

Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto

Irina Bajini

Università Statale di Milano, Italia

Abstract In this article we compare the graphic representations of two Spanish artists both committed to representing Cuban transculturation in the era of the avant-gardes of the 20th century. In a climate of *negrista* cultural effervescence and optimism for the accomplishment of the republican project, the trip and the happy stay in Cuba of Federico García Lorca were developed together with the musicologist Adolfo Salazar and the painter, writer and engraver Gabriel García Maroto. Eight years later, also a Galician from humid and cold lands like Alfonso Castelao would undertake the same American journey and, in spite of his political worries and his personal anguish for the future of Spain, he would find in Cuba a haven of peace from where he swelled his artistic creativity. There is no doubt that Castelao's negrism, being naturally refractory to the seduction of exoticism and folklore, appears more austere than the representations of other Spanish artists, who are, like García Maroto, more fascinated and influenced by Cuban vitalism.

Keywords Castelao. García Maroto. Negrismo. Cuban avant-garde. Spanish Republic.

Sumario 1 Premisa. – 2 Emigración gallega y Castelao. – 3 Las xilografías de Gabriel García Moroto.



Peer review

Submitted	2018-04-05
Accepted	2019-02-11
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bajini, Irina (2019). «Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto». *Rassegna iberistica*, 42(111), 47-64.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/003

1 Premisa

Si el proceso de transculturación de lo hispánico con lo africano e indígena, como afirma Rodríguez Coronel, «es el resultado gozoso de procesos traumáticos en otros planos, pero no en la producción cultural», la necesaria premisa a este artículo es que «por las contradicciones inherentes a su surgimiento histórico, por las características demográficas de su conformación, por la presencia tangible de un sujeto cultural otro [...] la identidad cultural cubana cumplió y cumple con una función de resistencia a la vez que cimenta y ensancha conscientemente sus nexos con España y Latinoamérica» (2008, 175-6).

Ejemplar, en este sentido, fue la vocación al diálogo transatlántico del grupo de los minoristas, que tuvo su intensa – aunque fugaz – parábola vital en la segunda década del siglo XX nutriéndose del *ajiao* ortiziano. Bien sabemos que alrededor de ello surgió en Cuba una verdadera pléyade de intelectuales dispuestos a rescatar en toda su plenitud el tema negro – considerado casi tabú dentro de una sociedad marcada por el estigma de la esclavitud – más allá de la efímera moda parisiense. Para ilustrar el proceso bastarían pocos ejemplos: un pregón – El Manisero – de Moisés Simons, que conquistó a Josephine Baker y al mundo; el ritmo del *son* que Nicolas Guillén quiso asimilar a sus versos; las células sonoras africanas que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra incorporaron a sus composiciones cultas vinculadas a las vanguardias europeas; *Ecué-yamba-O*, una exclamación de ‘negro brujo’ que Alejo Carpentier transformó en título de su primera novela; los forcejeos de una legión de ilustradores y pintores comprometidos en llevar el ‘color cubano’ a los altos niveles de la cultura nacional. Y lo interesante del caso, como precisan Argel Calcines y Patricia Baroni (2007), es que tales conceptos aparecieron pronto también en publicaciones ‘de entretenimiento’. Efectivamente, el 12 de diciembre de 1927 un historiador de la talla de Emilio Roig publicaba en la revista *Social* un artículo titulado «Un animador de tipos afrocubanos», donde elogiaba el gesto de algunos artistas – especialmente al catalán cubano de adopción Jaime Valls – por su adhesión al tratamiento del asunto a través de un interés plástico hacia el baile y específicamente a la rumba.

Tres años más tarde, el negrismo pictórico encontraría su definitiva confirmación con *El gallo místico*, un óleo que Eduardo Abela – destacada personalidad de la primera generación de pintores modernos cubanos – exhibió en la Galería Zak de París; pero habría que esperar casi una década para el regreso a la patria de un emigrado de sangres china, africana y caucásica, Wifredo Lam, quien debido a su prolongada estancia europea no participó en la Exposición de Arte Nuevo de 1927 junto con el mismo Abela y Víctor Manuel, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Jorge Arche y Marcelo Pogolotti. Lam, en efecto, luego de recibir una excelente preparación a través de estu-

dios realizados en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, viajó primero a España, para luego encontrar en París los instrumentos que definirían su adhesión al surrealismo, así como asimilar las lecciones cubistas de Pablo Picasso.

Fue en este clima de efervescencia cultural negrista y optimismo por la realización del proyecto republicano que, en 1930, se desarrollaron el viaje y la feliz estancia en Cuba de Federico García Lorca junto con el musicólogo Adolfo Salazar y el pintor, escritor y grabador Gabriel García Maroto. Ocho años más tarde, también un gallego de tierras húmedas y frías como Alfonso Castelao emprendería el mismo periplo americano y, a pesar de sus preocupaciones políticas y su angustia personal por el porvenir de España, encontraría en Cuba un remanso de paz donde desarrollar su creatividad artística. Esta se alimentaría no solo del encuentro cálido con la comunidad gallega asentada en la Isla, sino del descubrimiento de la tercera raíz de América, vislumbrada en Nueva York y conocida más de cerca en La Habana.

2 Emigración gallega y Castelao

Bien sabemos que a lo largo del siglo XIX y de buena parte del siglo XX desde el puerto atlántico de La Coruña y sobre todo del de Vigo no zarparon veleros sino piróscafos, con las terceras clases repletas de campesinos, en su mayoría jóvenes varones, más de dos millones entre 1810 y 1970.¹ El gobierno español reconoció oficialmente la emigración en 1853, y a pesar de que todas las ex colonias americanas abrieran sus puertas a los emigrantes españoles, el destino gallego ideal no fue – por lo menos hasta 1915 – Argentina y Brasil, sino Cuba, isla absolutamente ‘exótica’ desde el punto de vista geográfico y climático y sin embargo percibida como acogedora y familiar por su destino de ‘más fiel’ colonia hasta 1898.²

Alfonso Rodríguez Castelao, que había nacido en Rianxo, pueblito en la tranquila ría de Arousa no lejos de Santiago de Com-

¹ Según Sonia Enjamio, el auge migratorio gallego en Cuba se alcanzó en 1920 con 90.025 personas, el 15% de las cuales eran mujeres; pero un dato aún más significativo indica que en 1909 el 83% de los 128.003 españoles llegados a Cuba era de Galicia (Soto, Roque. «La inmigración gallega es parte de la identidad nacional de Cuba». *Faro de Vigo*, 4 de mayo de 2000).

² Un instrumento para facilitar la difusión de las diferentes investigaciones sobre la emigración gallega es el Archivo da Emigración Galega (<http://www.consello-dacultura.org/arquivos/aeg>, 2018-01-28), que además de la revista *Estudios Migratorios*, publica desde 1992 una serie de ensayos, así como una edición facsímil de las fuentes relativas a la emigración. Entre los estudios más valiosos: Cagiao Vilas, Guerra Villaboy 2007.

postela, desde la niñez fue testigo directo de este drama,³ ya que su padre emigró muy pronto a la Argentina, donde logró abrir una pulpería en la Pampa y solo al cabo de diez años pudo volver a juntarse con su familia. Sin embargo, no todas las historias de emigración tienen un final feliz, como nuestro autor relata en «O pai de Migueleño», cuento breve contenido en *Cousas*.

Hay un muchacho en el muelle esperando la llegada de su padre, que solo ha visto en fotografía, pero ninguno de los hombres elegantes que desembarcan se le acerca. Finalmente:

fixose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo... Aquel si que era o pai de Migueleño. (Rodríguez Castelao 2005, 85)

Tras su estancia rioplatense, Castelao vuelve a Galicia en 1900 y estudia Medicina, abrazando la causa del nacionalismo gallego; tiene además una gran pasión por el dibujo y se dedica a realizar cubiertas para libros y revistas, y luego volverse editor de un diario de Rianxo - *El Barbero Municipal* - colaborar para dos periódicos de Buenos Aires y una revista en lengua gallega, *A Nosa Terra*. De su colaboración con la prestigiosa revista *Nós*⁴ nace una colección de cuarenta y nueve grabados y un autorretrato, mientras que en 1922 publica su primera novela breve: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*.

Con la proclamación de la II República en 1931, Castelao es elegido diputado en las listas de la Federación Republicana Gallega y tres años más tarde, además de publicar otra novela, *Os dous de sempre*, ingresa en la Real Academia Galega, pero la victoria de la derecha en las elecciones de 1934 lo obliga a exilarse por dos años a Badajoz. En 1936 es otra vez elegido como diputado en las listas del Frente Popular, pero el alzamiento militar lo sorprende en Madrid, donde había ido para depositar el Estatuto gallego en las Cortes. A Galicia no volverá jamás: en 1937 publica en Valencia los portafolios de guerra *Galicia Mártir* y *Atila en Galicia*, y en 1938 realiza un viaje de propaganda a la Unión Soviética. Luego se va a Estados Unidos, donde publica el album *Milicianos*, y a Cuba. La derrota republicana lo condena al

3 Más detalles acerca de la biografía de Castelao en el museo virtual Castelao (<http://www.museocastelao.org/museo.html>, 2018-02-02), patrocinado por el Consejo da Cultura Galega en colaboración con la revista *Vieiros* y la Fundación Castelao.

4 *Nós* fue una revista que dirigió Vicente Risco y que se publicó en gallego entre 1920 y 1936. Siendo vinculado al pensamiento nacionalista, este periódico ambicionaba a elevar el idioma regional a través de su normalización y modernización, y también en su parte gráfica pretendía expresar una especificidad estética, un signo regional distintivo. Es por esta razón que Castelao fue nombrado su responsable artístico.

exilio: un año en Nueva York y diez en Buenos Aires, donde muere en 1950 con 64 años. La década argentina será vivida por Castelao, aunque entre muchas dificultades, con coherencia e intensidad. Seguirá en su actividad de ilustrador de libros, escribirá una pieza teatral que se representará en 1941, *Os vellos non deben de namorarse*, y publicará en castellano y en gallego, manteniendo su compromiso político hasta el final.⁵ Democrático y pacifista, este gallego universal, según la definición de sus muchos exegetas y admiradores (Fernández 1951; Durán 1972; Paz Andrade 1982; Núñez Búa 1986; Carvalho Calero 1989; González Fernández 2002), reivindicaba la dignidad de los pueblos sin estado y para Galicia había soñado una sociedad cooperativista basada en la fraternidad y la libertad, expresándose y razonando más como artista y escritor que como político frío.

Bastarían estos primeros datos para hacer de Castelao a un invitado de honor en un congreso sobre emigración y exilio. Sin embargo, un ensayo de Carmen Mejía que reconstruye la estancia neoyorquina de Castelao en 1938, añade un detalle curioso a la biografía del autor gallego: en aquella ocasión, efectivamente, él y Luis Soto, que lo acompañaba en el exilio, fueron nombrados residentes honorarios de la Federación Mundial de las Sociedades de Negros por su amistad con los grupos de Harlem.⁶

Es por este dato que quisiera arrancar por una breve focalización sobre el mundo en blanco y negro de Castelao, desde el punto de vista concreto - ya que como buen caricaturista y gráfico él le prefería la tinta al color - y por supuesto metafórico.

En sus *Cadernos* (1938-1948) publicados por la editorial Galaxia nel 1993, a propósito de su relación con los afrodescendientes, Castelao escribía:

nos Estados Unidos sentín primeiro unha enorme compasión pol - os negros e máis tarde un desexo de matar a miña repuñancia por eles. Agora avancei máis e sería capaz de trocarme en líder das reivindicacións negras i en defensor desta raza. O día que despertei a este sentimento foi o 1 de setembro do 1938. Percoríamos o estado de *West Virginia* (onde os negros aínda non son

⁵ En noviembre de 1944 se constituyó en Montevideo el Consello de Galiza, del que Castelao fue el primer presidente. En 1945 el escritor participó en una reunión de las Cortes de la República en México y un año más tarde fue nombrado ministro del gobierno guiado por José Giral, del cual saldrá un año después a causa de las divisiones que se produjeron dentro del partido republicano.

⁶ En el recuerdo de Luis Soto, «Velahí como aquela laboura en defensa da población negra feita por nós en Norte América, onde a discriminación é macabra, o noso compañerismo coa xente de color en Harlem, en Cuba e en tódolos lugares, frutificou co nomeamento de Presidentes de Honor da 'Federación Mundial de Sociedades Negras', polo cal extenderon sendos diplomas a nome dos irmáns Alfonso Rodríguez Castelao e Luis Soto Fernández» (cit. en Mejía Ruiz 2004, 92).

perseguidos coma no Sul) e na porta dun Bar aldeán, onde comían e bebían uns cantos barbaros brancos, alvisquei este letreiro na porta: NOTICE. Whites only. Agora síntome irmán dos negros. (Rodríguez Castelao 1993, 15)

Nuestro recuerdo va de inmediato a Federico García Lorca, que unos años atrás, durante su estancia en Nueva York,⁷ había reaccionado de forma similar en relación a este tipo de discriminación racial: ya que su sensibilidad resultó golpeada por la deshumana injusticia del capitalismo norteamericano y al encontrar una analogía entre la condición de los gitanos en la sociedad española y la de los negros en los Estados Unidos, el andaluz compuso una serie de poemas entre 1929 y 1930, que saldrían diez años después en la colección póstuma titulada *Poeta en Nueva York*. Por lo tanto, cuando el poeta, el 7 de marzo de 1930, desembarcó en La Habana, aliviado por un clima, un paisaje y una arquitectura mucho más familiares, coherentemente con su lema «cuanto más negro, mejor», se puso a investigar, según el testimonio de Lydia Cabrera, Dulce María Loynaz y Fernando Ortiz, acerca de todo lo que se refería a la *négritude* - lenguaje, costumbres, tradiciones, música - con espíritu generoso aunque fatalmente condicionado por algo de «pintoresquismo romántico» (Martínez Carmenate 2002, 77).

A la luz de todo esto, el viaje por América de Castelao, que como para Federico significaría un traslado desde la modernísima Nueva York hasta la tropicalísima Perla del Caribe, no fue por cierto la de un gallego aferrado a sus tradiciones por tierras desconocidas u hostiles. La dramaticidad de la coyuntura histórica le imponía al escritor que se comprometiera en primer lugar a desarrollar una misión política basada en la comunicación. En Nueva York, efectivamente, Castelao dio una gran cantidad de conferencias y actas para recoger fondos en favor de la República española, mientras que en Cuba⁸ intervino en la campaña electoral del Centro Gallego de La Habana.⁹ Fueron, estos, encuentros que el gallego enfrentó con gran disponibilidad humana y sensibilidad social, como él mismo nos confirma en una página de *Sempre en Galiza*, importante libro de referencia del nacionalismo gallego que terminó de escribir de vuelta a Nueva

⁷ Quien introdujo al poeta andaluz en los círculos literarios y *cabaret* de Harlem fue la escritora Nella Larsen, que formaba parte del Renacimiento de Harlem (Cruzado 2004, 53).

⁸ Sobre la estancia cubana de Castelao, cf. Neira Vilas 1988.

⁹ La colonia gallega en Cuba se organizó muy pronto en asociaciones para mantener los vínculos con la tierra de origen así como para garantizar cuidado sanitario a los emigrantes y enviar ayudas a los que se habían quedado en Galicia. Entre muchas, la institución más importante fue por supuesto el Centro Gallego de La Habana, que apoyaba las reivindicaciones regionalistas y a menudo se había expresado en contra de la oligarquía terrera gallega y el *caciquismo*, y que acogió a Castelao con un cariño especial.

York, en 1939, poco antes de embarcar rumbo a la que él definió su ‘Galicia ideal’, es decir Buenos Aires:

Conservo na miña man dereita o estruchamento de milleiros de mans gallegas, endurecidas polo traballo e moitas amolecidas pola folganza miserábel: vin o trunfo e a derrota de moitos gallegos, pero endexamáis ollei a súa felicidade. A miña man deuse aos fogoneiros, peóns, taberneiros, obreiros e lava - pratos de Nova Iorque; aos mariñeiros de Filadelfia e Boston; aos obreiros de Chicago, de Detroit e de Lackawanna; aos mineiros de West Virginia; aos artesáns e camareiros de San Francisco; aos tabaqueiros, empregados e demais traballadores da Havana; aos cafetaleiros de Guantánamo e Mayarí; aos carboeiros e comerciantes de Moróen e Esmeralda. (Rodríguez Castelao 1977, 246)

Es verdad que los gallegos - luego de decirle adiós a la «Virxe da Asunción, branca como un serafín», según la visión decimonónica de Rosalía Castro (2004, 17) - con *morriña* y grandes sacrificios, por cierto, pero también con una notable capacidad de adaptación, se habían ido *aplatanando*, asumiendo las costumbres de la sociedad cubana y al mismo tiempo influenciándolas, gracias también a un contacto con la población negra que se volvía más estrecho por el hecho de compartir una misma experiencia de emarginación, discriminación y penuria económica. De esto deriva que si los muchos Santiagos y Benitos se mantenían devotos a las vírgenes de pálida tez, no por esto se preocupaban de salvaguardar el blanco candor de la piel de sus descendientes criollos. Esto se ve bien confirmado y reflejado en aquel espejo de costumbres que - aunque en los límites de una representación tipizada y simplificada - fue el teatro de los ‘bufos habaneros’, seguido por la actividad del teatro Alhambra. La máscara del *gallego*, terco pero gran trabajador, forma su pareja con el *negrito* listo y perezoso - con el cual comparte unas cuantas debilidades - siempre sexualmente atraído por la coqueta y sensual *mulata*, con la que sueña casarse y abrir una taberna. En fin: a pesar de hablar un castellano repleto de ‘u’ y aspirando la ‘g’ dura como si nunca se hubiera alejado de su terruño,¹⁰ el *gallego* está dispuesto a ponerse en juego, intentando transformar su mismo aspecto físico vistiéndose de forma nueva y con ademanes más áptos a las circunstancias, y haciendo alarde de gustos alimentarios y musicales autóctonos en víspera de aquel deseado matrimonio mixto que hará de él un «criollu completo».¹¹

10 Acerca de la representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano, cf. el artículo de Mayra Tolezano García 2000, 127-35.

11 En muchas piezas del teatro bufo los personajes gallegos presumen de ser excelentes bailarines y muestran una clara preferencia por géneros decididamente negros o

Un breve fragmento filmico de 1925 confirma la contaminación de sonoridades lejisimas entre ellas como la *gaita* e la clave, a lo largo de una tradicional *romería* organizada por una asociación de emigrantes. «Mas no todo era puro regionalismo», comenta el locutor, «también para la completa alegría de la tarde la música cubana era contratada como hoy por la colonia española, que gusta de nuestros ritmos y ama esta tierra como su propia casa». ¹² Después de la experiencia norteamericana, sin embargo, Castelao no hubiera necesitado participar en una romería tropical ni para entrar en contacto con el mundo de los negros, ni para sentir la exigencia de retratarlos en sus momentos de fiesta y de soledad. Según el testimonio de Luis Soto, que lo había acompañado a Cuba, «adicouse entón, noite e día, a traballar con paixón nestes cadros onde aparece ben definida a amizade afervoada de gallegos e negros, traballadores avencellados no corte da caña, no cultivo dos cafetais e nos aneiros de xusticia e liberdade», hasta enseñarlos en una exposición «que foi un acontecemento nacional, pois visitaron tódolos intelectuais e políticos [...] e miles de traballadores que se achegaron para admirar con devoción a obra dun gran artista revolucionario» (Soto 1983, 81).

Como escribe J.A. Vidal Rodríguez,

Ya desde 1909 se comenzaron a producir cambios simbólicos en el repertorio musical del ritual festivo, uniendo a los elementos musicales gallegos, ya consagrados por la tradición, géneros y conjuntos musicales propios de la cultura criolla, de la música de salón europea y de la moderna y trepidante sociedad norteamericana... A partir de entonces muchas orquestas y bandas musicales, que habían comenzado interpretando exclusivamente piezas tradicionales gallegas o ritmos populares españoles, como pasodobles y jotas, irán introduciendo en su repertorio, como reclamo del numeroso público joven de la colonia, nuevos géneros cubanos y norteamericanos, de moda en la dinámica y cosmopolita sociedad habanera de entonces. [...] Esta introducción en sus rituales festivos de pautas culturales criollas y cosmopolitas hará posible la paulatina integración de los emigrados gallegos en la sociedad y cultura cubanas, sin que ello significase la pérdida de su identidad ni de los lazos afectivos, económicos, sociales y culturales que sus miembros seguirán manteniendo con su tierra natal (2002, 530-1)

mulatos como rumba, guaracha y danzón (Bajini 2008, 171).

12 *Galegos en Cuba. Romería de 1925*. URL <http://vimeo.com/4962354> (2018-03-04).

Más tarde, estos dibujos, además de otros que realizó de vuelta a Nueva York con la idea de exponerlos y venderlos,¹³ tomaron la vía del exilio argentino y se reunieron en un álbum póstumo, publicado en 1984 en ocasión del traslado de la salma de Castelao desde el cementerio porteño de Chacarita hasta el Panteón de Galegos Ilustres de Santiago de Compostela.

«Por obra do lápiz de Castelao temos diante dos ollos a negritude», scrive García-Sabell (1984, 7) en la introducción. Debido a la ausencia de una lectura crítica de estos *dibuxos*, me limitaré a algunas observaciones, empezando por un dato que nos otorga el mismo autor: «Alá en Cuba impresionáronme os negros e fixen algun apuntes espontáneamente e sen coidar que poideran verme», escribía desde Nueva York a su amigo Jesús Bol (cit. Seixas Seoane 2007, 17).

Los dibujos de Castelao, realizados con pincel y tinta china, a través de un uso sabio – pero no ostentado virtuosísticamente y por lo tanto vibrante en su fresca ejecutiva – de una rica paleta de grises, a menudo profundizada y dramatizada por tonos negros más profundos y gestuales, anticipan de cierto modo, con sorpresa moderna, los mejores ejemplos del cómic culto contemporáneo.

El único dibujo de ambiente neoyorquino representa a un negro solo y muy tapado [fig. 1]. Su cara espesa, más que tristeza, apatía. No se limita a ser un hombre con frío y sin trabajo: es un desarraigado, un decontextualizado, aunque cromáticamente en armonía con el gris de la urbe, con una boca que parece destinada a no abrirse jamás.

En el grupo de los dibujos cubanos se vislumbra otra figura aislada y muda: es un vendedor de números de la lotería vencido por el cansancio y el calor [fig. 2]. Tiene la boca abierta, pero tampoco sonríe. El cartel que tiene sobre su pierna sugiere la imagen de un preso sin libertad ni esperanza.

Hay una tercera imagen de extrema desolación, que es la de una mujer china¹⁴ con su niño [fig. 3], donde madre e hijo no se miran y sus ojos van a la tierra. En este caso la decontextualización se debe a la ausencia de elementos decorativos, mientras que la apatía es expresada por los artos del chiquito que podría tener algun dificultad motoria.

13 Castelao, muy golpeado por el exilio, que a causa de la victoria franquista se transformaría en un destierro definitivo, vivió una etapa de gran dificultad económica en Nueva York, agravada por serios problemas de vista. Por esta razón, es muy probable que vendiera muchos de los dibujos dedicados a la amistad entre negros y gallegos, a los cortadores de caña y a los cultivadores de café, a los cuales Soto alude, pero que no figuran en el álbum de 1984.

14 En los años treinta del siglo XX algunas franjas nacionalistas cubanas se dieron el objetivo de luchar en contra de las dinámicas socioeconómicas que algunos grupos de inmigrados habían logrado establecer en la sociedad, y los chinos fueron blanco de violentos ataques verbales y físicos: en realidad, los culies habían sido asumidos como una solución externa y transitoria, y nunca fueron aceptados como parte integrante de la población. Sobre este aspecto, cf. Pérez de la Riva 2000.



Figuras 1-4 Castelao. 1984. Dibujo, papel
(Rodríguez Castelao 1984).
Fotografía, © Irina Bajini

Los otros nueve dibujos representan escenas colectivas donde predominan el baile y la música, de los cuales solo tres se refieren a fiestas en un contexto urbano. En estas aparecen las típicas *farolas* de las *comparsas* del carnaval sostenidas por hombres con la mirada obnubilada por el alcohol [fig. 4] y mujeres y hombres que bailan al ritmo de la rumba. En el fondo se vislumbran personas sentadas, mientras que en primer plano destalla el blanco de los trajes que envuelven las carnes abundantes de las hembras y los cuerpos nerviosos de los machos [fig. 5]. Tal vez se trate de la fiesta en un cabildo. Lo más importante es el movimiento, pero tampoco en este caso hablaría de alegría, sino más bien de desahogo ritual. Tampoco en la figura 6 hay muchas sonrisas, así como no sonríe la imponente bailarina de otro dibujo [fig. 7], que ocupa la escena con mirada rabiosa y con los brazos de abnorme grandeza que terminan en unas manos de uñas aninalescas. Es probable, pues, que se trate de una fiesta religiosa y que mujer se encuentre en un estado de *trance*.

Más tranquilidad emana de los dibujos de ambientación rural. En uno se representa una rumba [fig. 8]: la pareja se muestra relajada y el público sonríe. Hay también un tercero que se insinúa jocosamente entre los bailarines. En el fondo, dos palmas reales y unas cuantas matas de plátano. Todo hace imaginar que se trate de un momento de una fiesta tras una larga jornada de trabajo. En otro, igualmente sosegado, se vislumbra en el fondo un *bohío* y en primer plano una *tumbadora* y un *güiro*. El eros violento y descarado de los primeros dibujos carnavalescos se ha ido perdiendo en la paz del campo: la mujer tiene los hombros tapados por un burdo pañuelo y los hombres visten con ropa de trabajo y llevan su sombrero de yarey. Sus caras reflejan bien su origen africano, pero sin pintoresquismo ni exageración caricatural.¹⁵

Mujeres ausentes, en cambio, en los últimos tres dibujos. En el primero se ven un *tres* y una guitarra, las maracas y un *güiro*. Los músicos están ensayando, y a su alrededor hay unos cuantos curiosos que los escuchan con respeto. En este caso la situación musical es diferente: la presencia de instrumentos de cuerda nos indica que estamos en presencia de un nuevo género 'mulato', el *son*, que a pesar de su origen oriental y campesino, en la década del treinta - como bien sabemos - se escuchaba en toda la Isla. En otro hay un hombre solo que tal vez baile una *culumbia* al compás de dos *tumbadoras*. Y finalmente llegamos al dibujo de un percusionista, el más espiritual y vacío. El hombre toca con los ojos cerrados, sin algún esfuerzo, quizás en *trance*, y sus manos elegantes y largas parecen reazar acariciando el cuero de la *tumbadora*. Detrás de él hay algunas figuras bo-

¹⁵ «Non sublima as formas, non as degrada. Nin se perde no pintoresquismo, nain se abrixa no melodrama. Simplemente, amostra o que hai. Da testemoio» (García-Sabell 1984, 6).



Figuras 5-8 Castelao, 1984. Dibujo, papel (Rodríguez Castelao 1984). Fotografía, © Irina Bajini

rradas, alguien sonríe, todos parecen complacidos. El más atento es un hombre que posa sus manos, bellas y largas también, en las rodillas, en pose de descanso. Podría ser un *santero* o un músico experto.

En resumida cuenta, y más allá de los diferentes sujetos, me parece que la característica de todos estos *dibuxos* se encuentra en la espontaneidad del boceto que se transforma en nota poética. La verdad que emana del dramático blanco y negro de Castelao se debe en primer lugar a una gran empatía entre el artista y el mundo de los negros en cuanto parias, que lo lleva a mirarlos por lo que son y a dibujarlos en toda su *negritud*, que significa en primer lugar emarginación, aislamiento. In estos *dibuxos*, el de los 'negros' es un mundo cerrado y de difícil lectura: no es casual que el único espectador

externo que acepta *totalmente* su alteridad – ya que los percibe empáticamente sin la arrogante pretensión de comprenderlos – sea un hombre que el exilio condena a la condición de *desterrado* en eterna y nostálgica tensión hacia el regreso a una patria ideal.

El *negrismo* de Castelao, por lo tanto, por el hecho mismo de ser refractario a las sirenas del exotismo y del folclorismo, resulta más íntimamente austero con respecto al de otros contemporáneos españoles vinculados a las vanguardias poéticas y artísticas, y mucho más que él fascinados e influenciados por el sensual vitalismo cubano. En el sentido más profundo de esta diferencia, el ejemplo más significativo que voy a evocar es el de ya citado Gabriel García Maroto.

3 Las xilografías de Gabriel García Maroto

Es bastante probable que el origen del interés de este artista manchego hacia la Isla Grande estuviera en la Exposición de la Joven Pintura Mexicana que se dio en el año de 1927 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, centro cultural tan frecuentado por jóvenes pintores cubanos que por intelectuales de otras esferas. García Maroto, de hecho, procedente de Nueva York donde se había encontrado con su amigo Federico, llegó a Cuba en 1930 como invitado de Fernando Ortiz – a la sazón director del Instituto Hispano Cubano de Cultura – con la idea de crear talleres-escuelas en pueblos de la isla inspirándose a las Escuelas al Aire Libre mexicanas basadas en la participación popular. Así fue que se asentó en Caimito del Guayabal para dar clases a alumnos adolescentes, y además organizó exposiciones de sus pinturas y dibujos en Caibarién, Cienfuegos y Remedios, animó tertulias y dio conferencias por toda la Isla sobre al arte nuevo en España, México y Cuba.

El testimonio creativo fundamental de este feliz encuentro del artista con la Isla, además de algunas pinturas entre las cuales un retrato de José Martí y otro de Carlos Marx, es representada por una serie titulada *Cuba. 20 grabados en madera*, portafolio que realizó en 1931¹⁶ a su regreso a España, y que él mismo definió como un ‘resumen plástico’ de su vida cubana: «amargor del azúcar, tristeza de la palma, disminución del señorío humano en la factoría norteamericana, ritmo del ‘son’ en la noche ardorosa, soledad cierta del bohío, sudor y ardor en la siesta caliente» (cit. en García 2008, s.p.).

A diferencia de la de Castelao, la que representa García Maroto es con gran evidencia una negritud serena y hasta alegre, casi coloreada a pesar del blanco y negro, porque se desarrolla en ambientes

¹⁶ Esta serie, de propiedad de una familia valenciana, fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana entre 6 de junio y 31 de agosto de 2008.



Figuras 9-14 Gabriel García Maroto. a) *Habana*; b) *Parque*; c) *Almacenes*; d) *Cortador de caña*; e) *Frutas*; f) *Son. 1931*. Grabado, madera. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Fotografía del catálogo de la exposición, © Irina Bajini



mundanos y modernos de la ciudad, con ecos *déco*, donde (en *Habana*) [fig. 9] la presencia económica de Estados Unidos – evidente en los carteles publicitarios – no suena como amenazadora sino más bien como amistosa e acogedora, y donde, en *Parque* [fig. 10], un negro solo en un parque abarrotado de emblemáticos detalles arquitectónicos y decorativos (la estatua del prócer, el templete, la iglesia, la casita de campo, los faroles, las palmas) no tiene nada del miserable vendedor de billetes dibujado por Castelao, porque es un hombre elegante y ocioso, casi un ‘flaneur’ parisiense.

Tampoco los ambientes industriales, vagamente sironianos, parecen ostiles a la humanidad negra (*Almacenes*) [fig. 11] y hasta el trabajo en el campo y la dura faena del cortador de caña, suenan naturalmente armoniosos (*Cortador de caña*) [fig. 12], mientras que ecos del cubismo decorativo de Juan Gris se encuentran en *Frutas* [fig. 13], grabado con refinados ecos cubistas de Juan Gris donde un negro satisfecho muestra los productos de su tierra tropical.

Finalmente, en *Son* [fig. 14], García Maroto, al representar a un músico tocando el bongó y a una pareja bailando, logra resumir muy bien el valor unificante y simbólico de este género musical nacional: en efecto, a pesar de la centralidad de la figura femenina, el joven blanco en saco y corbata no estrecha solo a una mujer sino a la bandera cubana, mientras que en primer plan está el negro, entre una palma, dos botellas de ron y un par de maracas.

En el contexto artístico cubano de la generación de la *Revista de Avance*, pues, estas obras del artista manchego fueron una expresión de modernidad, una opción estética – como se lee en la «Introducción» al catálogo para la exposición de los 20 grabados en el museo de Bellas Artes de La Habana de 2008 – «que bebe de las aguas del grabado expresionista europeo y del grabado popular mexicano» (García 2008, 11). No en balde este artista, tras la derrota de la República, se fue coherentemente al México que tanto admiraba. Alfonso Castelao, en cambio, elegiría a Argentina como su segunda patria gallega. Este accidente biográfico, por supuesto, no bastaría a explicar las estridencias entre ellos en su representación artística de la negritud cubana, a pesar de un elemento unificador que los hermana: su compromiso en no limitarse a una visión superficial y folclóricamente coloreada de la cubanidad (no es casual que opten por la tinta china y el grabado, dos técnicas de blanco y negro radicalmente austeras), sino privilegiar una interpretación profundamente humana y social, de cierta forma hasta ‘política’. En ambos, efectivamente, la figura del negro irrumpe en la escena, asumiendo un valor icónico esencial, aunque se decline según dos estilos y dos visiones casi opuestas, una eufórica, otra disfórica: de un lado está la humanidad abandonada y aislada de los parias de Castelao, de otro, la humanidad optimista de los negros perfectamene asimilados en una sociedad donde aparentan vivir felices. En definitiva, y a la luz de todas

estas reflexiones, creo que la clave para explicar esta diferencia sin recurrir a fáciles generalizaciones sobre supuestas idiosincrasias regionales, debe buscarse en los pocos y dramáticos años que dividen las estancias de estos dos artistas en Cuba: si García Maroto realiza su viaje en 1930 saliendo de la España republicana, en un clima de gran optimismo, Castelao, en 1938, está huyendo de un país en llamas y se identifica de inmediato en la condición de eterno desarraigado de las víctimas de la diáspora africana.

Bibliografía

- Bajini, Irina (2008). *'Tutto nel mondo è burla'. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*. Venezia: Mazzanti.
- Cagiao Vilas, Pilar; Guerra Villaboy, Sergio (2007). *De raíz profunda. Galicia y lo gallego en Cuba*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; Xunta de Galicia.
- Calcines, Argel; Baroni, Patricia (2007). «Pervivencia de Jaime Valls». *Opus Habana*, jul./oct. URL <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/36-articulos-casa-de-papel/1126> (2018-03-29).
- Carvalho Calero, Ricardo (1989). *Escritos sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Castro, Rosalía (2004). *Antología poética*. Ed. bilingüe y trad. de Mercedes Castro. Madrid: EDAF.
- Cruzado, Maribel (2004). «Nella Larsen, la novelista que guió a García Lorca en Harlem». *Clarín*, 9(52), 48-54.
- Durán, José Antonio (1972). *El primer Castelao*. Madrid: Siglo XXI.
- Fernández, Marcial (1951). *Trascendencia y hondura de Castelao*. México: Triskele.
- García, Manuel (2008). «Gabriel García Maroto: miradas artísticas de Cuba». Gutman, Michael (ed.), *García Maroto. Cuba. 20 grabados en madera, 1931 = Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (6 de junio al 31 de agosto de 2008). Valencia: Embajada de España en Cuba, s.p.
- García-Sabell, Domingo (1984). «Castelao e os seus Debuxos de Negros». Rodríguez Castelao 1984, s.p.
- González Fernández, Anxo (2002). *Castelao*. La Coruña: Baía Ediciones.
- Martínez Carmenate, Urbano (2002). *García Lorca y Cuba: todas las aguas*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Mejía Ruiz, Carmen (2004). «El exilio de Castelao en Norteamérica (Textos y documentos)». *Madrygal*, 7, 79-92.
- Neira Vilas, Xosé (1988). *Los días cubanos de Alfonso Castelao*. La Habana: Unión.
- Núñez Búa, Xosé (1986). *Vida e paixón de Castelao*. A Coruña: O Castro.
- Paz Andrade, Valentín (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña: O Castro.
- Pérez de la Riva, Juan (2000). *Los culíes chinos en Cuba*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1977). *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1984). *Dibuxos de Negros*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1993). *Cadernos (1938-1948)*. Escolma. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (2005). *Cousas*. Vigo: Galaxia.

- Rodríguez Coronel, Rogelio (2008). «Cuba y España: entre lo uno y lo diverso». *Lecturas sucesivas*. La Habana: Editorial Unión, 175-85.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (ed.) (2007). *Castelao pintor*. Vigo: Galaxia.
- Soto, Luis (1983) *Castelao, a U.P.G. e outras memorias*. Vigo: Xerais.
- Tolezano García, Mayra (2000). «La representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano». Fontenla, Concepción; Silva, Manuel (eds), *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*. A Coruña: Edicions do Castro, 127-35.
- Vidal Rodríguez, José Antonio (2002). «La reconstrucción de la identidad gallega en Cuba: procesiones, festivales y romerías regionales en La Habana 1804-1920». *Anuario de Estudios Americanos*, 59(2), 511-40. DOI <https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i2.184>.

