

PRESENTACIÓN

La publicación de *Caña* (1923) despertó gran interés por una nueva presencia en la literatura norteamericana, la de Jean Toomer, quien, con solo veintiocho años y en menos de dieciocho meses, había suscitado gran entusiasmo entre un selecto círculo de prestigiosos editores, críticos y autores. En el prólogo a *Caña*, el reputado novelista y crítico social Waldo Frank declaraba:

Entre los jóvenes norteamericanos ha surgido un nuevo poeta que ha sabido cómo transformar la esencia de los ingredientes de su tierra natal del sur en material literario... Lo más destacable de su inspiración es la elaboración de belleza... Ha creado cantos y hermosas historias de su tierra... [*Caña*] es una obra precursora, de gran fuerza literaria y cuyo incalculable futuro nadie que la lea podrá poner en duda.

Anteriormente, Lola Ridge, editora de *Broom*, había pronosticado que Toomer sería el autor más ampliamente estudiado de una generación a la que se recuerda por personalidades como Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald y William Faulkner. John McClure, editor de *Double Dealer*, había comparado favorablemente el lirismo de Toomer con el de Sherwood Anderson. El propio Anderson había proclamado a Toomer como el único afroamericano que tenía «el impulso consciente del artista». La lectura de *Caña*

añadió a la lista de admiradores a los críticos literarios Robert Littel y Allen Tate, entre otros.

Los críticos de literatura afroamericana respaldaron a Toomer con el mismo fervor que sus colegas. En 1925, William Stanley Braithwaite, conocido en todo el mundo por sus antologías de revistas de poesía, terminaba un ensayo sobre la historia de escritores afroamericanos con estas palabras:

Con Jean Toomer, el autor de *Caña*, nos encontramos ante el primer artista de la raza que con la pasión y empatía absolutas de un creador por la vida y su dolor, sus deseos, alegrías, fracasos y extraños anhelos, puede escribir sobre el Negro sin ceder o comprometer su visión como autor... *Caña* es un libro de oro y bronce, de oscuridad y llama, de éxtasis y pena, y Jean Toomer es como la luminosa estrella matutina de un nuevo día en la literatura de la raza.

Braithwaite sabía que Toomer no era el primer afroamericano en conseguir una reputación literaria importante. Ya en el siglo XVIII, Phillis Wheatley, una esclava africana de Boston, suscitó alabanzas por *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* (1773). William Wells Brown, un esclavo fugitivo, escribió en 1853 *Clotel*, una novela que al parecer compitió en popularidad con *La cabaña del Tío Tom* (1852), de Harriet Beecher Stowe, entre los soldados de la Unión durante la Guerra Civil. En ese mismo periodo, la poesía de Frances E. W. Harper se vendía mucho. Antes de convertirse en novelista, Charles W. Chesnutt publicó relatos en *The Atlantic*, una de las revistas más prestigiosas y caras de finales del siglo XIX. A comienzos del siglo XX, Paul Laurence Dunbar era uno de los líricos más celebrados, además

de otros poetas, novelistas y ensayistas que igualmente adquirieron popularidad. Pero la estrella de Jean Toomer brilló muy por encima de todos ellos, una luz que guió a los escritores del Renacimiento de Harlem, del mismo modo que la estrella polar había orientado a sus ancestros un siglo antes.

Waldo Frank ya vaticinó la dimensión que iba a adquirir la obra al describir el futuro de Toomer como «incalculable», una palabra que resultó ser irónicamente profética. Igual que una nova, la carrera literaria de Toomer estalló fulgurante y luego desapareció de la vista de todos excepto de la de unos pocos que escudriñaban continuamente la galaxia literaria. Aunque, durante más de treinta años de posteriores esfuerzos, Toomer publicó algunos ensayos, poemas y relatos, nunca volvió a contratar un libro con editores comerciales. No obstante, el tiempo le ha devuelto su reputación y, en la actualidad, *Caña* se lee mucho más que cuando Toomer vivía. Mientras que su primera edición tuvo una tirada muy pequeña y solo se reimprimió una vez en vida de su autor, en los últimos años *Caña* se ha reeditado tres veces* y es la obra más frecuentemente estudiada y respetada de todas las del movimiento cultural conocido como Renacimiento de Harlem. Jean Toomer está considerado como uno de los creadores más sobresalientes de la historia de la literatura afroamericana.

Sin embargo, este reconocimiento reciente conlleva una dosis de ironía. Después de publicar *Caña*, Toomer se resistió a ser identificado con ninguna raza a

* El dato corresponde al periodo de redacción del prólogo, escrito en 1975 [N. T].

excepción de una nueva raza americana que él imaginó que nacería al Norte del continente americano. Toomer, una mezcla de diferentes razas y nacionalidades, que fácilmente podía ser identificado como indio o europeo de piel oscura, sostenía que las etiquetas de «negro» o «blanco» restringían el acceso a ambos grupos y limitaban su crecimiento. Como prueba, Toomer citaba el rechazo de los editores a publicar sus escritos después de *Caña*. Según su teoría, al identificarlo como negro, lo único que esperaban y deseaban era que les entregara un duplicado de su trabajo anterior. Con todo, a día de hoy, la reputación de Toomer se mantiene en el cenit, principalmente por el «descubrimiento» de numerosos profesores y estudiantes durante la década de 1960, cuando el interés por la Conciencia Negra impulsó a muchos norteamericanos a buscar tesoros de la Literatura Negra con más avidez incluso que la generación de los años veinte por encontrar a jóvenes afroamericanos para patrocinarlos.

Desgraciadamente, el propio hecho de que *Caña* volviera a despertar interés durante la tormenta provocada por la Conciencia Negra ha dado lugar a que se malinterpretara al autor y, en un grado menor, ha empañado una visión de los diferentes temas que, además de la vida de los negros, impregnan la obra. Poéticamente ambigua, *Caña* puede dar la impresión de una selva a través de la cual los lectores buscan sus propios mitos y símbolos abriendo a machetazos los senderos originales. Pero en un sentido más amplio la obra es un paisaje concebido y diseñado por un hombre que luchó por la grandeza, aunque creía que solo había experimentado el fracaso; un hombre que deseaba

guiar, enseñar, dirigir; un hombre cuyos pensamientos no acababan en los asuntos raciales sino que giraban en torno al naturalismo, el socialismo, el ateísmo, el cristianismo, las enseñanzas orientales, el ocultismo, la historia, la psicología; y, sobre todo, un hombre cuya percepción de las mujeres y la vida del negro en el Sur parece paradójicamente diferente de la que a veces se pueda desprender de una lectura sentimental de *Caña*. Por lo tanto, para ver *Caña* con claridad uno tiene que mirar primero a su autor.

Buena parte de lo que se conoce de los antecedentes familiares y primeros años de la vida de Toomer procede de sus autobiografías inéditas, que he utilizado para esta introducción. Con frecuencia, sus recuerdos contradicen los hechos o los recuerdos de los otros miembros de la familia Pinchback. En esos casos, sin embargo, la versión fantástica puede resultar más importante que la verdadera, ya que las distorsiones de Toomer reflejan su propia valoración de los aspectos que más influyeron en su vida.

Nathan Eugene (luego, Jean) Toomer nació el 26 de diciembre de 1894, solo un día después de la celebración cristiana del nacimiento de Jesús, el Mesías, coincidencia que años más tarde adquirió quizá especial significado para Toomer cuando asumió una misión reformista similar en sus múltiples cometidos como profesor, consejero y asesor espiritual. Llamado Nathan como su padre, al que apenas conoció, Toomer hace parecer más atractivo a su progenitor presentándolo como un hombre guapo, elegante, hijo del dueño de una plantación en Georgia que «tenía el aire de un aristócrata sureño de vieja estirpe». El romanticismo de Jean

Toomer también tiñó la narración sobre el noviazgo de su padre: el señor Toomer deslumbró a Nina Pinchback, la arrancó temporalmente del control posesivo y tiránico del padre, pero fue apartado de la familia antes del nacimiento de su primer hijo. El heroico retrato del padre de Toomer queda mancillado por la sospecha de los Pinchback de que Nathan Toomer, el hijo empobrecido de una simple esclava, se casaba con Nina Pinchback con la esperanza de que ella pudiera sufragar sus despilfarros, y la abandonó tan pronto como descubrió que su padre, el señor Pinckney B. S. Pinchback, controlaba la fortuna familiar con mano férrea.

Pasando por alto la exactitud del dato, la conceptualización que hace Toomer de su padre sugiere no solo los motivos que le llevan a elegir la materia de Agricultura como una de las asignaturas principales en la universidad, o su interés de adulto por las tierras de labranza, sino también su capacidad para observar con objetividad y distancia la vida de los negros, como hace en *Caña*, y que tanto impresionó a Waldo Frank, a Braithwaite y a otros críticos de la obra en el momento de su publicación. Si Toomer se identificaba emocionalmente con los propietarios de las plantaciones, quizá se debía a que subconscientemente establecía una distancia entre los campesinos negros y él. Por otra parte, la pérdida de su padre pudo haber motivado la atracción que sintió por varias figuras paternas a lo largo de su vida.

Durante los primeros años que vivió en el hogar de los Pinchback, cuando obligaron a su madre a que regresara a la casa familiar, Toomer —en ese momento se llamaba Eugene Pinchback— desarrolló unas acti-

tudes que al parecer influyeron en su posterior comportamiento adulto. Al vivir en un vecindario rico en el que, según sus recuerdos, a nadie le preocupaba la identidad racial de sus habitantes, Toomer disfrutó de la compañía de los niños de su edad, compartió travesuras y deportes y asumió el papel de líder napoleónico hasta que, estando en cuarto grado, una prolongada enfermedad lo separó de sus compañeros de juegos. Al descubrir que nuevos adalides le habían reemplazado durante su ausencia, Toomer reaccionó de un modo que presagiaba actuaciones suyas posteriores cada vez que sospechaba o se anticipaba a un posible fracaso: apartado del grupo, se convertía en un observador distante.

Lejos de ser un retiro ideal para un joven aislado de los chicos de su edad, el hogar de los Pinchback estaba dirigido por el casi legendario P. B. S., quien desde 1868, año del nacimiento de su hija Nina, representaba una figura prominente y controvertida en la política. Paladín de los derechos de los negros, único hombre de color que hasta entonces había ocupado el puesto de gobernador interino de Luisiana, y al que en dos ocasiones se le escamoteó su escaño para el Senado de Estados Unidos por supuestas elecciones fraudulentas, Pinchback se mudó en 1890 con su familia desde su mansión en Nueva Orleans a Washington D.C., donde, a pesar de que su nivel de vida empeoró, siguió haciéndose respetar, como Toomer recuerda con admiración y quizá con envidia. Aunque la preocupación de Pinchback por los negros lo alineaba en política con los «radicales», en casa, según afirma Toomer, Pinchback era un conservador que exigía austeridad, orden y un cumplimiento religioso de las convenciones y la moral. Como prueba

de sus dictatoriales prácticas, Toomer relata los intentos de Pinchback por reprimir a su hijo Bismarck el hábito de leer a altas horas de la noche:

El abuelo no ponía objeción a la lectura, al menos no abiertamente, aunque supongo que sentía rabia y pesar por ver a su hijo, en la flor de la vida, perdiendo tanto tiempo en la cama. Pero, con su manía por ahorrar en los gastos pequeños, se oponía enérgica y rotundamente a que Bismarck mantuviera el gas encendido después de las diez. Quizá su decepción interior hallaba desahogo de este modo tan curioso. El caso es que bramaba por culpa de la cuenta del gas. Si pasaba por la puerta de Bis después de las diez de la noche y veía la luz de su cuarto encendida, aporreaba la puerta con golpes rápidos, armaba un alboroto tremendo y exigía que se apagara. De manera que Bis tenía que idear un método para ser más listo que el anciano caballero.

Pero el mismo hombre que se preocupaba por gastos menores disfrutaba de los lujos y, como amaba a sus hijos, les permitía (sobre todo a Nina) que cultivaran gustos similares.

En esta atmósfera, seguramente incómoda en muchas ocasiones para un niño travieso y tozudo que culpaba al abuelo de la desaparición de su padre, Toomer encontró consuelo en su madre y su abuela, aunque para inspiración y guía recurrió a su tío Bismarck, al que subconscientemente quizá identificaba como a un sustituto de su padre. En sus frecuentes visitas vespertinas a la habitación de Bismarck adquirió una visión de lo que significaba «la buena vida»:

Esta postura (mi tío en la cama rodeado del material propio de un literato) se quedó impresa en mí como una de las posturas deseables de la vida. No es de extrañar que luego respondiera positivamente a las imágenes de Robert Louis Stevenson y de otros escritores que pasaron la mayor parte de sus vidas en la cama. Como tampoco es sorprendente que en su momento me inclinara por una carrera que, si quería, me permitiría vivir de ese modo.

El artístico y meditativo Bismarck hizo algo más por Toomer que proporcionarle un modelo físico; le estimuló el interés por la ciencia y la lectura (como placer): la historia, los mitos, las fábulas, los cuentos populares, las aventuras y lo romántico. Toomer reiteraba que con Bismarck aprendió más que con la educación oficial de la escuela.

Tras un infructuoso esfuerzo por instalarse en Nueva York con su madre y el segundo esposo de esta, al que despreciaba, Toomer regresó a Washington para vivir con su tío Bismarck. Por vez primera, el entonces adolescente de catorce años experimentó la cotidianidad en un vecindario «de color», donde las distinciones raciales determinaban las lealtades. Muy propio de él, incluso ya a esa edad, Toomer permanecía neutral en los enfrentamientos entre negros y blancos.

Después de los años del instituto —en los que demostró ser más inquieto que estudioso, se enamoró y desenamoró varias veces, se desasosegó por la sexualidad, y se entregó a ejercicios físicos para disciplinarse y fortalecerse—, Toomer se matriculó en 1914 en la Universidad de Wisconsin para estudiar Agricultura. Según escribiría más adelante en la autobiografía inédita, fue

en ese periodo cuando formuló su visión sobre su constitución y actitudes raciales. Consciente como era de la costumbre americana de dividir la vida en blanco y negro, cuando Toomer entró en el mundo predominantemente blanco de Madison, Wisconsin, decidió informar lo menos posible sobre la raza a la que pertenecía:

En mi cuerpo había muchos tipos de sangre, alguna oscura, y todas ellas mezcladas en el fuego de seis o más generaciones. Era, por lo tanto, o un nuevo modelo de hombre o el más antiguo. En cualquier caso, ineludiblemente, yo era el que era... En la medida en que consiguiera alcanzar la grandeza de la talla humana, justificaría toda la sangre que había en mí. Si por el contrario me mostraba despreciable, las traicionaría todas. En mi interior, yo mismo era incapaz de ver la sangre oscura como algo diferente y aparte. Pero si la gente quería decir que esta sangre oscura era sangre de Negro y me querían llamar Negro, era cosa suya. Había vivido catorce años de mi vida entre blancos y cuatro años con los de color. La experiencia me había demostrado que no había una gran diferencia entre los dos grupos. Pero si la gente quería centrarse y ceñirse a esos cuatro años y decir que por lo tanto yo era una persona de color, también era decisión de ellos... Decidí lo que haría. A su debido tiempo, definiría voluntariamente mi posición ante mis verdaderos amigos de ambos grupos. En cuanto a la gente en general, naturalmente lo dejaría pasar y no diría nada a no ser que surgiera la pregunta. De ser así, la afrontaría directamente y detallaría la respuesta tanto como considerara conveniente para cada ocasión. Pero, repito, si no era asunto de la persona que preguntaba, o no le diría nada, o bien lo primero que me viniera a la cabeza.

Asqueado de los estudios agrícolas —y alejado de sus compañeros porque al anticiparse a una posible derrota había retirado su candidatura como delegado de la clase de estudiantes de primer curso—, Toomer dejó Wisconsin al final del otoño. Para el estudioso de la literatura de Toomer, el episodio de Wisconsin es importante sobre todo porque representa el primero de un ciclo de cuatro años de itinerancia por varios centros de estudio, y también porque sirvió como fuente de inspiración del relato inédito «Withered Skin of Berries» [La piel marchita de las bayas], el triángulo amoroso de una joven afroamericana que pasa por blanca, un blanco intolerante que la corteja, y un atlético, poético y místico joven del que se sospecha que es indio.

Después de una inscripción fallida en la Facultad de Agricultura de Massachusetts, Toomer decide aprovechar su condición atlética e interés por el culturismo y se matricula en la Facultad Americana de Educación Física de Chicago, una experiencia breve pero satisfactoria que utilizaría posteriormente como material para ambientar «Bona y Paul». Luego, al reconsiderar el dudoso atractivo de llegar a ser en el futuro un «simple instructor de gimnasia», en el otoño de 1916 Toomer se matricula en unos cursos de Biología en la Universidad de Chicago con el fin de prepararse para la carrera de Medicina, pero una vez más sus planes cambiaron. Recién convertido al socialismo, en el que veía «un esquema inteligible de las cosas, que evocaba y prometía satisfacer todo lo que había estado buscando a tientas entre el desorden y el caos de mi experiencia personal», Toomer se desembarazó de los amigos y los estudios y transmitió con celo el mensaje del socialismo a todo

aquel que quisiera escucharlo. Además, inspirado por una lectura de Clarence Darrow, cuyo ateísmo hizo pedazos su antiguo concepto de universo religioso, Toomer, prediciendo las «fórmulas académicas» de una generación futura, consiguió el permiso para utilizar una habitación en la facultad de Educación Física donde ofrecer charlas vespertinas sobre socialismo, evolución y sociedad, sobre Victor Hugo, el origen del universo y la inteligencia de las mujeres. Según Toomer, dichas charlas terminaron porque su idea sobre la inteligencia de la mujer ofendía a las oyentes, especialmente a la decana femenina.

Del mismo modo que el actual interés por *Caña*, como representación de la vida del Negro, hace que se examine atentamente el punto de vista racial de Toomer, también deben analizarse sus ideas sobre las mujeres por su importancia en la obra. En *Caña*, la presencia de mujeres como personajes principales y más memorables no es accidental. En todos sus escritos y enseñanzas, Toomer resaltó la trascendencia de liberar a las mujeres de las restricciones impuestas por la sociedad. Ciertamente, algunos de sus textos parecen surgir del deseo de promulgar ese mensaje. Uno se pregunta cómo un reformista tan entregado pudo ofender precisamente al grupo al que pensaba ayudar.

Desgraciadamente, sus textos autobiográficos no revelan los detalles de sus comentarios sobre la inteligencia de las mujeres o las bases de sus objeciones, pero si los basamos en otros escritos, de ellos se puede desprender una teoría razonable. En la inédita obra de teatro «The Sacred Factory» Toomer afirma más explícitamente que en cualquier otro trabajo de ficción su

tesis de que «la Mujer es corazón e intuición», mientras que «el Hombre es mente y lógica». Por lo tanto, una relación apropiada del Hombre y la Mujer fusiona los entes separados en una totalidad funcional. Obviamente, su tesis sugiere la inferioridad de la mujer en el razonamiento intelectual y en el uso de la lógica; pero si hacemos justicia a Toomer, uno puede pensar que indudablemente debió de extrañarse (y así fue) del antagonismo provocado; del mismo modo que más tarde se sorprendió ingenuamente por las reacciones en Estados Unidos a sus puntos de vista sobre la raza y los matrimonios interraciales. Desde su perspectiva, la visión que tenía de las mujeres no era condescendiente; de hecho, solía explicar que para él el dominio de la lógica no era suficiente, que los hombres debían también desarrollar la intuición y que consideraba el elemento femenino tan importante como el masculino. Aun sin tener en cuenta la interpretación de Toomer, no hay duda de que su teoría provocó discrepancias entonces y las provocaría ahora. Sin embargo, dicha teoría constituye una posición desde la que observar a las mujeres de *Caña*, quienes parecen más motivadas por los sentimientos que por la razón.

Sin interés por continuar los estudios en la Universidad de Chicago y el American College, Toomer regresó a Washington para su ya habitual letargo de invierno. Una vez allí, la lectura de *Dynamic Sociology* de Lester Ward, el deseo de conseguir un doctorado, título que consideraba como un prerrequisito para la vida académica, y quizá la calidez de la primavera y un abuelo impaciente, reanimaron sus energías. El verano siguiente, 1917, se matriculó en la Universidad de

Nueva York, donde decidió casi de inmediato que los cursos de Sociología eran demasiado aburridos. Igualmente desilusionado por la limitada comprensión de sus compañeros, más jóvenes e inmaduros, de las clases de Historia en el City College de Nueva York, donde se matriculó ese otoño, Toomer había empezado a especular con la idea de estudiar Psicología como una aproximación fundamental a la vida, pero la agitación de la Primera Guerra Mundial y el temor a que su reclutamiento interrumpiera los estudios hizo que abandonara la universidad a punto de terminar el trimestre. Cuando tanto la Cruz Roja como el ejército lo rechazaron, Toomer, incapaz de regresar a la universidad, se dedicó a la venta de coches Ford en Chicago, sustituyó durante un breve periodo a un director de educación física en Milwaukee, y por último, en la primavera de 1918 se estableció en la ciudad de Nueva York trabajando para la compañía Acker, Merrall y Condit.

Muy pronto se sintió debilitado por el frenesí característico con el que emprendía cada nueva actividad. Después del trabajo, Toomer practicaba la escritura creativa. Luego, como creyó que la música era la forma de expresión más natural para él, empezó a estudiarla en profundidad. Hacia el final del otoño de 1918, cuando a su trabajo habitual añadió otro de educación física en la Universidad Settlement*, además de numerosas charlas vespertinas a los jóvenes del centro, su quehacer le provocó una grave crisis nerviosa. Durante su recuperación, Toomer desarrolló una auténtica obsesión

* Centro social del bajo Manhattan (Lower East Side). Desde su fundación en 1886, el centro ofreció numerosos servicios sociales y culturales al vecindario, en su mayoría emigrantes [N.T.].

por la escritura, una exaltación que parecía resolver sus dudas para elegir la carrera apropiada. Después de un final de año caótico marcado por súbitas idas y venidas desde Washington —interrumpidas por el fracasado intento de guiar por el camino del socialismo a los trabajadores de los astilleros—, y por su introducción en un mundo literario que incluía a Lola Ridge, Edwin Arlington Robinson y Waldo Frank, Toomer, que ahora se hacía llamar «Jean», regresó a Washington en el verano de 1920 para preparar su carrera de escritor.

Durante los dos años siguientes estudió la literatura de Waldo Frank, Sherwood Anderson, Van Wyck Brooks, Robert Frost, Carl Sandburg y los imaginistas. Se introdujo en el budismo, en las enseñanzas orientales, en las Escrituras cristianas y en el ocultismo. Se agotó por el esfuerzo que le exigía la literatura, tratando de terminar un «arsenal» de ensayos, artículos, poemas, relatos y reseñas: de los pocos que presentó a los editores, no se publicó ninguno.

Al vivir de manera regular en un mundo afroamericano por primera vez en seis años, Toomer se involucró a fondo en los asuntos raciales mientras trataba de aconsejar a dos amigos, Harry Kennedy y Mae Wright, que se sentían amargados por las condiciones de vida de los negros en Estados Unidos. Con el fin de intensificar su comprensión, leyó libros sobre la raza y los problemas raciales; pero llegó a la conclusión de que la mayoría de estos libros transmitían ideas absurdas que no hacían sino reflejar los prejuicios y preferencias de los autores. Con el propósito de clarificar y reformular sus propias actitudes raciales, Toomer escribió varios ensayos sobre el tema. En el poema «The First American»

[El primer americano], presenta su concepto de cómo América estaba transformando las viejas razas en una nueva, de la cual él era su primer miembro consciente, tesis que amplió en su mucho más extenso poema «The Blue Meridian» [El meridiano azul]. Durante el periodo de 1920 a 1922, probablemente Toomer se sumergió en la conciencia afroamericana de forma más profunda que en ninguna otra época anterior, de hecho, más de lo que nunca volvería a hacerlo.

Al final del verano de 1921, nervioso por tantas actividades y por la presión de tener que cuidar a su abuelo, Toomer aceptó encantado la invitación para ejercer temporalmente como jefe de estudios de una escuela industrial y agrícola para negros, mientras el director del centro trataba de buscar financiación en el norte. Allí, en Sparta, Georgia, Toomer desenterró la sustancia apropiada para el medio que estaba perfeccionando según explicaría más tarde en una carta a la revista *The Liberator*:

Tal y como yo me veo, soy, natural e inevitablemente, americano. Me he esforzado por conseguir una fusión espiritual análoga a la mezcla racial. Sin llegar a negar uno solo de los elementos que me constituyen, sin el menor deseo de someter unos a otros, siempre he procurado dejarles actuar como complementos. He intentado dejarles vivir en armonía, aunque en los últimos dos o tres años la creciente necesidad de expresarme artísticamente me ha empujado de manera más intensa al grupo negro. Y conforme mi capacidad receptiva aumentaba, me descubrí amándolo de un modo que nunca había amado al otro grupo. Este grupo ha estimulado y fertilizado hasta el menor talento creativo que pudiera haber dentro

de mí. El punto de partida de casi todo lo que he hecho y ha merecido la pena fue un viaje que realicé a Georgia el otoño pasado. Escuché las canciones tradicionales que salían de labios de los campesinos negros. Contemplé la belleza de los intensos atardeceres de los que tantas veces había oído hablar de manera artificiosa y sobre la que, hasta ahora, era bastante escéptico. Y una parte de mi naturaleza, la parte que había reprimido, brotó de repente y respondió a todo ello. En la actualidad, no puedo concebirme al margen y separado de todo eso. Mi punto de vista no ha cambiado, se ha ampliado, se ha hecho más hondo.

En el tren de regreso a Washington, Toomer empezó a escribir borradores, historias y poemas en los que meditaba sobre sus experiencias en Georgia. Poco después de que fueran aceptados por *The Double Dealer*, *The Liberator* y *Boom*, Toomer envió una colección de lo mejor de sus escritos a Waldo Frank. Cuando Frank le ofreció el esperado estímulo, Toomer propuso que sus trabajos se publicaran en forma de libro.

Mi mayor deseo entonces era publicar un libro. Quería hacerlo porque sería un importante testimonio de mis logros, y también porque sentía que me conduciría desde las estrechas condiciones de Washington, que ya había superado, al mundo de la literatura y los escritores. Veía su publicación como un pasaporte a ese mundo. Pero carecía de material suficiente para un libro. Como mucho, tenía cien páginas mecanografiadas y eran sobre Georgia. Parecía como si en ellas estuviera todo lo que tenía que decir. Entonces, ¿qué podía hacer? Lo engordaría. De modo que fabriqué la parte central de *Caña*.

Caña se considera habitualmente la obra maestra literaria del movimiento conocido como Renacimiento de Harlem, o del «Nuevo Negro», un periodo breve pero esplendoroso que tuvo lugar en la década de 1920, cuando el propio país se interesó por el arte y la cultura afroamericanos como nunca antes había hecho, y cuando los artistas, orgullosos de su identidad racial, se vieron a sí mismos como una vanguardia que avanzaba hacia una participación plena en la sociedad americana. Sin embargo, el significado absoluto de *Caña* solo puede ser entendido si, además de como una obra precursora de ese Renacimiento, se percibe como una iluminación de los intereses psicológicos y morales más importantes del comienzo de la década de 1920.

El *glamour* del Renacimiento brilla con viveza en los recuerdos de lo que F. Scott Fitzgerald dio en llamar la «Era del jazz». Para la América blanca, el símbolo era el jazz, traído desde los burdeles del afamado distrito de Storyville en Nueva Orleans, primero por el Original Dixieland Jass [*sic*] Band, luego por los músicos negros, quienes al cierre de Storyville en 1917 se unieron a la corriente de población negra que emigraba al Norte en busca de trabajos a causa de la situación creada por las necesidades de la guerra. Caliente, desbordante, estridente, sensual, vivo, impregnado de sugerencias de emotividad, primitivismo y salvajismo, el jazz se adecuaba al estado de ánimo de muchos jóvenes americanos que, inspirados en Freud, rompían las cadenas de un pasado mojigato. Tímidas parejas se arriesgaban en los lugares oscuros que desafiaban la prohibición del alcohol para escuchar las música de Joe «King» Oliver, Fletcher Anderson, Louis Armstrong, Duke Ellington y

otros. El público abarrotaba los teatros de Broadway para escuchar las alegres canciones y ver los desenfrenados bailes de *Shuffle Along* (1921), un musical escrito, interpretado y dirigido por negros (Flournoy Miller, Aubrey Lyles, Eubie Blake y Noble Sissle). Los bailarines se lanzaban a los acrobáticos pasos del charleston, popularizado por *Running Wild* (1923), un musical también de Miller y Lyles. El jazz se infiltró en el ritmo de poetas como Vachel Lindsay, Carl Sandburg y E. E. Cummings; impregnó la conciencia de F. Scott Fitzgerald y la de los jóvenes seductores y las muchachas modernas de sus ficciones; marcó el compás de una obra de teatro como *The Garbage Man [The Moon Is a Gong]* (1926) de John Dos Passos; proporcionó el tema de la primera película sonora, *The Jazz Singer* [El cantante de jazz]. Pero el jazz no era simplemente un sonido y un ritmo, era un estilo de vida. Y, a pesar de la popularidad y el éxito comercial de los músicos blancos, la mayoría de sus seguidores sabían que el jazz era Negro.

Los propios negros se convirtieron en tema y objeto de interés para un gran número de escritores norteamericanos blancos que trataban de adquirir relevancia en la década de 1920. Utilizando un personaje negro como ejemplo, Eugene O'Neill dramatizó el poder del terror para despojar al ser humano de su barniz de civilización en *Emperor Jones* [El Emperador Jones], 1920. En su exploración de los deseos y duelos sexuales de los norteamericanos, O'Neill incluyó el conflicto de los matrimonios interraciales (*All God's Chillun Got Wings* [Todos los hijos de Dios tienen alas], 1924). Sherwood Anderson, quien creía que los norteamericanos blancos estaban demasiado inhibidos, retrató a los negros como

seres inocentes, primitivos reidores para los que el deseo sexual es una condición natural de la vida (*Dark Laughter* [La risa negra], 1925); y William Faulkner contrastó la estoica estabilidad de los negros con la neurótica sensibilidad de los blancos (*The Sound and the Fury* [El ruido y la furia], 1929). Dubose Heyward (*Porgy*, 1925), Paul Green y Julia Peterkin describieron la existencia de campesinos negros «primitivos» en Carolina del Sur, Carolina del Norte y Virginia. Carl Van Vechten entusiasmó a los lectores con el exotismo de la vida nocturna de los negros en los clubs y veladas de Harlem (*Nigger Heaven*, 1926). Estos son solo algunos de los autores norteamericanos blancos más conocidos que durante la década de 1920 concibieron a los americanos negros como un elemento integral de su literatura.

Los motivos de que la cultura Negra y su gente despertaran tanto interés son varios. Como se daba por hecho que el jazz, el baile y las canciones negras llevaban implícita una entrega sexual, algunos norteamericanos creían que los negros personificaban el comportamiento desinhibido que muchos blancos perseguían o pretendían perseguir para sí mismos. Otros, identificaban al campesinado negro con el «buen salvaje», y a sus miembros como seres sencillos, cercanos a la naturaleza, que no se habían visto afectados por el materialismo que tan rápidamente estaba transformando la tierra de granjeros y artesanos de América en una sociedad de trabajadores en cadena. También es probable que algunos vieran en los negros un grupo cuyas necesidades deberían atenderse en señal de compromiso con los sentimientos humanitarios que el presidente Woodrow Wilson había expresado

para justificar la participación americana en la Primera Guerra Mundial.

Por otra parte, el Renacimiento de Harlem obviamente no habría existido sin los negros que le dieron forma y lo perfeccionaron al contemplarlo desde una perspectiva diferente. Para muchos blancos, el Renacimiento de Harlem estaba simbolizado por la ilusión que James Weldon Johnson describió en *Black Manhattan* [Manhattan negro] (1930).

En estos momentos, el barrio de Harlem es conocido en Europa y en Oriente, y hasta los nativos del interior de África hablan de él. Se ha hecho popular gracias a su exotismo, colorido [sic] y sensualidad; un lugar de risas, canciones y bailes donde la vida se despierta al anochecer. Este aspecto de su fama es el más conocido porque además de haberse difundido por los medios ordinarios se ha divulgado en relatos y canciones. Y la verdad es que este es el aspecto más fascinante y llamativo de Harlem. Los neoyorquinos y la gente de todo el mundo que visita Nueva York van a los clubs nocturnos de Harlem, bailan al ritmo de una música que no se puede escuchar en ningún otro lugar y alcanzan un nivel de excitación que no tiene parangón. Algunos de estos rastreadores de nuevas sensaciones van más allá de la búsqueda de alegres clubs nocturnos; se asoman furtivamente al lado más sórdido de las cosas; meten la nariz en los estratos más bajos de la vida. Si se visita Harlem por la noche, con las calles principales siempre llenas de gente, grupos bulliciosos saltando de un lugar de diversión a otro, filas de taxis y limusinas alineadas bajo las luces rutilantes de las entradas a famosos clubs nocturnos y las bocas de los metros tragándose a las multitudes durante toda la noche, da la impresión de que Harlem nunca duerme y sus habitantes producen jazz con su mera existencia.

Para los negros, el Renacimiento de Harlem supuso al mismo tiempo la década del «Nuevo Negro», caracterizada por el orgullo y las optimistas expectativas. En las industrias del Norte, los emigrantes negros estaban ganando más dinero y disfrutaban de una mayor libertad de la que habían conocido en el Sur rural. Los soldados negros que regresaban del extranjero, donde habían recibido un respeto que no habían conocido en su país, pedían el derecho a mantener esa dignidad recién adquirida. En la ciudad de Nueva York, estas masas se trasladaban a Harlem, un barrio que se había abierto a residentes negros durante la primera década del siglo xx. Allí paseaban junto a los pudientes ya establecidos en su particular «Strivers' Row»*. A ellos se unían los artistas (y los timadores y estafadores) que, como de costumbre, se trasladaban adonde estuviera el dinero. También se les sumaban los jóvenes negros con talento, quienes, al enterarse de que se estaba fraguando algo importante y estimulante, acudían a Harlem en tropel para verlo por sí mismos. Artistas, creadores, los ricos y los cultos, la clase trabajadora y los profesionales, todos ellos mezclaban sus ideas y sus cuerpos en el microcosmos de la América Negra. A pesar del frío que marchitaba a los recién llegados del Sur, a pesar de las dificultades económicas que obligaban a organizar *rent parties*** , a pesar de ser conscientes

* Strivers' Row es el nombre con el que se bautizó al conjunto de tres filas de edificios adosados, en el oeste de las calles 138 y 139 de Harlem, entre los Bulevares Clayton Powell y Frederick Douglass. Diseñados para blancos de clase alta, su construcción se realizó entre los años 1891-93. En la actualidad se consideran un punto de referencia arquitectónica de la ciudad de Nueva York [N.T.].

** Los *rent parties* (también conocidos como *house parties*) fueron muy populares en la década de 1920. Se trataba de fiestas que organizaban los

de que ni el Norte ni Harlem eran la Ciudad Celestial soñada, los afroamericanos, «mirando al sol naciente del nuevo día que empezaba para nosotros», cantaban «una canción plena de la esperanza que el presente nos ha enseñado». Harlem era un símbolo, pero la América Negra sabía que esa década era el Renacimiento de unos Nuevos Negros en toda América.

El sentimiento del «Nuevo Negro» no fue una mera circunstancia de la época. En buena parte, se debió a un meticuloso diseño y promoción de los eruditos afroamericanos. Desde los primeros años del siglo xx, historiadores como W. E. B. Du Bois y Carter G. Woodson habían procurado fomentar el orgullo racial investigando la historia de los negros en Estados Unidos y en África para refutar los alegatos de que la raza africana solo había engendrado esclavos y salvajes incapaces de contribuir a la civilización. En 1915, Woodson fundó la Asociación para el estudio de la Vida y la Historia del Negro con el fin de fomentar la investigación académica, y en 1916 creó el *Diario de Historia Negra* como agente con el que divulgar los resultados de la búsqueda. El especialista en literatura Benjamin Brawley relató los logros culturales de músicos y escritores afroamericanos en *The Negro in Art and Literature* (1910). Incluso el propio Toomer se manifestó a favor de ese aliento tal y como explicaba en una carta a Sherwood Anderson pocos meses antes de que se publicara *Caña*:

ocupantes de una vivienda con el fin de ayudarse en el pago del alquiler. Dichos inquilinos contrataban a un pianista o pequeño grupo de música de jazz o blues y pasaban el sombrero entre los asistentes para recaudar fondos. Muchos músicos de jazz famosos, como Fats Waller, fueron habituales intérpretes de los *rent parties* [N.T].

Tengo la sensación de que con el tiempo, en su etapa social, mi arte ayudará a que el negro se encuentre a sí mismo. A este respecto, he pensado en una revista. Una revista, americana, pero que se centre en las valiosas o plausibles aportaciones del negro al mundo occidental. Una revista que conscientemente elevara, quizá con un pequeño exceso de énfasis al principio, un ideal negroide. Una revista que funcionase de forma natural en lo que para mí suponen los primeros pasos de la conciencia del Negro. Este requerimiento es importante. Y las mismas personas dentro de la raza no lo ven. De hecho, es probable que se muestren abiertamente hostiles. Pero en el caso de los jóvenes de la raza, sin ningún tipo de orientación o mal dirigidos como están ahora, la necesidad es perentoria. El talento se evapora por falta de vías creativas de expresión y de estímulo.

La ayuda llegó también desde consorcios como la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color [NAACP en sus siglas inglesas] y la Liga Nacional Urbana [National Urban League] que dedicaron sus esfuerzos a mejorar las condiciones políticas, económicas y sociales de los negros. La Asociación Universal para el Progreso de la raza Negra [UNIA en sus siglas inglesas] creada por Marcus Garvey, aunque partidaria de que se emigrara a África, también fortaleció la psicología y el orgullo racial de los norteamericanos negros al poner especial énfasis en la identidad de África como una tierra de personas negras y al impulsar a los negros norteamericanos a que desarrollaran instituciones independientes.

El grupo que recibió un respaldo mayor fue el que W. E. B. Du Bois denominó como «El diez por ciento

talentoso», esa parte educada y con talento de la población afroamericana (o de cualquier población) capaz de liderazgo y de creatividad cultural. Con la convicción de que una nación o raza se hace acreedora de respeto entre las personas del mundo según sus logros culturales, W. E. B. Du Bois utilizaba las páginas de *The Crisis*, el órgano oficial de la NAACP, para estimular y ofrecer un escaparate a los educadores y escritores negros. Al igual que *The Crisis*, la publicación de la Liga Urbana, *Opportunity: A Journal of Negro Life*, patrocinaba concursos literarios para estimular y publicar a escritores negros.

Los artistas negros respondieron con entusiasmo a las oportunidades que les ofrecían estas publicaciones periódicas y los patrocinadores y editores blancos. Una lista impresionante de nuevos escritores de la década de 1920 incluye algunos de los autores más recordados y respetados en los anales de la literatura afroamericana, como Jessie Fauset, Langston Hughes, Countee Cullen, Wallace Thurman, Arna Bontemps, Rudolph Fisher, Zora Neale Hurston y Sterling Brown. Criados en diversas culturas regionales del Este, del Sur y del Oeste, formaron en Harlem la primera comunidad literaria negra de gran importancia capaz de intercambiar ideas que reflejaran la totalidad de la América Negra. Como Sterling Brown ha explicado en *Negro Poetry and Drama* (1937), estos escritores del Renacimiento de Harlem exploraban nuevos temas:

- África como origen del orgullo racial.
- Los héroes negros y los episodios heroicos de la historia de América.
- La propaganda de protesta.

- Un tratamiento de las masas afroamericanas, con frecuencia de la gente llana, con más comprensión y menos apología.
- Confesiones más francas y profundas.

Aunque no hubiera sido más que una de las obras destacadas de esta era, *Caña* habría merecido honores. Lo que confiere a la obra un significado aún mayor es que fue uno de los primeros rayos del amanecer de ese periodo. Cuando se publicó *Caña*, Louis Armstrong llevaba únicamente un año tocando con la orquesta de King Oliver, y Duke Ellington estaba formando su primera banda. Los musicales negros habían regresado a Broadway después de estar ausentes durante más de una década, pero solo uno o dos habían hecho su aparición. De los materiales ahora conocidos como literatura del Renacimiento, el único que se había publicado era el poemario de Claude McKay *Harlem Shadows* (1922). Pocos artistas blancos de la época habían descubierto obras escritas por negros. El jazz todavía no había alcanzado el respeto del que disfrutó después de que la orquesta de Paul Whiteman lo incluyera en su repertorio en 1924. Entre los escritores blancos de la década de los años veinte, solo Eugene O'Neill había creado un protagonista negro; los trabajos «negros» de Heyward, Anderson, Green, Faulkner y otros aún estaban por venir.

Nadie puede precisar hasta qué punto *Caña* actuó como fuente de inspiración para otros negros que también confiaban en publicar, o con qué intensidad percibieron los blancos el valor de «lo Negro» como material argumental. Ciertos indicios apuntan, no obstante, hacia esa posible influencia. Langston Hughes recordaba que los escritores del Renacimiento revisaban

Caña constantemente. Influyó en Sherwood Anderson, quien, tres años antes de su *Risa negra*, proclamaba su admiración en una carta a Toomer:

Deseaba con todas mis fuerzas encontrar el medio de expresar con claridad y belleza lo que me inspiraba tu raza, pero al final renuncié... Luego, McClure me pasó algunos de tus escritos y vi que allí estaba lo que yo había soñado abordar.

Waldo Frank también había leído el material de Toomer antes de terminar la novela *Holiday* (1923), una presentación más melodramática de los conflictos raciales en el Sur. Dejando a un lado el grado de influencia en los demás, lo que no se puede negar es que Jean Toomer fue el primer escritor de la década de 1920 en trazar con lucidez la vida del campesinado negro del Sur.

Sin embargo, estudiar la obra de Toomer únicamente en relación al Nuevo Negro del Renacimiento de Harlem supone juzgar erróneamente su valor dentro del conjunto de la cultura de ese periodo. Bajo la alegría superficial de la esquizofrénica década, subyacía una corriente de conservadurismo y sobriedad. Las fuerzas conservadoras, incluso reaccionarias, votaron la ley seca* y cerraron Storyville; provocaron disturbios contra los soldados negros, quienes, al haber luchado por la democracia fuera de su país, esperaban formar parte de ella dentro de la propia patria; extendieron la actuación

* La ley seca, conocida también como «prohibición», fue el producto de una enmienda a la Constitución de Estados Unidos (la xviii) en la que se prohibía la venta, importación, exportación, fabricación de bebidas alcohólicas en Estados Unidos. La ley se mantuvo en vigor desde 1919 a 1933, año en el que se derogó [N.T.].

del Ku Klux Klan más al norte de lo que había llegado anteriormente y eligieron a uno de sus miembros como gobernador de Indiana. Bajo una alegría superficial, los lectores distinguían ahora el rumor de la duda, la desilusión y la inseguridad presentes en las historias de atletas y expatriados de Ernest Hemingway, la burla del mezquino provincialismo en Sinclair Lewis, las apariciones «grotescas» en Edgar Lee Masters y Sherwood Anderson, las intuiciones de alienación en O'Neill, la desconfianza hacia los valores americanos en *What Price Glory?** y *Beggar on Horseback***, y los sureños atormentados en Faulkner.

Al igual que estos escritores, Toomer puso en duda los valores y armonía de su sociedad. *Caña* no muestra el mundo convencional del negro primitivo y exótico, sino que se trata de un montaje: de mujeres «prematuramente maduras» («Karintha»), reprimidas por los preceptos morales de la sociedad burguesa («Asiento de palco»), transfiguradas en vírgenes y vírgenes-madre por hombres que no las entienden («Fern» y «Kabnis»), víctimas de neurosis provocadas por la tensión entre las urgencias físicas de su subconsciente y la consciente conformidad a unas estructuras sociales que van en contra incluso de la posibilidad de dichas emociones («Esther»), mujeres que se lamentan inútilmente de su sociedad: «¿No te saca de quicio?»***. *Caña* es una obra de hombres traumatizados y destruidos por la intolerancia («Becky» y «Luna de sangre ardiente»), hombres

* Película muda dirigida por Raoul Walsh y estrenada en 1926 [N.T.].

** Obra teatral escrita por George S. Kaufman y Marc Connelly que se estrenó en Broadway en 1924 [N.T.].

*** Frase que pronuncia la protagonista de «Fern» [N.T.].

doblegados por el materialismo («Rhobert»), soñadores incapaces de despertarse para actuar («Teatro», «Asiento de palco» y «Avey»), hombres que racionalizan sus deseos físicos convirtiéndolos en abstracciones idealizadas («Teatro» y «Bona y Paul»), hombres que se refugian en la bebida y el sexo para ocultar sus miedos («Kabnis»), hombres incapacitados para ofrecer una ayuda que vaya más allá de la material («Fern»). *Caña* muestra una sociedad en la que se pide a la mujer que no sea física («Carma»), se engañe a sí misma aceptando que las personas actúan de acuerdo a las leyes divinas y no según las impuestas por la sociedad («Becky») y finja que la inocencia tiene límites de edad («Karintha»). En *Caña*, Toomer presagió muchas de las interrogantes y críticas de los años veinte.

Estilísticamente, Toomer también circuló por la vanguardia de su generación. Tanto su poesía como su prosa se subordinaron al limpio fraseo impresionista de los imaginistas. En una década en la que los dramaturgos americanos se rebelaban rotundamente contra las limitaciones del teatro tradicional y de su puesta en escena, Toomer fue pionero al experimentar con la forma teatral en la novela corta dramatizada «Kabnis»; con el uso simbólico de la danza, el lenguaje y la caracterización, en *Nathalie Mann* (1922), una obra de teatro inédita; y con el expresionismo, en *The Sacred Factory* (1927), obra de teatro también inédita.

El formato de *Caña* siempre ha desconcertado a los lectores. Algunos han identificado la obra como novela, quizá porque tiene una unidad temática y estructural; porque recuerda ligeramente a *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson; porque unos pocos críticos

literarios (por los motivos que sea) la han etiquetado de ese modo, o simplemente porque no han encontrado otro modo mejor de nombrarla. Se la denomine de uno u otro modo, es un hecho que Jean Toomer no concibió *Caña* como una novela. Ya ha quedado reflejado anteriormente por su carta a Waldo Frank que Toomer quería publicar un volumen formado por «Kabnis» y las historias y poemas que se encuentran en la primera sección del volumen. Cuando los presuntos editores se quejaron de la brevedad del libro, Jean añadió los materiales que constituyen la segunda parte. Unos años más tarde, con el fin de satisfacer el deseo de su editor de que le entregara una novela, estructuró de manera convencional *The Gallonwerps* (1927), *Transatlantic* (1929) y *Caromb* (1932), novelas que no llegaron a publicarse.

A no ser que uno quiera esforzarse por entender las intenciones de Toomer y comprender su arte con claridad, que *Caña* se denomine de una u otra forma posiblemente no tiene importancia. Obviamente, la obra está estructurada en tres partes: la primera, situada en el Sur, en Georgia, se centra en historias de mujeres, concretamente de mujeres cuyo comportamiento o pensamiento contrasta con las expectativas y exigencias de la sociedad. La segunda, presentada con una lírica descripción de la calle principal de la colonia negra de Washington, D. C. y el esbozo de un abrumado propietario, muestra a hombres y mujeres de Chicago y Washington cuyas interrelaciones se ven distorsionadas y alteradas por los condicionamientos sociales. La tercera regresa al Sur para ofrecer con crudeza la desalentadora imagen de un afroamericano cultivado, criado en el Norte, que percibe la inutilidad de la educación

y religión institucionalizadas, habitualmente ofrecidas a los negros, se resiste a la ayuda de una figura mesiánica, no saca ningún mensaje positivo de su herencia de esclavo y solo encuentra el remedio del sexo y el alcohol en el viaje a las profundidades de su particular Noche de Walpurgis, una experiencia de la que no extrae certezas, únicamente carbones consumidos que transporta al empezar su aprendizaje en un taller de carros, un oficio moribundo en la nueva era del automóvil.

Es innegable que *Caña* también posee la unidad temática que se le supone a cualquier serie de escritos que constituya la visión de un artista a lo largo de un solo año. Los poemas enlazan, separan, hacen eco y presentan las historias con temas sobre la belleza de la naturaleza y la alteración de su armonía por parte del hombre, el trabajo, los tributos a la música folclórica, el amor, los sueños de huida, falsos y verdaderos dioses, el hambre del hombre, la mujer blanca descrita a través de las imágenes de un linchamiento cometido en su nombre, y la incapacidad y necesidad del hombre por armonizar el alma, el cuerpo y la mente. Imaginistas, impresionistas, a veces surrealistas, los poemas están impregnados de imágenes de la naturaleza, de África y de un sensual reclamo para la vista y el oído.

Los esbozos y las historias (ambiguas, ilusorias, sugestivas) son tan ricos en imágenes como los propios poemas. Las visiones de las agujas de pino, las flores de algodón del otoño, el humo, la caña de azúcar, el atardecer, las llamas y la variedad en color y forma del sol adornan el paisaje sureño. El mundo del Norte está retratado como una realidad más cruda de calles asfaltadas, callejones, casas metálicas o ruinosas, y pa-

vimientos de piedra (excepto cuando los sueños transforman el mundo de asfalto en una visión de castaños, hojas muertas y cañaverales). Como indican los arcos dibujados al comienzo de las partes dos y tres, ningún mundo puede formar la armonía perfecta que simboliza el círculo.

Tal y como Jean Toomer lo concibió, *Caña* fue ante todo la canción de una era que estaba terminando. En uno de sus textos autobiográficos, describía de este modo sus impresiones de Sparta, Georgia:

El marco era más bien ordinario, pero al mismo tiempo fértil y bello. Empecé a sentir sus efectos a pesar de mi estado, o quizá precisamente a causa de él. Allí estaba el valle, el valle de *Caña*, con espirales de humo durante el día y neblina en la noche. Una familia negra, de un área rural poco desarrollada, acababa de mudarse a una choza no demasiado alejada. Se pusieron a cantar. Era la primera vez en mi vida que escuchaba espirituales y canciones populares. Eran muy variadas, tristes, festivas y hermosas. Me enteré de que a los negros del pueblo (ya propietarios de gramófonos y pianolas) no les caían bien y los llamaban «voceras». De manera que, con profundo fastidio, me di cuenta de que los espirituales, al ridiculizarse, morirían con toda seguridad. Entre los negros la tendencia también era marcharse a pueblos pequeños y luego a las ciudades más grandes con industria, comercios y maquinarias. El espíritu rural se encaminaba hacia el desierto de la modernidad para morir en él. Ese espíritu era tan bello. Y su muerte tan trágica. De este modo parecía resumirse la vida para mí. Y este era el sentimiento que puse en *Caña*. *Caña* fue un canto del cisne. El canto de un final. Por qué nadie lo ha visto ni sentido de este modo, por qué la gente ha esperado que escribiera un segundo, un ter-

cero, un cuarto libro como *Caña*, es uno de los más extraños equívocos de mi vida.

Irónicamente, *Caña* entonó otra canción: la del final de una era para Jean Toomer. Aunque se había propuesto escribir una colección de relatos sobre la influencia del comunismo en la vida de los afroamericanos de Washington, nunca jamás volvió a reflejar la figura de afroamericanos en su literatura. Incluso antes de que *Caña* se publicara, había empezado a protestar por ser identificado como negro. Por razones que ya he explorado detalladamente en otro ensayo («Jean Toomer: Exilio», *In a Minor Chord* [Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971]), Toomer intensificó su resistencia contra semejante identificación hasta alcanzar un clímax de negación sobre la sangre africana que corría por sus venas. La falaz suposición, insistía, procedía de la mala interpretación que Waldo Frank había hecho de su postura racial, así como del propósito del abuelo Pinchback de recurrir a la ascendencia afroamericana con el fin de lograr ventajas políticas durante la Reconstrucción.

Buena parte de la resistencia de Toomer reflejaba sin duda la interiorización de su tesis. En ella defendía el nacimiento en América de una nueva raza que abarcaba todas las identidades antiguas. No obstante, otra razón importante era el temor, referido anteriormente, a que la identificación racial hiciera que los editores rechazaran como no-negra la literatura que él quería crear. Sin embargo, un nuevo tipo de literatura había adquirido trascendencia en su obra; poco después de *Caña*, Toomer se entregó a una nueva carrera, a una nueva misión.

Tal y como antes se ha mostrado en esta introducción, con frecuencia Toomer se sentía atraído de manera impulsiva, inmediata e intensa por ideas, como el socialismo, la sociología y el misticismo oriental, o por personas, como Clarence Darrow y Waldo Frank. Más que desconfiar de estos impulsos, Toomer los proponía como algo deseable, reacciones auténticas de los seres humanos, respuestas cinéticas que la gente reprime por temor a las objeciones de la sociedad (obsérvese la atracción de John y Dorris en «Teatro» o la de Lewis y Carrie en «Kabnis», y el proceso mental que evita la consumación de esas relaciones).

El propio Toomer experimentó una de esas fascinaciones inmediatas por George Gurdjieff, un guía espiritual al que conoció en 1923. Gurdjieff pretendía tener la habilidad de ayudar a la gente a fundir sus vidas fragmentadas en una nueva y perfecta unidad, una armonía de mente, cuerpo y alma, por medio de un sistema de ejercicios físicos y mentales que acentuaban la introspección, meditación, concentración, disciplina y auto-liberación. Toomer respondió totalmente a la doctrina de Gurdjieff. En 1930, cuando todavía era su discípulo, Toomer escribió: «Salvo algunas importantes excepciones, la matriz de mis principales ideas proviene de Gurdjieff». Incluso tras la desilusión por el comportamiento personal de Gurdjieff que provocó su separación del grupo, Toomer continuó alabando las ideas de Gurdjieff y la influencia que estas ejercían en su alma.

Después de pasar el verano de 1924 estudiando en el instituto de Gurdjieff en Fontainebleau, Francia, Toomer regresó a América en otoño como uno de sus discípulos. Las primeras tentativas por instruir a artistas

del movimiento «Nuevo Negro», como Wallace Thurman, Dorothy Peterson, Aaron Douglas y Nella Larsen, fracasaron, según Langston Hughes, porque pocos negros disponían del ocio necesario para una disciplina interior ni del dinero necesario para las lecciones. Toomer alcanzó mayor éxito con otros, principalmente con los ricos y los artistas. Durante casi una década actuó de guía-profesor-discípulo, especialmente entre un grupo de acólitos de Chicago.

No es de extrañar que Toomer, que había ambicionado la grandeza, deseado reformar a los otros y buscado la autorrealización, se dedicara a un cometido tan abrumador como esta nueva misión. Desgraciadamente, los efectos en su carrera literaria fueron nocivos. Incluso en la segunda parte de *Caña*, la escrita en último lugar, se percibe un cambio estético en el modo de abordar la obra. En vez de perfilar líricamente sus *personae* desde la perspectiva objetiva del narrador, Toomer penetra con frecuencia en la psique de los personajes para describir sus pensamientos y sugiere una motivación psicológica. El estilo también se endurece, prestando más atención a un sofisticado mundo urbano. Por lo tanto, quizá se pueda deducir que Toomer de cualquier modo habría cambiado forzosamente su estilo y pensamiento; pero lo hizo consciente y radicalmente para cumplir con sus nuevos propósitos. Mientras que Waldo Frank se había aventurado en una ocasión a afirmar, algo erróneamente, que «la elaboración de belleza era lo más destacado en la inspiración de Toomer», Toomer, con su actitud, afirmaba que el principal propósito de la literatura es enseñar; y que, para enseñar bien, él imitaba el mesurado estilo de su maestro.

Durante una década expresó sus mensajes por escrito. En los relatos cortos psicoanalizaba a los hombres que jamás se sienten realizados porque nunca llegan a comprender la experiencia humana; hombres que se obsesionan por un egocentrismo exagerado; hombres que viven en una sociedad que los reduce de individuos a seres sin rostro en una clínica; hombres incapaces de fusionar su lado impulsivo, sensible y artístico con el dominante, calculador y agresivo; hombres que ponen barreras entre la emoción y la razón. Toomer describía mujeres que necesitaban crecer espiritualmente para ser liberadas por hombres intuitivos. Toomer escribió *Transatlantic*, una novela sobre todo lo que deben aprender un hombre autoexiliado y una mujer que no se ha desarrollado espiritualmente. Disfrazados de novelas, escribió textos autobiográficos que describían experiencias espirituales, o reacciones personales a los ataques sufridos a escala nacional a causa de su primer matrimonio y de sus ideas morales. En los ensayos y libros que no son de ficción explicó sus actitudes raciales, su concepto sobre la espiritualización de América y el significado de la experiencia mística que le enseñó a sentirse en armonía. Compuso poemas de tesis y construyó obras de teatro en las que el estilo variaba: desde una presentación expresionista de los fallos psicológicos del hombre burgués moderno, a obras simbólicas y excesivamente satíricas en las que ridiculizaba tipos sociales y enseñaba a la gente la necesidad de liberar el *id**. Pero

* El *id*, *ego* y *superego* son conceptos fundamentales en la teoría del psicoanálisis, con la que Sigmund Freud trató de explicar el funcionamiento de la psique humana. Aunque se suelen citar en latín, estos conceptos también se pueden ver expresados en español como el *ello*, *yo* y *superyó* [N.T.].

los editores rechazaron todos los libros que escribió. El único que se publicó después de *Caña* fue *Essentials* (1931), una colección de aforismos que se imprimió de manera privada.

A pesar de lo que a veces sugieren los expertos literarios, la vida de un autor no termina necesariamente a la hora de su última publicación principal. Jean Toomer vivió más de cuarenta años después de *Caña*. En 1931, en Portage, Wisconsin, guió a algunos miembros de su grupo de Chicago en un experimento de vida comunitaria y de crecimiento espiritual. Uno de los miembros era Margery Latimer, una autora de talento con la que se casó ese mismo año y que moriría en 1932 al dar a luz a su hija. En 1934 Toomer se casó con Marjorie Content, con la que permaneció hasta su muerte, el 30 de marzo de 1967. Durante los años de su segundo matrimonio, Toomer siguió buscando la armonía y la auto-realización en las religiones orientales de la India, en la Sociedad de Amigos [sic] * y en el psicoanálisis, al mismo tiempo que continuaba dando conferencias, escribiendo y de vez en cuando publicando en revistas. En la década de 1940 abandonó la ficción y el teatro y restringió su escritura a la poesía, las reseñas, los tratados filosóficos y los textos autobiográficos.

Caña no representó la totalidad de la vida de Jean Toomer; si acaso, un mero interludio en su búsqueda del conocimiento. Pero cualquiera que fuese la impor-

* Aunque el autor de este texto no facilita el dato, me inclino a creer que se trata de la Sociedad Religiosa de los Amigos, lugar de reunión de los cuáqueros, una religión en la que Toomer estuvo muy involucrado a partir de la década de 1940 [N.T.].

tancia de *Caña* para él, lo cierto es que la obra todavía canta a los lectores, no el canto del cisne de una era que estaba a punto de morir, sino el himno matutino de un Renacimiento que estaba comenzando.

Iowa City, Iowa, 1975