

## A REPRESENTACION NA NARRATIVA DE CASTELAO

KATHLEEN N. MARCH  
Universidade de Maine (EE.UU.)

Toda a obra de Castelao -narrativa, ensaística, pictórica- é dabondo coñecida. O que se cadra é menos comentada é a relación entre as tres modalidades criativas e a súa importancia para este intelectual galego. Este traballo é un achegamento inicial ao xeito de conexión que existe no plano 'arte/literatura' e logo, á que se atopa no eido 'representación estética/vida real'. A análise parte do estudo do volume *Retrincos* (1), mais as conclusións deberán concordar con a ideoloxía xeral do escritor.

*Retrincos*, como é sabido, é un libro de cinco narracións breves. No limitar o autor di que as pezas son autobiográficas, que se basean en sucesos de varios intres da súa vida:

"Cada vez que dou un mergullo na miña vida de dibuxante apaño retrincos deleixados, que non tiveron realización plástica, e que agora vou aproveitando, cando cadra, nos meus soaces literarios. Tamén atopo na balume de papeles vellos moitos retrincos esquecidos do meu pensamento, que recollo, amoroso, como se fosen recordos d'un irmanciño morto. Outras veces un retrinco de papel faime cavar no intre de vida en que foi escrito, e sorríome compasivo". (p. 7).

Se, ao lermos os relatos, nos atemos superficialmente a esta afirmación, podemos quedarnos no *récit*, do que a maior forza consiste na 'xenialidade' dos feitos arraxados para neles acadar un efecto irónico, entretido. Isto é porque frecuentemente na obra de Castelao a voz narrativa en primeira persoa sinala un contraste; adoita poñer en contraposición as perspectivas das outras persoaxes con a súa propia e con a dos lectores. Moitas veces a ironía é, nefecto, a existencia de perspectivas simultáneas e contradictorias; para a súa comprensión compre recoñecer que haxa máis dunha realidade posíbel. Ou ben, a ironía pode resultar dunha realidade só, con interpretacións diversas que dependen da perspectiva que se prefira escoller. A miúdo, dita escolleita estará relacionada cunha valoración moral e condicionada pola ideoloxía persoal do contemplador/lector. Aquí hemos ver como o autor mesmo salienta a necesidade de termos en conta os modos de interpretación pictórica para con estes cinco textos escritos, ao mesmo tempo que a imaxe visual ou o proceso de interpretación plástica non se debe esquecer.

---

(1) Empregamos a edición de *Retrincos* feita por "Nós" en Santiago de Compostela no ano 1934 e reeditada en versión facsímil pola Librería Couceiro (Santiago, 1983).

O limiar dos *Retrincos* establece unha xeira de coordenadas respecto á súa creación: a primeira é a común orixe de narrativa e dibuxo, como indicáramos con a cita de "Cada vez que dou un mergullo na miña vida de dibuxante apaño retrincos deixados, que non tiveron realización plástica, e que agora vou aproveitando... nos meus soaces literarios". Podería pensarse que a intención falida fora a do dibuxo, non completado, deixado como simples boceto ou algo menos. Nembargantes, vai-se negar que os anacos sentidos e maxinados tiveran chegado a existir algunha vez en forma plástica, o que significa que os retrincos que recolle foron primeiro lembranzas só, conceptos ou imaxes sentimentais de cousas vividas que por algún motivo adquiriron forma narrativa, non pictórica.

Segundo as indicacións do escritor, o proceso creativo é de dobre vía: o recordo pode levar á realización artística ou a realización artística podería remitir de novo ao recordo que o provocou. A importancia da observación anterior está en cómo suliña a estreita relación entre arte e realidade ou, entre texto e pretexto. Aquí Castelao recusa a posibilidade da obra de arte completamente autónoma, por creer que ten a súa base firmemente situada na historia e a súa función dictada pola necesidade de representar, dalgún xeito, os feitos obxectivos. Para reforzar a relación dos *retrincos* con o máis real da vida, Castelao insere no limiar outro microrelato encol da morte, experiencia que presenta como coñecida non como artista nen escritor senón como "practicante no Gran Hospital de Compostela". É dicir que, a través do limiar establece un marco, a realidade autobiográfica, que reflicte o contido creado dos textos seguintes, nun paralelismo de estilo e intención que promove a fusión de ambas dúas entidades. Ou sexa que, a vida ven ser anécdota, pode ser contada, debe selo, inclusive, e a arte -que revela as mesmas cousas- é outra forma de contar a vida, entendida como invención aínda que o deleite estético non negue á representación realista.

En Castelao, a morte inspira unha actitude narrativa de humorismo, burla negra do que o autor ten moito medo. É, esencialmente, a morte un impulso cara a creación imaxinaria, e tamén un xeito de máscara que se pon o autor co gallo de tentare agüentar unha realidade desagradábel. A defensa desta fuxida da verdade é que mentres que Castelao fai descansar o retrinco no real, a súa forma concreta non ten nengunha obriga de ser totalmente realista ou seria. Defeito, o emprego do humor é proba da forza do texto, que con a súa lóxica interna, a necesidade de procurar un camiño de seu diante dos espectadores, da conta da súa vitalidade. Así, unha cousa que é produto aparente da fantasía, acada razón de ser por significar no fondo, unha necesidade humá.

É preciso facer unhas referencias a comentarios ensaísticos de Castelao, polo que representan de apoio a idea que vimos de expoñer. No seu *Diario 1921*, por exemplo, o cómico como parte de ser galego é revelado nos plans que ten para pintar un cadro que vai chamar "Soño dun frade limosneiro". Di: "eu quero faguer unha cousa ben galega e xa non temos primitivos coñecidos eu vou faguer un cadro cheo de humorismo e de lirismo, como compre ó noso xenio" (2). A proposta, confesa Castelao, é inspirada pola contemplación de Brueghel e do Bosch, dous

---

(2) A.R. Castelao, *Diario 1921* (Vigo, Galaxia, 1977), p. 220.

dos primitivos flamengos que lle teñen "verdadeiramente tolo". (p. 178). En outro intre, describe a Brueghel o vello como "soberán pintor, dibuxante e humorista", produtor de cadros "nos que latexa a vida rural chea de zume da terra" (p. 236). Obviamente, para o escritor rianxeiro, a atitude humorística forma parte da expresión máis acertada da existencia, a que contén a vida e maila morte misturadas. Tamén compre suliñar que os primitivos parécenlle máis pertos da representación correcta, supoñemos que polo humor, pero tamén polo seu achegamento máis libre e espontáneo -máis rural e popular- ao seu entorno.

O que tamén hai que estudar é a natureza fragmentaria destes cinco relatos, tendo en conta que a viñeta que empeza *in medias res* ou a que só da o remate delas, é unha perspectiva predilecta de Castelao. No limiar de *Retrincos*, no título, na extensión de cada peza, hai que ver as unidades como partes dun todo. Nun sentido, os cinco "anacos" serían fragmentos dun cadro literario con o limiar por marco; e na súa totalidade constituirían un autorretrato feito ao longo de 25 anos, porque a primeira data é 1909, e a derradeira, 1934. Polos seus coñecementos da teoría artística e a súa estancia en varios países europeos, é moi tentador pensar nunha semellanza con un ou máis dos vangardismos da época. Mais non é éste o caso de Castelao, coidamos, debido á súa forte raigame no popular, á súa recoñecida incapacidade de eliminar todo o serio da súa obra. Unicamente atreveríamnos a falar do apoio dado polo vangardismo en xeral ao valor da arte "naif", como as máscaras africanas pintadas polos cubistas, ou os haikus breves que facían do texto lírico unha miniatura espida, inmediata.

Dende E.A. Poe até H. Quiroga, Julio Cortázar e os seus seguidores, o xénero breve é o que acada o efecto máis inmediato e totalizante. Tamén a brevedade de extensión, a maior unidade de expresión (en Castelao non hai perda de verbas), semella o impacto da imaxe plástica e invita á contemplación de todos os seus ángulos. Asemade, non é posíbel esquecer a presenza dun dibuxo acompañante de cada retrinco. Sen pretendermos analizar totalmente a natureza dos dibuxos (feitos por Maside pero presentes xa desde un primeiro momento), que seleccionan e salientan un aspecto fundamental de cada narración, lembremos como tamén hai-nos en outros libros do autor, feitos, eses sí, por Castelao. Pensemos que o dibuxo é un xeito de discurso ou narración máis ben simultánea, mentras que o texto literario é a representación lineal dunha idea ou situación. Ambolosdous medios creativos se complementan e atúan un sobor do outro. Por exemplo, a linguaxe escrita se desenvolve no tempo, obriga a recorrer o texto nun sentido, é nun só, para estruturar a súa interpretación. Ao mesmo tempo, este texto é glosa para a imaxe pictórica, comenta e amplía nunha maneira que aquela non pode facer porque as súas liñas están fixas e non se poden trocar sen afectar a aparencia de base. Mais, aínda que o grabado (ou dibuxo) teña tais contornos perceptíbeis, visíbeis para todos, a elaboración psicolóxica non é tan inmóvil. Se é ponto de partida para unha glosa narrativa, identificarmos con precisión a ollada do artista será fundamental. Tamén cada "texto" é reflexo do outro, porque o dibuxo, que poderá ser representación da impresión máis forte ou destilada dunha experiencia, é simultaneamente espello da versión escrita, resume das sensacións nela postas. É tentador tornar a falar do concepto de *marco*, porque o dibuxo antecede

ou introduce a narrativa nun libro como *Retrincos*, e logo esixe que se lle contemple novamente ao se rematare a lectura, que prove os detalles para a interpretación do visual. É comezo e fin do retrinco e reforza a importancia da ollada na representación da realidade.

No seu proxecto ideolóxico-imaxinativo, Castelao parecería estar á procura dunha fórmula que permitira a máis fidel representación das experiencias vitais, meta que precisaría da flexibilidade que viña dunha ollada ampla, aberta, múltiple e sintetizadora ou, cando menos, metonímicamente acertada. Dita fórmula ten recibido diversos tratamentos no tocante ao balance cuantitativo: nos volumes das *Cousas da vida* predomina o dibuxo; nas *Cousas*, hai maior equilibrio; nos *Retrincos* o texto literario é o principal, aínda que os grabados de Maside fan un xogo importante con os contos, un conxunto que Castelao non debera rechazar; e na novela *Os dous de sempre* a narración é, sen dúbida, o medio comunicativo principal, a pesares dos dibuxos acompañantes.

A relación 'imaxe verbal/imaxe plástica' é, entón, complementaria e de perspectivas e graus diversos. Ollar unha realidade dende máis dun ángulo lembra a estética cubista, que arrelabá ser un "hiperrealismo", indo máis aló do que é visto físicamente polo ollo humano para representar toda a realidade conceptual. Velahí os perfís picassiáns con dous ollos, por exemplo. Sabido é, e Ortega y Gasset con o seu famoso ensaio encol da 'deshumanización da arte' é testemuña, que os primeiros anos do século vinte foron tempos de reaxustes, de procuras dunha percepción estética moderna que poidera competir con as novas representacións tecnolóxicas como o cinematógrafo ou a máquina de fotos. Castelao, ao pasar uns meses en París e outras cidades europeas, amosa no seu *Diario* unha conciencia dos movementos plásticos que xurdían, agás dos vellos. Pero en certo sentido é este *Diario* unha obra pudorosa, abertamente inclinada cara a tradición (di el que é por ser galego, como se fose parte da cultura e do sangue o ser conservador no tratamento da sensualidade e outros temas). Noustante, hai repetidas mencións dos credos que expresaran algunhas escolas artísticas. Máis dunha vez, o escritor rianxeiro fala do sincronismo e do cubismo, cáseque sempre no eido teórico, porque a realización plástica parécelle fallida. É lóxico pensar que nos *Retrincos* confesadamente autobiográficos (aínda que a confesión pode referirse máis á intención do que á situación final), Castelao estexa a experimentar con o emprego literario da fragmentación, do perspectivismo. Pero, e repetimos, a forza do popular na súa percepción da realidade sería un atranco importante para un esteticismo demáis abstracto.

Xa estudara Ricardo Carvalho Calero a función do motivo artístico do retrato nos contos "Peito de Lobo" e "O retrato", e no seu artigo (3) da apoio á nosa tese de que efectivamente Castelao procuraba analizar a realidade dende máis dunha perspectiva, porque amosa cómo hai dous tratamentos opostos deste mesmo motivo. En outro traballo noso (4), postúlase que o conto "Sabela" é visto

---

(3) Ricardo Carballo Calero, "O motivo do retrato en dous contos de *Retrincos*", *A Nosa Terra*, "Castelao e Bóveda: Irmáns", 1986, pp. 31-32.

(4) Vai aparecer nun número próximo de *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1987).

como retrato dunha rapaza que, irónicamente, indica moito sobor do seu narrador, como se toda a narración defeito servise para facer un autorretrato del. Non esquezamos o concepto do reflexo como técnica de representación, mencionada xa na comparanza entre dibuxo e texto literario. Tal concepto, coidamos, pode xurdir en distintos niveis da obra de Castelao.

Hai que insistir tamén na ironía de todos os *retrincos*, que fai posíbel máis dunha mirada cara o texto. É ela a técnica-base que atúa no motivo do retrato. O *eu* que emprega a ironía é dúas veces obxecto dun autorretrato ("O segredo", "O inglés"), dúas veces autor ou criador dun retrato alleo ("Peito de Lobo", "O retrato") e unha vez ("Sabela") ten ambas dúas funcións: retrata e é retratado, simultaneamente. É tamén interesante termos en conta o problema da fidelidade da representación que posú cada retrato; os autorretratos ou narracións autobiográficas do rapaz en "O segredo" e "O inglés" son agachados no intre de suceder; o neno non quere revelar o que sabe ou o que está a pasar. En troques, en "Peito de Lobo" e "O retrato" a imaxe é inicialmente rexeitada e ambas dúas representacións plásticas son reformuladas dalgún xeito: o importante parece ser o ver que entre a persoa representada e a súa imaxe visual hai un proceso de achegamento. No caso destes dous contos, é fácil lembrarmos o concepto machadián de 'palabra no tempo', da linguaxe criada para adaptarse ao fluir dos anos, por se asociar con o esencial da experiencia humá, con o máis profundo e eterno.

De igual modo, se a arte e a verdade poden verse como similares ou próximos, é posíbel ver que pode darse un proceso mutuo de modificación, sobre todo cando a arte está afincada na historia. E como terceira posibilidade, no relato "Sabela" o retrato, máis que cambiante, é ambiguo, defeito porque hai dous (o de Sabela e mailo do narrador) que están fusionados, xa que existen simultaneamente nas lembranzas do home.

Tocantes ao tempo, somentes sinalamos que pode compararse ao concepto da perspectiva, é onde se sitúa o observador da obra ou o narrador dela. Relativo aos tempos dos *Retrincos*, "O segredo" e "O inglés" refiren sucesos do pasado, dun intre máis lonxano da mocidade do autor e dunha situación só. "Peito de Lobo" e "O retrato" son historias que, como xa se ten dito, relatán un proceso, polo que son representacións apoiadas na percepción do paso do tempo e os seus efectos nas persoas. Finalmente, "Sabela" contrasta os tempos de dúas persoaxes para fundilos no derradeiro intre, cando unha Sabela envellecida tamén lembra ao compañeiro dos seus anos mozos como "¡Meu bailaror!". Velahí que o final sexa simultáneo, aínda que ao rívés, porque Sabela remata o conto con a súa versión (baseada no pasado, cando o *eu* era bailaror), namentras o narrador comeza describindo á rapaza para chegare ao presente con a imaxe da decrepitude. Unha vez máis, as perspectivas funcionan como espellos, dentro do contexto narrativo. E a realidade do tempo é a realidade histórica, é a acumulación dos sucesos, como os retratos contísticos son a representación da trama.

É tamén tentador sinalar que os dous retratos inicialmente rexeitados (os de "Peito de Lobo" e máis "O retrato") son-no pola súa fealdade, que defeito ven da súa representación demáis real: o neno deste etá moribundo, ten unha cara que o pai non admite como a do seu fillo, e pide un que o refleta mellor. Naquél,

Peito de Lobo non gosta de ver o cabezudo ou máscara que lle fai o narrador, porque incluí até os desperfeitos da súa pel. Mais son retratos que no remate acadarán as gabanzas dos destinatarios ao se percibiren cada vez máis forte o parecido. Con o neno, a percepción é maxinada, produto do desexo paterno; con o home Peito de Lobo, a semellanza non é desexada anque despóis, con os anos, se torna fidel ampliación do retratado e, como él, sofre os estragos do tempo.

O plástico ten outras manifestacións na narrativa de *Retrincos*: "O segredo" e "O inglés" son como fotografía e negativo. Anque son da mesma época da vida do narrador, e teñen lugar na mesma tenda da Arxentina, se refiren a procesos contrarios. "O inglés" comeza con a mostra de forza do rapaz, que logo sinte medo. "O segredo" paso do medo ao valor do mesmo. Así, en "O inglés" o rapaz atópase na tenda como nun espacío de seu, fronte á experiencia de "O segredo", na que o gaucho morto convirte o mesmo lugar nun espacío negativo, prohibitivo, porque a familia non entra onde está o cadavre exposto. O paralelismo establececen-no frases do discurso que nambolosdous relatos son moi parecidas. Elas convidan á comparanza destes dous intres na vía do rapaz e amosan-no segundo o rasgo moral do valor, no proceso de formación ou de desaparición.

Agora podemos salientar outro motivo que construíu a forma dos *retrincos*. Se o retrato é o motivo simbólico máis directo da representación, lembremos que é unha representación inspirada pola morte, polo medo diante da morte e os comportamentos que ela provoca. Non está moi lonxe o concepto de máscara da morte, pola que se agacha, pero non se pode eliminar, a verdade última. Vexamos: os retrincos que teñen lugar na Arxentina tratan de dous encontros do rapaz protagonista con a morte; en "O inglés" é unha morte só desexada e planxada, e en "O segredo", é verdadeira. En "O retrato", trátase do dibuxo que fai o narrador dun neno agoniante e logo morto. En "Peito de Lobo", o home diste nome vai decaíndo até o final, cando nen él nen o cabezudo feito á súa semellanza serven para saíren ás festas de carnaval e a morte é inminente. En "Sabela" non hai referencia directa á morte, pero sí unha mostra do decaimento físico da pescantina ocorrido con o paso dos anos.

Lembremos tamén que o limiar afirma a importancia deste motivo nos relatos, "retrincos esquecidos do meu pensamento, que recollo, amoroso, coma se fosen recordos d'un irmanciño morto", dixera Castelao. O desexo de alonxar esta realidade da vida, leva a estudala desde varias perspectivas das que a forma final pode non ter semellanza exacta con a súa orixe. Neste senso, o conto mesmo funciona como máscara que non deixa ver o de debaixo. "¿Quén ollaría n'esta bulra os medos que papéi na compañía d'un morto?" di o autor no limiar despóis de narrare o micro-conto. Pero tamén, cada relato é simultáneamente máscara e retrato da vida, representación e agachamento dela e da morte que contén. Historia dunha vida e a súa conxelación cáseque instantánea nunha forma palpábel: o texto literario. É lóxico que Castelao estivese conforme con o norteamericán Mark Twain, no que dixera iste de que "o humorismo ten no fondo unha gran dór". (Do *Diario*, p. 207, e tamén citado ao comezo de "Un ollo de vidro"). É así que o escribir serva para ocultar os pensamentos reais, xa que a carne non se pode protexer, como Castelao observara claramente no limiar: "cada vida é unha novela que se

perde, porque a i-alma tén máis pudores que o corpo e gusta de taparse con adovíos de imaxinación".

O humor negro, a ironía, non negan o posíbel propósito realista, a función da arte de representar aspectos da vida. Di Castelao: "ofrézovos hoxe uns anacos da miña vida e prégovos que os tomedes por certos e verdadeiros" (p. 13). O que sucede é que o mesmo humor que se emprega para dar expresión aos sentimentos, fai dubidar que tais sentimentos sexan serios, que non sexan máis do que exercicios estéticos. Eisí, a trampa está na base da representación elexida; nen a vida nen a arte teñen saída. Ao tender esa trampa, ao dicir "pero se coidades que son mentiras eu perdónovos por adiantado", (p. 13) o autor fai o derradeiro intento de exercer o seu poder persoal. É él quen garda a verdade da ollada interpretativa. ¿Serán anacos (metonimias, máscaras, o que sexa) da *sua* vida ou da vida en xeral? ¿Serán retrincos autobiográficos ou ficticios?

En resume, hai que ver os textos de *Retrincos* na súa multiplicidade de niveis, nas diversas facetas persoáis que neles amosa o escritor rianxeiro. E o limiar é como o marco no que él se presenta nas súas tres funcións: a do médico, a do artista e a do escritor que en realidade foi. Como médico, a súa meirande preocupación é a loita contra a morte. Como artista e autor, interésase sobor de todo pola relación 'verdade/mentira': a primeira é o eido do obxectivo, a segunda o do subxectivo, do que pertence ao moral e é-lle fidel.

O contacto, ou choque, entre os dous fenómenos inextricabeis da vida e da morte e os esforzos de Caselao por exteriorizalo -¿exorcizalo?- é unha constante da súa obra. Do *Diario*, -crónica que representa experiencias non inventadas- saen elementos para outras obras consideradas "de criación". Por exemplo, dun incidente en París (a visita ao taller dun home que vende osos e outras partes do corpo humano), fai unha viñeta das *Cousas*. Tamén nas *Cousas* amosa as diferencias entre a vida dos pobres e a vida burguesa, ao criar un cenario con dous fatos de doridos: os que contemplan unha vaca morta e os que choran pola súa cadeleña. Nada máis que iso: un público de señoritos que rin e uns actores que representan dúas versións da realidade. O contido vai acompañado dun dibuxo cáseque clásico de dúas máscaras, as dúas facianas da aparencia, opostas e simultáneas. E por último, lémbrese como Migueliño (tamén dunha viñeta das *Cousas*), após de anos de ollar a fotografía do seu pai, emigrado ás Américas, non é capaz de atopalo en vivo, por telo enganao a imaxe estática, feita cecáis cando o pai tiña menos anos e aínda non coñecera as durezas da vida. Podería ser un caso de crítica da representación fixa, que é falida por non contar con o tempo. Pero se cadra, podería falarse dunha imaxe refeita polos ollos e desexos do fillo, que tería dese xeito o pai que arelaba, un tan forte e respetábel como os demáis. O recurso literario fundamental segue a ser a ironía, que permite ter unha visión dupla, un modo de fragmentación analítica.

En todo o que se ven analizando encol da obra literaria de Castelao, hai rasgos comúns que algún día deberán formar parte dun estudo máis amplo: a relación entre este criador e o realismo popular carnavalesco. Aquí sinalamos somentes o preciso para que se vexa a importancia de dita pescuda proxectada. De-

bemos a M. Bajtín, na súa análise de Rabelais, a base das observacións que aplicamos ao escritor galego (5).

O carnavalesco, relacionado con o grotesco, ten a súa orixe na vida popular. Nel, o riso e maila esaxeración teñen a función de opoñerse ás festas oficiáis, relixiosas. Toda festa ten unha funda ligazón con o tempo, polo que se entende a preocupación polos seus efectos no corpo humano, na morte. Nembargantes, na perspectiva popular, a morte leva de novo ao comezo, ao nacemento, como dous aspectos dunha mesma realidade. Nestas festas, hai movemento, cambio, renovación: cousas posibilitadas polo humor e as máscaras. Nese senso, anque ambivalente e mordaz, o cómico non é xamais totalmente negativo nen destructor. Inclúe aos mesmos que fan burla, é universal. Isto é o que fai Castelao no limiar dos *Retrincos*, igual que en "O retrato" e "Peito de Lobo". Tamén na festa o pobo pode vivir outra vida, ter relacións novas con os demais; pensemos na amizade do narrador de "Sabela" con a rapaza nos bailes das feiras, ocasións nas que certos tabúes sociais parecen ter esquecidos.

Por outra banda, o emprego do galego xa é un claro paralelo con o uso das linguas vernáculas na Edade Meia, sendo a expresión popular feita, lóxicamente, na lingua do pobo e non na da Igrexa nen na dos gobernantes. A variedade de formas que tiña a literatura carnavalesca, o seu carácter de metatextos referentes a outros textos (os oficiáis) tamén poderíanse comparar con os experimentos feitos por Castelao, as viñetas narrativas que se combinan con dibuxos para formar "cousas", "retrincos" ou novela cáseque contística. O sempre novo ou renovado ten ese rasgo: o non acollerse limpamente ao canon. A presenza do plástico, asemeado, reforza o concepto do grotesco da imaxinación que racha as fronteiras cotidiáns.

Nos *Retrincos*, o desenrolo da representación está presente: "O segredo" e "O inglés" son narracións dunha xustaposición máis sinxela -a xuventude do narrador e a morte que sucede ou que el pensa inflixir-. En "Peito de Lobo" e "Sabela" o cenario xa chega á festa en sí, pasando por "O retrato", texto no cal a imaxe do neno tamén é típicamente carnavalesca, por tere ambas as dúas tendencias do corpo postas nela: a da vida e a da morte. O mesmo proceso de desenvolvemento técnico ocorreu no meioevo, cando a representación pasou da xustaposición á complicación representativa das actitudes diante da existencia. Pódese ver que Castelao xa tivera acadado un nivel de maior elaboración con a publicación de *Un ollo de vidro*, en 1922. Alí hai esqueletes de muller con esquelete de neno dentro, ao xeito da literatura paródica medieval e mais dos flamengos que tanto lle gostaban.

De todos os xeitos, non é de falar dunha perspectiva só para o grotesco/carnavalesco. En séculos máis pertos ao actual, especialmente con a chegada do romantismo, as burlas da morte fanse máis negativas, o aburguesamento da sociedade fai que lles falle o espírito rexenerativo e a crencia no renacemento. Hai, a partires desas datas, esaxeración máis como símbolo do pesimismo, do me-

---

(5) Esp. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: El contexto de François Rabelais*, (Barcelona, Barral Editores, S.A., 1971).

dio diante do cabo da vida, sen saída. Xa non abondarán as figuras ambivalentes, como a vellez embarazada, do medioevo. No tocantes a Castelao, hai certa ambigüidade en todo isto, porque a pesares do humorismo seu con o forte asentamento no popular (máis propio da primeira xeira do carnaval), non lle é alleo o devandito medo á defunción. Por unha banda, os seus escritos amosan atitudes e comportamentos do pobo e por outra non hai superación completa da moral relixiosa oficial. Por certo, en *Un ollo de vidro*, a representación é indicativa da máis popular burla da morte, con persoaxes que son esqueletes "vivos", pero nen o Peito de Lobo nen a Sabela de *Retrincos* acadan vida nova logo de chegaren á decrepitude. Nembargantes, e deixando para outro traballo a súa análise máis completa, debe suliñarse que en Castelao o equilibrio vai inclinado cara ao popular; un vangardismo neutro podería inspirarlle a escribir e a experimentar, mais a adicación ao nacionalismo galego leváballe a superar a representación somentes abstracta. Ao mesmo tempo, a simples mímese non tería producido unha obra tan trascendental. Pensamos que como criador de cadros e literatura, Castelao non distaba dunha teoría política modernísima que afirma que a literatura que dea as claves sociáis, adiantándose á actualidade, supera e mellora o real.

Os exemplos da representación en Castelao poderían multiplicarse, mais non é ese o propósito. O que hemos de ver en todas as narracións curtas del é unha preocupación por construír un texto encol dun aspecto fundamental da vida e convidar ao público a contemplalo, contrastando e definindo os compoñentes para lles daren un valor moral. Os contos (retrincos ou cousas, non importa a subcategoría xenérica) son temas parciais da experiencia vital, pero teñen a súa orixe nela. Segundo Castelao, a arte cecáis poida axudar a explicar o sentido da vida e da morte. Se os esforzos seus non acadan totalmente este propósito, como mínimo poñen de relieve a existencia dunha aparencia que non sempre é o que parece ser e da dúbida da representación tiramos unha lección didáctica: a de tomar as 'cousas' en serio.