

# A obra de Castelao, óptimo instrumento didáctico interdisciplinar

María Pilar García Negro (Universidade da Coruña)

## **Resumo:** «A obra de Castelao, óptimo instrumento didáctico interdisciplinar»

Expóñense neste artigo as razóns que aconsellan o uso de textos de Castelao como material didáctico de alta calidade, polo seu valor artístico-literario, así como pola súa modernidade e vixencia. Para alén da súa utilidade directa en materias como a lingua e a literatura, propónse o seu manexo en disciplinas como a historia, a filosofía, a ética ou o estudo do feminismo e da memoria histórica. É mestre este autor no que denominamos arte ou literatura simbiótica, aquela que combina procedementos e recursos compositivos das artes plásticas e da arte literaria, polo cal se adapta perfectamente ao principio da transversalidade que forma parte da moderna pedagogía.

## **Resumen:** «La obra de Castelao, óptimo instrumento didáctico interdisciplinar»

Se exponen en este artículo las razones que aconsejan el uso de textos de Castelao como material didáctico de alta calidad, por su valor artístico-literario, así como por su modernidad y vigencia. Además de su utilidad directa en asignaturas como la lengua y la literatura, se propone su manejo en disciplinas como la historia, la filosofía, la ética o el estudio del feminismo y de la memoria histórica. Es maestro este autor en lo que denominamos arte o literatura simbiótica, aquella que combina procedimientos y recursos compositivos de las artes plásticas y del arte literario, por lo cual se adapta perfectamente al principio de transversalidad que forma parte de la moderna pedagogía.

## **Abstract.** «Castelao's work, optimum educational instrument»

In this article we present the reasons that recommend the use of Castelao's texts how didactic material of high quality, for its artistic-literary value, as well as for its modernity and relevance. Apart from its usefulness in subjects like Language and Literature, we propose Castelao's work in subjects like History, Philosophy, Ethics or the study of feminism and historical memory. This author is expert in symbiotic literature, which combines procedures and resources from plastic arts and literary art. His work is adapted to modern pedagogy.

## Breves precisións metodolóxicas

Adiantemos que imos encontrarnos cunha das personalidades maiores da cultura e da historia da Galiza; desde logo, a máis importante do século xx, e cuxa modernidade e transcendencia chega amplamente aos nosos días. Neste ano en que se cumpren sesenta do seu falecemento en Bos Aires, sería un pecado de lesa cultura e de lesa patria ignorarmos unha obra multifacética como a que el produciu, que resulta un auténtico luxo para dela tirarmos proveito en moitas dimensións.

A que nestas páxinas imos explorar é a didáctica, a partir de textos do autor que permiten unha utilización sociopedagóxica, en xeral, e escolar, en particular, para varios cometidos didácticos diferentes e complementarios. Recordaremos, para estes fins, unhas cantas observacións metodolóxicas:

1<sup>a</sup>. Utilizamos o termo **texto**, na súa significación semiótica, referido a calquera secuencia de signos semanticamente organizada. A **montaxe** debe ser entendida en termos de xeración do texto artístico (a **síntese**). A **estrutura** do texto artístico hai que a considerar como o resultado do proceso inverso: a **análise**.

2<sup>a</sup>. En canto á **interpretación**, lembraremos o principio de que non existe dicotomicamente unha diferenza entre forma e contido, que son só aspectos da mesma unidade indisociábel que é o texto, un **obxecto estético** co seu sentido, que ao mesmo tempo, crea o ritmo en que se desenvolve e é creado no propio desenvolvemento que suscita. Importa, por tanto, detectar a construción do sentido peculiar que o texto é.

3<sup>a</sup>. A literariedade ou valor estético non é un valor pancrónico ou abstracto; encontrará a súa concreción no propio texto, entendendo por tal o que reflicte a fórmula:  $T = t + C$ , onde T representa o texto no conxunto das súas potencialidades, lecturas e funcións; t, o conxunto verbal, escrito ou deseñado-debuxado-pintado, en sentido estrito; e C representa o contexto, entendido de forma global (histórico-social; económico-político; biográfico-psicolóxico; cultural; destinatarios posíbeis; difusión e transcendencia).

4<sup>a</sup>. O concepto **xénese social da obra literaria** expresa, antes de máis nada, unha **mediación**. Encontrar as mediacións dunha obra literaria ou artística non significa buscar a súa causalidade explicativa como un automatismo senón establecer o maior número de relacións posíbeis entre a obra que se analiza e as circunstancias que a rodean e, por tanto, contribúen a explicala.

5<sup>a</sup>. Entrándonos na conxuntura didáctica actual, permitímonos facer as seguintes recomendacións *saudábeis e liberadoras*:

- A falsa ecuación ou forzada metonimia en virtude da cal lingua galega = gramática = ortografía = normativa cómpre esquecela ou desafiala no exame da obra dos nosos clásicos e, dentro deles, Castelao. Se fixésemos caso do galego «de máquina», até o seu nome sería trocado polo de «Castelán». Mais, humoradas á parte, é fundamental, como docentes, que lles saibamos comunicar aos discentes, alumnos nosos, o particular proceso polo que pasou a lingua galega no tránsito de lingua oral a instrumento público a través da súa utilización literaria. De aplicarmos

correctamente a «teoría» á «práctica», comprenderemos que este proceso hai que o entender nas súas marxes posíbeis: aquela infórmanos de séculos de desaparición case total do galego escrito; esta, por tanto, responderá a unha plasmación do galego con variantes, grande polimorfismo, codialectos, etc. Aplicarmos a lupa penalizadora sobre esta riqueza lingüística, sancionándoa, no canto de a explicar e contextualizar, é crasa equivocación, por se non fose xa *delito* abondo levar á concepción literaria dos nosos alumnos a idea de que *os de antes* non sabían escribir ou que a súa literatura está chea de *erros*. A literatura clásica existe para ser admirada, gostada e explicada, non, nunca endexamais, como corpo morto para a medicina forense ou como canteira de «mal galego».

- A segunda recomendación ten que ver cunha necesaria liberación ou reutilización do libro de texto. Se acabamos de denunciar unha metonimia impracticábel (a que reduce a lingua á normativa ou a un dicionario, en papel ou virtual), diremos cousa semellante no que toca a encerrar a materia ou o temario correspondente no libro de texto. Este, en se usando, ha de ser sempre auxiliar e non centro do ensino-aprendizado. Hai vida humana fóra do libro de texto! Na organización actual do ensino obrigatorio até é posíbel que o tema, a epígrafe ou o enunciado CASTELAO nen sequer exista como tal ou estea recluído nunha única materia (a literatura galega). Se por esta razón ignoramos toda a súa potencia artística, pensamental e didáctica, empobreceremos grandemente o contido e os resultados da nosa práctica docente. Como despois se detallará, o noso autor é válido para ser utilizado directamente na explicación de moitos contidos diversos.
- A tan pregoada como incumprida **transversalidade** cómpre, dunha vez, póla en práctica, optimizando recursos e escolléndonos aqueles con máis atractivo, vixencia e riqueza (in)formativa. Nesta óptica, as pezas de Castelao cuxa utilización didáctica proporemos resultan especialmente aptas para o cumprimento deste principio pedagóxico, porque admiten múltiples *leituras*: a estritamente estética, a filosófica, a literaria, a lingüística, a histórica... En téndomos un material *in vivo* de tan grande valor, sería pueril acudirnos a textos prefabricados, a textos *in vitro*. De por parte, a transversalidade de coñecementos e de destrezas debe pousar no aprendizaje da historia da Galiza e de toda a súa riqueza. Omitir, nun centro escolar galego, a información sobre a cultura, a arte, a historia, a xeografía, a literatura galega..., independentemente do que permitan ou inclúan temarios e / ou libros de texto sería realmente extravagante. Contrario, desde logo, ao que o alumnado de todo país normal pode recibir: Altamira para os estudantes de Cantabria, Museo del Prado para os de Madrid, Alhambra para os de Granada... e tantos e tantos exemplos máis. Renunciar, porque aínda non está tematizada debidamente, a unha potencia e riqueza como a que Castelao representa equivalería a unha grave mutilación e despersonalización do noso papel como docentes e a un non menor perxuízo para os discentes ao noso cargo.
- Damos por certo que actual non ten por que ser sinónimo de moderno. Modernidade, no sentido de innovación, humanismo, historia superadora de vellos dogmas e normas, avanzo igualitarista..., non supón en absoluto linealidade da historia

nun sentido progresivo ou progresista. Neste sentido, convirá recordar cómo significativas rupturas que se dan por contemporáneas no tratamento de diferentes artes aparecen pioneiramente no noso compatriota: miscelánea de xéneros; posibilidade de *performances* a partir dun breve texto literario; combinación de arte gráfica e arte literaria; diálogo propositado co espectador-leitor, que debe acabar de construír unha proposta de sentido.

Convirá, pois, que iniciemos as presentacións. O encontro cordial comeza. Principiaremos por lembrarmos, esquematicamente, datos dunha biobibliografía sumaria do noso personaxe, sabéndonos que estamos a estudar un artista con case catro mil pezas inventariadas no seu haber artístico, para alén de toda a súa obra de pensamento, ensaio, narrativa, teatral... e de toda a súa actividade política simultánea.

## 1. ¿Quen foi CASTELAO?:

### Biocronoloxía dun home renacentista

1886. Nace Castelao en Rianxo, no 30 de xaneiro. Impóñenselle os nomes de Alfonso Daniel Manuel.

1896. Viaxa coa súa nai a Arxentina, onde xa emigrara o pai. Nacen alí as súas dúas irmás e nace alí a súa afeizón ao debuxo.

1900. Retornan á Galiza. Faise bacharel en dous anos. Licénciase e doutórase en Medicina en 1909. Comeza a ser popular como debuxante, ilustrador e pintor, vocación artística que servirá durante toda a súa vida en variadas modalidades e técnicas.

1912. Casa con Virxinia Pereira, que o acompañará para sempre e o sobrevivirá vinte anos. En 1914 nácelles o seu único fillo, que falecerá prematuramente en 1928.

1916. Os xa perceptíbeis problemas de visión anímanos a opoñer ao corpo técnico do «Instituto Geográfico y Estadístico» e obtén praza en Pontevedra.

Vincúlase ás *Irmadades da Fala* e en 1918 asiste, en Lugo, á «I Asemblea Nacionalista». Comeza a expoñer por moitos lugares as estampas do que será, en 1931, o seu álbum *Nós*.

1921. Viaxe de estudo, durante nove meses, por Franza, Países Baixos e Alemaña.

En 1922, publica *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*, novela breve.

En 1923 participa na fundación do Seminario de Estudos Galegos; en 1925, na da Coral Polifónica de Pontevedra; en 1927, na do Museo de Pontevedra.

En 1926 publica o primeiro volume de *Cousas* e en 1930 *As cruces de pedra na Bretaña*, após unha viaxe por esta nación; publica tamén *Cincoenta homes por dez reás*.

1931. Álbum *Nós*. Deputado, polo Partido Galeguista, nas Cortes Constituíntes. Decisivo labor parlamentar (lingua galega, economía, emigración...).

1934. Publica *Os dous de sempre*, novela longa, e *Retrincos*, relatos. O goberno de Lerroux, no bienio negro, destérrao a Badajoz (Alexandre Bóveda, a Cádiz), nun intento de descabezar (secretario político e secretario de organización, respectivamente) o Partido Galeguista.

En 1935, o goberno presidido por Portela Valadares levanta o desterro e Castelao volta a Galiza.

En febreiro de 1936, obtén de novo escano nas Cortes, sendo o candidato con maior número de votos (103.000). Intensa campaña a prol do Estatuto de Autonomía, que se plebiscita o 28 de xuño deste ano e el entrega no Congreso dos Deputados, en Madrid, no 15 de xullo. Dous días despois, prodúcese o levantamento militar. Castelao salva a vida por estar fisicamente fóra da Galiza. Anima a creación das «**Milicias Gallegas**». Acompaña o goberno republicano a Valencia e Barcelona.

1937: álbumes *Galicia mártir* e *Atila en Galicia*. Colabora nas revistas *Nueva Galicia*, de Madrid, e *Nova Galiza*, de Barcelona, onde publica a súa proposta de escudo para Galiza.

1938: consegue que o Estatuto de Galiza tome estado parlamentario, na sesión de Cortes de Montserrat. Viaxe á URSS, dentro dunha misión cultural do goberno da República. Alí exporá, con grande éxito, estampas dos seus álbumes. Viaxe aos USA, que percorre de Norte a Sul e de Leste a Oeste para conseguir fondos á República e contactar coas colectividade galegas, o mesmo que na visita a Cuba. En Nova Iorque publica o álbum *Milicianos*.

En 1940 pode emprender a ansiada viaxe a Arxentina, onde reorganiza o nacionalismo galego e participa en múltiples actividades patriótico-culturais galegas.

En 1941, estrea no Teatro Mayo, de Buenos Aires, *Os vellos non deben de namorarse*.

En 1944 publica a obra galega de pensamento máis importante do século XX: *Sempre en Galiza*. Neste ano constitúese en Montevideo o **Consello de Galiza**, por el presidido, para garantir un órgano de representación galego no exterior, e dentro do pacto Galeuzca.

En 1946, é nomeado ministro do goberno Giral, con sede en París. Fanse visíbeis as diferenzas na liña política e as diverxencias claras entre os nacionalistas do exilio e os galeguistas do interior (Castelao / Piñeiro).

En 1947, retorna a Buenos Aires. En 1948, publica *Alba de gloria* e un estudo sobre o contido e limitacións do Estatuto galego, no seu 12º aniversario.

En 1949, gravemente enfermo, asina o envío da súa derradeira obra, *As cruces de pedra na Galiza*.

Morre, por un cancro de pulmón, no 7 de xaneiro de 1950.

Un Edicto, publicado o 7 de abril de 1951 no Boletín Oficial da Provincia de Pontevedra, dá conta de todas as obras de arte incautadas no seu domicilio de Pontevedra (o embargo xa comezara en 1937).

En 1984, a pesar de deixar escrito que os seus restos só poderían voltar a Galiza se esta dispuxese da súa soberanía, foi soterrado no Panteón de Galegos Ilustres.

En 1999, o Parlamento de Galiza aprobou por unanimidade a declaración de Ben de Interese Cultural de toda a súa obra e legado, aínda en trámite.

En 2000, editouse a súa **Obra Completa** e esta primeira década do século XXI coñece a publicación de epistolario inédito que contribúe para un mellor coñecemento da súa personalidade e obra e, sobre todo, da posición política dos seus derradeiros anos.

## 2. Todas as artes son amigas...: a arte simbiótica no conxunto da produción de Castelao

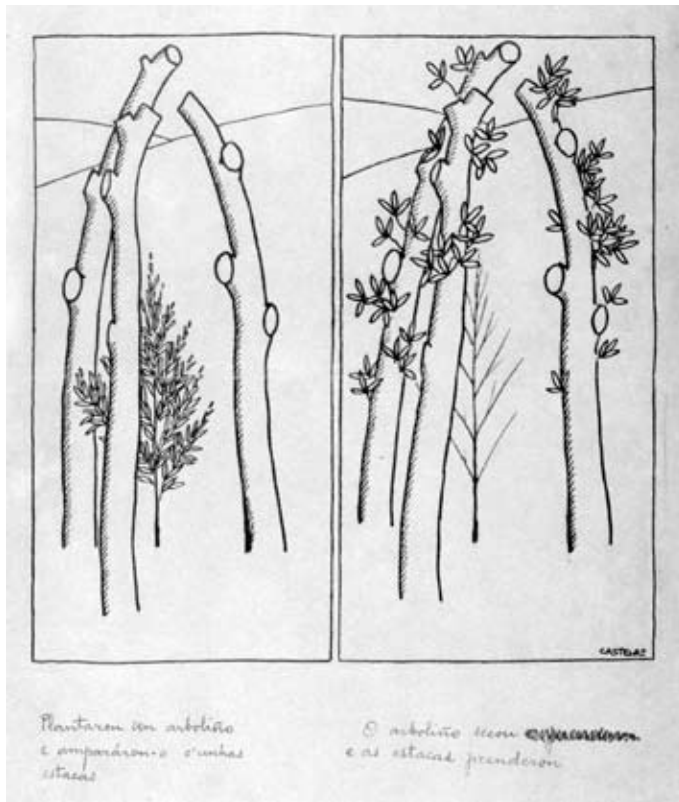
«Todas as artes —lémbrañolo Voltaire no poema número 496 das súas *Poésies mêlées*— son amigas, e o que intentar afastalas acharase moi lonxe de as coñecer. Aínda máis: todas as artes son irmás e viven xuntas, nunha familia de tipo tradicional. Sabíanos ben os gregos. Imposíbel tratar con unha sen coñecer as outras; imposíbel intimarmos con unha se as demais musas nos encontran antipático, ou se nos negamos sequera a saudalas [...]. Hoxe en día, en que a corrente crítica de moda, isto é, o estruturalismo, tende a impor a cada paso máis os seus blocos de relacións e de equivalencias, o estudo dos paralelos, os contaxios, a interdependencia de —poñamos por caso— a literatura e a pintura, haberá resultar máis frutífero que nunca.»<sup>1</sup>

Estas palabras talmente parecen escritas para seren aplicadas á arte de Castelao, como advertencia necesaria á hora de lermos ou de contemplarmos a súa obra. Dentro dela, a súa única peza teatral, *Os vellos non deben de namorarse*, afíliase propositadamente non só á arte escénica, senón á música, ao expresionismo pictórico, a técnicas operísticas, á farsa... Antes e despois desta experiencia teatral, que só puido ver a luz e pisar a escena a moita distancia da Galiza, en Buenos Aires, e moitos anos despois de comezar a súa xestación, en 1941, toda a produción artística de Castelao revélase como inteiramente orixinal e moderna na ruptura de fronteiras xenéricas tradicionais e mais na conxunción de estéticas de artes diversas, nomeadamente a pintura, o debuxo e a literatura. Neste sentido, toda a arte de Castelao, sen fronteiras prefixadas entre artes plásticas / literatura, pode ser ollada desde esta óptica, atendéndonos á *dosificación* dos ingredientes e dos procedementos compositivos dunhas e doutra, segundo o carácter peculiar de cada subconxunto. Así, a clasificación resultante *viaxaría* desde as viñetas popularísimas da serie *Cousas da vida*, publicadas en prensa periódica da época (*El Pueblo Gallego*, *Faro de Vigo*, *El Sol...*), en que o texto escrito, con frecuencia dialóxico, desenvolve e explica as figuras do debuxo, até o predominio absoluto do texto literario na novela *Os dous de sempre* (1934), en que as ilustracións do autor son exactamente iso, debuxos acompañantes intercalados nos capítulos da narración. A derradeira obra que o autor pode publicar na Galiza, *Retrincos*<sup>2</sup> (1934) nen sequer será ilustrada por el, senón polo pintor Carlos Maside.

---

<sup>1</sup> Pertencen estas palabras ao profesor que foi da Yale University Manuel Durán e figuran no prólogo que este autor escribeu para o magnífico estudo de Eva Lloréns: *Valle-Inclán y la plástica* (Madrid, ed. Ínsula, 1975), en que a escritora salienta precisamente a influencia visíbel de Castelao e de Corredoira na estética valle-inclaniana. Vid., así mesmo, García-Negro, M. P.: *Arredor de Castelao*, Vigo, ed. A Nosa Terra, 2001.

<sup>2</sup> Por certo, á vista dos acontecementos posteriores, esta obra cobra un certo carácter testamentar. A obra consta, como se sabe, de cinco relatos, que compoñen un panel da vida do autor, desde a súa estadía infantil na Arxentina, onde seu pai estaba emigrado, até a homenaxe de que é obxecto en Rianxo, a súa vila natal, cando sae elixido deputado. Neste ano 1934, é desterrado a Badajoz polo goberno presidido por Lerroux, no bienio negro da República, e esta ausencia forzosa da terra —como el mesmo recorda nas primeiras páxinas de *Sempre en Galiza*— será premonitória da grande e definitiva ausencia física, a que impedirá que volva pisar chan galego desde xullo de 1936.



Entre estes dous exemplos, asistimos á publicación dunha prolífica obra artístico-literaria que xa, sen demora, imos denominar de agora en adiante **arte simbiótica** ou **literatura simbiótica**. A primeira obra narrativa publicada polo autor en libro, *Un ollo de vidro* (1922) xa é filla desta fecunda combinatoria, anunciada desde o propio título: hai realidades que cómpre coñecer, no mundo de alén cova, cun instrumental diferente da ollada tradicional. A orixinalísima *Cincoenta homes por dez réas* (1926), en irónico prólogo do autor, incorpora a información de cómo en cada un daqueles homes ou homiños retratados hai unha novela. Opera aquí o artista por condensación sintética, encanto noutros textos o fará por ampliación analítica. As estampas estremecentes do álbum *Nós*, que foran expostas por toda a Galiza entre os anos 1916-18, antes de seren editadas en Madrid en 1931, e que constitúen, ademais do seu valor artístico, unha sorte de crónica da Galiza contemporánea, privilexian o formato grande do debuxo, en moitos casos xa elocuente en por si, e limitan a información verbal ao mínimo necesario, con carácter sentencioso, en diálogo contrastivo ou cun simple sintagma, sempre cunha invitación directa a desvendarmos verdades e dogmas incontrovertíbeis e a profundarmos na realidade non aparente de feitos e fenómenos da socioloxía, a economía, a psicoloxía, a política... galegas, nunha sorte de credenciais do país no ano en que España inaugura novo rexime político, a República.

*Cousas* (1926 e 1929), tal e como diagnosticou Vicente Risco nas páxinas da revista *Nós*, inaugura xénero na literatura galega: estamos no ecuador do procedemento simbiótico, no *fifty-fifty* dos dous alimentadores artísticos, en virtude do cal o texto escrito *ilustra* o deseño acompañante ou, viceversa, este complementa aquel, nunha dupla proposta para o lector-espectador que se adecúa á xénese da propia obra, filla dun artista e dun literato simultaneamente.

En resumo, é metaforizábel toda a arte simbiótica de Castelao como o riquísimo conxunto de estancias dun edificio flanqueado por arte pictórica en solitario (e aquí entrarían todos os seus cuadros, óleos, gravados, litografías, tintas, aguadas, acuarelas, decorados, caricaturas, debuxos compostos para ilustrar libros alleos...), sen texto escrito, e, na outra extrema, a obra estritamente de pensamento, ideolóxica, política, propagandística, xornalística..., sen parte gráfica, obra en que brilla naturalmente *Sempre en Galiza* (1944), o gran libro de pensamento-historia nacional da literatura galega do século XX, mais que se nutre doutros textos igualmente valiosos como conferencias, discursos, artigos, entrevistas, etc. No edificio artístico propriamente dito, cabe, e nel se encontra, toda a inmensa produción dun *artista total*, con pezas que gradúan, como xa indicamos, os componentes das artes plásticas e da escrita literaria, segundo a vocación, finalidade e destino de cada texto.

Desde estes presupostos, utilizaremos os textos que seguen co fin didáctico anunciado, téndomos en conta que todos eles son válidos para as aulas de **lingua** e de **literatura galega**, así como para a aula de **deseño** ou da **historia da arte**. Por isto, só mencionaremos, en cada caso, a súa utilidade complementar para outras materias.

### 3. A fertilidade das *Cousas*, a través de varios exemplos significativos

#### 3.1. «Chámanlle a *Marquesiña*»

Este relato é o que abre o volume. Imos practicar con el, en primeiro lugar, unha *deconstrución*: reescrebelo en verso, xa que dunha prosa poética se trata, tal e como demostrou Ricardo Carvalho Calero:

Chámanlle a «Marquesiña»  
e os seus peñños endexamais se calzaron.  
Vai á fonte, depelica patacas  
e chámanlle a «Marquesiña».  
Non probou máis lambetadas que unha pedra de zucre  
e chámanlle a «Marquesiña».  
A súa nai é tan probe  
que traballa de xornaleira na casa do Marqués.  
¡E aínda lle chaman a «Marquesiña»!



# A M A R Q U E S I Ñ A

Chámanlle a «Marquesiña» e os seus peitos endexamáis se calzaron.

Vai á fonte, depelica patacas e chámanlle a «Marquesiña».

Non foi á escola por non ter chombra que pôr, e chámanlle a «Marquesiña».

Non probou máis lambetadas que unha pedra de zucre, e chámanlle a «Marquesiña».

A súa nai é tan probe que traballa de xornaleira na casa do Marqués.

¡E aínda lle chaman a «Marquesiña»!



Tal reescritura ou pasaxe de prosa a verso permitirá tamén reparar na perspectiva lírica do autor e en como a obxectividade descritivo-narrativa só se ve «delatada» por dous pormenores lingüísticos que informan do sentimento do autor, sentimento de compaixón pola pequena e de denuncia do trato infrahumano que recibe: o diminutivo presente en

«peños», que, obviamente, non indica tamaño pequeno (o cal sería redundante, en se tratando dunha nena), senón pena pola súa nudez e maltrato; en segundo lugar, o adverbio, con valor ponderativo, «aínda» da derradeira frase, valor reforzado polos signos de exclamación que a encerran, igualmente delatores dun sentimento de abraio dolorido.

A/o docente que quixer comezar polo aproveitamento deste texto estritamente lingüístico ten unha auténtica canteira:

- Uso dos pronomes en posición enclítica ou proclítica;
- Uso e valores dos sufixos diminutivos;
- Campo semántico das prendas de roupa (antigas e modernas: «chambra»/«chaqueta»);
- Explicación da secuencia sintáctica das oracións consecutivas;
- Vocabulario posíbel arredor do termo «escola».

A primeira aproximación, porén, debería ser a contemplación simultánea, tal e como o autor o concebeu, de debuxo e texto. Aquel marca expresivamente o contraste brutal entre a magnificencia da fonte barroca (símbolo de poder de clase social [pertence en concreto ao Pazo de Oca]) e a figura abaixada, humillada, da rapaza que está a agardar a que a sella se lle encha de auga; debuxo que deseña a perfecta simetría co relato escrito a seguir.

Vale este texto así mesmo para explicar, en Historia, por exemplo, a particular estrutura de clases galega, duradoira até ben entrado o século xx, cunha aristocracia-fidalguía que, a falta de poder político real (este encóntrase en Madrid e válese das redes caciquís), se dedica á explotación laboral-sexual dos elementos máis vulnerábeis, as mulleres pobres. Que as dúas protagonistas nomeadas non teñan nome débese a que o que se retrata non é unha situación individual ou episódica, senón colectiva e indicativa dunha discriminación que padecen por seren mulleres sen patrimonio. Esta situación de indefensión e de maltrato pon de relevo unha explotación especificamente feminina que pode e debe ser explicada, transversalmente, en disciplinas como a historia, a filosofía, a ética, a explicación dos dereitos da infancia ou a economía. Na caracterización literaria da pequena, obsérvase como o catálogo de tarefas que realiza —propria dun adulto e dun traballo asalariado— é a antítese da vida normal da infancia, ao igual que a falta de lambetadas ou doutros cariños dispensados aos pequenos polo feito de séreno. Finalmente, sinalaremos como elemento comentábel que sexa este relato o que encabeza o libro, que, curiosamente, vaise cerrar tamén cunha vida feminina, neste caso, no seu declive, a protagonista, nai frustrada, do relato «Vou contarvos un conto triste».

### 3.2. «Ramón Carballo»

Tres partes ben diferenciadas ten este relato, que o autor non titula como nós o fixemos senón como «Novela». Antes de as considerar, reparemos en que o nome e o apelido do protagonista son, por frecuencia onomástica, dos máis comúns no galego (o nome, en concreto, era dos máis correntes nos primeiros anos do século xx), o que



## N O V E L A

### I

Cando eu era rapaz chegou Ramón Carballo; viña con chaqueta de tarazona forrada de baeta vermella e unha gorra con visera de carei, como veñen os que van á navegar. Tamén traía o peito tatuado, que ben lle mirei eu un paxaro c'unha carta no peiteiro e o seu nome debaixo.

Lémbrome que Ramón Carballo foi á Bos-Aires e volveu sen cartas. Logo foi á Habana e non trouxo diñeiro. Despois foi á New York e volveu tan probe como fora. Ramón Carballo aínda foi á non se sabe onde e non volveu máis.

### II

Elquí compria escribir unha novela; pero eu son home de ben e non debo contalo que non sei. Pero novela haina.

### III

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

Iste home vive no terceiro piso d'unha rua estreita de París.

Un día chamei cos cotelos á porta y-entrei... Unha sala chea de osos humanos, algúns aínda frescos, compoñía o «comercio» para médicos. Na sala de «curiosidades», para cosmopolitas, había moitas cousas: un feto momificado ollándose o embigo, unha cãveira de gorila co-a súa cresta de casco guerreiro, a peléxa da cabeza d'un chino para sere colocada n'unha armadura d'escayola.

Cando M. Lavalet soupo qu'eu era pintor amostroume unha gran colección de coiros humanos tatuados e curiidos para facer petacas, carteiras...

Un dos coiros era do peito d'un home, representando un paxaro c'unha carta no peiteiro e debaixo do deseño campaba iste nome: Ramón Carballo.



**U**NHA RUA n'un porto lonxano do norte. As tabernas están acuguladas de mariñeiros e botan pol-as suas portas o bafo quente dos borrachos. Xentes de todas as castes do mundo, cántigas a gorxa rachada, música de pianolas chocas, moito fedor a sebo...

Un mariñeiro que fala francés tropeza c'un mariñeiro que fala inglés. Os dous fanse promesas de gran amizade, cada un no seu falar. E sen entenderse camiñan xuntos, collidos do brazo, servíndose mutuamente de puntales.

O mariñeiro que fala francés e mail-o mariñeiro que fala inglés entran n'unha taberna servida por un home gordo. Queren perdel-o sentido xuntos, para seren máis amigos. ¡Quén sabe se despois de ben borrachos poderán entenderse!

É cánd'o mariñeiro que fala inglés xa non rexe co seu corpo comenza a cantar:

*Lanchiña que vas en vela;  
leva panos e refaixos  
par'a miña Manoela.*

O mariñeiro que fala francés arregala os ollos, abrázase ó compañeiro, e comenza tamén a cantar:

*Lanchiña que vas en vela;  
leva panos e refaixos  
par'a miña Manoela.*

¡A-yu-jú-jú! Os dous mariñeiros eran galegos.

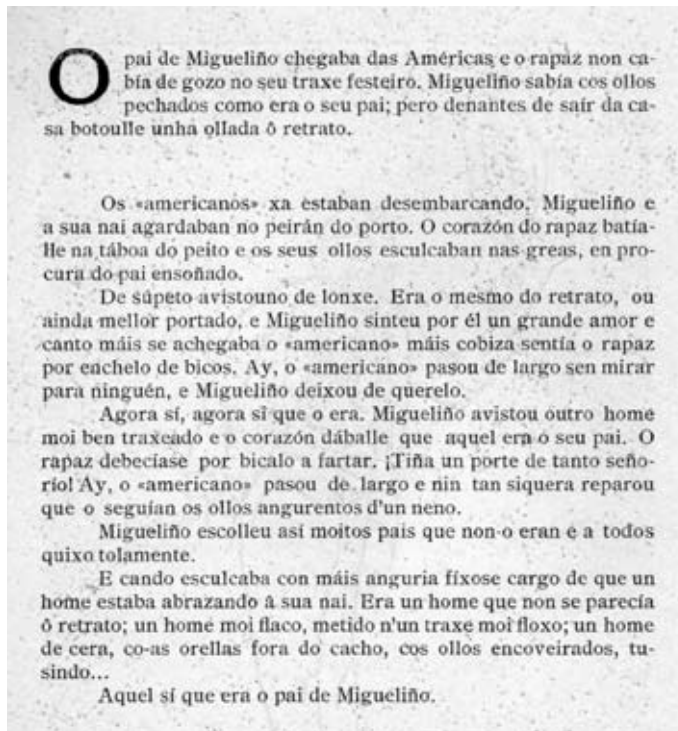
O taberneiro, gordo coma un flamengo de caste, veu saír os dous mariñeiros da taberna e pol-a sua faciana bermella escorregaron as bágoas. E despois dixo para sí n'un laído saudoso:

*¡Lanchiña que vas en vela!*

Tamén o taberneiro era galego.

nos autoriza a pensar nunha situación colectiva —o fracaso da emigración— que vai máis alá da anécdota persoal. A primeira parte resume, en apretada síntese, a vida de Ramón Carballo, emigrante en diversos destinos, sempre sen a riqueza pretendida. A segunda parte é un inciso metaliterario, que concilia as dúas grandes entidades: arte e verdade. A incógnita do fin do emigrante que xa non retornou máis á Galiza resolveuse na terceira parte, que ten lugar a moita distancia física e económica do país: París e o reino do capitalismo. Macabramente cousificado, utilizado como coiro para facer obxectos de pel, vai aparecer o resto do noso compatriota identificado pola tatuaxe que o narrador lle vira no peito. A circularidade do relato, asegurada pola visión da pel con nome propio, simboliza a cerrazón dun circuío mortal, para o protagonista e para a sociedade da que provén: a emigración como contra-solución ou como solución mortal. A localización parisina, xa cun narrador adulto, autoidentificado como pintor e visitante do vendedor de restos humanos, é claramente funcional no retrato do capitalismo e o seu inhumano tráfico: a repulsión que nos provoca o traficante é a que o autor desexa que asociemos ao sistema a que pertence. Nese ambiente, despois de dar moitas voltas polo mundo, acaba, só e abandonado, o noso emigrante.

Vai ser esta peza unha das moitas que o noso autor dedique á emigración, unha das súas recorrencias temático-políticas, aquí representada na súa fasquía brutal e descarnada. O perspectivismo da narración vai completar a visión da mesma desde o punto de vista dun neno («O pai de Migueliño») ou do bálsamo paliativo que o





bondadoso home aplica á súa muller, ambos emigrados, para lle ocultar a noticia do falecemento da súa nai («Foi por seguil-os mandados dun amor verdadeiro»). Recomendamos este relato para o estudo da emigración, como fenómeno estrutural da historia contemporánea de Galiza, sendo válido igualmente para disciplinas como a ética ou a filosofía e, por suposto, para a consideración dos sistemas económicos desde a periferia do seu funcionamento.

### 3.3. «Si eu fose autor...»

De novo Castelao xoga á mestura de xéneros, ao utilizar a forma narrativa para nos trasladar a ideación dunha mini-obra de teatro onde tan importante vai ser o que acontece na escena como a reacción do público presente. «Lance», termo de saibo mariñeiro, é utilizado como sinónimo de «acto», ao igual que aparece na peza teatral do autor ou n' *A fiestra valdeira*, de Dieste. «Lance» designa, en orixe, tanto o acto de botar a rede canto o seu resultado. Esta semántica orixinal non é allea ao sentido desta

obriña de teatro, tan pequena en tamaño como grande en contido filosófico-histórico. É perfecta para estudar o concepto de clase social; de cómo ela determina a nosa conciencia e a nosa visión do mundo e da sociedade; da necesidade de delimitar a estrutura de clases sociais na nación correspondente, no noso caso, a Galiza. De aí deriva a escolla dos dous animais como tese e antítese: a vaca, elemento básico de mantenza nunha economía labrega (a maioritaria no tempo en que a peza se escribe) e a cadelíña, como signo decorativo de clase social ociosa. Tese e antítese que se corresponden exactamente co binomio da reacción sentimental-xestual: riso / pranto, pois eles, os lamentos ou a alegría, non son abstractos ou universais, senón condicionados sempre pola situación e polo contexto. A psicoloxía é, tamén, socioloxía ou está condicionada por ela. A ordenación dos dous lances, co riso estrondoso dos do galiñeiro, isto é, da xente do povo, no remate da peza, parece indicar claramente que nesta maioría social está a última palabra da historia. Esta maioría social está igualmente representada pola composición dos grupos dicotómicos: no caso do povo, o grupo está composto pola familia labrega galega á vella usanza, con tres xeracións en convivio: vellos, novos, nenos; todos eles na mesma casa, na mesma unidade familiar, con, ollo!, ausencia



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

#### LANCE PRIMEIRO

Erguese o pano e aparece unha corte aldeán. Enriba do estrume hay unha vaca morta. Ó redor da vaca hay unha vella velliña, unha muller avellentada, unha moza garrida, dúas rapaciñas bonitas, un vello petrucio e tres nenos loiros. Todos choran a fió y-enxoitan os ollos co-as mans. Todos fan o pranto e dín cousas tristes que fan rír, ditos paifocos de xentes labregas, angurentas e cobizosas, que pensan que a morte d'unha vaca é unha gran desgracia. O pranto debe ter unha gracia choqueira, para que estoupem de risa os do «pátio de butacas».

E cando se farten de rír os señoritos baixará o pano.

#### LANCE SEGUNDO

Erguese o pano e aparece un estrado elegante, adobiado con moito señorío. Enriba d'unha mesa de pés ferrados de bronce, hay unha bandexa de prata, enriba da bandexa hai unha almofada de damasco, enriba da almofada hay unha cadelíña morta. A cadelá morta semellará unha folerpa de neve. Ó seu redor chora unha fidalgona e dúas fidalguiñas novas. Todas elas fan o pranto y-enxoitan as bágoas con pañiños de encaixe. Todas van dicindo, unha a unha, as mesmas parvadas que dixeron os labregos diante da vaca morta, ditos tristes que fan rír, porque a morte d'unha cadelá non é para tanto.

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

do home adulto (emigración), o que fai á «muller avellentada» (por sobrecarga de tarefas e traballos) a responsábel de todo o grupo familiar. Neste contexto, a morte da vaca supón, como xa se dixo, unha auténtica perda económica, ao desaparecer un ben prezado e vendíbel e, por tanto, unha fonte do escaso diñeiro ingresábel nunha economía deste tipo. O outro grupo representa a minoría social usurpadora e non por casualidade a súa composición se limita a tres mulleres, unha vella e dúas novas, pertencentes a unha fidalguía decadente e parasita, que xa non ten contacto coa primitiva fonte do seu patrimonio e se dedica a ostentar, mimeticamente, unha riqueza decorativa como signo de superioridade social. A elección de suxeitos femininos non é casual porque neles se quer residenciar unha maior vulnerabilidade para a ociosidade social, a aparencia e a imitación da burguesía madrileño-parisina.

Óptimo texto, pois, para ser utilizado nas aulas de historia, de socioloxía, de filosofía (sobre todo, na explicación da filosofía marxiana e os seus antecedentes) e, igualmente, nas aulas dedicadas á dramaturxia e ao teatro.

### 3.4. «Chegou das Américas un home rico...»: firme alegato contra o racismo

Escrita esta peza hai máis de oitenta anos, reloce inmensa a súa vixencia e modernidade, como un magnífico manifesto anti-racista e como un definidor de validez universal do ser humano e da súa nacionalidade. Cobra aínda moito máis valor se lembramos como foi escrito e publicado en pleno auge europeo das doutrinas racistas, dun Gobineau por exemplo, precursoras e xustificadoras do nazismo e do fascismo triunfantes na Alemaña e en Italia respectivamente. E o recurso da raza como diferencial era adoito utilizado como argumento da colonización europea noutros continentes ou formaba parte do discurso *científico* da altura, con copia de supostas demostracións de tipo biolóxico e psicolóxico. En 1937, en plena guerra civil española, Castelao escribe, no Primeiro Libro de *Sempre en Galiza*, composto entre Barcelona e Valencia, a seguinte ratificación discursiva, ideolóxica, da moralexa que encerra o conto a que nos referimos:

«A raza non é tansiquera un signo diferencial da nacionalidade e non se pode fundar ningunha reivindicación nacional —así di Stalin— invocando características de raza. Para nós, os galegos, afeitos a percorrermos o mundo e a convivir con total-as razas, o nacionalismo racista é un delito e tamén un pecado. Endexamáis medimos os diámetros do noso cráneo, nin llo medimos a ninguén para ser admitido na nosa comunidade.

»Certo que nos sentimos celtas; pero máis que pensar nos invasores que nos deron o pulo xenésico da nosa unidade espiritual, pensamos nas afinidades étnicas que nos aseme llan a outros povos atlánticos, que viven nos Fisterres: irlandeses, galeses, bretóns, etc. E tales signos diferenciaes atribuímos ao poder creador da Terra-Nai, molde que nos vai facendo á súa imaxe e semellanza. O sol é único para todol-os homes do mundo; pero fai negros en África e brancos en Europa. E a nosa Terra ten poder bastante para facer brancos aos negros.



**C**hegou das Américas un home rico e trouxo consigo un negro cubano, coma quen trai unha mona, un papagayo, un fonógrafo... O negro foi medrando na aldea, onde aprendeu a falar con enxebreza, a puntear muiñeiras, a botar aturuxos abrouxadores.

Un día morreu o home rico e Panchito trocou de amo para ganalo pan. Co tempo fíxose mozo comprido, sen mais chatas que a súa coor... Aínda que era negro com'o pote, tiña gracia d'abondo para facerse querer de todos. Endomingado, con un caravel enriba da orella e unha ponla de malva na chaqueta, parecíala talmente un mozo das festas.

Unha noite d'estrelas xurdeu no seu maxín a idea de saír polo mundo á cata de riquezas. Tamén Panchito sinteu, coma todos os mozos da aldea, os anxeos de emigrar. E unha mañán de moita tristura gabeou pol-as escaleiras d'un trasatlántico.

Panchito ía camiño da Habana e os seus ollos mollados e brillantes esculcaban no mar as terras deixadas pol-a popa.

N'unha rua da Habana o negro Panchito tropezou c'un home da súa aldea e confesoulle saloucando:

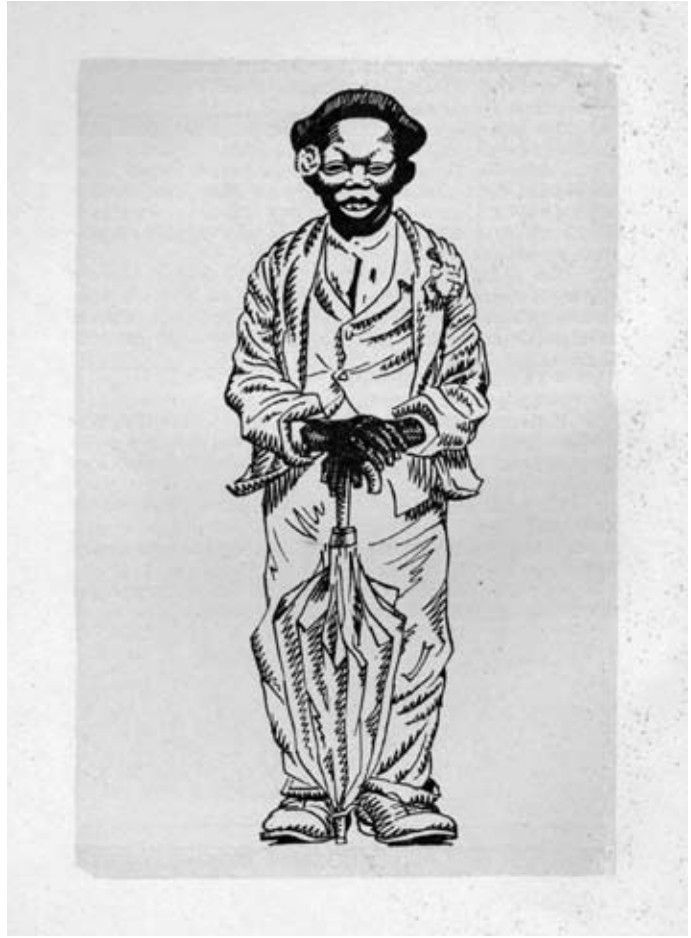
—Ay, eu non m'afago n'esta terra de tanto sol; eu non m'afago con esta xente. ¡Eu morro!

Panchito retornou á aldea. Chegou probe y-endeble; pero trouxo moita fartura no corazón. Tamén trouxo un sombreiro de palla e mais un traxe branco...

»Fai moito tempo escribin un conto. Érase un «habanero» que trouxo un rapaciño negro, como podía traer un papagaio ou un fonógrafo... O «habanero» morreu, e o negro chegou a mozo, e sinteu, como calisquera galego, a necesidade de percorrer mundos. I 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»<sup>3</sup>.

Castelao demostra pioneiramente, pois, como a raza é un invento do racismo e como a nacionalidade vén dada pola socialización e a absorción cultural de que nos alimentamos nun territorio e nunha sociedade dada. Panchito é galego porque se criou, educou e formou na Galiza e, como tal, como galego morriño, vai reaxir, porque todo lle é estraño na terra onde naceu. Para a mentalidade racista-esencialista, o rapaz atoparía sen dúbida o seu *lugar* no mundo en voltando a ela, á Cuba do seu nacemento, por fatalidade biolóxico-xenética e, aínda, inferioridade manifesta da súa raza, só apta para a vida en colonias ou ex\_colonias. Teñamos en conta, aliás, que na década dos vinte do século XX, proliferan, en medios de comunicación españois,

<sup>3</sup> CASTELAO: *Sempre en Galiza*, Madrid, ed. Akal, 2ª ed., 1977, páx. 41.



espantosos retratos dos bárbaros *moros* que se estaban a masacrar en Marrocos por parte dun agónico imperio colonial español. O relato castelano resulta dunha actualidade total nos nosos días, en que chegaron e chegan ás nosas cidades e vilas miles de inmigrantes, expulsados dos seus países por fame, guerras, falta de horizonte económico ou calquer outro motivo.

Induciremos os nosos alumnos a reparar de vagar no debuxo do rapaz: contraste da negritude total da pel cos adobíos tipicamente galegos: a pucha, o paraugas, o traxe e os zapatos de inverno, o caravel na orella, a póla de malva dun mozo das festas... Igualmente, xa no texto escrito, o carácter indiciario das bágoas que asoman aos seus ollos na viaxe por mar ao destino cubano ou, no colofón do relato, cando a ratificación do seu ser galego vén marcada por eses signos indumentarios —a falta doutros bens— que caracterizaban os emigrantes retornados: o chapeu de palla e o traxe branco...

En resumo, texto óptimo para aulas de historia, filosofía ou ética.

### 3.5. «Ese rapaz saído das miñas lembranzas...»

Acumulación de indicios da maldade-crueldade infantil, non para caracterizar esta, senón para definir o adulto explotador e capitalista en que se converteu o rapaz. Téñase en conta que o autor está a debuxar aquí o reverso do emigrante empobrecido: o personaxe que acaba sendo propietario de bens e persoas, a base de continuar aplicando, con lupa de aumento, os métodos da arrasadura infantil. Neste seu inicio vital, non hai marxe para quen non pode traballar ou render, por vella, nen para a caridade do próximo compasivo, tamén xulgada inútil, porque non ten contrapartida. Inmensa moralexa, máis unha vez, para os tempos actuais, onde o sistema nos define fundamental ou exclusivamente como suxeitos consumidores (*consumo, ergo sum*, que di a *pintada* humorística). Insistimos en como o conto hai que o reler desde o final até o principio: é a acumulación capitalista a que se pon en solfa, contraste brutal da pobre e minguada morea de esmolos-alimentos que a vella gardaba para o seu sustento.



**H**se rapaz saído das miñas lembranzas de neno, foi un compañeiro da escola, graú enemigo de gatos e capitán arriscaído de todol-os rillotes. Eu non podo esquecer como se ría estoupando a pedradas os ventres inflados dos cans mortos..

Unha vez o noso destemido compañeiro levounos diante da chouza d'unha mendicante e díxonos moi afouto:

—Ides ver qué risa.

Dispois destellou un anaco do tellado e meteuse dentro da chouza. Axíña comenzaron a saír, lanzados por unha búfarda, os codelos de pan e as espigas de millo, esmolas que a vella mendicante acarrexara como unha formiga n'aquel outono farturento. Dispois o rillote apareceu no tellado a rir, a rir...

Os porcos e as galiñas tiveron festa e os rapaces da escola ollábamnos cos ollos arregalados, coma quen avisca un sacrilexo. Todol-os rapaces ficamos quedos, e cand'o rillote reparou que tñamol-o ánimo engruñado díxonos par'amainal-os escrupos de conciencia:

—Total a vella non merca nada, que llo dan todo.

Aquel rapaz agora é un señor de sona e de creto, dono de moitos millóns, amo de moita xente e de moitos comercios alá nas Américas.

Queira o Ceo que non retorne.

#### 4. Unha especial sensibilidade para a representación artística de suxeitos femininos

Non é o noso autor reo da misoxinia militante que leva moitos contemporáneos seus, nomeadamente intelectuais españois de sona, a excluíren as mulleres da representación do seu universo dignificado ou ben a reproducírenas inmobilizadas no corsé tradicional(ista), ancorado no rol conservador e reaccionario e sen a menor estima polo cambio social empuxado polas propias mulleres e a súa reivindicación no primeiro terzo do século XIX. Chama a atención, por isto, que a ollada do noso autor amosa unha outra sensibilidade, tanto no que conleva inclusión de suxeitos femininos (aspecto cuantitativo) como na intención de reflectir verazmente os seus pensamentos-sentimentos (aspecto cualitativo). En *Cousas*, por exemplo, perto do 40% dos relatos van ter protagonismo feminino. En *Cousas da vida* abundan as voces de mulleres que interveñen directamente no debate social, económico ou político. En *Cincoenta homes por dez réas*, todas as inclementes caricaturas masculinas renden un magnífico servizo á causa da exhibición dignificada das mulleres e do seu rol histórico e social: evidénciase de forma palmaria a estupidez, fachenda e prepotencia dos que se teñen por superiores conxenitamente e, xa que logo, con razóns para impoñeren a súa hexemonía autofabricada *pro domo sua*. Os tres lances de *Os vellos non deben de namorarse* só nunha lectura superficial se poden considerar protagonizados polos vellos, xa que as mozas poden ser tan protagonistas como antagonistas. Xa mencionamos como o autor é particularmente sensíbel á explotación laboral-sexual; engadiremos



outros temas tratados, como a maternidade; as consecuencias particularmente lesivas da emigración masculina; as relacións amorosas home-muller; o carácter económico da institución matrimonial... Seleccionaremos só dúas mostras das moitas escollíbeis, para seren utilizadas, respectivamente, como denuncia da discriminación xurídico-política das mulleres e mais como retrato da institución matrimonial:

#### 4.1. «Anque o meu home vai fora...»

Familia monoparental á galega: muller nova, viúva de vivo, prematuramente envellecida, grandísimas mans ancheadas de tanto traballo; muller vella, cangada de anos e de penas, nai ou sogra da primeira; meniño vencido polo sono no colo da nai, por el propio ter que traballar como un adulto. Contraface dunha sobrenatural «Sagrada Familia» ou dunha feliz familia burguesa, reflexo do mundo do traballo e das cargas, no caso das mulleres, doméstico-familiares. Mais a viñeta ou debuxo de *Cousas da vida*, en 1924, amosra cruamente a brutal discriminación en virtude da cal a muller non é suxeito civil, é eterna menor de idade, non pode exercer o dereito de voto (nen comprar, nen vender nen outros moitos actos legais) mais si debe pagar todos os impostos: para isto si que é maior de idade e responsábel civil. Na Galiza do primeiro terzo do século



xx, a situación faise gravísima ao padecer o país emigración masiva, que se no XIX fora eminentemente masculina, agora equilibra as columnas de emigrados e emigradas, que o chegan a ser en gran número, sobre todo a destinos americanos.

Castelao entra así nun dos debates máis vivos do seu tempo, o centrado arredor da concesión do dereito de voto ás mulleres, negado na ditadura primorriverista e conseguido nas Cortes da República (1931) non sen acesas posicións a favor e en contra. É óptima esta peza para, en retrospectión histórica, lembrar a Declaración Universal de Dereitos da Muller e da Cidadá (1791) de Olympe de Gouges, unha das revolucionarias vítimas da deriva da grande mudanza, a Revolución Francesa, que ela mesma axudara a erguer e que, como noutros casos (Madame Rolland, por exemplo), liquida na guillotina, por ser *excesiva* a petición de que, tal e como Olympe de Gouges afirmaba, se podían subir ao cadafalso e nel seren executadas, tamén deberían as mulleres poderen subir aos escanos da Asemblea Nacional.

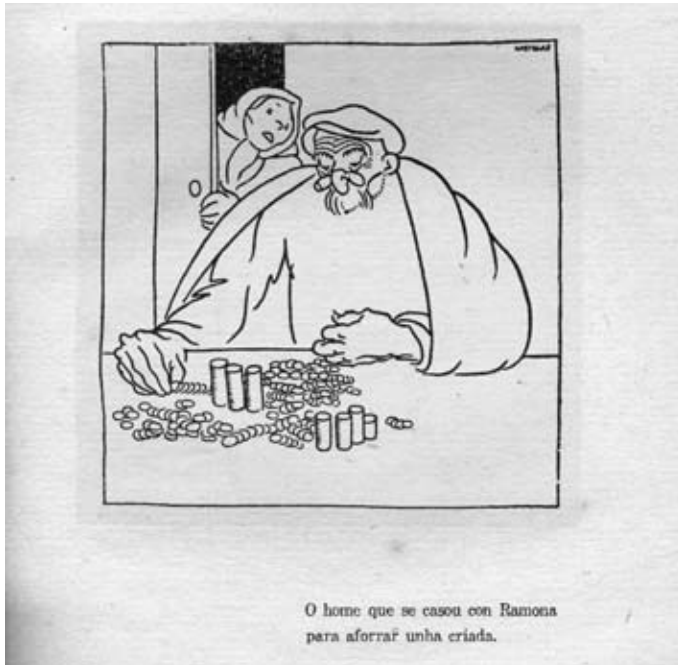
Recomendamos, dentro dunha unidade temática denominada «Feminismo» ou con outra nomenclatura, nas materias de historia, filosofía, ética ou literatura, apelar tamén ao exemplo histórico do noso Padre Feixoo, autor do Discurso XVI do seu *Teatro Crítico Universal* (1726), titulado «Defensa de las Mujeres» e do clásico *A escravitude da muller* (1869), de John Stuart Mill.

## 4.2. «O home que se casou con Ramona pra aforrar unha criada»

Pertence ao volume *Cincoenta homes por dez réas* e desvenda a natureza económico-servil dunha institución destinada, antes de máis nada, ao benestar masculino. Recorda, desde logo, o comentario daquel aristócrata inglés que afirmaba: «se caso coa miña criada, baixa o Produto Interior Bruto do meu país».

En calidade de criada, cómpre pagar un salario, aínda que sexa ínfimo; a esposa ha de traballar por selo e a expensas da *xenerosidade* do cónxuxe. Reparemos en como a figura do avaro, que o é até con el mesmo, ocupa o centro da composición, mais precedido de todo o diñeiro amasado e apetado, que conta e reconta unha e outra vez, en exercicio solipsista e obsesivo. Só no terceiro plano, o elemento servo, a muller fraca, a medio verse-existir, a pedir permiso coa porta entreaberta, temerosa de que o amo a increpe ou bata nela por ousar interrompelo no seu *sagrado* afán.

As preguntas, toda a interpelación histórica, que esta estampa permite acumúlarse: ¿sería posíbel a figura do avaro se tivese que pagar no mercado —onte coma hoxe— bens, servizos e prestacións que a Ramona de turno facilita?; ¿qué caste de propiedade legal do home sobre a muller garantía o matrimonio?; ¿ao servizo de que e de quen (que suxeitos, que sistema) se perpetúa unha institución-sacramento como o matrimonio? E un longo etcétera, se se quer contemplar e analizar a estampa non como reflexo dunha tipoloxía particular, senón como expresión dun modelo social, aquí en versión hiperbólica ou viciosa, mais realista na súa entraña, común a todos cantos cousifican e tratan utilitaristamente corpos e persoas de mulleres para o seu beneficio.



## 5. Un estarrecente testemuño da memoria histórica galega: crónica en tempo real da barbarie guerracivilista

Deixamos para o final o que, talvez, pola evidente importancia histórica que encerra, debера encabezar esta didáctica baseada na obra de Castelao. Todas e cada unha das estampas dos álbumes de guerra (aquí só reproducimos dúas de *Galicia mártir* e outras dúas de *Atila en Galicia*) constitúen o maior e mellor documental artístico que coubo facer e nós coñecer sobre a guerra civil española e as súas terríbeis consecuencias na Galiza. Subliñamos este feito, porque durante anos e anos e en practicamente toda a historiografía española sobre o tema, a epígrafe «A guerra en Galicia» liquidábase incríbelmente coa afirmación de que a nosa nación se «sumara» aos rebeldes, fora xa desde o comezo «terra conquistada» e, por tanto, pouco se podía falar da afrenta sufrida polos nosos antepasados directos. Na realidade —e hoxe, afortunadamente, está a se escribir a historia con respecto ao que aconteceu e aos miles de vítimas mortais e de represaliados directos e indirectos—, a Galiza sufriu unha das piores modalidades de guerra: a da retaguarda, a dos «paseos» e as mortes indiscriminadas, a da falta total de institucións políticas protectoras, a da conxunción militares-falangistas-guardas civís-paisanos sedentos de vinganza impondo o terror da súa represión por toda a parte, a do silencio e, aínda, o desprezo do resto do Estado... Todo o que o noso artista, en estética expresionista, reflicte nestas estampas está tirado da propia realidade dolorosamente coñecida desde o seu exilio forzoso. Nunca máis puido pisar chan galego e, paradoxalmente, nunca con máis forza e vontade estivo na Galiza. Estas estampas son fillas, por tanto, dunha dor insuperábel e do desexo de que ficase memoria histórica do terror padecido, para, coñecido, conxuralo e combater os que o provocaran.

É tal a elocuencia semántica e formal destas estampas que limitaremos o noso comentario a unhas esquemáticas notas, adxuntas, pola orde en que figuran, as estampas que reproducimos:

- A rixidez do cadáver transportado a duras penas (a demora en atopalo) simboliza a dureza extrema da represión que nen permite enterrar os mortos que provoca; ao lonxe, o cemiterio católico, de uso prohibido para estas vítimas.
- Como unha sorte de *Pietà* á galega, a nai, puño dereito pecho, rostro de indignación e de raiba, sostén nos brazos o fillo masacrado, en directa interpelación a unha relixión que recomendaba resignación perante a dor e o crime, en correlato co papel da súa xerarquía cómplice do levantamento militar.
- Primeírisimo plano de muller violada e torturada (precisamos inverter a estampa para lle ver cabalmente o rostro); home atado, cadáver xa, a unha árbore, para desde ela ter contemplado o crime e todo o seu horror; no fondo, os asasinados, de costas (= impunidade, cobardía, deshumanización) que se arredan, en soidade nocturna, do lugar do crime. No pé da estampa, os tres sarcásticos motivos que os voceiros da sublevación manexaban para xustificala, e o seu contraste real: a patria escarnecida; a relixión cristiá burlada; a familia directamente masacrada.





*Non enterran cadavres, enterran semente*  
(Álbum *Galicia Mártir*)



*Esta door non se cura con resinaición*  
(Álbum *Galicia Mártir*)



*Todo pola Patria, a relixión e a familia!*  
(Álbum *Atila en Galicia*)



*Denantes morta que aldraxada*  
(Álbum *Atila en Galicia*)

- A apoteose do desespero, representada pola muller que se lanza ao vacío antes de ser capturada polos asasinos que fican, frustrados, ao pé do precipicio. A heroicidade da vítima está reflectida no agrandamento descomunal do seu tamaño —símbolo da súa estatura moral— e no empequeñecemento dos seus perseguidores.

## 6. *Traduttore, traditore*

Aproveitamos o derradeiro deseño de Castelao incluído neste artigo para un comentario final sobre as traducións non inocentes. A tarxeta postal que representa un home entre reixas, cego, ennegrecido, foi utilizada para ser enviada á ONU, daquela (1946) recién fundada, por centos de miles de demócratas de Europa e de América. Como se observará, a tradución ao inglés respeta o plural do orixinal galego («os povos de Hespaña»); a tradución española, en troca, incorre nunha mudanza de número gramatical e nunha metonimia impracticábel: obviamente, «el pueblo español» non é o





Selos de correos republicanos con imaxes de estampas do álbum *Galicia Mártir*. Colección particular

mesmo que «os povos de Hespaña». Tal dicotomía chega aos nosos días, no texto da Carta Magna, da Constitución vixente desde 1978, tema ou capítulo de estudo obrigado nos temarios escolares. Nela fábase de «pueblos de España» na súa Declaración inicial («proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas, tradiciones, lenguas e instituciones»), mentres que «el pueblo español» é o único ente titular de dereitos xurídico-políticos (art. 1.2.: «La soberanía nacional reside en el pueblo español, del que emanan los poderes del Estado»).

É xustamente esta escisión (verbalismo de recoñecemento cultural / dereitos políticos-soberanía) a que combateu Castelao, na intelixencia de que lingua diferente, cultura peculiar, morfoloxía distintiva de paisaxe, estrutura socioeconómica, historia propia... son ingredientes dialecticamente interrelacionados dunha mesma realidade non separábel. Unha tal realidade é definida polo noso autor como nación, *tout court*, e este paradigma é determinante de dereitos colectivos e, por tanto, de eles seren recoñecidos no ordenamento xurídico-político correspondente, non sendo, como Castelao denunciaba, que se admita que deba haber no mundo individuos e povos de Protectorado.

É, en suma, toda a obra de Castelao un exemplar antídoto contra o minifundismo, unha unión fundada de arte e patriotismo e, aos efectos que nos interesan como docentes, un auténtico luxo para promover, antes do que dar respostas cerradas, preguntas intelixentes que removan tópicos e desvenden verdades ocultas. Magnífico panel de recursos (que non receitas) pedagóxicos que esperamos sexan útiles e proveitosos para todos os colegas dun ensino tan precisado de renovación e modernización. Se así for, o noso entusiasmo e o estudo, de moitos anos, dedicado ao noso compatriota, ficará máis que satisfeito e xustificado.

Galiza (A Coruña), xuño de 2010.

Nota: Agradezo a axuda emprestada no manexo das imaxes incluídas neste artigo de Antonio Reigosa e mais de Marica Campo. Estes textos todos reproducense de edicións orixinais do autor. Teñen, por tanto, o valor de seren feis á vontade e disposición do artista, que os trataba sempre coa minuciosidade do ourive. Este pormenor é fundamental, pois as edicións modernas non respeitan, polo xeral, esta composición primixenia, co cal lingua ou non se advirte a calidade do texto.