

DUAS TESES PARA A VALORACION DA EVOLUCION ESTETICA DE CASTELAO

PABLO PORTA MARTINEZ

Durante a Dictadura, Castelao foi un de tantos autores e pensadores prohibidos. Moi poucos tiñan información sobre a súa obra e pensamento, e esta información era en grande medida residual, lembranzas da xente que vivira épocas anteriores. Nos anos 70 a situación con respecto a este home virou, e no eido artístico foi de agradecer a publicación das súas mellores, pero máis comprometidas obras. Hoxe a situación é enteiramente contrária, se Castelao se mantivo enraizado en certos sectores intelectuais, agora é un dos puntos básicos da nosa conciencia colectiva -se é que esta existe- grácias máis que nada ao grande número de estudos sobre a súa persoa. Nembargantes, nen con moito deixou de provocar problemas ideolóxicos, como o que se plantexa polo feito de que o seu prestíxio acadou tal nivel, que ideolóxicamente fai inoperante calquer ataque, calquer crítica desvalorativa. Calquera cousa que se chame galeguista -e o apelido é hoxe ben afortunado- terá que pasar pola veneración desta figura histórica. Todos queremos ser herdeiros de Castelao.

Ante esta circunstancia, o que menos podemos pensar é que Castelao puidese ser tan ambíguo que ideoloxías diferentes, mesmo enfrentadas no máis básico, poidan derivar do seu pensamento. Máis ben deduciremos que algúns sectores interpretan a Castelao dun xeito máis que partidista, asimilando-o cara a ideoloxía que convén.

Por suposto, estas contradicións atinxen unha a unha ás abundantes e complementarias facetas de Castelao. A súa personalidade artística, por ser sempre menos concreta e máis subxectiva a linguaxe plástica, é unha das de máis probable manipulación. Preguntemo-nos: Existe algún tipo de valoración crítica establecido que contemple a obra artística de Castelao como unha evolución, distinguindo etapas e obras de ben distinta calidade, tanto plástica como estética?. Ben, a nivel formal diremos que non a hai; cando menos, non formulada. Mais podemos deducir, da observación de certos feitos, que sí existen criterios sub-xacentes directamente implicados na ideoloxía das élites culturais, e dos que teñen o acceso máis directo á súa obra. Calquera selección das que se fan está condenada a ser parcial, e se non botade-lle unha ollada a todas esas exposicións atemáticas, insuficientes, itinerantes, descarrilantes, que se organizan so pretexto de "difundir" a arte de Castelao. Podedes dicir que todas as obras son tratadas do mesmo xeito?. En teoría sí: existe un respecto obrigatorio, non sempre san, por todo o que teña feito Castelao. Na práctica, non; ollade cómo predominan normalmente certos tipos de obra: as viñetas cómicas propias das primeiras épocas, especial-

mente de asunto pouco trascendente ou cando menos chistosas; as caricaturas, propias ou de personaxes coñecidas, sempre amenas de ver; en menor cantidade imaxes con marcada ideoloxía política... Qué remedio, fixo tantas...! e algunha (ou ningunha!) das que fixo do ano 36 en adiante.

A miña valoración comenza eiquí, e antes de seguir debo crarexar o sentido en que vou aplicar o concepto -tan ambíguo tamén- de estética. Empregarei a acepción materialista do termo, considerando unhas características estruturais socio-económicas concretas, das que a arte é unha das super-estructuras ideolóxicas, expresión das ideas sociais e políticas das persoas, materialización da súa vontade activa, de intervención na marcha da sociedade. Estéticos serán os planxamentos que cada autor faga da utilidade, da finalidade das obras que produza, con independencia das pautas plásticas que aplique en cada caso concreto.

E lícito valorar dende esta óptica o caso de Castelao artista? E evidente que sí, a súa vontade de intervención social é cousa acreditada e probada xa dende as primeiras épocas da súa produción, e respaldada polas propias manifestacións de tipo estético que conservamos nos seus discursos con tema artístico. A primeira tese refírese a esta vontade e é aplicábel a calquer etapa da súa madurez, que para calquer artista é a que sempre deberemos considerar nun primeiro plano:

"A verdadeira vontade estética de Castelao é producir imaxes ideolóxicamente útiles, que inciten á acción social, *non* establecer a ironía como solución anímicamente liberadora aos problemas sociais".

O primeiro xuicio que se desprende desta tese é que a popularización de Castelao artista como produtor exclusivamente de viñetas cómicas ou retranqueiras é mistificadora.

Para poñer orde na nosa abordaxe faremos unhas consideracións en canto á formación da ideoloxía socio-política de Castelao, base sobre a que asentarán e tomarán forma as súas ideas estéticas, para ao traveso destas e despois das observacións en canto a estilo e técnicas adoptadas, chegar a ver os resultados -a súa obra- con criterios ideolóxicos, estéticos e plásticos que nos permitan comprender e valorar as transformacións e evolucións que se deron.

Non me creo capacitado para facer afirmacións de base sobre a ideoloxía de Castelao nos seus aspectos social e político, mais tomo por evidentes certos feitos a suliñar na xénese da que sería a súa acción ideolóxica madura, consciente; feitos que aconteceron dende o ano 1916 en que se establece en Pontevedra: Militancia nas Irmandades da Fala, en Acción Gallega, asistencia ás Asambleas Nacionalistas e posterior inclusión na Xeneración Nós. Tampouco me corresponde profundizar no significado destes feitos, e para non alonxar-me máis do meu terreo direi somentes que o apelido que en termos actuais se desprende destas anotacións é craro e indiscutíbel: Nacionalismo. Ante esta posición non hai máis que unha posibilidade para a produción artística, que é adaptar-se a tal estrutura, ser un dos aspectos dunha idea xeral de acción social.

Efectivamente, en Castelao está sempre presente unha concepción da arte como algo socialmente condicionado e susceptíbel de promover cambios sociais.

Xa en 1911, na súa conferencia "Algo acerca de la caricatura", Castelao facía consideracións en canto á utilidade da arte, utilidade comunicativa, como algo portador dunha mensaxe, que penetra no noso interior, utilidade inductiva, como algo que provoca cambios nos nosos sentimentos, utilidade moral, como algo que pode axeitar os nosos sentimentos ao ben. Estas ideas, tal como foron formuladas aquel ano, e aínda que repetidas en 1920, demostran por outra banda que non teñen o respaldo ideolóxico que tiveron despois. Do recoñecemento dos valores do medio de comunicación gráfico, pasou-se á aplicación das posibilidades da arte así concebida, no marco dunha acción social de significados concretos. A formulación categórica aparece no discurso de 1931: "O Galeguismo no Arte", cando di:

"...con todo, quedábanos a nós, ós novecentistas, a misión de animar un arte novo que fose expresión do sentido da vida galega e das ideas do noso tempo".

As condicións de espazo e de tempo quedan así nítidamente establecidas, como tamén o carácter reivindicativo dunha identidade cultural que estaba daquela oprimida, ocultada ou esquecida:

"A nosa tradición artística dormía o sono da morte, co coitelo da traición espetado no peito..."

Como calquer actividade cultural das que se realizaron dentro da Xeneración Nós a artística, case exclusiva neste grupo de Castelao, axustou-se ás premisas xerais. Como expresión que había de ser do sentido da vida galega, a arte conectaba tamén coa defensa do idioma. Para Castelao o idioma é a base na que asenta a personalidade dun povo, e todo tipo de arte, tanto a pintura como a literatura ou a música, só poden ser verdadeiras se expresan esta personalidade. No discurso "Arte e Galeguismo" de 1919 así como na súa intervención como deputado nas Cortes, no ano 1933, fai consideracións rotundas en canto ao idioma como fonte de arte e exprica que a diferenciación dos distintos idiomas, e por tanto das distintas culturas, non é unha actitude separatista, nen tampouco anti-universalista, senón unha postura que favorece o progreso.

Outros dos fundamentos da Xeneración Nós foi o europeísmo, o intento de conectar, como eles dicían, Galicia con Europa como séculos atrás fixera o Camiño de Santiago, europeísmo que tal como andaban as cousas por Europa era visto como a solución máis axeitada cara a actualización das manifestacións culturais galegas. Detrás das reportaxes que na revista *Nós* foron aparecendo da visita de Castelao aos museos de arte europeos, hai unha busca do lugar que entre os estilos contemporáneos debería ocupar a nova arte galega, por iso o interese e o crítico da análise que fai dos diversos estilos nacionais recén aparecidos, especialmente dos que manifestan algún transfondo social.

Efectivamente, no discurso de 1919 Castelao plantexa a busca do estilo do seguinte xeito: A pintura galega non existe:

"Dende hai algúns anos escóitase falar de pintura galega. ¿Ula? Eu non a vexo por ningures... Eu non vexo máis que a falla, a necesidade, dunha pintura nosa".

Descalificando ós pintores galegos da época, e ante a falla de tradición válida recente, Castelao intenta conectar coa tradición artística medieval, o que xus-

tifica entre outras cousas o concepto ilusório que tiña en canto a unha arte elevada mantida polo povo, concepto que deberemos reconsiderar, se nos guiamos polas consideracións ao respecto de autores como Hausser ou Fischer, e o mesmo medievalismo terá tamén algo que ver coa forte oposición que Castelao establece entre a arte popular rural e a arte cultivada, desnaturalizada, das cidades, oposición que, se xa non lle foi a el moi útil, hoxendia ten inda menos fundamento.

Outros conceptos que se exprican pola busca dun estilo independente e distinto no posibel ás formas de arte daquela favorecidas polo poder e difundidas nas escolas de arte, son o culto á Natureza, e a adopción da caricatura como técnica plástica, como veremos.

Neste punto hai que dicir que cando Castelao fixo a súa viaxe por Europa, levaba unhas premisas estéticas tan exstrictas que provocaron algunhas incompreensións pola obra que coñeceu. Semella que as condicións que debía cumprir a arte galega interferiron por exceso de subxectividade a valoración obxectiva daquelas obras. Nas suas reportaxes aparecen os prexuícios citados contra a arte da cidade, que se complementan cunha mitificación da arte do povo, caracterizada polo emprego de cores puras, que Castelao quere interpretar como síntese expresiva consciente, para opoñela ao gosto académico. Prexuícios naturistas:

"¿Cómo aceptalas cousas do arte novo en París se cuase todas elas están alonxadas da natureza?"

e de tipo moral, que o levan a rexeitar certos estilos, como o Futurismo e o Impresionismo, certos temas, como o encoiro, e incompreensión inicial da obra de pintores como Rubens, Kandinsky ou Kokoschka. E de destacar de todo isto a descalificación que fai do Impresionismo, que non se debe a incompreensión tanto como a un choque de conceptos. O problema estaba precisamente no termo *Impresionismo*, que Castelao viña empregando nun sentido distinto aos fundamentos técnicos que definen o estilo de Seurat ou o de Monet. Castelao valia-se da idea de "impresión" primeira producida no espectador por unha imaxe, para definir o carácter sintético da caricatura, na que a economía (síntese) de elementos concentran a información expresiva nun primeiro golpe de vista. Esta idea está craramente expresada no discurso "Humorismo. Dibujo humorístico. Caricatura", de 1920, no que se relacionan a arte oriental, o "debuxo impresionista" e a caricatura. O nome de Impresionismo foi dado ao estilo francés do século pasado dun xeito casual, e o incompreensíbel é que en 1920 era un termo perfectamente delimitado e coñecido. Os impresionistas centraban o seu traballo na análise dos estímulos visuais que compoñen unha imaxe, deixando a función sintética para os ollos do espectador, xa que son os mesmos ollos os que realizan tal función na visión dunha escea real. Esta caréncia de síntese, contrária ás fórmulas de Castelao, foi o que xustificou as suas descalificacións:

"...o Impresionismo non ten a importancia que se lle dou, simplemente por non sere un arte revolucionario senón un arte de decadencia".

Nembargantes, despois deste choque terminolóxico Castelao non voltará a falar do "impresionismo da liña", e contra o final das súas anotacións europeas di por primeira vez que

"A caricatura é un arte espresionista e... un arte amparado pola teoría do espresionismo".

Ao mesmo tempo, os xuícios de valor máis favorábeis que formulou Castelao foron dirixidos ás artes orientais, polas que sentía verdadeira admiración. Non me vou perder tentando ilustrar ata que punto tivo parte o debuxo do Xapón na plástica de Castelao, cousa dabondo sabida. So dicir que Castelao sinalou a ascendencia oriental da caricatura europea, en especial a de Múnic.

A arte oriental ofrecía ademais varios aspectos, perfeccionados por unha tradición plástica de séculos, interesantes en tal medida que mesmo se poden ter como claves aplicábeis ao entendemento do grande valor comunicativo dos debuxos de Castelao de calquera época. Estou-me referindo, dunha banda, ao carácter espiritual e subxectivo, polo que implica de potencialidade expresiva e ideolóxico-comunicativa nas obras, e doutra banda ao carácter sintético e simbólico, que serán sempre condicións rigurosas da súa propia produción.

Os outros xuícios positivos da viaxe por Europa mereceron-nos a mostra de arte rusa en París e o Expresionismo alemán, e por suposto non sen unha causa lóxica: a relación que Castelao intuíu entre o seu carácter de rebelión e o seu proxecto da nova arte galega. De feito, en París aproveita a ocasión de comentar a arte rusa para facela exemplo da vitoria da cultura popular sobre a cultura de élite importada de Europa. Nestas obras proxectou Castelao algunha das súas aspiracións estéticas: o individualismo, o nacionalismo. Tamén dí:

"Son artistas que deixándose ir, conscente ou inconscientemente, polos mandados da Terra, atopáronse co xenio".

Co Expresionismo alemán como estilo non tivera Castelao este nivel de identificación, mais fago constar unha frase que dentro do que veño dicendo ten tamén a súa significación:

"...a vella alma do Gótico trunfa de todos os racionalismos e materialismos que a tiñan aferro-llada. O Espresionismo é unha reación cicáis saludábel contra do Tecnicismo e siñifica unha volta ós tempos medioevais".

Se seguimos avanzando no tempo veremos que estas derradeiras anotacións foron madurando e reapareceron en 1931, no seu discurso "O Galeguismo no Arte", onde fai unha semblanza de varios estilos vanguardistas, mesmo algún co que non se identificara en absoluto como o Futurismo italiano, todos eles cunha crara localización nacional, observando a cada un como unha resposta ou reacción artística a uns problemas histórico-sociais concretos:

O Futurismo italiano, como anxeio de progreso material ante o peso da tradición artífica.

O Cubismo francés como un desexo de disciplina ante o anarquismo artístico en que se vivía.

O Expresionismo alemán, como volta á espiritualidade en contra do excesivo racionalismo e cientifismo.

A nova arte rusa, como rebelión da cultura popular autóctona ante a presión das culturas alleas.

Evidentemente, as finalidades ideolóxicas desta exposición eran dúas: dunha banda, demostrar que a creación dese estilo, expresión do xeito de vida da sociedade que o produce, é un problema de ámeto nacional; doutra banda, amosar o marco internacional no que habería que inscibir nun merecido lugar a nova arte galega. O discurso de Castelao continua proclamando a vocación universalista desta arte, universalismo que neste caso concreto é sinónimo de europeísmo. Efectivamente, Castelao fala da arte de cada país como unha aportación social á universalidade, e chega a falar dun estilo colectivo -internacional- que viría composto de xeito armónico polos distintos estilos nacionais, que compartisen un mesmo carácter de renovación e actualización cultural, cada un co seu cuño de orixe.

Na segunda parte de "O Galeguismo no Arte" Castelao vai fixando unha serie de coordenadas de distinta natureza: sicolóxicas, históricas, sociolóxicas, estéticas, con referencia ao artista galego, mais a excesiva perspectiva temporal non deberá confundir-nos interpretando este discurso ao mesmo nivel que os anteriores de 1919 e 1920. En "O Galeguismo no Arte" non podemos dicir que Castelao estaba establecendo criterios de actuación estética, principios a seguir na práctica artística, como si fixera anteriormente. Se consideramos "O Galeguismo no Arte" como punto de partida de algo, teremos que pensar logo na historia da arte galega contemporánea, pois tal parece que Castelao está a facer historia, fixando as orixes desta arte que xa se levaba practicando uns cantos anos. Castelao exalta o idealismo e subxectividade dos galegos como unha potencia criadora activa, capaz de configurar o que podemos chamar o noso particular universo gnómico, e deste xeito xustifica aspectos do primeiro galeguismo que cientificamente foron logo relativizados, como por exemplo o mito da ascendencia celta. Fala tamén da natureza como campo fenomenolóxico das actividades da sociedade, que aínda sendo transformada gradualmente pola acción dos homes será sempre algo superior a esta acción, impondo as limitacións físicas.

Cecais Castelao intuiu a revisión que se había de facer destes principios, e cecais por iso foi que quixo recoñecer ante todo, o carácter que tiveron ao dar-lle o primeiro pulo ás ideas galeguistas, o que se lle debe ao Romanticismo, xa decadente, como primeiro motor das conciencias nacionalistas e da renovación artística que percorreu Europa ao principio do século:

"...o romantismo dos nosos pais vai indo vello, ...pero a forza simpática do arte é outra cousa: esa é a alma toda do Occidente, que aínda está para enxendrar moitos romanticismos novos".

Non me atrevo a deducir que Castelao estivese naquel intre no que se da en chamar período de crisis productiva, mais considero o carácter conclusivo do seu discurso emparellado a outros factores circunstanciais. En 1931, xa non era Castelao o único protagonista do Movemento Renovador da Arte Galega, coa presenza de algúns pintores: Souto, Maside, Colmeiro, plenamente inscritos xa na

actualidade artística e coñecedores das vanguardias europeas. Ante isto Castelao pudo sentir que a súa labours iniciadora estaba realizada e habia que facer sitio aos novos artistas.

É tamén significativo que neste mesmo ano, 1931, sexa publicada a colección de estampas expostas nos anos 20, o álbum *Nós*. No limiar, Castelao presenta as imaxes como aportación artística a unha realidade pasada da que reclamaban unha transformación radical aínda non realizada.

Tamén cumpre sinalar que as obras que Castelao realizou nos anos inmediatos (pense nas series de *Cousas da vida*, en *50 homes por dez réis*) non tiveron nen o mesmo valor plástico, nen o carácter de renovación estética das estampas de *Nós*, nen tampouco compartiron a calidade de outras experiencias dos anos 20 en debuxo e literatura, das que tampouco me corresponde falar. E non penso que tivese moito que ver neste cambio o tempo ocupado na actividade política, afeito como estaba a facer varias cousas a un tempo. Semella que, efectivamente, Castelao tomou conciencia de que, simplemente, no campo artístico xa non pesaba nel a responsabilidade de anos anteriores.

As circunstancias eran totalmente distintas no ano 1936 cando o Castelao artista se ergue de novo, con máis forza que nunca, saltando á primeira liña da inmensa actividade artística que houbo durante a Guerra en favor da República. Os cambios plásticos, dos que falaremos, foron notábeis, como tamén deberon ser as novas posicións estéticas, mais desgraciadamente Castelao conformou-se cunha xenial aportación plástica e non a acompañou de ningunha formulación nen xuício teórico. Probablemente, ao ver-se metido nun ambiente novo, en Valéncia e Barcelona, entre numerosos artistas dos que moitos tiñan experiencias e coñecimentos das vanguardias europeas e das teorías artísticas máis recentes, non viu oportuno aventurar-se máis neste terreo. De feito, as estampas dos seus álbums de guerra non foron feitas nos talleres colectivos, como as obras de case todos os outros artistas, senón dun xeito totalmente personal, e nas tertulias, normalmente encabezadas por Machado, ás que acudía en Valéncia, a actualidade política era o tema de case todas as discusións.

Pasemos agora a ver cómo se materializaron as ideas estéticas de Castelao na práctica. Veremos que a vontade á que no primeiro me referín pasou por diversas etapas. O enfoque analítico ven definido por unha segunda tese:

"Na evolución estilística de Castelao hai unha tendencia cara a valoración realista dos temas tratados, que se desenvolve dende o álbum *Nós* e acada o seu máximo valor nas estampas da Guerra, en proporción inversa á comicidade das imaxes".

Dende o primeiro Castelao mantivo unha adicación preferente polas artes gráficas, e demostrou unha grande facilidade manual pró debuxo de liña. Anos antes de 1916, referencia que temos no inicio da súa etapa madura, Castelao coñecera aos caricaturistas franceses e alemáns e adoptara un xeito de facer semellante. Anos antes tamén, tiña feito observacións en canto aos seus valores comunicativos. En "Algo acerca de la caricatura" soupo ver o que ésta tiña de meio gráfico con grande facilidade pró entendemento inmediato co público, e de certo chegou a empregarla en ocasións como meio de crítica social. Naquela conferén-

cia fala dunha forma de arte que, rexeitando as limitacións das artes que so buscan a beleza, abre todo un campo de subxectividade no que se pode expresar calquer idea. Todo ten caricatura, todo pode ser asunto para esta arte, non sómente o que teña beleza. A finalidade deste tipo de arte é, polo tanto, a Verdade, é dicir, a interpretación individual da realidade. O criterio plástico para valorar unha caricatura non será outro que o acerto na expresión, e o fundamento técnico será a simplicidade dos elementos, a selección do expresivo. Os antecedentes das súas caricaturas establecen-se nos debuxos da revista alemá *Simplicísimus*, e máis remotamente, na arte oriental polo que ten de sintético. Esta simplicidade expresiva será relacionada tamén co Imperialismo, en 1920, e máis adiante co Expressionismo.

A partir do ano 1916 presenta-se a cuestión de achegar esta práctica artística a unha posición ideolóxica concreta: o Galeguismo. Nun principio a caricatura aparece como un estilo adecuado, non sómente polas posibilidades que ofrece un canto a meio de crítica social, senón tamén polo seu carácter de estilo novo, oposto ás formas académicas. Como el mesmo dixo en 1919, a caricatura era a arte máis subxectiva de todas, a única que non se podía ensinar, o que demostra o interese por diferenciar-se dos pintores galegos que aprendían o oficio fora da Terra, e que practicaban un estilo que, ademais de académico, non tiña esteticamente nada de galego. Mais logo se manifestan as primeiras contradicións. As ideas estéticas de Castelao eran distintas ás de outros caricaturistas xa coñecidos no ámbito estatal, polo que se veu obrigado a establecer diferencias en canto ao xeito de interpretar a caricatura. Lembremo-nos da polémica ao respecto que se mantivo no diário madrileño *El Sol*. Castelao quixo facer unha distinción radical entre a caricatura que fai rir e a que fai pensar.

Mais paremo-nos a deixar definida a súa produción desta época, aproximadamente entre os anos 1916 e 1919, en relación con dous factores que se combinan nas súas caricaturas: factor de Humorismo e factor de Realismo. Evidentemente, a idea de Castelao era facer pensar antes que facer rir, mais nestes anos o seu recurso básico era de tipo humorístico. A risa comporta sempre unha descalificación, sempre nos rimos de algo, ou de alguén. A maiores diso, a burla é un meio eficazísimo para provocar unha solidariedade nunha segunda persoa, o espectador, a costa dunha terceira. Este esquema foi por el empregado na crítica social, aínda que non en todas as imaxes.

Realismo é outro termo conflictivo, pois foi xa aplicado a un movemento concreto do século pasado, ao manifesto de 1920 firmado por Gabo e Pevsner, do que despois sería chamado Constructivismo, a certas cualidades miméticas das imaxes como fixeron Bandinelli ou a escola de Warburg, a unha actitude estética ante a realidade, segundo teóricos como Bertolt Brecht, Gisselbrecht, Garaudy, a certos requisitos que algún goberno, como o ruso dos anos 30, impuxo ós artistas, e mesmo en casos como o de Mussolino ten sido empregada a verba Realismo negando ao mesmo tempo a existencia obxectiva da realidade. No caso de Castelao, nembargantes, non supón ningunha traba esta pluralidade interpretativa, por canto son dabondo acraratorias as observacións de Valeriano Bozal. Preto das consideracións do Realismo como actitude estética, que se materializa en formas

distintas segundo as circunstancias sociais, derivando en varios xeitos de realismo plástico, Bozal crarifica o realismo de Castelao en comparanza coa actitude de outros artistas contemporáneos cara os temas das obras: Castelao non quixo retratar a cara apacíbel e bucólica de Galicia, senón o menos decorativo: as contradicións sociais, mais tampouco se deixou coler nun pesimismo derrotista e desesperanzado, nen tampouco amosou a penosa situación de certas persoas e cousas como algo inherente e inmutábel, senón como dí Bozal como un desaxuste de tipo histórico, como algo provocado polos homes e que polos homes debe ser remediado. As imaxes de Castelao atacan as contradicións sociais precisamente para concienciar ao espectador da necesidade de transformá-las, e por isto Castelao foi considerado un adiantado no Realismo peninsular.

Este carácter realista foi un punto importantísimo na comunión da obra de Castelao coas ideas galeguistas de transformación social, pero tamén puxo aínda máis en evidéncia o contraste coa función carnalesca xeralizada no emprego da caricatura por outros debuxantes da época. A interpretación máis frecuente do significado do discurso "Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura" de 1920 é a dunha simples clasificación das modalidades do debuxo de humor, e hai quen intenta derivar das definicións de Castelao unha especie de recetario prós artistas progresistas. O meu punto de vista é ben distinto, pois vexo neste discurso un intento de revisión de conceptos, de facer unha distinción terminolóxica para dentro dela gardar distancias con respecto a certas prácticas que ían nun sentido contrario ás ideas de Castelao. É evidente que a comicidade era un estorbo naquelas imaxes nas que se intentaba unha solidariedade do espectador cos personaxes representados e non unha descalificación, e certo sector do público podía malinterpretar a mensaxe ao buscar inconscientemente na caricatura algo que vai provocar a súa risa.

A este respecto Castelao establece de principio unha diferenciación entre debuxo humorístico: meio de expresar ideas, e caricatura: xeito novo de deseño. O Humorismo resulta-lle difícil de definir. Nen sequer hoxe os nosos teóricos do humor delimitan craramente se existe so en relación co non sério ou se é compatible coa seriedade; se abarca ou non as expresións irónicas e satíricas; se o sarcasmo e a ironía son cousas serias ou non. Castelao aparece dubitativo:

"Cecais poida serse caricaturista sen ser humorista". "Poida que non sexan humorismo nin a sátira nin a ironía..."

pero asenta-se na créncia de que o humorismo ten que *converter-se* en satírico e ironista ante as inxusticias sociais. En todo caso, está craro que esta actitude tiña que ser liberada do cepo da comicidade, segundo declara:

"Como humorista galego, fondamente galego, teño que afogalas miñas risas diante dunha Verdade que chora". "...o meu galeguismo estame sempre dicindo á orella: Tí, que podías rir; morde..."

Aínda máis lonxe destas connotacións quere situar Castelao a caricatura, cando dí:

"A caricatura como arte verdadeiro non pode limitarse ó cómico e ó humorístico, según pensan moitos".

A revisión que Castelao fai da súa propia obra en 1920 non se reduce tampouco aos conceptos. Neste mesmo ano fíxose a colección de estampas que habían formar o álbum *Nós*, re-creación de imaxes producidas dende 1916, as máis delas aparecidas xa en publicacións como *El Sol* ou *A Nosa Terra*, colección feita cun evidente carácter selectivo, segundo criterios relacionados cos conceptos que veño de referir. Foi unha manifestación clara do desexo de distinguir aquelas obras de carácter máis comprometido, máis revulsivo, os ataques máis agresivos da súa produción anterior. Ante o feito real de que grande parte do público receptor pertencía a sectores sociais mantedores das inxusticias que precisamente se denunciaban, e ante o perigo de que o factor de humorismo das imaxes se convertese en motivos de diversión para estes sectores, o ataque ideolóxico aparece radicalizado, obedecendo a unha intención declarada expresamente no limiar do álbum: desacougar aos licenciados da Universidade, instrumentos da presión caciquil.

O outro extremo, necesario, desta polarización da súa obra fai a desautorización daquelas imaxes que pudesen contradicir este posicionamento estético. No mesmo discurso de 1920 Castelao renega públicamente de parte da súa produción, en concreto as viñetas aparecidas en *Vida Gallega*, rexeitamento baseado no carácter carnavalesco que nelas cumpría o paisanado galego cara os mesmos "licenciados de universidade".

Doutra banda, a exhibición das estampas de *Nós* foi unha nova e orixinal experiencia en canto á función da imaxe dentro dun movemento cultural que abarcou moitas outras facetas. Non somente foi complementada cos discursos de Castelao, senón con conferencias de moitos membros da Xeneración Nós sobre diversos aspectos da cultura galega. Tamén marcou a apertura dunha nova época na produción de Castelao, quen nos anos 20 foi derivando cara outros xéneros de tipo literario, extendendo as posibilidades expresivas dende a narratividade das imaxes gráficas á plasticidade da narrativa escrita, o mesmo a obras nas que se complementan os recursos gráficos e literarios, o libro de *Cousas*, interesantísimas dende o punto de vista estético. A caricatura foi perdendo gradualmente o seu protagonismo, aínda que volveu dar os seus coletazos nos primeiros anos 30, coa serie de *Cousas da vida*.

O grande salto produciu-se, nembargantes, no ano 1936 determinado, por suposto, pola Guerra Civil. Por qué consideramos os debuxos da guerra como o cúmulo do Realismo en Castelao?

Porque nesas imaxes, por fin, as personaxes aparecen representadas a un nivel de valoración moi distinto ao das primeiras viñetas, e superior tamén ao esquema das estampas de *Nós* e da obra dos anos 20, no que as representacións seguían a ser *presentacións* das personaxes ante un público para que éste puidese valorar e facer xuízos sobre eles, sobre as súas actitudes e os seus razonamentos. Nas estampas da guerra os protagonistas aparecen nunha posición superior á do espectador. Hai un respecto e unha veneración inherentes a toda visión. En calquera dos tres álbums: *Galicia Mártir*, *Atila en Galicia* e *Milicianos*, a actitude in-

discutíbel é a de homenaxe a todos aqueles que sufriron directamente as inxusticias da guerra, e aos que defenderon coa vida a liberdade. No texto de *Atila en Galicia* o exaltamento das vítimas da guerra declara-se dun xeito rotundo:

"Moitas veces os mártires crean mundos que os herois nin tan siquiera son capaces de concebir.
E na miña terra complírase a vontade dos mártires".

So cando as circunstancias político-sociais foron realmente apremiantes, pudo Castelao desfacer-se de tanta remanencia estilística púdesse presentar perigo de mistificación de conceptos. No intre de disparar a súa arma gráfica non se adicou a facer ironía, cousa que lle houbera resultado extremadamente doada, e como sí fixeron outros debuxantes para as publicacións propagandísticas da República (Puyol, Hélios...). Non hai nada nos albuns de guerra que poida facer rir. Paralelamente, e non podía ser doutro xeito, os recursos técnicos evolucionaron rapidamente, achegando-se a un xeito de facer de moitas semellanzas cos mellores debuxantes que daquela producían en València e Barcelona ideoloxía en imaxes en valemto da causa republicana, artistas, doutra banda, cun nivel de calidade e cunha vontade estética tan íntegra e crarividente que Castelao non pudo senón compartir. Falo de Rodríguez Luna, Francisco Mateos, Eduardo Vicente, Bardasano, e o mesmo Arturo Souto.

Se chegado este punto alguén pensa que coas láminas de guerra Castelao perdeu aquela facilidade nata de chegar ate ao centro emotivo de calquera home, ou se da en pensar que perderon calidade plástica con respecto ás caricaturas e viñetas de 15 ou 20 anos antes, a obra está aí, e calquera está no dereito de intentar demostra-lo. Pola miña banda quero sinalar como resultado inmediato que as láminas de Castelao, como xa dixo Luis Seoane, conqueriron "...que os sucesos da Guerra Civil no pobo galego, o drama particular da patria escarnecida, atinguise unha categoría universal".

Direi que evitaron algo tan trágico como os feitos acontecidos: que se nos vise un país sen conciencia nen ánimo de liberdade, que en poucos días caíu sumiso aos pes da rebelión militar. O martirio de Galicia, grácias a Castelao, foi compartido solidariamente, recebeu todas as loubanzas dos mellores e máis comprometidos críticos da época, as láminas foron publicadas e recoñecidas como obra maestra en todo o mundo.

Como resume, permítide-me facer unha comparanza: Goya pode ser admirado hoxe e sempre como un grande pintor de tapices, de retratos, ou polos "Caprichos", ou polos cadros e grabados de guerra, indistintamente. Mais se en certo intre hai que admirar a Goya como o máis valioso testemuño artístico dunha época histórica marcada por acontecementos concretos de especial relevancia -a guerra franco-española-, teremo-lo que consagrar pola súa participación, pola súa militancia declarada plásticamente, e non o clasificaremos como un pintor de tapices. Do mesmo xeito, e considerando no caso de Castelao unha variedade de facetas plásticas nas que podemos detectar unha liña evolutiva determinada por distintas fases na aplicación dun sistema ideolóxico, faremos-lle un cativo favor se seguimos a promover unha imaxe de viñetista, de debuxante satírico de asunto social.

Con todo, semella que estas estampas non son, nen moito menos, as máis difundidas da súa produción, e cando aparecen é frecuente dentro dunha estrana mestura na que se presentan as diversas etapas da súa obra como un todo estéticamente homoxéneo. Pola contra, eu quero chamar a atención cara os albuns de guerra como a súa aportación estética máis valiosa, e aos que utilizan o argumento xa extendido de que exhibir os debuxos de guerra está fora de lugar porque sería remexer nas vellas feridas, direilles que polo mesmo motivo habería que descolgar do Prado a Revolta do 2 de maio e os fusilamentos, cando menos os días en que fose visitado por unha excursión de franceses.

Algunha bibliografía

- Bozal, Valeriano: *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- Brihuega, Jaime: *La vanguardia y la República*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Durán, J.A.: *El primer Castelao*, Siglo XXI, Madrid, 1972.
- Donega, Marino: *Castelao. Escolma posible*, Galaxia, Vigo, 1975.
- Paz Andrade: "As duas vidas do álbum *Nós*", en VV.AA.: *8 artistas do Movimento Renovador da Arte Galega*, Ed. do Castro, Sada, 1980.
- Porta Martínez, Pablo: 1937, *Castelao e Souto en Valência*, Ed. do Castro, Sada, 1985.
- Rodríguez Castelao, Alfonso: *Diário 1921*, Galaxia, Vigo, 1977.
- Sánchez Vázquez, Adolfo: *Estética y marxismo*, Era, México, 1975.
- Seoane, Luis: *Castelao artista*, Alborada, Buenos Aires, 1969 / Castro, Sada, 1984.