

## POPULISMO Y POPULARISMO DE CASTELAO COMO METODO

GABRIELA JASKULLA

Universidad de Tréveris (Trier, RFA)

Hay artistas *demasiado* conocidos. Un fenómeno frecuente en arte es que el aspecto más característico de la obra de un autor impida al crítico una observación natural y ecuánime de su totalidad. Establecido cierto estatus, se identifica al autor con su obra de tal modo que ambos parecen fundirse. Se habla, por ejemplo, del "Rembrandt de la luz divina", produciéndose así una simbiosis entre el autor y su estilo, del mismo modo que la fórmula del "apasionado Van Gogh" muestra una sociedad pendiente de etiquetar todo su entorno. Por el contrario, un estudio independiente del artista y de su producción enriquecerán el análisis, evitando el caer en un sinfín de tópicos y esquemas prefijados.

En Castelao, la contrapartida es su enorme popularidad y, también, el galleguismo, que, por razones muy justificadas, ha cobrado especial ímpetu en los últimos años (1). Ambos factores, popularidad y galleguismo, son dimensiones relativas; Castelao es *popular* en Galicia y países de emigración gallega, especialmente Argentina. Se le conoce también en toda España como paradigma de la Galicia democrática, renovadora y artística. Así pues, el alcance de Castelao es puramente nacional, y, en este sentido, no nos parece casual la constante referencia geográfica dentro de su obra. Es posible que, como sucede a quien suscribe estas líneas, la distancia geográfica y cultural contribuya a una visión menos apasionada de estos aspectos, lo que equivale a no aceptar la popularidad de Castelao como un fenómeno natural, casi como el sol o la lluvia. Es indiscutible que la repercusión social de su figura se fundamenta en su importancia histórica; sin embargo, la popularidad de Castelao que aquí nos interesa es la artística, que arranca, en nuestra opinión, de una concepción de *Kunstwollen*, de arte *calculadamente* popular.

### I. Condiciones

La fase más productiva de Castelao corresponde a los años 20 y 30: el recién nombrado miembro de la R.A.G. publica el primer volumen de *Cousas* (1926), los álbumes *Nos* (1931), *Galicia Mártir* y *Atila en Galicia* (1937) y, ya en Nueva York, *Milicianos* (1938). Durante toda esta época pronuncia también nu-

---

(1) De hecho, este aspecto es con mucho el dominante en todas las publicaciones sobre Castelao.

merosas conferencias de temática cultural e intención divulgativa. Destaca especialmente *As cruces de pedra na Bretaña*, de 1930, obra que demuestra cómo Castelao concilia la apertura al extranjero con la observación de una realidad netamente galaica.

Por tanto, la fase más creativa de Castelao coincide con una situación de extrema tensión social y política en España: la dictadura de Primo de Rivera, la IIª República, el *alzamiento* de Franco, la guerra civil y la consecuente emigración o exilio. Con todo, tal coincidencia es cuestionable: si bien es cierto que a Castelao le tocó vivir estas circunstancias, siempre cabría la posibilidad de una resignada derrota, o lo que en alemán se denomina *innere Emigration* ('emigración interior') ante los "desastres de la guerra". Por el contrario, se viene considerando el populismo de Castelao como un medio artístico encaminado a atraer la atención y solidaridad de un máximo de espectadores. Este método se opone a la *estética de la recepción*, disciplina que tiene como objetivo a un "público incierto", entidad enigmática cuyas dificultades de definición fueron ya puestas de manifiesto, al estilo costumbrista, por Mariano José de Larra (2) y, con anterioridad, por Victor-Joseph Etienne. Con toda justicia, Larra critica la polivalencia del término "público".

Por esta razón, hemos preferido centrar este trabajo en el artista y no en la estética de la recepción; el análisis de ésta permite reconocer apenas el significado histórico de su obra, mientras nuestro objetivo es evidenciar su cualidad estilística intemporal. Que esto último no haya ocurrido se debe, en nuestra opinión, a la conciencia que de su propio compromiso político y moral tenía Castelao; el abandono del óleo y de los temas folklóricos con sus campesinas valientes y trabajadoras, implica renunciar a *l'art pour l'art*. Castelao se pasa al arte comprometido, sobre la base de provocar un cambio en la esfera política. Lo que antes era gesto humanista, se vuelve ahora activismo político. Este cambio estilístico-temático -cuyos testimonios más elocuentes son las láminas de *Nos*-, no carece de paralelos: en Alemania, artistas como Käthe Kollwitz, Gulbransson, Max Beckmann o Adolph Menzel, renunciaron al llamado arte "con mayúscula" para poner sus obras al servicio de la resistencia antifascista. Ya antes, George Grosz y los demás creadores de la revista *Der Simplicissimus* -a quienes Castelao admiraba-, habían efectuado el paso de las *bellas artes* al arte con función apelativa, habiendo sido muchas veces vituperados por la crítica como carentes de calidad estética (Horst Janssen), una acusación todavía muy frecuente en la actualidad.

Entonces, si en su posición artística Castelao no es original, ¿qué es lo que lo diferencia de los demás artistas contemporáneos?

A este respecto, podría resultar ilustrativa la actual polémica en la RFA sobre el dibujante y "ciudadano difícil" George Grosz, suscitada por la retrospectiva celebrada en la Kunsthalle de Hamburgo (3), y, también, por un ensayo del

---

(2) "Quién es el público y dónde se encuentra", en *Artículos varios*.

(3) Kunsthalle, Hamburgo, 26.4/8.6.86. Otra exposición en Munich (otoño del 86) y Stuttgart (Staatsgalerie, abril del mismo año).

escritor Rolf Hochhuth (4). En la revista cultural *Westermanns Monatshefte* (4b), Hochhuth se refiere a la ambigüedad que caracteriza la recepción de Grosz como artista; para Hochhuth todavía se distingue entre el "arte clásico", elevado a la categoría de temas, valores e ideales supremos, y un arte que refleja la época con un espíritu crítico, comprometido o incluso provocativo. El hecho de que Grosz fuese procesado por su *Cristo con la máscara antigás* -dibujo de tiza-, interpretado en su tiempo como una blasfemia y de que, aún en 1986, un autor como Hochhuth se vea obligado a defender sus cualidades artísticas, demuestra las inmensas diferencias entre la recepción de Grosz y la de Castelao: el pueblo alemán nunca se identificó con la obra de Grosz, no es un artista querido, ni siquiera demasiado conocido, aunque este hecho se explica precisamente por lo que el creador supuso para el arte alemán: la definición y feroz condena de la decadencia alemana, sin el más mínimo rasgo de simpatía hacia ningún sector social o político (5). El extremismo, su agudeza y crueldad han convertido a Grosz en un artista "maldito".

## II. La temática

El *Cristo con la máscara de gas* es un buen ejemplo: Grosz no se conformaba con la crítica social; podía haber fustigado al clero por su hipocresía, pero, en realidad, caricaturizaba al propio Jesús. El mundo de Grosz no lo soportaba ni siquiera un mesías; incluso para el público de hoy, sus dibujos con un cielo vacío y desolador son difícilmente digeribles.

A diferencia de Grosz, el cielo de Castelao no está vacío: hay una crítica de lo religioso pero no de la religión (6). Hay crítica social, pero es constructiva: la utopía de Castelao es la República, una utopía objetivamente modesta, incluso "burguesa". La revolución en España se concretaba en el reestablecimiento del orden democrático.

Este contenido crítico acerca a Castelao al dibujante berlinés Heinrich Zille. Considerado como artista educativo, Zille había alcanzado las mayores cotas de popularidad por su colección *Mein Milljöh* (7), pero el descubrimiento de sus dibujos eróticos supuso un gran revés para su prestigio, ya que fueron interpreta-

---

(4) Más conocido de todas formas por sus obras de teatro político que, en los años 60 y gracias a los escándalos que provocaban, apuntaron su fama.

(4b) Núm. 4 (1986).

(5) En *Stützen der Gesellschaft* (*Las bases de la sociedad*), no sólo se mofa de la alta burguesía. Su crítica feroz incluye tanto al clero como a los militares, a los inmorales periodistas e incluso a las ignorantes clases bajas.

(6) Cfr., por ejemplo, la lámina núm. 45 de *Nos*, mostrando a unos pobres a la puerta de una iglesia o las numerosas caricaturas de sacerdotes en el trabajo periodístico de Castelao.

(7) Intencionalmente, el título alemán es incorrecto, ya que es la directa transcripción del dialecto de los trabajadores de Kreuzberg, el barrio más deprimido de la antigua capital alemana.

dos como producto de la "imaginación pronográfica de un depravado" (8). Con mayor previsión, Castelao evitó el desastre al limitar su imaginación erótica al "diario íntimo".

Pero la comprensión y aceptación del público no puede garantizarse a base de autolimitación de los temas, porque el análisis de estos resultará a la larga falto de aliento, sin *mordente*, ni puede asegurarse tampoco recurriendo a cierta "calidad artesanal" que suele gustar.

### III. El estilo y la forma

En efecto, el "gusto de la gente normal", término vago que sigue desesperando a los historiadores, constituía un criterio para Castelao. Nos parece sintomático su aprecio por el arte "comprensíbel e moi agradábel" (8b), criterio que supuestamente impregna las obras de Paul Seehaus y Lionel (9) Feininger, que vió durante su estancia en Munich. Resulta también sintomática su estimación por la pintura "bien hecha", propia tanto del autodidacta cuanto del gran público, que sólo respeta la maestría artesanal. En consecuencia, las observaciones de Castelao sobre las obras que contempla se reducen a aspectos formales: describe los grabados de Käthe Kollwitz y Sepp Frank como "con liñas moi fortes" (9b); de Dürer (Durero) opina: "Istes cadros son fortes de dibuxo dentro dunha grande simplicidade e o conxunto é grandemente decorativo non somentes de liñas senón tamén de cor..." (9c).

Conste que no estamos analizando la labor de un historiador del arte sino la obra de un artista, pero siempre es de gran utilidad la consulta a su obra escrita porque refleja la postura teórica esencial del creador.

Para el Castelao periodista no existen grandes matices históricos. Personajes de la Edad Media, el Renacimiento o contemporáneos se miden por el mismo rasero. Resulta sorprendente su falta de comprensión teórica hacia el *arte nuevo*, cuando, por el contrario, el Castelao artista adapta rápidamente la reducción expresiva característica de las aguafuertes de Käthe Kollwitz (10). Una evaluación deficiente del arte moderno ha impedido a Castelao la utilización metódica e in-

---

(8) Los dibujos muestran demonios cornudos mamando de gigantescos y poco maternales pechos, población de una mente rica, obviamente, en imágenes.

(8b) *Diario*, p. 272.

(9) El hecho de que Castelao escriba *Ljonet* puede indicar un mero error ortográfico, comprensible sobre todo en un diario íntimo. Ahora bien, siendo la incorrección la norma habitual cuando Castelao transcribe nombres extranjeros, nos permitimos suponer en él cierto desinterés en conocer realmente a los extranjeros: *Stick* por *Stück*, *Unter der Linder* por *Unter den Linden*, la más famosa calle de Berlín, *Anstellung* por *Ausstellung* ('exposición'), *K. Kohlwitz* por *K. Kollwitz*, etc.

(9b) *Diario*, p. 283.

(9c) *Ibid.*, p. 285.

(10) Cfr. la lámina *Matáronlle a un fillo* (núm. 45 de *Nos*). Vid. al respecto nuestro trabajo comparativo entre ambos artistas en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV, 100.

novadora de los varios estilos que caracterizaban su época. No obstante, también la obra de Castelao es hija de su época; todo artista es parcialmente fruto de su tiempo y reflejo del *Zeitgeist* (11) ('espíritu de la época') específico.

En resumen, la *forma*, desde el punto de vista estilístico, se rige en Castelao por tres principios:

- a) el aprecio por las *Bellas Artes*.
- b) el deseo de ser popular.
- c) el compromiso nacionalista y la necesidad de la proximidad física de Galicia.

Preguntémonos ahora por la "convertibilidad" de estas premisas, por su capacidad de reflejarse en un lenguaje artístico.

a) El aprecio por el arte tradicional y bien hecho sólo puede indicar dos direcciones: bien el artista incorpora a su obra determinados esquemas simbólicos o ideales filosóficos (12), o bien persiste en la "línea clásica" separándola de su contexto. Resulta evidente que Castelao no se inclinó por la primera tendencia; probablemente no veía posibilidad alguna de conciliar ideales de tipo filosófico con el espíritu de su tierra natal. Respecto a la segunda, hay indicios, casi alusiones, que parecen demostrar la tesis del

b) populismo metodológico de Castelao: se sirve, sí, de formas y fórmulas (13) tradicionales pero dotándolas de un nuevo sentido, limitándose a esquemas de amplia y probada popularidad. Veamos otra vez la lámina *Matáronlle a un fillo*, cuya forma se inspira en las clásicas *pietà* italianas: en éstas, María sostiene a Jesús muerto en sus brazos; en Castelao, la *mater dolorosa* es una madre cualquiera que, perdida la razón, lleva un tarugo en el regazo. La composición es la tradicional, pero, precisamente, tan insólita adaptación de un motivo del repertorio tradicional produce un efecto doblemente patético en el observador: de un lado, María se transforma en una madre cualquiera, y, de otro, el niño no aparece. Otro ejemplo se encuentra en *Irmáns* (de *Milicianos*) donde una figura inclinada lleva a

---

(11) La traducción 'espíritu de la época' es aproximativa. *Zeitgeist*, tópico al uso desde la exposición de pintura moderna en Bochum y Berlín en 1984, no tiene una traducción fácil. El término incluye a la vez el ambiente cotidiano, la moda o los movimientos artísticos. *Zeitgeist* -como fue definido en el programa de la TV alemana *Aspekte*, en octubre de 1986-, es la condición y el condicionamiento que determinan la creación artística.

(12) El ejemplo clásico de esta tendencia ha sido el Renacimiento, como resurrección de la Antigüedad o, en tiempos más cercanos, el simbolismo austríaco, que volvió a modelar las alegorías griegas (por ejemplo, el ya mencionado Franz von Stuck en *La Guerra*, 1863, que vio la guerra como un joven jinete). Más forzado nos parece el empeño de la joven RDA en "crear" un realismo socialista, postura afortunadamente superada. Los fuertes campesinos y las heroicas madres son fiel reflejo de los ideales de la revolución rusa y del realismo histórico.

(13) Distinguimos aquí entre la mera *forma* (línea, coloración, técnica y material) y la *fórmula* (composición), según esquemas tradicionales.

cuestas a un soldado, aparentemente herido: una imagen que recuerda a San Cristóbal llevando al Niño; la lámina de Castelao sintetiza el tema de la caridad cristiana a través de la identificación con el santo. En efecto, se parece a él quien ayuda al camarada herido, al hermano perseguido.

En cuanto a la técnica, separando netamente forma y composición, el método de Castelao se evidencia más aún: el dibujo a lápiz, o con tiza y, sobre todo, el grabado son medios todos con grandes posibilidades de difusión popular. Con tal elección, Castelao continúa la tradición iniciada por Goya, quien fue pionero de esta técnica como medio más adecuado para la expresión de la crítica social y política, tradición siempre unida al arte. Tal vez pueda calificarse al grabado como la más fría y elegante técnica para la agitación social (14).

La línea de Castelao es clara, contundente, los contornos nunca desaparecen: todo está al servicio de la comprensibilidad. Muchos dibujos recuerdan incluso, por el didactismo que los anima, a las ilustraciones de los libros infantiles, concretamente a los abecedarios educativos.

### c) "En las cercanías de Galicia"

El galleguismo, haciendo abstracción de todas sus manifestaciones histórico-políticas, puede definirse hoy como aquella postura política que pretende defender los intereses de Galicia, en el sentido más amplio. Este galleguismo, independientemente de las ideologías dominantes en el siglo XX, puede asociarse fraternalmente tanto con la tradición de la izquierda como con tendencias conservadoras. Ahora bien, como fin último, el galleguismo postula la autonomía absoluta o bien la independencia de Galicia, razón por la que rechaza el centralismo y se adhiere al pluralismo democrático, propio de la República. Dos aspectos destacaban del nacionalismo gallego: de un lado, a diferencia de Euskadi y Cataluña, Galicia carecía de tradición y, por tanto, de implantación nacionalista. Los promotores, pues, del nacionalismo gallego debían afrontar una importante labor propagandística a nivel popular. Por otra parte, necesitaban acentuar las diferencias entre Galicia y "los demás", sobre todo con el Madrid centralista, lo que desembocó en un cierto exclusivismo, en un afán separatista.

¿Qué significa todo esto para el arte, concretamente para el arte de Castelao en los años 20 y 30?

De entrada, contamos con su propia decisión: poner su producción al servicio del galleguismo (15), un galleguismo aristocrático basado en la conciencia de ser los gallegos hijos del mítico Breogán. La manifestación más directa del Caste-

---

(14) Durante la guerra civil, por ejemplo, los dos frentes sintieron la necesidad de desarrollar un lenguaje artístico comprensible y utilizaron los grabados en madera como medio de agitación. El republicano húngaro Bondy llegó al extremo de montar un lenguaje estereotipado en el que los fascistas se identificaban por ciertos atributos destinados a causar hostilidad en el espectador: expresiones malignas y agresivas, vientres abultados, etc. Este método había experimentado su nivel más abstracto en la revolución rusa, cuando los constructivistas representaban los distintos frentes con figuras geométricas o colores, al estilo de 'triángulo rojo'-'la Revolución', etc.

(15) Cfr. el artículo *O galleguismo no arte*.

lao galleguista la constituyen, naturalmente, las caricaturas en *El Noroeste*, en *Galicia*, en el órgano del Partido Galleguista, en *Nova Galicia* de Cataluña, etc., porque se refieren a los problemas regionales de la actualidad cotidiana, se mofan de las autoridades locales y se dirigen *per definitionem* a un círculo más bien limitado de lectores, pero también el "arte elevado", los dibujos a lápiz y las estampas de *Nos* reflejan un galleguismo no sólo temático sino también formal. Recordemos: debe ser un arte apelativo y, a la vez, hermético. Las estampas de *Nos* no se limitan a reflejar la triste realidad de Galicia: renuncian, además, a la abstracción habitual en temas sociales. Esta abstracción supondría una comprensión general de las estampas, pero la desvincularían de la realidad gallega. Castelao se queda en Galicia: quien desconozca el papel que jugaba entonces el caciquismo, quien no sepa del movimiento agrario de principios de siglo, quien no domine el gallego que figura en los títulos importantes (16), difícilmente entra en la enjundia de las imágenes. El que vea en estas obras simplemente un retrato de las clases humildes no podrá encontrarles explicación.

Históricamente, Castelao es un simbolista tardío. En el simbolismo, recientemente analizado y clasificado por Hofstätter (17), y especialmente en los primeros años de nuestro siglo, observa éste el desarrollo de un arte que, según A. Hauser, vive de "la riqueza inagotable de los elementos de su contenido" (18). Los labradores de Castelao con los aperos de majar el cereal, ¿son víctimas de un injusto sistema agrario o hay en sus útiles levantados un elemento de amenaza, que presagia un inminente alzamiento campesino? En esta ambigüedad hay cierto hermetismo: la comprensión del mundo que pinta.

Sería necesario, quizás, un estudio sistemático y más detenido de este simbolismo hermético; en su propia ambigüedad -acaso un reflejo de la propia alma de Galicia-, hay grandes dificultades para un análisis desde fuera.

---

(16) Títulos que, en la tradición de Goya, por su carácter de comentario, van más allá de un simple nombre o denominación.

(17) Hofstätter, H.H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Wöln, 1978 u. 1985.

(18) *Ibid.*, p. 45 (traducción de la autora).