  
PUBLICACIÓNS DO CENTRO  
DE INVESTIGACIÓNS LINGÜÍSTICAS E LITERARIAS  
RAMÓN PIÑEIRO

SIRO LÓPEZ

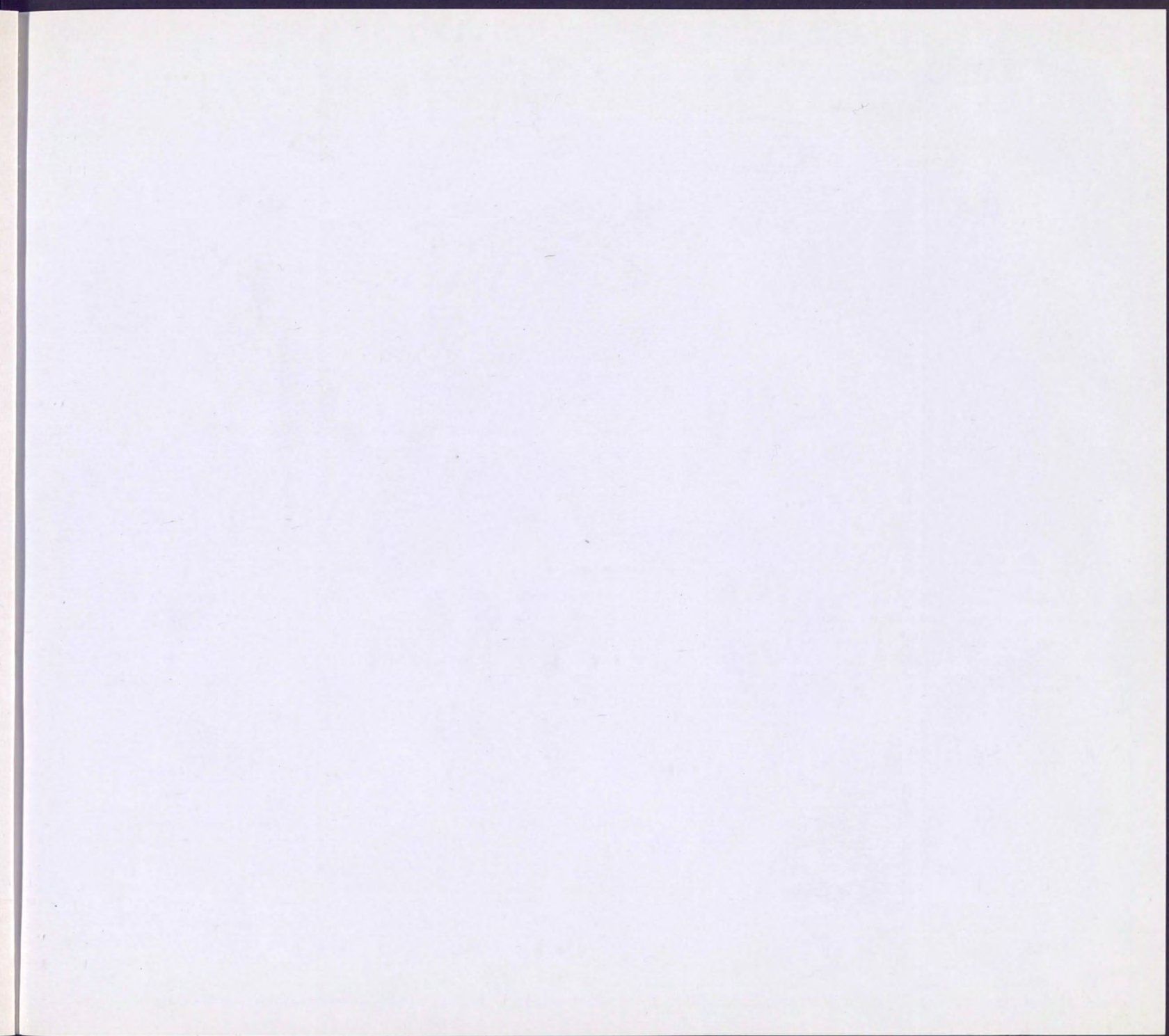


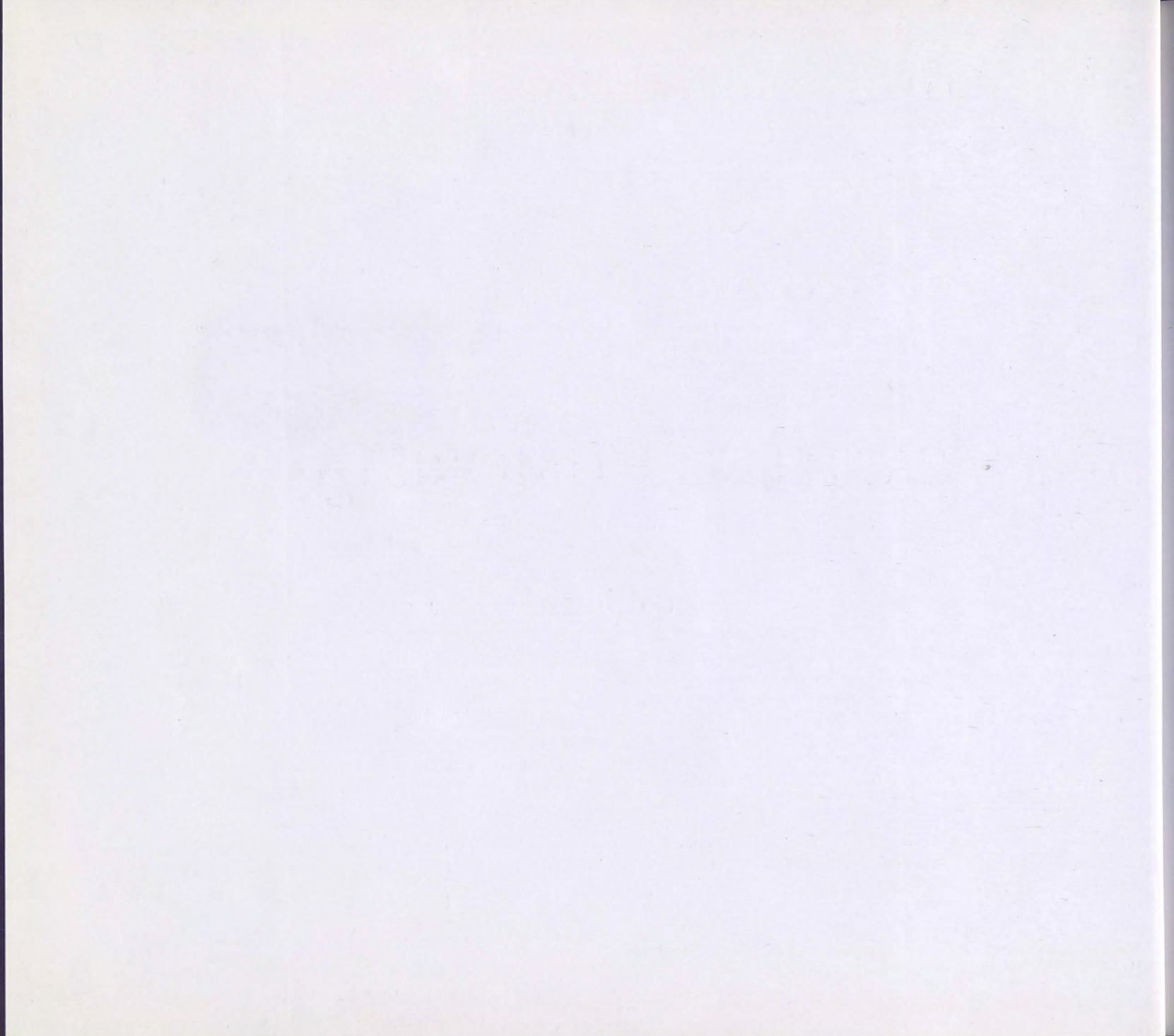
C A S T E L A O  
H U M O R I S T A

XUNTA DE GALICIA

## TÍTULOS PUBLICADOS:

1. Lembranza de Ramón Piñeiro: Catro discursos.
2. Aturuxo. Revista de Poesía e Crítica.  
(Edición facsímile, Ferrol 1952-1960).
3. A Filosofía Krausista en Galicia.
4. Estudos Galegos en homenaxe ó profesor  
Giuseppe Tavani.
5. Guía de alimentación.
6. Refraneiro galego da vaca.
7. O Padre Feixoo, escolástico.
8. Alba. Hojas de poesía. Follas de poesía.  
(Edición facsímile, A Coruña, 1948 - Vigo, 1956).
9. Posío (Edición facsímile, Ourense 1945-1946).
10. Hamlet e a realidade cunqueirana.
11. Repertorio Bibliográfico da Lingüística Galega.
12. Gelmírez. Hojas de otoño a primavera.  
(Edición facsímile. Santiago de Compostela,  
1945-1946).
13. Plumas e Letras en "La Noche" (1946-1949).
14. Informe de Literatura 1995.
15. Terra, Mar e Lume.





# CASTELAO HUMORISTA

SIRO LÓPEZ

Edita:

XUNTA DE GALICIA  
CENTRO DE INVESTIGACIÓNS  
LINGÜÍSTICAS E LITERARIAS "RAMÓN PIÑEIRO"

Coordinador Científico:

Constantino García

Director Técnico de Literatura:

Anxo Tarrío Varela

Director Técnico de Lingüística:

Guillermo Rojo Sánchez

Autor:

Siro López

Deseño Colección:

Antonio G. S.

Deseño Cuberta:

A. C.

Imprenta: LITONOR

Santiago de Compostela

I.S.B.N.: 84-453-1778-4

Depósito Legal: C-1357-1996

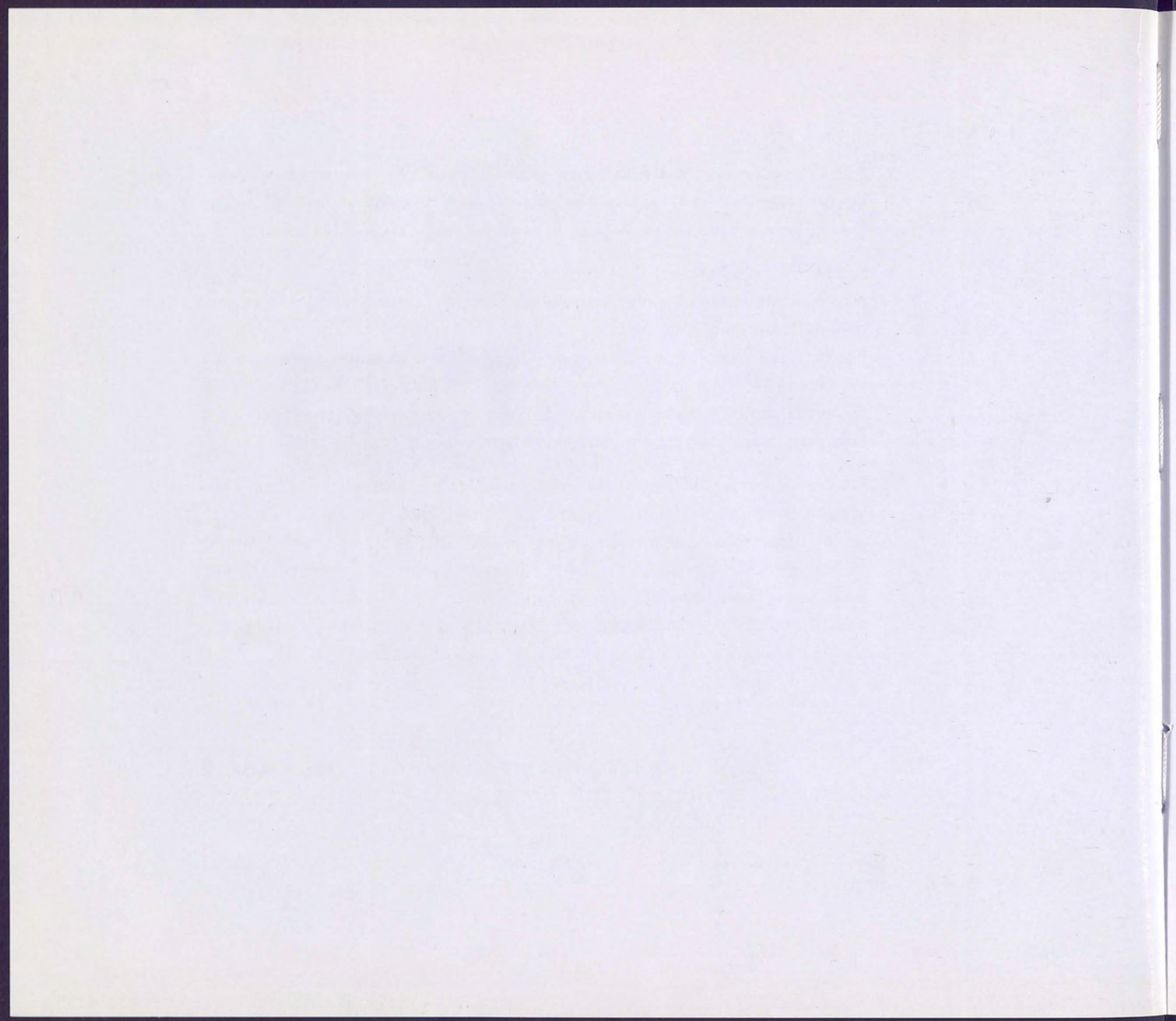
É de todos coñecida a capacidade creativa de Castelao: debuxante, narrador, ensaísta, autor teatral,... En todos estes eidos acadou sona polo seu talante e adicación. Por iso, hoxe sempre se lle coloca entre os persoeiros da cultura de Galicia.

Sempre é interesante o traballo sobre calquera aspecto da obra do "irmán Alfonso"; pero particularmente engaiolante é presentar unha obra sobre o humor de Castelao, porque como humorista destacou nas dúas facetas de debuxante e literato de humor. Na produción do humor gráfico representou á caricatura modernista e a ela aportoulle unha maneira orixinal de plasmación da súa visión de Galicia. Como humorista literato Castelao foi un artista enriquecedor do léxico, auténtico autor europeo e un exemplo de xenuino escritor humorista.

Esta obra, editada pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria a través do Centro Ramón Piñeiro, ten como autor a un grande humorista e caricaturista: Siro López. Este autor ferrolán é tamén un estudioso da obra do mestre rianxeiro. Temos, pois, neste ensaio, a visión dun humorista sobre outro mestre do humor. Na obra recóllense traballos publicados con anterioridade e móstranos as claves de creación así como as influencias foráneas recibidas e adaptadas a Galicia polo grande mestre do humor galego que foi e segue a ser Castelao.

*Celso Currás Fernández*

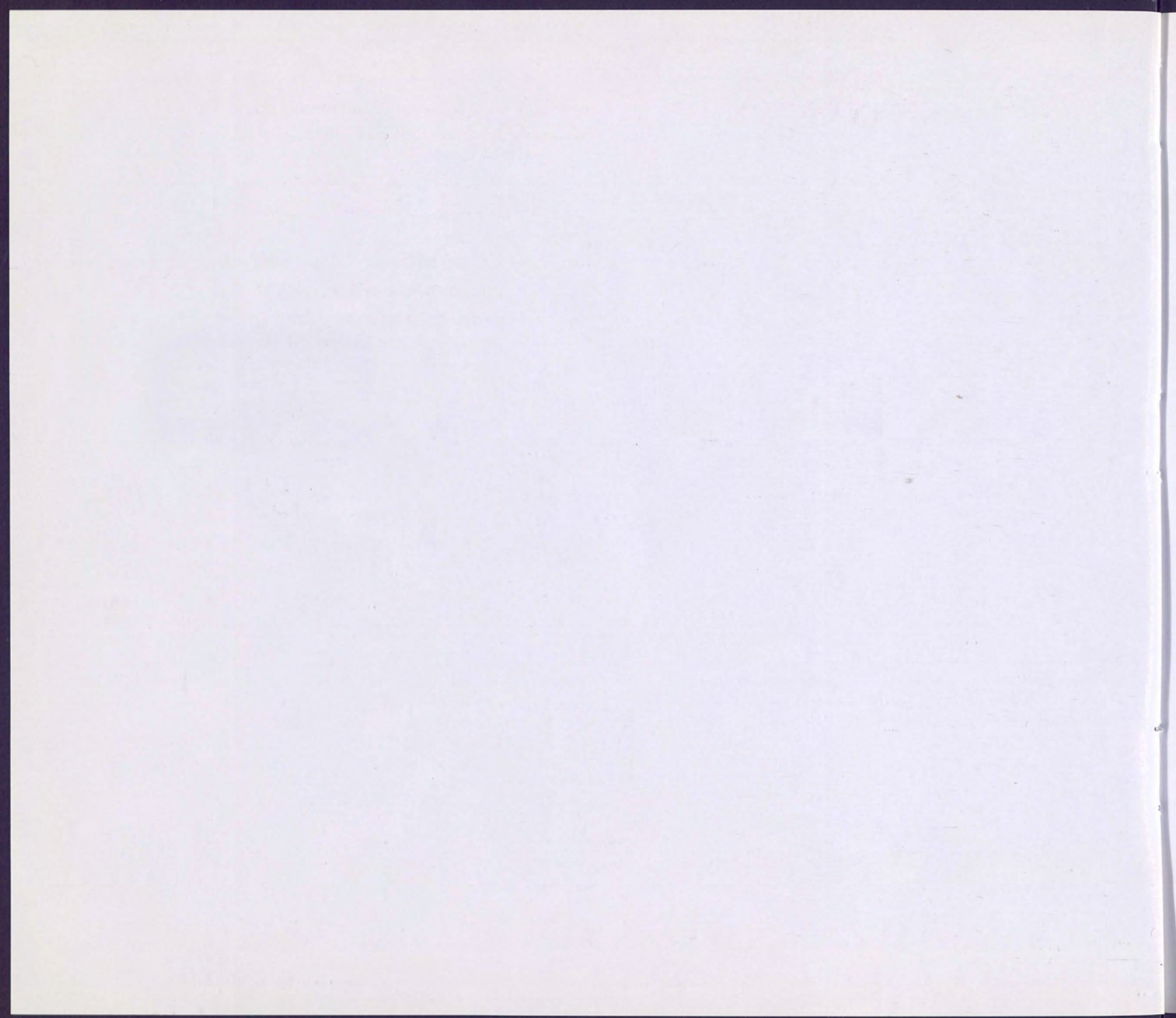
*Conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria*





*En memoria de Ramón Piñeiro,  
que me animou a face-los  
primeiros estudos sobre  
Castelao*

*Siro López*

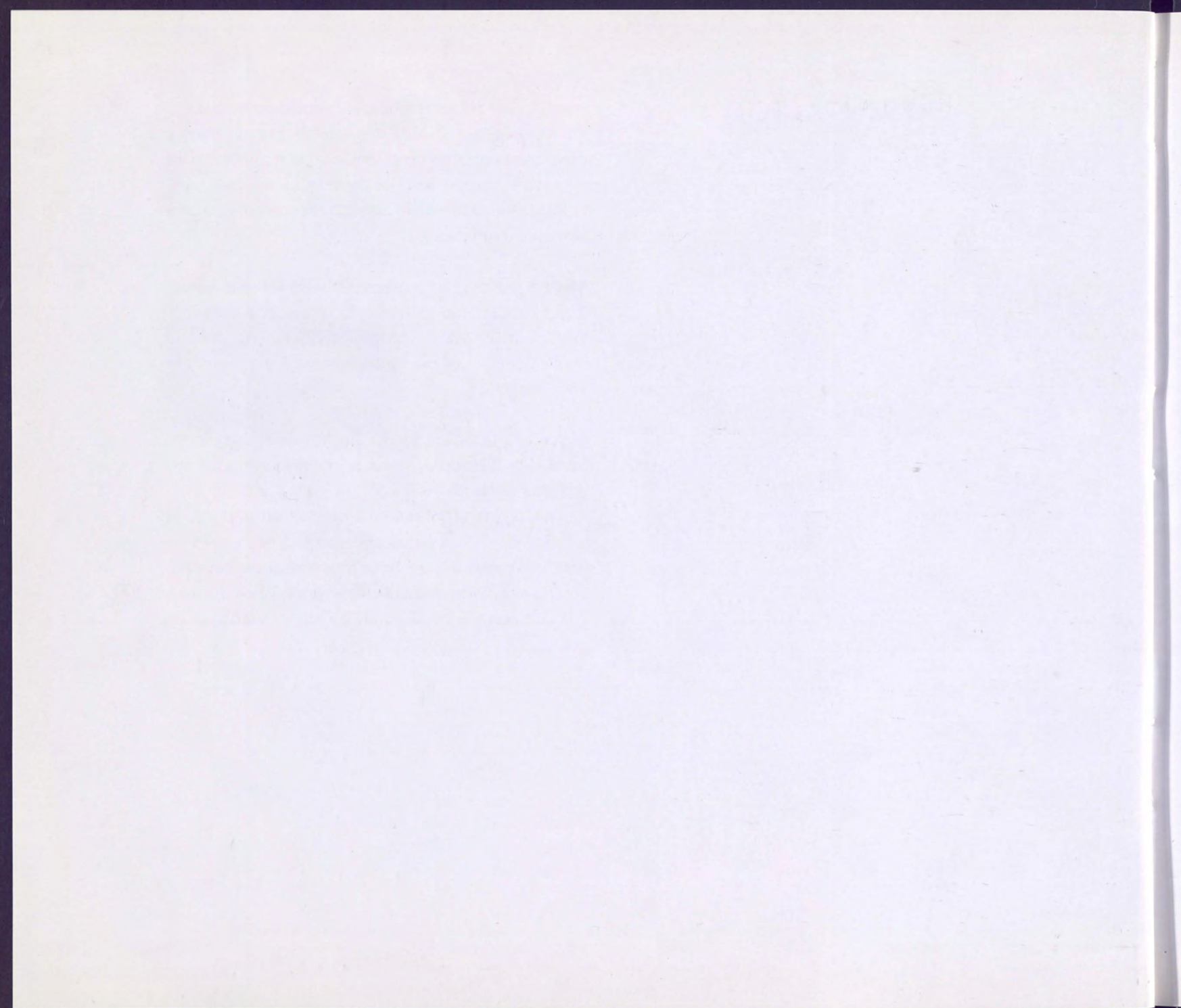


## PRESENTACIÓN

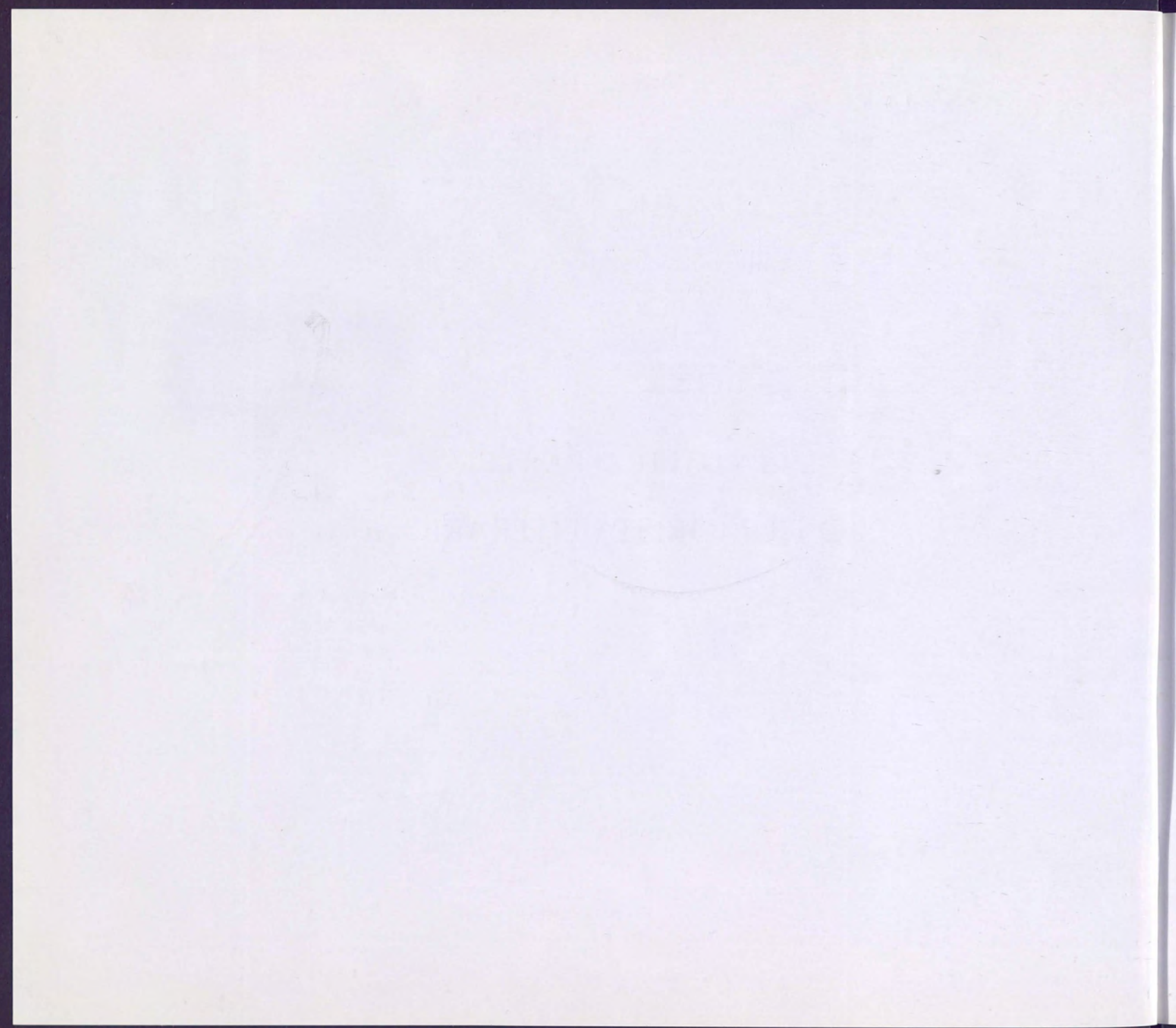
A sensibilidade humorística, a vivencia do humor, é o núcleo da personalidade de Castelao. Ese núcleo evi-dénciase constantemente en tódalas manifestacións expresivas do seu ser; del partirán as diversas creacións da súa actividade artística, así como a mesma comunicación persqal.

Mesmo por eso, co presente traballo sobre o humorismo de Castelao tentamos facer algunha contribución para un máis profundo coñecemento da súa obra e achegarnos máis intimamente á súa personalidade auténtica.

Tratarémo-la dobre faceta de humorista gráfico e humorista literario e, se na primeira parte nos imos interesar polas claves humorísticas da súa obra literaria, na segunda habémonos ocupar de pescuda-la relación de Castelao coa arte europea do seu tempo para ver como a *caricatura modernista* lle permitiu crear unha obra orixinal e de grande valor artístico coa que asentou os alicerces do humor gráfico galego.



PRIMEIRA PARTE  
O HUMORISTA LITERARIO



## INTRODUCCIÓN

O humor está presente na sociedade e inflúe nas relacións entre os humanos. Desde hai milenios a risa xoga un papel importante no mundo, ben como correctora de conductas, ben como exteriorización dun gozo compartido. Existe complicidade na risa e contaxio da risa, como demostra o feito de que ante unha escena cómica rimos máis nun teatro cheo ca nun baleiro; de aí que nas series de películas cómicas feitas para televisión se engadan risas gravadas ou "risas en conserva".

O humor é unha creación que permite establecer relacións entre as persoas, pero as súas manifestacións e funcións na vida social son moi diferentes. Nun estudio sobre *O sentido do humor*, publicado recentemente, dise que o humor pode compararse co mercurio, que ten a aparencia dunha entidade ata que se toca. Daquela esnaquízase e troca as formas para se converter noutra nova unidade. "Coma o mercurio –conclúe o artigo–, o humor irradia e arrequece tódolos elementos que constitúen a dinámica dun grupo".

Así é, e para entendérmonos ó falar de *humor* cómpre distinguir esas diferentes formas que presenta en canto o tocamos.

A acepción da voz *humor* como "creación artística ou intelectual que procura o divertimento do espectador" está tan rexamente arraigada na fala de cada día que xa non é posible trocala por outra máis axeitada. Convén aceptala así e distingui-los tres xéneros que, na nosa opinión, é posible descubrir no humor: *comicidad*, *sátira* e *humorismo*.

## A COMICIDADE

### DESDE O ESPECTADOR

Que o humor, o cómico e a sátira se confunden a cotío é evidente. A opinión do home da rúa é que *humorístico*, *cómico* e *satírico* é todo o que nos fai rir; por iso identificamos humorismo, comicidade e sátira.

Tamén se pode pensar que humorismo é todo canto nos produce un pracer que se exterioriza na risa, e que acada formas diversas das que a comicidade e a sátira serían dúas delas. Pola contra, humor e sátira poden ser interpretados como formas do cómico. Pero este erro non é xa exclusivo do home da rúa, o propio Freud di que "o humor é a menos complicada das especies do cómico"; e Erns Kris, ó falar do cómico como mecanismo de defensa e deseña-lo cadro clínico do pallaso típico, dinos que "o seu humorismo pode ser malévolo e agresivo" para logo chegar á conclusión de que o exhibicionismo cómico do que sofre angustia non pode procurar alivio permanente; de que a victoria do *eu* é transitoria e a obtención de pracer, de curta duración, pero non ten que ser sempre así xa que, "nunha forma particular, o alivio cómico é permanente, porque non se trata dunha tentativa repetida a cotío do eu para atopar unha solución, senón dunha transformación permanente do eu" (...) "Decatámonos entón do valor do humorista que dilúe o maior temor do home, o temor eterno, adquirido na nenez, á perda do amor. O precioso don do humorismo fai sabios os homes; estes son entón sublimes e están seguros, afastados de todo conflito".

Nesta longa cita de Kris –sen dúbida baixo a influencia de Freud– vese que tamén para el o humor é unha especie do cómico, á parte de que, como axiña veremos, tampouco a súa interpretación do humorismo coincide coa nosa.

A comicidade como *creación* procura a risa, e como *actitude* ou *situación* produce a risa do espectador. A risa sempre é a resposta axeitada a unha mostra de enxeño ou a unha escena cualificables de “cómicas”.

As creacións humanas orientadas a obter un efecto cómico non pretenden máis cá diversión; xamais van dirixidas ó sentimento e non levan unha intención moralizante, nin procuran un fin útil.

Exemplos de creacións cómicas son os chistes intranscendentes pero divertidos, os xogos de palabras enxeñosos, a mímica, a imitación, etc., nas que o autor nos sorprende coa súa habelencia.

O cómico aparece tamén como un achado, e así hai persoas, animais e cousas que resultan cómicos en contra da súa vontade, e situacións cómicas en si mesmas.

De aí que se impoña unha primeira diferenciación entre todo o cómico que atopamos na vida e todo o cómico que os homes crean deliberadamente. Pero aínda dentro deste segundo grupo cómpre distralo cómico que os homes crean aparentando unha incapacidade para dar respostas lóxicas e asisadas, e o cómico que se produce por un xogo intelectual que esixe superioridade, unha supercapacidade natural do autor. En calquera caso, o resultado é sempre o mesmo: *a risa*.

Chegado este punto, resulta obrigado preguntármonos: ¿Por que rimos ante unha situación cómica

ou as estremonías dun clown? ¿Por que rimos ante a necidade do simple e ante o alarde de enxeño dun creador?.

Segundo Freud, estoupamos nunha gargallada cando a enerxía psíquica que foi empregada para a catexia de certas tendencias psíquicas se torna, de súpeto, inservible. O pracer xorde dunha economía no gasto do pensamento. A enerxía freada pola inhihibición vólvese nun instante superflua e descárgase en forma de risa.

Pero Freud non restrinxiu a esencia do cómico á súa función económica, senón que recoñeceu outras propiedades na relación de praceres e mágoas da nenez. No desenvolvemento deste punto, simplemente apuntado por Freud, Erns Kris chega a lembrarnos que a nosa reacción está vinculada ó sentimento de superioridade que experimentamos ante a inferioridade dos outros ou a nosa propia inferioridade anterior. E mentres Freud considera que é a economía e non a superioridade o elemento decisivo da comparación cómica, Kris entende que o gozo do cómico esixe un sentimento de completa seguridade en canto ó perigo. Un movemento absurdo por parte doutra persoa pareceralle grotesco a un neno cando este xa domine aquel movemento. Nunha etapa posterior rírase dun erro do pensamento unicamente cando os seus propios poderes de pensamento estean firmemente establecidos. A risa pode denotar unha superioridade con respecto ós outros e con respecto ás nosas propias limitacións pretéritas. O pracer que os nenos experimentan na teimosa repetición do mesmo xogo radica na súa afirmación per-soal, na convicción de que venceu as dificultades iniciais e



no dominio dos temores anteriores. As reaccións do neno pasaron do temor ó interese e do interese ó pracer. A este pracer Kris chámalle “pracer funcional” e defíneo como o que agroma dun sentimento de dominio.

Dedúcese do devandito que a risa xorde en nós pola superioridade experimentada na inconsciente comparanza que establecemos entre o protagonista do feito cómico e o noso eu. Ante o individuo que tropeza ó baixa-los banzos da escaleira de dous en dous, ante o simple que emite xuízos insensatos, rimos co insólito, co anormal das súas accións, xa que fixeron do que aparecía como doado e sinxelo algo difícil e absurdo. Ante o individuo que é quen de argallar un xogo de palabras ata arranxar unha frase de dobre intención, rimos tamén co insólito e anormal que consistiu en transforma-lo difícil en algo sumamente sinxelo. Pero nos dous casos a nosa risa será a expresión dun pracenteiro sentimento de superioridade. Sentímonos superiores ante a actitude ridícula do que tropeizou e os despropósitos do inxenuo; e sentímonos partícipes da intelixencia do autor e superiores a unha etapa anterior da nosa propia existencia cando “collemos” a intención da súa frase sutil.

## O PROTAGONISTA

Ata o de agora limitámonos a falar da comicidade desde a perspectiva do espectador, do que ri ante o espectáculo. Cómpre, sen embargo, reparar no que é cómico dende o propio protagonista. Anteriormente subliñámo-la necesidade de distera-lo protagonista

voluntario do involuntario. O primeiro é un creador, o segundo unha vítima. O creador é a persoa dotada de enxeño e técnica para facer rir; a vítima é a persoa que causa risa sen intención. Aínda nas vítimas das actitudes cómicas é preciso distingui-la que por mor da súa inxenuidade provoca a situación risible e a persoa cabal que, sen pretendelo, se ve envolta no absurdo. Esta é unha auténtica vítima xa que o anterior é un provocador inconsciente e irresponsable da súa actitude cómica, que corruxiría se chegase a coñecela, e non atopará anormais as reiteradas situacións conflictivas que a súa condición de inxenuo orixina, nin oír as gargalladas dos máis.

Pero tamén un home cabal pode aparecer ante o espectador nunha situación cómica. O home non é ridículo en si mesmo, senón que o ridículo está no seu problema sen solución posible. Se alguén ten que pasar varias horas encerrado porque se avariou a pechadura pasará por unha situación cómica da que sairá rindo cos seus liberadores sen toma-lo problema en serio, porque a cousa non foi grave, principio esencial de toda comicidade.

A risa de quen atura unha situación cómica é a resposta ó fracaso do home; fracaso de pouca importancia certamente, pero, mesmamente coma o pranto ante a traxedia, a única resposta posible a unha situación conflictiva cando non se sabe que facer nin que dicir.

## A CREACIÓN

Despois desta breve análise interesa demorarnos algo máis na comicidade como creación humana, como feito consciente que procura a risa do espectador.

O cómico preséntase en formas moi distintas que van do chiste á imitación coa voz e os acenos, pasando polo xogo de palabras e algún tipo de caricatura. Hai, sen dúbida, unha técnica que Freud estudou para conseguir-lo efecto desexado –a risa– en cada unha das manifestacións das creacións cómicas. Así, o creador de chistes sabe que a gracia dos mesmos pode radicar principalmente no nódulo intelectual que constitúe a esencia do mesmo ou ben no revestimento. No primeiro caso a técnica ten un valor secundario; a ocorrencia enxeñosa, a idea brillante, o contido e a intención son os que van provoca-la hilaridade do espectador. Enténdese que o éxito será máis doado se o tema é de “candente actualidade”, de aí as “morcillas” relacionadas con temas de interese local que os cómicos adoitan ofrecer nas súas xiras. Así mesmo, o chiste tendencioso ten asegurado o éxito no ambiente axeitado, porque fai posible a satisfacción dos instintos, reprimidos por mor das pautas culturais impostas pola sociedade, que nos obriga a controlar apetencias, sensacións ou situacións primarias.

A aceptación xeral do chiste verde ou político explícase pola satisfacción dos instintos libidinoso e hostil nos temas sexuais e políticos, respectivamente. Emporiso non hai que confundi-lo agrado que nos produce o contido ideolóxico do chiste coa carga cómica do mesmo.

Pola contra, hai outros chistes nos que a técnica vén sendo o elemento primordial. Hainos incluso que todo o seu efecto cómico radica no *argot* empregado.

A técnica do chiste é complexa e variada, pero ninguén ignora que a brevidade é unha singularidade

esencial. “A brevidade é o corpo e o espírito de todo chiste, e ata podemos dicir que é o que mesmamente o constitúe”, dinos Xoán Pablo Ritcher, e outro tanto fai Shakespeare pola boca de Polonio en *Hamlet*: “Como a brevidade é a alma do enxeño...”

Tamén a necidade nun inxenuo –que ben puidera ser un neno ou un simple– é un medio eficaz na técnica da comicidade. Para iso é preciso que estes personaxes sexan presentados como “naturalmente inxenuos”, xa que hai en nós unha predisposición favorable a eles e ás súas simplezas, que desculpamos coa nosa risa. Esta predisposición favorable explica tanto o éxito dos clowns como a liberdade do bufón para aldraxa-lo poderoso feudal.

O sofisma que oculta un erro intelectual é tamén ben coñecido polo seu éxito. Requírese unicamente que o erro sexa claramente perceptible, aínda que a procura do mesmo esixa un certo esforzo da nosa mente.

O enxeño rápido das respostas inmediatas é tamén un procedemento eficaz, aínda que as observacións non teñan grande calidade. Un exemplo deste tipo de realizacións cómicas eran as *regueifas* entre mozas e mozos en Galicia.

A metáfora na que se representa algo importante, incluso sublime, con algo cativo e ruín.

Os procedementos para obter un rendemento cómico poden ser, como se ve, moi variados; con todo, hai outra peculiaridade que non pode fallar en ningún caso. Trátase da sorpresa que o chiste produce por un intre no espectador, que provoca nel as sensacións de desconcerto e esclarecemento nun brevísimo espacio de tempo. Kant di, con razón, que unha

peculiaridade do cómico, que consiste en someternos a unha proba de intelixencia nun tempo brevísimo, é a que orixina o aforro de pensamento do que fala Freud e a sensación de seguridade e sentimento de superioridade no espectador.

Henri Bergson, ó estudia-las frases cómicas aplicables, polo tanto, á técnica do chiste, expón varias formas tradicionais de obter un efecto cómico:

- *Inserindo unha idea absurda nun molde de frase consagrada.*
- *Se finximos entender unha palabra en sentido propio cando se estaba a empregar en sentido figurado.*
- *Cando concentrámo-la nosa atención na materialidade dunha metáfora.*
- *Trasladando a expresión natural dunha idea a outro ton diferente. Por exemplo do ton solemne ó familiar.*

Así mesmo, dos procedementos tradicionais da comedia festiva, Bergson escolma os seguintes:

- *É cómico todo incidente que chama a nosa atención sobre algo físico dunha persoa cando o moral é o importante.*
- *Rimos cando unha persoa nos causa a impresión dunha cousa.*
- *É cómica toda combinación de actos e de acontecementos que nos producen, inserida unha noutra, a ilusión de vida e a sensación dunha disposición mecánica.*

Por suposto, nesta breve escolma non quedan recollidos tódolos procedementos dos que se nutre o creador cómico no mundo da literatura, pero os casos citados son algúns dos máis empregados tradi-

cionalmente. Por suposto, tamén, que estes procedementos técnicos non son de uso exclusivo do creador cómico, de xeito que o satírico e o humorista poden botar man deles nas súas propias creacións. O que caracteriza a comicidade como creación –o mesmo na literatura ca en calquera outra manifestación– é a intencionalidade do autor de conquista-la gargallada do público; de aí que, para produci-lo seu efecto, lle esixa algo así coma unha momentánea anestesia do corazón, dirixíndose á intelixencia pura, porque a risa non ten peor inimigo cá emoción.

## A SÁTIRA

A sátira consiste na ridiculización por medio da risa. Nela emprégase o sarcasmo para condena-lo vicio e a inxustiza de calquera caste. O satírico parte dunha actividade mental de crítica e hostilidade contra a súa vítima, á que tenta abaixar para facela risible ante o mundo. A sátira presupón, por tanto, un sentimento de superioridade no satírico e o desprezo pola vítima.

Mais, para non quedar no simple libelo, a sátira debe posuír ademais a calidade da fantasía. Realismo e fantasía constitúen a súa clave: o realismo do libelo e a farsa da visión fantástica.

Así nolo recorda Northrop Frye en *Anatomía da crítica*, cando fai a distinción entre a sátira e as demais creacións literarias: "A sátira require fantasía –un chisco, cando menos–, un contido admitido como choqueiro, un xuízo moral –polo menos implícito– e unha actitude militante. A sátira non actúa como tal cando o seu sentido é realista en demasía para permiti-lo ton fantástico e hipotético, e a súa definitiva característica é un dobre enfoque dende o punto de vista moralista e fantástico".

A sátira é unha creación humana que con variedade de subformas apareceu en tódalas culturas coma un xénero sobranceiro da súa expresión oral. Os esquimós, que ata hoxe mantiveron a súa estrutura social a niveis tan baixos coma os da idade da pedra, sen leis establecidas, sen unha relixión con

inferno para castiga-lo mal, utilizan a canción satírica para avergoña-lo veciño de mala conducta.

Pola determinación da dobre vontade agresiva e ética da sátira, ben poderíamos dicir que tenta curar coa moral o que fere co enxeño.

Recoñécese o poeta grego Arquíloco –nado no 700 e morto asasinado o 665 a.C.– como o primeiro satírico de quen temos noticia. Dise que escribiu unha peza tan ferinte contra o seu inimigo Licambes, que este e toda a súa familia se aforcaron por vergoña. A Arquíloco débese o verso iámbico, o único empregado nos primeiros tempos da sátira. Pero, loxicamente, o tema tradicional da sátira desde Aristófanes a Brecht foi a política nos seus diversos aspectos. A abundante sátira anticlerical da Idade Media non sería máis ca unha forma da sátira política contra unha Igrexa que tentaba crear un estado dentro doutro Estado.

Aínda nos comezos da Idade Moderna, a sátira tivo grande aplicación nas loitas dialécticas entre católicos e protestantes e xurdiron nos dous bandos verdadeiros mestres da burla mordaz. E non só na sátira literaria, senón tamén nas ilustracións gráficas das mesmas –mal chamadas *caricaturas*– coma as que Granach fixo para os panfletos de Lutero e Melancton, e Schoen para os apoloxistas do catolicismo.

A sátira de tema secular atópase nos cancioneiros medievais na obra dos trovadores, e a literatura galega posúe unha grande variedade temática nas cantigas de escarnio e maldicir.

O vicio e o exceso tamén foron tratados decote na sátira, o mesmo có tema da muller. Por certo que

as máis das veces o satírico amosouse coma un afervoado antifeminista.

En canto á técnica da sátira, un dos recursos máis socorridos é a utilización da ironía como forma externa, como revestimento. Ironía significa "disimulo" e consiste no uso sistemático do dobre sentido das expresións. Naturalmente estamos a falar do que Fernández de la Vega chama "ironía retórica". O seu emprego presupón que a vítima vai ficar engadada polo significado superficial das palabras, mentres que o espectador entenderá o significado oculto da expresión irónica e, polo tanto, hase rir da vítima.

Naturalmente, o uso da ironía polo satírico non a exclúe como recurso utilizable por autores cómicos e humoristas; non obstante, a súa presenza, orientada cara ó sarcasmo, é tan común na sátira que Matthew Hodgart chega a definila como "a ironía militante".

A parodia aparece tamén como un procedemento moi utilizado polo satírico. A parodia consiste na adopción do estilo da vítima para reproducilo con distorsións ridículas. En realidade non se adopta o estilo senón aquelas formas máis características e, por mor da esaxeración e do abuso, quedan reducidas a simples formas retóricas.

Tamén o satírico bota man de personaxes inxenuos que coa súa inocencia ou ignorancia chegan á destrución total dos símbolos.

O satírico sabe que o xeito máis seguro de destruí-la vítima é desposuíla de identidade. Na traxedia, na epopea, o heroe represéntase só no triunfo e na derrota, e aquela soidade confírelle unha calidade especial. O satírico non lle concede á súa vítima a

posibilidade de se afirmar como individuo; represéntaa mergullada co pobo, mesturada coa xente e convértea en masa.

Matthew Hodgart dinos que o obxectivo do satírico é deixar en coiros os homes, porque un home espido é o que máis se asemella a outro home espido. Mais aínda, por medio da obscenidade, o satírico pode reduci-lo home á súa condición de animal, co cal calquera pretensión de diferenciación social resultaría aínda máis ridícula.

En canto ás formas breves utilizadas polo satírico, o *aforismo* e o *epigrama* son as máis habituais. O aforismo relaciónase coa sabedoría e coa prosa, e o epigrama co enxeño e co verso.

O aforismo naceu en Europa coma unha forma do ensino científico a partir de Hipócrates, e a mesma aplicación tivo no Renacemento con Bacon. Porén, o concepto moderno de aforismo é o dunha sentencia ética que cando é empregado polo satírico supón unha carga corrosiva contra un individuo, contra un sector da sociedade ou contra a sociedade mesma. No aforismo ten cabida a *metáfora* e o *paradoxo*, e na súa estruturación xógase ás veces coa orde ou co dobre significado das palabras.

Se no aforismo agroma a sabedoría adquirida pola experiencia e a reflexión, o epigrama, en cambio, carece dese contido profundo e abóndalle unha enxeñosa envoltura verbal. Mentres o aforismo de calidade cualifica a un autor, atopamos epigramas aceptables incluso nas paredes dos retretes públicos.

Alguén dixo, con razón, que, utilizado polo satírico, o aforismo vén a se-la condensación da sátira moral, e o epigrama, un libelo en miniatura.

## O HUMORISMO

20

En *O segredo do humor* Celestino Fernández de la Vega advírtenos da enganosa aparencia do humorismo, que semella unha especie do cómico. Mais o certo é que, como o mesmo pensador sinala, humorismo e comicidade son tan incompatibles, que mentres a comicidade procura a anestesia do sentimento para provoca-la risa, o humorismo diríxese a el, e mesmo por eso nunca ten a risa como resposta, senón o sorriso comprensivo ou solidario.

Fernández de la Vega estudia a relación entre a traxedia, a comicidade e o humorismo, para chegar á conclusión de que as tres teñen en común o feito de seren reaccións humanas a determinadas situacións conflictivas. Ante unha situación conflictiva, a primeira reacción do home é a perplexidade e logo, no seu esforzo por resolve-lo conflito, por lle buscar unha resposta con sentido, pode acadar éxito ou non. Xustamente traxedia e comicidade corresponden, aínda que por diversas razóns e motivos, a situacións sen resposta, a situacións onde o home non logra a resposta con sentido. No humorismo, en cambio, o home consegue buscar e atopar sentido a situacións que parecían non ter resposta axeitada. Na traxedia e na comicidade o home perde a cabeza, descomponse; o humorismo é un esforzo complicado por non perde-la cabeza, por non se dar por vencido.

Por todo eso, a traxedia e a comicidade son os límites que sinalan o campo de acción do humorista.

Ante a auténtica traxedia, ante a verdadeira comicidade, o humorista tampouco atopa a resposta axeitada.

Castelao non puido facer debuxo de humor sobre o tema da guerra española; en troques deso fixo os álbums de *Galicia Mártir*, *Atila en Galicia* e *Milicianos*, que son estampas arrincadas da súa propia dor.

Se a comicidade e a sátira están claramente condicionadas polo obxecto, o humorismo é sobre todo o resultado dunha actitude persoal.

A comicidade faise *sobre algo* e a sátira *contra algo*. O humorismo non necesita a existencia dun terceiro –o espectador ou interlocutor–, porque moi ben pode se-lo resultado da análise da propia intimidade.

O mesmo dentro dos límites do suxeito que referido ós demais, o humorismo non é verdadeiramente unha filosofía –aínda que o humorista se asemelle en certa medida ó home de ciencia ou ó filósofo na ecuanimidade do temperamento intelectual–, pero é unha actitude espiritual baseada no equilibrio entre a *estimación sentimental* e o *xuízo intelectual*. Por mor desta simbiose, desta harmonía necesaria, o humorismo é unha actitude complexa que require a liberdade interior do home. Quen non sexa absolutamente libre, non poderá ser humorista.

Desa harmonía intelecto-sentimento xorde a conciencia plena dos límites humanos; unha conciencia que se manifesta máis na comprensión ca na condena ante os fallos dos outros, e máis na compaixón ca na conmiseración ante o sufrimento do débil –enténdase agora e sempre a *compaixón* como

o *sentir con*, como a simpatía solidaria, e non a mágoa branda e feble, que sería unha actitude absolutamente antihumorística—.

Así entendido, o humorismo é unha forma de sabedoría humana, de madurez espiritual que, mesmo por eso, só pode producirse na madurez individual ou na madurez das culturas dos pobos.

Neste sentido, convén subliñar algo que parece sobradamente comprobado cal é o feito de que o humorismo máis sutil provén das minorías oprimidas que se valeron del para aturar-la súa pobre existencia. A xente que sofre ou que sufriu adoita ter uns mecanismos de defensa que se manifestan nun maior talento para usa-lo humorismo coma unha evasión.

#### DIFERENCIAS ENTRE HUMORISMO, COMICIDADE E SÁTIRA

Logo do devandito, podemos establece-las diferencias entre *humorismo*, *comicidade* e *sátira* dende a perspectiva do espectador, o protagonista e o creador:

##### *Dende o espectador:*

Na *comicidade*, o espectador ri dunha situación cómica que xorde espontaneamente ou do comportamento cómico dun protagonista, ben pola torpeza —real ou aparente— ou pola agudeza do seu enxeño.

Na *sátira* ri co enxeño do satírico e participa con el, por medio da súa risa, na aldraxe, na censura que aquel dirixiu a un terceiro.

No *humorismo*, o espectador sorrí co autor e sente a solidariedade humana co protagonista.

##### *Dende o protagonista:*

No caso da *situación cómica*, a risa vén sendo a única resposta posible ó falla-la palabra e a acción.

No da *sátira*, a resposta do protagonista é a máis agresiva, a que procura a destrución do contrario, tentando amosalo ridículo e polo tanto risible.

No *humorismo*, o protagonista dá —como dixo Thackeray— a resposta que non se limita a criticar, senón que ademais evoca a piedade, a tenrura e a compaixón en favor de quen sofre. O humorista vén sendo unha especie de “predicador laico”.

##### *Dende o creador:*

O da *comicidade* procura a diversión do espectador presentándolle situacións *cómicas*, alardes de enxeño e, en fin, todo o que pode divertir e distraer.

O da *sátira* procura a risa do espectador, mais non como un fin en si mesma, senón para utiliza-lo seu poder destructor en contra de alguén ou de algo.

O *humorista* tenta sensibiliza-lo espectador, recordarlle a súa condición humana e pedirlle a comprensión ou a identificación solidaria para o protagonista do seu relato.

En realidade, *comicidade*, *sátira* e *humorismo* responden a tres actitudes posibles do creador ante a vida:

No caso do *autor cómico*, este limítase a ser un espectador da sociedade para presentárno-lo que ten de leda e divertida.

No do *autor satírico*, estamos ante o home de actitude belixerante que combate a inxustiza de calquera caste.

O *humorista* preséntanos unha estimación da vida feita desde os sentimentos. E se utiliza a ironía faino por pudor, pero non se trata da ironía intelectual –a ironía retórica da que fala Fernández de la Vega–, senón da ironía do sentimento. O humor é unha reacción do sentimento que se expresa ironicamente.

#### DA TÉCNICA HUMORÍSTICA

Non é posible sinalar, coma no caso da *comicidade* ou da *sátira*, as formas máis habituais na *técnica humorística*. Non hai unha retórica humorística porque o humorismo é esencialmente antirretórico. Hai unha grande variedade formal que depende do estilo da cada humorista. Sen embargo, Fernández de la Vega apunta que os humoristas teñen unha inconfundible maneira de escribir, unha chea de procedementos constantes e comúns. Isto quere dicir, sen dúbida, que se trata dunha esixencia da actitude común, da actitude humorística. En rigor, non se pode falar dun *estilo humorístico*, pois o peculiar é, mesmamente, unha grande liberdade formal e, nese sentido, o humorismo é algo *amorfo* ou, máis ben, unha forma aberta. Do que se trata é da constancia con que aparecen na literatura humorística certos procedementos: a digresión, a morosidade, a lenta aproximación ó propósito, o rodeo, o paralelismo, o contraste, o diálogo co lector, os incisos, as parenteses, as salvidades,

os guións, os puntos suspensivos, as consideracións marxinais, a recorrencia e a interrupción, etc. Jünger di que o procedemento de se desviar da progresión dereita da acción ou da cousa é un método que, con algunha atención, atopamos en todos.

Por suposto que, como dixemos anteriormente, tamén o humorista pode botar man de calquera dos procedementos utilizados de cotío na *comicidade* ou na *sátira*.



## O HUMORISMO EN CASTELAO

### Á PROCURA DO HOME

O humorismo está nos homes e non nas súas criaturas, dinos, con razón, Fernández de la Vega. Mesmo por eso, aínda sendo certo que a través da obra é posible descubri-lo Castelao home, tamén é verdade que só a partir do coñecemento da súa personalidade poderemos explicar plenamente aquela.

Con todo, a creación artística –xamais xustificable como unha suma de actividades mentais– non é unicamente consecuencia da intuición, da memoria, da fantasía e demais facultades específicas para o exercicio da creación, inherentes todas elas á potencia creadora do autor, senón tamén da *vontade artística* do mesmo; isto é, da intención máis ou menos consciente do que se propón realizar. E xa que ó falarmos da *vontade artística* pensamos máis no estilo ou nos valores estéticos do obxecto artístico, no *fin útil* que con el se procura, enténdese que esta función psíquica teña que vir condicionada polo sentimento da vida do autor e polo seu contorno social.

Así pois, procurémo-los trazos predominantes da personalidade de Castelao, situémo-lo home no seu ambiente social e xurdirá ante nós a obra e a súa finalidade moral.

E, nesta pescuda, nada mellor podemos facer que recorrer ó testemuño de quen o coñeceu profundamente.

Don Ramón Otero Pedrayo, o seu amigo e irmán, ofréceno-la descrición da figura e algunhas peculiaridades do carácter:

*“Os ollos da nai, o corpo fino e lanzal, de ombreiros varís, levando con fidalguía a testa sempre ergueita, ás veces cangado o corpo coma o piñeiro coa virazón... Aspecto de “vago” dos poemas pondaliáns, bohemio fidalgo da conversa e da arte, do falar, sempre ecoante de historias e pantasías novas... Gran señor do tempo, endexamais se lle viu aforrar un minuto. Gastaba lus, coores, horas e arnunías coma un día de outono. E non de vran, por haber en Daniel un sentimento de amor pola desgracia e o morrer, máis semellante cos outonos galegos (...).*

*Tiña un acento, un surrir de alegría e recompensa cando dicía de calquera: “éche bo, ¿sabes?”. O bo ese ó mellor era un pillabán. Pero Daniel non tiña o senso da realidade do mal. Por eso choraba, como o vin moitas veces, cando o mal era verdadeiro e non se podía negar (...)*

*Castelao ría. Na risa e na caricatura de Castelao había en cada caso un amor (...).”*

Velaí temos, na mesma persoa, o artista dotado de fantasía e talento e o home ledó, burlón e, empuriso, sentimental, agarimoso, compasivo... Son condicións necesarias e imprescindibles no artista-humorista, aínda que non abonden para configuralo de cheo.

Pero na nosa esculca atopámonos con tres calidades, apuntadas por García-Sabell, que nos parecen definitivas: o lirismo, a calidade humana que o libera de actitudes dogmáticas e fanatismos e a prudencia retranqueira dos campesiños galegos:

*“Porque o seu modo e maneira de da-lo cutifón propendían ó lirismo. Porque era, no fondo, un lírico alporizado, pero lírico sen remedio, sen remisión posible (...)*

*Porque o home Castelao, como é abondo complexo, como é humano polos catro costados, porque a doutrina que profesa –o galeguismo– non o uniteraliza nin o torna fanático, gozará coas romarías, rirá cos ditos chocalleiros dos paisanos, conmovease coas ocorrencias dos picariños e, naturalmente, arrenegará cos dramas da comunidade (...)*

*Era retranqueiro e pausado por natureza. Amaba ver tódolos lados de calquera problema e sentía inclinación por sopesar con coidado os pros e os contras de tódalas posibeis solucións. Era sumamente afeccionado ó que os paisanos chaman con gran acerto psicolóxico, “considerar”, isto é enxuiciar, darlle voltas a todo, ter siso, arrodea-las cuestións como se arrodea unha casa que non se coñece e na que se desexa entrar”.*

Sabemos do estreito vínculo entre *humorismo* e *lirismo* por nos daren os poetas, coma os humoristas, unha imaxe subxectiva do mundo, que é, en ámbolos casos, unha valoración sentimental.

Piñeiro dinos que entre nós, os galegos, humor e lirismo gardan unha fonda relación, pois nacen dunha mesma experiencia radical do home ó senti-los límites do individual. Experimentada esa limitación ante a natureza, xorde a soidade, e dela, o lirismo; cando o sentimento da nosa limitación individual o experi-

mentamos ante os demais homes agroma a conciencia da nosa debilidade e, para encubrila, nace o humorismo.

O certo é que se o humor pode fallar na creación lírica, e incluso ser incompatible con ela, sempre atoparemos lirismo, en maior ou menor grao, na creación humorística. En toda a obra de Castelao, o lirismo como expresión de intimidade, como proxección sentimental, faise evidente coma un fin en si mesmo ou coma un factor esencial do humor.

Polo que respecta ó seu *carácter aberto*, contrario a todo dogmatismo, nin que dicir ten que o *humorista* e o *fanático* son absolutamente incompatibles. O humorista é o home que atenúa, que relativiza, que nos invita á comprensión. Por eso xamais poderá ser humorista quen perda a liberdade de conciencia por fidelidade a un ideal.

Todo o contrario ocorre coa súa *natureza retranqueira*. Sabemos que o humorista non olla as cousas por unha soa faciana, que non lle valen as aparencias, senón que, raposeiro, as fita por dentro e por fóra, do dereito e do revés, para procura-la verdade da mentira e a mentira da verdade; para descubri-la virtude no que parece pecado e o pecado no que semella virtude... Non só a natureza retranqueira é unha calidade do humorista, senón que a *retranca*, como logo veremos, é unha peculiaridade importante do humorismo galego.

Coido que coa escasa información recolleita sobre a personalidade de Castelao podemos afirmar xa que *o sentido do humor* foi un risco esencial do seu carácter, e que estaba “naturalmente dotado” para o exercicio artístico do humorismo. A creación humorística tiña que xurdir dun xeito espontáneo.

Mais cómpre subliñar aínda a que, en opinión de Ramón Piñeiro, se presenta como característica sobranceira da súa personalidade: a *sensibilidade moral*, que resolve outra cuestión aínda pendente, cal é a do fin útil procurado no momento da creación artística.

Pola *sensibilidade moral* do Castelao-home e polo ambiente social no que se desenvolve explícase a súa *vontade artística*, que ten unha fonda motivación ética: a entrega á causa da Galicia popular.

Pola *sensibilidade moral* de Castelao e polo seu ambiente social explícase que non sexa un humorista "universal", senón un humorista galego con *vontade artística* –absolutamente consciente– de crea-lo humorismo galego.

Trátase de afirmar a súa solidariedade coa Galicia verdadeira, coa Galicia traballadora, que conservou durante cincocentos anos a nosa personalidade colectiva, e que atura a maior explotación económica e o maior asoballamento cultural.

E é que, tamén por medio do humor, Castelao fixo militancia activa no galeguismo.

Temos xa ante nós o Castelao humorista e nacionalista galego. Sabemos que o humor é nel a forma máis espontánea da expresión artística, a que mellor lle acae á súa *sensibilidade*, e sabemos tamén que o humor foi o instrumento para denunciar e combater-la inxustiza. Cómpre engadir agora que o humor foi en Castelao, ó longo de toda a súa vida, un intento de supera-la propia debilidade –un esforzo por non perde-la cabeza– en cada situación conflictiva.

No limiar de *Retrincos* (1934), logo de confesalo medo que pasou a carón dun suicida, ofrece o

retrínco escrito na compañía do morto; un texto literario que se move entre o humorismo macabro e compasivo.

*“Os mortos son uns preguiceiros. Cando non rexen coa vida derrúbanse, redondos, e fican esterricados nunha postura ridícula, e ás veces indecente. Caen de calisquera xeito e non volven a erguerse. Estóu por dicir que paran os folgos e o corazón para repousar mellor. Serían capaces de quedar cos ollos abertos se unha man amorosa non llos cerrase. Quedaríanse en cirolas e camisa se non os vestisen para recibir dinamente, a derradeira visita dos veciños. Saben o disgusto que dan á familia e nen por esas despertan. Saben o que custa un enterro, e os nugalláns mórrense para sempre. Choran ó seu redor os fillos, a muller e a sogra, i eles seguen tesos. Lévanos para apodrecer debaixo da terra e non protestan. A terra cómeos, e os perguiceiros consinten en perdela carne con tal de non volver á vida.*

*Abride amodo a caixa dun morto de sete anos e non atoparedes máis que os osos e os zapatos; pero conservarán a postura en que os deixou o enterrador”.*

Velaí a evasión lóxica dun humorista. Mais non se trata dun caso anecdótico, dunha situación illada; a evasión da realidade pola vía do humor foi o procedemento empregado decote, como el mesmo declara nese mesmo limiar:

*“¿Quen ollaría nesta bulra os medos que papéi na compañía dun morto?*

*Pois se fose cordo entregar ás letras de molde as miñas fraquezas, podería citarvos exemplos de meirande artificio, pero cada vida é unha novela que se perde, porque a ialma ten máis pudores que o corpo e gusta de taparse con adovíos da imaxinación”.*

Sen dúbida, Castelao podería citar exemplos de maior artificio. Lembrémo-lo ano 1935, cando, desterrado en Badaxoz, “aquí morre de noxo ata o bispo”, acompañado unicamente por un can morriñoso e vedreiro que o fita con ollos de namorar, sente a necesidade de escribir para *A Nosa Terra*, e advírtenos: “Non temades os meus arroutos sentimentais, porque xa deixei de ser mozo”.

E, na vez de arroutos sentimentais, ofrécenos unha nova peza humorística, coidadosamente elaborada ó longo de varios meses –entre abril e outubro–, riquísima de matices. E é que Castelao, aínda que di escribir para nós, faino sobre todo para el mesmo, para se liberar da tristura e da indignación. Por eso comeza cunha crítica contra “os galegos que viven para o seu bandullo, porque son ben asisados e non sofren as inquedanzas dos demais”. Os galegos que non conciben que Galicia necesite unha política propia, os que non entenderán o seu compromiso, os que lle dicían: ¡Por que te metiches en política, se a política é unha porcallada e ti deberías estar facendo arte? Os galegos que non senten a necesidade de falar galego, porque esa necesidade non se sente na andorga.

Despois, no mesmo ton irónico, establecerá a comparanza entre canto olla ó seu redor e os mesmos motivos da Galicia distante, sempre presente na memoria e no sentimento. E, nesa comparanza, a idealización da terra, da xente ou das festas galegas, permitiralle reafirmarse nas súas conviccións e aturalo de terro coma un sacrificio inevitable cando se que- ren troca-las arelas en realidades.

Lembremos tamén o Libro I de *Sempre en Galiza*. Non se trata coma no relato de *Retrincos* dun texto humorístico sen máis finalidade ca escorrenta-lo medo do autor; nin coma nos artigos de Badaxoz, dunha especie de reportaxe de desterrado que, por afoga-las mágoas e botar fóra a carraxe, nos fai chegar unha chea de anécdotas e reflexións. Non; o Libro I de *Sempre en Galiza* consta dun feixe de artigos de propaganda galeguista para ser publicados en *Nueva Galicia* de Madrid e posteriormente recolleitos nun libro. Trátase de trinta e dous discursos ordenados segundo un esquema preconcebido, e nos que o importante é o contido doutrinal. E, non obstante, o humor non só non falla nestas páxinas, senón que ás veces xorde sen lóxica aparente. Non hai capítulo sen a correspondente *ocorrenza* que, loxicamente, as máis das veces é *ironía corrosiva*, *sarcasmo* dirixido contra os defensores do imperialismo castelán na historia das Españas:

“*A vida é saúde que se afogou no Escorial. O Escorial de onde saíron os piollos de Felipe II para faceren esta guerra noxenta*”.

“*As angurias vitais de Galiza, cando era o cume místico de Europa, no intre da súa eclosión cultural, foron a morrer, como leucocitos no enconado flemón que padecía Hespaña, escoándose nas augas podres do Mediterráneo*”.

“*E hoxe o centralismo sóio ofrece á lealdade de Galiza un epitafio de can...*”

“*Cando Galiza se desperguizaba dun sono de catro séculos e cando rexurdía o noso xenio creador, perdemos o derradeiro vestixio das nosas liberdades, por aquela paradóxica inxusticia do liberalismo romántico, que sóio*

siroeu para facernos pasar da camisa suxa dunha Isabel á camisa perfumada doutra Isabel”.

“Hai moito tempo escribín un conto. Érase un “habanero” que trouxo un rapaciño negro, coma podía traer un papagaio ou un fonógrafo... O “habanero” morreu, e o negro chegou a mozo, e sentiui, coma calquera galego, a necesidade de percorrer mundos. E emigrou a Cuba; pero a morriña non o deixaba vivir alí, e farto de chorar voltou á súa terra. Non traía cartos; pero traía un traxe novo, un baúl valeiro e moita ledicia no corazón. Aquel negro era galego”.

“Os labregos ven o Estado en figura de recaudador das contribución”.

“Galicia padece aínda esta caste anacrónica de caciques; pero tamén é certo que a padece toda España. Tamén hai chinches en toda España, e nalgunhas rexións consideran as chinches como unha plaga inevitable. Por algo dicía un ilustre profesor español que “o caciquismo era unha institución de dereito natural”. Os caciques nacen e medran en calquera clima do mundo, coma os pelos da barba”.

Parágrafos semellantes ós escolmados atópanse a oito en todo o libro, que remata coa publicación dos coñecidos afiches dedicados á árbore, á vaca e ó peixe. E un non pode menos que sorprenderse de se atopar con semellante mercadoría coa engulema de que foron compostos para regalía de Alexandre Bóveda. A verdade é que Castelao sentía verdadeira necesidade de refuxiarse no humor á procura de acougo para o seu espírito, logo dun anaco de prosa apaixonada.

De tódolos xeitos, a pesar de que o pequeno retrinco escrito a carón do suicida, os escritos do des-

terro en Badaxoz e o Libro I de *Sempre en Galiza* son moi distintos, teñen en común o feito de seren obras meditadas e elaboradas seguindo un esquema preliminar, como corresponde á creación artística. Pero a creación artística esixe un esclarecemento previo no ánimo do autor, e mesmo por eso poderíase pensar que o humor non ten por que xurdir nela dun xeito espontáneo, coma a necesidade de que falamos, senón que pode ser posto á mantenta, coma un simple adobío.

Mais non hai tal. Por non alongar este traballo con novas citas, invitámo-lo lector a verificar unha análise demorada doutros textos máis intuitivos, coma o Libro II de *Sempre en Galiza*, escrito no 1940 en Nova York, revolto e alporizado a semellanza do ánimo do autor; un libro escrito a golpe de ondas que saían da súa memoria sen orde prevista e que por eso semella todo el unha confesión. Coma o Libro III, escrito no 1943 en Bos Aires, cando as esperanzas dunha repatriación honrosa se alongaban indefinidamente, e no que os estados de ánimo se ven nidiamente reflectidos en cada páxina.

As páxinas iniciais dos Libros II e III de *Sempre en Galiza* son testemuños claros da tristura, da desesperanza e da saudade que decote dominan o ánimo do autor. Non embargantes, axiña xorde nel a ironía liberadora, e o *humorismo sarcástico* ou *benévolo* chega a facerse patente para liberalo dunha tensión emocional.

Entendemos que todo o devandito debe levarnos á conclusión de que na complexísima personalidade de Castelao hai dous riscos fundamentais, dúas características sen as que non é posible imaxinar e

entende-lo verdadeiro Castelao: o sentido do *humor* e a *sensibilidade moral*. A partir de ámbalas dúas podemos explica-las distintas proxeccións do home, así como a obra do artista.

## AS CLAVES HUMORÍSTICAS DE CASTELAO

Estamos ante un nacionalista galego que fai humorismo como creación artística. Un home que se identifica coa terra, coa cultura e coa Galicia popular. Unha obra que é a interpretación artística do que a súa sensibilidade moral percibiu como a Galicia verdadeira. Por eso na arte de Castelao cómpre distera-la obra gráfica da literaria.

Na primeira aparece moi claramente como fin útil a defensa da xente humilde que atura impotente unha explotación secular. O humorista gráfico entregouse á tarefa de troca-la mentalidade colectiva para acadar unha Galicia nova e digna, responsable do seu propio destino. Había que desentangaraña-lo pobo, e para eso o xornal e o debuxo de humor eran as mellores armas. Na creación literaria o fin útil non é outro cá consecución dun humor autenticamente galego, con valores arrincados da Terra, re-creados polo artista. Procúrase o nacionalismo na arte, o rexurdir da propia cultura, o prestixio do idioma para crear unha mentalidade nova con fe no futuro.

### OS PERSONAXES

Centremos agora a nosa atención na obra literaria de Castelao, xa que a gráfica será obxecto dunha análise posterior, e tentemos subliña-los factores esenciais do seu humorismo.

O primeiro que descubrimos é a simpatía polo home que o leva incluso a humaniza-lo inerte. A Cas-

telaio a paisaxe en si impórtalle pouco. A súa ollada non se detén na tona das cousas, senón que posúe un poder penetrante que lle permite afondar nelas e descubrir matices ocultos. Aquel teimoso "pero na paisaxe hai máis" que murmura a carón da natureza expresa a súa convicción de que o importante é o home, e que non abundan os ollos para ver e senti-la vida.

Non é cousa doutro mundo pinta-lo intre no que a terra vai durmir virando as costas á luz, nin o val afundido na chuvia, nin a noite de luar, nin a mañanciña de domingo cos montes tinguidos de azul, nin o vello castelo feudal engalanado cunha tona de ouro e prata... Pero na paisaxe hai máis, pois naquel muíño cantareiro dous namorados dan o primeiro bico e pola congostra vai o estudante de crego pensando na moza de pano vermello que lle roubou a vocación...

Si, na paisaxe hai máis, e ese algo máis é mesmamente o que lle interesa ó humorista. Na obra de Castelao o protagonista é o home. Ó reparar na súa condición comprobamos que son xentes humildes da Galicia traballadora, habitantes do medio rural ou das pequenas vilas labregas ou mariñeiras:

- A *Marquesiña*, de peñños descalzos, que non tivo nenez.
- A Baltasara, criada pola caridade de todos, que chora na procesión por non ter por quen chorar.
- Rosiña a costureira, que colleu o mal de San Lázaro.
- Martiño, o parvo, que arelaba ser dono do campanario da igrexa.

- O *Rifante*, mariñeiro orgulloso da súa honradez.
- Sabela, a peixeira, leda e fermosa, avellentada no traballo.
- A velliña que casara de moza por amor, que viviu amando tolamente ó home, e que pediu a morte cando el lle faltou.
- A *siña Sinforosa*, velliña mandadeira de oficio, que rezaba por tódolos afogados no mar.
- O *Profundador*, barbeiro de sábado, consciente das súas limitacións por non saber latín.
- Bieito, o vello emigrante que volveu ó cabo de trinta anos para recuperar un ichavo soterrado, no que deixara un cacho de alma.
- O negro Panchito, galego de adopción e emigrante fracasado por mor do sol e da saudade.
- A vella que non coñeceu o pai da súa filla, pero bendicía o seu nome.
- O vello Saramaguiño que pasou a vida cacheando tesouros.
- Don Froitoso, o vello romántico, que non aceptaba o paso dos anos.
- A vella Fachuca, da cor da terra, sempre a pedir polas portas vestida de farrapos.
- A señor Antón, pintor de retratos por encarga, que facía de memoria.
- O neno Migueliño que agarda a chegada do pai emigrante.
- O emigrante fracasado, que volve metido nun traxe frouxo, os ollos encoveirados, tusindo...

— Dona Florinda, que casou dúas veces arelando ser nai, e toleou de vella sen conseguilo.

— Dona Micaela, que gardaba en frascos de augardente os froitos merados dos seus amores, coidándoos con agarimo de nai.

¿Que teñen estes personaxes en común? Que son xente do pobo; que espertan a nosa simpatía e nos inspiran un gran respecto. Abundan os vellos, dos que dixera Castelao que “que espertan en nós sentimentos de cristiáns”. Pero, en xeral, todos eles fan vibra-la nosa sensibilidade e con todos nos identificamos plenamente.

Hai outros personaxes que non nos moven á tenrura, que nos resultan alleos, que incluso nos causan risa. Son os creados polo humorismo de ton sarcástico que en ocasións utiliza Castelao para ridiculizalo egoísmo, a hipocrisía, o orgullo, e demais actitudes censurables.

Son individuos coma o fillo de Rosendo, que casou cunha muller gorda, vella e rica, porque as letras que aprendera non eran dabondo para vivir do traballo de seu miolo, e o señorío herdado non lle permitía vivir do traballo das mans. Ou coma o Romualdo, home frío, de cortesía co chapeo, escribente do concello e borrachón, bo catador de viño –calidade que seu pai lle deixara en herdo–.

Pero aínda nestes casos a denuncia non supón a aldraxe. Hai no relato unha condena moral e ó tempo un aceno compasivo, coma o daquel que pensa: “¡Lástima de home! E ó mellor é bo”.

Movéndonos ó amor ou á compaixón polos seus personaxes, Castelao tenta conseguila nosa solidariedade con tantos e tantos seres anónimos de sen-



timentos nobilísimos ou fraquezas cativas; xentes boas e sinxelas, que nos moven á identificación cordial con elas.

Castelao fainos lembrar que o home é un ser social, e non unicamente por ser membro dunha comunidade organizada e polas obrigas contraídas ó acepta-las pautas de conducta imperantes, senón porque dentro de nós sentimo-lo lume aceso do noso ser espiritual, para sufrir e gozar coa tristura ou coa ledicia dos demais.

## O AMBIENTE

Castelao confesábase *un ruralista*. O seu ruralismo viña dado en boa medida pola convicción, a clara conciencia de que a Galicia verdadeira era a Galicia popular, aquela Galicia traballadora do agro, do mar e dos pequenos obradoiros artesanais. Como artista primeiro e como médico despois, Castelao simpatizou e identificouse coas xentes campesiñas e aprendeu a ama-las súas tradicións, o seus costumes, conservados durante séculos a pesar da opresión esmagadora do poder dominante.

O *ruralismo* tiña por forza que se reflectir na súa arte, e así os costumes, as tradicións, e diversas manifestacións etnográficas están presentes no seu humorismo.

As crenzas populares nos poderes máxicos, a animoloxía, plásmase nos seus relatos:

— *Na cova dos carcamáns vive unha dona encantada que ven peitearse cada mañán nas pedras da beiramar.*

— *Martiño o parvo véngase dos pícaros falándolles con voz medoñenta da Santa Compañía.*

— *Na novena de difuntos, a igrexa estaba inzada de medos. En cada vela escentilaba unha ánima, e as ánimas que non cabían nas velas acesas acochábanse nos currunchos sombríos.*

— *A aldea sen xente foi un castigo divino polo roubo no mosteiro de Armenteira.*

— *O piñeiro alcendeu as súas velas ó paso do Viático.*

— *O bruxo da montaña fai esconxuros para esco-rrenta-la tormenta.*

A cultura popular galega, aínda viva en boa parte do medio rural, é riquísima e cumpría recollela e estudiala denantes de que desaparecese esmagada pola “civilización e o progreso”. Os parrafeos amorosos entre mozos e mozas, as cantigas de regueifa, os ditos populares están cheos dun finísimo humor que Castelao captou e reproduciu na súa obra. Así en *Os vellos non deben de namorarse*, o diálogo entre don Saturio e Lela, ou o do carabineiro, Lela e as mulleres do coro, son un reflexo fiel dun xeito de falar especificamente galego, cheo de gracia e ironía sutil. Non faltan tampouco o *pranto*, o *entroido*, o *San Xoán* e demais fenómenos sociolóxicos de fonda raigame no país. Están recolleitos tamén ditos populares de orixinalidade singular:

—¿Non sabes ti que é *o galo do mundo*?

—A este hai que *abaixarlle as orellas*.

—Cando me poño teso, *arrímanse os cans ás paredes*.

—*Quen vos pariu que vos lamba*.

—*Non madura esta pera para ningún melro*.

–Deixácheste rular por un *pito cairo*.

O *ruralismo* non é en Castelao sinónimo de chocalleiro, senón, pola contra, a exaltación da tradición.

Comentando un gran cadro de Teniers nun museo de Bélxica, chegou a dicir:

*“Eu son ben ruralista, pero se hei dicir a verdade, Teniers non me enche de todo. Pinta ben, non hai volta que darlle; pero... a min paréceme que o seu ruralismo non ten a finura que debe ter, nin o lirismo nin nada capaz de engaiolar a un home verdadeiramente cultivado. E o ruralismo é outra cousa que mexar contra un pau ou vomitar viño tinto”.*

E, ó falar da personalidade na arte, lémbmanos:

*“Aloumiñando a eito a nosa enxebreza, sen afucinar laiadamente diante das modas alleas, podemos chegar a conquistar unha Arte nosa, que sexa a carón das outras o que a nosa paisaxe é a carón das demais paisaxes do mundo.*

*Non ten volta. Desviados da terra por non querer ser miñocas faguémonos monas, e ós nosos paisanos que teñen unha arte de seu, máis verdadeira e máis outa, fitámoslos desde a nosa maxinada outura cultural sen reparar en que eles viven e que teñen unha Arte que é a expresión do sentido da súa vida”.*

Se a través dos seus personaxes Castelao tenta rillar a nosa sensibilidade para espertar en nós sentimentos de solidariedade, co *ruralismo* das súas narracións, co ambiente dos seus relatos tenta a nosa identificación co pobo, coa realidade social galega.

## O HUMORISMO MACABRO

Wenceslao Fernández Flórez afirmaba que calquera poeta ou escritor –incluídos os festivos– podería ser precoz, pero non humorista.

Compartimos plenamente esta opinión, e entendemos que Castelao só acada a madureza necesaria para comezar a ser mestre indiscutible do debuxo humorista a partir do 1916, e non unicamente polo dominio logrado na técnica do deseño e na elaboración do pé respectivo, senón tamén polo arriquecemento da súa vida interior como resultado da integración nas *Irmandades da Fala*. A partir deste momento, Castelao tería sempre claras as ideas e a elas gardaría fidelidade ata a morte.

Se temos en conta que, á hora da creación artística, a literatura era para Castelao secundaria con respecto ó debuxo, e que a *vontade artística* que guiaba ámbalas producións era moi distinta, entenderemos que a madureza do humorista no eido da narración chegase aínda máis tarde. Así se explica que demorase a publicación do seu primeiro traballo literario ata o 1922, ano no que saíu do prelo *Un ollo de vidro*.

Pero o Castelao humorista de *Un ollo de vidro* non é aínda o humorista pleno que coñeceremos en *Cousas*, *Retrincos*, *Os dous de sempre* e *Os vellos non deben de namorarse*. A narración *Un ollo de vidro* é, a pesar das súas innegables calidades, unha obra do Castelao humorista literario aínda non maduro. A técnica narrativa non se repetirá na súa produción, e o tema e tratamento do mesmo unicamente poderá ser lembrado no breve epílogo de *Os vellos*

*non deben de namorarse*, por motivos que logo comentaremos.

E é que –e isto coidamos que é importante subliñalo– na creación literaria Castelao fixo sempre, agás no caso de *Un ollo de vidro*, humorismo benévolo, no que o lirismo, a tenrura, a compaixón... aparecen como elementos peculiares e definitorios da súa obra. Un humorismo inspirado polo amor ó seu pobo.

Non é o caso de *Un ollo de vidro*, que por algo aparece en escolmas do chamado *humorismo negro*. De certo, *Un ollo de vidro* pertence ó xénero do *humorismo macabro*, unha forma específica de humorismo que se xustifica por ser un intento de supera-la propia debilidade ante o conflito supremo: o da morte inevitable. Efectivamente, cabe pensar que se somos quen de rir da morte, deixaremos de terlle medo –eso coidaba tamén Castelao aquela noite que pasou co suicida, cando escribiu o *retrinco* para escorrenta-lo medo–.

Polo tanto, non é o tema da morte en si mesmo o que lle confire o carácter *macabro* ó humorismo. Nin o conto da vella que se despide do homiño morto con aquel "*deica logo, Eleuterio*", nin o do gaucho que morreu na Pampa arxentina, deitado na mesa do billar, con catro luces acesas nas esquinas; nin o dos bois que, camiño do matadoiro, se despiden ata a feira dos coiros; nin moitas outras narracións de Castelao que xiran arredor da morte teñen nada de macabras. Esta adxectivación esixe a burla da morte. E unha obra de humor será tanto máis macabra cantos máis elementos escatolóxicos, para trata-lo que de feo e arrepiante pode haber na morte, se utilicen.

A mofa da morte é evidente en *Un ollo de vidro*. Esa é a primeira intención do autor, que no limiar nos di:

*"A morte non me arrepiá e o mal que desexo ó meu nemigo é que viva até sobrevivirse"*.

*"Eu son dos que estruchan a cara para apalpar a propia calivera e non fuxo dos cimenterios endexamáis"*.

E a burla conséguese polo tratamento da narración, feita ó xeito do enterrador amigo "que se ten por home de ben, e cóntame cousas tráxicas que fan rir e cousas de rir que arrepián".

De tódolos xeitos, interesa reparar en que nesta narración as cousas que arrepián son as menos. O relato pode feri-la sensibilidade do lector nuns poucos parágrafos que van desde a perda do ollo grolo do protagonista, aínda vivo, por culpa dun peteirazo dun galo fachendoso á perda da carne mortal no fondo da cova, e pouco máis:

*"Deitado na miña caixa de pino repousei moitísimos días, tantos que perdín a conta. Apodrecín axiña e ós poucos días de enterrado escomenzaron os vermes a facerme cóchegas."*

*Cómpre decir que eiquí non está permitido presentarse en sociedade con farrapos de carne fedenta apegados nos ósos, pois os esqueletes, que non ven nin comen, ulen tan ben como os vivos; así foi que namentras os vermes non manxaron a pouca freba que trouxen, non puden erguerme. (...)*

*A carón de mín enterraron un e para sair de dúbdas petéille na súa caixa:*

*–¿Hai andacio na cibdade?*

*–¡Eu que sei!– respondéume unha voz coma se saíse por unha boca chea de papas. (Debe de ter xa padre a lingua.) (...)*

–¿E logo il haberá folga de médicos?

–Non hai folga, non; pois denantes de enterrarme, dous médicos arremangados coma dous cortadores abrironme a cachola cun serrón”.

Estes retallos das memorias do esqueleto, arrepiantes por te-lo sentido da realidade, están unicamente no comezo da narración. Desaparecido todo vestixio da vida anterior, a *vida dos mortos* é cousa fantástica e, a pesar dos suicidas, vampiros e reencarnacións en lagarto para cumprila obriga co Santo Andrés, imponse ese *bo gusto* característico na obra de Castelao e o conxunto dulcíficase.

En canto á técnica narrativa, Gonzalo Torrente Ballester sinala moi acertadamente que *Un ollo de vidro* ten a aparencia dunha noveliña curta, dunha *nouvelle* no sentido francés ou dunha *novela* no sentido cervantino, pero non é tal porque lle falta a unidade no argumento, a trabazón dramática que axunte nunha sociedade os mortos do cemiterio para algo máis que bailaren nas noites de lúa clara. O mesmo Torrente apunta que Castelao non tentou esa unidade porque o seu propósito non foi escribir unha historia, senón valerse de historietas de mortos para os seus fins satíricos, talmente coma Quevedo cando escribe o *Sueño de las calaveras* ou outro soño calquera.

Pero entón xorde en nós unha pregunta: ¿Que é *Un ollo de vidro*? Ou, mellor aínda, ¿por que ese humorismo macabro e esa estraña composición?

A nosa interpretación é a seguinte: sabemos que a creación literaria de Castelao tiña como finalidade principal facer arte galega. E para iso non abondaba con tratar asuntos galegos, senón estudar e aprender da cultura popular galega, que é a expresión do sen-

timento da vida dos nosos paisanos. E o que era válido para a escultura, a música ou a poesía, érao tamén para o humorismo. Na tradición humorística galega, o humor á conta da morte está firmemente asentado. ¿Que outra cousa son os contos da lareira sobre a Santa Compañía, a Estadea, os aparecidos, reencarnacións, premonicións...? Quizais non sexan humor para quen crea con fe cega na súa veracidade –se é que algunha vez houbo alguén que de verdade os crese–, pero, ¿que outra cousa poden ser máis ca *humorismo macabro* para quen os argalla, para quen os conta coma certos sabendo que non o son?

Tamén Castelao debeu de entendelo así cando fixo que o esqueleto de *Un ollo de vidro*, coñecedor de tódolos misterios da cova, gardase o segredo da Santa Compañía porque “a Santa Compañía fai falla nas cociñas mornas ó redor da lareira, cando zoa o vento nas tebras da noite”.

Temos, pois, en principio un humor tradicional galego baseado na morte e nos mortos que deixan o sartego cada noite como posible fonte de inspiración de *Un ollo de vidro*. Atopámonos, ademais, ante un home que fixo a carreira de medicina entre vísceras e ósos e familiarizado, polo tanto, nas bromas estudiantís con expresións semellantes ás escolmadas, verdadeiramente macabras, incluso crueis nun ser tan fondamente sensible. Pode que houbese máis circunstancias que influíron na creación ou no contido de *Un ollo de vidro*, coma algunha obra de Vicente Risco segundo suxire Carballo Calero. Pero quizais non estea de máis lembra-la data de publicación do libriño, en 1922, poucos meses despois de ter rematada a viaxe por Europa, pensionado para estudar

augaforte, litografía e gravado. Castelao volveu verdadeiramente engaiolado pola arte dos primitivos flamengos e, sobre todo, polo humorismo do Bosco, Brueghel o Vello e Huys.

O día 1 do mes de Santiago de 1921 escribía no seu Diario:

*"Pero diante dos primitivos o entusiasmo fica preso para sempre dentro da nosa cachola, e este amor meu polos vellos mestres levareino comigo á miña Terra e queira Deus que florezá".*

Vexámo-lo que escribía logo de visita-lo Museo de Belas Artes de Bruxelas e admira-la obra dos primitivos:

*"Día 27. Hoxe pasei un bo día no Museo antigo. Estou verdadeiramente tolo cos primitivos flamengos. Pasei toda a tarde diante de tres cadros: **As tentacións de San Antón** de Bosch (comenzos do XVI), **A caída dos anxos rebeldes** de Brueghel o Vello (1564-1637) e **O xuício derradeiro** de Huys (1525-1571). (Estes cadros están escritos por orde de mérito). Estes tres artistas aproveitaron tres asuntos serios para divertirse dando saída ó seu humorismo de raza que non se aviña ben cos asuntos preferidos da súa época. O cadro do Bosch está cheo de humor e de caricaturas xeniais; verdadeiramente San Antón non podía meditar á beira de tantas cousas divertidas. E logo non hai dúas, nin tres nin, catro: hai un cento. Asombra o inxenio de Bosch ollando este cadro, tan ben pintado ademais e con unha paisaxe fermosísima. Copiei tres cousas que deixo pegadas aquí. A primeira é unha figura peluda que vai na popa dun barco moi divertido, leva unha espada espetada nunha perna ó xeito valente, do cu sáelle un garabullo e no garabullo leva un paxaro encoiro que lle dá peteirazos a unha vella que*

*anda aboiada. A segunda é ese bandullo cun coitelo espetado; é unha cousa ben expresiva e dun grande humorismo. A terceira é xenial, o aspecto da figura que vai diante co moucho na cabeza fai rir; o tipo que vai detrás é dun humorismo fondo, é un lombudo e coxo ó mesmo tempo, con aspecto de pobre de pedir, coa súa zanfoña pendurada. Pois ben, esta figura ten un detalle de humorismo que non maxinaría o mellor humorista inglés: este malpocado é coxo porque ten... ¡un cravo espetado no pé! ¡E colosal!*

*O xuício derradeiro tamén está cheo de humor. Saen as xentes segundo o que foron na vida. Nese debuxo que está á beira vese un brazo cun coitelo e unhas plumas de galo no cu. Este brazo vai espetarlle o coitelo a un home que ten a cabeza e parte do corpo metidos nun saco que parece un glande.*

*A caída dos anxos, de Brueghel, é un asunto para inventar cantas tolerías se lle poidan ocorrer a un. Os anxos ó caeren do ceo van tomando formas de bichos raros e por moito que se poida discurrir coído que Brueghel é definitivo. Neste cadro hai centos de figuras maxinarias, a cada unha máis divertida. Deste cadro copiei dúas figuras, a primeira, como se ve, é verdadeiramente un anxo caído; ten órgaos de muller e ó doblarse sáelle un peido; a rabia faille morder un pé. A segunda é unha especie de arrán con pernas de polo que se desabrocha un bandullo para mostra-las ovas que ten dentro e ri a condanada, pensando nos fillos que terá".*

O humorismo negro e macabro dos primitivos flamengos chegou a impresionar a Castelao ata o punto de que algunha destas figuras copiadas utilizouna posteriormente nas súas estampas, ademais de suxerirlle outras semellantes, algunha das cales tamén

chegou a utilizar. E non só copiou ou ideou figuras para as súas cousas, senón que incluso chegou a imaxinar un cadro grande que logo non realizou, aínda que si utilizou algunha das escenas ideadas.

Non hai dúbida de que esta profunda impresión non tiña por que reflectirse exclusivamente na creación plástica, senón en toda a creación humorística libre de calquera compromiso extraestético. Non é que os primitivos flamengos induciran a Castelao a escribir *Un ollo de vidro*. O texto estaba escrito xa en 1920 e leuse como introducción á conferencia *Humorismo, debuxo humorístico e caricatura* que o propio autor pronunciou na Coruña co gallo da exposición das estampas do *Álbum Nós*. O que pensamos é que Castelao andaba por este tempo á procura das liñas mestras que lle servisen para emprende-la tarefa de facer humorismo galego á marxe da anécdota social de cada día, e que o encontro co humorismo do Bosco e Brueghel –que “aproveitan asuntos serios para divertirse dando saída ó seu humorismo de raza”– moi ben puido animalo a tomar como base o humor macabro de creación popular galega e darlle aquelas memorias dun esqueleto ó seu amigo íntimo Xaime Quintanilla para que as sacase na editorial Céltiga co título de *Un ollo de vidro*.

De ser así, a falla de unidade na narración, comentada por Torrente Ballester, non tería que preocupar a Castelao. Como introducción á conferencia non era precisa esa unidade, e agora viña se-lo grande cadro que non acadou realización. Coma un dos cadros de Brueghel, ateigado de escenas distintas das que el mesmo chegou a dicir que cada unha “era un refrán en acción”.

Repetimos que o Castelao humorista de *Un ollo de vidro* tiña “vontade de facer” e tentaba dar cos elementos axeitados para crear humorismo galego, tan galego nas formas de expresión e no contido coma no idioma empregado. Daquela, a súa admiración pola arte da invención, na que a fantasía e a imaxinación quedan ceibes para suxerir novas formas que non existen na Creación, era evidente. Por Risco sabemos que Castelao se interesaba menos por comprende-lo que as cousas son en si, ou o que significan para nós, ca polo que podemos aprender contemplándoas. Para Castelao, cada cousa era un símbolo, que vale o que suxire polas ideas e sentimentos que fai nacer no espírito, pola significación allea a ela mesma que ten en nós. Tal é a orixe psicolóxica de toda arte simbolista, e Castelao definíase entón como simbolista. Non embargantes, temos para nós que se Castelao como espectador podía contempla-la vida con ollada *intelectiva*, como humorista é un expresionista, e a súa arte é a expresión dos sentimentos.

Precisamente por eso, o humorismo negro ou macabro non lle podería servir máis adiante e abandonouno; ata ese epílogo de *Os vellos non deben de namorarse*, no que os esqueletos aparecen de novo a falar, máis ca nada polo efecto teatral que con eles se consegue no remate da obra. Con todo, *Os vellos non deben de namorarse* non é unha obra de humor macabro.

## TEMA, NÓDULO INTELECTUAL E REVESTIMENTO

Pensamos que co devandito a obrigada pregunta de cal é a temática da obra humorístico-literaria de Castelao está xa respondida. Así é; non hai dúbida de que o tema constante en Castelao foi Galicia. A Galicia, colectivamente humana diferenciada, abafada polo centralismo, o caciquismo, o atraso económico, a incultura... E, ende ben, unha Galicia viva, resistente a unha persecución asañada de cinco séculos; un pobo que se defendía instintivamente empregando as armas da *lingua*, o *humor* e a *espera*, tres características antropolóxicas do home galego en opinión de García-Sabell; tres armas que teñen demostrado a súa eficacia, xa que gracias a elas Galicia non puido ser aniquilada. Galicia é Galicia porque a súa xente fala o idioma propio, porque a súa xente se atrincheirou fronte á adversidade no humor, porque soubo non perde-la fe en si mesma, confiando –cando non se podía facer outra cousa– na espera. Ou o que é o mesmo, na non entrega. Nunha palabra, porque a lingua, o humor e a espera foron unha coiraza tripartita que funcionou coma un todo intimamente trabado.

Castelao preséntanos no seu humorismo a faciana da Galicia verdadeira. Amósano-la súa xente, os seus costumes, as súas tradicións. Dinos: esta é a Galicia rural, a Galicia auténtica, a que aturou e resistiu durante séculos a opresión do poder dominante e da Galicia urbana, aburguesada e castelanizada. E ó presentárno-la Galicia auténtica chámanos á solidariedade con ela. “As figuras humanas de Castelao non reclaman o doado choromiqueo, nin a branda compaixón. Piden o sorriso empatizante, por

riba da dor que elas expresan”, dinos con pleno acerto García-Sabell.

Para levar adiante esta tarefa, Castelao tiña que amosar nidamente a *realidade galega* e esquece-lo admirado simbolismo, enigmático e fantasmagórico, dos primitivos flamengos. Mais o seu realismo non será un *realismo obxectivo*. El mesmo tennos dito que desexa ser un intérprete da vida ó xeito dos poetas, para expresa-los estados do espírito. Esta arela farase realidade no Castelao de *Cousas*, *Retrincos*, *Os dous de sempre* e *Os vellos non deben de namorarse*.

Á procura das claves humorísticas de Castelao mergullarémonos nelas, así como nas *Verbas de chumbo* e no Libro I de *Sempre en Galiza*, onde, como vimos, o humor está tamén presente.

Para comezar, non estará de máis disterar nos relatos humorísticos de Castelao o *nódulo intelectual* –argumento e exposición– e o *revestimento* ou explicitación daquel por medio da palabra.

Unha primeira observación fainos comprobar que se o humorismo radica principalmente no nódulo –que vén sendo a proxección sentimental do autor–, en *Cousas* e *Retrincos*, as obras máis perfectas do humorismo de Castelao, esta realidade é absoluta. A prosa cumpre outra misión, certamente importante, cal é a de producir no lector un gozo diferente: o pracer estético. De aí que Castelao confiase máis no esforzo e na conciencia artística ca na inspiración no momento de exercer-lo “oficio” de escritor, como di Marino Dónega.

E, fixando a nosa atención no nódulo da narración, decatámonos de que o humorismo presenta ás veces –as máis delas– unha faciana *benévola* e outros casos unha faciana *sarcástica*. Pódese dicir que,

en xeral, o humorismo benévolo agroma xunto co lirismo na creación marcadamente imaxinativa, evocadora. En cambio, a ironía mordaz, o humorismo sarcástico, xorde ó trata-la realidade presente.

Ámbalas situacións repítense teimosamente nas páxinas de *Sempre en Galiza*.

Pero esta observación explica ademais a diferenza entre o humorismo sarcástico de moitos debuxos de *Cousas da vida* ou das *Verbas de chumbo*, e o humorismo benévolo de *Retrincos* ou *Cousas*.

O humorismo permite unha grande variedade formal que se dá tamén en Castelao. Sen embargo, pódese sinalar como un dos esquemas máis comúns no seu humorismo benévolo o que vén dado pola simultaneidade de dous momentos ou dúas escenas: unha primeira que diverte e que nos move á risa, e a segunda que fai vibra-las cordas da nosa sensibilidade e nos move á tenrura.

De resultas, sentiremos en nós mesmos o humorismo coma unha emoción; a emoción de quen se sabe posuidor da verdade, de quen sente a seguridade da concepción total fronte ó detalle, fronte á aparencia. En definitiva, ficará en nós, nos nosos beizos, o sorriso de simpatía, de identificación cordial, de solidariedade co protagonista.

Vexamos algunha narración típica do humorismo benévolo de Castelao. Collámo-los retrincos de *Peito de Lobo* e *Sabela*.

### **Peito de Lobo**

O conto consta de tres tempos. O primeiro comeza co clima de tensión creado pola falcatruada dun mozo bromista que, por diverti-la xente, aldraxa a un

veciño, humilde pescador, grande e feo coma o demo, pintando o seu rostro no dun cabezudo das festas. As cousas poderían rematar mal porque o home, tolo de carraxe, tentou esnaquiza-lo cabezudo e mailo autor. Ende ben a tensión baixa cando temos noticia de que Peito de Lobo ficará na casa a roe-lo seu cabreo, e que o mozo, arrepenido e medoñento, limpará de espullas o fociño do cabezudo, que fora o que máis amolara a súa vítima.

Este primeiro tempo resólvese coa amizade entre burlador e burlado, logo dunha leria raposeira.

O segundo é radicalmente distinto: nas festas do ano seguinte, Peito de Lobo supera o seu complexo, apaña unha carpanta de anís escarchado e baila co cabezudo na praza pública, dálle bicos e apertas, e chámalle “meu irmanciño”. Incluso no terceiro ano o cabezudo saíu coas espullas no nariz por mandado seu. Considerábase un pouco inmortalizado.

O terceiro tempo vai couta-la risa vouga que puidera xurdir no anterior. Por eso esta derradeira parte comeza cos parágrafos seguintes:

*“Fuxiron os anos e fuxiron as sardiñas para os xeiteiros. Peito de Lobo envellecéu de tempo e de fame. As festas viñeron a menos, como os quiñóns dos mariñeiros. (...)”*

*O cabezudo non volveu sair. O sancristán puxo enriba da cabeza de cartón o tumbo dos difuntos, e coa humidade do inverno aplacóuse e quedou esmagada. Peito de Lobo tampouco volveu a sair. Un «aire de fele-sía» deixouno tolleito”.*

Cando o seu amigo o saudou agarimoso, Peito de Lobo ollouno con ollar de peixe podre, e a súa muller díxolle con bágoas nos ollos:

*–“¡Alá se foi o cabezudo, señor!”*



Na combinación dos tres tempos está o humorismo. A primeira parte relativízase en si mesma, pero as outras dúas son complementarias. "Para non enlarmarse na risa, non hai cousa millor que buscarlle o lado triste, suscita-la compaixón e a piedade", dinos Fernández de la Vega.

### **Sabela**

Temos para nós que o belísimo retrinco de *Sabela* acada o máis alto valor humorístico nos últimos parágrafos do relato.

Hai na primeira parte a descrición dun ambiente festeiro co comentario irónico de tipos e costumes e a pintura graciosa dos protagonistas mozos en bailes e troulas. A ledicia desta narración queda compensada coas reflexións do home feito, que volve á vila como deputado, cheo de preocupacións, e a quen o baile parece agora cousa de parvos.

Ó longo do relato interveñen outros elementos que dan consistencia ó humorismo, mais ¿en que momento sentimos aquela emoción que nos apreixou nos retrincos anteriores? Como dixemos, pensamos que ó remate do relato:

*"Miróume, fite a fite, cos ollos mergullados en bágoas, e ó pasar o carón dela síoume con voz entremecida estas verbas:*

*—¡Meu bailador!"*

Quitemos este anaco e imaxinémo-lo protagonista cando atopa cunha muller "gorda de ventre, de pernas e de brazos; a cara inflada e bermella; a boca sen dentes; a postura de regateira". Imaxinemos esta muller botándose a el a berros para lle dar unha gran-

de aperta, como cumpriría esperar da súa figura groseira. Sen dúbida, o retrinco non sería o mesmo. O que nos conmove é a sensibilidade, a discreción, o agarimo daquela pobre muller que perdeu a súa beleza no duro traballo do peixe.

Nos contos de Castelao demóstrase que unha tarefa do humorista é ensinarnos a non rir indebidamente. No feixe de relatos recolleitos en *Cousas* hai varios nos que o autor nos dá esta mesma lección. Primeiro é ó falarnos dos velliños que viviron sempre xuntos amándose tolamentemente. Cando a xente ri daquel "deica logo, Eleuterio" co que a vella despide o home morto, explícanos que todos riron porque ningún se decatara de "con canta dor a vella namorada chamará pola morte aquela noite de inverno".

Logo, ó falarnos da tolemia da velliña dona Florinda, que anda a dicir que lle naceu un fillo "e todos se botan a rir porque as xentes xa non saben emocionarse".

Aínda no conto triste de dona Micaela que gardaba en frascos de augardente o froito merado dos amores, repítenos teimoso: "Non vos riades, porque o conto é triste".

## TÉCNICA NARRATIVA

Reparemos agora na técnica narrativa que Castelao segue na creación humorístico-literaria.

Primeiro de nada imponse a referencia ó *engado* que a narración exerce sobre nós, os espectadores; unha atracción que non nos permite distanciarnos da historia contada, senón que nos obriga a mergullarnos no asunto e a vivilo cos propios protagonistas. É coma se percorresémo-lo fío do relato, coma se fixesémo-lo camiño todo da man do autor.

Coido que esta atracción engaiolante non hai que procurala soamente no interese que poida te-lo *asunto*, senón no idioma aparentemente sinxelo aínda que moi coidado, de prosa clara e ton familiar, que Castelao utiliza. El mesmo tennos dito que quixo ser “un ventureiro das letras” des que se decatou de que hai máis beleza nas floriñas dos campos ca nas flores de xardín.

Faise tamén evidente o dominio da narración curta. Incluso *Os vellos non deben de namorarse* é unha cadea de cadros moi breves nos que Castelao loce a súa capacidade de síntese. Téñase en conta, ademais, que a única novela da súa autoría, *Os dous de sempre*, foi escrita seguindo un estrañísimo método de traballo que resultaría inconcibible noutro autor que non fose, coma Castelao, cultivador da forma breve, e brevísima, na literatura e caricaturista a un tempo.

O *modus operandi* do Castelao escritor en *Os dous de sempre*, dado a coñecer por Piñeiro, foi o seguinte:

- Previamente trazou o proxecto completo da obra. O que na técnica chamariamos esquema xeral.
- Reduciu cada capítulo a unha ficha. Ou sexa, o esquema parcial de cada capítulo.
- Elaborou as 42 fichas correspondentes a cada capítulo prevendo a ligazón dos mesmos.

Deste xeito podía desenvolver calquera capítulo en calquera momento, atendendo á inspiración, xa que sempre as levaba consigo.

Esta capacidade de síntese levouno a facer relatos tan breves coma *A Marquesiña*, os afiches da árbore, a vaca e o peixe, ou os do militarismo, o clericalismo e o semifeudalismo. Son textos nos que se consegue a máxima expresión na mínima extensión. Son relatos escritos coa técnica do caricaturista.

Máis aínda; se os afiches dos símbolos de Galicia e *A Marquesiña* están escritos con técnica de caricaturista, os do militarismo, o clericalismo e o semifeudalismo son auténticas caricaturas sarcásticas feitas con palabras na vez de liñas.

Castelao era perfectamente consciente da técnica que estaba a empregar. Na presentación destes deseños literarios, dinos textualmente: “Adicarei este capítulo ós elementos que produciron a guerra civil, e para eso vou reproducir unha *caricature* que compuxen en Barcelona, mellorándoa no posible”.

Caricaturas son tamén as descrições dos ricos e pobres estremeños e galegos que aparecen en *Verbas de chumbo*, mesturados e un tanto confusos, pero que, unha vez ordenados, fan máis evidentes os riscos dos deseños e a intencionalidade do autor.

## Os ricos

---

### *Estremeños*

- Comen porco e teñen cara de ictericia.*
- No inverno sonean a carón do braseiro, e no verán dormen.*
  
- Reparten esmolos de dous céntimos.*
- Teñen administradores para os seus bens.*

### *Galegos*

- Comen e beben dabondo para morrer de apoplexía.*
- Dormen pouco cavilando no diñeiro que teñen a rédita ou no pleito que lle van poñer a calquera veciño.*
- Fan caridades con verbas tan bonitas como estas: “Que Deus o ampare”.*
- Administran os bens propios e, cando poden, administran os alleos.*

Nestes breves riscos podemos observar que os ricos extremeños e galegos son tan semellantes que quizais a única diferenza notable estea no xeito de administra-los bens.

## Os pobres

---

### *Estremeños*

- Mantéñense de sol no inverno.*
- Aforran enerxías encostándose nas paredes encaleadas.*
  
- Están desnutridos e perderon o apetito.*
- Nos meses de calor póñense a engulir araxiñas de vento nas rúas avesías. Se algunha vez traballan dálles estalidos o espiñazo.*

### *Galegos*

- Comen o que teñen, se o teñen.*
- Cando a súa terra non lles dá para vivir, collen un fato de roupa e vanse polo mundo en procura de traballo.*
- Están desnutridos pero endexamais perden o apetito.*
- Traballan de sol a sol ou de estrela a estrela, porque ninguén lles paga o xornal que necesitan para vivir e teñen que arrincalo eles mesmos da terra ou do mar.*

Ó revés do que pasa cos ricos, o único que os pobres teñen en común é a fame.

En moitas ocasións, a síntese expresiva da idea reflíctese, ademais, en formas elementais nas que se procura a repetición e o paralelismo entre frases semellantes con idéntico principio ou remate.

A idea aparece así simplificada ó máximo e, polo tanto, resulta perfectamente asimilable.

### *A Marquesiña*

*"Chámanlle a Marquesiña e os seus peños endexamáis se calzaron.*

*Vai á fonte, depelica patacas e chámanlle a Marquesiña.*

*Non foi á escola por non ter chombra que pór, e chámanlle a Marquesiña.*

*Non probóu máis lambetadas que unha pedra de zucre, e chámanlle a Marquesiña.*

*A súa nai é tan pobre que traballa de xornaleira na casa do marqués.*

*¡E aínda lle chaman a Marquesiña!"*

### *Verbas de chumbo*

#### *Capítulo XII*

*MEDIODÍA.— O sol é unha choiva de lume peneirado, a caer na soedade das prazas. As paredes arden en luz. O chan das rúas é un amoadado de betún derretido. As estatuas de bronce ferven como locomotoras. As moscas de aceiro adoecen, destempladas, na boca das tabernas. As xentes sonean no silencio conventual dos interiores. Trunfan os gazpachos.*

*TARDIÑA.— Xa se vocean periódicos. Xa saíron os vagamundos da lotería. Xa ouce o chifre dun afiador. Xa se sentan os vellos nas parrillas das prazas. Xa andan os cans mendicantes a usmaren nos currunchos. Xa falan e cantan as "radios" das tabernas. A cibdade sáfase do sol en bafos quentes de boca reseca. Trunfan os refrescos.*

*NOITE.— A terra non arrufía; pero endebén o ceo estrelecido dá ilusión de frescor. Os xubilados e retirados saen a papar araxiñas. As mulleres aproveitan a escuridade para abaldroarse. Trunfan os abanadores.*

Certamente, na hora da creación artística, Castelao escribe sempre como debuxa.

Analicemos agora o núcleo e o revestimento das narracións humorísticas de Castelo.

Se, no humorismo sarcástico, Castelao usa decote a ironía como forma externa, o seu humorismo benévolo radica exclusivamente no núcleo intelectual do relato e non procura a axuda de ningún dos elementos utilizados na sátira ou na comicidade.

Neste sentido, as narracións de *Retrincos* e *Cousas* —sen dúbida as que sinalan o cumio da arte humorística do autor— son dunha sobriedade sorprendente.

Non ocorre o mesmo en *Os vellos non deben de namorarse* e *Os dous de sempre*, xa que, se na primeira detectamos abundantes ditos populares, atopamos máis aínda na segunda. Son frases enxeñosas creadas polo humorismo anónimo do noso pobo:

— A nai de Rañolas *non tiña un penisco por onde o demo puidese collela.*

- Rañolas *contáballe os pelos a un can e sabía o que esqueceu o demo.*
- Pedriño *liscaba con pés de la.*
- Os compañeiros de pasantía *mallaron todos nel coma nun centeo verde.*
- O rapaz *botouse a chorar ás cuncas.*
- A vendedora de periódicos *non val nin para pecar de pensamento.*
- A sogra e o xenro *levábanse coma o cabrito e o coitelo.*
- Alí *houbo as do demo a parir.*

Son moitos tamén os adxectivos eufonicamente xeitosos e autenticamente galegos utilizados ó longo de toda a narración:

*"Pedriño era manso, doce, alabeeiro; pero tamén lacazán, pousafoles, e máis que nada comellón e lambeiteiro."*

*"O xuncras do Rañolas... A nai era ladra, borracha e candonga."*

*"Pedriño saiu da enfermidade que parecía un longueirón: chuchado, esgumiado, decrebado, sen cara onde se persinar."*

Parécenos que *Os dous de sempre* e *Os vellos non deben de namorarse* son dúas obras excesivamente longas para un escritor coma Castelao, dominador da narración breve e da síntese expresiva que tanto éxito lle daría na redacción dos pés das *Cousas da vida*. Mesmo por eso, e a pesar da coidadísima elaboración das dúas pezas, Castelao tivo que botar man destes artificios humorísticos, perfectamente lexítimos por outra banda, que dan pulo á narración e reforzan o ambiente xenuinamente galego da mesma.

Agora ben, Castelao non fixo unha única novela e unha soa peza dramática para poñer a proba o seu talento de escritor, senón porque sabía que o teatro é o xénero que máis se achega ó pobo, e que o labor de dar prestixio a un idioma coma o noso esixía a inmediata publicación de novela galega.

Esperta-la conciencia popular por medio do teatro popular e sinalar un vieiro para seguir é a misión de *Os vellos non deben de namorarse*. Demostrar que o idioma galego era un vehículo de cultura perfectamente válido, incluso para facer novela europea, é a función de *Os dous de sempre*.

Emporiso, pode que Marino Dónega ande acertado cando suxire que os personaxes de *Os dous de sempre*, os amigos Pedriño e Rañolas, teñen na novela cadansúa función simbólica: a da *resignación paralizante da comunidade galega* no caso de Pedriño e a *fantasía suicida desa mesma comunidade* en Rañolas. Así a novela viría ser un esforzo máis por combater-la resignación e o soño que somen o pobo galego na pasividade.

Certamente, dun xeito máis ou menos claro, toda a obra de Castelao responde a esta intención consciente.

## MEMORIA E INSPIRACIÓN

Nos moitos e interesantes traballos de Marino Dónega sobre a obra de Castelao hai un que trata da memoria, que lle brinda motivos de inspiración, de réplica e de oportunidade creadora.

Efectivamente, a memoria desempeña un importante papel no proceso creador da arte. Non tanto a memoria voluntaria coma a memoria involuntaria, desinteresada ou inútil, que nos permite revivir experiencias anteriores tanto no soño coma na realidade. A que nos fai oír de novo, por increíble que pareza, as sensacións experimentadas na nenez. A que por un intre nos fai donos do *tempo perdido*. A capacidade de evocación da realidade pretérita, a representación da vivencia pasada na súa plenitude vital para unha re-creación é quizais o que chamamos *imaxinación artística*, o que tanta importancia ten no momento da creación.

Esta memoria desinteresada ofreceulle a Castelao moitos motivos de inspiración. Ás veces os seus personaxes son seres reais que forman parte das súas lembranzas de neno; xentes que espertaron a curiosidade do rapaz, a admiración do home e o interese do artista. Outras veces son unha invención con base real, un produto da imaxinación e da fantasía.

Vexamos dous exemplos que ilustren a influencia que a memoria exerceu na súa creación artística.

O día 27 de maio de 1921, estando Castelao en París, un francés contoulle o disgusto dunha señora fidalgona á que lle morrera un canciño. Castelao escribiu no seu *Diario*:

*"O francés referiume o sentimento da señorona con verdadeira emoción para demostrarme o bo corazón da*

*señora. Eu lembreime de camiño dos contos que se contan do galego a quen lle morre unha vaca, e decateime do lonxe que está un sentimento do outro e a diferenza que hai entre un canciño malcriado e unha vaca que dá para vivir. As xentes da vila están podres e queren moquearse dos probes paisanos: tan humanos e tan conformes ás leis de Deus. Amostran estes dous sentimentos dá motivo para un conto".*

Cinco anos despois, Castelao escribía esta cousa con feitío de esbozo dramático:

*"Si eu fose autor escribiría unha peza en dous lances. A obriña duraría dez minutos nada máis.*

### LANCE PRIMEIRO

*Érguese o pano e aparece unha corte aldeán. Enriba do estrume hai unha vaca morta. Ó redor da vaca hai unha vella velliña, unha muller avellentada, unha moza garrida, dúas rapaciñas bonitas, un vello petrucio e tres nenos loiros. Todos choran a fío i enxoitán os ollos coas mans. Todos fan o pranto e din cousas tristes que fan rir, ditos paifocos de xentes labregas, angurentas e cobizosas, que pensan que a morte dunha vaca é unha gran desgracia. O pranto debe ter unha gracia choqueira, para que estoupen de risa os do patio de butacas.*

*E cando se farten de rilos señoritos baixará o pano.*

### LANCE SEGUNDO

*Érguese o pano e aparece un estrado elegante, adobiado con moito señorío. Enriba dunha mesa de pes ferrados de bronce, hai unha bandexa de prata, enriba da bandexa unha almofada de damasco, enriba da almofada hai unha cadelina morta. A cadelina morta semellará unha folerpa de neve. Ó seu redor chora unha fidalgona e dúas fidalguiñas novas. Todas elas fan o pranto i enxoitán as*

bágoas con paniños de encaixe. Todas van dicindo, unha a unha, as mesmas parvadas que dixeron os labregos diante da vaca morta, ditos tristes que fan rir, porque a morte dunha cadela non é para tanto.

E cando a xente do galiñeiro se farte de rir a cachón, baixará o pano moi amodiño”.

Velaí un exemplo do que pode a memoria voluntaria ou interesada.

Tamén en París, un 15 de marzo do mesmo ano, Castelao escribe no seu *Diario* un feito anecdótico ó que ninguén daría importancia porque a cousa non daba para máis:

“Día 15. Hoxe estiven nunha chea de sitios pintorescos. Estiven na casa dun home que se di «osteologist»; é unha casa oscura e miserable. Na mesma porta óllase un letreiro no que un pode enterarse que no primeiro piso se venden osos humanos soltos, caliveras, esqueletes, etc. Ó entrarmos dinlle cun cóbado a un cadavre medio momificado que estaba arrimado á parede; despois entramos nunha sala e nela había un espectáculo macabro: moreas de osos por todas partes, nas paredes rosarios de vértebras pendurados, no teito esqueletes pendurados, no ambiente un cheirume desagradable e un home aínda non vello temblequeando por tanto veneno como lle entrou pola boca, recibíunos coa meirande cortesía. O home é cuase sabio, fala de todo e entende de arte, polo que nos fixemos tan amigos que... ata me dou a man... Despois fomos a unha habitación onde o home fai os seus grandes traballos; alí vense caliveras de tódalas razas e ó pé dunha de home óllase unha de gorila. Os traballos mellores deste home (dixo que hai poucos días mandou 20.000 francos de mercancías a Inglaterra) consisten en sacarlle a pelexa da cara a un home e despois poñerlle enriba da súa mesma calivera os ollos de vidro; vin destes traballos un negro de

África central, un chino, por certo que nos contou como co pelexo do negro xurdiron os pelos da cabeza... pero brancos... Enseñounos unha chea de pelexas de cristiano tatuadas, por certo que algunhas eran ben fermosas”.

Pero, o que son as cousas, a memoria inútil de Castelao tróuxolle ó escritor unha lembranza de neno: a de Ramón Carballo, mariñeiro bohemio e aventureiro, que causaba o abraio dos pícaros da vila co seu peito tatuado. Como consecuencia, no ano 1926, un dos contos publicados en *Cousas*, titulado Ramón Carballo, dicía así:

#### RAMÓN CARBALLO

##### I

“Cando eu era rapaz chegou Ramón Carballo; viña con chaqueta de tarazona forrada de baeta vermella e unha gorra con visera de caréi, como veñen os que van a navegar. Tamén traía o peito tatuado, que ben lle miréi eu un paxaro cunha carta no peteiro e o seu nome debaixo.

Lémbrome que Ramón Carballo foi a Bós-Aires e volvéu sen cartos. Logo foi á Habana e non trouxo diñeiro. Despois foi a New York, e volvéu tan probe como fora. Ramón Carballo aínda foi a non se sabe ónde e non volvéu máis.

##### II

Eiqué compría escribir unha novela; pero eu son home de ben e non debo contar o que non sei. Pero novela haina.

##### III

M. Lavalet gana o seu pan vendendo restos humanos. M. Lavalet é un home arrepiente: ollos roxos de vidro, cabelos mortos de peluca vella, regos secos de suor luxado na testa, friaxe de ter nas mans e nos beizos a sustancia de moitos venenos.

*Iste home vive no terceiro piso dunha rúa estreita de París.*

*Un día chamei cos cotelos á porta e entréi... Unha sala chea de osos humanos, algúns aínda frescos, compoñía o comercio para médicos. Na sala de «curiosités», para cosmopolitas, había moitas cousas: un feto momificado ollándose o embigo, unha caveira de gorila coa súa cresta de casco guerreiro, a pelexa dun chino para sere colocada nunha armadura de escaiola.*

*Cando M. Lavalet soubo que eu era pintor amostroume unha gran colección de coiros humanos tatuados e curtidos para facer petacas, carteiras...*

*Un dos coiros era do peito dun home, representando un paxaro cunha carta no peteiro e debaixo do deseño campaba iste nome: Ramón Carballo”.*

Velaí outro exemplo da inspiración que ofrece a memoria involuntaria ou desinteresada.

En ocasións a memoria desinteresada evoca vivencias propias que se recrean nos personaxes de ficción.

O día 14 de febreiro daquel mesmo 1921, estando Castelao en Notre-Dame escoitou un órgano que o fixo estremecer, e logo moitas voces de homes que se ergueron para cantar un himno relixioso. No *Diario* recóllese a experiencia:

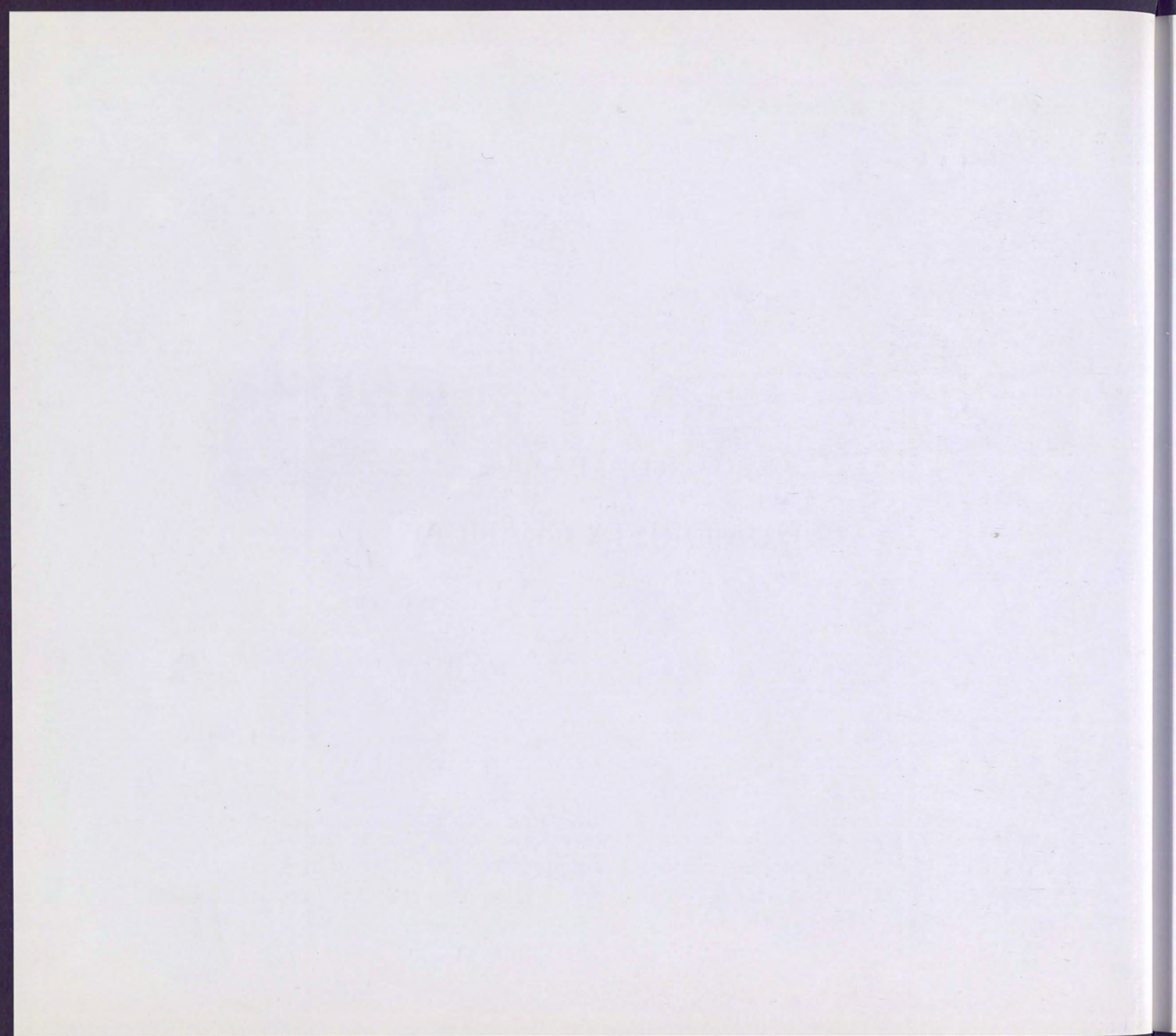
*“Eu non agardaba aquilo e rompín a chorar como se fose un neno. Deixei-me impresionar sen forzas para resistir aquela tristura consoladora. Lémbrome de que cando escoitei unha marcha militar na recepción do Presidente de Polonia na Sorbone sentín carraxe pola miña emoción e maldecín a Música e sentín vergoña da miña flaqueza de home. En Notre-Dame eu síntome digno de ser home e choro”.*

Moito despois –trece anos, nada menos–, Rañolas, emigrante en París, revivirá en *Os dous de sempre* aquela emoción maldicida:

*“Rañolas métese, carranchudo, polo «Quartier Latin» e ve pasar un reximento levado por tambores e trompetas, enxurrada e balbordo que se perde axiña, deixando estremecidas as almas enxeles. Rañolas tamén soupo fremer; pero deseguida cavilou que un home avanzado non é un monifate para marcar o paso, e avegoñouse da súa emoción”.*



SEGUNDA PARTE  
O HUMORISTA GRÁFICO



## DO BARROCO Ó MODERNISMO

Antecedentes da caricatura e do debuxo atopámoslos en tódalas culturas primitivas; mais, ¿cando nacen o debuxo de humor e a caricatura propiamente ditos?

O primeiro que cómpre facer antes de entrarmos nesta pescuda é disterar nididamente estas dúas formas de *humor gráfico*, que son a *caricatura* e o *debuxo de humor*.

*Caricatura* e *debuxo de humor* son, en principio, dúas formas distintas do que chamamos *humor gráfico*, aínda que, como logo veremos, algúns *debuxos de humor* poden ser á vez *caricaturas* por estaren feitos coa técnica que a estas lles cómpre.

Castelao sabía moi ben e expúxoo con claridade na conferencia *Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura*:

*“Chámase decote caricatura a todo dibuxo humorístico, mais eu teño a caricatura por cousa moi diferente do que é o dibuxo humorístico. Cicáis non poida serse caricaturista sen ser humorista. A caricatura é un xeito novo de deseño: un Arte que nasceu en Munich a mediados do século derradeiro. En troques pode serse dibuxante humorista sen acollerse á técnica nova nin tan siquera ó impresionismo da liña: os dibuxantes ingleses teñen aínda os ollos postos na Inglaterra de fins do século XVIII.*

*O humorismo ten a sua capital en Inglaterra. A caricatura tena en Alemania. O dibuxo humorístico –tal coma eu penso que debe sere– cicáis a teña na Francia.*

*Os ingleses, tendo no espírito o mello humor do mundo e tendo ademáis un dominio grandísimo do*

*deseño, esqueceron, cicáis, que todo Arte, coma todo idioma, é movemento que non escacha nunca as suas características nacionaes. Os dibuxantes ingleses, no tocante ó dibuxo, viven enquistados nun dogmatismo académico que aplaca moito o seu ergueito humorismo.*

*Eu penso que un humorista dibuxante –coma todo humorista– ten de sere bó observador e bó psicólogo e polo mesmo impresionista. Explicareime. O dibuxante puro fita as cousas que aloumiñan a sua retina ou e seu gosto artístico según a Retórica ou a Poética que leva na ialma, e representa as cousas vistas ou maxinadas tal como as veu ou maxinou. Ás veces o dibuxante puro tamén representa cousas grotescas ou anormais, e non por iso é humorista: no grotesco e no anormal –coma di un moderno escritor– pode eistir a estética, pois “a estética é a concencia do Arte, así coma o artista é... a sua vountade”. O dibuxante humorista fai algo máis: diante da vida o seu senso crítico vai desfrangullando cando fita e dispois de descompór e analizar, esterioriza o seu análisis amostrándonos somente os elementos escollidos por il. Ahí tendes por qué, un dibuxante humorista, ten de sere impresionista. (...)*

*Primeiramente compre que definamos a caricatura decindo que é unha abreviatura do dibuxo.*

*Os Dicionarios todos, e o da “Real Academia” tamén siguen trabucando ás xentes, facéndolles crér que a caricatura é un dibuxo pra facer rir, cousa que polo visto consíguese con dibuxar narices longas e pés coma sollas... Poida que no tempo do “Madrid Cómico” os nosos abós estoupasen de risa cos dibuxos de Cilla e de Mecachis; mais oxe chegamos a tal insensibilidade por perfeccionamento nerveoso que xa non temos cóchegas como os rapaces.*

O conceito craro da caricatura vai entrando pouco a pouco no miolo da aristocracia intelectual e no dos profesionales da liña; pero aínda non tomou posesión de todas as cacholas cultivadas.

Un pintor do tempo de Apeles deseñou unha figura grotesca e chamoulle "Gryllus" i esta verba espallouse de tal maneira que se fixo estensiva a todas as composicións ridículas. Dende entón fixéronse moitos "gryllus" e houbo tamén moitos "gryllistas"; mais a caricatura naceu hai pouco máis de medeo cento de anos.

Xa que os pais do Arte novo non puxeron nome novo tamén ó seu fillo; eu busquei, e gábome de habelo atopado, comprido nome ó arte vello, chamándolle "gryllismo". Non sexa o conto que se pense que xa que a caricatura herdou o nome, sexa filla do Arte vello...

O culto á liña poida que veña do Xapón ou dos antigos artistas do Exipto, coma tamén poida que a caricatura sexa unha volta ó arcaísmo coa eisperiencia do camiño andado; mais eu penso que o sintético na idea trouxo un impresionismo na liña e que a caricatura non é máis que a medea matemática das liñas dun libro impresionista.

Dádeme un bó dibuxo impresionista e por riba dél calcarei unha boa caricatura. Do dibuxo humorístico naceu a caricatura que non é máis que a perfeición ou mellor aínda unha síntesis do dibuxo impresionista. O "gryllismo" deformaba a realidade tanxible no anormal a fonte da risa; a caricatura sintetiza unha realidade tanxible sen escachar a armonía do conxunto. A caricatura é un arte fillo de novas ideas, que os críticos aínda non entenden ben, por non axeitarse ás vellas tabuas de valores. Tan novo é iste Arte que aínda non lle cicatrizou o embigo.

Non sempre a caricatura é unha abreviatura do dibuxo ou unha síntesis do impresionismo da liña, obedecendo a leises determinadas. Moitísimas veces o caricaturista cheo de inspiración, deixa a unha beira a folicia dos métodos e das regras, e, fora de toda realidade, deseña arbitrariamente i empiricamente, pero con acerto, todo lo que se propón. Hai caricaturistas arbitrarios dinos de todas as loubanzas. Bagaría, por exemplo, é arbitrario anque moitas veces a sua perguiza faino caer no autoplaxio.

O caricaturista, rompendo sempre "a gran armonía do ecuánime", será tanto mellor canto mellor nos dea o seu espírito, empregando a técnica simple, pero dificultosa, dos impresionistas ou dos arbitraristas, polo que a caricatura entra nas izquerdas máis avanzadas do Arte.

A caricatura, fuxindo da sensibilidade feminina, diferénciase das chamadas Belas Artes pola maneira de facer, baseada na simplicidade, isto é, na supresión do que non sexa eispresivo.

Dado o carauter sintético da caricatura non pode ser comprendida por quén non estea no segredo... Pra saber se un home pode entender a caricatura amostrádelo un cascabel e perguntádelo onde está a sua risa. Se non é intelixente teredes que pintarlle unha nariz e uns ollos. Entón veráa.

A caricatura escolle os rasgos esencialmente eispresivos e fuxe de todo o que sexa ausiliar ou accesorio, no que se diferencia iste arte de todos os demáis. ¿Poderá decirse que ista sequeidade esquemática rifa con todos os credos artísticos? A caricatura non fuxe da realidade; quén fuxe da realidade son as artes que teñen a Beleza por única norma; mais con todo debo repetir que o novo arte non deixa de sere estético, o que pasa é que identifica a Beleza coa Verdade. E vede agora como é grande un

*Arte que ceiba da sona de fealdade a medea Natureza i en boas costas, moi polo baixo a dous tercios da Humanidade.*

*Neste mundo todo ten caricatura: as persoas, as cousas, a vida. O que pasa é que moitas persoas non teñen retrato e poucas vidas teñen bunitura.*

*“O verdadeiro obxecto do Arte é a expresión da vida” –dinos Guyau. A caricatura coma Arte verdadeiro non pode limitarse ó cómico e ó humorístico, según pensan moitos. Dí Croce: “¿Quen determinará nunca lóxicamente onde testa o cómico co que non é cómico, a risa coa sonrisa, a sonrisa coa gravidade e deseñará con liñas precisas a corrente continua en que se espala a Vida?”*

*A meu xuicio unha caricatura debe facerse despreceando isa beleza convencional que ten por defectos moitos elementos de expresión que, ó mellor, reflexan unha bela calidade psicolóxica; debe copiarse a actitude e a expresión dun intre psicolóxico, a súa idiosincrasia, cando se poida, e todo iso coa máis pequena cantidade de liñas, as indispensables pra que se comprenda a expresión, pois xa se sabe que non é a anatomía, senón a fisioloxía, o que se retrata e o inmóvil, coma non dí nada, aforra liñas. Por iso dunha caricatura somente deberá decirse: Está ben ou mal expresada”.*

Si, Castelao coñecía perfectamente a diferenza entre o *debuxo de humor* e a *caricatura*. Pero, volviendo á nosa pregunta inicial de cando naceron un e maila outra, diremos que o *debuxo de humor* existe desde que o home foi quen de atopar risible un alarde de enxeño oral ou gráfico e que a *caricatura* apareceu no barroco italiano.

Empezamos por defini-la caricatura e determinalo método para facela.

## DEFINICIÓN E MÉTODO

Foi Giovanni Lorenzo Bernini –aquelelo rexo escultor e arquitecto do barroco italiano que deseñou a columnata da praza de San Pedro– quen definiu a caricatura como “un intento de descubri-lo parecido na deformidade, de xeito que esta sexa máis verdade cá mesma realidade”.

Entón, ¿que é unha caricatura?

Sen dúbida existe unha enorme confusión sobre este tema, mais a definición é sinxela: *a caricatura é, ou debe ser, a deformación da realidade para obter unha verdade máis fonda.*

¿Cal debe se-lo seu proceso de elaboración?

Lembrémo-los elementos que, segundo García-Sabell, son constitutivos de todo debuxo:

1. *Percepción do modelo*
2. *Intento de concretar nunhas liñas esa percepción*
3. *Os cambios, as modificacións dos movementos da man cando fai o debuxo*
4. *As viravoltas que no debuxo aínda non nado inculca a vivencia que ten o debuxante do modelo que vai reproducir.*

Explica García-Sabell que estes elementos son igualmente válidos para o debuxo subxectivista, o realista e aínda para o academicista:

*“O que sucede no debuxo realista é que a vivencia do artista, previa ó trazado, está composta de moi poucos elementos espirituais e mentais e, desde logo, moi pobres; a saber, a copia do que ten diante dos ollos.*

*A vivencia do academicista é unha vivencia encaideada, e nel, no suxeito, prodúcese o que os vellos psicólogos chamaban o estreitamento do campo da conciencia.*

*Pola contra, o que leva a cabo un debuxo subxectivista é o home libre por excelencia. É o home libre, libérrimo, de cantar enriba do papel o que lle pete, o que a súa man e o seu espírito vaian condicionando. Mais sempre e cando eso que lle pete, eso que a man e a alma determinan, obedeza ás leis privadas da súa intimidade. Sempre que eso que el fai teña necesidade interna. A necesidade interna é o marco que encadra a liberdade do artista”.*

Ninguén dubidará que a caricatura é o debuxo máis subxectivista que darse poida. De aí que estes catro principios enunciados por García-Sabell lle sexan perfectamente aplicables, e o último deles acade especial importancia. Nótese o paralelismo existente entre estes catro enunciados e os tres que coidamos imprescindibles na caricatura de *carácter*:

1. Esculcar, pescudar ata conseguilo aceno e a expresión característicos do modelo.  
¿Cantas veces facemos unha fotografía e logo, ó vela, dicimos: “Non me parezo nada”? É que no intre que o fotógrafo calcaba no botón, nós poñiamos unha expresión que non é a que temos a cotío, a que o bo caricaturista tentaría conseguir.
2. Esaxerar por defecto ou por exceso as faccións precisas para sobranceala expresión característica.
3. Face-lo deseño coa máxima simplificación, eliminando o superfluo, e cunha grafía hábil e elegante.

## ORIXE E EVOLUCIÓN

Naturalmente que estamos a falar da caricatura segundo nós a entendemos, pero é sabido que a través da súa evolución non estivo suxeita ós mesmos conceptos. O crítico francés Robert de la Sizeranne di que “a caricatura foi primeiro deformadora coma unha bóla panorámica, despois fiel coma un espello, e hoxe é coma un reflexo”. E engade: “Primeiro fixo rir, logo fixo ver e hoxe fai pensar”.

O nacemento da caricatura é difícil de determinar. Adóitase considerar caricatura toda representación grotesca, e confúndense a miúdo o debuxo humorístico e a caricatura persoal.

Por suposto que sempre existiu a crítica a través da ridiculización como consecuencia dunha cultura avanzada, que permitiu a representación satírica dos costumes e a pescuda da realidade social. Así, na cerámica ática do século V vemos homes ilustres convertidos en homúnculos monstruosos, de cabezas enormes e corpos deformes, como o *Esopo coa raposa*, que figura no Museo do Vaticano.

Tamén, ó longo da Idade Media, as representacións grotescas desenvolvíanse en Francia, Inglaterra, nos Países Nórdicos e en España, con fantásticas decoracións de igrexas e manuscritos nas que as figuras do demo e outras horribles invencións queren impresionalo espírito popular simbolizando o mal no feo en contraposición á bondade e á beleza.

Pero nada deso é caricatura porque en todas estas imaxes agresivas non se tenta a semellanza do rostro, principio fundamental desta arte.

Nada desto é caricatura, aínda que ás veces aparezan illados certos matices peculiares daquela. E

é que, partindo do románico ata chegar a Picasso, é doado atopar na historia figuras e retratos que posúen características propias da caricatura.

Pintores como Jean Fouquet, Jean Clouet, Baldun Green, Granach e moitos outros estiveron tan preto da caricatura coma Cézanne estivo do cubismo.

Pero, ¿cando naceu a caricatura?

Sábese que foi Leonardo da Vinci quen inventou o termo *caricare* para definir algúns dos seus deseños, e que o *caricare* italiano e o francés *charger* expresan a mesma idea: *cargar ou sobrecargar*. Pero Leonardo non foi máis ca un precursor dos caricaturistas, e quizais as primeiras auténticas caricaturas da historia da pintura sexan as do seu coetáneo Hieronymus Bosch, o Bosco; con obra que tivo delongamento na de Brueghel o Vello.

Non obstante, houbo que agardar ós Carracci para que a caricatura se fixese popular. Parece aceptado que a finais do século XVI se tivese conciencia plena de que no estudio daqueles mestres nacera unha nova forma de arte. Os seus inimigos acusáronos de pouco imaxinativos e de que andaban á procura de expresións fisionómicas que logo esaxeraban. No ano 1740, o editor inglés Arthur Pond publicou 25 caricaturas de Anibale, e viñeron logo os continuadores da escola boloñesa: Guercino, Jacques Callot, Stéfano della Bella, etc. A caricatura acadou prestixio e, no ano 1681, o crítico Baldinucci teorizaba:

*“Caricaturizar é, entre os pintores e escultores, un modo de facer retratos co que procuran o maior parecido do conxunto do modelo, mentres que, por diversión, ás veces por burla, aumentan ou acentúan desproporcionadamente os defectos das faccións que copian, de xeito que*

*o retrato no conxunto parece ser o mesmo, aínda que se modificaron as súas partes compoñentes”.*

Vemos que xa daquela se podían disterar dous tipos de caricaturas: as que procuran un maior parecido e as que procuran un efecto burlón.

Denantes de seguir adiante, cómpre indaga-las razóns polas que a caricatura agromou cos Carracci e non antes pois –como vimos– xa se practicaba, aínda que con timidez.

Sen dúbida haberá unhas causas sociais que pagaría a pena estudar. Sería interesante coñece-la evolución do pensamento no esmorecer do século XVI. Pero as que percibimos nidiamente son as circunstancias artísticas.

A angustia cósmica do home, a súa incerta existencia, é causa da súa arela de se asir dun xeito máis firme á realidade. A arte é, mesmamente, un intento de apreixar esa realidade. Pero o home non pode apreixar esa realidade coma un todo, nin a totalidade das aparencias tan sequera; de aí que a arte sexa o medio de leva-la esencia das cousas á conciencia humana. Estes conceptos xurdiron na conciencia estética dos artistas no decorrer do século XVI, cando se afirmaba que a súa meta debía se-la de afondar na esencia máis íntima da realidade. Sería a inspiración e non a habilidade a que lle dese valor á obra, porque a obra nace na mente e a realización non é máis ca un proceso mecánico. Así, o bosquexo, que xa viña prestixiado desde o *manierismo*, acada o máximo interese por se-lo documento máis directo da vida psíquica do artista.

Este estado espiritual queda reflectido na observación dun guía de viaxeiros de Florencia, quen na fin do século XVI expresaba a opinión de que a escul-

tura titulada *Os escravos*, que Michelangelo deixara inconclusa, era aínda máis admirable cás súas estatuas rematadas, porque estaba máis preto do estado de concepción.

Así pois, xa non se podía facer un retrato humano coma quen pinta un mapa –segundo unha frase de Holbein coa que explicaba a súa técnica de retratista–. Non; a finais do XVI e comezos do XVII, os retratistas son pintores imaxinativos. Con este cambio de mentalidade quedaban anunciadas as aparicións de tódalas tendencias subxectivistas. Deste xeito, tamén a caricatura achou camiño aberto.

Á hora de sinala-lo primeiro grande caricaturista na historia da arte son moitos os que pensan en Giovanni Lorenzo Bernini. Os deseños de Bernini amosan unha liberdade de trazo e unha sinxeleza tal que influíron en André Felibien, un membro da Academia de Luís XIV que chegou a defini-la caricatura coma “un retrato feito con poucas liñas”.

A simplificación, o estilo abreviado da caricatura forma parte tamén da súa tradición. No ano 1758, William Hogart escribía: “Lémbrome dunha caricatura dun famoso italiano, que era só unha raia cun punto enriba”.

E velaí que esta clase de caricatura, que tanto éxito tivo na primeira metade do noso século, xa se practicou hai máis de douscentos anos.

Coidamos que, resumindo todo o devandito, podemos distinguir tres tipos de caricatura que corresponden ás que sinala Sirezanne cando di que fan rir, ver e pensar, respectivamente:

1. Caricatura grotesca, feita con mentes de obter un efecto cómico ou sarcástico.

2. Caricatura de carácter que procura os riscos máis significativos da personalidade do modelo.
3. Caricatura simbólica, que ten moito de xeroglífico e é unha forma gráfica de enxeño, ás veces totalmente despersonalizada.

## EFFECTOS DA CARICATURA

¿Como explicar que algunhas veces o caricaturizado se sinta ferido polo deseño?

¿Cal é a causa do seu efecto cómico?

Á primeira destas preguntas responde Ernst Kris nun ensaio titulado *Psicanálise do cómico*, cando di que “a caricatura é un xogo co poder máxico da imaxe”. A maxia das imaxes é unha das formas máis ubicuas da práctica máxica e presupón unha identidade entre o signo e a cousa significada. Enténdese o retrato coma un dobre do obxecto retratado, por eso a imaxe debe ficar inviolada para que non sufra o outro. O amante que rompe a foto da súa namorada infiel, o revolucionario que derruba a estatua do gobernante, a multitude que queima o monco de palla que representa o dirixente hostil, son testemuños de que o poder máxico da imaxe pode recuperala súa forza a condición de que o noso ego perda parte da súa función de control.

Sempre segundo Ernst Kris, no estado máis primitivo da bruxería, a imaxe e a persoa son a mesma cousa, por eso fura-lo monco de cera significa a destrución do inimigo.

Noutra etapa posterior, os aforcamentos en efíxie ou as pinturas aldraxantes van máis contra o



nome ca contra o home; é un ataque á súa honra máis ca á súa persoa.

Ás dúas actitudes mentais devanditas habería que engadir outra terceira etapa na que a acción hostil se limitase a unha alteración do parecido da persoa. A regresión fica na esfera estética.

Pode que a caricatura sexa o derradeiro resto do tabú que outrora prohibiu o xogo co retrato dunha persoa, e isto explicaría os prexuízos das xentes que se senten feridas, aldraxadas polo debuxo. Para elas, o sentimento máxico anula todo valor estético.

Á segunda pregunta denantes formulada contesta Henri Bergson, nese extraordinario ensaio que é *A risa*, ó estudia-lo cómico da fisionomía.

Para Henri Bergson, o cómico dunha faciana non pende tanto da súa deformidade coma da súa expresión. En xeral, as persoas feas non causan risa. Un rostro cómico será o que amosa a *esaxeración dunha expresión única*.

Así, hai rostros decote tristes –o do actor Humphrey Bogart– ou sempre ridentes –o caso de Maurice Chevalier– que non causan risa. Pero esas mesmas expresións esaxeradas e fixas son, realmente, cómicas. Hai persoas que semellan estar sempre a punto de chorar, rir ou asubiar e mesmamente eses son os máis cómicos de tódolos rostros.

Desa expresión única di Henri Bergson.

*“Pero unha expresión cómica do rostro é a que non promete máis do que dá. É un aceno único e definitivo. Diríase que toda a vida moral da persoa agromou nese sistema. De aí que un rostro resulta tanto máis cómico canto mellor nos suxire a idea dalgunha acción simple, mecánica, na que a personalidade ficase reflectida para sempre”.*

Enténdese así o efecto cómico da caricatura que fixa a expresión característica do modelo, acrecentándoa ata a esaxeración.

Segue dicindo Bergson:

*“Por regular que pareza unha fisionomía, por harmoniosas que se supoñan as súas liñas e por áxiles que resulten os seus movementos, xamais será enteiramente perfecto o seu equilibrio. Haberá sempre nela a indicación dun hábito que se anuncia, o esbozo dun posible aceno, unha deformación máis habitual á que, en suma, tende dun xeito máis doado a natureza. A arte do caricaturista consiste en captar ese movemento, ás veces imperceptible, e facelo visible acrecentándoo. Fai acena-los seus modelos como eles mesmos acenarían se extremasen o seu aceno. Baixo a harmonía da tona, o caricaturista adiviña as fondas rebelións da materia. Debuxa as desproporcións e deformacións que, sen dúbida, existirían na natureza e que non puideron xermolar vencidas por unha forza maior. A súa arte, que ten algo de diabólico, descobre o diaño que o anxo tiña soterrado. Non hai dúbida de que é unha arte que esaxera e, ende ben, defínese moi mal cando se lle sinala a esaxeración como finalidade, pois hai caricaturas que imitan o modelo máis ca se fosen retratos; caricaturas nas que a esaxeración é case imperceptible e, en cambio, pódese esaxerar sen medo e non obter un verdadeiro efecto de caricatura. Para que a esaxeración resulte cómica, imponse que non apareza coma un fin senón coma un medio para facer ve-las contorsións que se preparan na natureza. Esta contorsión é o importante. E velaí por que hai que procurala ata nos elementos da fisionomía que non teñan movemento, cal é a curva do nariz ou a forma da orella. E é que a forma é para nós o deseño dun movemento. O caricaturista que conturba a dimensión dun nariz, pero que respecta a súa fórmula,*

que o alonga, por exemplo, no mesmo sentido que o alongaría a natureza fai que acene ese nariz. De aí en diante parecerá que tamén o orixinal quixo alongarse e facer acenos.

Nese sentido poderíase dicir que a mesma natureza obtén ás veces éxitos de caricaturista. No movemento mediante o cal fendeu esa boca, encolleu ese queixo, afondou esas meixelas, parece que conseguise chegar ó cumio do seu aceno burlando a vixilancia temperadora dunha forza máis asisada. Entón, rímonos dun rostro que é por si mesmo a propia caricatura”.

Resulta de certo sorprendente a clarísima interpretación que da arte da caricatura fai Henri Bergson. Coidamos que non se pode facer unha análise máis completa cá recolleita nestas liñas.

Sen embargo, temos que engadir que o efecto cómico da caricatura é tanto maior canto máis grande sexa o coñecemento que o observador ten da persoa caricaturizada. Isto explicaría que, en xeral, quen menos gusta da caricatura é o propio modelo quizais porque ninguén sabe tan pouco de nós coma nós mesmos.

Por outra banda, coidamos que se lle preguntásemos a Freud responderíanos que o éxito da caricatura, o gozo que a súa contemplación causa, vén dado polo aforro de enerxía mental que experimentamos ó nos encarar cun problema resolto, cal é o de nos atopar coa personalidade descuberta dun home ó que, polo máxico poder da caricatura, ollamos sen a careta de andar pola argallada da eterna farsa.

## CARICATURA E DEBUXO DE HUMOR

É evidente que as caricaturas dos artistas citados, partindo dunha idea común, podían ser de moi diferentes estilos, segundo a personalidade de cadaquén. Mais, a partir da aparición das publicacións xocosas-serias, a escola francesa, representada especialmente por Daumier, Philippon e Grandville, foi chegando á maior parte dos países nos que xurdiron continuadores de extraordinaria calidade, como Ortego e Padró en España, Bordalo Pinheiro en Portugal, Thomas Nast nos Estados Unidos... Só Inglaterra seguiu fiel a unha tradición que viña de Hogart e Cruikshank, e Alemaña, que creou unha escola moi diferente á francesa, con Wilhelm Busch como principal animador e a meritoria obra de Oberländer.

Mentres os caricaturistas franceses, seguindo a Daumier, facían caricatura con volume a base de luces e sombras, Wilhelm Busch e Oberländer procuraban a eliminación do superfluo, apreixando nuns poucos riscos o esencial para conseguila *síntese expresiva*.

O estudio dos gravadores xaponeses levou os alemáns a aplicar esta técnica da *caricatura persoal* a todo o debuxable. Estaba botada a sementeira para que a xeración seguinte, representada polos debuxantes da revista *Simplicissimus*, creasen a *caricatura modernista*, que non é máis cá representación en caricatura de toda a natureza.

Aínda que en Francia se mantivo durante moito tempo o debuxo de humor traballado con luces e sombras, e apareceron aínda caricaturistas de tanta calidade como Charles Leandre, e debuxantes humo-

ristas tan extraordinarios como Jean-Louis Forain, pouco a pouco foise impoñendo o estilo da escola alemana, representado a comezos do século XX dun xeito especialmente brillante polo noruegués Olaf Gulbransson.

Cando o *debuxo de humor* está feito coa técnica da *caricatura* é tamén unha *caricatura*. Os debuxos de Gulbransson e de Castelao cando representan un rostro, unha paisaxe ou unha escena costumista, son caricaturas porque responden á procura da *síntese expresiva*.

## WILHELM BUSCH E A ESCOLA ALEMANA DO HUMOR GRÁFICO

En outubro do ano 1916, na Habana, remataba Bernardo G. Barros a redacción dunha interesante obra titulada *La caricatura contemporánea*, que foi editada en dous volumes pola Editorial América dentro da Biblioteca Andrés Bello.

A pesar do evidente desacerto do título, xa que o autor non trata unicamente da caricatura senón tamén e sobre todo do debuxo de humor, e de erros apreciables na biografía e na interrelación dalgúns artistas, este tratado do humor gráfico de comezos do século XX ten o acerto de presentar nidiamente os dous camiños que o debuxo satírico seguiu desde a súa aparición na prensa e que estiveron marcados polas escolas francesa e alemana.

Vimos xa como a arte extraordinaria de Daumier fixo que ó seu redor, e aínda en xeracións posteriores, se tivese como orientación o seu estilo. Non é que en Francia non houbese debuxantes que non puidesen descubri-la beleza e a forza expresiva da liña. Grandville, mestre no debuxo a carbón, é autor de traballos a plumiña realizados cunha gracia e un ritmo que non superou ningún dos seus colegas alemáns. Mais a personalidade de Daumier era tan rexa e tan magníficos os resultados que obtiña co claroscuro tenebrista que a ninguén se lle ocorreu procurar outra alternativa.

Pero mentres en París impoñía Daumier o seu estilo e a súa técnica, en Munich triunfaba Wilhelm Busch cun debuxo de liña vibrante e limpa, de grande forza expresiva e cómica. O estilo de Wilhelm

Busch non era o axeitado para a sátira feroz dos debuxantes de *La caricature*, pero si o idóneo para as tiras cómicas ou de ironía benévola que publicaba na revista *Fliegende Blätter*. Non deixa de ser curioso que un dos máis importantes seguidores de Busch fose, cabo de moitos anos, o francés Caran d'Ache.

Wilhelm Busch naceu no ano 1832 en Wiedensahl, preto de Stadthagen (Hannóver). Comezou os estudos de enxeñeiro na Escola Politécnica de Hannóver, pero deixounos para se dedicar á arte. Ingresou na Escola de Belas Artes de Düsseldorf e máis tarde traballou nas de Amberes e Munich.

Dotado de enxeño literario e de habelencia para o debuxo de humor, empezou en 1859 a colaborar no semanario satírico *Die Fliegende Blätter*, e publicou historietas en verso, ilustradas con debuxos moi sinxelos pero cheos de gracia.

Os seus traballos máis interesantes –algúns de carácter político– foron recollidos nos libros seguintes: *Bilderpossen* (1864), *Max und Moritz* (1865), *Schnurrdibur oder die Bienen* (1871), *Der heilige Antonius von Padua* (1870 e as edicións XIV e XV, no 1902), *Bilder zur Jobsiade* (1872), *Die Kühne Müllers-tochter*, *Hans Huchebein*, *Kritik des Herzens*, *Die fromme Helene*, *Pater Filicius*, *Herr und Frau Knopp*, *Plisch und Plum*, *Mater Klecksel Dideldum*, *Der Geburtstag oder die Partikularisten*, *Die Haarbeutel*, *Fipps der Affe*, *Balduin Bähllamm*, *Abentener eines Junggesellen*, *Julcheb*, *Sechs Geschichten für Neffen und Nichten*, *Der Fuchs* e *Die Drachen*.

Busch compuxo algunhas poesías sen ilustracións, como *Kritik des Herzens*, *Eduards Traum* e *Der Schmetterling*.

Morreu no ano 1908 en Mechtshausen.

Deixou imitadores en toda Europa. En Barcelona, onde a editorial Verdaguer publicou polo menos sete cadernos coas súas historietas no ano 1881, influíu notablemente en Apeles Mestres, que foi quen primeiro o seguiu en España.

Así, da mesma maneira que a revista *Fliegende Blätter* é a precursora de *Simplicissimus*, que tanto había influír en Europa, o debuxante Wilhelm Busch é o precursor do extraordinario Olaf Gulbransson, máximo expoñente da caricatura modernista, que tanto lle interesou ó noso Castelao. Na actualidade os nenos alemáns seguen gozando cos poemas cómicos de Wilhelm Busch, ilustrados por el mesmo, en edicións que os reproducen coloreados por ordenador.

## CASTELAO NA CARICATURA MODERNISTA

### INTRODUCCIÓN

Vimos que houbo un momento no que a caricatura na súa evolución formal chegou a se-la *síntese expresiva* cos grandes debuxantes do grupo *Simplicissimus*, que –e dun xeito moi especial o noruegués Gulbransson– aplicaron este concepto á representación de todo canto ollamos na natureza.

A influencia de Gulbransson en moitos debuxantes-humoristas europeos de principios do século XX foi evidente, e Castelao –tan amante da sobriedade na arte– foi, por suposto, un dos que se deixou engaiolar pola beleza sinxela daquelas liñas fortemente expresivas, e non só participou nas experiencias, senón que as fixo teoría:

- “*Neste mundo todo ten caricatura: as persoas, as cousas, a vida*”.
- “*A caricatura é unha abreviatura do dibuxo... a media matemática das liñas dun dibuxo impresionista*”.

As nosas opinións veñen avaladas polas palabras do propio Castelao, que en distintas ocasións confesou a súa admiración pola caricatura moderna, nacida en Alemaña no esmorecer do século XIX, como consecuencia da divulgación en Europa da arte xaponesa.

As simplificacións humorísticas de Munich supoñían unha nova tendencia da caricatura, unha arte expresiva e sintética “tan nova que non lle cica-

trizou o embigo”. Por eso Castelao chegou a censurala técnica atrasada dos *dessinateurs-humoristes* franceses do Salón de 1921, que aínda non as adoptaran.

Entre os mestres de *Simplicissimus*, Castelao admirou dun xeito especial a Blix, Heine e, sobre todo, a Gulbransson.

A preferencia por estes debuxantes aparece xustificada por unha certa semellanza co seu facer.

Raguvald Blix sentiu unha afervoadada admiración polo seu compatriota Olaf Gulbransson, que foi considerado desde moi novo o mestre indiscutible do debuxo de humor en Noruega.

Polo que respecta a Thomas Teodor Heine, trátase dun extraordinario artista sumamente orixinal nas súas creacións e, nembargantes, moi receptivo ante o facer dos seus compañeiros. Pensamos que Heine e Karl Arnold son os dous debuxantes de *Simplicissimus* que ó longo dos anos experimentaron unha maior variedade na súa produción como consecuencia da influencia dos outros membros do grupo. E parécenos evidente que certas estampas de Heine nos anos 1904 e 1905 seguen os debuxos de Gulbransson da mesma época.

### SIMPLICISSIMUS

A revista *Simplicissimus*, co seu case medio cento de anos de vida, constitúe un verdadeiro monumento da cultura alemana neste século. Internacionalmente aclamada, contou con colaboradores

literarios da categoría de Thomas Mann, Rilke ou Schmitzler, pero axiña a arte gráfica chegaría a constituí-la súa propia razón de ser.

Foi creada por Albert Langen, que desexaba facer en Alemaña unha revista satírica ó xeito das que triunfaban en Europa. Munich era unha das capitais da arte, polo tanto, alí mesmo puido recrutar boa parte dos seus colaboradores. Ademais recorreu ós seus amigos franceses, e tamén noruegueses, Kittelsen, Blix e Gulbransson, por estar casado cunha filla do patriota noruegués Bjornterne Bjorson.

Quizais inspirándose na revista francesa *Gil Blas Illustré*, o novo semanario de humor tomou o nome do pícaro alemán, heroe do mellor traballo en prosa do século XVII, *O aventureiro Simplicissimus* de Hans Jakob Christffel.

O día 4 de abril de 1896 naceu a revista, que se declaraba por medio dun poema de Frank Wedekind, "xove e libre de presións, para espertar con palabras quentes a nación da súa preguiza".

Por motivos de publicidade máis ca de esaxerado optimismo, o primeiro número saíu cunha tiraxe de 48.000 exemplares, dos que se venderon 10.000. Pero ó pouco tempo foi coñecida e admirada en todo o mundo, e as tiradas de 65.000 e ata 80.000 exemplares foron comúns.

Era de dimensións moi grandes (370 por 270 mm) e o traballo de impresión foi moi coidado, coas técnicas máis modernas na reprodución. En *Simplicissimus* só se publicaron debuxos de altísima calidade. Foron colaboradores habituais artistas da categoría de Heine, Grosz, Arnold, Bruno Paul, Edward Thony, Blix, Fraz Christophe, Eichler, Gulbransson, Kittelsen, Kley, Käthe Kollwitz, Pascin, Von Reznick,

Schilling, Steinlen, Rudolf Wike, entre outros, ata superar con moito un cento.

As palabras *quentes* prometidas no primeiro número non se fixeron esperar, e tampouco a reacción do Estado que cualificou a revista de "inmoral, revolucionaria e socialista".

Un serio incidente produciuse cando no 1898 a revista ridiculizou a diplomacia do Káiser en Palestina. Os autores artístico e literario do traballo, Heine e Wedekind, respectivamente, foron condenados a seis meses de cadea e Albert Langen, despois de pagar unha multa elevada, tivo que saír de Alemaña sen poder volver ata o 1903.

*Simplicissimus* seguiu atacando a policía, a burocracia, o militarismo, a burguesía, os vestixios de feudalismo e o clero politicamente reaccionario, tanto católico coma protestante.

Mantivo unha política pro-francesa ata a I Guerra Mundial, pero foi sempre hostil a Inglaterra, sobre todo na guerra dos Boer.

No ano 1909 morreu Albert Langen, pero a revista seguiu na mesma liña.

Co gallo da I Guerra Mundial, os homes de *Simplicissimus* consideraron a conveniencia de continuar ou non a publicación da revista. Algúns pensaban en clausurala por entender que en tempo de guerra non se debería seguir ridiculizando a nación. Outros, dirixidos por Heine, defenderon a idea de mante-la revista como arma patriótica. Esta foi a idea que triunfou, e así foi como a revista trocou a súa actitude respecto a Francia.

Despois da guerra baixou considerablemente o número de exemplares de cada edición e, certamente, a revista nunca volveu atopalo seu norte político.

Atacou tódolos estadistas de calquera tendencia, aínda os máis honestos; é certo que se manifestou especialmente agresiva con aqueles que consideraba extraordinariamente perigosos, tal era o caso de Adolfo Hitler. Sen dúbida nesta época constituíu a máis atinada crítica social coa denuncia da corrupción e a inmoralidade.

No ano 1933, con Hitler no poder, a situación da revista volveuse especialmente difícil. Heine, xudeu de raza, tivo que exiliarse; e *Simplicissimus* pasou a ser un instrumento de propaganda do Goberno. Nesta etapa estivo dirixida por Gulbransson, Thony e Arnold, e con eles sostívose ata setembro de 1944.

Dez anos despois aínda saíu unha nova revista co mesmo nome, pero xa nada tiña coa anterior, e desapareceu no 1967.

## OLAF GULBRANSSON

Olaf Gulbransson naceu no ano 1873 en Oslo –antes Kristiania–, e ós 16 anos comezou a gañalos primeiros cartos con debuxos para xornais e revistas de humor. A primeiros do século XX foi recoñecido como mestre do debuxo de humor en Noruega e fonte de inspiración para moitos ilustradores escandinavos. No 1902 o editor Albert Langen levouno a Munich como colaborador de *Simplicissimus*. En Munich pintou retratos, realizou carteis e fixo numerosas ilustracións, entre as que cómpre sinalar *Lausbubengeschichten* (*Historias de moicanos*) e *Tante*

*Frieda* (*Tía Frieda*) de Ludwing Thomas, e a súa autobiografía *Es war einmal* (*Unha vez*).

Publicacións súas foron *Berühmte Zeitgenossen* (*Contemporáneos famosos*) en 1905, *Aus meiner Schublade* (*Do meu caixón*) en 1911, *Es war einmal* (*Unha vez*) en 1934, *Idyllen und Katastrophen* (*Idilios e catástrofes*) en 1941 e *So siehst du aus* (*Así pareces ti*) en 1955.

En 1929 nomeárono profesor da Academia de Arte Figurativa de Munich.

De 1922 a 1927 estivo en Oslo traballando para a revista *Tidens Tegn*, e a súa colaboración en *Simplicissimus* non foi tan intensa, pero á volta reincorporouse ó equipo e traballou ata a súa desaparición en 1944.

Gulbransson morreu no 1958 en Schereihof, á beira do lago Tegernsee, onde está hoxe o museo que leva o seu nome.

Os xuízos críticos sobre a obra de Olaf Gulbransson coinciden en recoñece-la súa condición de grande debuxante e subliñan como virtudes sobranceiras a capacidade para economizar trazos, o engado dos seus deseños –que cunhas poucas liñas fixan rostros, corpos e movementos–, e o efecto duradeiro daquelas caricaturas que non se revelan á primeira ollada.

No limiar do libro *Sprüche und Wahrheiten* (*Ditos e verdades*), editado en 1974 e que recolle máis de 150 debuxos como ilustracións doutros tantos refráns ou ditos populares, Peter Bamm di:

“ A obra deste home é un xigantesco friso sobre o que pasa o rostro humano. ¡Cabezas, cabezas, cabezas! Cabezas boas e malas, rostros fermosos cheos de esplen-

*dor e rostros fermosos cheos de aburrimento; rostros feos nos que o demo realiza o seu ser, e rostros feos nos que brilla unha faísca divina. Canto máis fitamos, máis e mellor percibimos o característico. E cando só se ven as características, vese o home en caricatura”.*

Cando Gulbransson facía 75 anos escribiu Mirko Szewczuk en *Zeit*:

*“A pluma de Gulbransson envolve con incomparable dominio gráfico a forma das cousas e co mínimo movemento desviste da súa perigosidade as fachendosas ameazas da nosa existencia, e así verifica a súa irremediable ridiculez. As súas estampas demostran de forma clara que a auténtica caricatura nada ten co debuxo de chistes, senón que significa o pleno dominio do debuxo”.*

Con palabras semellantes exprésanse tódolos críticos, e todos coinciden en subliña-la súa increíble capacidade de síntese e a abraiante facilidade para fixa-la expresión, a actitude e o movemento.

Sen dúbida, ninguén coma el conseguiu desenvolver-las posibilidades da caricatura moderna.

No ano 1902 e 1903 aínda os debuxos de Gulbransson tiñan un trazo grosso e grandes manchas escuras, e o estilo e a técnica traía lembranzas dos deseños de Munch e Lautrec; pero pouco tempo despois aparece coma un debuxante orixinalísimo que agarima a liña pura utilizándoa coa seguranza dun gravador xaponés. Esta etapa de Gulbransson –sen dúbida a máis representativa– foi a que conseguiu interesar a numerosos debuxantes europeos, e, entre eles, ó noso Castelao.

Nos anos trinta Gulbransson pareceu querer experimentar fóra da requintada elegancia da liña, e publicou unha chea de deseños nos que traballou a

mancha e o raiado cunha habilidade notable e grande riqueza técnica.

Gulbransson tentou simplificar tódalas múltiples formas da natureza nunhas poucas fórmulas expresivas, e apreixar nun risco cada aceno e nunhas poucas liñas o carácter do modelo. Conseguiu en tal medida que moitos seguidores entenderon que na súa imitación estaba a clave do éxito.

Din os seus biógrafos –entre os que se conta a súa propia muller– que Gulbransson xamais puido esquecer-la paisaxe do seu país de orixe, e que a tivo sempre presente ó longo da súa vida en calquera lugar que se atopase. Quizais por esta razón a paisaxe sempre foi un elemento de moita importancia nos seus deseños. Unha liña do horizonte moi baixa con espacio aberto e un ceo inmenso e campiñas cheas de flores, con moi coidadas construcións rurais ou urbanas, adoitan aparecer nas súas composicións. El mesmo tense debuxado repetidamente nunha paisaxe idílica, cal un moderno Baco, bebendo viño e arredor da cabeza unha coroa de flores.

A señora Gulbransson di que o seu home era un vikingo de corpo xigantesco e alma de neno; un ser extraordinariamente sensible, ledo e inocente, e, non embargante, posuidor dun poderoso mecanismo psicolóxico que lle concedía un poder de observación e de síntese nada común.

Así debía ser porque así se amosa nos seus debuxos: selectivo e agudo na percepción; satírico cordial na intención; selectivo e sinxelo, equilibrado e delicado na execución.

Gulbransson sentía unha alegría natural ante a emoción estética. Por eso só pintaba o que lle resul-



taba agradable e amaba todo canto pintaba. Por eso o seu lapis "aloumiñaba" por igual os contornos das persoas, das bolboretas ou das herbiñas do campo. Por esa razón, tamén, prefería ignora-las persoas que non merecían o seu afecto na vez de ridiculizalas. Por eso tampouco quería pinta-lo drama, a inxustiza e o sufrimento. Certamente Gulbransson foi na sociedade un espectador inxenuo que desde unha atalaia de privilexio ollaba co vidro do optimismo. Foi un crítico, ledo e agarimoso; unha especie de aventureiro Simplicissimus do humorismo gráfico que descubriu o segredo da pura expresión.

Quizais sexa esta a causa do estraño engado, case poético, que posúe toda a obra de Olaf Gulbransson. El elevou á categoría de auténtica arte os bosquejos de Wilhelm Busch.

## CASTELAO

Un estudio da obra extraordinariamente rica de Castelao esixe considerar distintas etapas na súa produción. Como mínimo habería que disterar dúas: a de comezo –posteriormente rexeitada polo autor–, e a da madurez a da plenitude creativa. Porén, na nosa opinión, aínda que sempre debuxou baixo o imperativo da síntese e a expresión, son varias as etapas claramente definidas pola lóxica evolución, ademais doutras posibles diferenciacións que non teñen unha motivación cronolóxica.

A partir do ano 1909, Castelao deu a coñece-la súa obra nas mostras, xornais e revistas seguintes:

En 1909 na revista *Vida Gallega* de Vigo.

De 1910 a 1914 no xornal *El Barbero Municipal* de Rianxo.

En 1910 expuxo debuxos e dictou a conferencia *Algo acerca de la caricatura* no Ateneo de Madrid.

En 1911 na revista *Mi Tierra* de Ourense.

En 1912 en *El liberal* de Madrid. Tamén expuxo en Ourense e na sala Iturrioz de Madrid.

En 1913 en *La Voz de Galicia* de Bos Aires e en *El Gran Bufón* de Madrid.

En 1915 pronunciou a conferencia *Humorismo. Dibuxo Humorístico. Caricatura* no Ateneo de Madrid. Neste mesmo ano obtivo a Terceira Medalla da Exposición Nacional de Belas Artes.

En 1916 na revista *Suevia* de Bos Aires.

Entre 1916 e 1918 debuxou as estampas do álbum *Nós*.

En 1918, 1919 e 1922 en *El Sol* de Madrid.

Entre 1922 e 1924 publicou máis de 600 debuxos de *Cousas da Vida* no xornal *Galicia* de Vigo.

Entre 1930 e 1932 no *Faro de Vigo* con novas *Cousas da Vida*.

En 1931 publicou *Cincoenta homes por dez reás*.

Os debuxos de 1909 en *Vida Gallega* (véxanse ilustracións) foron refugados polo propio Castelao ó teorizar sobre a caricatura en *Humorismo. Dibuxo Humorístico. Caricatura*:

*"Na miña primeira mocidade, digna da Casa da Troya, cando a miña alma sufría de xarampón e non pensaba máis que en saír de tuno polas rúas, fixen os primeiros dibuxos nunha revista de americanos. Acúsome de ser eu quen empezo a esas carantoñas porcas, a eses monicreques noxentos, a ese humorismo de taberna que*

aínda hoxe campa na mesma revista para regalía dos licenciados da Universidade. Abafado de vergoña confésome culpable e renego da miña primeira mocidade”.

Na nosa opinión, desde unha valoración artística, estes debuxos teñen unha calidade notable que non xustifica o rexeitamento do autor. A súa actitude debeu de ter unha dobre motivación:

— *Unha motivación artística*: aínda que estaban feitos coa técnica da caricatura como *síntese expresiva*, aqueles debuxos non respondían á concepción da caricatura como *a expresión da verdade dominante en cada ser*. Cumprían a primeira condición da nova arte, pero non a segunda, complementaria da anterior e tan importante coma aquela. Nos debuxos de *Vida Gallega* hai, de certo, unha depuración dos elementos expresivos, pero non orientada a obter unha verdade máis evidente, unha semellanza co modelo que supere a do simple retrato, senón que a simplificación de liñas e cores pretende obter un efecto cómico. Non procuran unha verdade máis auténtica senón que deforman a realidade, de xeito que os personaxes e o conxunto todo perden humanidade.

— *Unha motivación ética*: certamente, a temática daquela primeira hora non era a que cumpría a un artista ó servizo do pobo traballador. Aquelas estampas poderían divertir licenciados de universidade e aínda os propios labregos e mariñeiros, pero nunca poderían esperta-la súa conciencia galega. Non era o humorismo que “meténdose no mundo interior domea os nosos sentimentos axeitándose ó Ben”. Non era un humorismo “útil”.

En canto á produción publicada en *El Barbero Municipal*, coido que por ser caricatura ó servizo

dunha acción política, coa intención de ferir polo ridículo ó contrario, a necesidade de recorrer á comichade era clara. Na nosa opinión son os debuxos máis frouxos e os menos orixinais (véxanse ilustracións).

Sen embargo, nos mesmos anos Castelao estaba a facer unha obra moi superior. Os debuxos publicados no ano 1911 en *Mi Tierra* e os que levou no 1912 á exposición da sala Iturriz de Madrid son moi superiores e non admiten comparanza. A causa desta superación está na propia temática. Aquí Castelao amósanos escenas da vida cotiá na aldea ou na vila, e vese na obriga de esixir a si mesmo moito máis (véxanse ilustracións).

A diferenza entre estas escenas *de costumes* dos anos 1911 e 1912 e aquelas outras da *Vida Gallega* de 1909 está en que os personaxes perderon en efecto cómico o que gañaron en humanidade. Agora Castelao pinta a verdadeira realidade.

No ano 1913 publica *Algo acerca de la caricatura*, o que vén demostrar que as súas ideas estaban claras dabondo como para se atrever a facer teoría sobre o humor gráfico.

Toda a produción dos anos 1914 e 1915, publicada en *La Voz de Galicia* de Bos Aires, é boa proba de canto acabamos de dicir.

O maior atranco que atopou Castelao naquel momento foi conseguir nos debuxos a tinta a gama de grises e, se nos debuxos para *Mi Tierra* experimentou diversas fórmulas sen atinar sempre totalmente, nos publicados en *La Voz de Galicia* evidencia un progreso técnico notable. A complementación xentepaisaxe era máis perfecta e a utilización da cor negra

máis sobria e atinada. Con todo, o extremado detallismo das árbores non é sempre afortunado. Máis cómpre reparar que estamos a falar de problemas técnicos, do "oficio" de debuxante. En realidade, nestes anos Castelao sabía xa moi ben *o que debería facer e o que non debería facer*; o problema estaba en *como* facelo (véxanse ilustracións).

Nestas series hai personaxes tan conseguidos, tan absolutamente humanos, que os volverá utilizar posteriormente no álbum *Nós* e en *Cousas da Vida*.

Pensamos que, logo da cegueira temporal en 1914, a obra de 1915 ten en conxunto unha grande categoría, e que podemos falar xa dun Castelao que acadara a madurez artística. Neste ano de 1915 participa na *Exposición de Humoristas de Madrid*, pronuncia a conferencia *Humorismo. Dibuxo Humorístico. Caricatura*, e consegue a Terceira Medalla na Exposición de Belas Artes.

Entre 1916 e 1918 elabora as extraordinarias estampas do álbum *Nós* cun criterio radicalmente oposto ó que seguira nos debuxos de *Vida Gallega*. Segundo el mesmo nos conta no limiar do álbum, fíxoas non para diverti-los licenciados da universidade, senón para desacougalos. Non quixo pintala ledicia das nosas festas, a fartura dos nosos casamentos, senón as tremendas angustias de cada día do labrego e do mariñeiro, porque estima que o pesimismo pode ser libertador cando esperta carraxes e cobizas dunha vida máis limpa (véxanse ilustracións).

A identificación de Castelao coa xente galega foi plena. Sendo colaborador de *El Sol* de Madrid, o xornal de maior prestixio e tirada en España, ofrecéuselle un traballo fixo na redacción e rexeitouno

porque lle interesaban máis "os xestos e as verbas dun labrego da Terra que ridiculizar ós políticos da Corte". Todo o álbum *Nós, Cousas da Vida, Cincuenta homes por dez réas*, e outros debuxos da madurez que foi publicando en xornais, revistas, libros, calendarios, etc., admíranos polo extraordinario dominio que demostra ó apreixar nunhas poucas liñas tódolos rostros posibles de homes, mulleres e nenos do país. Cando Castelao deseña o rostro enxoito e cheo de enrugas do vello labrego temos ante nós un labrego que se nos amosa familiar, coma alguén que coñecemos un día non sabemos cando. E outro tanto podemos dicir do mariñeiro, do cacique, do cego, do crego, do emigrante ou do vello que pide esmola. E, aínda máis, usando en aparencia as mesmas liñas e sen outros elementos esclarecedores, todos vemos que o labrego é labrego e que o mariñeiro é mariñeiro, e non hai dúbida posible.

Homes e mulleres labregos son decote os protagonistas das súas estampas. Parece que Castelao escolmara tódolos arquetipos posibles da fisionomía dos nosos campesiños, para ilos presentando un por un nas súas *Cousas*.

A caricatura como síntese que esaxera o característico permitiulle realizar unha obra xigantesca pintando un pobo vivo, latexante e abraiantemente auténtico.

## GULBRANSSON E CASTELAO

Despois de todo canto levamos dito, pensamos que chegou a hora de preguntármonos en que se aseme llan Gulbransson e Castelao, ou, mellor aínda, que influencia exerceu o noruegués no noso paisano.

En primeiro lugar resulta doado percibir certa semellanza entre os dous debuxos de Gulbransson e Castelao debido a que ambos entenderon que a caricatura moderna, a que se pode aplicar a toda a natureza, a que procura a maior expresión coa mínima grafía, era o estilo que cumpría aplicar naquel momento. Pero ademais é certo que este estilo e esa técnica da caricatura adquiríunos Castelao polo coñecemento da obra dos grandes debuxantes de *Simplicissimus* e, dun xeito especial, de Olaf Gulbransson.

Esta influencia evidenciouse no mesmo instante de publicar os seus debuxos. Xa, no ano 1909, Xavier Valcarce escribía na revista *Galicia* que cando Castelao dominase o debuxo coa perfección precisa para saber desdebuxalo sería considerado "en el arte naciente de la caricatura, el más completo temperamento de ella".

No 1912, José Francés, comentando a exposición en Iturriz, di que "estas caricaturas de Castelao responden en absoluto al criterio modernísimo del arte humorístico contemporáneo".

Tamén, no ano 1912, Manuel Abril dicía en *La Mariana* de Madrid, comentando a mesma exposición: "Castelao emplea el procedimiento de simplificación de la línea y la armonía cromática que han venido a ser condición obligada en la técnica desde que la obra pictórica japonesa entró en la circula-

ción europea. La manera de expresarse es de su tiempo; pero la manera de ver y escoger los motivos, de penetrar en los asuntos que la vida ofrece, es propia, personal y directa".

Castelao debe a Gulbransson a asunción da nova arte da caricatura. Débelle a *idea* e unicamente a *idea*, porque a súa enorme personalidade e o tema constante da realidade galega permitíronlle desenvolver unha obra orixinalísima.

Castelao é denantes ca nada un humorista. A predisposición para o humorismo é a peculiaridade sobranceira da súa personalidade. O humorismo foi unha actitude vital que lle permitiu enfrontarse con calquera situación conflictiva. Como vimos nos escritos do desterro en Badaxoz advírtenos: "Non temades os meus arroutos sentimentais, porque xa deixei de ser mozo". E vai ser o humor quen lle proporcione unha evasión, unha fuxida da realidade, cando esta resulte magoante. Cando Castelao se evade da realidade, cando deixa voa-lo pensamento, xorde nel o lirismo ou o humorismo, segundo trate dos homes ou da natureza. Cando tenta supera-la tristura, o desalento, recorre ó humorismo; cando sente a carraxe bota man da ironía.

Pero, ademais, Castelao é un nacionalista galego que sente o drama cotián da Galicia traballadora como algo propio. En Badaxoz comenta ironicamente a felicidade dos galegos que viven de costas a esa realidade abraiante: "Lémbrome dalgúns galegos que viven para o seu bandullo porque son ben asisados e non sofren as inquedanzas dos demais".

Estas dúas circunstancias condicionaron o seu facer e levárono a crear unha obra orixinal e auténtica, que nada ten que ver coa de Gulbransson.

Castelo é esencialmente un humorista. Gulbransson é un ilustrador.

Castelao como nacionalista galego vive, sente e sofre a espoliación do seu país. Gulbransson é un simple espectador da vida en sociedade.

Castelao usa o lapis coma unha arma na loita e o humorismo coma un revulsivo para espertar conciencias. Gulbransson pretende entreter e divertir sen ningunha finalidade moralizante.

O resultado témolo aí. Castelao preséntanos unha obra orixinal e xenuinamente galega, que nos emociona pola súa autenticidade e pola forza expresiva. Sen evocar máis có mundo galego realizou unha obra inmensa e dunha riqueza de valores que ningún outro humorista acadou en España.

Gulbransson seguirá sendo o mestre da caricatura, que nos asombra polo dominio do debuxo, pola requintada elegancia da liña e pola increíble facilidade para facer sinxelo e doado o que semellaba imposible.

Para rematar, cómpre deixar claro que se naquela primeira mocidade, da que non tardaría en renegar, Castelao chegou a *experimentar* tódalas formas e artificios técnicos de Olaf Gulbransson –sobre todo en *El Barbero Municipal*–, tamén é verdade que no decorrer do seu labor artístico buliu a deixar todo o falso, o accesorio e o superfluo para chegar moi axiña a obter uns desexos que, o mesmo na composición ca no tratamento dos distintos elementos, son absolutamente persoais.

Cando pasou por Bélxica escribiu no 1921 comentando a Esposición do Salón de Primtemps: “Jules de Bruycker presenta unhas caricaturas ó xeito

alemán nas que se ve un debuxo moi seguro. É lástima que imite a Gulbransson, podendo ter un xeito persoal”.

Evidentemente, a admiración que Castelao puidese sentir por Gulbransson non coutou en absoluto a súa evolución persoal. Na mesma viaxe por Europa escribía no seu Diario:

“Pedinlle a Deus que non me mate nin me deixe cego namentres non remate a miña obra, a obra que xurdirá cando desenrole tódalas posibilidades da alma que el me deu. Teño ganas de ser bó”.

A obra de Castelao está hoxe recolleita en museos e publicacións para regalía dos amantes e estudiosos das artes e constitúe unha lección maxistral de extraordinario valor para tódolos debuxantes humoristas do mundo.

## O DEBUXO HUMORÍSTICO

### DESEÑO E TEXTO

Como dixemos, Castelao usou o debuxo de humor para chegar ás xentes sinxelas que se vían reflectidas nas súas estampas. O paisano intuía axiña o que había naquel deseño e aplicáballe toda a acedume das experiencias vividas e “sentíao” coma algo seu.

Nesta participación do espectador radica en boa parte o éxito do debuxo de humor que, en rigor, se basea nestas claves:

- Identificación do autor e o espectador nunha experiencia compartida.
- Transcendencia do tema pola súa actualidade.
- Exposición elemental, accesible a tódolos públicos.
- Participación do lector coas propias ideas e vivencias.
- O engado que o deseño exerce.

En Castelao os cinco puntos sinalados danse plenamente porque el ten a dobre condición de debuxante e humorista. Se hoxe moitos dos humoristas gráficos de éxito en xornais e revistas españolas son humoristas que debuxan, e no primeiro cuarto do século XX abundaban os debuxantes que facían humor, o certo é que en Castelao as dúas facetas do debuxante-humorista abranguen unha calidade indiscutible.

Efectivamente, hai debuxos de humor que non teñen texto, que son mudos. Un mestre indiscutible deste xénero foi o francés Caran d'Ache. Pero os

debuxos de humor máis habituais son os compostos por deseño e texto, complementarios un co outro, de xeito que cando o autor atinou na elaboración das dúas partes conseguiu “un todo indisoluble”. Trátase dunha simbiose, e non se pode falar do deseño como ilustración do texto nin deste como explicación daquel. A este xénero pertencen os debuxos humorísticos de Castelao.

O debuxo de humor vén sendo unha novela, unha comedia ou un drama sintetizados nunhas poucas liñas e palabras. A súa forza de expresión é enorme, aínda cando falta o texto. Digámolo con palabras de Castelao:

*“Un piorno que polas súas rendixas amosra somentes o ceo, di moito máis da fame dun ano que un artigo de fondo”.*

En canto á súa función social, o debuxante-humorista debe olla-lo contorno con sentido crítico na pescuda dos vicios e inxustizas da realidade social para os fustrigar coa súa arte. O debuxante-humorista que exerza o seu labor con autenticidade é unha testemuña de excepción no mundo que lle cadrou vivir. Seguro que habemos acadar unha idea tan clara do que foi a Galicia dos anos anteriores á guerra a través das *Cousas da Vida* coma na lectura de moitas páxinas dos nosos historiadores, sociólogos e economistas.

Castelao sostiña que “o debuxo humorístico debe ser alto e para eso ha de fura-los nosos sentidos e, meténdose no mundo interior, domeará os nosos sentimentos axeitándoos ó Ben. Desá maneira será útil”.

Polo que respecta ó debuxo, sabemos que Castelao se valeu da caricatura moderna, a que procura a *síntese expresiva*, para obter unha verdade máis

fonda, e que a aplicou a toda a natureza. Castelao fixo o debuxo humorístico coa técnica da caricatura.

Cando Castelao deseñou a cara dun labrego, dun mariñeiro, dun emigrante, dun cacique... fixo a caricatura destes personaxes. Os nenos de Castelao son caricaturas de nenos e os vellos caricaturas de vellos. Os cans, os gatos, as andoriñas... os animais todos, son outras tantas caricaturas. E o mesmo podemos dicir dos cruceiros, dos hórreos, das árbores e das paisaxes afastadas.

Deste xeito, pola maxia da súa arte, que é pura expresión, nos debuxos de Castelao o labrego é máis labrego, o cacique máis cacique, o vello máis vello, e o cego máis cego.

A identificación de Castelao co pobo, coa xente, coa paisaxe, transparéntase nestas liñas vibrantes que son a síntese de canto os ollos ven. A técnica dos mestres de Munich permitiulle pinta-la Galicia auténtica, a realidade galega.

Como di Luís Seoane: "Ningunha outra imaxe se interpón á propia percepción de realidade e á realidade mesma. Somentes elimina uns rasgos e acentúa outros para dar máis forza expresiva á visión do real".

En canto ó humorismo literario destas estampas, suxeito ó mesmo estudio do humorismo en xeral, cómpre dicir que abundan os textos sarcásticos e benévolos, con moi escasas concesións á comicidade.

Piñeiro sinala a indignación, o amor e o xuízo como elementos do humor en Castelao: a indignación moral contra a inxustiza, a identificación cordial coa vítima e o sometemento da emoción ó asinado xuízo da mentalidade popular. Penso que no debuxo humorístico os factores subliñados acaen perfectamente.

Non é posible falar dunha retórica do humor por existir unha grande variedade formal; non obstante, unha característica obrigada nos textos do debuxo de humor é a brevidade. Certamente, unha das maiores dificultades está en resumir nunha frase toda unha idea e conseguir á vez o efecto humorístico. Un extraordinario especialista foi o francés Forain por quen Castelao sentiu admiración e ó que, sen dúbida, estudiou. En diversas ocasións citou estampas de Forain como exemplo do que debe se-la función social do debuxo humorístico.

#### FORAIN

Jean-Louis Forain (1852-1931) dominou o debuxo humorístico francés a comezos do século. Durante a guerra de 1914 o seu célebre deseño *La Borne* foi espallado desde o aire en milleiros de copias sobre as trincheiras alemanas para mina-la súa moral. Forain, indiscutible como humorista, como debuxante e como artista, foi un personaxe estraño, excesivamente conservador e desapiadado na crítica do vicio mundano.

Velaí algunha mostra do seu humorismo:

Nun baile de sociedade, a nai fala coa filla con moito segredo:

— "*Coido que se non intervimos nós, teu pai vai seguir de segundo xefe*".

Nun debuxo da serie *Os amigos das nosas amigas*, mentres a moza descansa deitada no leito, o amante axeonllado revolve nun armario e fala entre dentes:

— "*¿Onde demo puxen eu o seu tabaco?*"

Unha muller e unha nena na fiestra dun restaurante:

— “Olla aquel home grosso, loiro, alá no fondo, á esquerda, aquel que come ante unha dama de traxe vermello... Ese é teu pai”.

Forain pintou as miserias do seu París aburguesado, igual que Castelao fixo crítica social pintando as miserias da Galicia traballadora.

Sen embargo, nada podía ter en común como non fose o dominio na redacción dos pés nos debuxos de humor. Vexamos algún caso en que ambos tratan temas semellantes:

Velaí os de Forain:

Nun deseño titulado *A miseria nos campos*, falan dúas nenas de aspecto misérrimo:

— “¿Sábe-lo que querería que me regalasen? ¡Un paraguas cheo de chícharos!”

Noutra estampa titulada *Filantropía*, un home de aspecto burgués dille ó empregado da oficina onde se recollen esmolos para os pobres:

— “... transcriba: ¡Señor Herzog, da casa grande azul, 112, rúa Charlot: 5 francos!”

O vello cínico atópase cunha vella amiga que vai acompañada da filla mocíña:

— “¡Como, esta xa é a súa filla!... ¿Cando ceamos xuntos?”

Sen dúbida, as escenas son comparables a estas tres de Castelao, escolmadas doutros tantos álbums.

En *Cousas da Vida* falan dous nenos vestidos de farrapos e pés descalzos. O máis pequeno di:

— “Se me tocasse a lotería, compraba pan”.

Nos *Cincoenta homes por dez reás*, está:

“O home rico en pesetas que regala céntimos para ir ó Ceo”.

E no álbum *Nós* unha estampa na que o vello cacique lle pregunta ó labrego:

— “Tu hija ya estará crecidita, ¿eh?”

Coidamos que os textos de Castelao son máis intelectualizados, máis profundos cós de Forain. Pode que Castelao estudiase no mestre francés a *síntese da palabra*, como do noruegués Gulbransson aprendeu a *síntese da liña*, pero mentres Forain dirixe a súa intención á intelixencia, Castelao diríxese ás fibras máis sensibles do home.

## O HUMORISMO DO POBO

Certamente, Castelao aprendeu de Gulbransson e pode que tamén aprendese de Forain. Cabe supoñer que un espírito sinxelo coma el estaría disposto a aprender de todos cantos tivesen algo que lle ensinar:

Dos primitivos flamengos:

“¡Canto se deprende co Bosch, con Brueghel o Vello e con Huys! *As tentacións do San Antón*, do Bosch; *A caída dos anxos*, de Bruegehl, e o *Xuício derradeiro*, de Huys abondarían para renovar unha arte. Acugulados de humorismo san, do bo humorismo que hoxe chaman británico, teñen un debuxo onde locen as simplificacións expresivas das que nos gabamos os modernos”.

Dos gravadores xaponeses:

“... a arte xaponesa é unha síntese de expresión; é coller de tódalas cousas a súa parte expresiva, cunha gracia, cunha firmeza e cun humorismo que mete xenio velas interpretadas”.

Castelao debeu aprender dos flamengos, dos xaponeses, de Goya, de Gulbransson, de Forain e quizais de moitos máis, pero, sobre todo, aprendeu



do pobo galego; da arte popular feita pedra polos mestres canteiros e do humorismo anónimo que chega a nós en forma de cantigas e refráns. Por eso tódalas ensinanzas recibidas non serviron máis ca para arriquece-la súa arte xenuinamente galega. Porque, tamén no humor gráfico, Castelao é o creador dunha obra que é a pura expresión do sentido popular da vida galega, unha intelectualización da propia cultura popular.

Así como nos deseños feitos coa técnica da caricatura aprendida polo estudio de Gulbransson e demais mestres do *Simplicissimus* están uns personaxes e un ambiente de abraiadora autenticidade galega, debaixo dos textos que pola técnica constructiva puídesen facer lembrar a Forain están late-xantes as formas máis enxebres de expresión da xente galega, a súa filosofía da vida e, sabiamente exposta en monólogos ou diálogos de grande forza expresiva, a súa realidade social.

Así como os modelos de Castelao están sacados do propio pobo –“os meus modelos atopeinos na Porta das Ánimas de Santiago, onde os paisanos vestidos de calzón curto e pucha ribeteada axuntábanse as mañáns dos domingos”–, as formas humorísticas dos textos están sacadas do humorismo anónimo, que é unha das peculiaridades definitorias da nosa xente.

Nunha primeira ollada ás formas máis breves do humorismo popular –refrán, cantiga ou epigrama– é doado descubrir tres matices que quizais sexan os elementos sobranceiros: a *retranca*, o *realismo* e a *melancolía*.

## A RETRANCA

Dicía Castelao que a *retranca* é o humorismo dos incultos, así como o humorismo é a *retranca* dos cultos. Aínda que non sexa eso exactamente, non hai dúbida de que a *retranca* é a característica máis notoria do humor popular.

A frase máis *retranqueira* que coñecemos é aquela que di: “*Por un lado ti xa ves, e polo outro... ¿que queres que che diga?*”

Pois ben, esta frase pode ser inspiración de moitas respostas humorísticas que atopamos no noso refraneiro:

— *Non hai pouco que non chegue nin moito que non se acabe.*

— *Se comeses como comes non comerías como comes.*

— *Non é tanta a noite como é pouco o día.*

Pode servir tamén como arquetipo de certas respostas humorísticas peculiares comúns na xente galega:

A señora á que lle saía a comida eslamiada xustificábase:

— *O sal non é bo.*

Cando, pola contra, se lle ía a man e lle saía salgada en demasía, defendíase:

— *As comidas sen sal non saben a nada.*

Contaba un capataz da construción que tivera un peón a quen xamais conseguiu facer traballar. Atopábo decote encostado na parede e, cando lle berraba para que dobrase a espiña, se era denantes do xantar, o peón respondíalle:

— *Saco baleiro non se ten de pé.*

E se era despois de xantar:

—*Saco cheo non se pode dobrar.*

Pois ben, nas estampas de Castelao non só abundan os textos nos que a retranca é o matiz sobranceiro, senón que podemos atopar algúns que seguen a liña do “por un lado ti xa ves...”:

—*¿Que che parece o meu viño?*

—*He... por onde vai molla e, como refrescar, refresca.*

E aínda un caso idéntico ós apuntados:

—*¿Por que non lle dás de comer ó can?*

—*¿Para o que traballa...!*

—*Pois entón, ¿por que non o matas?*

—*¿Para o que come...!*

## O REALISMO

Agás as fábulas protagonizadas por animais e os contos de aparecidos, nas diversas manifestacións do humorismo popular galego o *realismo* imponse como outro dos matices sobranceiros. A través deste humorismo, o pobo dáno-la interpretación da súa realidade social. Por medio do sorriso expresa as súas coitas, o seu escepticismo, a súa resignación...

Froito da sabedoría adquirida a través dos tempos pola nosa xente son os refráns cheos de sabenza e de enxeño, que chegan a nós con angustiada vixencia:

— *¡Preitos teñas e que os gañes!*

— *¡Onde irás boi que non ares!*

— *Lobos da mesma camada non se traban.*

— *Máis vale codia dura ca pedra mol.*

A aceptación resignada ou non desta realidade social, as dúas actitudes opostas e posibles, crearon

outros dous refráns que son outras tantas leccións de humorismo galego:

— *Mentres o pao vai e vén descansa o lombo.*

— *Mexan por nós e hai que dicir que chove.*

Castelao recolleunos e ilustrounos en dúas estampas de *Cousas da Vida*.

## A MELANCOLÍA

O terceiro matiz do humor galego é ese sentimento de doce melancolía que prima en moitos dos nosos refráns:

— *O preito do probe na proba morre.*

— *Todo o mundo sabe o que bebo, mais non a sede que teño.*

Este mesmo matiz está presente en moitas das estampas de Castelao; tal é o caso destas dúas que tratan temas semellantes ós anteriores:

— *Vostede terá moito dereito, pero eu teño moita razón (Cousas da Vida).*

— *Eu bebo para afoga-las penas, mais as condanadas aboian (Álbum Nós).*

Que o refraneiro galego foi fonte de inspiración para Castelao está fora de toda dúbida. Ós casos expostos poderíamos engadir outros moitos. Obsérvese a semellanza entre o contido do diálogo que sosteñen dúas mulleres nunha estampa de *Cousas da Vida*:

— *Din que van subí-los selos das cartas.*

— *Que ben fixemos en non saber escribir.*

Co dito popular:

— *Non teñas camisa e aforrarás lavandería.*

Ou entre aquel:

— *As gueivotas non voan polo burro (Cousas da Vida).*

E o dito popular:

— *Non é pola ovella, que é pola la que leva.*

E outras veces —coma nos casos denantes sinalados— Castelao usa o propio refrán ou dito popular como pé das súas estampas:

— *Para ti é un ano máis, para min é un ano menos.*

— *Cando baixes á vila, ou levas diñeiro ou levas comida.*

— *Fíxate neste exemplo: a todo porco lle chega o seu San Martiño.*

Cómpre sinalar que, ás veces, nas estampas de Castelao non falan os personaxes e o texto non é máis cá versión literaria do debuxo:

— *Dous vellos amigos: os foros e as oblatas.*

— *Os excravos do fisco.*

— *O fracasado da emigración.*

E aínda poderíamos engadi-los *Cincoenta homes por dez reás*, e moitos debuxos da serie *Mulleres*. Pero hai outra clase de estampas nas que a participación do autor é máis forte, a comunicación co lector máis íntima; mesmo coma se a súa voz nos chegase desde o debuxo:

— *Fan ben en durmir; así poden soñar que hai xusticia para eles.*

— *¡E que o seu brazo somentes sirva para guindar árbores...!*

— *En Galicia non se pide nada. Emígrase.*

Esta identificación de Castelao co pobo, este partir basicamente do humor popular, constitúe en boa parte a razón do seu éxito. O pobo galego sentiu naquelas lerias a propia voz, a propia personalidade,

a expresión colectiva. Non sabemos se para os non galegos os textos de Castelao terán a mesma forza emotiva que teñen para nós. Conta Bergsón o caso dun home a quen lle preguntaron por que ría co sermón cando tódolos presentes choraban ás cuncas, e que respondeu: “E que eu non son da parroquia”.

Mais está claro que para a xente galega, Castelao foi o seu intérprete xenial. Eles aceptárono cando, ó remata-las propias conversas dun xeito humorístico, sentenciaban: “Sonche cousas da vida, por Castelao”.

Así tiña que ser. O humorismo de Castelao nace do seu sentimento tráxico da existencia en Galicia:

*“Polo que vai dito, parece que eu non son amigo de rir, e trabucado estará quen tal pense. Eu ben quixera que o meu ente rise coa risa dos meniños, dos bos, dos anxos e dos felices; mais como humorista galego, fondamente e sinceramente galego teño que afoxa-las miñas risas diante dunha verdade que chora”.*

O debuxo de humor foi para Castelao unha actividade reveladora da vida espiritual e, ó tempo, o instrumento co que tentou concienciar e crea-la personalidade do seu pobo.

Pero non podemos pensar que a arte de Castelao debuxante-humorista remate nesta finalidade emotiva. Pola contra, os valores estéticos da obra gráfica teñen rango propio e abondarían para xustificalo seu engado, aínda prescindindo dos valores extraestéticos.

Castelao foi un extraordinario debuxante-humorista; un visionario da realidade, un expresionista intuitivo e fondamente lírico.

Castelao é o creador do humorismo gráfico, de quen todos aprendemos.

## CONCLUSIÓN

O resultado da nosa análise permítenos face-las seguintes deducións:

— Castelao é por mor dos trazos dominantes da súa personalidade un home extraordinariamente dotado para o exercicio do humorismo. Soamente a partir da sensibilidade humorística e da sensibilidade moral pode entenderse a produción artística e a súa actitude humana.

— Castelao utilizou o humorismo para esperta-la conciencia colectiva do pobo galego, ben como creación literaria dirixida á minoría culta ou ben no feitío do debuxo humorístico para trata-la realidade social. Coa intención de acadar un prestixio cultural para o noso idioma, no primeiro caso, e para actuar de revulsivo denunciando e condenando a explotación do pobo, no segundo.

— Se nunha ollada superficial ó conxunto da obra humorística de Castelao puidera semellar que o *humorismo sarcástico* é o sobranceiro, o estudio parcial da obra literaria e gráfica permítenos afirmar que Castelao é esencialmente un *humorista benévolo*—un humorista puro— que se reflicte nidiamente en *Cousas*, *Retrincos* e outras narracións. As estridencias ocasionais de *Un ollo de vidro* e certas estampas de *Cousas da Vida* ou o álbum *Nós* non alteran en absoluto esta apreciación. Dicar que Castelao é un *humorista sarcástico* porque unha actitude moral o leve a utilizar ocasionalmente o sarcasmo sería tan indefendible como cualificalo de *humorista macabro* por ter escrito *Un ollo de vidro*.

— Se na parte gráfica do debuxo humorístico é evidente a influencia que Olaf Gulbransson e outros

debuxantes de *Simplicissimus* exerceron sobre el ata o punto de levalo a adopta-la técnica da caricatura como *síntese expresiva*, tamén é verdade que a súa personalidade extraordinaria, posta ó servicio do pobo, permitiulle elaborar unha obra absolutamente orixinal.

Castelao é un humorista gráfico dunha autenticidade tal que por dereito propio terá de ocupar un posto de privilexio na historia do humorismo europeo. Poucos humoristas gráficos do mundo acadaron o seu poder de comunicación e, desde logo, será difícil atopar algún que fixese unha obra de valores universais coa temática dun pequeno país da fistera europea.

— No tocante ás fontes do seu humorismo, non hai dúbida de que hai que procuralas no humorismo popular que chega a nós nas formas tradicionais do refrán, do conto, da cantiga, etc.

O humorismo de Castelao é o dos seus personaxes. A intelectualización desa sabedoría popular é unha contribución transcendental para a creación dunha arte humorística autenticamente galega.

## EPÍLOGO

Se metodoloxicamente foi necesario proceder á análise dos distintos elementos que constitúen a arte humorística de Castelao, agora, rematado ese labor, imponse recompoñer de novo a unidade para xulgala no conxunto.

Atopámonos así co Castelao artista-humorista, que vén subverte-los criterios vixentes na Galicia do seu tempo para ofrecer como principal motivo artístico o que viña sendo tratado superficialmente, cando non ridiculizado.

Para realizar este extraordinario labor, Castelao precisaba unha linguaxe artística diferente á que os outros artistas utilizaban e atopouna no expresionismo.

Así o álbum *Nós* aparece como a antítese das pinturas galegas feitas por un pintor tan extraordinario e ben intencionado como Sotomayor. As obras de Castelao e Sotomayor son a cara e a cruz dunha visión de Galicia.

Mentres Sotomayor, a pesar da súa intención "galeguista", non podía ver máis cá cara externa de Galicia e por eso, ó quedar na tona, pinta o agradable e o pintoresco.

Pero detrás desa Galicia idealizada estaba a Galicia auténtica, a dos labregos, mariñeiros, emigrantes e caciques; unha Galicia pobre e explotada, que Castelao si coñecía nidiamente. E o coñecemento e o sentimento desa realidade irá sempre con el –levarao dentro– e deixarao saír a través da arte.

Por eso a de Castelao é unha arte entrañable feita co corazón. A Castelao non lle interesaron os mesmos temas que a Sotomayor. Xamais se preocu-

pou de reflecti-las festas campesiñas, porque non quixo pintar "a fartura dun día" senón "a fame dun ano".

O dito para a obra gráfica é perfectamente válido para a obra literaria, e non abonda a observación do sentido social desta obra para entender plenamente o significado da súa arte. A Castelao hai que situalo no seu tempo para nos decatarmos de que ó romper cos criterios imperantes, co mimetismo, coa superficialidade, vólvese un produto revolucionario do seu medio. Castelao é un artista subversivo que rompe co pasado e co presente para abrir camiños dunha riqueza artística tan válida que crea escola. A partir de Castelao, e por mor do seu humorismo, nacerá a arte autenticamente galega.

Esta realidade evidencia o poder de comunicación do humor e, dun xeito especial, do humor gráfico.

Castelao é un dos expoñentes sobranceiros desta forma de arte, pero é de xustiza sinalar que Galicia sempre deu excelentes creadores neste eido: José María Cao, Carlos Maside, Federico Ribas, Juan Carlos Alonso, Manuel Torres, Xaime Prada, Vidales Tomé, Padín, Manolo Romano, Luís Seoane, Díaz Pardo, Atomé...

En calquera tempo, aínda nos primeiros anos da posguerra, os xornais galegos contaron coa colaboración de humoristas gráficos de forte personalidade que lle deron continuidade á obra de Castelao. Na actualidade, o humor gráfico volve coñecer en Galicia un tempo de esplendor, con creadores de grande calidade e notable variedade estilística, pero que manteñen as súas ideas en común:

— Humor a través do debuxo de humor e non do *cartoon*.

— O compromiso ético da súa obra.

A importancia do humor gráfico galego é algo que parece ignorarse ou esquecerse desde as institucións que, cando organizan mostras destinadas a salienta-la orixinalidade creativa do pobo galego, non contan nin cos debuxantes-humoristas, nin cos ilustradores de literatura infantil, a pesar do seu recoñecido prestixio, avalado por premios internacionais en moitos casos.

É algo que parecen descoñece-los sociólogos que, tentando facer unha análise rigorosa da realidade cultural do país, chegan a falar de iniciativas pasadas e presentes, que non pasan de ser proxectos ambiciosos e nada din da nosa farturenta tradición humorística, que constitúe un dos capítulos máis importantes do noso patrimonio cultural.

É algo que parecen despreza-los críticos de arte que, agás no caso de Castelao, adoitan valora-la obra plástica de pintores, gravadores e debuxantes sen teren en conta a súa contribución ó humor gráfico.

Coidamos que este traballo pode axudar a un máis completo coñecemento e valoración do humor gráfico galego e, dun xeito especial, da obra de Castelao.

Pareceunos importante poñer de manifesto a súa formación europeísta, que levou a Bagaría a afirmar que o noso paisano era o primeiro entre os humoristas gráficos españois do seu tempo. Di moito no seu favor o feito de que desde Rianxo, unha vila perdida na fisterra galega, se mantivese informado de canto acontecía en Francia e Alemaña e soubese asimila-las ensinanzas precisas para crear unha obra de

extraordinaria calidade con perfecta simbiose *debuxo-texto*.

Non o entendeu así Valentín Paz Andrade, que no libro *Castelao na luz e na sombra*, importante estudio biográfico do seu amigo, discrepa das nosas opinións sobre a influencia que nel exerceu o noruegués Gulbransson.

Daquela publicamos no número 77 da revista *Grial* a resposta ás súas observacións, na que, coidamos, quedou totalmente demostrado que esa influencia foi real e non unha simple especulación. Pero hoxe dispoñemos de novo material de estudio que nos permite afirmar, sen ningún xénero de dúbidas, canto naquel traballo expuxemos e, ademais, contamos coa documentación que lle permitiu a Castelao o primeiro coñecemento de *Simplicissimus*, así como do maxisterio do francés Forain no tratamento dos textos complementarios dos debuxos.

Castelao coñeceu a caricatura modernista que agromou en Alemaña e a importancia dos textos de Forain a través da obra *La caricatura contemporánea* de Bernardo G. Barros, publicada en Madrid, en outubro de 1916. Bernardo G. Barros naceu en Guanabacoa —unha vila ó leste da Baía da Habana— o 5 de xaneiro do 1890 e morreu na Habana o 20 de maio de 1922. Aínda que a súa vida foi breve, realizou un amplo e notable labor como xornalista e crítico de arte, que o levou á *Academia Nacional de Artes y Letras*. Colaborou nas máis importantes publicacións cubanas do seu tempo: *El Mundo*, *Heraldo de Cuba*, *Diario de la Marina*, *El Jígaro* e *Social*; fundou a *Sociedad de Conferencia* e a *Sociedad de Teatro Cubano*; publicou a novela *La Senda* (1913) e o ensaio *La caricatura contemporánea* (1916).

Os argumentos de Barros son os mesmos que Castelao repite ó falar da renovación que no debuxo de humor supuxo a obra dos membros do grupo *Simplicissimus*; son os mesmos os nomes dos creadores que considera máis importantes e son os mesmos os erros que comete ó asignar nacionalidade alemana a Gulbransson e sueca a Blix.

Vexamos algún dos parágrafos deste interesante estudio:

*“Es indudable que los alemanes, los ingleses, los franceses y los norteamericanos obedecen a conceptos técnicos determinados, inconfundibles. La persona menos familiarizada con esta clase de estudios podría detallar la divergencia entre Gulbransson, Heath Robinson, De Losques y Windsor McCay. Porque la divergencia radica en el formulismo. Y éste no es más que una exteriorización de la idea abstracta, de la idea esencial, norte de todas las escuelas.*

*En esta comparación no incluyo a Italia, Portugal, España y la América latina, porque son variantes más o menos precisas de aquellos que determinan actualmente las cuatro facturas nuevas, las cuatro modalidades técnicas que hoy encauzan la aspiración de todos.*

*Los alemanes, grandes maestros, influyen directamente sobre las otras escuelas. Ellos han modificado los más opuestos criterios. Constituyen el núcleo fuerte. Y bien puede decirse que han determinado el punto vulnerable de la línea. Porque con ella lo han dibujado todo, encontrando matices que parecían exclusivo patrimonio de los japoneses. Los alemanes van asegurando el predominio mundial. La misma caricatura francesa, tan pulida y elegante, ha caído en un amaneramiento amigo de los gestos de salón. Los ingleses sostienen el abolengo de sus moldes actuales. Y en cuanto a los norteamericanos, yo*

*no creo —con muy escasas excepciones— que tengan un criterio estimable, capaz de dar una sana influencia que perfeccione la técnica de los otros. Su arte... es arte convencional, en donde la deformidad es muchas veces inmotivada. Por eso ellos mismos se han delimitado el campo de acción, creando una escuela sin transcendencia, una escuela inconsistente, cuyos factores van —muy sutilmente, sin ruido— adaptándose al predominio del Rin.*

*Nadie, como los alemanes, ha precisado lo que la técnica debe ser. Existirá en otras escuelas —como la francesa— el gracejo natural o la frase intencionada que se encuentra en las leyendas que acompañan a los dibujos. Mas el arte en sí no lo hemos de buscar en lo que la imaginación —muchas veces ajena— de los humoristas ha coordinado para completar sus dibujos, para hablar al lector. La leyenda es una cualidad importante dentro de algunas frases del humorismo. Pero forzoso es reconocer que no todos los humoristas saben compaginar la leyenda con el dibujo. Forain, por ejemplo, es un maestro —cual lo fue Gavarni— en esta adaptación de los dos elementos. En cambio, Daumier tenía que recurrir muchas veces a Philipon, y en cuanto a Cham, la leyenda y el dibujo eran separables, sin que por ello sufriese en nada la intención de una y otro.*

*Por eso, aunque los alemanes no sean los maestros de la leyenda, son los modelos que facilitan el estudio de la factura. Su arte es real, cosa que no se ve mucho en los franceses, un poco dedicados a buscar los movimientos más espirituales, aquellos que dan la sensación de una belleza de poseur, de una belleza complicada como las creaciones de las maisons de modes.*

*El impresionismo nació —dentro del humorismo— desde el momento en que el Japón dejó su influencia en Europa atrayendo a escritores, dibujantes y pintores. El*

arte que había de cautivar al Occidente —arte esencialmente impresionista y decorativo— fue modificando criterios, deparando ideales, formando la factura propia y definitiva del humorismo a través del sentir de las escuelas. Y la línea ocupó su verdadero lugar, vigorizando un arte que tiene todavía en Léandre el representante de la antigua modalidad —censurada desde 1885—, que consistía en dibujar cabezas enormes sobre cuerpos empequeñecidos cual muñecos de algún insignificante Guiñol.

Este impresionismo ha dado al humorismo un verdadero impulso. Podría decirse que ha hecho de él un arte nuevo, pleno de vigor y de pureza.

Los dibujos de Gulbransson, los de Arnold, los de Heine, los de Graef, ¿qué son sino alardes de los personajes, la idiosincrasia del gesto?

Pero grandes humoristas, sorprendentes profesores de una estética nueva, tendréis que buscarlos en Munich. Allí el *Simplicissimus* y *Jugend* han continuado la tradición del *Fliegende Blätter*. Las nuevas revistas aceptaron ciertos factores que desechó el *Fliegende Blätter*. Entre esos factores puede citarse la impresión en colores.

De todas esas nuevas revistas de Munich, la que debe citarse como sucesora admirable de las glorias de *Fliegende Blätter*, que aún se publica, es *Simplicissimus* (el semanario representativo, por decirlo así, del humorismo alemán contemporáneo).

Berlín y Munich cuentan actualmente con una legión de artistas cultivadores del humorismo. Munich —claro está— dirige en este sentido a Berlín, aunque Berlín acaso no quiera reconocerlo. Colaboradores de las revistas que se publican en ambas ciudades consiguen combinar la sencillez técnica con el más puro sentimiento de lo bello. Y a menudo sorprenden al espectador con detalles, revela-

dos por la firmeza de uno o dos rasgos que apresan una modalidad física ignorada por nosotros mismos.

Junto a Heine y a Gulbransson —almas del *Simplicissimus*— se agita una multitud de firmas. No están solos Wilke, Bruno Paul y Stern. Con ellos aparecen von Finetti y Koppen, cuya destreza y dominio de la factura pueden ser ejemplo de significativo valor para todos.

Mientras Brandt, en el *Kladderadatsch*, de Berlín, hace alarde de su estilo correcto y sobrio, Schilling muestra en el *Simplicissimus* su factura similar de la de Heine y casi análoga a la de Graef. De igual modo que Arnold cultiva la sencillez de la línea, reduciéndolo todo a un esquema en donde aquélla posee una gran intensidad expresiva”.

Especialmente importante resulta o capítulo III do Libro I desta obra na que Bernardo C. Barros considera a Heine, Gulbransson e Blix, “colosos da liña”.

Trátase dun interesante capítulo, que consideramos oportuno reproducir integramente:

#### HEINE, GULBRANSSON Y BLIX

Sería difícil hallar personalidades más semejantes, maestros más intensamente compenetrados del procedimiento lineal. Es el verdadero impresionismo lo que vemos en sus obras. Impresionismo lleno de vigor, a través del cual palpita la vida, la realidad de las escenas y de los personajes, presentada en una red esquemática de rasgos que compedian el detalle y abarcan cuanto de preciso y culminante pueda sorprender un observador avezado.

Son dibujos que ostentan una característica particular en cada uno de los tres autores, no obstante obedecen éstos a procedimientos iguales.



La técnica es lo que los distingue, asegurándoles facturas propias independientes entre sí, pero reguladas por los mismos principios distintamente exteriorizados.

Heine, menos escueto que Gulbransson, tiene la concisión del rasgo matemático. A él supedita sus estudios de la íntima psicología del tipo. Puede decirse que busca el fondo de la actitud, asegurándola en un toque nervioso, fraccionando, que hace de la línea algo ondulante, adaptable a todos los contornos. A menudo logra la sombra, por la yuxtaposición de rasgos anchos que se entrecruzan, rasgos debidos al empleo del carboncillo, sin minucioso pulimento con el esfumino, que amalgama y diluye la expresión. Combina en sus dibujos las tintas planas, sin buscar rudos contrastes; le bastan los que ellas dan de por sí. A sus combinaciones se las distingue por la sobriedad. Se adivina que analiza los colores para que resulten armónicos los contrastes. La fisionomía de los personajes —imaginativos o reales— que aparecen observados en sus trabajos son de un efecto ejemplar. Sólo Wilke, Bruno Paul, Gulbransson o Blix pueden igualar esas caras contraídas por el dolor, la ironía, el espanto, o la simple conformidad, que a ratos aparece oprimir demasiado. Él sabe presentar el aspecto interior de los individuos, sin olvidar el espíritu de la escena, sugiriendo esa vaga apreciación que llega a intensificarse por la suma de los dos o tres factores primordiales que constituyen la visión del momento.

En la primera página del *Simplicissimus* apareció el 20 de diciembre de 1909 un dibujo a tres colores firmado por este dibujante. Allí se estudian seis expresiones opuestas. El asombro, la majestad, el dolor, la indiferencia, la curiosidad y la estupidez serena; ¡he ahí lo que vemos en aquellos cuatro chiquillos, mientras pasa aureolado y paciente el Dios Niño! El autor no se propuso

observar fisionomías solamente. Su concepción fue otra; pero a ella tenía que llegar caracterizando antes los rostros. Ello pudo lograrlo vigorizando la línea, descartando la intimidad de cada gesto.

La expresión del muchacho que grita se ha puntualizado con varios trazos sencillos, cortos. No obstante la sombra, aquella fisionomía dice el dolor infantil. Y es de un efecto bien calculado de miseria la vestidura andrajosa, dibujada a golpe de carbón afilado.

Los otros, incluso el lacayo de larga librea verdosa y el Niño Dios, con sus alas replegadas en un manguito, descubren el procedimiento de un vigoroso maestro, para quien lo fundamental es el esquema. Sobre él distribuirá medios tonos discretos, escasos por lo regular, que permiten apreciar el fundamento de su técnica.

Otro dibujo de este autor, publicado el 29 de noviembre del mismo año de 1909 en la susodicha revista, puede mostrar más claramente su precisión de los rasgos breves y firmes. Quizás esto sea causa de cierta rudeza en algunos trabajos. Pero tal cosa no es una impugnación para quien ostenta una labor que ya tiene asegurada la más efusiva reverencia de la posteridad.

La cual no ha de olvidar a Gulbransson y a Blix.

Porque ellos, junto a Heine, representan el prestigio de la escuela, el moderno florecer de un arte que tiene su valor, que merece la atención cuidadosa por su historial de años y sus miras hacia el porvenir.

Gulbransson y Blix han doblegado la línea. Dibujan resueltamente. Sus trazos se curvan, empatan, mueren de momento, sin gradación. Y todos, en conjunto, apresan la psicología, regulando el análisis. Franco y noble impresionismo en donde no existen sombras, sino firmeza y colores planos...

*De los dos, Blix es el más decorativo. Blix es sueco. Dibuja con frecuencia en el *Simplicissimus*; y si no fuese autor de tantas y tan variadas páginas, que le han valido una justa reputación, se la hubiera conquistado su caricatura de la Gioconda, una verdadera *trouvaille* en la sonrisa indefinible, que arrebataron al Louvre. Muchos han intentado superarle, y ni siquiera han conseguido igualar tal acierto de expresión y de vida.*

*Dijérase que la divina obsesión de Leonardo volteaba a través de las épocas, tornándose mordaz en el espíritu de este humorista, que recogió en los dibujos del Japón la más acerba ironía.*

*Bien nos lo dicen sus caricaturas del almirante Togo, del mariscal Oyama y de los generales Kuroki, Nogi y Oku. En ellas se han economizado los rasgos, buscando los efectos. Ellas pueden ser ejemplos de la suprema aspiración del impresionismo de la línea. En la caricatura de Kuroki no es posible lograr una más sencilla factura. El cuerpo lo determina una línea ondulante, adaptable al parecido total. Y el rostro tan pocas líneas, que maravilla encontrar la nariz particularísima de esta conocida figura de la contienda ruso-japonesa. Iguales frases sugiere la caricatura de Togo, con su gorra de plato, los ojos maliciosamente oblicuos, los pómulos salientes y la boca sinuosa y risueña, como un chiste verde.*

*De allá, del Japón, tomó este dibujante lo esencial de su factura; y esto mismo lo hizo Gulbransson y el propio Wilke. Mas no por eso han perdido originalidad. Al cabo ésta nació del estudio neutral de cuantos elementos ofrecía el arte japonés.*

*Blix creó su estilo inconfundible, desechando las grandes deformaciones de la caricatura antigua. Adaptó la realidad del procedimiento nipón. Y así nos dio sus caricaturas, que apenas tienen rasgos, y sus dibujos*

*humorísticos, siempre decorativos, sin caer en el amaneramiento, que es el peligro de tal cualidad, bien escasa entre los humoristas de hoy. Probablemente, porque lo decorativo es un factor novísimo (dentro del humorismo), cuya belleza comienzan a no desdeñar los artistas contemporáneos. Con él cuenta Blix para sugestionar primero e interesar después. Por la sorprendente facilidad de su pluma es un buen hermano de Gulbransson, de Heine y de Wilke.*

*Gulbransson es todavía más sencillo y más impresionista siempre. Es personal, como casi todos los maestros alemanes. En sus dibujos no falta una línea, ni sobra. Porque sólo ha utilizado las necesarias. Publica frecuentemente en el *Simplicissimus*. Sus caricaturas tienen toda la psicología individual. Hacen pensar en las de Wilke. De él es cierta página (publicada hace tiempo) donde bailan una especie de contradanza varios monarcas. Ella muestra la facilidad técnica de Gulbransson. Del mismo modo que otros dibujos hechos para el *Simplicissimus* ponen de manifiesto la manera japonesa de emplear el color: aceptando la superposición de los tonos fundamentales o la simple combinación de los contrastes puros, sin que por ello se desvanezca la intensidad de la línea.*

*A veces un rasgo señala la sombra o determina una posición en el caricaturado.*

*Lo mismo acontece con los tipos ideados para sus escenas.*

*Aquel personaje amplio, solemne, dentro de su levita cruzada, que es uno de los protagonistas de *El Hallazgo*<sup>1</sup>, resulta un tipo bien estudiado y muy com-*

<sup>1</sup> *Der Fund*. Historieta publicada por Gulbransson en *Simplicissimus*.

prendido. Se le contempla satisfecho, transcendental, bajo su sombrero flexible. Es su barba recortada, sus cabellos ondulan en rizos, y cuando camina parece que lleva en sí la majestad de lo infalible.

En Gulbransson no puede señalarse al autor de tal o cual tipo o caricatura. Todos y todas son aciertos de su condición de gran humorista. Porque sus fantasías, sus parodias y sus sátiras son tan profundas y tan bien ejecutadas que no se encontrará una sola página refutable.

He observado desde hace varios años casi toda la labor de este maestro. En ella no se tropieza con una de esas vacilaciones muy corrientes en la mayor parte de los artistas consagrados por la crítica y el público. Gulbransson dibuja siempre con el mismo afán, cual si de su último trabajo dependiese el triunfo definitivo. Es el vigoroso dominador del impresionismo. Observar su obra es convencerse de toda la expresión que encierra la línea. Él vence la rudeza de los ángulos y la vaguedad de las curvas. Su técnica simboliza la sencillez en lo decorativo y en la observación de lo real. Todo, personas y cosas, se presenta a su vista en una pauta admirable, que sería la base para el trabajo de los dibujantes que no son humoristas. De esa pauta ha hecho Gulbransson su pesquisa, y ha revelado en ella una emoción estética, ya conocida por los dibujantes japoneses.

Heine y Gulbransson han publicado álbumes que pertenecen a la colección del *Simplicissimus*. Esta conocida revista, fundada por Alberto Langen y Heine, lleva empeños de arte más allá de los límites inherentes a publicaciones de su clase, editando una serie de cuadernos similares, de los que con el título de *Les Maitres Humoristes* da a la estampa en la capital francesa Félix Juven.

En los del *Simplicissimus* figura el nombre de von Reznicek, con cinco volúmenes, denominados: *El baile,*

*Bajo cuatro miradas, Ellas, Mundo galante y Gente enamorada; Rodolfo Wilke, con su Gentuza, y Heine y Gulbransson con sus respectivos cuadernos, que demuestran las portentosas facultades de esos dos colosos de la línea.*

Heine ha dibujado en la portada del suyo un conjunto de vampiros flagelados por una figura-símbolo que esgrime una espada con resolución. A un lado dice el título: *Thorheiten*<sup>2</sup>. Y esta simple cubierta revela toda la intensidad de las páginas en donde el artista desarrolló sus facultades humorísticas que llevan al elogio mundial.

Gulbransson escribió en la cobertura del suyo estas palabras: *Beruhmte Zeitgenossen*<sup>3</sup>. Hay dibujado un chiquillo desnudo, que sugiere la noción de la difícil agilidad que caracteriza la pluma de tan genial y emotivo dibujante, porque existe una gran expresión en aquella figura menuda que debe su vida a ocho o nueve rasgos ligeros, bien combinados...

Heine, Gulbransson y Blix son en el humorismo —junto a los nombres de Wilke y de Bruno Paul— los verdaderos innovadores, los creadores, cuya labor irradia, más allá de las fronteras, una sana influencia, que cada artista amolda a su temperamento, destruyendo así los eufemismos del arte amanerado, obseso de una belleza momentánea, engañosa y convencional.

El humorismo debe a ellos el impulso definitivo, condensado en el secreto japonés de la línea”.

Mais non foi só no aspecto gráfico do humor a orientação que Castelao recibiu de Bernardo G. Barros. Tamén no aspecto literario do mesmo, no

<sup>2</sup> Parvadas, necidades.

<sup>3</sup> Contemporáneos célebres.

texto ou pé que acompaña o debuxo, este autor analiza o facer de Forain e subliña a importancia do seu estilo que condensa en poucas palabras un pensamento profundo:

*"Importa considerar que la leyenda y el dibujo son dos intensidades que se tocan. Ellas imponen la síntesis. Y he aquí cómo lo retórico se amolda a lo plástico, concluyendo lo que éste esboza bravamente, casi receloso del complemento amigo. Es, como he dicho, una fuerte y segura compenetración, en la cual lo retórico desempeña un apreciable papel secundario, que en muchos casos se equipara con el valor de lo plástico.*

*Un ejemplo sería uno de los dibujos que Forain ha publicado en Femina con el título Les mamans.*

*Allí vemos a una señora cuya edad no la favorece para nuevos cálculos matrimoniales. Su hija, espigada y gentil, llora una desilusión. Cerca, la nieta se asombra. Todo esto ejecutado con el vigor y la concisión de detalles que caracteriza la labor del autor. Debajo, su espíritu agresivo y cortante le ha dictado estas palabras:*

*— Hija..., no hagas como yo..., no esperes a los cuarenta años para divorciarte.*

*¿Puede darse una leyenda más cruel, más impregnada de un amargor positivo? En el acto se comprende la moral de la madre que, tácitamente, aconseja:*

*— Ahora eres joven y bonita... recobra tu libertad, para que te cases de nuevo...; luego... luego... será tarde... ¿No lo has visto en mí?...*

*Difícilmente podrán separarse esta leyenda y este dibujo. La expresión de las caras, la composición de la escena... ¿Cómo prescindir de todo eso?... ¿Qué diría esa leyenda aislada?..."*

Xa vimos que Castelao coincidiu con Jean-Louis Forain ó trataren varios temas, e, ende ben, aínda que

ambos resolveron o pé con evidente enxeño e con observacións críticas que moven o lector á reflexión, as lendas son moi diferentes porque tamén son distintas as personalidades dos autores.

De tódolos xeitos, Forain acadou un recoñecemento internacional como debuxante e como crítico da sociedade. Foi un extraordinario comunicador admirado por tódolos seus colegas.

Cando no ano 1920 veu a España foi entrevistado por Luís Bagaría en *El Escorial*. O catalán preguntoulle:

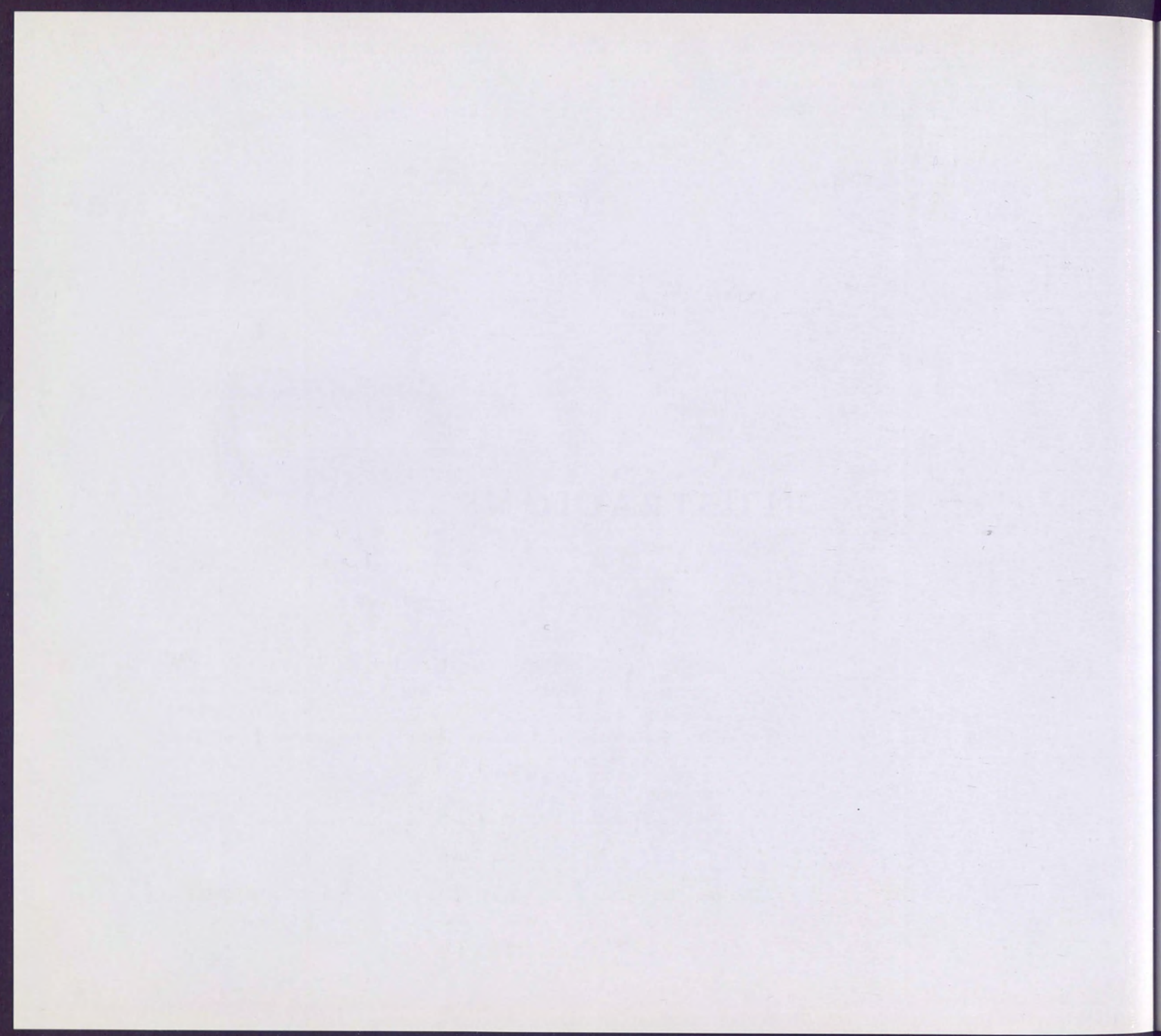
*— ¿Que pensa vostede da repercusión social que pode provoca-la obra dun humorista gráfico? ¿Pensa que corrixe algo os vicios humanos?*

E Forain respondeulle:

*— Eu dubidei de min mesmo ata chegar ós corenta anos; daquela decateime de que os nosos debuxos podían exercer unha influencia na vida social e empecei a coidar canto facía, porque comprendín a responsabilidade que contraemos.*

O feito de que o goberno do seu país decidise utilizar un dos seus debuxos para mina-la moral das tropas alemanas durante a I Guerra Mundial, como o intento que o goberno alemán fixo para contar cos servicios do catalán Bagaría, na mesma contenda, demostran ata que punto pode chega-lo poder comunicador do humor gráfico cando está feito por artistas de tanta calidade, entre os que, sen dúbida, hai que contar a Castelao.

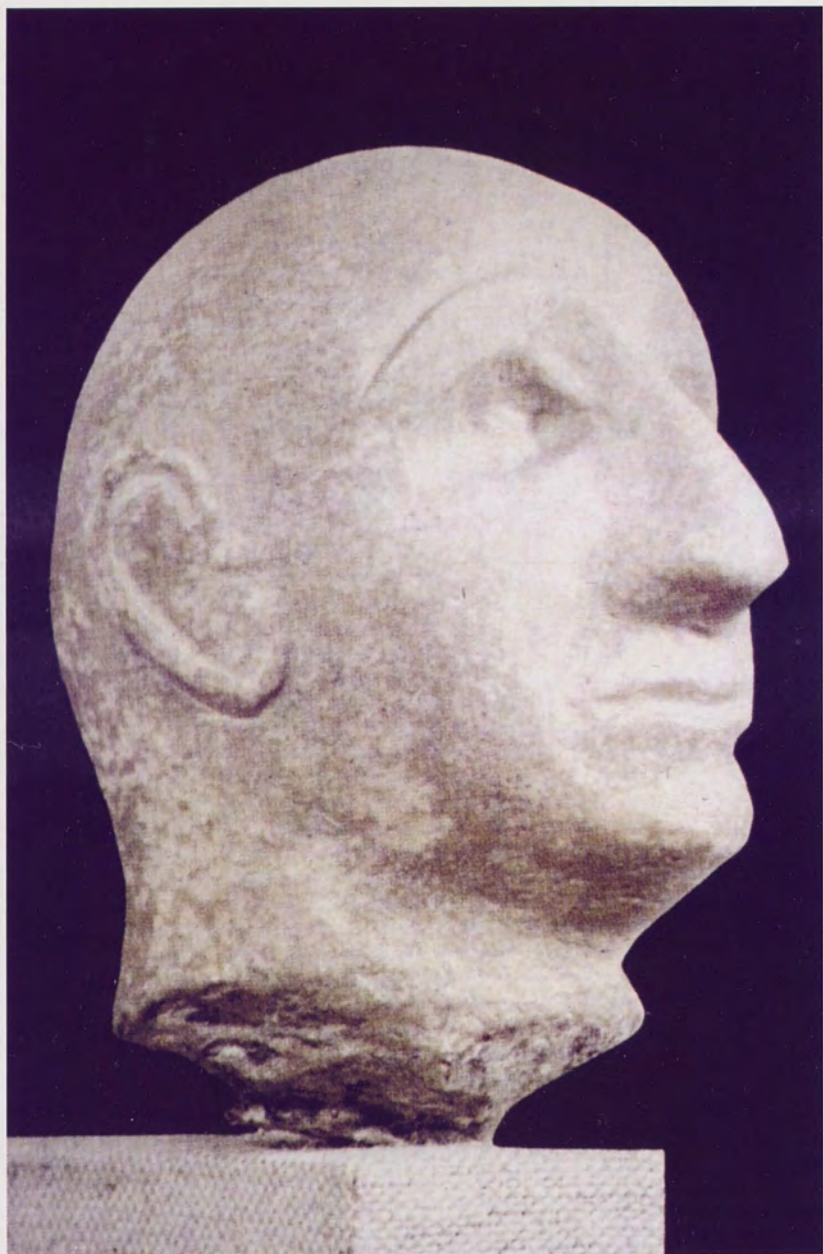
## ILUSTRACIONES





O autor deste vaso de arxila –Xericó, 1700 a. C.– sería o primeiro caricaturista da historia se a cabeza representase a don Vicente Risco.

Nesta cabeza de sumerio  
—primeira metade do  
terceiro milenio a. C.—  
vese que o autor tiña  
magníficas condicións  
de caricaturista.







Por moi esaxeradas que resulten as expresións destes personaxes do Bosco non estamos ante caricaturas, porque as deformacións non procuran unha maior semellanza co modelo, senón subliña-la súa maldade.



Piero della Francesca deixou nos retratos dos duques de Urbino as claves para facerlles unhas boísimas caricaturas. Nada máis doado que salienta-lo que el indicou.



Leonardo da Vinci.  
*Estudios de Expresións.*  
Coma no caso do Bosco,  
non son caricaturas.



Annibale Carracci. *Caricaturas.*



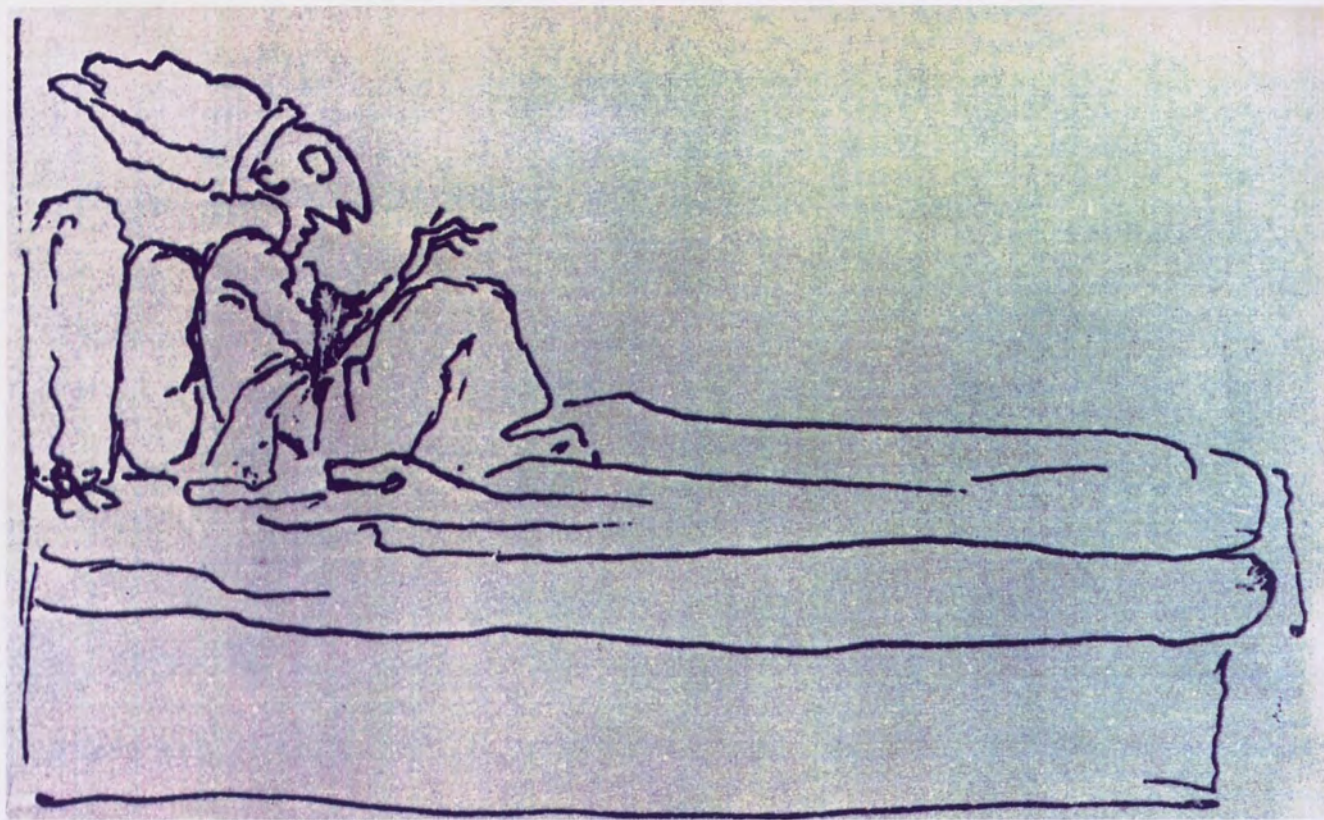
Bernini. Caricaturas de músicos e prelados.



Bernini. Caricaturas de músicos e prelados.



Bernini. Caricatura dun  
cabaleiro francés.



Bernini. Caricatura do papa Inocencio XI.





Charles Philippon. Transformación do rei Louis-Philippe nunha pera.



Daumier. Caricatura do rei Louis-Philippe como Gargantúa.

## Fünfter Streich

Wie in Dorfe oder Stadt  
Einen Onkel wohnen hat,  
Der sei häßlich und bestriden;  
Denn das mag der Onkel leiden.  
Morgens sagt man: „Guten Morgen!  
Haben Sie was zu besorgen?“  
Bringt ihm, was er haben muß:  
Zeitung, Pfeife, Filibus.  
Oder sollt es wo im Rücken  
Drücken, beissen oder zwicken,  
Gleich ist man mit Freudigkeit  
Dienst-belissen und bereit.  
Oder sei's nach einer Priese,  
Daß der Onkel heftig niese,  
Ruf man: „Prosit!“ allsgleich. —  
„Danke!“ — „Wohl bekomme es Euch!“  
Oder kommt er spät nach Haus,  
Zieht man ihm die Stiefel aus,  
Holt Pantoffel, Schlafrock, Mütze,  
Daß er nicht im Kalten sitze.  
Kurz, man ist darauf bedacht,  
Was dem Onkel Freude macht. —  
Max und Moritz ihrerseits  
Fanden darin keinen Reiz. —  
Denkt euch nur, welche schlichten Witz  
Machten sie mit Onkel Fritz!

Jeder weiß, was so ein Mai-  
Käfer für ein Vogel sei.



In den Bäumen hin und her  
Fliegt und kriecht und krabbelt er.



Max und Moritz, immer munter,  
Schütteln sie vom Baum herunter.



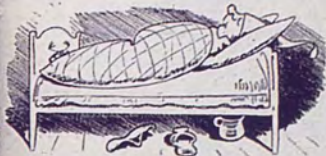
In die Tüte von Papiere  
Sperren sie die Krabbeltiere.



Fort damit und in die Erde  
Unter Onkel Fritzens Decke!



Bald zu Bett geht Onkel Fritze  
In der spitzen Zipfmütze;



Seine Augen macht er zu,  
Hüllt sich ein und schläft in Ruh.



Doch die Käfer... kritze, kratze! —  
Kommen sbonnell aus der Matze:se.



Schon laßt einer, der voran,  
Onkel Fritzens Nase an.



„Bau!“ schreit er, „was ist das hier?“  
Und ersaft das Ungetier.



Und den Onkel voller Grausen  
Sieht man aus dem Bette sausen.

## Drittes Kapitel

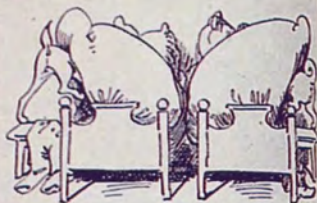
Paul und Peter, ungerührt,  
Grad als wäre nichts passiert,  
Ruhn in ihrem Schlafgemach;  
Denn was fragen sie darnach:  
Ein und aus durch ihre Nasen  
Säuselt ein grünes Blasen.



Flüsch und Flüm hingegen scheinen  
Noch nicht recht mit sich im Reinen



In betreff der Lagerstätte.



Schließlich gehn sie auch zu Bette.

Unser Flüsch, gewohnter Weise,  
Dreht sich dreimal erst im Kreise.  
Unser Flüm dagegen zeigt  
Sich zur Zärtlichkeit geneigt.



Denen, die der Ruhe pflegen,  
Kommen manche ungelegen.



„Marsch!“ — Mit diesem barschen Wort  
Stößt man sie nach außen fort. —

78

## DRITTES KAPITEL

Kühle weckt die Tätigkeit;  
Tätigkeit verkürzt die Zeit.



Sehr willkommen sind dazu  
Hier die Huse, da der Schuh;  
Welche, eh der Tag beginnt,



Auch bereits verändert sind.

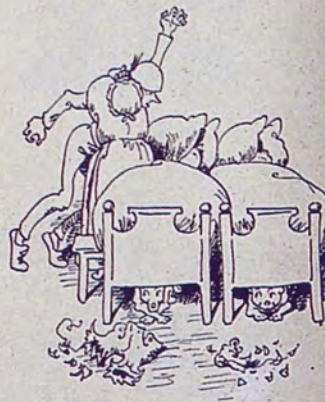
Für den Vater, wolk ein Schrecken,  
Als er kam und wollte wecken.



Der Gedanke macht ihn blaß,  
Wenn er fragt: Was kostet das?

79

Schon will er die Knaben strafen,  
Welche tun, als ob sie schlafen.



Doch die Mutter fleht: „Ich bitt dich,  
Sei nicht grausam, bester Fittig!“  
Diese Worte liebevoll  
Schmelzen seinen Vatergroll.



Paul und Peter ist's egal,  
Peter geht vorerst einmal  
In zwei Schlapp-Pantoffeln los,  
Paul in seiner Zuckenhos'.



Zu Nachtcafé

100



„Tränken, haben Sie in Ihrem Charakter auch etwas, wogegen Sie fortwährend ankämpfen müssen.“

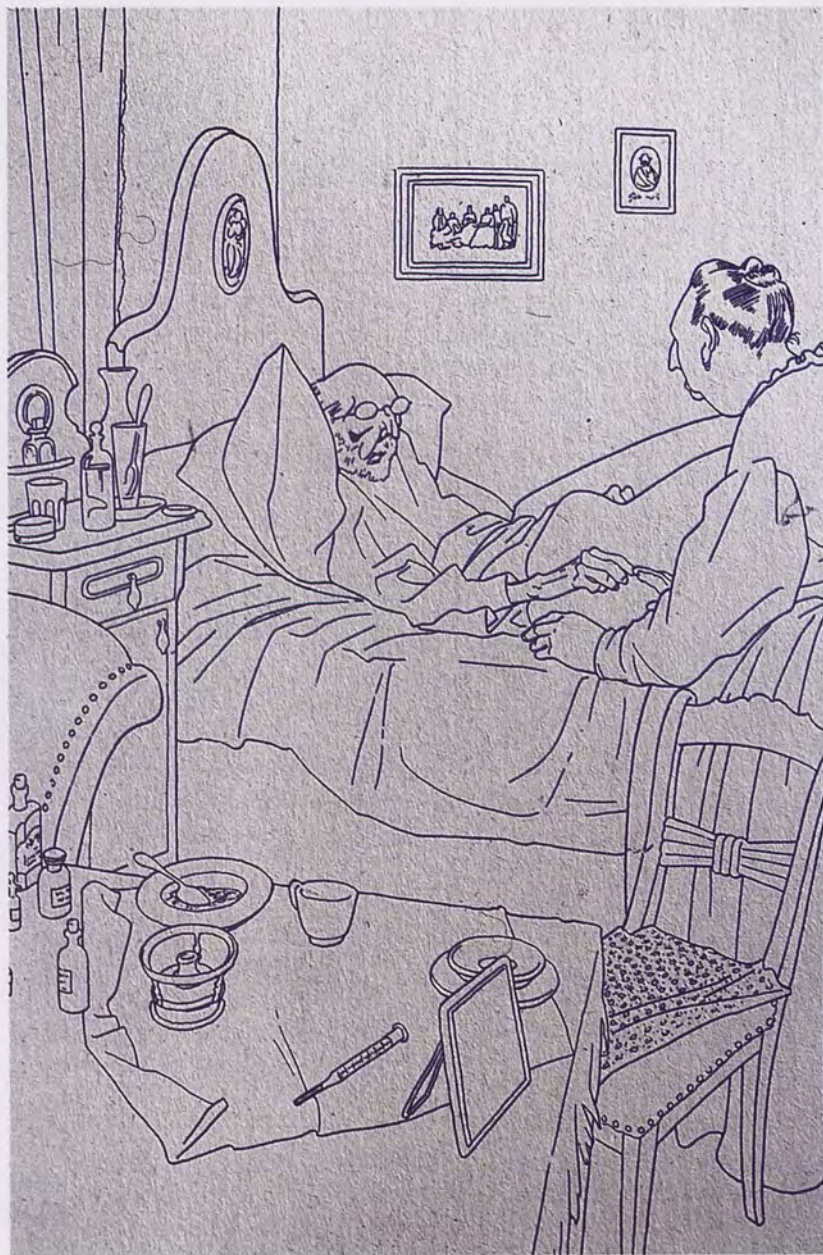
Gulbransson, 1903.





Gulbransson, 1909.







### Allianzpflichten

(Zeichnung von Wilhelm Busch)



„Du bist nicht, was nicht gemeint! England braucht Gulbransson!“

— 196 —

München, 24. Juni 1912

17. Jahrgang Nr. 13

# SIMPLICISSIMUS

Das neueste Vierteljahr 3 Bände zu 10 Pf.

Begründet von Albert Langen und Th. Ch. Stein

Die Druckerei-Jugoschitz & Co. K. G.  
Copyright 1912 by Druckerei Jung & Co. K. G., München

### Väter und Söhne

(Zeichnung von H. Gulbransson)



„Für was er nur belächeln, bei Gang an Spitze ja kempferen, für bei ihm verlihren, die ganze Welt ja überhauen!“

Gulbransson, 1912.

Vom Kriegsschauplatz in Tripolis

Zeichnung von K. Gulbransson



Wie sehen die italienische Soldaten aus. Die hat Marcial genug zur Verfügung, um sich die Zeit mit dem heimischen Weiber  
leben zu verbringen zu lassen.

— 276 —

Geburtenrückgang in Deutschland

München, 29. Juli 1912

17. Jahrgang Nr. 18

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pf.

Begründet von Albert Langen und Th. Th. Feine

34. Lehrteich-Druckerei, Verlagsdruck A. 4. 88  
Copyright 1912 by Sigmundson Verlag G. m. b. H., München

Weg mit dem Storch!

Zeichnung von G. Gulbransson



Die fremden Frauen — was soll das heißen? —  
Lacht sich nicht mehr in Zukunft an.

Gulbransson, 1912.

Aus preußischen Gefängnissen

Zeichnung von G. Gulbransson



„Hörst du, Schöbke? Wir haben den Siebente nicht mehr. Entweder er ist jetzt verstorben.“

— 324 —

München, 19. August 1912

17. Jahrgang Nr. 21

# SIMPLICISSIMUS

Wochensatzwerk Nr. 101. 40 Pf.

Begründet von Albert Langen und G. G. Seitz

Im Verlage von Langen, Müller & Co. K. G.

Copyright 1912 by Langen, Müller & Co. K. G., München

In der bayerischen Reichsratskammer

Zeichnung von Wilhelm Busch



„Hörst du, Schöbke? Wir haben den Siebente nicht mehr. Entweder er ist jetzt verstorben.“

Gulbransson, 1912.



Castelao. Debuxo publicado en *Vida Gallega* no 1909.

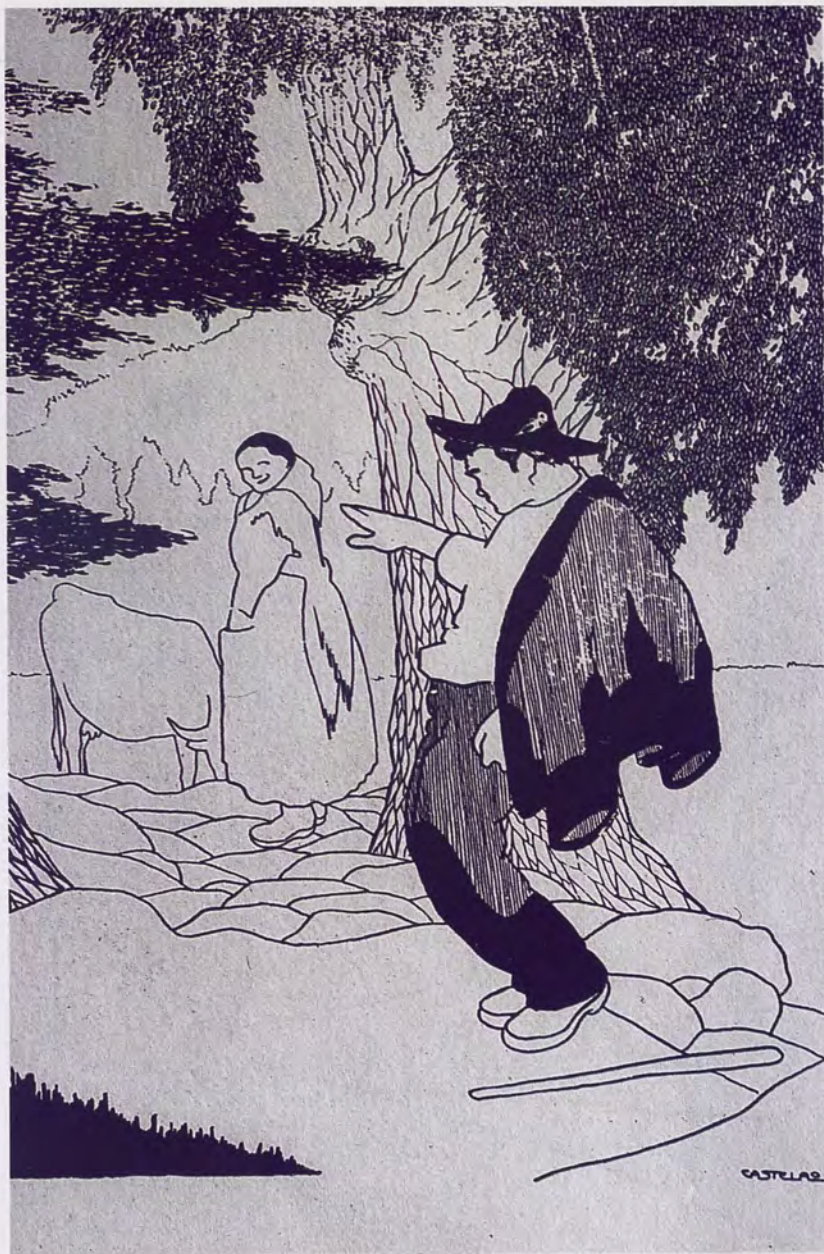


Castelao. Debuxo publicado en *Vida Gallega* no 1909.



Castelao. Debuxo publicado en *El Barbero Municipal* no 1911.





Castelao. Debuxo  
publicado en *Mi Tierra*  
no 1911.



Castelao. Debuxo  
publicado en *La Voz de  
Galicia* de Bos Aires  
no 1915.



Castelao. Debuxo publicado en *La Voz de Galicia* de Bos Aires no 1915.

Co álbum *Nós Castelao* acada a plenitude creativa como caricaturista e como humorista, ademais de demostra-las súas extraordinarias dotes de debuxante. A enfermidade e a tristura non poden expresarse mellor ca nos rostros deste emigrante fracasado e da nai.



*- Eu non quería mover alá, sabe,  
miña nai.*



*- A tua filla va será unha moza, eh*

A caricatura permitiulle a Castelao amosar nidiamente as diferencias fisionómicas entre un labrego e un fidalgo-cacique. Obsérvense as mans deformes do campesiño, a distrofia marcada no seu rostro, e os dedos finos e longos do cacique, con perfil e orellas de sátiro.



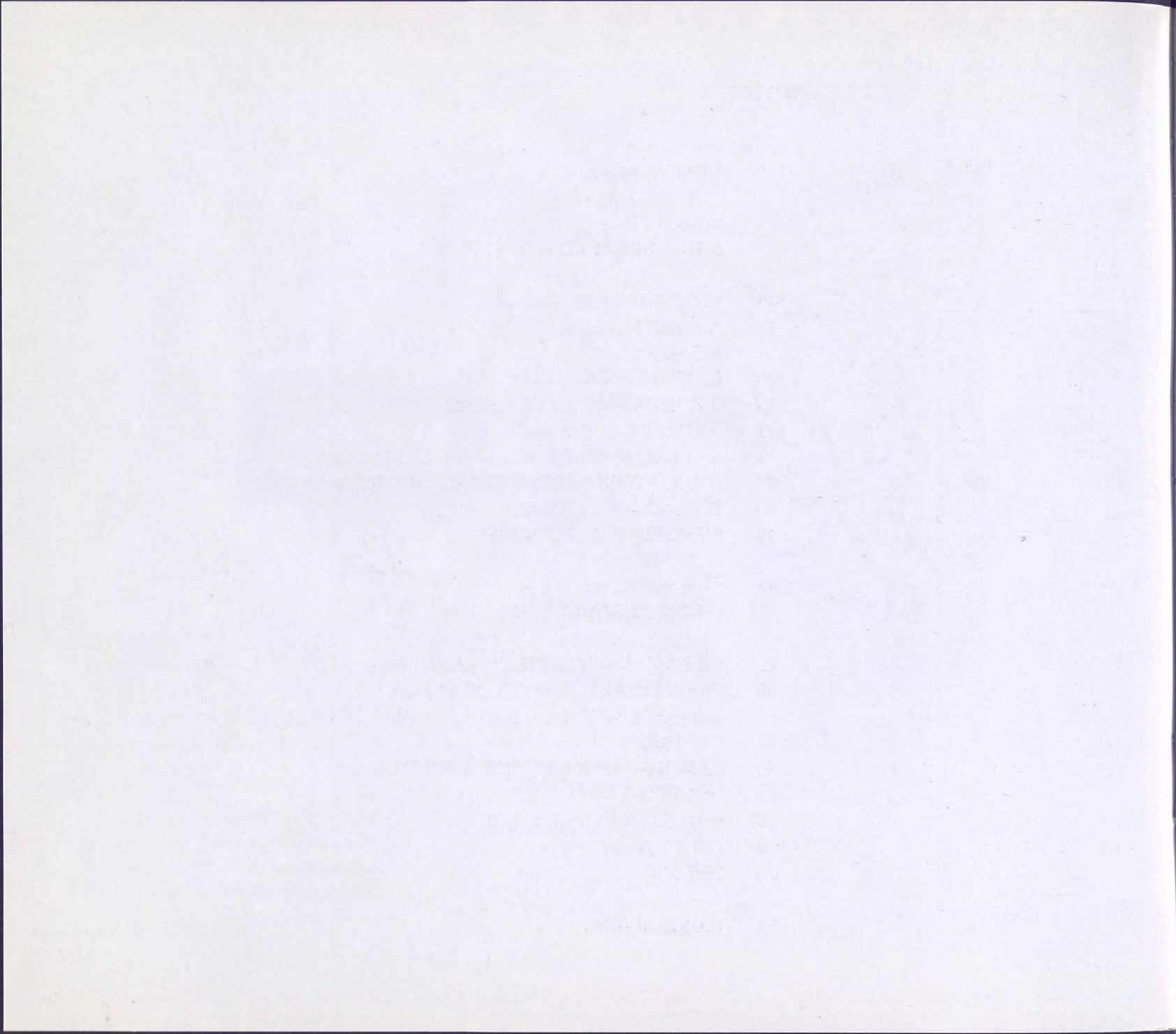
*Dou seu fillo para Cuba e o seu neto  
para Melilla; mais agora non tén cartos  
para pagar os trabucos. Quedará sen chouza*

Todo na vida ten  
caricatura, incluso  
un cruceiro ou  
unha árbore ó lonxe.



- Non quero ir porque o escolante pégame  
e a escola cheira que fede

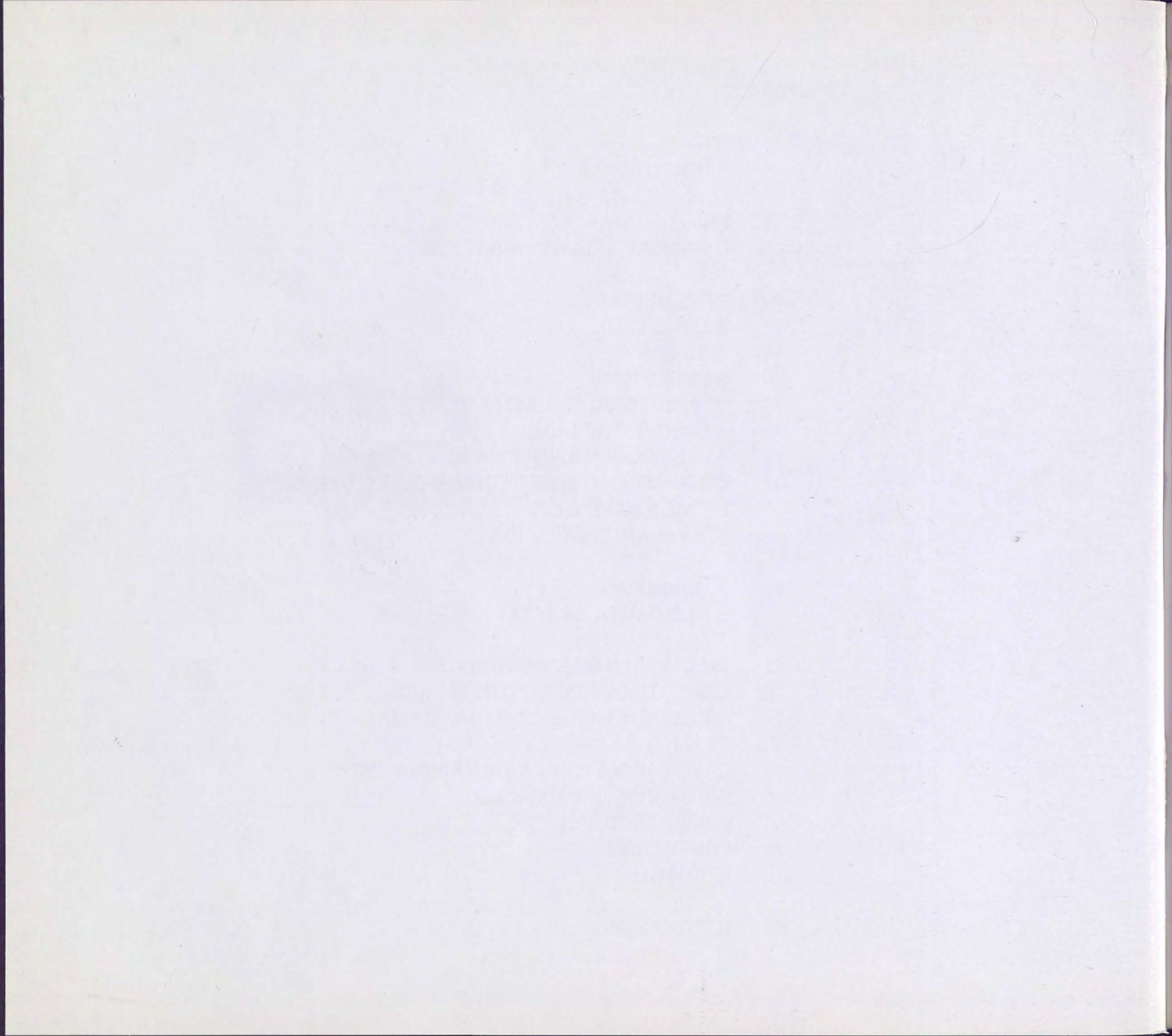
Non se pode debuxar  
máis con menos liñas.  
A caricatura como  
*síntese expresiva*  
atopou en Castelao  
un auténtico mestre.

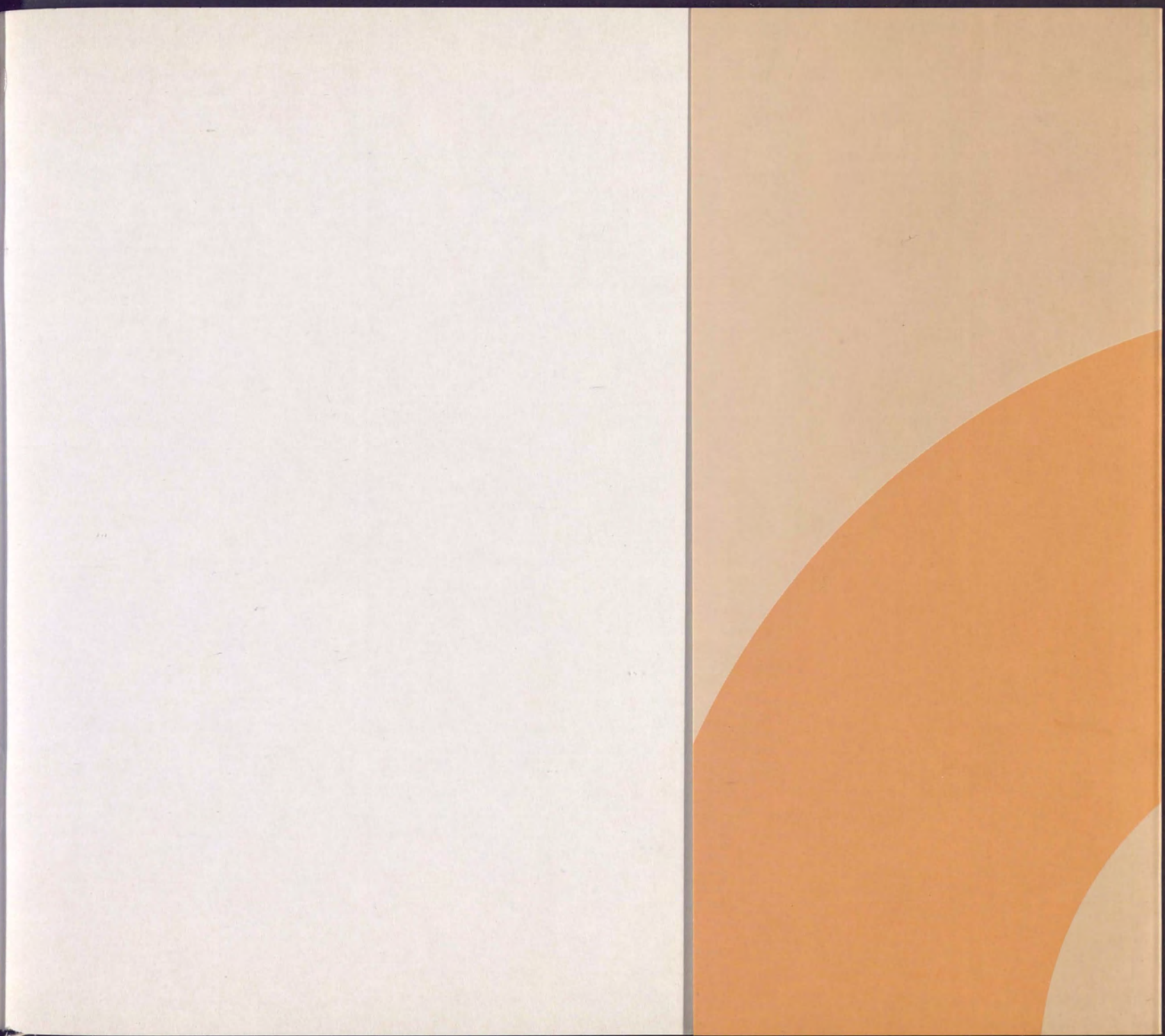




## ÍNDICE

- 9    PRESENTACIÓN
- 11   Primeira Parte:  
      O HUMORISMO LITERARIO
- 13   INTRODUCCIÓN
- 13   A COMICIDADE
- 18   A SÁTIRA
- 20   O HUMORISMO
- 23   O HUMORISMO EN CASTELAO
- 23   Á PROCURA DO HOME
- 29   AS CLAVES HUMORÍSTICAS DE CASTELAO
- 37   TEMA, NÓDULO INTELECTUAL E REVESTIMENTO
- 40   TÉCNICA NARRATIVA
- 44   MEMORIA E INSPIRACIÓN
- 47   Segunda Parte:  
      O HUMORISTA GRÁFICO
- 49   DO BARROCO Ó MODERNISMO
- 56   CARICATURA E DEBUXO DE HUMOR
- 57   WILHELM BUSCH E A ESCOLA ALEMANA DO HUMOR  
      GRÁFICO
- 59   CASTELAO NA CARICATURA MODERNISTA
- 66   GULBRANSSON E CASTELAO
- 68   O DEBUXO HUMORÍSTICO
- 74   CONCLUSIÓN
- 75   EPÍLOGO
- 83   ILUSTRACIÓNS





ISBN 84-453-1778-4



9 788445 131778 5