

Nos: arte y nacionalismo en Castelao

Carlos Fernando Hudson¹

Resumen

El presente trabajo analiza el texto "Nos" del escritor y dibujante gallego Castelao, para articular algunos conceptos relativos al problema de las identidades, la nación y su manifestación ideológica, el nacionalismo. Construcción de una textualidad y una biografía pueden leerse aquí como expresiones identitaria cruzadas por las particularidades del sujeto y su contexto.

Palabras clave

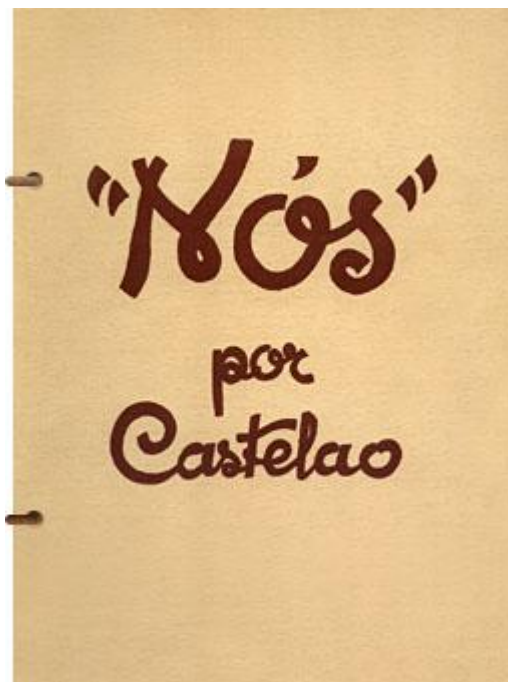
Identidad - Nación - Nacionalismo - Castelao - Nos

Abstract²

The present study analyses the text "Nos", by Galician writer and illustrator Castelao, in order to articulate some concepts related to the issue of identity, nation and its ideological manifestation: nationalism. Both the construction of a textuality and a biography can be read here as expressions of identity entangled with the peculiarities of the subject and its context.

Key words

Identity – Nation – nationalism – Castelao - Nos



1. Introducción

En el Occidente de la segunda mitad del siglo XIX, en violenta transformación, el arte ilustra la crisis de identidad que había comenzado con la ilustración y sobrecoge

¹ CONICET- UNMDP. Dirección electrónica: chudson@mdp.edu.ar

² Traducción a cargo de Paula Bassano. Dirección electrónica: paula.bassano@gmail.com

al mundo europeo, ya que su alcance toca a toda la sociedad: el artista, involucrado con su tiempo llega a un público mayor en número y más lego, con objetivos diferentes.

“Tal vez nada ilustra mejor que la historia del arte entre 1870 y 1914 la crisis de identidad que experimentó la sociedad burguesa en ese período. En esa época, tanto las artes creativas como su público se desorientaron. El arte reaccionó ante esta situación mediante un salto hacia delante, hacia la innovación y la experimentación, cada vez más vinculados con la utopía o la seudoteoría. Por su parte, el público, cuando no era influido por la moda y el esnobismo, murmuraba en tono defensivo que «no sabía de arte, pero sabía lo que le gustaba», o se retiraba hacia la esfera de las obras «clásicas», cuya excelencia estaba garantizada por el consenso de muchas generaciones. Pero el mismo concepto de ese consenso estaba siendo atacado...”³

En este contexto resultaban poco visibles los cambios que generaba la nueva organización de la sociedad, el capitalismo industrial. La capacidad del espectador de aprehender los impactos sociales de la cambiante organización económico social se encontraba disminuida; la velocidad y complejidad de estos cambios no se parecía a nada conocido y el desconcierto generaba nuevos problemas. Uno de los elementos que surgen como parte del complejo causa/ efectos de este tórrido período es la definición de los grupos identitarios. Observaremos en este trabajo la obra de un artista cuya vida y labor se vio cruzada por sus adhesiones.

2. Castelao

Alfonso Daniel Rodríguez Castelao nació en Rianxo, Galicia, en 1886 y desde muy joven se vinculó al movimiento galleguista del cual resultaría inspirador y guía. Durante su infancia experimentó la emigración económica trasladándose con su padre a la Argentina donde permaneció entre 1896 y 1900. Finalizó la carrera de medicina en 1909, aunque nunca desarrolló la profesión del todo y comenzó a colaborar con artículos y dibujos en la revista gráfica *Vida Gallega*. Obtiene su primera medalla de oro con un lienzo en la “Exposición Regional Gallega” y hace sus primeras cubiertas de libros y almanaques en Santiago. En 1910, ya en Madrid, continúa ilustrando libros y publicaciones periódicas. Vuelto a Rianxo, comienza a participar en publicaciones y grupos políticos galleguistas y hasta 1915 va definiendo las que serían características centrales de su vida: se casa en 1912, obtiene un puesto en el funcionariado español, se consolida como político y polígrafo galleguista, y comienza a exponer con relativo éxito su trabajo artístico. En adelante, Castelao, instalado en Pontevedra, se convertirá en la figura principal del arte gallego e iniciará su actividad docente, cobrando relevancia entre los nacionalistas gallegos. En 1922 publica su primera novela corta y en 1926 ingresa a la Real Academia Gallega. En 1927 sufre una afección visual que lo deja casi ciego, y al año siguiente muere su único hijo, lo que lo aleja de la actividad pública por un tiempo. Restituida la República, vuelve a conferenciar y retoma su actividad política. Funda el Partido Galleguista y obtiene un escaño en las Cortes españolas en 1931 hasta 1933. En 1936, de la mano del Frente popular vuelve a las Cortes poniendo en discusión el estatuto de autonomía para Galicia. En 1938 inicia una gira por la URRS y América con el objeto de obtener apoyo para la República.

³ Hobsbawm, E., *La era del Imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica, 1998 pp. 229 - 230.

El final de la Guerra Civil lo encuentra en Nueva York donde obtiene el asilo política para luego instalarse en Buenos Aires. Realiza numerosos viajes por Europa y América con el fin de mantener la cohesión de los españoles exiliados y presionar a la dictadura franquista sobre todo tras la derrota del Eje en la guerra. Ministro del gabinete español en el exilio regresa a Buenos Aires ante la crisis del gobierno exiliado. A causa de su enorme disminución visual desde principios de la década del cuarenta dejó de dibujar, dedicándose a escribir algunos libros y artículos en distintas publicaciones de gallegos y a conferenciar para mantener la expectación ante la posibilidad de la caída del régimen de Franco.

Tras una larga y dolorosa enfermedad muere en Buenos Aires el 7 de enero de 1950. Su entierro en el cementerio de la Chacarita dio lugar a enormes demostraciones de luto de todos los sectores de exiliados españoles. La noticia de su muerte apareció de forma solapada en los medios españoles: los periódicos lo mencionaban brevemente en páginas interiores y sin fotografía.⁴ Sus restos serían repatriados años después para descansar en lo que se ha dado en llamar el Panteón de los Gallegos Célebres.⁵

3. El Nacionalismo

La definición más aceptada de nacionalismo marca que es la expresión ideológica de la identificación de una comunidad determinada con la nación, y básicamente consiste en que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política.⁶ El supuesto más discutido en que se basa es la existencia de un complejo histórico-cultural que se denomina “nación”. Sabemos de manera casi apriorística que el discurso nacionalista marca a la nación como algo inmanente, eterno, perenne, pero lo cierto es que es un fenómeno histórico más bien joven. Si bien los nacionalistas legitiman su discurso buscando la “identidad nacional” en el pasado -cuanto más lejana en el tiempo más legítima-, nosotros sabemos que el término “nación” ha tenido diversos significados, y el actual puede remontarse a mediados del siglo XIX.

Quienes han estudiado a la nación como problema la definen como un concepto resignificado que antes se refería al origen o descendencia del hablante, junto con otros términos como “patria”, “pueblo” o “tierra”.⁷ Luego, estas mismas palabras han adoptado su significado actual, que se relaciona con la etnicidad, el territorio, la lengua. Muchas veces, quienes se reconocen miembros de una comunidad nacional determinada pueden encontrar frustrado su nacionalismo, por cuanto su territorio y población estén siendo ocupados o colonizados por otra nación, o porque representen una minoría muy débil dentro del sistema político al cual estén integrados. Lo cierto es que resulta fundamental para el nacionalismo la soberanía territorial o, al menos la autonomía administrativa en sus territorios, de modo de alcanzar el punto cúlmine de la evolución nacional donde confluyen pueblo, lengua y territorio.

Esta evolución viene acompañada por un largo proceso de conformación del Estado en Europa, primero patrimonial y poco centralizado, hasta llegar después al

4 El día 8 de enero, tras la muerte de Castelao, los periódicos españoles recibieron las siguientes instrucciones de la Dirección Nacional de Prensa franquista: “Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista gallego Alfonso Rodríguez Castelao se advierte lo siguiente: La noticia de su muerte se dará en páginas interiores y a una columna. Caso de insertar fotografía, esta no deberá ser de ningún acto político. Se elogiarán únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista. Se podrá destacar su personalidad política, siempre y cuando se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados. De su actividad literaria y artística no se hará mención alguna del libro “Sempre en Galiza” ni de los álbumes de dibujos de la guerra civil. Cualquier omisión de estas instrucciones dará lugar al correspondiente expediente.” www.museocastelao.org

5 Para la biografía de Castelao: La Enciclopedia, Madrid, Salvat – El País, 2003. T. IV, p. 2771-2772 y www.museocastelao.org /

6 Gellner, E., Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza 1988, p. 13

7 Hobsbawm, E. Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona: Crítica, 1991.

estado que conocemos hoy: por un lado, impersonal por cuanto se convierte en una entidad abstracta con una soberanía compartida entre los “ciudadanos” y legitimada por la razón y el bien común, subvirtiéndose el concepto de soberanía del príncipe legitimado por la gracia de Dios; por el otro centralizado, por cuanto todos los miembros de la comunidad y en todo el territorio donde formalmente se ejerce la soberanía es legítimo el poder de ese Estado, dejando atrás los cuestionamientos al centralismo del poder y, en las grandes estructuras políticas, identificando hasta el último rincón con la soberanía. Si la centralización del poder quedó consolidada desde lo que llamamos el estado absolutista, la soberanía pasa del príncipe al “pueblo” o la “nación”, prácticamente desde que el Tercer Estado francés, tal como lo declarara en 1789.⁸ Así, nos acercamos a la definición de Estado de Max Weber, según la cual es el agente dentro de una sociedad que goza del monopolio de la violencia física legítima.⁹

Resulta doblemente interesante para nuestro problema la consolidación de este tipo de estado porque cuando la revolucionaria Francia exportó sus ideas a través de los ejércitos de Napoleón provocó el primer “sentimiento nacionalista” de occidente, para decirlo en palabras de Gellner.¹⁰ En 1808, el soberano español fue encarcelado y reemplazado por un primo del emperador francés, la autoridad del nuevo rey fue desconocida en bloque por la sociedad española, y en todas las regiones del Imperio Español se fueron conformando “Juntas” con la misión autoproclamada de gobernar en nombre de las autoridades depuestas y organizar la resistencia frente al emperador francés. El rechazo a la ocupación fue generalizado, y lo que a Napoleón se le figuraba como una problemática policial generaba en verdad un importante desgaste que redundaría en la retirada de los franceses.¹¹

4. El arte y las ideas

¿Cuál es la relación entre este proceso y la obra de Castelao? Si bien nos hemos enterado de la ocupación de España por las tropas napoleónicas gracias a nuestros inefables textos escolares, es casi automático que al pensar en ello nos remitamos al más difundido testimonio de aquel proceso: la obra de Goya. Si es por todos conocido el dramático lienzo *Los fusilamientos de la Moncloa* quizás no sea tan famosa la serie de dibujos que con el título *Los horrores de la guerra* expresó el clima de opresión que circulaba entre los ibéricos, convirtiéndose en un importante elemento de propaganda. Los lazos solidarios que toda desventura genera eran trágicamente convocados desde estos impresionantes dibujos. El “otro”, el opresor, era demonizado a través de las imágenes de fusilamientos, empalamientos y demás violencias contra los “nuestros”.

Si las penurias compartidas catalizan los sentimientos de solidaridad e identificación, cohesionando los grupos humanos, por medio de la obra artística, estas penurias se pueden mostrar de manera sistemática y coherente, a modo de denuncia y puntapié inicial de una cohesión social. Analizaremos la producción de Castelao según la consideramos una manifestación de la problemática de la construcción de la identidad en el marco del surgimiento de los nacionalismos europeos a partir de las fórmulas estético-ideológicas que tienen su punto de partida en el movimiento romántico. Un elemento importante en este sentido es la inscripción estética de los dibujos que analizaremos, ya que se pueden incluir precisamente en la serie goyesca de *Los horrores*

8 Schultze, H., Estado y nación en Europa. Barcelona: Crítica 1996.

9 Weber, Max, El político y el científico, Madrid: Alianza, 1969.

10 Gellner, E., Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza 1988, p. 17

11 Schultze, H., Estado y nación en Europa. Barcelona: Crítica 1996, pp. 186-190.

de la guerra mencionada y de otras series crítico-satíricas del pintor, como su *Colección de estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya*.¹² En ellas, por ejemplo, Goya destaca los horrores de la guerra, la hipocresía y la corrupción social a través de la complementariedad y el diálogo entre un grabado y su epígrafe. Éstos acompañan la imagen asumiendo un discurso desde fuera – cuando una voz en tercera critica- o bien expresando el pensamiento de unos u otros.¹³

El nacionalismo galleguista –como el de las otras autonomías españolas- surge como consecuencia de un movimiento reivindicativo en un contexto de opresión y represión. Así, el giro hacia el pasado que inclina a los escritores gallegos a redescubrir (descubrir, según algunos autores) las *cantigas galegas* del medioevo galaico-portugués y reconocerse allí en su lengua y procedencia, se completa, a su vez, con una mirada denunciante con respecto al presente social y cultural.¹⁴ Consecuencia inmediata de esta doble articulación es la búsqueda de enaltecimiento de la identidad en función de sus elementos populares. Lo popular unirá ese pasado estético con el presente desolador de la pobreza, el hambre, la emigración y la explotación. Galicia, en los márgenes de la península, entra en el sistema español como proveedor de mano de obra y la emigración es el destino más halagüeño que los gallegos prevén a principios del siglo XX; y esta realidad, junto con todos los símbolos que la sostienen será denunciada como el ejercicio de la opresión e intervendrá en la construcción de esa identidad soterrada, popular, victimizada y sufrida.¹⁵

Lo luminoso en esta oscura imagen es la función estética de la voz: dibujos y pinturas, las esculturas, los cruceiros y las piedras, las viñetas y los romances contribuirán a otorgar voz a aquellos que han estado tanto tiempo en silencio y esa voz dada por los poetas-pintores (como idea romántica tardía, después de todo, como vates de un pueblo desterrado e ignoto) será valorada *estéticamente*, buscará ser *obra de arte*. Entonces, la identidad será amalgamada con una nueva proyección sobre la vida corriente, la de todos los días.

4. “Nós” o la identidad como dolor

De toda la producción de Castelao, hemos seleccionado un álbum de dibujos que resulta paradigmático de su estética y, al mismo tiempo, símbolo de la galleguidad construida a partir del resurgimiento romántico y continuada por los escritores y pintores finiseculares.¹⁶

Nos es una colección de cuarenta y nueve estampas y un autorretrato que primero circuló en sucesivas exposiciones y más tarde, en 1931, fue editada en un álbum. Estos dibujos permitieron un recorrido a través de exposiciones que se sucedieron por el espacio de veinticuatro años y que fueron acompañadas por conferencias del autor que, de alguna manera, describen un modo de concebir la expresión poética –ya sea en la forma del dibujo como en la escritura- así como la política. Las temáticas que recorren los grabados conforman una imagen de la identidad muy contextualizada y estrechamente relacionada con el otro –el hambre, la

12 Edición facsímil de las estampas de los Caprichos de Francisco de Goya. Calcografía Nacional, Academia de las Artes de San Fernando, Madrid, 1996. Tomo I, pp. 5-8.

13 Edición facsímil de las estampas de los Caprichos de Francisco de Goya. Calcografía Nacional, Academia de las Artes de San Fernando, Madrid, 1996. Tomo II.

14 González López, E. La insumisión gallega: mártires y rebeldes. Editorial Citania. Buenos Aires, 1963

15 Sin embargo, como se verá en el análisis de los dibujos, si emigrar resulta una solución no por ello está exenta de una crueldad y dolor y también del fracaso de tal solución, como muy bien lo expresa sin ambages Castelao.

16 Acerca del “resurgimiento” de las letras gallegas, Montero, A. Informe –dramático- sobre la lengua gallega. Madrid: Akal, 1973.

enfermedad, la muerte, la soledad, el exilio. La importante dosis de denuncia de estos trabajos, no sería trabajada en el arte gallego en adelante.¹⁷

A partir de estos datos que sitúan el texto gráfico, nos interesa analizar, en primer lugar, los factores que, en los aspectos retóricos del dibujo y en la relación que éstos establecen con sus viñetas, muestran o dan cuenta, en primer lugar de la construcción de una identidad con valores intrínsecos –que generalmente reclama la mayoría de los nacionalismos- y, en segundo término, en un concepto de nación y de subjetividad fundados en el enfrentamiento con el otro opresor.

4.1. Hacia el interior del yo

Curiosamente, un álbum de figuras cuyo título es un plural que incluye al poeta o al pintor, comienza con un autorretrato. Es curioso en el sentido de que se esperaría, quizás, la expresión de una multitud o de un conjunto de personajes –como en el caso de los muralistas de la revolución Mexicana, por ejemplo. Por el contrario, aquí aparece la figura de quien dibuja vista por sí y sin viñeta. Al preguntarnos el porqué aventuramos una respuesta: el sujeto autoral, identificado con un nosotros colectivo no se confunde con él y si bien los problemas son de todos esos galleguitos dibujados, la visión del sujeto es más bien individual: hay un conjunto de individualidades, no una masa indiferenciada.

El autorretrato (Figura 1) representa a nuestro artista en su figuración más consagrada, entre otras cosas porque es la más reiterada: son sus símbolos la mirada, el sombrero, los anteojos, el cigarro y el humo. A diferencia de otros pintores autorretratados,¹⁸ Castelao insiste en una imagen que lo presenta con características peculiares: ciudadano lector atento. Aquí, aunque sin el cigarro y el sombrero, los ojos grandes, redondos y claros, miran a través de esos grandes anteojos al espectador con la atención de quien espera algo de nosotros, exigiendo. Sin duda, el texto en su totalidad tiene también este carácter interpelador: si bien se trata de exhibir un pueblo que se hace en la medida en el que es sojuzgada pero no vencida por otros, también la finalidad de representación está basada en esta tensión entre el mostrar y comprometer al espectador y en el interés por transmitirle una verdad de la que se espera tome partido. Como ha afirmado la crítica, se trata de la obra de un pintor “que no quiere ser cómplice y de quien quiere complicar a los lectores en la complicidad”.¹⁹

17 El otro artista mencionado en la tónica de Castelao es su coetáneo Carlos Maside; y tal vez Luis Seoane se convierta en parte en heredero de su estética. Ver Gallego, A. Historia del grabado en España. Madrid: Cátedra, 1979.

18 Van Gogh, Monet, Rembrandt o el mismísimo Goya sin ir más lejos tienen multitud de retratos que lo exhiben en muy variadas circunstancias.

19 Montero, Xesús Alonso, (1974), “Prólogo” de Castelao, Nos. Madrid: Ediciones Jucar, p. 24. Todas las notas pertenecen a esta edición.

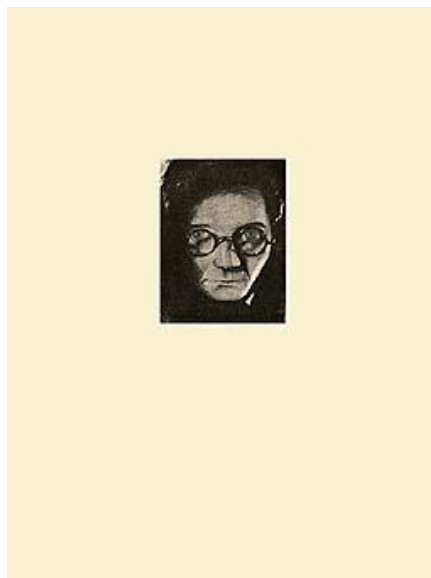
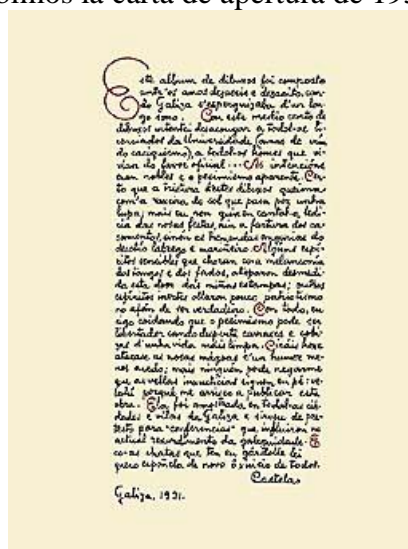


Figura 1. Autorretrato

El autorretrato también está ubicado aparte de los dibujos restantes: precede al prólogo, a la firma del pintor, a sus palabras. Este movimiento adelanta el vaivén que se dará luego en el modo de aproximarse a los dibujos: de la imagen al texto y de éste a la imagen. El texto, como las viñetas restantes están escritas en gallego y en manuscrito, con una caligrafía cuidada que se expresa, además de lo que dice, en el trazo, casi como la dedicación que los orientales le dedican al arte de la escritura, refiriéndose a la estética del dibujo que el escribir porta y que es, en cierto, modo, una salutación a lo que ese grafo encierra. Transcribimos la carta de apertura de 1931:²⁰

Figura 2. Prólogo²¹

20 La edición que utilizamos —y cuyos datos se encuentran en la nota precedente— es bilingüe en lo que respecta al estudio preliminar (castellano y gallego); en lo que se refiere al prólogo de Castelao y las viñetas va más allá: estos textos escritos en el original en gallego, se encuentran traducidos al castellano, al catalán y al “vascuence”, lo que nos está diciendo ya algo más respecto de la búsqueda de identidad a partir de la delimitación de las autonomías en el territorio español y el reconocimiento de las fronteras lingüísticas que esta delimitación propone.

21 Este álbum de dibujos se compuso entre los años dieciséis y dieciocho, cuando Galicia se despreczaba de un largo sueño. Con este medio centenar de dibujos intenté desasosegar a todos los licenciados de la Universidad (amas de cría del caciquismo), a todos los hombres que vivían del favor oficial... Las intenciones eran nobles y el pesimismo aparente. Ciertamente que la tristeza de estos dibujos quema como el rayo de sol que atraviesa una lupa; pero yo no quise cantar el regocijo de nuestras fiestas, ni el hartazgo de las bodas, sino las tremendas angustias diarias del vivir labriego y marinero. Algunos espíritus sensibles, que lloran con la melancolía de los tangos y de los fados, encontraron desmesurado este dolor de mis estampas; otros espíritus inertes vieron escaso patriotismo en el afán de ser verdadero. Con todo, yo sigo entendiendo que el pesimismo puede resultar liberador cuando despierta cóleras y avideces de una vida más limpia. Quizás hoy

Como el texto dibujado, el prólogo está firmemente anclado en un contexto preciso que hace preguntarnos de qué se trata el largo sueño del que Galicia se estaba despertando por los años 16 y 18, quiénes constituían el *oficialismo* político, qué significa *caciquismo* en este contexto, de qué se trata el resurgimiento de entonces y en, en estos términos, en qué consistía la “galleguidad” que despertaba de aquel remoto dormir. Por otra parte, el texto da contexto al mundo de la recepción: inferimos que hubo críticas y que esta carta intenta responder o rebatirlas; pone en evidencia, además, qué debía ser representable en esos tiempos –aquello de la galleguidad que retratara la fiesta, el contento, la boda, esto es, el *color local* de una comunidad, naturalmente idealizada por el clima excepcional de toda fiesta. También pone de manifiesto la conciencia del impacto real que estos dibujos tuvieron en el momento político del resurgimiento que, justifica lo que declara como el objetivo central de esta producción: *lograr un cambio social que todavía no ha ocurrido*. Finalmente, cierra con una típica combinación de *captatio benevolentia* y *falsa humildad*, declarando las posibles fallas o defectos de la obra y la insistencia en publicarla aún así por el beneficio que procura y por el afecto personal.

Así, para entrar en ese yo que opta por dibujar el pesar como denuncia del sufrimiento de la vida diaria, es inevitable entonces reponer el contexto que trae a colación: historia, verdad y sujeto se encuentran inherentemente ligados en esta voluntad de nosotros en la que se transforma el texto de Castelao. Tal como señala Luis Seoane, las directrices de su obra están dadas por el don de la comunicación y por la búsqueda de expresión de las cosas de la vida cotidiana.²²

4.2. *Nós*

Vemos entonces que el arte, en este contexto, es *representación*: en cada una de las figuras aparecerá o pretenderá aparecer una imagen precisa y buscada del contexto y en el cruce de la relación entre lo que se quiere representar y la voluntad de representación se encuentra, en definitiva, una estética que propugna el arte como un hecho social.²³

Veamos algunos ejemplos representativos. Elegimos, para comenzar, una de las imágenes más características del álbum: el personaje del viejo (Figura 3)

atacaría a nuestras llagas con humor menos ácido; más nadie puede negarme que las viejas injusticias siguen en pie; y por eso me arriesgo a publicar esta obra. Fue expuesta en todas las ciudades y villas de Galicia, y sirvió de pretexto para conferencias que influyeron en el actual resurgimiento de la galleguidad. Pese a los defectos que tiene, le guardo cariño, y quiero exponerla de nuevo al juicio de todos (101)

22 Seoane, L. Castelao Artista. Buenos Aires: editorial Alborada, p.24.

23 “La actitud crítica del arte se dirige a la sociedad y al lenguaje con que se manifiesta”. Bürger, P. Teoría de la vanguardia. Para una visión completa del concepto de arte desde una perspectiva social, véase, Hauser, Arnold. Sociología del arte. Madrid, Guadarrama, 1975. 2 vols.



Figura 3. -¡Qué lástima de bois!²⁴

Un viejo, comiendo una manzana o un pan y con un cigarro en la oreja, contempla el anuncio de una corrida de toros. Porta abrigo, sombrero y paraguas; el texto arma dos cuadros cuya sombra (la del viejo) se superpone apenas con la del afiche: así, realidad y representación se tocan por la mirada de quien contempla la fiesta, pero no la vive y de quien percibe el lujo y su carácter ignorante de la realidad cotidiana. Se construyen así juegos de oposiciones entre los ángulos, las realidades, la juventud, la fiesta, el derroche y la ignorancia del otro, contra la vejez, la falta, y la contemplación que potencia la carencia. El epígrafe, justamente, señala: -¡Qué lástima de bueyes!, en el sentido de qué desperdicio unos bueyes que podrían destinarse al trabajo. El epígrafe se hace cargo del pensamiento en voz alta del protagonista de la lámina. Como en otros de los dibujos, la luz parece provenir de fuera y es altamente artificial, como si con su recurso se enfocara cinematográficamente la escena diaria.

Otras imágenes escenifican el juego social de las oposiciones. En la figura 4 asistimos a la dicotomía que representan los letrados frente a los pobres:

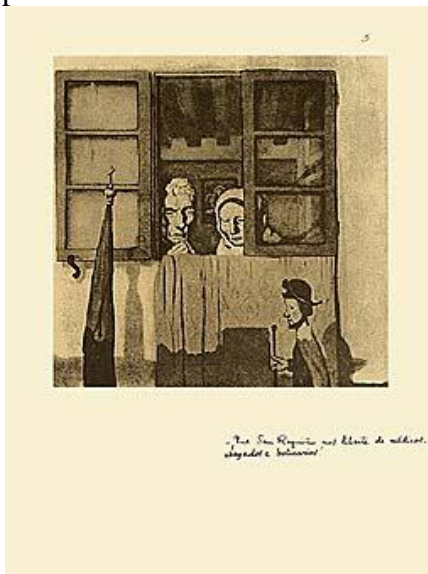


Figura 4. -¡Que San Roque nos liberte de médicos, abogados e boticarios!²⁵

²⁴ -¡Qué lástima de bueyes!

Los pobres frente a los letrados, portadores del saber, agentes del poder –quizás los universitarios del prólogo: médicos, abogados y boticarios. Una plegaria de protección (el fervor religioso como un pedido ante la indefensión): el rezar juntos, las caras concentradas y angustiosas; el letrado, en cambio, con la barba recortada –que significa dignidad estamental, pero también tiempo para el aseo y el cuidado personal- y el atuendo de invierno, pasea un rostro indiferente. El texto que complementa la imagen se encuentra en primera plural; son los que están en el interior de la casa quienes hablan y el mundo injusto y maniqueo que se denuncia es ejecutado, como en muchos de los dibujos que componen la serie, en dos planos: interior (la casa) / exterior (la calle); quietud / andar; pobreza / riqueza; mitad superior/ mitad inferior de la imagen.

Existe, sin embargo, el privilegio del primer plano y del tamaño que se pone del lado de *nosotros*, junto a la voz del epígrafe. Así, lo estético procura la inversión de la realidad que disminuye y humilla a los galleguitos, jerarquizándolos con la luz, la puesta en foco, el espacio que ocupan en los límites del dibujo.

Los pobres aparecen acosados en varios sentidos y cada persecución es un despojo porque no sólo se hallan sin pan; también están o quedan sin techo –la mayoría de los dibujos ocurren al aire libre, en invierno, en el campo- y, lo que es peor, sin los seres amados y sin el honor. El rico, el terrateniente es un ave de rapiña que persigue en el control de la vida privada, ya sea a través de la propiedad (figura 5), de los impuestos (figura 6), de las virtudes (figura 7):



Figura 5. –Decías que eras probe e tiñas unha vaca, ¿eh?²⁶

25 –¡Que San Roquiño nos libre de médicos, abogados y boticarios!

26 Decías que eras pobre y tenías una vaca, ¿eh?

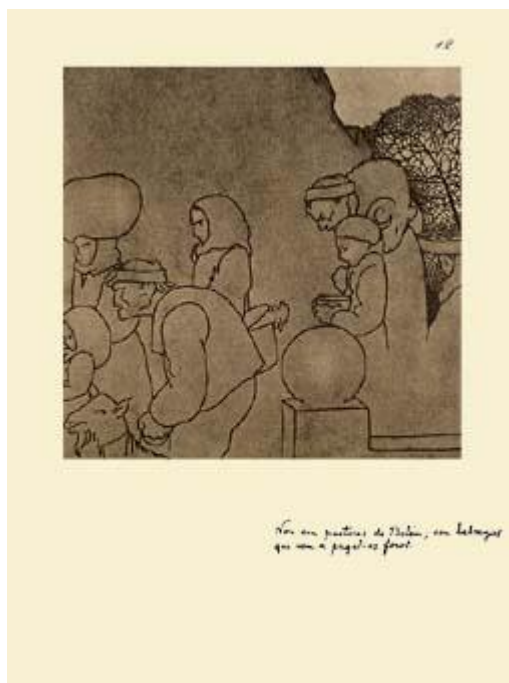


Figura 6. Non son pastores de Belén: son labregos
Que van a pagal-os foros²⁷

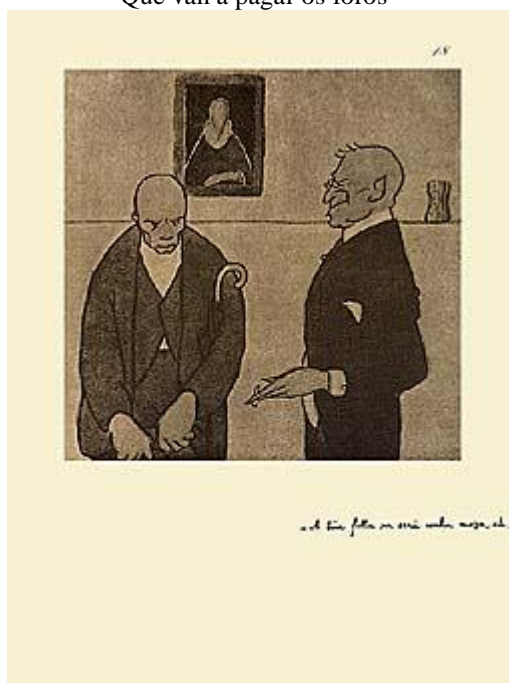


Figura 7. –A túa filla xa será unha moza, ¿eh?²⁸

El oponente a la voz de ese pueblo que se encarna en los dibujos puede observarse en tres planos. Uno, en su representación institucional –los letrados, la iglesia, el fisco; en la representación social de Castela la institución es corrupta en el sentido de que acuerda con otras la explotación sistemática. A través de una doble experiencia retórica –el arquetipo en la imagen, la sinécdoque en el epígrafe-, el dibujante pone blanco sobre negro esta situación pactada y disimulada.

²⁷ No son pastores de Belén; son los labriegos que van a pagar los impuestos.

²⁸ Tu hija ya será una moza, ¿eh?

En la figura 8 interesa el contraste respecto de la descripción espacial: las vestimentas de los representantes de las instituciones aparecen indiferenciadas, reforzando la idea del epígrafe; detrás de esa colina, se advierten dos construcciones también unidas por la vegetación que se prolonga entre una y la otra y por la piedra: la iglesia, el ayuntamiento. Las propiedades y sus representantes, ambas instancias son vistas como un conjunto unificado por intereses comunes, más allá de las palabras.



Figura 8. Dous vellos amigos: os foros e as oblatas.²⁹

En una segunda instancia, la denuncia del opresor se da por medio de lo que podríamos llamar alegorías irónicas: la justicia y la ley, especialmente, son mostradas como un factor de sufrimiento y de corrupción. No es un alivio para el pueblo sino una carga que pesa sobre sus hombros y lo deja en el desamparo:

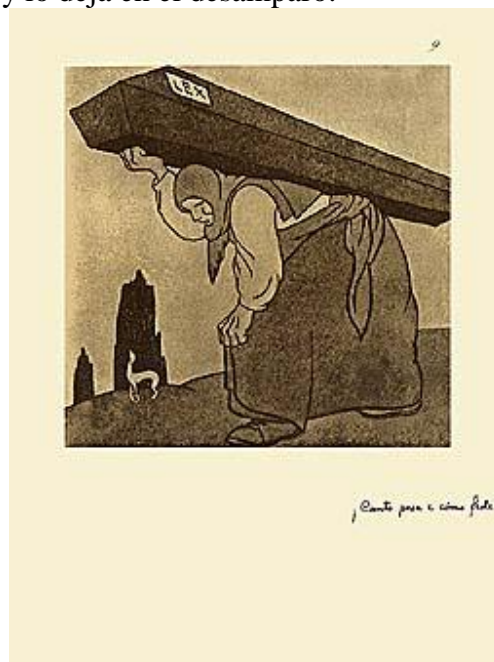


Figura 9 - ¡Canto pesa e cómo fede!³⁰

²⁹ Dos viejos amigos: los impuestos y los diezmos.

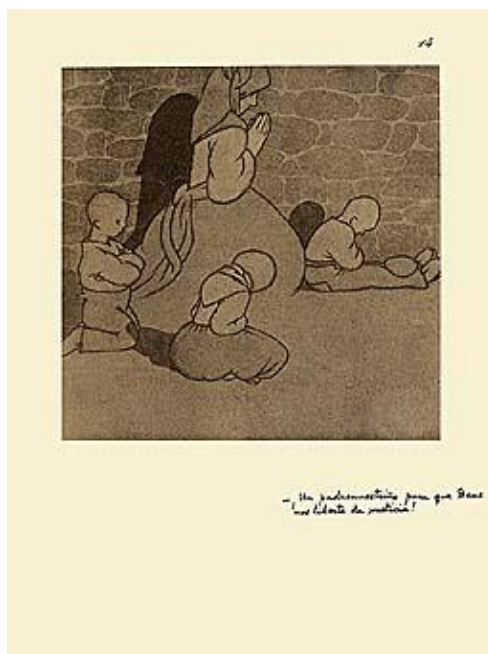


Figura 10. -¡Un padrenuestro para que Deus nos liberte da xusticia!³¹
Finalmente, por medio de los efectos que constituyen y terminan de cerrar la identidad de esta minoría: la guerra y la inmigración.

4.3. Los monstruos de la razón: la guerra y la emigración



Figura 11. -Dou seu fillo para Cuba e o seu neto para Melilla; mais agora non ten cartos para pagal-os trabucos. Quedará sen chouza.³²

30 ¡Cuánto pesa y cómo apesta!

31 -¡Un padrenuestro para que Dios nos libre de la justicia!

32 “-Dio a su hijo para Cuba y a su nieto para Melilla; mas ahora no tiene dinero para pagar los impuestos. Se quedará sin choza.” Las referencias a Cuba y Melilla son episodios de distintos enfrentamientos bélicos llevados adelante en España.

La figura del viejo, que comentábamos más arriba se combina con estos efectos de la opresión. En la imagen precedente (Figura 11), el viejo es despojado de sus hijos y de su casa por medio de la doble combinación de la guerra –que subrepticamente está sujeta al beneficio de algunos (nunca gallegos) y sustentada en el dolor de las mayorías- y los impuestos. Se refuerza nuevamente la intemperie como el lugar del pueblo y la contextualización se da estacionalmente –es invierno- y espacialmente, el cruceiro nos dice que estamos ante una estampa de Galicia. En la imagen que aparece a continuación, el viejo es despojado de sus afectos por la emigración. El plano está dividido en tres partes: el viejo, atrás, que es el pasado, lo que se deja; en el medio, el joven, cuyo rostro endurecido, enojado, revela determinación; el tercer espacio, donde está el árbol, es el vacío, el futuro, que implica un adelante, pero también la soledad y la separación. Las manos unidas de padre e hijo o abuelo y nieto, el gesto de apoyo y solidaridad exponen dramáticamente la situación.

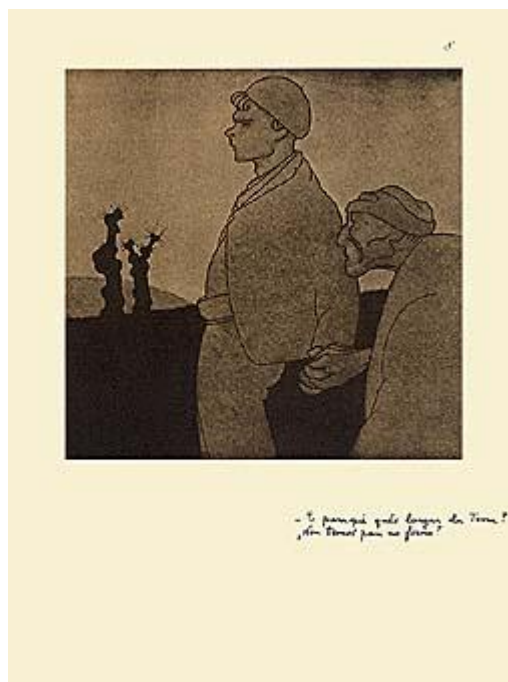


Figura 12. -¿E para qué queres largar da Terra? ¿Non temos pan no forno?³³

La guerra y la emigración dan forma a otros arquetipos: multitudes en el puerto, viudas y huérfanos, mendigos. Éstos poblarán las imágenes del autor.

En la figura se repite el primer plano: el pobre Juan, un mendigo, a la intemperie, los árboles, las marcas de sufrimiento interior en el rostro, de sufrimiento exterior en el cuerpo mutilado; el epígrafe en tercera persona remarca la marginación del mendigo, quien ni siquiera tiene una voz propia.

³³ -¿Y para qué queres irte de la tierra? ¿No tenemos pan en el horno?

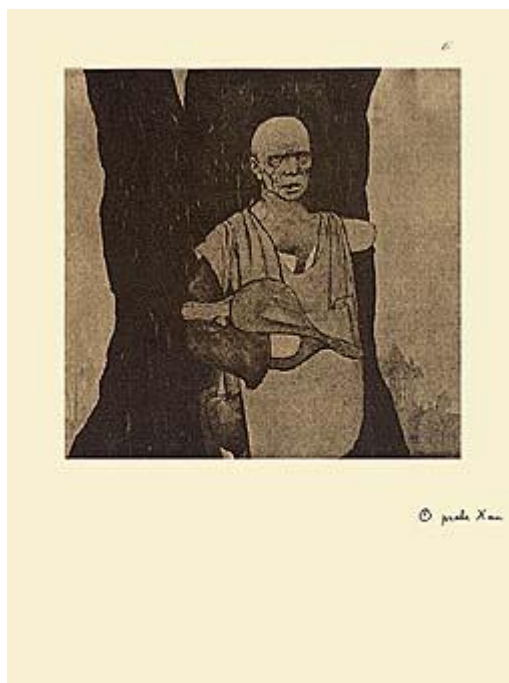


Figura 13. O probe Xan³⁴

Hombres y mujeres en el puerto. Todo el espacio se encuentra lleno de la misma circunstancia. La diferenciación va creciendo acercándose al espectador, quien podrá notar el detalle saliente y que podrá interpretarse multiplicado: en una familia –la mujer, de espaldas a la corriente que emigran, cubierto el rostro por el gran pañuelo; la niñita a un costado; el padre, que besa a su hijo-, se concentra lo que ocurre en todas.

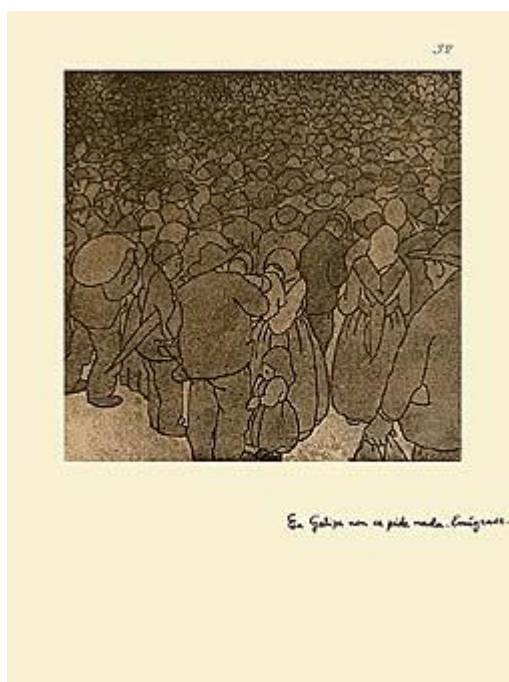


Figura 14. En Galiza non se pide nada. Emígrase.³⁵

³⁴ “El pobre Juan”.

³⁵ “En Galicia no se pide nada. Emigrase”. Es interesante observar aquí algo característico de esa idiosincrasia, que tiene que ver con la dignidad del trabajo y también con la aceptación y resignación de los males, que Castelao veladamente critica aquí y que se refuerza a lo largo de éste y otros álbumes con el carácter marcadamente anticlerical.



Figura 15. -¡Un padrenuestro por los que murieron en Oseira, Nebra e Sofán!³⁶

5. A modo de conclusión



Figura 16. -¿Qué comerá o rey? / -Comerá..., comerá... zucre.³⁷

El trazo del lápiz pone en juego los valores positivos de esta minoría, que se ve a sí misma sufriendo pero con sentido de pertenencia, de amor a lo suyo. El texto, sin duda, deposita el espacio de la utopía y el renacimiento en los niños, cuya inocencia (figura

³⁶ -¡Un padrenuestro por los que murieron en Oseira, Nebra y Sofán!

³⁷ -¿Qué comerá el rey? / -Comerá... comerá... azúcar."

16) será destacada junto con la curiosidad –pensar en un mundo y en realidades más allá de la vida cotidiana y poner en crisis lo que se ha dicho como verdad- (figuras 17, 18 y 20) y la inteligencia –que se traduce en la no creencia en los dogmas de la iglesia (figura 17) y también en las relaciones generacionales, ya que en muchas de las figuras, los niños entablan conversación y trato con los abuelos y los viejos (figuras 12 y 18):

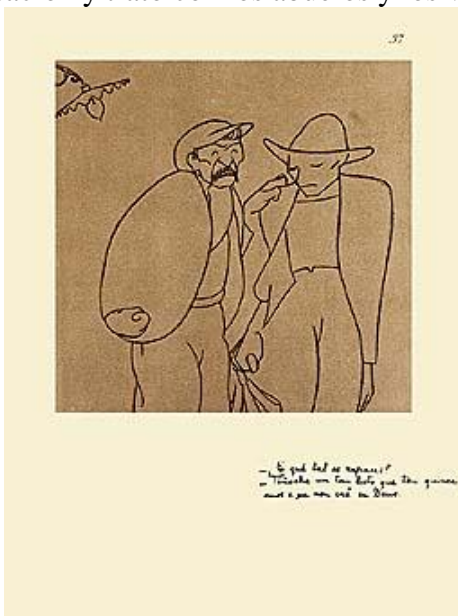


Figura 17. -¿E qué tal os rapaces? /-Téñoche un tan listo que ten quince anos e xa non cré en Deus.³⁸

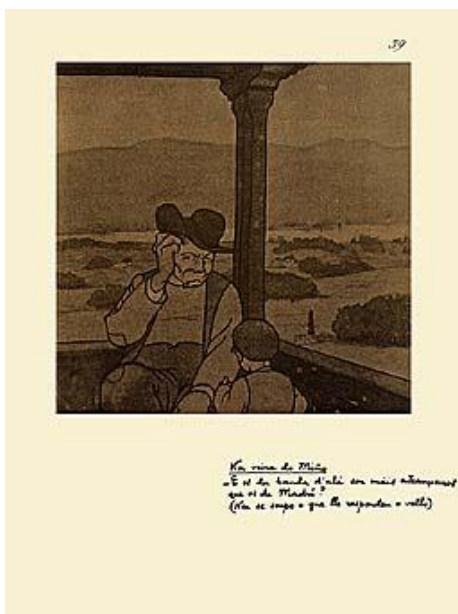


Figura 18. *Na veira do Miño*: -¿E os da banda d'ala, ¿son máis estranxeiros que os de Madrid? (Non se soupo o que lle responden o vello).³⁹

También allí está presente la doble perspectiva alegórica (figura 19) y literal (figuras 16, 17, 18 y 20). En la primera, de la muerte surge la vida, que es virgen y madre –hay una inversión muy explícita del campo semántico católico, ya que la muerte es la Virgen María en su cadáver.

38 “-¿Y qué tal los rapaces? / -Tengo uno tan listo que tiene quince años y ya no cree en Dios.” (La perspectiva del autor también aquí es irónica: no le hace falta ya más experiencia para no creen en las ideas dominantes).

39 “A la orilla del Miño: -¿Y los de la banda de allá, ¿son más extranjeros que los de Madrid? (No se supo lo que el viejo le respondió)”.

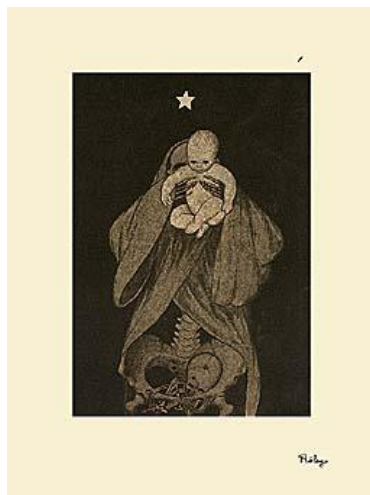


Figura 19. Prólogo

En la segunda, y con la que quisiéramos cerrar estas páginas, los niños conversan entre sí y podrán salir adelante.

El planteo que hemos esbozado permite la inserción de ese álbum de dibujos de una minoría en el marco de una estética que se pretende representativa; a partir de la asunción de una tradición española muy antigua –la del grabado, el dibujo y lo satírico-burlesco manifiesto en las fábulas–, el dibujante se propone denunciar lo real y también *construirlo*. Esto quiere decir que lo nacional se crea en la medida en que se denuncian sus límites con los otros y se crean las condiciones estético-ideológicas precisas para que así suceda. El nacionalismo de Castela se revela, al igual que la mayoría de autonomismos regionales españoles, progresista: la galleguidad no reniega de la religión católica, en cambio yergue la cruz-espada de Santiago como símbolo de la pureza frente a una iglesia corrupta y cómplice de quienes mantienen a los gallegos sumidos y pobres. Porque los símbolos son importantes para los nacionalistas es que hemos escogido este objeto para nuestro trabajo: Castela murió a mitad del siglo XX y su nombre, junto con su obra son ahora un símbolo del orgullo de Galicia, de lo justo y de lo bello.

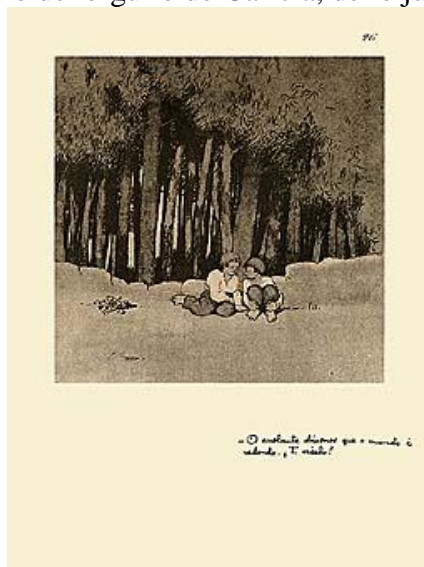


Figura 20. –O escolante díxonos que o mundo é redondo. ¿Ti créelo?⁴⁰

40 “-Dijonos el maestro que el mundo es redondo. ¿Tú lo crees?”. Los niños están asociados en el álbum con la puesta en crisis de las creencias y también con nuevas actividades, como la escuela y cierto espacio de juego y descanso. Esta imagen contrasta el epígrafe con lo llano (la evidencia de lo plano) y con el paisaje veraniego de árboles ya no raquíticos y deshojados sino reverdecidos.

6. Bibliografía

- AAVV, La Enciclopedia, Madrid, Salvat – El País, 2003.
- Bunge, Mario. Las ciencias sociales en discusión: una perspectiva filosófica. B.A., Sudamericana, 1999.
- Bürger, Peter, Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997
- Castelao, Nós. Madrid: Ediciones Jucar, 1974. Prólogo bilingüe de Xesus Alonso Montero.
- _____, Nós, Vigo: Ediciones Galaxia, 1984.
- Eco, U. La definición del arte. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- Gallego, Antonio, Historia del grabado en España. Madrid: Cátedra, 1969
- Gellner, E., Naciones y nacionalismo. Madrid: Alianza, 1988
- Gombrich, E. H. Enfoques de la Historia del Arte: tres puntos de discusión. (En: Gombrich esencial. Madrid, Debate, 1997.
- González López, Emilio, La insumisión gallega: mártires y rebeldes. Buenos Aires: editorial Citania, 1963.
- Goya y Lucientes, Francisco de, Caprichos. Edición facsimilar. Calcografía Nacional, Academia de las Ciencias y las Artes de San Fernando, Madrid, 1996. Tomo I y II.
- Hauser, Arnold. Sociología del arte. Madrid, Guadarrama, 1975. 2 vols.
- Hobsbawm, E., La era del Imperio, 1875-1914. Buenos Aires: Crítica, 1998
- _____, Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona: Crítica, 1991.
- Montero, A., Informe-dramático-sobre la lengua gallega. Madrid: Akal, 1973.
- Museo Castelao de la Fundación Castelao: www.museocastelao.org
- Schultze, H., Estado y nación en Europa. Barcelona: Crítica 1996.
- Seoane, Luis, Castelao Artista. Buenos Aires: Editorial Alborada, 1969.
- Vidart, Daniel D. regionalismo y universalismo de la cultura gallega. Montevideo: Ediciones del Banco de Galicia, 1961.
- Weber, Max, El político y el científico, Madrid: Alianza, 1969.