



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Castelao: humor e literatura

Grao en Lingua e Literatura Galegas

Autora: Inés Rodríguez Rial

Titora: Dolores Vilavedra Fernández

Curso 2023/2024



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Castelao: humor e literatura

Grao en Lingua e Literatura Galegas

Autora: Inés Rodríguez Rial

Titora: Dolores Vilavedra Fernández

Curso 2023/2024



FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2023/2024

APELIDOS E NOME:	Rodríguez Rial, Inés
GRAO EN:	Lingua e Literatura Galegas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Dolores Vilavedra Fernández
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura contemporánea



SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

<p>Título: Castelao: humor e literatura</p>
<p>Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:</p> <p>O humor foi unha das características principais da obra de Castelao, tanto pictórica como literaria. Os intelectuais de Nós, entre os que se inclúe o autor obxecto de estudo, destacaron o humor como un dos trazos identitarios da <i>Volkgeist</i> do individuo galego. Castelao traballou co humor na súa traxectoria artística baixo esta perspectiva de elemento que contén o espírito do pobo.</p> <p>Primeiramente, neste estudo destácanse os momentos na carreira artística do autor nos que o humor tivo un lugar protagonista, sinálanse os comezos no terreo plástico que foron sentando as bases ideolóxicas que despois se desenvolveron na obra literaria. De seguido, tómanse en consideración, por orde cronolóxica, distintas análises que fixeron algúns autores sobre a obra humorística de Castelao. As propostas van dende escritores contemporáneos ao autor rianxeiro como puido ser Eduardo Blanco Amor ata autores actuais como Félix Caballero, que inevitablemente tivo que mencionar a Castelao ao facer un estudo sobre a retranca. Por último, faise unha lectura en clave de humor das dúas obras do autor rianxeiro que están consideradas novelas: <i>Un ollo de vidro</i>. <i>Memorias dun esquelete</i> (1922) e <i>Os dous de sempre</i> (1934).</p>

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO



Santiago de Compostela, 23 de Abril de 2024.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>Firmado por VILAVEDRA FERNANDEZ DOLORES - ***5954** el día 24/04/2024 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios</p>	<p>Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data</p> <p>- 6 MAI. 2024</p> <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p> 
---	---	--

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Título: Castelao: humor e literatura

Resumo:

O humor foi unha das características principais da obra de Castelao, tanto pictórica como literaria. Os intelectuais de Nós, entre os que se inclúe o autor obxecto de estudo, destacaron o humor como un dos trazos identitarios da *Volkgeist* do individuo galega. Castelao traballou co humor na súa traxectoria artística baixo esta perspectiva de elemento que contén o espírito do pobo.

Primeiramente, neste estudo destácanse os momentos na carreira artística do autor nos que o humor tivo un lugar protagonista, sinálanse os comezos no terreo plástico que foron sentando as bases ideolóxicas que despois se desenvolveron na obra literaria. De seguido, tómanse en consideración, por orde cronolóxica, distintas análises que fixeron algúns autores sobre a obra humorística de Castelao. As propostas van dende escritores contemporáneos ao autor rianxeiro como puido ser Eduardo Blanco Amor ata autores actuais como Félix Caballero, que inevitablemente tivo que mencionar a Castelao ao facer un estudo sobre a retranca. Por último, faise unha lectura en clave de humor das dúas obras do autor rianxeiro que están consideradas novelas: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete* (1922) e *Os dous de sempre* (1934).

Título: Castelao: humor y literatura

Resumen:

El humor ha sido una de las características principales de la obra de Castelao, tanto pictórica como literaria. Los intelectuales de Nós, entre lo que se incluye el propio autor objeto de estudio, destacaron el humor como uno de los rasgos identitarios de la *Volkgeist* del individuo gallego. Castelao trabajó con el humor en su trayectoria artística bajo esta perspectiva de elemento que contiene el espíritu del pueblo.

En primer lugar, en este estudio se destacarán los momentos en la carrera artística del autor en los que el humor tuvo un lugar protagonista, se señalan los inicios en el terreno plástico que fueron sentando las bases ideológicas que después se desarrollaron en la obra literaria. A continuación, se toman en consideración, por orden cronológico, distintos análisis que hicieron algunos autores sobre la obra humorística de Castelao. Las

propuestas van desde autores contemporáneos al autor rianxeiro como pudo ser Eduardo Blanco Amor hasta autores actuales como Félix Caballero, que inevitablemente tuvo que mencionar a Castelao al hacer un estudio sobre la retranca. Por último, se hace una lectura en clave de humor de las dos obras del autor rianxeiro que están consideradas novelas: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete* (1922) y *Os dous de sempre* (1934).

Title: Castelao: humor and literature

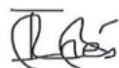
Summary:

Humor is one of the main characteristics of Castelao's production, both pictorial and literary. Nós' intellectuals, including the author studied in this investigation, underline humor as one of the distinctive traits of the galician individual's *Volkgeist*. Castelao deals with the humor in his artistic career through the perspective of humor as part of the spirit's population.

Firstly, this work will highlight some moments when humor took the main place in the author's artistic career. There, the beginnings of the author in the visual arts placed the ideological base that later was developed in his literary work. Then, this final project will pay special attention to the distinct analysis that some authors carried out about Castelao's humoristic work in chronological order. These studies range from writers such as Eduardo Blanco Amor to Félix Caballero who inevitably mentioned Castelao in his work to do an examination of the "retranca". Finally, the only two novels of Castelao *Un ollo de vidro. Memorias dun esque/ete* (1922) and *Os dous de sempre* (1934) will be analyzed from a humoristic approach.

Eu, Inés Rodríguez Rial con DNI: 20628124E declaro que o presente Traballo de Fin de Grao é orixinal e non empreguei ningunha fonte de información sen recollela na Bibliografía.

Asinado a 12 de Xuño de 2024, en Negreira.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'IR', is centered on the page.

Índice xeral

1. <i>Introdución</i>	8
2. <i>Castelao humorista</i>	10
2.1. Os inicios	10
2.2. Confirmación do autor na arte do humor	14
3. <i>Algunhas propostas para a interpretación do humor en Castelao, unha achega cronolóxica</i>	21
3.1. Presentación de diferentes aportacións teóricas	21
3.2. Síntese das contribucións anteriores: a retranca	27
4. <i>Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922) e Os dous de sempre (1934): presentación do corpus</i>	29
5. <i>Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922)</i>	32
5.1. O prólogo.....	33
5.2. “Memorias dun esquelete”	35
5.3. O epílogo	40
5.4. A cuestión do macabrisimo en <i>Un ollo de vidro</i>	41
6. <i>Os dous de sempre (1934)</i>	43
7. <i>O humorismo como base (est)ética do compromiso social</i>	47
8. <i>Conclusións</i>	49
9. <i>Bibliografía</i>	52

1. Introducción

O presente traballo nace coa vontade de investigar como o humor é un elemento clave na obra narrativa de Castelao, en concreto na novela. O humor é unha característica propia e definitoria do pobo galego e, como elemento popular, Castelao outorgoulle un lugar privilexiado na súa obra artística, plástica e literaria.

Para iniciar este proxecto escolléronse da biografía de Castelao aquelas datas e actividades que foron claves no seu desenvolvemento como humorista. Os inicios estiveron marcados por unha forte ligazón entre o humor e o debuxo, mais esta intensa asociación foise diluíndo ata chegar a outro terreo artístico, a literatura.

O humor e o compromiso social estiveron sempre vencellados no pensamento de Castelao, pois o primeiro emana sempre dunha fonda dor. Esta preceptiva teórica que motivou a obra humorística do autor rianxeiro atópase nas súas propias teorizacións sobre o humor e destácase, entre outras, neste estudo. Numerosos autores e autoras emprenderon estudos da obra de Castelao, mais o tema do humor non foi o máis explorado. O humor supón moitas dificultades como a imposibilidade, que xa manifestaba Castelao, dunha definición precisa ou o límite difuso que presenta perante outras formas similares. Así a todo, este motivo non fixo que se abandonase a vontade de estudar o humorismo de Castelao e así xorden as obras que foron empregadas para realizar a presente investigación.

Dende autores contemporáneos ao autor estudado como Eduardo Blanco Amor (*Castelao escritor*, 1986) ata autores dos nosos días como Manuel Rosales (*A narrativa de Castelao*, 1997) ou Félix Caballero (*A retranca, un intento de clarificación*, 2022) iniciaron o labor de analizar e estudar o humor na obra de Castelao. Recolleranse as ideas principais extraídas dos estudosos do humorista nunha orde cronolóxica que permita apreciar a evolución do pensamento perante o humor como recurso narrativo na súa obra.

Malia que Castelao destacou maioritariamente nas formas narrativas breves é autor de dúas novelas: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete* (1922) e *Os dous de sempre* (1934). Estas dúas obras non supoñen unha excepción na obra narrativa de Castelao e, como as outras, teñen o humor como elemento articulador da narración. Despois dunha lectura demorada de ámbalas dúas novelas, intentaranse extraer os elementos humorísticos claves das narracións apoiados nos fragmentos de texto que os xustifiquen.

Cómpre sinalar que a obra narrativa de Castelao é maior da estudada neste traballo. O presente estudo deixará para outras análises aquelas pezas integradas no xénero novidoso das “cousas” (*Cousas da vida*, 1926 e 1929) e tamén aqueloutras narracións ás que o autor lle dou forma de relato (*Retrincos*, 1934). Polo tanto, como se sinalou, enfocarase a análise na novela.

2. Castelao humorista

2.1. Os inicios

A biografía de Castelao é ben coñecida, polo que non é pertinente neste estudo entrar en detalles sobre toda a súa traxectoria vital¹. Interesa poñer énfase na etapa artística na que o autor reflexionou sobre o humor, obxecto de análise do presente traballo. O humor foi un elemento que sempre acompañou a Castelao, mais tivo especial relevancia nos momentos que se destacarán a continuación.

Castelao retorna da Arxentina en 1900, con tan só 14 anos. Alí emigrara a súa familia cando el era aínda un rapaz. Nos anos posteriores comezará os seus estudos de Medicina, mais o autor rianxeiro vese nun conflito que o divide en dous. Por unha banda, Castelao quere cumprir os desexos de seu pai e ser doutor, pero por outra, recibe a chamada incontenible da vocación artística (Monteagudo, 2000: 23).

Durante a etapa de formación de Castelao en Santiago de Compostela comeza o seu contacto coa vida artística do momento. O café Colón, en Compostela, acollía aos estudantes da cidade, entre eles ao humorista. Alí, entre tertulias e cafés, os estudantes mozos ían experimentando con debuxos nas mesas e algúns versos a cambio dunha consumición ou dun aplauso (Seixas Seoane, 2019: 239). As publicacións feitas a lapis sobre as mesas do café recollíanse no xornal efémero *El Barbero*. Entre os asistentes ás tertulias prepárase a declamación de *El gabán. Rebuzno cómico en un acto e en verso*, do catedrático Armando Cotarelo (Seixas Seoane, 2019: 240). É antes da estrea da obra teatral cando Castelao tamén se estrea como caricaturista. No programa da obra inclúese “Caricaturas locais por el Sr. Castelao”, despois da súa primeira intervención pública como caricaturista, o público venerou as súas dotes artísticas ao observar a rapidez coa que desenvolveu as caricaturas. Sobre as caricaturas de Castelao nestes anos podemos mencionar as coñecidas palabras que lle adicaba Dona Angelita, a cociñeira da residencia de estudantes onde quedaba Castelao, que tiña por costume remexer nos seus debuxos:

¡Ay qué bien le está Romero Donallo! ¡Aquel coloríño cativo es el de él, talmente! ¿Lo hizo ayer, no sí? La que me le gusta es aquella otra -yo no le entiendo una patata, pero mismo parece garabatos. Un día enseñé a mi patrona una hermosa fotografía hecha contraluz, y al verla exclamó con aspavientos: -Quite de ahí, que ese no es V., sino un negro.

¹ Vid. *Castelao. Construtor da nación*, Miguel Anxo Seixas Seoane.

Y es que la pobre mujer hablaba con el corazón en la mano, sinceramente, sanamente, como no podemos hacerlo quienes profesamos de grado o por fuerza, todos los absurdos convencionales. (Seixas Seoane, 2019: 244).

Neses anos, Castelao fai compatibilizar a súa formación médica cos debuxos e en 1909 participa na 1ª Exposición Regional Gallega de Santiago, da que sae cunha medalla de ouro. Ademais, o artista participa nas mostras colectivas do II e III Salón de Humoristas da Sala Iturrioz de Madrid en 1908 e 1909, respectivamente. Os debuxos de Castelao gozan dunha excelente acollida e comeza a traballar para distintas empresas. Castelao realiza a cuberta, apunte e autocaricatura do *Almanaque Gallego* de Bos Aires e a portada e ilustracións de *Princesa del amor hermoso* de Sofía Casanova, estreándose así como ilustrador de libros. Tamén colabora na incipiente revista gráfica *Vida Gallega* de Jaime Solá que se publicaba en Vigo, o primeiro número sae en 1909 con portada de Castelao. Na portada desta revista aparece un gaitero cego conducido por un rapaz e no interior unha autocaricatura de Castelao, a primeira impresa, e os dous debuxos expostos no Salón (Seixas Seoane, 2019: 264). Nestes momentos, Castelao cultiva un humorismo bastante folclórico do que anos máis tarde renegaría e así o mostrou abertamente en “Humorismo. Dibuxo artístico. Caricatura” (1920):

Na miña primeira mocidade, dina da Casa da Troya, cando a miña ialma sufría de xarampón e non pensaba máis que en sair de turno tocando a guitarra polas rúas, fixen os meus primeiros dibuxos humorísticos nunha revista pra americanos [*Vida Gallega*]. Acúsome de ser eu quen dou empezo a isas carantoñas porcas, a ises monicreques noxentos, a ise humorismo de taberna que ainda hoxe campa na mesma revista pra regalía dos Licenciados de Universidade. Abafado de vergonza, confésome culpable e renego da miña primeira mocidade. (Rodríguez Castelao, 2000: 175-176)

A raíz da “Exposición de pintura regional gallega”, no centro galego de Madrid, Luis Antón Olmet escribe “Arte regional. La exposición gallega” para *El Noroeste* e adícalle estas palabras a Castelao:

Es creador admirable y supremo de un género pictórico. [...] Castelao no hace reír con sus obras. Hace pensar, meditar, sentir honda y vivamente. Y además, sus trazos, sus líneas y sobre todo su espíritu no tienen extravagancia, la exageración que requiere la caricatura. Las obras de Castelao son algo insólito y genial que aún no hemos definido. [...] Nadie como Castelao supo escudriñar el alma de las cosas, sorprenderles su secreto [...] Nadie supo emocionar tanto con menos color, con menos dibujo. (Seixas Seoane, 2019: 374-375)

Ademais, Roberto Blanco Torres, desde Cuba, fala do humorismo de Castelao. Considera que o autor rianxeiro ten un humorismo fino e que a súa visión da arte nace da espiritualización das cousas e do dominio da psicoloxía dun pobo. Blanco Torres cre que Castelao capta nun bosquejo a ironía que define a idiosincrasia do paisano galego. Roberto Blanco Torres tamén afirma que, para ser un caricaturista do seu nivel, o corazón e a alma han de ser galegos e por iso el triunfou (Seixas Seoane, 2019: 391).

O 28 de novembro de 1908 xorde un novo xornal en castelán chamado *Diario de Galicia*. Fernández Mato e Castelao deciden facer unha publicación periódica ilustrada, *Galicia Moza*, mentres o autor rianxeiro segue pintando e debuxando, principalmente pezas costumistas (Seixas Seoane, 2019: 253). A vida desta última publicación foi moi breve. Editábase en Vilagarcía e publicouse só dúas veces pola falta de financiación, principalmente. Sobre a arte de Castelao destes anos, pódese dicir que compartía a teoría artística de Valle-Inclán: unha arte baseada na emoción e no sentimento e na percepción do misterio choído da natureza (Seixas Seoane, 2019: 281):

Castelao es el primer caricaturista y el primer ingenuo español. Dibuja porque nació artista y porque el arte es como una preñez que precisa expansión y salida; pero no siente la necesidad ni el orgullo de la exhibición de los propios hijos. (Seixas Seoane, 2019: 281).

Castelao trasládase a Madrid a facer o doutoramento en Medicina, polo menos ante os ollos de seu pai, xa que a súa primeira intención é desenvolverse como artista. Isto é algo que Castelao nunca lle ocultou ao proxenitor e así o demostra na correspondencia que intercambian durante o seu tempo en Madrid:

Voy a hablarle con una gran franqueza... Yo soy artista antes que nada, lo llevo en la sangre y esta convicción es la que hasta ahora me proporcionó momentos de mayor dicha. Mi sueño siempre fué venir a Madrid ¿para qué? ¿para divertirme? No señor, fue para trabajar para hacerme artista, y no he pensado en ser doctor más que por satisfacerle a Vd. [...] Yo soy artista y sólo ambiciono vivir del arte, lo contrario sería mi desgracia. Yo le juro que seré el mejor caricaturista de España". (Monteagudo, 2000: 24)

Instalado na vida madrileña, o humorista prepara a súa participación na exposición Iturrioz, xa mencionada, e un libro do que só sabemos que “no ha de ser gracioso sino irónico, será un éxito de librería” (Monteagudo, 2000: 25), traballo que non saíu a diante

pero reflicte a vontade claramente humorística do autor rianxeiro. Fora Antonio Rey Soto quen, mirando unhas caricaturas de Castelao, o animara a exhibir as súas obras en Madrid (Seixas Seoane, 2019: 281). Sobre ese *Álbum* de caricaturas que nunca se chegou a publicar, dise na publicación quincenal *Mi Tierra*:

Si Lamas Carvajal trazó en versos admirables los rasgos definidores de la raza, Castelao, con una línea fácil, simplísima, describe reciamente, profundamente, el carácter de este buen pueblo gallego, cuya psicología trascendental y pueril nos revela en una frase profunda y sentenciosa, definitivo complemento de la maravilla de su lápiz.

Alfonso R. Castelao está llamado a ocupar el primer puesto entre los caricaturistas españoles: su triunfo será el triunfo de Galicia, pues Castelao, a donde quiera que vaya con sus éxitos, ha de mostrar ese labrego socarrón y malicioso que lleva dentro de su alma, siempre con un guiño pícaro en el mirar y una donosa y profunda réplica en los labios sedientos de justicia. (Seixas Seoane, 2019: 348).

Convén adicarlle unhas palabras aos Salóns de Humoristas Iturrioz pola importancia que tiveron no momento en relación coa arte do humor. Eses encontros, organizados pola familia Bartolozzi, eran espazos nos que os artistas presentaban as súas obras humorísticas: debuxos, caricaturas, estampas... En concreto, este certame anual fora creado en 1907 polo humorista Filiberto Montagud. Deste xeito, confírmase o éxito que acadaron os traballos humorísticos que Castelao foi facendo na prensa do momento e quedaría xustificada a presenza do humorista entre os debuxantes e caricaturistas que nese momento estaban en Madrid. Durante esa etapa, Castelao viña de sufrir unha cegueira transitoria e esta experiencia persoal quedou plasmada na súa obra artística, pois os cegos tiveron moito protagonismo durante estas exposicións. Sobre os debuxos do autor rianxeiro expostos nos Salóns, Gil Fillol afirma que pertencen a un humorismo tráxico:

En Castelao florece melancólicamente la Galicia quejumbrosa, harapienta y mendicante, de los cielos nubosos y las tierras ubérrimas de una vegetación pródica y sensual, esa Galicia que no es toda Galicia ni todo el humorismo gallego, pero sí un perfil muy bien observado de Galicia. (Lozano Bartolozzi, 1989: 506)

Xa afastado desas ilusións xuvenís e consagrado á Medicina, Castelao establécese en Rianxo e comeza a colaborar gráfica e literariamente con *El Barbero Municipal* que se edita entre 1910 e 1914 na vila natal do escritor. Castelao foi co-fundador da revista e,

ademais do seu cargo na redacción, encargouse do deseño de cabeceiras e na creación de viñetas e estampas.

Durante a segunda década do século pasado, Castelao tamén colabora en publicacións galegas e non galegas aportando ilustracións, debuxos, caricaturas e viñetas cómicas. Algúns nomes coñecidos son: *El Liberal* (Madrid, 1879), *La Tribuna* (1912), *El Parlamentario* (1914-1916), *Mi Tierra* (Ourense, 1911), *El Gran Bufón* (Madrid, 1913), *La Semana Universal* (1912) ou *La Voz de Galicia* (1914).

2.2.Confirmación do autor na arte do humor

No ano 1911, o autor rianxeiro pronuncia en Vigo a conferencia “Algo acerca de la caricatura”. Anos despois considerouse que este podería ser o primeiro ensaio de Castelao por enfrontarse á caricatura desde unha perspectiva máis crítica e obxectiva, aínda que no momento de enunciación posiblemente o autor non a concíbise como tal. Durante esta conferencia vai realizando caricaturas que asombran ao espectador, emprega un ton retranqueiro e provocador coa fin de mover intelectualmente ao público. Castelao pretende demostrar o carácter artístico da caricatura e a súa potencialidade para criticar a realidade. O autor pon especial énfase en diferenciar a súa arte da que se estaba facendo noutros lugares, como a tradición da caricatura española. Arte galega e española non podían ser iguais se o humor galego e español non o eran, porque esa era a base da caricatura. A arte sempre estaba ligada para Castelao ás características nacionais dun pobo, se estas eran diferentes, a arte tamén o sería.

Durante a conferencia, Castelao encárgase de deixar sentadas unhas ideas que efectivamente se corresponderán co seu traballo posterior. As ideas estéticas que plasma o autor comezan polo axioma de que a caricatura se vale da verdade. Esta é entendida como fin estético, non a beleza que é simple expresión. Por iso, Castelao rexeita o concepto de caricatura como deformación e cuestionase sobre que é a beleza, xa que todo se nutre de beleza e fealdade. Ademais, na conciencia da arte do autor, pode existir o grotesco e o anormal sen que iso implique humorismo. De feito, Castelao critica aos caricaturistas que realzan o deforme que só fai rir aos “malvados e inconscientes”, é dicir, aqueles que non entenden o propósito artístico. O humorista válese da seguinte comparación para expresar este pensamento estético: a meniña máis bonita esconde dentro tripas e o aparentemente podre pode resultar decorativo aos ollos dun microscopio.

Na obra *Alfonso R. Castelao* de Henrique Monteagudo recóllese outra idea que plasma Castelao e é a defensa do carácter de reflexión da caricatura, xa que a súa arte ten funcións utilitarias (pragmática) e moralizadoras (ética). Porén, sempre deixou claro que non pretende coa súa arte un dogmatismo, senón afondar no mundo interior dos consumidores da súa arte para facer florecer certos sentimentos ou pensamentos. Por iso a caricatura ten que buscar o humor pero non o cómico, porque non pretende o riso senón reflectir a realidade. Ademais, Castelao defendía unha arte limpa de todo artificio, simple e sintética, e outorgáballe moita importancia ao carácter psicolóxico dos personaxes. Ese carácter sintético maniféstase na brevidade coa que expón as súas ideas mediante o humor e no tanto que recorre a imaxes visuais para que o concepto quede claro.

En 1912 o escritor realiza en Ourense a súa primeira exposición individual que rematou cun grande éxito. Na inauguración de tal exposición volve a emitir a conferencia sobre a caricatura, á cal a intelectualidade do momento como Vicente Risco lle adicou unhas boas palabras.

Despois de sufrir esa cegueira transitoria xa mencionada, Castelao decide optar definitivamente por deixar a Medicina e dedicarse ao terreo artístico. O humorista continua publicando caricaturas, aínda un tanto inmatargas, no semanario xa citado *El Barbero Municipal*. Neste proxecto está patente unha constante sátira do caciquismo e caricaturas persoais de ilustres galegos. Nese momento é cando se empezan a ver algúns tipos e temas que se asentarán na súa obra humorística: cegos, marxidados, emigrantes, campesiños ou mariñeiros. Castelao tamén colabora con *Suevia* durante 1916, feito significativo porque tamén se anuncian motivos e estampas que serán retomados na exposición Nós.

Neste período, a arte de Castelao aínda é moi costumista. O profesor Valeriano Bozal xa apunta a un elemento que será indispensable na obra posterior do rianxeiro: os nenos (Monteagudo, 2000: 33). Estes permiten xogar coas diferentes perspectivas coas que se contempla o mundo e tinguir de inocencia, a través do humor, a crítica que Castelao facía nas súas obras. Ademais, os nenos son a esperanza de construír un futuro mellor.

Estes anos de maduración de Castelao como artista van á par coa evolución do xénero da caricatura. Dende principios do século XX, a caricatura adquiriu un novo papel na prensa periódica e nas revistas gráficas. Tamén se estaba transformando a prensa, a inserción do gravado modifica o xornal e dá lugar ao debuxo humorístico e á caricatura política, social e persoal.

A caricatura tivo un valor histórico bastante elevado na Europa do momento. A prensa era un bo método para o propósito de Castelao, el pretendía chegar á xente do pobo para que se identificaran coas súas estampas. O espectador participaba na arte humorística de Castelao: identificación do autor e o espectador nunha experiencia compartida, transcendencia do tema pola súa actualidade, exposición elemental e accesible a tódolos públicos, participación do lector coas propias ideas e vivencias e o engado que o deseño exerce (López Siro, 1996: 68). Ademais, os debuxos humorísticos de Castelao teñen unha relación simbiótica co texto que os acompaña.

A función social do debuxante humorista é observar a realidade e sacar á luz as inxustizas sociais coa arte:

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 de sociólogos e economistas. (López Siro, 1996: 68).

Castelao serviuse da caricatura moderna porque buscaba unha síntese expresiva para buscar a verdade e ,precisamente, os seus debuxos estaban feitos coa técnica da caricatura. Siro López sintetiza nunhas palabras a importancia da obra pictórica de Castelao:

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. (López Siro; 1996: 74)

Continuando cos traballos de Castelao na prensa do momento, o autor colabora con *A Nosa Terra*, o voceiro das Irmandades da Fala, que se publicou entre 1916 e 1936. Colaborando co boletín galeguista, o autor rianxeiro preséntase como narrador no ano 1919, pois publica catro relatos breves que engloba no título “Contos de Castelao”: “Peito de lobo” (nº 95), “Lembranzas” (nº 96), “Cousas da vida: O meu casamento é-lle unha historia” (nº 99) e “O aparello dos apóstoles” (nº 101).

Continua o labor de Castelao no terreo das conferencias, desta vez xa apuntando a temas máis nacionalistas e galeguistas que serán despois plenamente desenvolvidos na súa etapa política, entre eles a cuestión da lingua. “Arte e galeguismo” é unha conferencia pronunciada na sociedade ‘La Oliva’ de Vigo e dáse a coñecer posteriormente

en *A Nosa Terra* (nº 85-86). Cando sae a conferencia en formato de folleto, consolídase o discurso como o primeiro ensaio escrito en galego por Castelao. As ideas expostas supoñen un achegamento ás relacións existentes entre nacionalismo e creación estética.

A parte introdutoria do discurso xustifica o emprego do idioma galego e fai referencia a que a arte galega é aquela que se fai en galego, isto é, emprega o criterio lingüístico. A seguir, fai unha reflexión sobre a delimitación dunha “estética nacional galega”. Extráese a reflexión de que un país que posúe unha paisaxe propia, pode crear un estilo propio. Mais o que pode constituír o estilo orixinal é o pobo, portador do espírito folclórico do país. Castelao é consciente do vencellada que está a cuestión política coa arte e por iso entende que o progreso é a harmonía entre a arte das distintas nacións.

En 1920 fúndase a revista *Nós* que foi o principal medio de difusión da cultura galega e da que Castelao foi director artístico, deseñador e principal ilustrador. En *Nós*, Castelao deu a coñecer as “cousas” e algúns ensaios sobre arte. Neste momento, o humorista elabora e presenta por distintas cidades e vilas galegas as estampas que despois lle darán forma ao *Álbum Nós* (1931). No prólogo dese *Álbum*, Castelao data as estampas de entre 1916 e 1918 e deixa estas palabras sobre a súa propia obra:

Certo que a tristura d’estes dibuxos queima com’a raxeira do sol que pasa por unha lupa; mais eu non quixen cantal-as ledicias das nosas festas, nin a fartura do casamento, sinón a tremendas angurias do decotío labrego e mariñeiro. Algúns espíritos sensibles que choran co-a melancolía dos tangos e dos fados, atoparon desmedida esta door das miñas estampas; outros espíritos inertes ollaron pouco patriotismo no afán de ser verdadeiro. Con todo, eu sigo coidando que o pesimismo pode ser libertador cando esperta carraxes e cobizas d’unha vida máis limpa. Cicáis hoxe atacase as nosas mágoas c’un humor menos acedo, mais ninguén pode negarme que as vellas inxustizas siguen en pé. (Rodríguez Castelao, 2020: 1)

Co gallo da inauguración da súa exposición en “Nós”, Castelao pronuncia en Coruña unha conferencia de tema estético “Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura” (1920). Castelao fala do humorismo como clave para interpretar a vida, outras artes como a pintura pódense aplicar á natureza e son estéticas, pois a forma é o obxectivo da arte. Non obstante, o humorismo é ideolóxico e convértese nun medio para expresar as ideas. Polo tanto, estas teorizacións sobre arte e estética non son máis que unha reivindicación da arte galega sen renunciar á universalidade.

En “Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura” (1920) insírese orixinalmente un relato que aparecerá en 1922 na colección *Céltiga* como obra independente, e con

ilustracións propias, co título de *Un ollo de vidro. Memorias dun esqueleto*. Este relato pertence ao xénero de “macabrisimo” ou “humor macabro” e sintetiza moi ben as ideas humorísticas do autor rianxeiro. O concepto de “macabrisimo” foille atribuído a este relato por varios autores, entre os que destaca Siro López en *Castelao humorista*. Con todo, nas seguintes páxinas profundarase un pouco máis sobre este tema, non exento de debate. Castelao fai fincapé na imposibilidade de dar unha definición completa do seu humor. Porén, el sintetiza nunhas ideas o que significa o humor para el.

Primeiramente, o humor para Castelao é racial, xa que é herdado dos antepasados e o ser galego é humorista. Esta idea defínese por contraste coa retórica mediterránea. O humor é de inspiración popular e vén de labregos e mariñeiros, o que Castelao consideraba espírito da Terra. Continua afirmando que o seu humor é anti-convencional e crítico xa que pretendía fuxir dos que aceptan o que está aceptado. Por último, o humor terá que ser serio, xa que non pretende divertir a ninguén.

Castelao di nesta conferencia que para ser un humorista debuxante hai que ser bo observador, psicólogo e impresionista. Nos seus debuxos, Castelao desfai o que ve, descompón e analiza a realidade, exterioriza a análise e mostra o que el escolleu. Os debuxos humorísticos de Castelao divídeos el mesmo en catro tipos. Os primeiros están dentro da “fantasía” e caracterízanse por crear o ridículo, non buscalo. A continuación están os “parodistas”, estes buscan o ridículo nas escenas da vida, mais os protagonistas non o percibiron. A seguir están os “satíricos” que como el mesmo indicou “firen coma un coitelo”, entrañan dor e pretenden o ataque. A sátira e a ironía en principio non teñen por que ser humor, pero é do que bota man o humorismo galego ante “as mágoas da terra asoballada”. Por último, están os debuxos “retratistas” que copian a psicoloxía dos personaxes.

Maniféstase abertamente neste discurso xenreira e carraxe polo humorismo francés, que segundo Castelao reflicte unha forte miseria espiritual, e polo inglés, que é pesimista e burlón. Isto débese a que é un país ben gobernado, con fartura e que non chora. Porén, en Galicia non existe lugar para o optimismo propiamente dito mentres existan “laios de dor”. A el tamén lle gustaría rir como os inocentes, pero “afoga diante dunha verdade que chora” e diríxese ao galeguismo para dicirlle “ti que podes rir, morde”.

Castelao publica durante 1924 e 1925 en *Galicia* viñetas diarias e debuxos, algúns con texto: ‘Contos de Castelao’ e ‘Cousas da vida’, previamente eses contos apareceron en *A nosa terra*. Cando desaparece *Galicia*, Castelao continua a súa actividade para retratar escenas cotiás da vida en *El Pueblo Gallego* e no *Faro de Vigo*. Estes traballos

serán incluídos, a grande maioría, no libro de *Cousas. Primeiro libro* (1926) editado pola editorial Lar. O éxito desta recompilación fixo que se editase un segundo volume, *Cousas, Segundo libro*, na editorial Nós.

As “cousas” parten das situacións cotiás, segundo Carvalho Calero, presenta unha nova visión do paisano galego. Isto débese á empatía que sentía polos tipos humanos que reflectía nas súas obras. En palabras de Ricardo Carvalho Calero en *Escritos sobre Castelao*:

Castelao é esencialmente un humorista. Os seus ollos perciben con fina sensibilidade os desequilibrios, as contradicións, as incongruencias da vida. E o seu lapis de caricaturista traza uns riscos esquemáticos que subliñan esta falta de concordancia, xeralmente enmascarada en hipócritas convencións con pretensións de harmonía ética.

Cousas é o resultado da creación dun xénero artístico novo, plástico-literario. Nelas presentábase debuxo e texto, narrativo ou descritivo. O seu carácter sintético procura a maior expresividade e adóptase un humorismo que vai dende o macabro á tenrura. O humorismo ten unha fonda vontade crítica pero xa non presenta o tremendismo de Nós. As claves para entender o humor das cousas son o popularismo, o realismo e o lirismo. O narrador identifícase co autor implícito e represéntanse tipos universais da vida real moitas veces a través dun narrador testemuña.

Durante estes anos, Castelao compatibiliza a escritura coas labores pictóricas. O autor traballa durante eses anos como ilustrador en portadas, viñetas e libros. É moi notable a súa colaboración con Ramón Cabanillas no que á ilustración de libros se refire, pois ilustra os poemarios *Vento mareiro* e *Luar*. A partir de 1931, Castelao abandona as conferencias sobre arte, o que significa a fin das súas formulacións teóricas.

Despois duns anos de silencio literario e xa un pouco máis consagrado na política, Castelao volve a aparecer na narrativa en 1934 con dúas obras: *Retrincos* e *Os dous de sempre*. Ambos volumes foron publicados por Nós.

Retrincos pode ser entendida como unha expansión da fórmula da “cousa” (Monteagudo, 2000: 125). Estes relatos destacan pola súa sinxeleza e o uso de fórmulas folclóricas da literatura oral. Ademais, Castelao válese de certo autobiografismo para a elaboración deste libro. *Retrincos* está formado por cinco relatos: ‘O segredo’, ‘O inglés’, ‘Peito de lobo’, ‘O retrato’ e ‘Sabela’. A fin desta obra é buscar o pracer estético no lector e o recurso é un humorismo benévolo.

Os dous de sempre é unha novela que conta a vida de Pedriño e Rañolas. Estes, cunha función simbólica, representan dous modos de vida ou tipos psicolóxicos distintos. Un representa a acomodación e a pasividade e o outro o inconformismo. Pedriño é a resignación da comunidade galega e Rañolas é a fantasía da mesma comunidade. O obxectivo é combater a resignación que fai do pobo galego un pobo pasivo. Ten un lugar importante na novela o papel da memoria como evocación do tempo perdido ou da infancia. Esta narración ten un afán exemplarizante que fai que ás veces poida ser considerada novela filosófica ou de tese, mais a base da obra é o humor que depura a amarga realidade.

A modo de síntese, Castelao pretende conmover ao seu público e busca nel unha reacción, elaborando así unha arte de utilidade e non de mera expresión. Esta era a diferenza principal que o autor expoñía entre a literatura e a pintura. A través do recurso do humor, Castelao evidencia un pensamento e defende unha ideoloxía. Así como o caricaturista ten que saber captar e reproducir o que se esconde nas expresións (ironía, dor, maldade, tristeza, bondade...) a literatura ten que saber mostrar iso mediante o recurso do humor.

3. Algunhas propostas para a interpretación do humor en Castelao, unha achega cronolóxica

3.1. Presentación de diferentes aportacións teóricas

Despois de analizar os momentos da obra de Castelao nos que o humor foi o protagonista, imos pasar revista ás achegas teóricas que se fixeron sobre a cuestión do humor no escritor rianxeiro. Comezaremos polas aportacións que fixeron os intelectuais contemporáneos do propio Castelao ata chegar a reflexións dos nosos días.

Os intelectuais da Xeración Nós, contemporáneos de Castelao, emprenderon o proxecto de desenvolver unha literatura propia como elemento imprescindible que unha comunidade debía ter para ser considerada nación. Esa literatura baseábase na transmisión da cultura propia a través da lingua nai, o galego. Dentro de dita cultura operaban os trazos característicos da *Volkgeist*, termo alemán acuñado para designar a *alma do pobo* e que viña facer referencia á idiosincrasia dunha nación.

A aparición do humor na narrativa de Castelao supón a materialización no uso, así como a conceptualización teórica, dun trazo que os intelectuais de Nós consideraron esencial dentro do noso *Volkgeist*. O humor non era só unha mostra da superioridade intelectual do pobo galego, pois necesítanse certas mañas para saber interpretalo. Alén diso, o humor de hoxe supón un recordo do papel fundamental que tivo na sátira da literatura trobadoresca galego-portuguesa. Así como o humor tamén constitúe un elemento presente en prácticas habituais da lingua oral na Galicia dos nosos días.

En 1950, ano no que Castelao finou, encargáronse dende o Consello de Galiza tres traballos sobre distintas facetas do autor. Un deles foi adxudicado a Eduardo Blanco Amor que debía estudar ao Castelao escritor e plasmalo nunha obra. Foi así como xurdiu *Castelao escritor*. Este volume publicouse por primeira vez en Bos Aires en 1969, mais permaneceu inédito ata 1986. O texto orixinal, asinado polo propio Blanco Amor e datado de 1950, estaba entre os papeis que Xosé Núñez Búa deixou na cidade arxentina de Bos Aires. Malia que ningún dos dous deu conta do escrito, o texto recuperouse nunha data propicia para a súa exposición, pois veu a luz en 1986, ano no que se celebraba o centenario do nacemento do autor rianxeiro.

Blanco Amor, no apartado “Humorismo. Enxebrismo” do volume citado no parágrafo anterior, define o humor como o elemento máis salientable da personalidade de Castelao e fortemente ligado ao ser galego. Detrás da figura do “chiste”, como el mesmo

o denomina, escóndese o dramatismo do pobo galego. Polo tanto, risos e choros son as distintas caras da moeda do humor de Castelao.

O autor ourensán pon o foco do humor na materia prima, que a lingua empregada sexa o galego condiciona dalgunha maneira o produto, é dicir, a obra. Tal e como reflexionou Euduro Blanco Amor, Castelao aprovéitase de fórmulas e sistemas humorísticos aprendidos por nacer galego, pois están presentes na lingua e inevitablemente transmítense ao transmitir a lingua. Mais o propósito último de Castelao non é englobar a súa raza en certos preceptos dogmáticos, caendo así en retóricas “sermoneadoras” e que levarían ao “doutrínismo”, sátira e sarcasmo nío que Blanco Amor considera fórmulas non galegas. Castelao faise cargo dos elementos empíricos condicionados pola raza para acabar na realidade do presente e polo tanto, na alegría ou dor que susciten as que despois denominará “cousas da vida”. Na realidade dolorosa que se describe, o sufridor acolle certa ilusión para amosarlle aos demais, pero non cae no escepticismo, bastante común no humor. A orixe última da crítica de Castelao non é intelectual senón emotiva e provén dun estado de espertar da conciencia colectiva.

Eduardo Blanco Amor considera que aínda que moitos quixeron designar como pesimsitas as obras de Castelao, iso non era máis que un estado transitorio que había de espertar ao pobo durmido para reafirmarse e autodefinirse fronte a aqueles que o quixeran magoar. O propio Castelao, no limiar do Álbum “Nós” di:

[...] o pesimismo pode ser libertador cando desperta carraxes e cobizas dunha vida mais limpa (Rodríguez Castelao, 2020:1)

Ese vestixio de esperanza na resurrección do pobo remata cando o que elabora son as “estampas da guerra”. Estas están tinguidas dunha fonda dor que non atopa consolo e a barreira de riso e choro difumínase cara o choro. O trasfondo último da obra converteuse en tenrura e unha fonda paixón.

No ano 1963 chega da man de Celestino Fernández de la Vega un ensaio clave para a interpretación do humor, sobre todo do humor galego. As páxinas deste autor inevitablemente tiveron que recoller a pegada humorística que estaba patente nas obras de Castelao e as ideas presentadas neste proxecto axudan a comprender a perspectiva humorística que adoptaba o autor rianxeiro. Celestino Fernández de la Vega en *O segredo do humor* (1963) comeza preguntándose se a condición de ser galego xa dá razóns para

ser humorista. É dicir, arrinca dende a idea do humor como parte da idiosincrasia esencial do ser galego.

Na obra citada no parágrafo anterior recóllense as palabras de Manuel Rabanal Álvarez, catedrático de grego, que sentencia o que xa viñera dicindo Blanco Amor: “Su exterior sonriente es la cáscara y aún el disfraz de una grave y honda pena interior”. Isto é, dor como elemento último do humor é ao mesmo tempo esencia do mesmo.

En *O segredo do humor* maniféstase a presenza de personaxes arquetipo na obra de Castelao. Estes personaxes son amargos e tristes, pois acompañaos unha pena interior. Ademais dos personaxes prototipo, empréganse elemento telúricos e escatolóxicos para facer humor. Así como tamén se manifesta o carácter autóctono e representativo do humor en Galicia.

Celestino Fernández de la Vega afirma que o humor representado en Castelao non bebe unicamente do humorismo galego. Hai certos elementos que permiten facer unha lectura filosófica acorde ás disciplinas que por aquelas décadas do século XX dominaban Europa. Por exemplo, o nihilismo nietzscheano ou o humor de Bertolt Brecht baseados no sarcasmo, a dor, a tenrura e que ao mesmo tempo se amosaban desesperados e comprensivos. Ademais, ponse de novo de manifesto a relación do humor coa psicoloxía dos pobos, o humor galego e o irlandés teñen moitas cousas en común porque ambos son respostas a situacións conflitivas cotiás. Tamén se insiste en que a retranca, a versión propiamente galega do humor, é especialmente percibida polos alleos á comunidade.

En 1989 aparece, escrito por Rafael Núñez Ramos, un artigo que plasma unha interpretación acaída da estruturación das narracións humorísticas de Castelao. En “Castelao, a arte do humor” establécense catro funcións para estruturar os relatos de humor de Castelao. Primeiramente, a introdución que presenta unha situación ordinaria calquera na que se producirá o humor. A continuación, está a función de “armado” que presenta unha situación estímulo-resposta. Despois aparece a disxunción que é onde se fai patente o erro ou incoherencia do personaxe que responde. Esta incoherencia ten certa xustificación no discurso do personaxe que fala primeiro grazas á función do “armado”. A interpretación do discurso denomínase “sui generis” e está baseada na ambigüidade. A última función é a de restouramento. Neste momento prodúcese a comprensión do erro, este factor é determinante para singularizar este tipo de humorismo posto que no absurdo o erro é sempre inexplicable e na comicidade o lector atópase moi lonxe do personaxe. O erro cobra un sentido, pero para iso é fundamental a función do lector, este debe: recoñecer o erro para non perder o humorístico, comprender e xustificar o erro porque se

non se decata é absurdo, adherirse ás causas do erro e a visión do mundo que este produce xa que se non se adherira sería cómico e non humorístico.

Segundo Núñez Ramos no artigo citado no parágrafo anterior, outra clave para interpretar ben o humor de Castelao é entender o dialoxismo entre personaxe (ou grupo social), autor e lector implícitos. O humor é polifónico, a través do personaxe (voz explícita), escoitase ao autor implicado. É necesario poñerse no seu contexto de enunciación e aceptar as implicacións nas que se basea a mensaxe.

A continuación, Núñez Ramos recolle o papel das presuposicións nas relacións cos personaxes tipo. Habitualmente dialogan dous personaxes dos que un ten o poder e maniféstase nunha linguaxe con presuposicións inaceptables e o outro, oprimido, acepta as presuposicións por atoparse nunha situación de inferioridade. A modo de aclaración, entendamos presuposicións como as crenzas comúns aos interlocutores no diálogo. A escolla de ditas presuposicións e aceptalas, atacalas, rexeitalas... pode ser agresiva e isto depende que a fin do diálogo sexa afortunada ou fracasada. A clave do humor atopámola novamente na sociedade, pois a diferenza de clases fai que o de maior poder emita certos xuízos aos que o de menor poder non lle vai poder rebater e só poderá saír da situación mediante o humor. Para non rexeitar abertamente a presuposición, aprovéitase un risco do discurso do poder para tomalo como pretexto (armado) dunha resposta baixo a semellanza do erro que escude a aceptación do mundo presuposto e pode crear a posibilidade doutro mellor. O humor, polo tanto, é o que mantén a posibilidade de esperanza de saír dun mundo azaroso.

Por último, Nuñez Ramos afirma que o humor está nunha mensaxe cun sentido aberto e potencialidade semántica, o lector ten que construíla imaxinando os antecedentes da situación presentada, recoñecer e interpretar incoherencias e ter en conta contidos presupostos e implícitos, así como tomar partido en relación cos personaxes e autor textual.

Siro López, escritor ferrolán e humorista, mostra uns anos máis tarde en *Castelao humorista* (1996) máis claves para interpretar a creación de Castelao. A visión de Siro sobre o humorismo de Castelao é bastante ampla, pois non aborda só o humor dende o punto de vista literario, senón tamén artístico. Esta obra achega información sobre o tratamento e evolución do humor en Castelao, dende a pintura dos flamengos aos que tanto admiraba ata os motivos humorísticos que presentou na súa última novela.

Segundo Siro López, Castelao préstalle atención ao individuo, humaniza o inerte e pon os seus ollos na xente humilde e traballadora que lle espertan simpatía e lle inspiran

respecto ao sentirse identificado con eles. Os alleos non suscitan tenrura e representan o egoísmo, a hipocrisía, o orgullo... Enténdase “alleos” como aquelas persoas que, segundo Castelaio, non porta o espírito da terra, é dicir, non son galegos ou non se senten como tal e, por exemplo, empregan outro idioma como lingua vehicular.

Na mesma obra de Siro López recórdase a idea de Ramón Piñeiro que di que humor e lirismo gardan unha enorme relación entre os galegos porque ambos xorden nos límites do individuo. Con esta limitación da natureza, xorde a soidade e detrás dela, o lirismo. Porén cando o sentimento de limitación individual o experimentamos ante o resto dos individuos, florece un sentimento de debilidade e a forma de encubrila é o humorismo.

A sensibilidade moral que hai no fondo da obra humorística de Castelaio explica que é humorista galego e non doutro pobo. Esa sensibilidade non é máis que a solidariedade que Castelaio quere amosar coa Galicia traballadora que sigue mantendo a súa personalidade colectiva e aturando unha fonda explotación económica e cultural. Tamén a través do humor, Castelaio manifestou o seu pensamento galeguista e nacionalista e era precisamente o instrumento para combater a inxustiza ou polo menos, para deixala visible. Siro López afirma que Castelaio escribía para nós, porén empregaba o humor máis para liberarse el da indignación e da tristura.

En *Castelaio humorista* considérase que as claves humorísticas de Castelaio son os personaxes e o ambiente, máis concretamente, o tratamento que se fai deles. O humor que plasma na súa obra gráfica é co obxectivo de defender á xente humilde que se ve explotada e pretende cambiar a mentalidade colectiva para que Galicia sexa dona do seu destino. Porén, o humorista literario pretende conseguir un humor galego a partir de valores galegos que o artista analiza e reconstrúe. Aquí a creación da mentalidade nova acadaríase a través do nacionalismo na arte e na defensa do idioma e a cultura propia.

En canto aos personaxes que Castelaio presenta nas súas obras, Siro López afirma que o protagonista sempre é o individuo. A paisaxe forma parte dun segundo plano que só ten relevancia para explicar o espazo no que o individuo se sitúa, mais non é un personaxe en si mesmo. Porén, Castelaio autodefiníase como ruralista. O autor rianxeiro estaba convencido de que a verdadeira esencia do pobo galego se atopaba no rural, na xente campesiña e nas súas costumes e tradicións, conservadas malia os séculos de represión. Polo tanto, ten enorme presenza na obra de Castelaio a cultura popular galega (poderes máxicos, animoloxía, ditos populares...) xa que a súa pretensión era aproveitála ben antes de que ficara esmagada pola “civilización e o progreso”:

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. (López Siro, 1996: 37)

O humorismo de Castelao é benévolo e sarcástico a partes iguais. O humorismo benévolo contén lirismo e fai espertar sensibilidade e tenrura. Ademais, permite ir máis alá da superficie e fai espertar no lector simpatía e solidariedade co protagonista. Porén, o sarcasmo xorde ao analizar a realidade presente.

En canto á técnica narrativa na obra humorístico-literaria, Castelao válese de certos elementos que fan que non poidamos tratar superficialmente a historia que lemos, obríganos a vivir todo cos protagonistas. Isto conséguese non só polo asunto, senón tamén pola forma de narrar, a forma escollida resulta familiar. Así se afirma na obra de Siro recentemente citada.

A memoria xoga un papel moi relevante na obra humorístico-literaria de Castelao. A memoria, entendida como memoria involuntaria, permite recuperar sentimentos de experiencias anteriores e así constituír o imaxinario artístico. Polo tanto, o autor moitas veces válese da evocación dese *tempo perdido* para atopar a inspiración artística. E nesa inspiración atopamos a resposta á cantidade de protagonistas das súas historias que Castelao recupera de xentes da súa memoria, moitos coñecidos da infancia que espertaron nel algún sentimento que fixeron que anos despois acabaran plasmados na súa arte.

A modo de conclusión desta recollida de perceptivas teóricas sobre o humorismo de Castelao, Ánxeles Penas en “Humanismo e humorismo na obra de Castelao” (1986) reafirma que o humorismo non existe sen humanismo e que nace da comprensión do humano. O humor é un recurso de intelectuais ante unha realidade pouco doce, xa que borra as fronteiras entre o cómico e o trágico. Tamén se chega a vincular o humor co concepto de “macabrisimo”, isto é, facer humorismo de circunstancias que nun primeiro momento espertarían outros sentimentos. Polo tanto, o humor é unha actitude ante a vida expresada a través da arte. Segundo a autora, Castelao, máis que facer unha liberación catárquica mediante o riso, pretende que nos infiltremos nunha realidade que nos compromete e unha vez esteamos dentro dela, entendela e xulgala.

Relacionado con isto, Juan Caamaño en “Para pensar el humor con la risa de Castelao” (2013) manifesta que as estruturas sociais garanten o sentido do humor e constitúen un lugar de enunciación. A literatura, a través do humor, sería unha maneira

óptima de representar tipos universais como son os personaxes reflectidos na obra de Castelao.

3.2. Síntese das contribucións anteriores: a retranca

Todas estas ideas que se foron propoñendo para explicar o humor de Castelao poden sintetizarse na *retranca*. Esta fórmula humorística é explicada nas páxinas de *A retranca, un intento de clarificación* (2022) de Félix Caballero. Este autor considera o humor como unha parte esencial da idiosincrasia do ser de cada nación, polo que a antropoloxía galega ten como unha característica inalienable a retranca. Moitos debates xurdiron ao longo do tempo sobre que significaba exactamente este concepto, que podemos denominar retranca e que non, e cales son os límites entre esta e outras formas que cobra o humor como a sátira ou a socarronería.

Hoxe, mirando con perspectiva a obra de Castelao, podemos establecer unha relación entre o humor patente nela e a retranca. Porén, no tempo do autor non houbo unha analoxía sincrónica, xa que nin el mesmo teorizou sobre esta forma galega nin identificou explicitamente o seu humor con ela. Aínda así, Castelao aportou unha especie de definición:

A retranca é o humorismo dos incultos, así como o humorismo é a retranca dos cultos. (López Siro, 1986: 71)

Mais cunha lectura comparada entre este volume de Caballero e o discurso que Castelao pronunciou sobre a súa arte humorística, é doado establecer unha conexión entre ámbalas dúas formas.

Félix Caballero di que a retranca consiste en dicir algo por agochar outra realidade, é dicir, consiste en dicir indirectamente o que non interesa, por diversos motivos, dicir de maneira directa. A etimoloxía da palabra remite ao elemento fundamental da retranca, ‘cautela’ ou ‘reserva’. A palabra vén de *retro* (cara atrás) e *anca* (cada unha das dúas metades laterais da parte posterior do lombo dunha cabalaría), isto é, ‘recuar’ ou ‘frear’ (Caballero, 2022: 140). Esta palabra sufriu varios cambios semánticos. “Retranca” comezou denominando algo concreto: “aparello que serve de freo dunha montura ou carro”, ata chegar a designar o abstracto, actitude que serve de reserva (‘freo’) das relacións sociais. Este freo funciona, por un lado, marcando unha distancia co interlocutor

e por outro, protexendo a intimidade propia. E deste último significado evolucionou ata designar a arte de falar con segundas intencións.

O elemento principal da retranca é a defensa propia, cando se emprega non se pretende atacar senón salvagardar. A retranca é un mecanismo que se emprega para protexer a intimidade persoal das intromisións alleas e saír con éxito dunha situación conflitiva sen chegar a verse comprometido coa resposta dada. Por iso son frecuentes as evasivas, as renuncias, os cambios de tema...

A orixe da retranca non é máis que unha desconfianza no interlocutor ou a inseguridade do emisor. Mediante a sutileza da expresión, normalmente con reviravoltas, deféndese o pensamento propio.

Son dous principios filosóficos os que motivan a retranca: dunha banda o relativismo (rexeitamento de verdades absolutas) e doutra o pragmatismo (polisemia e concepto plural de verdade). Este último concepto pode vincularse cunha constante revisión do discurso por falta de seguridade que provén dun pensamento popular vítima da dobre moral histórica das institucións. Existen, por suma, unha serie de causas físicas, sociopolíticas e xurídicas que favorecen a necesidade de protexer a intimidade.

Fálase da morte da retranca na medida na que acaban as dispersións dos núcleos de poboación e esta se concentra nas cidades. No momento no que deixa de existir a inseguridade e a necesidade de defensa ante un elemento imperialista que oprime, a retranca deixa de ser necesaria. Aínda así, os refráns populares e as respostas da poboación nas conversas cotiás son mostras vivas de que a retranca, de momento, sigue presente na fala dos galegos. Factor que demostra que segue existindo certa opresión ou que aínda estamos a sufrir grandes consecuencias daquela que xa estaba presente en tempos de Castelao.

A modo de resumo das ideas presentadas, este fenómeno humorístico dáse en sociedades asoballadas ante a hexemonía dun sistema opresor. O disimulo e a evasión convértense nas únicas formas lícitas de expresión. É neste punto onde atopamos a gran semellanza entre o humor de Castelao e a retranca, pois sempre ten orixe na dor e a súa pretensión nunca é o riso.

4. *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922) e Os dous de sempre (1934): presentación do corpus*

Agora que temos unha panorámica do que significou o humor na produción artística de Castelao, tanto polas propias aportacións do autor sobre a súa obra como polas análises que outros estudosos fixeron dela, imos aplicar esas ideas á práctica nas dúas novelas do autor: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922)* e *Os dous de sempre (1934)*. Porén, esta adscrición xenérica non estivo exenta de debates entre diferentes intelectuais, dunha banda presentábanse os que claramente consideraban estas obras unha novela e da outra os que lle vían carencias para ser consideradas como tal. Este epígrafe nace co afán de xustificar a adscrición xenérica de ámbalas dúas obras mencionadas ao concepto de novela.

A obra de Castelao caracterízase pola dificultade que presenta para encadrar as pezas nun xénero concreto, debido principalmente á súa fragmentariedade. Isto chegou a tal punto que mesmo se estima que o humorista é o creador dun xénero novo: “as cousas”. Con todo, boa parte da crítica considera que *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922)* e *Os dous de sempre (1934)* teñen as características prototípicas necesarias para ser chamadas novelas:

[...] posúen coherencia diexética, estrutural e semiótica abondo como para seren considerados novelas. Efectivamente, ámbolos dous textos están artellados en breves secuencias narrativas dotadas dunha certa autonomía propia pero sometidas a unha estrutura-marco superior que é, xunto cunha diéxese centrada nos avatares que padecen os personaxes, a que lles confire a unidade imprescindible para mereceren o calificativo de “novelas”. (González Seoane, Vilavedra; 1994: 24).

Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete (1922) foi emitida por primeira vez nunha conferencia. Isto puido condicionar o seu desenvolvemento futuro, pois aínda que fora adaptada posteriormente para darlle toda a unidade que unha narración precisa, poden quedar dúbidas de se realmente pertence ao xénero ficticio da novela. Porén, a obra presenta unidade e coherencia estrutural. Na obra nárranse diversas historias que nacen dunha estrutura superior que as envolve a todas, a historia do protagonista. Ademais de relatos máis pequenos, introdúcense outras modalidades textuais como o diálogo.

Manuel Rosales en *A narrativa de Castelao (1997)* denomina esta obra como novela curta. A estrutura do texto organízase do seguinte xeito: existen dous narradores

perfectamente delimitados por espazos físicos e a narración organízase cronoloxicamente en unidades temáticas, orientadas a ilustrar uns asuntos determinados sobre os que reflexionar (Rosales, 1997: 165). Ademais, o tempo do discurso avanza coa historia en forma lineal e inclúense informacións complementarias sobre o pasado do protagonista, engádense opinións e reflexións sobre os feitos narrados, aparecen personaxes secundarios que levan a desenvolver un tema con motivo social e existe un final que condensa o bloque temático.

Polo que a *Os dous de sempre* (1934) respecta non queda dúbida de que é unha novela. Foi concibida polo propio autor como tal e así se manifesta no inicio da propia obra, dirixíndose aos mozos galegos dicindo que lles vai adicar esa novela:

Paz Andrade en *Castelao na luz e na sombra* chega a dubidar se lle acaería mellor a definición de novela ou a de relato. Ademais, fálase do protagonismo que ten neste novela o debuxo, pois das 275 páxinas que conforman a obra, 46 son estampas.

Debuxante e escritor mestúranse na gran parte de obras de Castelao como afirma Paz Andrade, mais non é nesta novela onde maior protagonismo teñen os debuxos, pois non son imprescindibles para un entendemento pleno da obra. Ademais, hai suficiente unidade temática e argumental como para que lle acaia a denominación que lle dou o propio autor.

Outros autores como Carvalho Calero (*Escritos sobre Castelao*, 1989) consideran que é unha novela polo que personaxes e ambiente teñen da vida galega só que a forma de contar é “umha verson escrita da narrativa oral”.

A novela de Castelao achegou moitas novidades no momento, cedéndolle a palabra a Paz Andrade:

Cómpre subliñar a novidade do asunto do campo da novelística galega. Arredase da temática tradicional polarizada a vida dos antigos señoríos, enmarcada en castelos, en pazos, en vellas cibdades levíticas ou en pequenas vilas... A novela de Castelao toma outro rumbo, mais acorde coa liña de denuncia social que foi unha das constantes do seu arte. O mesmo n-un campo como no outro. (Paz Andrade, 1986: 333).

Tamén Blanco Amor comenta en *Castelao Escritor*:

Os personaxes, malia que sempre van acompañados pola saudade da terra, foxen do rural e esta circunstancia dáse por primeira vez na novela galega

Por último, cómpre resaltar que Carvalho Calero cando publica a *Historia da literatura galega contemporánea* na súa segunda edición (1975) corrobora a opinión de que é a novela máis perfecta entre as escritas en lingua galega (Hermida, 1990: 37).

5. *Un ollo de vidro. Memorias dun esqueleto (1922)*

Esta obra é a primeira publicación en narrativa de Castelao, aparece en 1922. Imprimiuse por primeira vez na Editorial Céltiga que Xaime Quintanilla dirixía en Ferrol, constituíndo o número 7 da colección *Céltiga*. Foi unha obra editada máis tarde, en 1961, pola Real Academia Galega. Porén, o contido desta obra non era novidoso. No discurso, xa mencionado, que o autor leu na Coruña en 1920, *Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura*, aparece un proxecto da narración que un par de anos máis tarde acabaría desembocando nesta publicación. De feito, o autor di explicitamente que esta narración é a maneira de explicar o seu humorismo.

Esta novela supón a plasmación literaria do concepto do humor que o autor viña representando no debuxo. O humor desta obra clasificouse como “humor negro” ou “macabro”; sobre as críticas que suscitou esta denominación falarase máis adiante.

Un ollo de vidro permite distinguir dúas partes, unha que o autor denominou “Memorias dun esqueleto”, onde o narrador é o esqueleto, e outra parte que se encabeza co epígrafe “Leutor” e á que lle corresponde un narrador-editor. Este dota dunha estrutura marco ao relato do esqueleto establecendo un prólogo e un epílogo. A función destas seccións é a de situar o texto con certa distancia respecto do autor:

¿Cal pode ser a razón desta desvinculación aparente? Creo que a intención é a de crear un efecto perspectivístico que pretenda mostrar o mundo real -o mundo coetáneo de Castelao autor- desde un punto de vista distinto ó que os lectores daquel momento estaban habituados. A inmersión no mundo dos mortos a través do enfoque especial dun ollo de vidro fará posible unha interpretación nova da realidade social de Galicia a través da sátira e da ironía. As Memorias teñen unha intención satírica e humorística. O escenario ultraterreo permite unha distorsión da realidade que favorece o aspecto satírico do seu compromiso social e político. O carácter humorístico préstalle efectividade á sátira. (Rosales, 1997: 263).

O humorismo tamén se emprega como un recurso para salvar a posible identificación que nalgún punto da narración poidan chegar a sufrir o esqueleto e o propio autor do texto, Castelao. O esqueleto e o mundo dos mortos son a ficción que libera o humor dunha asociación directa coa realidade.

A estruturación narrativa basease na superposición de estampas, feito que levou a Carvlho Calero (*Escritos sobre Castelao*, 1989) a entender a narrativa de Castelao como

unha expansión do xénero “cousa”, así como lle adica estas palabras ao humorista sobre o seu traballo:

Castelao é esencialmente un humorista. Os seus ollos perciben con fina sensibilidade os desequilibrios, as contradicións, as incongruencias da vida. E o seu lapis de caricaturista traza uns riscos esquemáticos que subliñan esta falta de concordancia, xeralmente enmascarada en hipócritas convencións con pretensións de harmonía ética.

5.1. O prólogo

A breve introdución que se fai ao principio vai dirixida ao lector. Nesta introdución fala un home con anteollos, médico e humorista. Este personaxe sería un trasunto do propio Castelao. Xa no principio se manifesta abertamente a idea da morte que acompañará a todo o relato:

A morte non me arrepía e o mal que desexo ó meu nemigo é que viva até sobrevivirse. (Rodríguez Castelao, 1999: 37).

De seguido, o narrador fálanos dun amigo enterrador nun cemiterio da cidade. Fala do enterrador como o humorista ideal, pois saca rendibilidade de algo tan abstracto como a morte. Literalmente menciónase o feito de vender a roupa ou os dentes dos defuntos. A concepción do humorismo de Castelao podería condensarse na seguinte frase:

Cóntame cousas tráxicas que fan rir e cóntame cousas de rir que arrepían (Rodríguez Castelao, 1999: 38).

Un enterrador é a persoa perfecta para entender o humor porque sabe tomar distancia, está acostumado a tratar coa morte e o humor vólvese necesario para non deixarse levar por outros sentimentos, así indica Ánxeles Penas en “Humorismo e humanismo na obra de Castelao”. O tipo de humor do enterrador xustifícase por intentar superar a debilidade ante un conflito, neste caso é a morte inevitable. As cousas tráxicas cóntanse como patéticas e neste senso está presente a idea base do humor de Castelao que o propio autor sintetiza na cita de Mark Twain que dá paso ás memorias do esqueleto: *Debaixo do humorismo hai sempre unha grande door; por iso no ceo non hai humoristas.*

O enterrador cóntalle ao narrador da historia que atopou uns papeis nun féretro e o esqueleto que repousaba dentro tiña un ollo de vidro. Os papeis aos que fai referencia o

enterrador son as memorias que se relatarán a continuación. O ollo de vidro que o “fitaba con xenreira” será o elemento que articula a narración.

As memorias están escritas en cachos de periódico, papeis de fumar... e están tituladas como “Memorias dun esquelete”. O enterrador pídelles ao narrador que as lea, por non saber facelo el mesmo. O enterrador, desinteresado co que o seu amigo lle acababa de ler, preguntou canto podería gañar polo ollo de vidro. A persoa que relata este prólogo, consciente do valor dos papeis e do propio ollo polo significado simbólico que ten nesta historia, comproulle ambos elementos. Coas verbas do enterrador enténdese a morte máis como un negocio que como aquela parte da vida chea de tebras que mesmo se evita nomear. O enterrador dalgún xeito aprovéitase da morte para gañar cartos e constitúe para el un elemento tan cotián que lle perde o respecto que lle pode ter o resto da poboación. De feito, non só fala dela sen eufemismos ou reviravoltas, senón que a usa como motivo que pode chegar a suscitar riso.

Cómpre mencionar a importancia do espazo no que se desenvolve a novela, un cemiterio civil. Millán Otero en “*Un ollo de vidro: sátira e compromiso en Castelao*” deixa a seguinte apreciación sobre o lugar escollido para a narración:

Un ollo de vidro [...] ven tomar como tema un hábitat concreto da sociedade galega, da súa época e se cadra tamén da nosa: o hábitat urbano. O cemitério, como tamén xa sinalamos, non é o escenario para un xogo macabro intencional, senón o derradeiro lugar de cruzamento dunha série de experiencias vitais, o lugar que permite a condensación como memoria de todas esas experiencias, pero ao tempo é un símbolo que nos permite albiscar unha primeira clave interpretativa: fronte á vida anguriada e contraditoria, pero latexante, do mundo rural galego expresado en Nós, a cidade como cemitério, como ambiente onde todos viven as súas frustracións e as súas misérias sen contacto aparente coa realidade.

O final desta primeira parte remata coa xustificación da existencia desas *Memorias* e co distanciamento que se quere marcar entre o autor do prólogo e o narrador. Esta estratexia é un recurso irónico para que non sexa excesivo o nivel de coincidencias entre o narrador da obra e o propio Castelao. Agora dá paso ás *Memorias* e marca distancia pedíndolle aos seus lectores que non o fagan “solidario das súas ideas”.

5.2. “Memorias dun esqueleto”

Dáselle voz ao esqueleto que é o narrador das *Memorias*. El sintetiza a súa vida na Terra nunhas poucas liñas, para despois profundar na súa vida de esqueleto, oxímonon que resume ben o propósito da historia. O narrador maniféstase comprometido social e politicamente e interésase pola cultura.

O esqueleto posuía en vida un ollo de vidro, elemento que constitúe o eixo da narración. Xa dende o título se pode intuír que o ollo de vidro é a peza sobre a que se arma o resto do relato.

O narrador comeza contando o acontecemento que suscitou a perda do seu ollo natural. O ollo de vidro é froito dun acontecemento absurdo que compón un elemento humorístico. Un galo deixou ao home torto, patetismo do acontecemento que pode suscitar riso. Este elemento fúndese co escatolóxico, como a mención aos vermes facendo cóxegas cando se estaba relatando o proceso de putrefacción do corpo. En xeral as escenas escatolóxicas teñen moita cabida nesta obra.

O elemento que articula a narración pode ligarse á forma de ver o mundo e de aí o medo a entregar dito ollo de vidro. Aparentemente é un obxecto que xa non ten función algunha cando a persoa que o porta finou. En vida da persoa, a función do ollo de vidro é estética, tapar aquilo que pode resultar un tanto visceral. Non obstante, na morte cobra un novo sentido porque é el o encargado de soportar todo o peso do relato. A través del articúlase unha visión do mundo e grazas a el coñecemos as historias que se desenvolven nese cemiterio civil:

Aquel ollo de vidro que de nada me servira na vida sírveme agora para mirar. (Rodríguez Castelao; 1999: 42)

Entón, o gran paradoxo da obra, e que constitúe un elemento clave da narración, é o feito de que sexa o ollo de vidro o que, *post mortem*, lle deixa ver, cando en vida lle proporcionaba ao corpo a condena da cegueira. É esta antítese e o xogo de polaridade positiva/ negativa o que domina o resto do relato.

O ollo de vidro ve a realidade cos ollos do espírito e Ánxeles Penas compárao coa historia de Edipo que perde os ollos de xeito macabro (“Humanismo e Humorismo na obra de Castelao”), coma este esqueleto, pois élle arrancado por un galo. Prodúcese en ambos a perda da ollada inocente a partir dunha realidade brutal. O ollo non é máis que un símbolo material e coa súa perda estase facendo referencia ao quebrantamento da

visión do mundo. É o paso do concreto ao abstracto. Aquí, ademais, faise máis evidente o cambio de realidades porque se pasa do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Co ollo pode analizar a realidade desde determinada perspectiva, imposible se carecera del.

Neste punto da narración comeza a personificación dos esqueletos. Despois de podreecer o corpo, o esqueleto érguese do seu cadaleito e fai unha camiñata polo cemiterio civil. Marca a diferenza co resto de esqueletos porque “iles son cegos i eu vexo” (Castelao; 1999: 43).

O primeiro esqueleto ao que se acerca o protagonista é o dunha muller, absurdo tamén resultaría a división en xéneros especialmente falando de ósos. A muller tiña un aceno de tristeza, outro elemento ilóxico, e acompañábaa un esqueleto de pequeno tamaño. A muller morrera de tristura por estar namorada dun sarxento. O loito, lonxe de suscitarlle compaixón, leva ao esqueleto a comparar a figura da muller con outras que morreron nas loitas agrarias e anticaciquís:

¿Será vostede algunha muller das que mataron en Osera, Nebra ou Sofán? (Rodríguez Castelao; 1999: 43)

Faise unha comparación entre o loito da muller labrega que loita e a muller da cidade que morre de tristura, morte absurda da que o esqueleto non fai caso, pois vaise deitar.

Na seguinte situación da novela, o esqueleto decátase de que hai moitos mortos ultimamente. Primeiramente, acórdalle un andazo e despois desbota a idea de que sexa por unha revolución, pois os vivos son moi covardes. Logo de pensar tamén nunha folga de médicos, o esqueleto atópase co paradoxo de que un dos enterrados suicidouse. Esta situación, lonxe de espertar incomodidade ou malestar, provoca a seguinte reacción no narrador:

Déronme ganas de rir, pero non puđen. Os esqueletes non rin a cachón. O bandullo é a fonte da gargallada e sen bandullo non pode haber gargallada. (Rodríguez Castelao, 1999: 44).

O absurdo non queda só na situación, senón tamén na reacción do esqueleto. Non ri porque non ten bandullo, non porque non lle faga gracia a situación. Aínda que esta sexa algo que nun principio espertaría outros sentimentos ben afastados do riso.

A terceira estampa fala dun zapateiro de cidade, este personaxe pode vincularse con Rañolas de *Os dous de sempre*, que aparecerá nas seguintes páxinas. O home séntese

alienado do seu traballo e comeza a sentir frustración pola súa vocación. El quere cantar nun orfeón pero canta mal e a historia remata co zapateiro morrendo de saudade, como lle acontecera á primeira muller.

Neste momento da narración, o esqueleto vai ao cemiterio civil. Aquí comezan a tratarse problemas máis propiamente de crítica social e desenvólvese motivos políticos, así como tamén se introduce o tema do idioma.

O esqueleto declárase abertamente republicano e critica o coloquio que está escoitando, idea que Castelao desenvolverá tempo despois en *Sempre en Galiza* (1944). O narrador, despois de confesarse republicano, di que iso non sería suficiente para España. Os intelectuais do século XIX pensaban que o progreso levaba á unidade, idea que o propio Castelao criticou defendendo a pluralidade nacional. Ese camiño que vai cara a unidade fai que o idioma vehicular sexa o español:

O que máis me fireu daquela xente foi que non quixesen falar galego, sabendo que os esqueletes non poden falar ben o castelán. Non ten volta que darlle: sen gorxa non pode pronunciarse a <<j>> nin a <<g>> fortes. (Rodríguez Castelao, 1999: 95)

Alúdese á escasa presenza do galego entre a xente desa clase social e busca un motivo absurdo relacionado con cuestións fisiolóxicas para xustificar o ridículo de falar en castelán coñecendo o galego. Este motivo absurdo vén da vontade de marcar distancia entre o autor e o narrador polo que cambia o ton da crítica para darlle forma de conto e non de discurso político. Así, Castelao introduce aquí ideas máis ben políticas ao xeito das que desenvolverá a partir da súa carreira como político e noutras narracións como no ensaio xa mencionado, *Sempre en Galiza* (1944). En *Un ollo de vidro* dise:

[...] nós, os galegos, por un desexo de perfeución e por unha dinidade que xa vai sendo dinidade persoal non deberíamos consentir que na fala dos nosos avós se eispresase somentes a incultura que lle debemos ó centralismo. (Rodríguez Castelao; 1994: 45)

O único que fala galego é o inglés. Con este acontecemento, estase reivindicando a universalidade do idioma galego. Cómpre lembrar que o tema en toda a obra de Castelao é sempre Galiza, dá igual os personaxes ou accións que o escritor empregue para establecer a analoxía. Galicia é a correspondencia que pode establecerse con todos os elementos que se desenvolven na obra. Deste xeito, e tendo en conta as circunstancias político-sociais da Galicia do momento, así como a implicación especial de Castelao

neses asuntos, Galicia aparece personalizada. É a terra a que debe facer catarse da súa desgraza para que a vida resulte máis sinxela e o recurso máis útil para iso é o humor.

O inglés e o esqueleto conversan sobre a terra neste punto da novela. A primeira diferenciación que se resalta é a existente entre terra e paisaxe. Ademais, introdúcese unha dualidade entre vivos e mortos. Dise que no reino dos vivos, para eles, é o fermoso e para os mortos son as tebras. O sentido da morte é que a terra necesita de nós para “reproducirse”, isto é, para haber flores e “lucirse a conta dos apodrecidos”. Establécese un novo paradoxo, para que exista o fermoso ten que existir o podre e como analoxía, para que exista a vida ten que existir a morte. Novamente bota man da dualidade negativo/positivo e a relación simbiótica que manteñen, porque ambas se precisan mutuamente para existir, leva a reflexionar sobre a idea de felicidade e desgraza, así como a ponte que se poida chegar a construír entre elas. Dita ponte non pode ser outra cousa que o humor, o camiño orixínase na dor e o humor constitúe o elemento que permite converter a dor en absurdo e así liberar o sufrimento. O humor é o elemento catárquico da desgraza, serve como depuración de todo o malo. E así fórmanse as claves para soportar a vida, coas súas inevitables escenas do binomio de dor e felicidade.

A seguir, o esqueleto conta o defecto que lle descubriu ao inglés, pois ten un humor “pouco noble”. A diferenza entre o humor dos galegos e o doutros pobos, como o inglés, foi algo que Castelao reiterou nos seus discursos. Nestas *Memorias* está reflectida esta referencia, pois o narrador desta historia non entende o humor do esqueleto inglés que se divirte xogando a darlle patadas á caveira dun rapaz. Como se sinalou anteriormente, o inglés non ten en conta o sufrimento do pobo porque a nación inglesa non tivo motivos para chorar. Neste senso, o inglés non se preocupa polo neno e non ve como algo negativo o que está facendo, só sente non poder pagar o seu dereito a divertirse rebaixando a dignidade dos demais:

Min sentir non ser no outro mundo pra donar ó rillote unha esterlina. (Rodríguez Castelao; 1999: 49)

O seguinte personaxe que visita o esqueleto é un pataqueiro poeta que morreu de fame. Así como un americano que se fixo rico enganando aos indios do Chaco, mais quedoulle fama de bo filántropo por investir os cartos roubados en escolas e hospitais. Ámbolos personaxes comentados neste parágrafo se levan a matar e o esqueleto narrador obsérvaos con retranca. Un deles dedicase a representar a Hamlet e a outras cousas

filosóficas e o outro non fai nada que “mereza contarse” porque sen diñeiro non é nada. A crítica é, en realidade, novamente social. O diñeiro sen a moral fai ver ás persoas baleiras.

A continuación, crítícanse de novo os traballos da cidade. Un señorito engana a unha criada e mándaa ao dentista. Pagoulle o dente pero custoulle un fillo, o creto e a mocidade. Vendeuse por un dente cando outras se venden por un traxe de seda ou champaña. Aquí o absurdo é que na morte leva mellor vida e por fin pode descansar. Esta historia, ao igual que a do zapateiro esperta compaixón no esqueleto.

A seguinte estampa fai referencia ao emigrado que pretendía tornar rico das Américas, pero o destino tiña preparado para el outro futuro. O esqueleto estaba a falar de seu pai, cando este se levantou e lle dou un abrazo.

Neste punto da novela faise unha mención explícita ao humor e á súa incapacidade de definición. Un esqueleto trouxo unha biblioteca enteira na cabeza pero non tiña nela unha definición de humorismo. Cando parece que ten o termo delimitado sempre engade algo máis que rompe a teoría anterior. Isto era precisamente o que pensaba o propio Castelao do humor. O esqueleto pode ser humorista e o galego ten aínda máis motivos para selo, é dicir, para fuxir, aliviar ou soportar. Isto leva a pensar no eterno paradoxo do pobo, condenado á submisión e ao asoballamento, que precisa do humor para vivir.

A socarronería é para el a burla con ironía e aparente, só aparente inxenuidade. Mais a esencia do humor galego radica en que a inxenuidade non é aparente senón real. Por iso a socarronería é o “humorismo dos incultos” e o humorismo a “socarronería dos cultos”. Neste punto preséntanse unha serie de exemplos para intentar dar unha resposta a que é o humor. A un rapaz rómpelle unha botella de aceite e un home rise, é un exemplo que segue o mesmo patrón de desgraza con certo elemento patético ou absurdo. Castelao non é capaz de responder explicitamente a que significa o humorismo, mais si podemos entender que deriva, en última instancia, sempre da desgraza.

Volve a vincular o humor coa terra, tanto el como o esqueleto comparten un fondo sentimental de saudosismo e amor á terra que nunca poderá representar a retórica mediterránea. O humorista español pretende o divertimento co seu humor, Castelao manifesta abertamente que non pretende divertir. O humor só provoca un aparente riso que esconde un fondo social de desgraza e sufrimento. É unha vía de reivindicación e unha forma de enfrontar os problemas, mais a intención é moralizante (“Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura”).

Outro tema ao que Castelao lle outorgou especial protagonismo nas súas obras foi a cultura popular, dálle valor e significado a elementos dela como a Santa Compañía:

Eu ben podía escribir algo da Santa Compañía; mais o pobo galego ficaría sen un misterio nas longas noites de inverno [...] A Santa Compañía fai falla nas cociñas mornas ó redor da lareira, cando zoa o vento nas tebras da noite. (Rodríguez Castelao; 1999: 53)

A seguir, o esqueleto fala dun vampiro que en vida foi un cacique. O feito de chuchar a sangue ás súas vítimas é unha analoxía de roubar os cartos, comparando a figura de vampiro coa de cacique. Para saber como acabar con el, o esqueleto vai falar co amigo que ten unha biblioteca na cabeza. El, ante o asombro do esqueleto, confésalle que non cre nos vampiros. A única explicación a esta crenza é que o amigo estudoso non sufriu os caciques. Os pobres viven a vida pola valoración que fan dela os donos das clases altas e estes poden chegar a facerse donos do pensamento popular, mais este esqueleto ten as ideas claras:

Os caciques son capaces de facérense os mortos pra seguir vivindo á conta dos malpocados. (Rodríguez Castelao; 1999: 58)

5.3. O epílogo

O epílogo cerra a novela con certa circularidade porque se dirixe de novo ao lector nun nivel enunciativo distinto. O narrador desta parte conta que levou o ollo de vidro a un amigo seu, enterrado nun cemiterio de aldea. O seu amigo aínda conservaba a roupa coa que fora enterrado porque o enterrador da aldea non é coma o da cidade, por analoxía, a xente de aldea non é como a da cidade. O narrador deixa no cadaleito papel e lapis para que o seu amigo poida escribir o que acontece no cemiterio do adro dunha igrexa e a xente do mundo dos vivos vexa a realidade.

Esta última idea que deixa o narrador, Carvalho Calero interpretouna como que o autor insinúa unha segunda parte das *Memorias* e os lectores que pretende atopar son os que consideren factible esa posibilidade e aquel con experiencia lectora que sabería interpretar ben o xogo retórico do xénero das memorias.

Millán Otero en “*Un ollo de vidro: sátira e compromiso en Castelao*” considera que esas memorias xa están escritas e son o *Álbum Nós*:

Son complementarios para enxergarmos a visión que Castelao tiña da Galiza da súa época. [...] se en *Nós*, o recurso reiteradamente utilizado por Castelao é a ironía, unha ironía amarga, o recurso

reiteradamente utilizado por Castelao é a ironía, unha ironía amarga, ante o mundo urbano, en *Un olo de vidro*, a técnica a que o autor recorre á sátira. Ambas as dúas, facianas dun compromiso diseccionador da realidade contemporánea.

5.4. A cuestión do macabrisimo en *Un olo de vidro*

A relación desta obra co “macabrisimo” vén dende os contemporáneos do propio autor. Vicente Risco cando fixo a reseña da obra na revista Nós en novembro de 1922:

O macabrisimo é un dos aspectos mais dinos d’estudo na arte do Castelao, cousa n-il e cecais nos outros, decote xunguida ó humorismo. O humor é cousa das xentes relfesivas do Norte [...] o macabrisimo de Casteloa é o macabrisimo dos primitivos flamengos, qu’il tanto ten estudiado. Il mesmo é un primitivo, un medievalista, con toda a gracia e o espiritualismo, e o puro e san rusticismo popular das almas prerrenacentistas. (*Nós*, Ourense, 1-11-1922, pp. 19-20)

Blanco Amor en *Castelao escritor* considera que o macabrisimo de Castelao adopta a forma de “apólogo secular” (1986: 70) e moralidade no sentido medieval e non eclesiástico, como si acontecía no Romanticismo europeo do XIX que defendía que a morte non daba medo e era aproveitable supramoralmente. Comparase esta técnica nas obras do autor rianxeiro coa que se empregaba nos escarnios xuglarescos galaicos como o interpretou Menéndez Pelayo, dende un ángulo humorístico “avant la lettre” de raíces tradicionais.

Porén, Xosé M. Millán Otero en “*Un olo de vidro: sátira e compromiso en Castelao*” cuestiona a idea de macabrisimo puro na obra de Castelao con respecto ao que se estaba a facer dese estilo no século XX e dubida de que o humorista quixese explorar o mundo dos mortos:

O interese de Castelao, nesta obra, como en todas as súas, verte-se sobre o mundo dos vivos, e se nesta historia escolle como escenario un cemitério e uns personaxes tan inusitados como unha morea de esqueletes, é cunha finalidade satírica que faremos por explicar.

Millán Otero compara o “macabrisimo” de Castelao con outras obras dos anos 20 ás que se lle aplicou este concepto: *Do caso que ll’aconteceu ó dr. Alveiros* (1919) de Vicente Risco, *O home que deu vida a un morto* (1926) de Leandro Carré Alvarellos e *O purgatorio de Don Ramiro* (1926) de Ramón Otero Pedrayo.

Os aspectos que teñen en común todos estes títulos son: a brevidade da forma, o tema da morte e a súa desmitificación, os personaxes (mortos e médicos), o espiritualismo popular e a desmitificación da morte.

A primeira das obras mencionadas non pode ser considerada realista polo emprego que se fai da fantasía e das ciencias ocultas, de feito non se sabe se o relato foi soño ou realidade. *O home que deu vida a un morto* fala de resurreccións, reencarnacións, espiritismo... Un relato tamén pouco aplicable á realidade. Por último, a terceira das obras fai un xogo macabro que se parece máis ás dúas novelas anteriores que a *Un ollo de vidro*, pois nela os personaxes teñen suma importancia polo que en vida foron e pensaron.

Millán Otero recalca no mesmo artigo (“*Un ollo de vidro*: sátira e compromiso en Castelao”) o emprego de escenas tremendistas na obra humorística de Castelao, tanto pictórica como literaria. Porén, como acontecía en Risco e en Carré, o repulsivo non é decorativo nin morboso:

Na estética de Castelao, para quen nen a arte nen o humor son estupefacientes os efectos tremendistas son as mais das veces plasmación artística do que no mundo real son os efectos das contradicións tanto sociais como interiores do individuo.

Millán Otero remata dicindo que un autor como Castelao, en plena época de maduración artística, coa crítica social e política como motor das súas obras, non podía levar a cabo unha simple “fantasía macabra”:

O macabrisimo se o houber, é pois o máis anecdótico, o menos definitorio de *Un ollo de vidro*.
(Millán Otero, 1989:178)

6. *Os dous de sempre* (1934)

Carvalho Calero en *Escritos sobre Castelao* di que do mesmo xeito que alma e corpo forman o individuo, segundo a tradición escolástica, Pedriño e Rañolas compoñen o personaxe protagonista nesta obra. Ambos se opoñen como alma e corpo, pois o primeiro representa a simplicidade e só se move pola comida, o segundo cavila e aspira a entender e modificar o mundo.

Pedriño e Rañolas representan dous modos de realización humana. Rañolas, a pesar da súa condición social, ten ansias de superación, non queda na superficie das cousas e a súa motivación principal na vida é o saber. Para Pedro o único importante na vida é a comida, como se exemplificará, é a única fonte de motivación do rapaz e o que suscita o humor polo seu absurdo.

Comentouse previamente que o humor de Castelao sempre esconde unha fonda dor. Neste caso, afastado do humor máis macabro que tinguía *Un ollo de vidro*, a pena que se esconde é a de ter todo tipo de comodidades dende o berce e aínda así, que o motivo de Pedriño para erguerse todos os días fora fartarse de comida. Polo tanto, o que se pretende resaltar é a miseria espiritual do rapaz. O humorista busca circunstancias que propicien o ridículo, mais cando estas situacións son insalvables o humorismo convértese en sarcasmo. Isto acontece en ocasións na figura de Pedriño.

A obra comeza amosándonos a vida dos rapaces de pequenos e acompañarémolos nas súas peripecias vitais ata o final. O escenario é unha pequena vila mariñeira. Pedriño é de boa familia e a súa tía Ádega mira polo seu futuro, cre que o que debe facer para triunfar é afastarse de Rañolas. Este é dunha clase social baixa e ten problemas para andar con normalidade, por iso cre a tía Ádega que nada bo lle vai aportar ao seu sobriño, porén as súas ansias de coñecer o mundo fan que a súa condición social e física non sexan unha traba.

A relación entre eles dous fundaméntase no troco. O interese de Pedriño era a comida, polo que Rañolas lle traía a froita que podía coller do cura ou do segredario. A cambio, Pedriño satisfacía os intereses de Rañolas con leccións de silabario para aprender a ler. Con todo, súa nai tíñalle preparado outro futuro e mandouno cuns moinantes a facer os camiños:

Rañolas pasou catro meses e dependeu máis cousas que dependería o seu amigo Pedriño en vinte anos de escola. (Rodríguez Castelao, 1999: 257)

Pedriño métese a estudar para ser crego e non fixo máis que fracasar. Cando o botaron, a tristeza só foi aparente, porque a tía doulle de cear o que lle pediu. O humor aparece pola indiferencia de Pedro ante calquera situación vital, menos a comida:

E aquela noite Pedriño, coa faciana moi atristurada, fartouse de cear. (Rodríguez Castelao, 1999: 265).

A tía Ádega fala co cacique da vila e Pedriño comeza a traballar nas oficinas municipais, o motivo do despido é novamente o mesmo, a comida. O absurdo da situación, suscita de novo unha situación humorística:

Nas oficiñas municipais non atopou outra cousa mellor en que pousar os seus ollos degarados, pois os ollos de Pedriño non estaban máis que ao servizo do ventre [...] (Rodríguez Castelao, 1999: 268).

Mentres, Rañolas xúntase cun afiador ourensán para chegar a Francia, o burro márchalles e aquí xorde outro comentario en clave de humor. Este orixínase a partir da aclaración evidente de que os burros non falan:

¿Cómo pasaría aqueles cotos? Non se sabe, porque os burros non falan. (Rodríguez Castelao, 1999: 293)

Pedriño enfermou e foi obxecto de burlas na vila, o humor volve a xirar en torno á comida e á desgraza do rapaz, pois alcanzou unha grande degradación cobizando a vida dos vermes:

Cobizando a vida dos vermes, dos vermes felices que moran nos xamóns. (Rodríguez Castelao, 1999: 297).

Pedriño, sen ningunha ansia na vida, tivo o seu momento máis feliz cando a tía Ádega puido decidir o menú da voda á que estaban invitados. Polo tanto, Pedro, pasivo ante calquera situación da súa vida, só atopaba vontade para a comida:

Endexamais Pedriño recibeu nova de máis agrado e mellor paladar, porque os pais da noiva consultaron coa tía Ádega o “menú” da comida (Rodríguez Castelao, 1999: 300)

A tía Ádega vai á casa de don Andrés a desculparse por desexarlle mal e sae de alí con traballo para Pedriño, non sen antes pagarlle unha comisión ao cacique. A denuncia en Castelao está sempre presente e aquí reflicte de novo o personaxe avaro do cacique, que en *Un ollo de vidro* era un vampiro. O humorismo macabro da primeira novela márcase con respecto ao desta nesta representación do cacique, moito máis suave. Agora Pedriño converteuse en Pedro, mais a comida segue dominando o seu espírito:

A Pedro non lle aproveitan as cartas da tía Ádega, porque os consellos non enchen o papo. (Rodríguez Castelao, 1999: 311).

Pedro móstrase indiferente ante todo o que lle pasa á súa familia e as comparacións que se fan del seguen xirando en torno á comida, o que suscita o riso polo seu absurdo. Mais estas similitudes representan moi ben a degradación do rapaz carente de motivacións vitais:

Vive no mundo e non sabe que o mundo é redondo.[...] Podería decirse que Pedro é unha masa sen lévado (Rodríguez Castelao, 1999: 313).

Pedro casou e coa súa sogra firmou a súa penitencia. A diplomacia da muller queda ridiculizada con estas palabras que lle dixo a unha veciña que ensinaba a súa radiografía:

- Esa é unha escandalosa. Nin ten reparo en amosar un retrato que lle fíxo o médico, onde se lle marca todo, todo. Con decir que se lle ven os osos!... (Rodríguez Castelao, 1999: 339)

Na situación que se presenta a continuación, o humorismo de *Os dous de sempre* presenta un certo macabrisimo, pero tinguido de comicidade (Rosales, 1997: 157):

- Ai, si home. Xa me esquecía. ¡Ai, qué cabeza teño!, porque é o meniño, ¿sabes?, que quedéi de levarlo ao enterrador. (Rodríguez Castelao, 1999: 361)

Unha vez en Arxentina, Pedro traballa nun negocio de coitelos de don Manoel e este traballo suscita unha frase propia do humor de *Un ollo de vidro*, pois rirse da morte é unha acción propia do macabrisimo da primeira etapa de Castelao como humorista:

Era mester encararse moitas veces coa morte, e poñerlle cara de risa. (Rodríguez Castelao, 1999: 379)

Só se ve un pouco de humanidade en Pedro cando a filla lle leva os seus aforros para que poida comer ante a negativa de súa sogra de admitilo na casa:

A verba “papasiño” valia por cen xantares. (Rodríguez Castelao, 1999: 394)

As inqedanzas de Rañolas agora están no terreo político, é un anarquista. Asume tanto as ideas anarquistas que acaba sentíndose preso do seu traballo e do mundo en xeral. O viero que atopa o rapaz é o suicidio e os seus días acaban así, deixando unha mensaxe na parede: *protesto*. O final parecería inxusto, nun primeiro momento, por pensar que a persoa con aspiracións vitais que conseguiu sobrepoñerse ás súas adversidades acaba morta. Porén a morte de Rañolas non é máis que a súa reafirmación e a demostración de que asumiu as ideas que nese momento procesaba, aínda que estas o levaran a tomar unha decisión demasiado radical. Pola contra, de Pedro só se mostra a súa degradación, que se veu consumando durante toda a novela.

A modo e conclusión, o humorismo macabro e escatolóxico que dominaba en *Un ollo de vidro*, aquí desaparece. O humorismo de *Os dous de sempre*, demostra unha orientación moito máis relaxada. Este feito é coherente coa evolución do autor, Castelao escribe as obras con dez anos de diferenza e a súa evolución teórica vese claramente marcada. Esta novela constitúe a súa última obra literaria, a partir destes momentos Castelao adicarase de cheo a labores políticas.

7. O humorismo como base (est)ética do compromiso social

A obra artística de Castelao, máis que con fins puramente estéticos, nace como un compromiso do autor cos problemas sociais do seu tempo. Castelao, afianzado na estética galeguista, consideraba a arte como froito dunha Terra que terá que sentir na escritura a beleza do popular, da literatura oral e da mentalidade aldeá (Rosales, 1997: 32).

A estética do humorista había de responder ás súas bases ideolóxicas e para iso a arte debía axustarse á realidade, ser compañeira da tradición, preocuparse pola verdade do espírito do pobo, ser ruralista e aproveitar os asuntos máis serios para divertirse expoñendo un humorismo de raza (Rosales, 1997: 32). Os asuntos serios son polo tanto a base do humor e eses asuntos non son máis que o reflexo do compromiso social de Castelao.

O equilibrio entre a dor e o humor conséguese do seguinte xeito: o humorista, consciente das adversidades vitais dun individuo, empatiza co seu sufrimento e espértase nel certa tenrura que se mostra a través do humorismo. Isto fai que o espectador reflexione sobre aspectos sociais e políticos que afectan a toda a sociedade, pero sen a violencia dunha crítica directa.

A estética do compromiso de Castelao é, en síntese, ideolóxica, interpretativa e denunciadora (Rosales, 1997: 143). A función da estética nunca é desenvolver un humorismo intelectual, senón identificarse co pobo e que os lectores tamén o fagan. O humorismo galego que se amosa na literatura de Castelao é unha forma de alixeiramento da realidade amarga. Do que significa o humor entendido en termos de nación para Castelao, falouse nos capítulos anteriores.

Segundo Manuel Rosales, Castelao emprega o desdoblamento para, desde a distancia, desenmascarar as falsas traxedias e ser comprensivo cando unha situación é trágica. Así, dende esta perspectiva, pódese adoptar unha postura obxectiva e pasar da dor ao sorriso. As situacións que xeran humor nas obras son ridículas ou dolorosas, ambas acaban no mesmo punto, o humorismo. A saída do ser galego é unha especie de seriedade riseira (Rosales, 1997: 146) que é a forma enxeñosa de superación destas situacións e, polo tanto, de afrontar a vida.

O compromiso da obra de Castelao tamén se demostra no tratamento humorístico que se fai dos personaxes. A complicidade sentimental atópase mediante a caricaturización dos personaxes. As figuras populares aparecen cun perfil ennobrecido, marcando a loita de clases cos personaxes urbanos que aparecen retratados con suma

deformidade. A xente do pobo deixa atrás a desgraza natural que padecen para resaltarse as súas calidades éticas, mentres que das figuras non populares se resaltan tódolos aspectos negativos. Porén, a condena nunca é total porque sempre hai certa compaixón debido a que son vítimas do seu propio erro. A súa desgraza vén dunha condición social que eles non escolleron, pero que significa a súa condena. Así, o humorista desenmascara estas falsas traxedias ante o lector mediante o recurso do humor, mais sen provocar o riso. Este só é posible cando o lector se mostra indiferente ante o conflito que se lle propón e é por iso que neste humorismo galego, empático e sentimental, non ten cabida a chamada “comicidade” que si existe noutros tipos de humor.

A modo de resumo, Castelao pretende educar ao lector para que extraia a dor do cómico. Emprégase a ironía para xogar a ser indiferente, sen chegar a selo, e axudarlle ao espectador a que vexa as dúas caras da mesma realidade. Así a obra narrativa de Castelao gaña unha forte ambigüidade:

A sociedade que reflicte é claramente piramidal, con chanzos sociais (clases baixas e superiores) e, a pesar de que o esqueleto protagonista nos di que todos se laian, a morte non iguala as diferentes clases: son os pobres os que atopan o descanso e os ricos, desvalidos do poder que xa non teñen, seguen coa envexa, vaidades ou enforntementos persoais. (Rosales, 1997: 168)

8. Conclusións

O humor é un dos trazos identitarios que, para Castelao, diferencia o individuo galego de calquera outra nación. Convencido de que o seu futuro estaba na arte e non na medicina, Castelao comeza a debuxar para revistas e deseña portadas de libros. O éxito que lograron os seus debuxos foron o reforzo definitivo para que o autor rianxeiro se decantase polas artes plásticas.

Os inicios de Castelao no ámbito do humor están ligados á caricatura. Esta adquiriu unha especial importancia na prensa do século XX, pois era unha forma máis lixeira de representar a realidade social e política. Debido ás grandes doses de humor que contén a caricatura, pódense considerar eses traballos os pioneiros no humorismo de Castelao.

Despois de varias conferencias, entre as que se destacan “Algo acerca de la caricatura” (1911) e “Humorismo. Debuxo técnico. Caricatura” (1920), Castelao define as que serán as bases ideolóxicas do seu humorismo. Primeiramente, o humorismo para Castelao é racial. O pobo galego ten un humor propio que non ten ningún outro e está definido segundo un criterio filolóxico ou lingüístico, o idioma. Ademais, considera que o humorismo dunha nación está motivado polo seu pasado. O pobo galego, asoballado durante séculos, non pode ter outro humor que non estea fundamentado no sufrimento. O humor galego, segundo Castelao, nace dunha fonda dor. A forma que ten o individuo galego de enfrontarse a ese sufrimento é a través do humor, este actúa como depurador da realidade amarga.

O humor, como o concibe Castelao, pode vincularse coa idea de retranca que intenta definir Félix Caballero no volume *A retranca, un intento de clarificación* (2022). Segundo este autor, a retranca é a forma dos galegos de dicir indirectamente o que non se pode ou non se debe dicir de maneira directa. Polo tanto, a retranca é unha forma de eludir a interrogación directa que ten as súas orixes no medo suscitado pola opresión á que o pobo galego foi sometido.

Con todo, a obra humorística de Castelao vaise reformulando cara a narrativa, a partir das formas asentadas na caricatura. Quedan excluídas da presente análise *Cousas* (1926, 1929) e *Retrincos* (1934) por non adaptarse á forma que canonicamente lle corresponde á novela. Aínda que a obra literaria de Castelao sempre estivo nutrida polo debuxo, as “cousas” son consideradas un xénero a parte pola relación simbiótica que presentan debuxo e texto nesta obra, inseparables. Por outra banda, *Retrincos* componse

de cinco relatos que nada teñen que ver coa forma de novela. Polo tanto, ámbalas dúas obras teñen humor como un dos elementos principais, mais non son novelas. Nesta investigación, estúdase o humorismo das dúas obras do autor rianxeiro que si son consideradas novelas: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete* (1922) e *Os dous de sempre* (1934).

En 1922 publícase a que se considera a primeira novela de Castelao, *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*. Esta narración patenta un humor moi directo e diferente ao que desenvolverá en obras posteriores.

Nesta obra iniciática, Castelao escolle o mundo dos mortos como escenario da novela, onde se desenvolverá o humor. Os restos mortais dun cemiterio civil permítenlle ao autor rianxeiro salvar a obra da realidade inmediata, e ao mesmo tempo presentar unha valoración crítica da sociedade. Esta é precisamente a forma da retransca, indirectamente preséntase o que non se pode dicir directamente. A partir dos mortos que se atopan no cemiterio, Castelao vai criticando distintos tipos sociais como o ser ambicioso de diñeiro ou o cacique.

O humor de *Un ollo de vidro* pode conter algunhas doses do xénero do macabrisimo, mais nunca coma outras obras do momento (*Do caso que ll'aconteceu ó dr. Alveiros*, 1919, de Vicente Risco). É un humor que emprega elementos escatolóxicos, por exemplo, foi un galo o que arrincou o ollo do protagonista. Ademais, Castelao baséase nos absurdos para crear o humor, como o feito de que o ollo de vidro, inútil en vida, cobre sentido na morte, xa que é o que lle permite ver no cemiterio ao personaxe principal. Porén, como previamente se definiu, o humor de Castelao sempre ten a súa orixe última na dor, como o sufrimento suscitado a raíz de perder un ollo. A fin última do humor na obra non era o riso, era a crítica social e política.

Ben diferente é o humor que Castelo presenta na súa segunda e derradeira novela, *Os dous de sempre* (1934). Máis dunha década despois e xa máis centrado no eido político, o autor rianxeiro non renuncia ao humor pero dálle un enfoque distinto. O primeiro trazo diferencial é que o humor desta obra non recorre a un escenario afastado da realidade, a acción desenvólvese nunha vila mariñeira e protagonízana dous rapaces de aldea, tanto os personaxes como o espazo son perfectamente situables na realidade galega. Polo tanto, nesta novela elimínase calquera elemento sobrenatural como os vampiros ou, en xeral, o mundo da ultratumba que aparecía na primeira novela comentada.

Os dous de sempre xa non presenta ningún trazo macabro que nalgún momento puido aparecer en *Un ollo de vidro* e os elementos escatolóxicos son inexistentes. Unicamente se pode mencionar unha ocasión na que Pedriño esquece, durante unha visita a Rañolas, o corpo dun meniño morto. Se ben é certo, cómpre recordar que o macabrisimo da obra de Castelao, como se mencionou, nunca foi pleno.

Como acontecía na primeira novela, o propósito do humor nunca é o riso, pois Castelao o que pretende é criticar a conformidade e, fronte a ela, eloxiar a ambición de alguén que, lonxe de ter algunha facilidade, conseguiu sobrepoñerse á súa humilde situación, Rañolas. Castelao mantén en ámbalas dúas obras o uso do humor como arma de denuncia e crítica social. Diferentes na forma, a intención última é a mesma.

A modo de conclusión, o humorismo é a base estética do compromiso social na obra de Castelao. A retranca é o que define ao ser galego e tamén o que destaca nas obras do autor rianxeiro. Nunca pretende facer rir, Castelao pretende amosar unha crítica social e política de forma disimulada, para ir acorde á forma humorística galega xa mencionada, a retranca. Como humor dun pobo é, para el, froito do seu pasado, o humor galego é a forma que atoparon os galegos e galegas para soportar a opresión que exercían sobre eles. O humor nace sempre dunha fonda pena e convertese no vieiro para sobrelevala.

A preocupación social e política, que anos despois levaría ao humorista a converterse en político, iníciase nesas caricaturas que despois desembocan na literatura e que teñen como elemento principal o humor. En palabras de Manuel Rosales:

se como debuxante a grande achega de Castelao foi a de abrir un novo campo de humor crítico en galego, como escritor o seu maior mérito foi a vontade de facer un estilo, tan galego como a súa arte, que atopará na forma breve o tipo ideal de expresión literaria. (Rosales, 1997:25)

9. Bibliografía

- Blanco Amor, Eduardo. (1986). *Castelao escritor*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Caamaño, Juan. (2013). Para pensar el humorismo con la risa de Castelao. *Madrygal: Revista de estudios gallegos*, 16, 13-22.
- Caballero, Félix. (2022). *A retranca. Un intento de clarificación*. Vigo: Galaxia.
- Carvalho Calero, Ricardo. (1989). *Escritos sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións .
- Fernández de la Vega, Celestino. (1963). *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia.
- Hermida, Modesto. (1990). *Castelao e Os dous de sempre*. Vigo: Editorial Galaxia, S.A.
- López, Siro. (1996). *Castelao humorista*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. (1989). Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los salones de humoristas. *Actas Congreso Castelao. Tomo I* (págs. 495-520). Santiago de Compostela: Justo G. Beramendi (ed. lit.), Ramón Villares Paz (ed. lit.).
- Millán Otero, Xosé. (1989). "Un ollo de vidro": sátira e compromiso en Castelao. *Actas Congreso Castelao* (págs. 173-192). Santiago de Compostela: Justo G. Beramendi e Ramón Villares (eds.). Cursos e Congresos nº62. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Monteagudo, Henrique. (2000). *Alfonso R. Castelao*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Núñez Ramos, Rafael. (1989). Castelao, a arte do humor. *Actas Congreso Castelao* (págs. 147-153). Santiago de Compostela: Justo G. Beramendi e Ramón Villares (eds.). Cursos e Congresos nº 62. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Paz-Andrade, Valentín. (1986). *Castelao na luz e na sombra*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro, S.A.
- Penas, Ánxeles. (1989). Humorismo e humanismo na obra de Castelao. *Actas Congreso Castelao* (págs. 155-161). Santiago de Compostela: Justo G. Beramendi e Ramón Villares (eds.). Cursos e Congresos nº62. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- Risco, Vicente. (1-11-1922). *Nós*, 19-20 .
- Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. (2020). *"Nós" por Castelao*. Vigo: Galaxia.

Vigo: Galaxia

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. (1999). *Obras completas, vol 1*. (coord. Henrique Monteagudo). Vigo: Galaxia.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. (2000). *Obras completas, vol 4: ("Palestras de arte 1911-1932")* (coord. Henrique Monteagudo). Vigo: Galaxia.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel. (1994). *Retrincos. Un ollo de vidro* (coord. Ernesto González Seoane).

Rosales, Manuel. (1997). *A narrativa de Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, S.L. .

Seixas Seoane, Miguel Anxo. (2019). *Castelao. Construtor da nación. Tomo I: 1886-1930*. Santiago de Compostela: Galaxia.