiss (y por tanto sin discriminar positivamente en favor de los artistas negros), al parecer no mostró un verdadero entusiasmo por Covarrubias, cuyas imágenes sobre Harlem siempre dividieron las opiniones. En un artículo sobre arte negro para la revista *Opportunity*, aparecido poco después de *The New Negro*, Locke admitió que Covarrubias era parte de un interés y de una tradición latina “con su amable farsa en la que no hay pizca de ofensa o denigración sociales”¹⁵ —lo que no es exactamente un elo-

¹² Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke...*, op. cit., p. 513.

¹³ Rachel Farebrother, “The Congo is Flooding the Acropolis: Art, ‘Exhibits’, and the Intercultural in the New Negro Renaissance”, *Modernism / Modernity*, vol. 26, núm. 4, noviembre de 2019, p. 755, recuperado en *Project MUSE*: <<https://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa43550>>.

¹⁴ Martha Jane Nadell, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture...*, op. cit., p. 55.

¹⁵ Alain Locke, “More of the Negro in Art”, *Opportunity*, vol. 3, diciembre de 1925, p. 364.

cuenta respaldo—. Al parecer, fueron los instintos comerciales de los editores los que llevaron a incluir a Covarrubias en *The New Negro*. En una carta, fechada en mayo, del editor de Boni, Lewis Baer dice a Locke: “parece que todo mundo cree que las cosas de Covarrubias (o algunas, al menos) le irían muy bien al libro, y en breve me pondré en contacto con él para ver a qué arreglo podemos llegar”.¹⁶ En agosto, Baer añadió que “estaba ansioso por esos [dibujos de Covarrubias], pues siento que perderíamos a una buena parte del público que se sentiría inevitablemente atraído por el libro nada más por usar, al menos, algunos de estos dibujos”.¹⁷

Cuando en diciembre de 1925 salió *The New Negro*, había una pequeña sección en la lista de ilustraciones titulada “Dibujos de Miguel Covarrubias”: se enlistan dos, pero aparecieron tres en realidad: una en la página 227 y dos en la 225. En los “Agradecimientos” se reconoce a *Vanity Fair*, donde se publicaron originalmente las tres ilustraciones, por lo que bien puede ser que Baer fuera directamente con Frank Crowninshield, editor de la revista. Pero a Covarrubias no se le menciona en la lista de colaboradores. La ilustración en la página 227 se titula “Blues Singer”: salió en *Vanity Fair* en diciembre de 1924 como “That Teasin’ Yalla Girl”, quien a todas luces era cliente de los *cabarets* antes que cantante.¹⁸ Ella aparecería por tercera vez en el libro de Covarrubias, *Negro Drawings*,¹⁹ sólo como “Flapper” (núm. 3). Cuando en marzo de 1927 salió la segunda edición de *The New Negro*, ella era la única ilustración de Covarrubias que quedaba (figuras 2, 3 y 4). Las dos ilustraciones en la página 225 de la primera edición forman una pareja impar,

¹⁶ Carta de Lewis S. Baer a Alain Locke, 19 de mayo de 1925, en ALP, col. 164, caja 122, fólter 12.

¹⁷ *Ibidem*, 11 de agosto de 1925.

¹⁸ Eric D. Walrond y Miguel Covarrubias, “Enter, the New Negro”, *Vanity Fair*, vol. 23, núm. 4, diciembre de 1924, p. 61.

¹⁹ Miguel Covarrubias, *Negro Drawings*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1927.

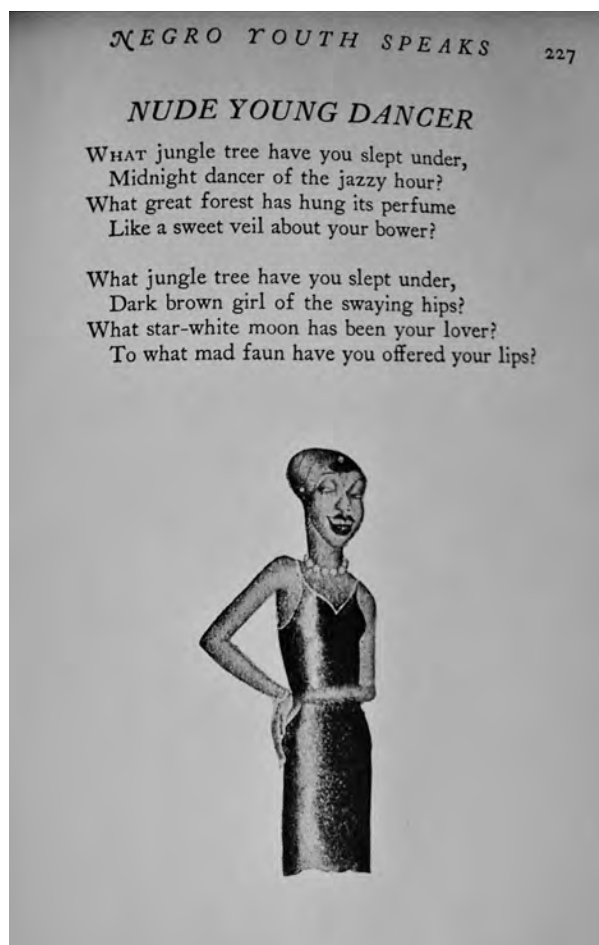


Figura 2. Miguel Covarrubias, “Blues Singer”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, p. 227; and “Blues Singer”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a. ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927, p. 227.

en tanto que en la lista de ilustraciones se le dio el título de “Jazz”, pues la de la parte superior de la página muestra lo que en *Vanity Fair* apareció como “The Extremely Old Fashioned Cake Walk”, que nada tiene que ver con el jazz.²⁰ De modo que la “Blues Singer” no es una

²⁰ El *cakewalk* había aparecido en Miguel Covarrubias, “Every Gesture Tells a Story”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 3, noviembre, de 1925, pp. 66-67; el dibujo de abajo en Eric



Figura 3. Miguel Covarrubias, "Jazz", en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, p. 225.



Figura 4. Gwendolyn B. Bennett, "Song", en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a. ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927, p. 225.

SONG

I am weaving a song of waters,
Shaken from firm, brown limbs,
Or heads thrown back in irreverent mirth.
My song has the lush sweetness
Of moist, dark lips
Where hymns keep company
With old forgotten banjo songs.
Abandon tells you
That I sing the heart of a race
While sadness whispers
That I am the cry of a soul. . . .

A-shoutin' in de ole camp-meetin' place,
A-strummin' o' de ole banjo.
Singin' in de moonlight,
Sobbin' in de dark.
Singin', sobbin', strummin' slow . . .
Singin' slow; sobbin' low.
Strummin', strummin', strummin' slow. . . .

Words are bright bugles
That make the shining for my song,
And mothers hold brown babes
To dark, warm breasts
To make my singing sad.

A dancing girl with swaying hips
Sets mad the queen in a harlot's eye.
Praying slave
Jazz band after
Breaking heart
To the time of laughter. . . .

Clinking chains and minstrelsy
Are welded fast with melody.
A praying slave
With a jazz band after . . .
Singin' slow, sobbin' low.
Sun-baked lips will kiss the earth.
Throats of bronze will burst with mirth.
Sing a little faster,
Sing a little faster!
Sing!

—Gwendolyn B. Bennett.

cantante de blues y la mitad de “Jazz” no es jazz. Obviamente, ninguno de los involucrados en la producción del libro sabía mucho sobre blues o jazz.

Es difícil no concluir que Locke, en realidad, quiso sacar uno de los dos dibujos de Covarrubias, o ambos, cuya inclusión en la primera edición él mismo bien pudo haber aceptado sin pensarlo bien. La hipótesis aquí es que su inclusión en la primera edición de *The New Negro* fue decisión del editor de Boni, Lewis Baer, quien —por sí mismo o tras consultarlo con Albert Boni— tomó la decisión de que las ilustraciones de Covarrubias le harían bien a la venta del libro. Indiferente hacia Covarrubias, Locke no se resistió. Su mayor preocupación estaba con el material escrito, nada menos que con el suyo —el cual era substancial—; y tal vez se diera cuenta de que el aspecto visual del libro estaría inevitablemente dominado por las láminas a color de Winold Reiss, como así sucedió. Cuando Covarrubias no contestó las cartas de Baer, éste se acercó a Frank Crowninshield en busca de las imágenes más apropiadas de Covarrubias. Crowninshield le ofreció tres, tomadas de la serie de colaboraciones de Walrond y Covarrubias. Una de ellas —la que llamo “Blues Dancing”— acababa de ser enviada pero aún debía aparecer impresa.

Cuando los hermanos Boni estuvieron de acuerdo en una segunda edición, Locke se concentró en los detalles, ya que 95 por ciento del libro habría de permanecer igual. La decisión de eliminar los dos dibujos que formaban “Jazz” tal vez se diera en el último minuto, a finales de 1926 o principios de 1927, ya que Gwendolyn Bennett no aparece en el listado de co-

D. Walrond, “The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York”, ilustrado por Miguel Covarrubias, en *Vanity Fair*, vol. 24, núm. 1, marzo de 1925, p. 52. Tal parece que Covarrubias omitió titular este segundo dibujo: no tiene ninguno en dos de sus tres vistas y es probable que los editores de *The New Negro* recurrieran a “Jazz” —por indolencia— para las dos imágenes en la página. Me referiré a él como “Blues Dancing”.

laboradores, si bien hay entradas para Arna Bontemps y Helene Johnston, cuyos poemas también se agregaron en la segunda edición. En cuanto a la reflexión detrás de esta medida, tal vez la representación del *cake-walk* recordara una tradición negra más antigua que Locke tenía interés en dejar atrás —y tal vez desde un principio el incluirla fue una decisión extraña—; pero es más probable que la imagen en la parte inferior fuera la que hiciera sonar el tipo de nota de la que Locke quería alejar a su nuevo negro. Así, pues, ¿qué fue exactamente lo que llevó a Locke a quitar “Blues Dancing” y sus asociaciones de la segunda edición de *The New Negro*?

El creador de la imagen, Miguel Covarrubias, había llegado a Nueva York en el verano de 1923 como un prodigio de dieciocho años y en breve fue presentado a la amplia comunidad artística mexicana en Nueva York. En el otoño de 1924, después del regreso a México de su amigo Adolfo Best Maugard, Covarrubias se mudó al departamento de Harry Block, editor de Knopf y colega aficionado a los *cabarets* de Harlem, en el 54 de la Calle 51 Poniente, a unos cientos de metros del departamento de Carl van Vechten en el 150 de la Calle 55 Poniente. Según su amigo Armando Zegrí, escritor y periodista chileno, Harlem atrajo todo el tiempo a Covarrubias: “Pasaba horas —días enteros— recorriendo las calles del distrito de los negros; se metía a los cines, restaurantes, salones de baile. Se hizo amigo de escritores de color. Exploró los misterios de los *cabarets* clandestinos. Se saturó de música, de ritmo, de psicología negra”.²¹

El éxito de Covarrubias en Nueva York fue inmediato. Hacia el final de 1923 sus dibujos aparecían en diversos periódicos y revistas; su primera colaboración para *Vanity Fair* se pu-

²¹ Armando Zegrí [seudónimo de Armando Céspedes], “El descubridor de Harlem”, *Norte*, febrero de 1944, Álbum de recortes, en Miguel Covarrubias Papers, Library of Congress, Washington, D.C.

blicó en enero de 1924.²² En breve siguieron nuevos encargos, entre ellos el de realizar los telones de fondo para *La Revue Nègre*, estelarizada por Josephine Baker, que abrió en París en octubre de 1925.²³ Un libro con sus caricaturas de celebridades, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, apareció en octubre de 1925 para suscitar comentarios muy entusiastas.²⁴ Ralph Barton, el principal caricaturista de la ciudad en ese momento, reconoció la intuición excepcional del dibujo de Covarrubias: “Que te viera con tal sencillez un chamaco de veinte, y mexicano, ciudadano de un país al que hemos estado tratando con condescendencia durante un siglo o dos, un fuereño y un bárbaro, fue una píldora amarga pero benéfica”.²⁵ Se entiende por qué Lewis Baer quiso firmar un contrato con Covarrubias y por qué era tan difícil atraparlo. Durante sus primeros tres años en Nueva York, Covarrubias fue extraordinariamente productivo. La caricatura de celebridades fue tal vez su línea más popular, seguida de cerca por su trabajo para el teatro y luego sus viñetas de tipos: grupos o individuos de los mundos de la política, el cine, la música y la danza. Un subconjunto de la música y danza se encargaría de exponer al jazz, tanto las bandas como el baile. Otro sería sobre la vida nocturna de Harlem. Estos dos subconjuntos se encimarían con frecuencia, en particular en los dibujos que realizó para ilustrar los escritos de su amigo, Eric Walrond.

Nacido en la Guyana Británica, criado en Barbados y Colón, Panamá, Eric Walrond vivía en Nueva York desde 1918, trabajaba como

periodista y desarrollaba lentamente su carrera como escritor. Como parte del grupo que se reunía alrededor de Charles S. Johnson, Walrond se vio involucrado en la cena del Civic Club. Cuando se supo por las notas que sacó la prensa de que la cena había sido para celebrar la salida de la novela de Jessie Fauset, *There Is Confusion* (1924), que no era como querían Johnson y Locke que se la tomara, Locke le pidió a Walrond que escribiera una crónica mejor en el *New York World*. A Walrond la tarea le pareció por encima de sus capacidades, si bien luego se hizo cargo de parte del trabajo editorial de *The New Negro*.²⁶ Como era bien estimado por sus pares y conocía muy bien a Alain Locke, Walrond era un obvio colaborador en potencia para la entrega especial de *Survey Graphic* y Locke le solicitó una serie de bocetos de tipos de Harlem, equivalentes en prosa de los dibujos de Winold Reiss, que se titularían “The Mirrors of Harlem”. Walrond nunca logró concluirlos para satisfacción de Locke, si bien es claro que entregó el material que estaba programado para ser incluido en el número especial porque, al final —antes de enviar el número a la imprenta—, uno de los editores de *Survey*, Geddes Smith, al escribirle a Locke sobre la formación de las páginas, sugirió ocupar uno de los espacios con un recuadro de media página con “Xystus” de Eric Walrond, a todas luces uno de sus bocetos.²⁷ Smith le pidió su opinión a Locke, la cual fue presumiblemente negativa, si bien

²⁶ Véanse las cartas de Eric Walrond a Alain Locke, sin fechar, así como la del 25 de junio de 1925, en ALP, col. 164, caja 91, folder 38.

²⁷ “The Mirrors of Harlem: Sketches of Negro Types”, que escribiría Eric Walrond, apareció en uno de los borradores tempranos del contenido del número especial, programado con 3 500 palabras. Alain Locke, “Harlem Notes”, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 115, folder 2. En junio de 1925, Walrond le envió a Locke una versión corregida de “The Mirrors of Harlem...”. La devolvió al menos una vez, disculpándose con Locke, aunque afirmando también que “para que sea eficaz hay que asumir una actitud independiente y evitar todo este sermoneo cristiano que le ha caído encima al negro” (carta de Walrond a Locke, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 91, folder 38.)

²² Wendy Wick Reaves, “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in Vanity Fair”, en *Celebrity Caricature in America*, Washington, D.C., National Portrait Gallery / Smithsonian Institution in association with Yale University Press, 1998, p. 158.

²³ Karen C.C. Dalton y Henry Louis Gates, Jr. “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes”, *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 4, verano de 1998, pp. 903-934.

²⁴ Miguel Covarrubias, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1925.

²⁵ Ralph Barton, “It is to Laugh”, *New York Herald*, 25 de octubre de 1925, p. E4.

en algún momento Locke debió haber remitido “Xystus” a las oficinas de *Survey Graphic*.²⁸

Walrond también escribió un boceto de Harlem titulado “Black Bohemia”, que apareció en *Vanity Fair* al mismo tiempo (noviembre), por lo que tal vez se trató menos de un caso de bloqueo creativo y más de que sus “tipos” de Harlem no correspondían con las ideas de Locke. En tándem con (aunque no del todo útil para) su carrera como escritor, Walrond siguió quemando la vela por los extremos en los *cabarets* de Harlem, muchas veces en compañía de la *bête noir* de la respetabilidad negra, Carl van Vechten, quien, muy probablemente, se encargó de presentar a Walrond y Covarrubias.

Es evidente que los dos se cayeron bien y pronto comenzaron a frecuentar *cabarets* juntos —como parte de un grupo informal, más amplio, que incluía a Van Vechten, Langston Hughes, Lewis Baer, Harry Block y Eugene O’Neill—. También contribuyeron con cuatro colaboraciones en *Vanity Fair* a finales de 1924 y principios de 1925, cuando se estaba cerrando la entrega sobre “Harlem” de *Survey Graphic*. Después de la introducción editorial al número, el ensayo inicial de Locke se titulaba “Enter the New Negro”. Para entonces el “new negro” ya era un término venerable, pero la frase de ese título parecía ofrecer, a la entrega de *Survey Graphic*, un portal por el cual esta figura haría su aparición en el escenario nacional. De hecho, sin embargo, el uso que hizo Locke de esta frase ya lo había adelantado la primera colaboración de Walrond y Covarrubias para *Vanity Fair* en diciembre de 1924, la cual sacó dibujos de la serie “New Negroes” con leyendas explicativas. Las frases no son idénticas: la de *Vanity Fair* tiene una coma después de “enter”.²⁹ La de Locke (sin coma) se lee como una indica-

ción teatral: todo ya está escrito y en este momento de la historia entra el “Nuevo Negro”. La frase de *Vanity Fair*, con la coma, además de un cierto gesto ostentoso (tal vez de *cabaret* antes que de teatro) también tiene un elemento de ambigüedad acaso deliberada: ¿a quién se le indica que “entre”? ¿Se trata de los lectores blancos a quienes se está metiendo al *cabaret* para que vean al “Nuevo Negro” o se trata del “Nuevo Negro” al que se le está hablando y se le indica “entrar”?

Hay ocho escenas, seis de individuos, dos de parejas, de manera que en total son diez figuras, seis masculinas y cuatro femeninas. Siete de las escenas tienen título, tres de los cuales se podría decir que describen “tipos”, mientras que los otros cuatro ofrecen frases de encuentro como “1 AM en la Avenida Lenox”. Las leyendas tienen tres diferentes tipos de voces. Dos de ellas están escritas en inglés común y corriente, en tono informal, pero incorporando el habla del negro (“*teasin brown*”) entre comillas. Cuatro están escritas en el carácter de alguien del sitio, describiendo a los personajes por medio del habla del negro (“*See dis Strutter!*”), y dos usan el habla de los negros entre comillas cuando los que hablan son los propios personajes (“*I ain’t never had no job*”). En su prefacio a *The Book of American Negro Poetry*, James Weldon Johnson acababa de discutir las limitaciones del dialecto de los negros por tener sus raíces en las imágenes de las plantaciones de algodón y en las cabañas de los negros, dando cuerpo a estereotipos equivalentes a los *minstrels* de las caricaturas,³⁰ por lo que Walrond fue contra la corriente al desarrollarlo con semejante vigor en su escritura. Las caricaturas de Covarrubias no son abiertamente satíricas; son tipos de personas que disfrutaban una salida nocturna, casi todos vestidos a la moda, casi como si posaran para el artista, respetables, no amenazantes.

²⁸ Tal parece que “Xystus” desapareció.

²⁹ Martha Nadell pone a Locke “repitiendo” el título “Enter the New Negro”, aunque ella hace que los títulos sean iguales al omitir la coma en la nota de *Vanity Fair*. Véase Martha Jane Nadell, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture...*, op. cit., p. 10.

³⁰ James Weldon Johnson, “Preface”, en *The Book of American Negro Poetry*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1922, p. xl.

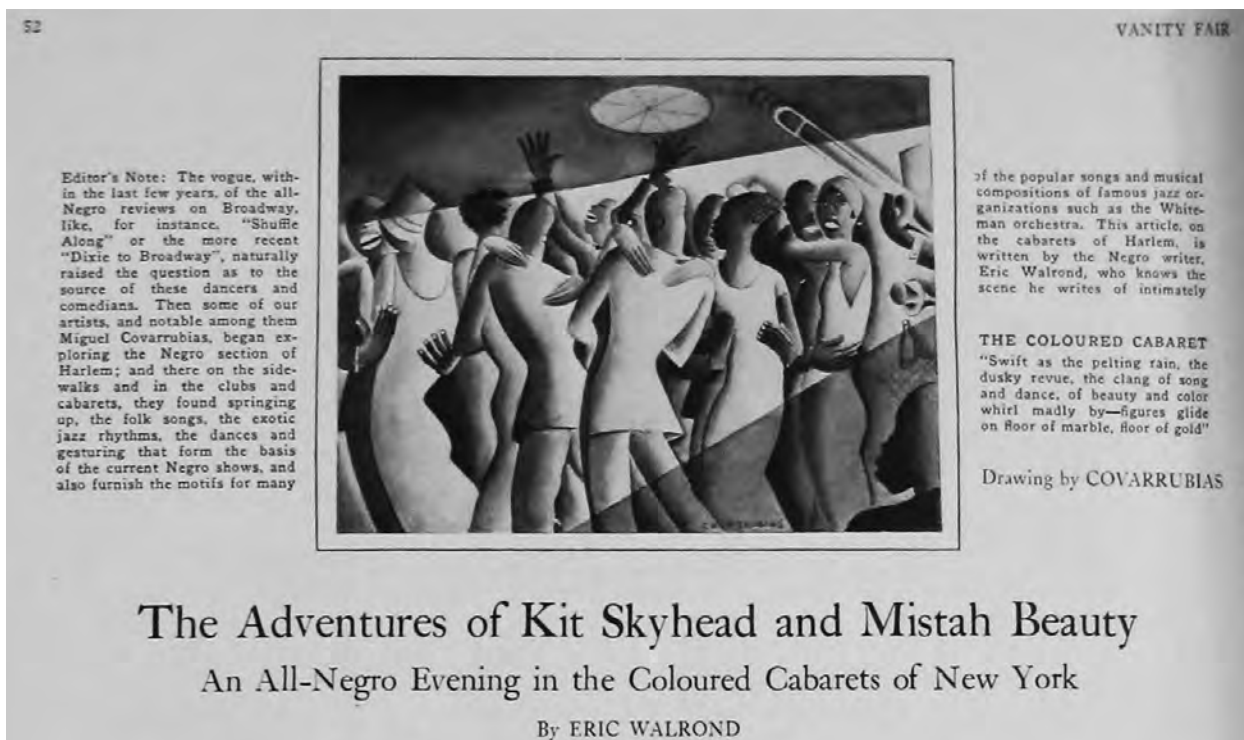
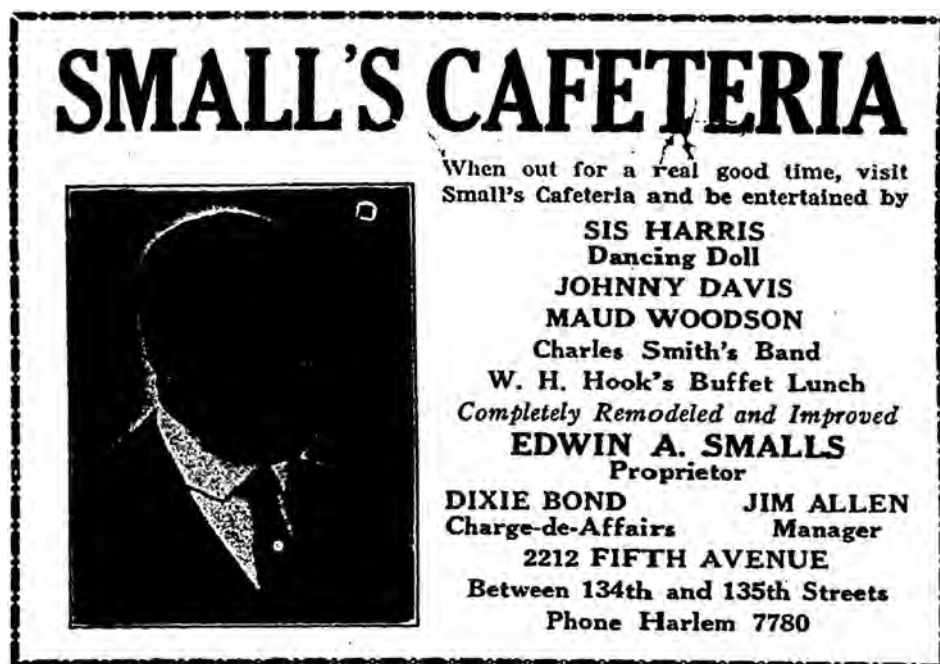


Figura 5. Eric D. Walrond, "The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York", ilustrado por Miguel Covarrubias, *Vanity Fair*, vol. 24, núm. 1, marzo de 1925, p. 52, recuperado de Vanity Fair Archive: <<http://archive.vanityfair.com/article/1925/3/the-adventures-of-kit-skyhead-and-mistah-beauty>>.

La entrega de marzo de 1925 de *Vanity Fair* incluyó una escena más amplia de Walrond, "The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York" (figura 5). Buena parte de la escena se la lleva un diálogo en caló negro entre Kit y Beauty mientras visitan tres *cabarets*: el Cotton Club, en donde ellos son los únicos negros aparte de la banda musical y los meseros, y de inmediato se van; Bamville-Nest, que atiende a la nueva clase media negra y en donde ellos no se sienten cómodos; y el Sonny Decent's, "donde tienes que ser parte del bajo mundo para encajar": Kit y Beauty al fin se sienten en casa. Así también, reveladoramente, entre la "masa contraída" con nombres como Erasmus B. Black, Trick Skazmore

y Bo Diddle, aparecen Miguel Covarrubias y Eric Walrond transformándose en personajes con nombres en su propia escena. Unos cuantos adjetivos fijan la escena: "austero, clamoroso, estridentemente loco". Sólo el saxofón suena así. Como observa uno de los clientes: "Dat nigger kin blew de hell out of dat horn" [Ese negro es capaz de hacer volar ese cuerno]. Unas cuantas líneas bocetan el lugar: "Como si lo hubieran tallado en el tronco de un árbol es este ínfimo, pelón, ingenuo antro. Sin pintura ni decoración. El piso crujiente y tosco, los tablones a punto de ceder. Una estufa de carbón primitiva. Un ban-ban y un tam-tam incesantes... África al desnudo". Sólo la tuba truena, sólo el tambor tam-tanea, como debe ser. "Aquí el bongosero es poeta". Se cantan canciones obscenas.



SMALL'S CAFETERIA

When out for a real good time, visit
Small's Cafeteria and be entertained by

SIS HARRIS
Dancing Doll

JOHNNY DAVIS
MAUD WOODSON
Charles Smith's Band

W. H. Hook's Buffet Lunch
Completely Remodeled and Improved

EDWIN A. SMALLS
Proprietor

DIXIE BOND **JIM ALLEN**
Charge-de-Affairs Manager

2212 FIFTH AVENUE
Between 134th and 135th Streets
Phone Harlem 7780

Figura 6. Smalls' Cafeteria, aka Sugar Cane Club, aka The Cat and the Saxophone, anuncio en *Inter-State Tattler*, 28 de diciembre de 1924, p. 2.

Poca explicación requiere la mujer “que no ha comido nada hasta que no le dan monkey hips”. “Mi gallina negra”, la que le “pone huevos a los caballeros”, es más oscura, pero sin duda está bien lejos de la inocencia de la rima infantil que le diera origen. Este lugar es más bien Sonny Indecent's. Por último, como lo sugiere el dibujo de Covarrubias, éste es “una especie de laboratorio para el canto y el baile”, “donde la mayor parte de los pasos del jazz que se ven en Broadway... aquí se ensayan por primera vez”.

Kit y Beauty toman asiento, observan la escena e intercambian algunas frases. Luego un cliente rompe el hechizo al preguntar a Kit: “¿No es usted antillano?”. Kit lo niega: “¿Quién, yo? ¿Antillano? Hermano, ¿no estarás buscando meterte en problemas?” Y sin embargo está acostumbrada la sugerencia: “Me he peleado más veces por eso que por otras cosas en el mundo”. “¿Qué te parezco un chango?”, pregunta, empleando el término peyorativo que los

afroamericanos usaban en esos días para los antillanos [*monkey man*]. Es claro que sí lo parece, o que se expresa como tal, pues de otra manera no se habría tenido que pelear por eso. Entonces, ¿es un antillano que niega su origen? Y de ser así, ¿por qué? ¿O es sólo un afroamericano que parece —o suena como— antillano que se molesta cuando alguien lo interroga? No se ofrece una respuesta, pero es significativo que se plantee el asunto. Walrond le ha permitido al antillano “Eric Walrond” y al mexicano “Miguel Covarrubias” aparecer en la lista de clientes, sin mencionar sus orígenes, tan sólo para sacar a su alter ego Kit como un posible tráfuga de los trópicos antillanos. Engola la voz, como sugiere James Davis,³¹ pero ofrece una pista, al menos para los enterados, de que

³¹ James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean*, Nueva York, Columbia University Press, 2018, p. 138.

eso hace. Por último, para evitar un altercado, Beauty le dice a Kit que pida la cuenta. “Uno cero cinco”, dijo Kit, “ese soy yo. Y de eso estoy cierto”, cerrando la discusión con el título de una canción popular del jazz (“And I Don’t Mean Maybe”).

En estas dos escenas se mencionan por su nombre cuatro lugares, si bien uno de ellos tiene varios. En “Enter, the New Negro”³² a la “teasin’ yalla girl” se le puede ver en el Lincoln Theatre o luego en The Bucket of Blood, mientras Kit y Beauty hacen escala en el Cotton Club y en el Bamville-Nest antes de acabar en el Sonny Decent’s. El Lincoln Theatre, en la 135 Poniente y Lenox, fue el primer teatro para un público afroamericano: ahí se presentó la mayoría de los primeros cantantes de blues y jazz. El Cotton Club sólo para blancos, propiedad del gánster Owney Madden, estaba en la 142 Poniente y Lenox. El Bamville-Nest es una mezcla de The Nest (133 Poniente y Séptima Avenida) y el Bamville Club (129 Poniente y Lenox). The Bucket of Blood también aparece con otro de sus nombres en el título. “2 AM en ‘The Cat and the Saxophone’”. Ambos, en realidad, eran el nombre coloquial que se le daba a Small’s Cafeteria, también conocida como Sugar Cane Club, un antro de sótano en la 135 y la Quinta Avenida (núm. 2212), sólo a una cuadra del Lincoln Theatre pero en la frontera de mala fama de Harlem. Como Walrond ubica el Sonny Decent’s dentro del “espectáculo siniestro” por la calle 135 y la Quinta Avenida —la ubicación precisa del Sugar Cane Club—, éste es claramente otro nombre de Smalls’. Una pista más es el gato persa, King Ja, “encaramado en el saxofón”.³³

³² Eric D. Walrond y Miguel Covarrubias, “Enter, the New Negro”..., *op. cit.*, pp. 60-61.

³³ Uno de los pocos que han analizado la escena es Seth Clark Silberman, pero no identificó al Sonny Decent’s. Seth Clark Silberman, “Reading Black Queer Vernacular in the ‘Streetgeist and Folklore’ of Harlem’s Renaissance”, en William Boelhower y Anna Scacchi (eds.), *Public Space, Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929*, Amsterdam, VU University Press, 2004,

Para dejar entrar a la gente en el Sugar Cane Club, un hombre se sentaba en el escaparate de la entrada y jalaba una cadena conectada a un cerrojo en la puerta de entrada. El club era un sótano, de 125 por 25 pies, en el que se amontonaban 200 personas los sábados por la noche, y en donde había muy pocos blancos.³⁴ La superficie sobrepoblada —común en los clubes en los sótanos de Harlem— significaba que la forma de baile más popular era el blues, asimismo llamado *slow drag* o *lowdown dancing*, un baile de parejas más sensual y por lo tanto el único que no había sido adaptado para ser respetable y popular en los salones de baile para blancos.³⁵ Sin embargo, para cuando Walrond y Covarrubias trabajaban en estas piezas, la ausencia misma de clientes blancos en el Sugar Cane Club se volvía un atractivo... para los clientes blancos. A la vanguardia, inevitablemente, estaba Carl van Vechten, como lo deja claro esta entrada en su diario el 19 de octubre de 1924: “En casa a las 10:30. Viene Covarrubias para llevarme a Harlem. Conocí a Eric Walrond. Vamos al Clara Smith’s y a Small’s”, en la que coloca juntos a Walrond, Covarrubias y Van Vechten en el Sugar Cane Club, no el más grande Smalls’ Paradise, que no abrió sino hasta octubre de 1925³⁶ (se escribe con frecuen-

pp. 129-152. Véase, asimismo, James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean...*, *op. cit.*, pp. 138-139 y 142-143.

³⁴ Puede ser que su nombre provenga de un *two-step ragtime* de Scott Joplin, “Sugar Cane” (1908). Para el Sugar Cane Club, véase George Hoefer, Booklet, en *Jazz Odyssey*, vol. 3: *The Sound of Harlem*, produced by Frank Driggs, Columbia Records, 1964; Roi Ottley y William J. Weatherby (eds.), *The Negro in New York: An Informal Social History, 1626-1940*, Santa Bárbara, Praeger, 1969, pp. 247-248. Sobre *cabarets* para negros, en general, véase Shane Vogel, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 264 pp.

³⁵ Danielle Robinson, *Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras*, Nueva York, Oxford University Press, 2015, pp. 35-38.

³⁶ Al entender de inmediato la creciente popularidad del tipo de entretenimiento que ofrecía en el Sugar Cane, Ed Smalls abrió Smalls’ Paradise (en el sótano del 2294 de la Séptima Avenida y con cupo para unos 1500), el

cia Small's, pero como el nombre del propietario era Ed Small, debe ser Smalls') (figura 6).

La evidencia sobre el origen del apodo del "Gato y Saxofón" aparece en una entrevista de historia oral con Ethel Ray Nance,³⁷ una de las secretarias de *Opportunity*, quien compartía departamento con la bibliotecaria Regina Anderson en el 580 de St. Nicholas Ave. y que se convertiría en uno de los puntos de reunión más importantes para los escritores y artistas negros de esta época.³⁸ Ray Nance recuerda haber llevado al muy reservado Countee Cullen a un *cabaret* para ampliar su educación: "lo llevamos a nuestro *cabaret* favorito en la parte alta de la Quinta Avenida, en un piso bajo al que llamábamos el 'gato en el saxofón'. Creo que era el original *cabaret* Small's".³⁹ Ella explica que en esta ocasión vieron a un gato trepar muy quitado de la pena por la boca de un saxofón —de

26 de octubre de 1925, lo que puede tomarse como el momento en el que la escena del cabaret de Harlem empezó animar activamente a los habitantes del centro. En un cuento posterior llamado "Harlem" (Shane Vogel, "Harlem", en Louis J. Parascandola y Carl A. Wade [eds.], *In Search of Asylum: The Later Writings of Eric Walrond*, Gainesville, University Press of Florida, 2011, pp. 13-16), Walrond contó la historia de cómo Jim Rawlins (personaje claramente basado en Ed Smalls), percatado de la clientela blanca de The Bucket of Blood, alertada por Carl van Vechten, se lanzó a abrir Rawlin's Paradise, con el que hizo una fortuna. El Sugar Cane Club duró hasta marzo de 1929, al menos, pero para la primavera de 1928 ya era propiedad de Percy R. Harris y operaba como "el nuevo Sugar Cane Club de Harris". Carl van Vechten estuvo ahí el 23 de marzo de 1927. En su nota a la entrada del diario, el editor Bruce Kellner se refirió al Sugar Cane como un "antro astroso... frecuentado en gran medida por padrotes, putas y tahúres negros" (Carl van Vechten, *The Splendid Drunken Twenties: Selections from the Daybooks, 1922-1930*, edición de Bruce Kellner, Champaign, University of Illinois Press, 2003, pp. 58 y 159), sugiriendo cierto deterioro desde el tiempo en el que lo frecuentaban los respetables bibliotecarios de Harlem.

³⁷ Ethel Ray Nance, "Oral History Interview" (transcripción), realizada por Ann Allen Shockley, 18 de noviembre y 23 de diciembre de 1970. Fisk University Library Special Collections and Archives, Nashville, Tennessee.

³⁸ Ethelene Whitmire, *Regina Anderson Andrews: Harlem Renaissance Librarian*, Champaign, University of Illinois Press, 2014, p. 43.

³⁹ *Ibidem*, p. 16.

ahí el apodo que le pusieron al club—. Esther Popel estaba con ellos y escribió una viñeta sobre el incidente.⁴⁰ El título de Walrond, "2 AM at 'The Cat and the Saxophone'" lo copió casi exactamente Langston Hughes para su poema sobre el jazz, "The Cat and the Saxophone (2 A.M.)", incluido en el primer libro de Hughes, *The Weary Blues*.⁴¹

El Sugar Cane Club contaba con la que entonces se consideraba la mejor banda de jazz en la ciudad de Nueva York, June Clark y sus Creole Stompers.⁴² Ahí empezaron a tocar en 1923 (figura 7). Como suele suceder con los grupos de jazz, sus miembros cambiaban con frecuencia, pero casi siempre estuvo June Clark en la corneta, Jimmy Harrison en el trombón y Will "Splivey" Escoffery en el banyo. La banda de Clark tocó durante las fiestas de fin de año de 1924. En *New York Age*, las "Cabaret News" de John E. Frazier informaban que "Cuando ellos empiezan a tocar jazz, el amante del baile es incapaz de controlar sus pies".⁴³ Pero la mejor crónica del club está en el libro de 1930 de Eslanda Goode Robeson sobre su esposo Paul:

Ahí se ven casi puros negros; la banda no toca el jazz punteado de Broadway, sino que tiene un lento ritmo insinuante, pulsado, lo que hace imposible que nadie se

⁴⁰ En 1925, "Cat and the Saxophone" de Ethel Popel obtuvo mención honorífica en el concurso de viñetas personales en *Opportunity*. Al parecer no sobrevive ningún ejemplar.

⁴¹ Langston Hughes, *The Weary Blues*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926. Sobre el poema de Hughes, véase Shane Vogel, *The Scene of Harlem Cabaret...*, *op. cit.*, pp. 119-124, aunque no menciona ni a Walrond ni a Covarrubias.

⁴² Algeria Junius Clark (1900-1963). Para información de la banda de jazz, véase K.B. Rau, "The Recordings of June Clark: An Annotated Tentative Personnelo-Discography", *The Harlem Fuss*, recuperado de: <http://www.harlem-fuss.com/pdf/soloists/harlem_fuss_soloists_clark_june.pdf> y Herman Rosenberg y Eugene Williams, "June Clark, the Story of a Forgotten Giant", *Jazz Information*, vol. 2, núm. 16, 1941, pp. 11-19.

⁴³ John E. Frazier, "Cabaret News", en *New York Age*, 27 de diciembre de 1924, p. 9.



Figura 7. June Clark y sus Creole Stompers, *The Harlem Fuss: Investigating Jazz Recordings of the Harlem Era and Their Musicians*, 2021, recuperado de: <<http://www.harlem-fuss.com/bands.html>>.

esté quieto en el ínfimo local. Hasta los que no están bailando en la sobrepoblada pista, llevan el ritmo con los pies o con las manos o con los hombros desde sus mesas o recargados en las paredes. Los bailarines mueven sus cuerpos en perfecto abandono con el tiempo de la música; cantan los músicos mientras tocan, cantan los que bailan, cantan los meseros. La atmósfera está cargada de aromas y de un salvaje movimiento lento y rítmico que sugiere la libertad animal de la selva, más que la sofisticada obscenidad de un club nocturno.⁴⁴

⁴⁴ Eslanda Goode Robeson, *Paul Robeson, Negro*, Nueva York, Harper and Brothers, 1930, pp. 43-44.

Aunque la escena que Covarrubias dibujó para la parte alta de la viñeta de *Vanity Fair* no lleva leyenda —la cual aparece al mismo tiempo en la primera edición de *The New Negro*—, hay poca duda de que “Blues Dancing” es una representación de Sonny Decent’s, conocido también como el Sugar Cane Club: cuerpos comprimidos, bailando en la penumbra, moviéndose al ritmo de la música, parados sobre la cara de una moneda, con la vara fálica del trombón que al fondo apunta hacia lo alto, el mismo trombón que tal vez fuera el de Jimmy Harrison. No hace falta ver la vara del instrumento para entender que se está tocando jazz, el movimiento de los cuerpos lo muestra. Bailan pegados: cada hombre y cada mujer bien



Figura 8. Miguel Covarrubias, ["Blues Dancing"], *Blues: An Anthology*, edited by W.C. Handy, with an introduction by Abbe Niles and illustrations by Miguel Covarrubias, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1926, placa VI, opuesta a la p. 42.

abrazados, cada pareja cerca de otras parejas. El baile es carnal y sensual (figura 8).

Es la ilustración más vibrante y atmosférica de uno de los primeros *cabarets* de jazz en Harlem.⁴⁵ La vivacidad del dibujo es notable. Una docena de cuerpos, todos en movimiento. Una docena de rostros, sonrientes los que son visibles. Una docena de manos, la mayoría aferradas a los cuerpos, dos de ellas alzadas hacia el cielo en éxtasis. El dibujo es sobre todo una “afirmación del placer”, crucial a la escena de *cabaret*.⁴⁶ La banda de jazz está sumergida, de suerte que sólo se ve la vara del trombón. El haz de luz horizontal crea sombras dramáticas. Una mujer, hacia el lado derecho, vuelve la cara como para mirar al artista, tal vez planteando la pregunta: “¿Por qué dibujas y no bailas?” Abajo, a la derecha, el perfil de una cabeza y unos hombros, negros, observa a los danzantes. ¿Se trata de Kit Walrond? Alguien debe tomar nota, para recordar, para consignar. Lo hacen Walrond y Covarrubias: los fuereños, el antillano y el mexicano, que no pertenecen al todo.

El baile del blues se origina en el *ragtime*, pero con frecuencia —como el nombre lo sugiere— se bailarían como blues, con su tempo más lento. Al recordar los primeros años del siglo XX en Louisiana, el trompetista Charlie Love describía cómo las parejas “nada más se abrazaban entre ellas y se movían de atrás para adelante en un solo lugar durante toda la noche”.⁴⁷ Este tipo de frotación vertical iba más allá de los límites y por lo tanto estaba restringido a lugares como el Sugar Cane Club, en donde lo pequeño del espacio lo hacía ideal para bailar —de hecho, la única forma físicamente posible de danza—. Precisamente porque estaba más

allá de los límites, más allá de la demarcación de la respetabilidad negra que algunos jóvenes de Harlem estaban dispuestos a romper, el baile del blues se convirtió en un símbolo de la negritud “auténtica”, el “África al desnudo”, según la frase de Walrond.⁴⁸

Alain Locke no era aficionado a los centros nocturnos, pero prefería la “obscenidad sofisticada” de sitios como Smalls’ Paradise a la “libertad animal”.⁴⁹ Sin embargo, al integrar su trilogía, no pudo ignorar el blues y el jazz, pues así de populares se habían vuelto en Nueva York al comienzo de los novecientos veinte. La aproximación de Locke al problema consistió en pedirle a un periodista del *New York Amsterdam News*, Joel A. Rogers (también autor de relatos y de historia de los negros), que escribiera sobre el jazz, tal vez eligiendo deliberadamente a un jamaicano y a un escritor popular ajeno a su propia falange intelectual. El que Joel A. Rogers aparezca como James en ambas ediciones de *The New Negro* acaso indica el nivel del aprecio que le tenía Locke. En su momento, Locke realizó cambios editoriales sustanciales en el ensayo de Rogers, sin consultarlo, y después —como era su costumbre— destruyó el borrador original. En una carta a Charles Boni, en la que promovía una antología de cantos negros que tenía interés en editar y prologar, Locke, con ánimo de reforzar sus credenciales musicales, señaló que “el ensayo de Rogers sobre el jazz lo corregí tanto que es mío prácticamente”.⁵⁰ Nosotros sólo podemos especular sobre las aportaciones de Locke al ensayo a partir del comentario que coló Rogers en una carta a su editor, en el que señala que le “inyectaron un tinte de moralina y ‘superación’ ajenos a mis

⁴⁵ Archie Green, “Miguel Covarrubias’ Jazz and Blues Musicians”, *JEMF Quarterly*, vol. 13, invierno de 1977, p. 185.

⁴⁶ James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean...*, op. cit., p. 129.

⁴⁷ Citado en Marshall Stearns y Jean Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, Londres, Macmillan Company, 1968, p. 21.

⁴⁸ Danielle Robinson, *Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras...*, op. cit., p. 37.

⁴⁹ Eslanda Goode Robeson, *Paul Robeson, Negro...*, op. cit., p. 44. Smalls’ Paradise es el único cabaret que aparece por nombre en la biografía de Locke por Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke...*, op. cit., p. 634.

⁵⁰ Carta de Alain Locke a Charles Boni, sin fecha [noviembre de 1925], en ALP, col. 164, caja 10, folder 7.

convicciones más profundas”. “De los dos males la iglesia y el *cabaret*”, sigue Rogers, “este último, en lo que toca al avance del grupo de los negros, procura un daño mental menor”.⁵¹

Una de las interjecciones de Locke es, con toda seguridad, el párrafo que empieza “El jazz musicalmente tiene un gran futuro”, el cual sugiere de manera implícita que le falta a su presente. Las orquestas —blancas y negras, y por tanto activas en grandes sedes antes que en pequeños *cabarets*— son elogiadas porque no contienen “las vulgaridades y crudezas del bajo origen”. A los artistas negros se les concede el haber hecho “trabajo pionero”: las “posibilidades más finas”⁵² ahora las demuestran los directores de orquesta blancos, Paul Whiteman y Vincent Lopez, y los modernistas franceses, Darius Milhaud y Erik Satie. Pasada la interjección —se puede asumir—, la voz de Rogers vuelve para afirmar que la “verdadera casa sigue siendo la auténtica cuna [del jazz], el no muy respetable *cabaret*”,⁵³ adonde el propio Rogers, Langston Hughes, Eric Walrond y Miguel Covarrubias iban a escuchar jazz, pero cuyo umbral rara vez cruzó Locke, en caso de que llegara a haberlo hecho. Vuelve Locke, entonces, con una observación condescendiente sobre el “cansancio del estibador, del portero, de la sirvienta y del joven del ascensor en busca de recreo, buscando en el jazz el tónico para los nervios y músculos gastados”, y a quienes es factible que desfalte “el contrabandista de licor, el tahúr y la *demimonde*”.⁵⁴ El último párrafo, con sus frases escritas cuidadosamente y la referencia a las palabras de Byron y Cervantes, también debe ser de Locke. Al jazz se le concede de manera graciosa “una misión popular a realizar” “no obstante sus vicios y vulgari-

zaciones actuales, sus informalidades sexuales, [y] su espíritu moralmente anárquico”, lo que delata que el autor ignora que ésas son las cualidades que hacen que el jazz sea el jazz. “Llegó para quedarse”, reconoce Locke, “actúan con sensatez quienes en lugar de protestar contra el jazz, lo tratan de levantar y conducir por canales nobles”.⁵⁵ Afortunadamente, algunas formas del jazz ni fueron elevadas ni desviadas.

A fin de cuentas, sin embargo, se logró el objetivo de Locke: reescribir el ensayo de Rogers le garantizó que ninguna interferencia se metiera en el ensayo central que escribió Locke en la sección dedicada a los *spirituals* en “Música”, como el “producto más característico hasta ahora del genio de la raza en Estados Unidos”.⁵⁶ Hacia el final de ese ensayo, los lectores de las ediciones originales topaban con el retrato de Roland Hayes hecho por Winold Reiss, justo cuando Locke encomiaba a su cantante favorito, cuya trasposición de los *spirituals* al género del *lieder* alemán viera Locke en la Konzerthaus de Viena en el verano de 1923 (“Roland Hayes”).⁵⁷ Es por esto que el retrato de Roland Hayes ya se había incluido en la entrega especial sobre “Harlem”. Como dice Shane Vogel en su ensayo sobre Locke: “La cara del Nuevo Negro, para Locke, era literalmente la de Hayes”⁵⁸ (figura 9).

*

Al evaluar el significado de la eliminación de “Blues Dancing” de Covarrubias en la segunda

⁵¹ *Ibidem*, pp. 223-224.

⁵² Alain Locke, “The Negro Spirituals”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, op. cit., p. 199.

⁵³ Alain Locke, “Roland Hayes: an Appreciation”, *Opportunity*, vol. 1, núm. 2, diciembre, de 1923, pp. 356-358, recuperado de HathiTrust Digital Library: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005382083&view=1up&seq=370>>.

⁵⁴ Shane Vogel, “Alain Locke and the Value of the Harlem Renaissance”, en Rachel Farebrother y Miriam Thagert (eds.), *A History of the Harlem Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 370.

⁵¹ Carta de Joel A. Rogers a Alain Locke, 7 de marzo de 1925, en ALP, col. 164, caja 8, folder 13.

⁵² Joel A. Rogers, “Jazz at Home”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni Publishers, 1925, p. 221.

⁵³ *Ibidem*, p. 222.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 223.

edición de *The New Negro*, es importante reconocer que el espacio entre las dos ediciones —los quince meses que van de diciembre de 1925 a marzo de 1927— fue de un extraordinario fermento en la cultura negra. Primero de manera telegráfica. Este fermento comenzó con la publicación en febrero de 1926 de *The Weary Blues* (con cubierta de Covarrubias) de Langston Hughes, seguido esa primavera por los ensayos sobre música y danza en *Vanity Fair* de Carl van Vechten⁵⁹ y Eric Walrond, ilustrados por Covarrubias.⁶⁰ También en febrero, W.E. B. Du Bois publicó una encuesta sobre la responsabilidad del artista negro, la cual transformó en un simposio que apareció hasta el mes de noviembre en *The Crisis*.⁶¹ Sus propias opiniones se escucharon en el congreso anual de la naacp, en junio, impresas en la entrega de octubre de *The Crisis*.⁶² En mayo aparecieron *Blues: An Anthology* (con ilustraciones de Covarrubias) por W.C. Handy⁶³ y *Jazz* por Paul Whiteman.⁶⁴ Ese verano no hubo calma: en junio explotó el ensayo de Langston Hughes, “El artista negro y la montaña racial”,⁶⁵ al que sucedió en agosto la novela *Nigger Heaven* de Carl van Vechten,⁶⁶ lo que devolvió los reflectores a los *cabarets* de Harlem. En octubre aparecieron

los cuentos de Eric Walrond, *Tropic Death*.⁶⁷ El mes de noviembre vio la luz la entrega antillana de *Opportunity*, supervisada por Walrond, y —en la réplica de la generación más joven a *The New Negro*— el primer y último número de *Fire!!: Devoted to Younger Negro Artists*. Langston Hughes cerró ese periodo al publicar *Fine Clothes to the Jew* en febrero de 1927,⁶⁸ unas cuantas semanas antes de la segunda edición de *The New Negro*.

La primera cubierta de Covarrubias para *The Weary Blues*, es una de sus más completas composiciones sobre el jazz, aunque, al igual que todo su trabajo sobre Harlem, provocó controversia. “Me gustó muchísimo tu cubierta para mi libro y me parece que es la mejor interpretación pictórica que he visto de mi *Weary Blues*”, escribió Hughes: “Eres el único artista que conozco cuyas cosas negras tienen un toque de ‘Blues’”,⁶⁹ si bien el poeta George M. McClellan, de mayor edad, le escribió que él quitó de la cubierta “a ese odioso *nigger* que toca el piano”.⁷⁰ La sensibilidad sobre la presentación de figuras negras descansaba sobre un equilibrio muy delicado. En su atenta reseña a *The Weary Blues* ese otoño, Locke no mencionó la cubierta de Covarrubias, pero fue algo crítico con el prefacio de Van Vechten, y se abstuvo de asociar la poesía de Hughes como un “producto del jazz”. De entrada eso parecería, sugirió Locke, pero, de hecho, lo que caracteriza a la poesía no es “el ritmo de la balada secular, sino la imaginación y la dicción del *spiritual*”.⁷¹ No podía objetar la genialidad de la poesía, pero se

⁵⁹ Carl van Vechten, “Negro ‘Blues’ Singers”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 1, marzo de 1926, pp. 67, 106 y 108, recuperado de: <<https://archive.vanityfair.com/article/1926/3/negro-blues-singers>>.

⁶⁰ Eric D. Walrond, “Charleston, Hey! Hey! An Attempt to Trace the Origins of America’s Newest Dance Madness”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 3, abril de 1926, pp. 73 y 116.

⁶¹ W.E.B. Du Bois, “The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed”, *The Crisis*, vol. 31, núm. 5, marzo de 1926, hasta el vol. 32, núm. 8, diciembre de 1926.

⁶² W. E. B. Du Bois, “Criteria of Negro Art”, *The Crisis*, vol. 32, núm. 6, octubre de 1926, pp. 290-294.

⁶³ W.C. Handy, (ed.), *Blues: An Anthology*, with an introduction by Abbe Niles and illustrations by Miguel Covarrubias, Nueva York, Albert and Charles Boni Publishers, 1926, 180 pp.

⁶⁴ Paul Whiteman y Mary Margaret McBride, *Jazz*, Nueva York, J.H. Sears & Company, 1926, 296 pp.

⁶⁵ Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”, *The Nation*, 23 de enero de 1926, pp. 692-694.

⁶⁶ Carl van Vechten, *Nigger Heaven*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926.

⁶⁷ Eric D. Walrond, *Tropic Death*, Nueva York, Boni and Liveright, 1926, 282 pp.

⁶⁸ Langston Hughes, *Fine Clothes to the Jew*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1927.

⁶⁹ Citado en Adriana Williams, *Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 40.

⁷⁰ Citado en Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes*, vol. 1: 1902-1941, Nueva York, Oxford University Press, 1986, p. 135.

⁷¹ Alain Locke, “The Weary Blues”, *Palms*, vol. 4, núm. 1, octubre de 1926, p. 26.

negó a reconocer que tenía ante su cara la lengua del jazz. Countee Cullen fue aún más lejos:

Considero que estos poemas-jazz son intrusos en la compañía de los poemas verdaderamente bellos puestos en otras secciones del libro... y, reflexionando más, me pregunto si los poemas-jazz realmente pertenecen a ese selecto y austero círculo de alta expresión literaria al que llamamos poesía.⁷²

Carl van Vechten no tuvo ese problema. Poco después de escribir el prefacio a *The Weary Blues*, recordaba en las páginas de *Vanity Fair* un memorable concierto de Bessie Smith al que había asistido el pasado mes de noviembre: esa “mágica mujer elemental y su lastimera voz africana, vibrante de dolor y pasión, que resonaba como si hubiera brotado de las fuentes del Nilo”.⁷³

“Blues Dancing” encontró una tercera y última casa en mayo de 1926, cuando Albert y Charles Boni publicaron la obra de W.C. Handy, *Blues: An Anthology*, que ofreció las partituras de 50 cantos, más una amplia introducción sobre el blues y el jazz escrita por el abogado y entusiasta Abbe Niles, basada en conversaciones con Handy. Junto con dibujos en línea intercalados, el libro contenía ocho láminas. No hay duda de que, esta vez, Lewis Baer quedó satisfecho al ver que su opinión sobre Covarrubias estaba justificada por las reseñas. James Weldon Johnson escribió en *Saturday Review of Literature*, que las ilustraciones de Covarrubias “por ellas mismas habrían hecho que el libro valiera la pena”;⁷⁴ Langston Hughes que “só-

lo ellas valen el costo del libro”.⁷⁵ Aunque con el tiempo llegaría a apreciar y a usar la obra de Handy, es factible que Locke sintiera algún resentimiento en ese momento: se trataba del libro de cantos negros seculares por el que él había luchado con Charles Boni. Boni quería a Paul Robeson, pero se conformó con W.C. Handy, a la larga tal vez la mejor elección.

Las transcripciones de Handy y la introducción de Niles mostraron que el jazz y el blues se podían tomar en serio como aportaciones culturales por derecho propio, no sólo como la materia cruda a partir de la cual llegaría eventualmente a darse una cultura “formal”.⁷⁶ Mientras tanto, en ese mismo momento, y en otro género completamente distinto al de las autobiografías de celebridades, el tipo de jazz sinfónico, al que Locke le había dado la bienvenida en “su” ensayo en *The New Negro*, se acicalaba en su dominio de los escenarios musicales de Nueva York. En coautoría con la joven periodista Mary Margaret McBride, y publicado por la casa comercial de J.H. Sears, *Jazz*, por Paul Whiteman, ofreció, por así decirlo, la versión de la evolución del jazz desde el punto de vista del hombre blanco.

Un aspecto del contraste entre Whiteman y Handy fue la ubicación. Para Whiteman, el signo de la aceptación social —y comercial— del jazz fue su aparición en las salas de concierto; de ahí la espectacular jugada que hizo en febrero de 1924 al rentar el Aeolian Hall (con capacidad para 1 800 personas), enfrente de la sede de la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Calle 42, para montar “An Experiment in Music”, el cual alcanzó su clímax con el estreno de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Los asistentes al Aeolian Hall estaban sentados en

⁷² Countee Cullen, “Poet on Poet. Review of Langston Hughes, ‘The Weary Blues’”, *Opportunity*, vol. 4, febrero de 1926, p. 74.

⁷³ Carl van Vechten, “Negro ‘Blues’ Singers”..., *op. cit.*, p. 106.

⁷⁴ James Weldon Johnson, “Now We Have the Blues: Review of Blues: An Anthology”, *Saturday Review of Literature*, 19 de junio de 1926, p. 868.

⁷⁵ Langston Hughes, “Blues—By W.C. Handy”, *Opportunity*, vol. 4, agosto de 1926, p. 259.

⁷⁶ Mario Dunkel, “W.C. Handy, Abbe Niles, and (Auto)biographical Positioning in the Whiteman Era”, *Popular Music and Society*, vol. 38, núm. 2, 2015, pp. 122-139, recuperado en Taylor and Francis Online: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2014.994320>>.



Figura 9. Portada con retrato de Roland Hayes, en Alain Locke (ed.), “Harlem: Mecca of the New Negro”, en número especial de *Survey Graphic*, *op. cit.*

filas apretados frente al escenario. La idea que tenía Handy del lugar ideal para el jazz y el blues se entiende a partir de las ilustraciones en su libro, en particular la lámina IV (“Blues Dancing”), que muestra —si es correcto lo que he asumido— al Sugar Cane Club en la parte alta de la Quinta Avenida, con capacidad para 200 personas, en una noche muy concurrida. Los clientes del Sugar Cane Club podrían ocupar

unas cuantas mesas apretadas contra las paredes laterales del lugar, pero —tal como lo indica el dibujo de Covarrubias— es más probable que estuvieran desplazándose sobre el piso hasta mezclarse con los músicos, como lo sugiere esa barra solitaria de trombón.

Langston Hughes ya había mostrado su juego, en febrero, con la publicación de *The Weary Blues*, no menos importante, con el poema que

ubica en el Sugar Cane Club, pero sobre todo la conclusión a su dramática declaración en “El artista negro y la montaña racial”, que insiste, aún más, en la imaginería del blues y del jazz. Para Hughes, el blues era absolutamente el núcleo de todo:

[...] una de las expresiones inherentes de la vida del negro en Estados Unidos: el eterno sonido del tam-tam en el alma del negro —el tam-tam de la revuelta contra la fatiga en un mundo blanco, un mundo de trenes subterráneos, y de trabajo, trabajo, trabajo; el tam-tam de la alegría y la carcajada y del dolor oculto tras una sonrisa—. Sin embargo, a la mujer que asiste al club en Filadelfia le apena decir que su raza lo creó y a ella no le gusta que yo me refiera a eso”.⁷⁷

Si bien para Locke el arquetipo del negro nuevo había sido Roland Hayes, cuyo retrato engalanara la cubierta de “Harlem: Mecca of the New Negro”, Hughes ofrecía un tipo de cantante muy distinto:

[...] que el estruendo de las bandas de jazz negras y el bramido de la voz de Bessie Smith al cantar el blues penetre en los oídos tapiados de los aspirantes a intelectuales de color, hasta que oigan y acaso entiendan... El tam-tam llora y el tam-tam ríe. Si a la gente de color le agrada, nosotros estamos satisfechos. Si no, su disgusto tampoco importa.⁷⁸

El ensayo de Hughes, al acercarse a su fin, nombra algunos de los “artistas negros más jóvenes” a los que se refería: Paul Robeson, Rudolph Fisher, Jean Toomer y Aaron Douglas, todos los cuales habían aparecido en *The New Negro*. El tam-tam tiene muchísimo sentido en

⁷⁷ Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”..., *op. cit.*, p. 694.

⁷⁸ *Idem.*

estos últimos párrafos del ensayo de Hughes. Es una metonimia de la experiencia negra como un todo, en constante revuelta contra la fatiga del trabajo proletario impuesto por el mundo blanco; pero también es una sinécdoque de la banda de jazz de la que forma una parte tan integral, el vehículo de la música oída en los *cabarets* de Harlem. Como notara Eric Walrond del Sonny Decent’s, también conocido como el Sugar Cane Club: “Un bum-bum, un tam-tam constantes... ¡África descubierta!”

En agosto, la “gente de color” a la que Hughes hace referencia se polarizó al extremo ante la nueva novela de Van Vechten, pero *Nigger Heaven* se transformó rápidamente en la publicación de 1926 más leída y comentada y conoció nueve reimpresiones al cabo de cuatro meses de su salida.⁷⁹ También tenía su escena de *cabaret*: la ficticia Venus Negra de la Avenida Lenox aparece destacadamente en la novela, en donde hombres y mujeres bailan “en tan cerrada proximidad que sus cuerpos se fundían al mecerse y balancearse al son tormentoso del trombón, el golpeteo bárbaro del tambor”.⁸⁰ Ruby y Anatole saltan a la pista:

Abrazándola con fuerza, la trajo balanceándose por toda la sala. Arrastraban sus pies sobre la pista. Sus rodillas chocaban amorosamente. A los lados del bamboleo de la pareja se mecían cuerpos ataviados de colores, cuerpos negros, morenos, amarillos intensos, un caleidoscopio de color transfigurado por el ámbar del reflector.⁸¹

Bien podría ser ésta la descripción del “Blues Dancing” de Covarrubias.

En muchas partes de la prensa negra el libro fue denigrado, empezando por W.E.B. Du Bois, quien recomendó a los pobres que ya tenían

⁷⁹ Emily Bernard, *Carl Van Vechten and the Harlem Renaissance: A Portrait in Black and White*, New Heaven, Yale University Press, 2012, pp. 107-190.

⁸⁰ Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

su ejemplar que “lo tiraran discretamente en la chimenea”.⁸² Tan original y temerario como siempre, Hubert Harrison sostenía que criticaba el libro sobre bases literarias, aunque sazonó su comentario con insultos homofóbicos (“Homo Africanus Harlemi”).⁸³ En una manifestación de protesta contra el linchamiento, una multitud de Harlem alentó a S.R. Williams, profesor negro de Ohio, quien —tomando de manera literal a Du Bois— quemó dos páginas del libro.⁸⁴ Pero *Nigger Heaven* también tuvo defensores decididos en Harlem, incluidos James Weldon Johnson, Eric Walrond, Paul Robeson, Charles S. Johnson, Langston Hughes, Walter White y Zora Neale Hurston. La única voz significativa ausente en este intenso debate —y ausente, de hecho, de buena parte de este fermento a lo largo de 1926— fue la de Alain Locke. Locke estaba en Europa cuando se publicó *Nigger Heaven*. Pero hasta allá le llegó algo de la agitación y le escribió a Van Vechten desde Berlín, para decirle que debido a ella regresaba antes a Estados Unidos. Mas ya que regresó, no dijo nada.

En octubre, la publicación de *Tropic Death* de Eric Walrond fue menos controvertida que la de *Nigger Heaven*. El tema de Walrond, visto desde el otro lado de la cortina de encaje, era tal vez tan repugnante como el de Van Vechten, pero los escenarios del libro estaban a una distancia segura —casi todos en Barbados o en Panamá—, por lo que la indignación moral fue limitada. Como era de esperarse, Langston Hughes fue positivo. Dijo que el libro era “tan poco sentimental como un sol ardiente”.⁸⁵ Robert Herrick, en *The New Republic*, estableció la conexión con el jazz al decir que la prosa de Walrond era “intensamente nerviosa, impre-

sionista, sincopada, incluso desaliñada”.⁸⁶ J.A. Rogers, curiosamente, fue quien más problemas tuvo con el libro, al que colocó en la misma categoría de *Nigger Heaven* y *The Emperor Jones*, como libros dirigidos a lectores blancos cuyo único interés era reafirmar sus estereotipos sobre los negros degradados.⁸⁷

La etapa entre las dos ediciones de *The New Negro* fue difícil para Locke: lo corrieron de su trabajo en Howard y a partir del 20 de junio de 1926 se quedó sin salario. Nunca estuvo ocioso, pero como puede verse, durante 1926 tuvo poco compromiso con las grandes controversias que dividían a Harlem. Fuera de la influencia de Locke se formó un grupo al que se le podría llamar —siguiendo la dispéptica designación que le diera en 1927 Hubert Harrison— “la escuela del *cabaret*”: Langston Hughes, Eric Walrond, Miguel Covarrubias, Walter White, junto con jóvenes editores como Lewis Baer, Donald Friede y Harry Block. Influyente en el mundo de las publicaciones, este grupo seguía su propio camino lejos de la influencia de Locke e incursionaba en áreas —que la palabra “jazz” podría abreviar— que no aprobaba Locke. Lo que es más, si alguien influía en ellos, o les ofrecía una guía, ahora al parecer eran rivales de Locke. De los jóvenes autores de quienes quiso ser mentor Locke, Walrond florecía en *Opportunity* bajo la égida de Charles S. Johnson, en tanto que a Hughes, por consejo de Van Vechten, lo publicaba Knopf.

La retórica sobre el jazz y la escritura asociada a él incrementaron en 1927, en especial por parte de Benjamin Brawley en su revisión del renacimiento literario negro. Durante la agonía de la Guerra Mundial, Brawley sugirió que “las viejas formas de pensar y de comportarse se pusieron a prueba; y la exigencia popular por lo exótico y lo emocionante se encargó de colmarla con una forma pervertida de

⁸² W. E. B. Du Bois, “Books: *Nigger Heaven*”, *The Crisis*, vol. 32, núm. 8, diciembre de 1926, p. 82.

⁸³ Hubert H. Harrison, “Homo Africanus Harlemi”, *New York Amsterdam News*, 1 de septiembre de 1926, p. 20.

⁸⁴ Jeffrey C. Stewart, “Two Harlem Bodies Protest Lynchings: Denounce ‘Nigger Heaven’”, *New York Times*, 20 de diciembre de 1926, p. 15.

⁸⁵ Langston Hughes, “Marl Dust and West Indian Sun”, *New York Herald Tribune*, 5 de diciembre de 1926, p. 9.

⁸⁶ Robert Herrick, “Tropic Death”, *The New Republic*, 10 de noviembre de 1926, p. 332.

⁸⁷ Joel A. Rogers, “Book Review: Tropic Death”, *Pittsburgh Courier*, 5 de marzo de 1927, p. SM8.

música originada en los bajos fondos negros y que se conoce como jazz”.⁸⁸ Lo que siguió fue “una falta de consideración hacia los patrones aceptados” —tanto en la conducta como en la escritura— y la “preferencia por temas sórdidos, desagradables o prohibidos”, ejemplificados por *Fine Clothes to the Jew* de Langston Hughes, que Brawley veía como Du Bois veía *Nigger Heaven*, negándose incluso a citar una sola línea para no mancillar las mentes de sus lectores.⁸⁹ La opinión del editor de *New York Amsterdam News*, William M. Kelley, quedó bien clara en su titular: “Langston Hughes, habitante de cloacas”.⁹⁰ *The Chicago Whip* (26 de febrero de 1927) reparó en la dedicatoria del libro a Van Vechten, como quizás el único “que se deleitará con los personajes licenciosos y olorosos a lujuria que Hughes se da tiempo para poetizar”.⁹¹ Aquí había un abismo cultural y Locke supo muy bien de qué lado estaba cuando escribió en su reseña sobre el “raro genio” que fue capaz de transformar el “ordinario barro de la vida” en “belleza viviente”.⁹²

Locke mantuvo un perfil bajo durante los meses en los que se abrió este abismo cultural. En lo posible, prefería no hacerse de enemigos. Pero sin duda él no era una dama de la sociedad, como lo mostró su reseña de *Fine Clothes to the Jew*. No se sumaría al coro de indignación moral encabezado por Du Bois y Kelley, a la hora en la que Brawley y Harrison ya le estaban sacando punta a sus lápices. No abandonaría a sus “hijos espirituales” (como los llama en una carta a Countee Cullen),⁹³ entre los que

destacaban Walrond y Hughes, aun cuando no siempre aprobara su manera de jugar con fuego. Y sin embargo, en este lado del abismo aún había que trazar algunas sutiles distinciones. En un debate cada vez más polarizado, Locke quiso ocupar la zona media. Esto surgió en parte de su constitución moderada, en parte de la sensación de que si iba a ser el vocero de esta raza, necesitaba hablar por los grandes sectores, más que por un solo elemento, en parte porque quiso combinar un grado de deferencia hacia los mayores (en especial Du Bois), a la vez conservando un grado de respeto por la generación más joven. El riesgo era caer mal a todos y resultar despreciado —o peor, ignorado—. Lo que aún podía controlar, el sitio en el que podía hacer distinciones sutiles, fue en esa segunda edición de *The New Negro*.

*

A pesar de las numerosas demandas sobre su tiempo durante este periodo, Covarrubias fue capaz de desarrollar sus intereses y alianzas en Harlem: a los amigos tempranos como Hughes y Walrond se sumaron, en breve, W.C. Handy, Bessie Smith y Zora Neale Hurston. Cuando salió la segunda edición de *The New Negro*, Covarrubias estaba acabando sus *Negro Drawings*, que se publicarían en 1927. *Negro Drawings* tiene cuatro secciones: Varia (en su mayoría “tipos”), Teatro, Tres cubanas y En los *Cabarets*, la cual contiene quince dibujos. *Blues: An Anthology*, tiene ocho láminas, ninguna de las cuales aparece en *Negro Drawings*. Una categorización exacta es imposible, pues algunas figuras del teatro o tipos callejeros podían aparecer fácilmente en los *cabarets*, pero en términos generales estos últimos 23 dibujos ofrecen una descripción sin igual de la vida de los *cabarets* de Harlem entre 1924 y 1926. Existen muchas imágenes publicitarias de cantantes y bandas, pero hay pocas fotos de los interiores de estos *cabarets* y de representaciones en sus escenarios. Para Covarrubias, sus dibujos de figu-

⁸⁸ Benjamin Brawley, “The Negro Literary Renaissance”, *The Southern Workman*, vol. 56, abril de 1927, p. 177.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 178-179 y 183.

⁹⁰ William M. Kelley, “Langston Hughes: the Sewer Dweller”, *New York Amsterdam News*, 9 de febrero de 1927, p. 22.

⁹¹ Citado en Arnold Rampersad, “Langston Hughes’s *Fine Clothes to The Jew*”, *Callaloo*, núm. 26, invierno de 1986, p. 151.

⁹² Alain Locke, “Common Clay and Poetry”, *Saturday Review of Literature*, 9 de abril de 1927, p. 712.

⁹³ Carta de Alain Locke a Countee Cullen, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 22, folder 36.

ras negras en Harlem no eran caricaturas: en una conversación con Marcet Haldeman-Julius en la Ciudad de México en el verano de 1926, las llamó “estudios”,⁹⁴ señalando un grado de intención etnográfica. Permanecen como evidencia invaluable.

Sin embargo, aun considerando el lenguaje inflamatorio que se empleaba en esos años, Covarrubias fue el receptáculo de un importante grado de abuso debido a su obra. Ver *Negro Drawings* le produjo a John G. Nehardt una “clara sensación de arcadas mentales”,⁹⁵ mientras que —bajo el título “¿Es esto arte?”— toda la reseña del *Chicago Defender* apuntó que “algunos son pasables y algunos son peores, pero todos son grotescos”.⁹⁶ En agosto de 1928, Allison Davis, académico del Hampton Institute formado en Harvard, señaló a Covarrubias y a Reiss por haber representado al negro “como alguien esencialmente bestializado por el jazz y el *cabaret*”.⁹⁷ A la vez que Walter Carmon lamentaba la “viciosa tradición literaria negra de Harlem patrocinada por Van Vechten e ilustrada por Covarrubias”.⁹⁸ El propio Du Bois puso la cereza del pastel con su reseña de la autobiografía de Taylor Gordon, ilustrada por Covarrubias, con la frase: “Soy honesto al decir... que yo creo que podría vivir muy feliz si Covarrubias no hubiera nacido”.⁹⁹ Aun en años recientes, estos dibujos de Harlem han suscitado respuestas cautelosas, incluidas las de admiradores de Covarrubias. Adriana Williams ve que ellas inician nuevos estereotipos de ma-

nera no deliberada;¹⁰⁰ Wendy Wick Reaves es claramente escéptica ante la afirmación de Covarrubias en cuanto a que sus dibujos no son caricaturas, sino que fueron producidos desde “un punto de vista más serio” y dice que habría sido más valioso si se hubiera concentrado en los retratos de sus amigos de Harlem;¹⁰¹ Rachel Farebrother escribe que sus viñetas para *Vanity Fair* son parte de “una larga tradición de mercantilización cultural racializada”.¹⁰² En contraste con todo esto están los autores que se codearon con Covarrubias: Langston Hughes, Eric Walrond, W.C. Handy, Zora Neale Hurston. Buenos acompañantes.

Ya que Alain Locke no dejó una explicación sobre la decisión de sacar de la segunda edición de *The New Negro* los dos dibujos de Covarrubias que formaban “Jazz”, todo lo que tenemos es especulación. Indudablemente fueron meses muy difíciles para Locke: sin trabajo, sin una fuente confiable de ingresos, perdiendo al parecer influencia en *protégés* como Hughes y Walrond, superado en el corretaje de las acciones culturales por Carl van Vechten y Charles S. Johnson, ajeno al estilo de vida del *cabaret* de la generación más joven.¹⁰³

La hipótesis aquí es que esa remoción fue el gesto de impaciencia de Locke ante la escuela del *cabaret*. Sin embargo, a tono con el carácter de Locke, fue un gesto medido, tan matizado que no causó olas: nadie lo comentó y tal vez ni el propio Covarrubias lo notara, ocupadísimo como estaba esa primavera en otros proyectos. Pudo haber sido, incluso, un inconsciente gesto de exasperación ante la prominencia de

⁹⁴ Marcet Haldeman-Julius, “Miguel Covarrubias”, *Haldeman-Julius Quarterly*, vol. 1, núm. 2, enero de 1927, p. 62.

⁹⁵ John G. Nehardt, “Of Making Many Books”, *St. Louis Post-Dispatch*, 31 de octubre de 1927, p. 15.

⁹⁶ “Is This Art?”, *Chicago Defender*, 18 de febrero de 1928, p. A1.

⁹⁷ Allison Davis, “Our Negro ‘Intellectuals’”, *The Crisis*, vol. 35, núm. 8, agosto de 1928, p. 268.

⁹⁸ Walter Carmon, “Away from Harlem”, *The New Masses*, vol. 6, núm. 5, octubre de 1930, p. 17.

⁹⁹ W.E.B. Du Bois, “Review of Taylor Gordon, *Born To Be*”, *The Crisis*, vol. 37, núm. 4, agosto de 1930, p. 129.

¹⁰⁰ Adriana Williams, *Covarrubias...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ Wendy Wick Reaves, “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in *Vanity Fair*”, en *Celebrity Caricature in America...*, *op. cit.*, pp. 178-179.

¹⁰² Rachel Farebrother, “‘The Congo is Flooding the Acropolis’: Art, ‘Exhibits’, and the Intercultural in the New Negro Renaissance...”, *op. cit.*, p. 761.

¹⁰³ Con excepción de Van Vechten, cinco años mayor que Locke pero que se consideraba sin edad, el grupo del *cabaret* estaba en sus veinte o al inicio de sus treinta, cuando menos diez años más chicos que Locke.

un mundo que Locke habría preferido mantener envuelto: un mundo de enredos y sensualidad corporales, de ritmo y de blues, de saxofón y tam-tam, en una palabra, de jazz. Aquí pudo haber algo de pique, tal vez la sensación de que a Locke no se le estaba tomando con la seriedad que el éxito de *The New Negro* debió asegurar.

Como tal, el blanco se eligió con cuidado. Hughes y Waldron seguían en el radar de Locke: de hecho, quizás, hasta tuviera aspiraciones románticas, en particular con relación a Hughes. Covarrubias había sido central en tal fermento durante los meses que siguieron a la publicación de *The New Negro*: su nombre estaba en todas partes. Salvo que Locke no conocía en persona a Covarrubias: el mexicano era un *outsider* hasta para el grupo de *outsiders* de los New Negros, el otro tanto del blanco como del negro.¹⁰⁴ Fue por insistencia de Lewis Baer —tal vez el propio Locke lo dijo— que Covarrubias se involucró en la primera edición de *The New Negro*; y las asociaciones de Baer eran con Walter White y Carl Van Vechten. Y sin embargo el gesto tuvo consecuencias.

Desde un inicio, Locke quiso que *The New Negro* fuera una obra de referencia. Bien pudo conjeturar que la segunda edición sería la última, la que las futuras generaciones habrían de buscar, como de hecho ha sucedido con las ediciones en rústica en las que hoy se encuentra —sin “Blues Dancing”—. No obstante los logros notables de Locke, el que sacara el dibujo

¹⁰⁴ En uno de los olvidados clásicos de los estudios post-coloniales, John Barrell señala que si bien buena parte de la crítica post-colonial usa el conocido modelo del yo/otro para discutir el papel que tienen las identidades imaginarias en la construcción de sujetos imperiales, como la del “Oriente”, una ideología imperial más común ve al “otro”, en vez de opuesto al “yo”, como un tercer término en la secuencia, a la que Barrell se refiere como “este, ese y el otro”. Para citarlo: “La diferencia entre [esto y eso], importante por sí misma, no es nada comparada con la diferencia entre los dos considerados juntos, y la tercera cosa, por ahí, que en realidad es otra para ambos”. Véase John Barrell, *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991, p. 10.

de Covarrubias destaca su ceguera ante lo que Henry Louis Gates Jr. llama la “profunda aportación” a la época que hicieron esos “creadores negros del blues y el jazz clásicos”,¹⁰⁵ una aportación mejor reconocida en forma gráfica por un joven artista mexicano.

Otra manera de leer esta remoción, más allá de su autor, es verla como la marca de un momento en el desarrollo de Harlem. La tragedia de todas las formas culturales reconocidas por una mirada exterior, como la encarnación de valores auténticos, es que al reconocimiento lo sigue en breve la destrucción o, al menos, la alteración radical. En esta lectura, la remoción fue tan sólo el reconocimiento por parte de Locke —acaso un reconocimiento jubiloso— de un hecho consumado. Ed Smalls había abierto su Paradise, que frecuentaría hasta el propio Locke. Covarrubias había desplegado sus alas en la cultura de la celebridad y en 1927 ya no estaba dibujando *cabarets*. El éxito del experimento de Paul Whiteman había sacado al jazz de los antros oscuros para llevarlo a las salas de conciertos.

Si, como sugiere (aunque exagerando un poco) Jeffrey Stewart, Covarrubias pudo ser un “Nuevo Negro”, en la edición de 1925 de *The New Negro: An Interpretation*, entonces, ya no lo era para la edición de 1927. Desde entonces ha permanecido fuera de ese círculo dorado, al punto de ni siquiera ser digno de una mínima mención en buena parte de los estudios del Renacimiento Negro. El que Locke quitara “Blues Dancing” de Covarrubias de la segunda edición de *The New Negro...*, hizo que se volviera más sencillo ignorar el lugar del mexicano en la historia de la cultura negra y más difícil de entender el significado del jazz y el blues en el Harlem de los novecientos veinte.

¹⁰⁵ Henry Louis Gates Jr., “The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black”, *America Reconstructed, 1840-1940*, número especial de *Representations*, vol. 24, octubre de 1988, p. 148.