



Castelao y Acín. Arte como manifestación vital y compromiso – 2



Dos imágenes presiden esta segunda entrega dedicada a Castelao. La izquierda es una fotografía –sin título y datada entre 1916 y 1920– en la que aparece Ramón Acín y varias personas no identificadas. Se trata de una alegoría, de un grito de libertad. A la derecha, vemos una composición de Castelao -aguada y tinta negra sobre papel, 1937- que pertenece a la primera serie, *Galicia mártir*, de la trilogía que el artista comenzó tras el estallido de la guerra provocada por los sublevados contra la II República. El título de esta composición de Castelao: “Van a matarnos, pero venceremos”. La semana que viene entregamos el tercer y final capítulo de esta serie dedicada a Castelao con el exilio, su muerte y la ya anunciada historia de la agente.

Castelao

SI YO FUESE AUTOR escribiría una pieza en dos actos. La obrita duraría diez minutos nada más.



Autorretrato, 1931

ACTO PRIMERO

Se levanta el telón y aparece un establo aldeano. Sobre la cama de paja hay una vaca muerta.

Alrededor de la vaca hay una viejecita de muchos años, una mujer avejentada, una joven lozana, dos chiquillas bonitas, un viejo patriarca y tres niños rubios. Todos lloran a mares y se enjugan los ojos con las manos. Todos plañen y dicen cosas tristes que hacen reír, dichos palurdos de gentes campesinas, ansiosas y codiciosas, que piensan que la muerte de una vaca es una gran desgracia.

El llanto debe tener una gracia chocarrera, para que estallen de risa los del patio de butacas.

Y cuando se harten de reír los señoritos bajará el telón.

ACTO SEGUNDO

Se levanta el telón y aparece un estrado elegante, decorado con mucha distinción. Encima de la mesa de pies forrados de bronce, hay una bandeja de plata, encima de la bandeja hay una almohada de damasco, encima de la almohada hay una perrita muerta. La perra muerta semejará un copo de nieve. A su alrededor llora una hidalgona y dos hidalguitas jóvenes. Todas ellas plañen y se enjugan las lágrimas con pañuelos de encaje. Todas van diciendo, una a una, las mismas tonterías que han dicho los campesinos delante de la vaca muerta, dichos tristes que hacen reír, porque la muerte de una perrita no es para tanto.

Y cuando la gente del gallinero se harte de reír a carcajadas, bajará el telón muy lentamente.

Castelao.

Segundo libro de Cousas, 1929

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias



Castelao. El creador total que nos enseñó a ver

Antón Castro. <http://antoncastro.blogia.com/2005/062801-daniel-castelao.php>

No sé cuándo compré mi primer libro de Castelao: “Cousas”, un breviario de narraciones, descripciones y prosas líricas que parece una casa encendida en medio del paisaje. Lo descubrí porque era el momento de hacerlo en la Universidad Laboral de A Coruña a mediados de los 70. Fue algo más que una revelación: un trallazo de identidad y de complicidad. De repente tomé conciencia de que podía sentirme alguien y vinculado al pueblo, a una idiosincrasia, a un clima cultural del que nadie me había hablado jamás. En primer lugar, con Castelao redescubría mi propia lengua, el único idioma que hablaba mi madre desde el alba hasta la noche, e incluso en sus sueños de mujer abandonada que parlotea con el marido emigrado en Vevey. Y redescubría a mis paisanos y una forma de estar sobre la tierra, marcada por el recelo y la melancolía, así como a un creador capital, humanísimo, que podía hacerlo todo desde una pasión oceánica por el hombre encerrada en un nombre de mujer: Galicia. Siempre en Galicia, siempre por Galicia, siempre con Galicia, incluso en el destierro, ya en vísperas de la muerte, casi ciego.

Para nosotros, jóvenes e indocumentados, Castelao fue todo un profeta de sensibilidad. Nos enseñó a ver. Antes de él, antes de la poesía combativa y amorosa de Celso Emilio Ferreiro, no veíamos casi nada: sólo intuíamos el misterio y, en el atardecer del mar con brisa, se nos llenaba el corazón de una sensación de extrañamiento que nos disolvía en dolor y nostalgia. Castelao puso imágenes y palabras y sueños a esa impresión con sus viñetas, con sus dibujos de paisanos y señoritos, con su sátira del caciquismo; también con sus libros de relatos como “Retrincos” (además de “Cousas”) y con su novela “Os dous de sempre”. Y con sus “Diarios de artista” o sus estudios de las cruces de piedra de Galicia y de Bretaña. Siempre recordaré cuando Teatro Circo, dirigido por el gran Manolo Lourenzo, representó “Os vellos non deben de namorarse” en A Coruña con Xoán Manuel González Eirís y Luisa Merelas, entre otros. Creí que hasta entonces no había visto teatro. Repetí sesión hasta seis veces en un mes. Me encandilaba oír las frases de Castelao, la burla tierna de los ancianos fascinados por jóvenes mujeres, circes perversas que los condenan a una muerte prematura; me deslumbró el afán totalizador de la tragicomedia con máscaras.

Castelao encarna el espíritu de Galicia, su conciencia crítica, su profunda solidaridad. Castelao encarna a un artista universal que cree en el valor del arte, como espejo de emoción interior válida por sí misma, y como parábola que nos abraza y nos explica a todos. En cada uno de sus proyectos logra aunar la ternura y la ira, el sarcasmo y la compasión, la crítica mordaz y la ironía, el infinito talento con la lucidez. ¡Y qué sentido de la compasión derramó con los mendigos de pedir por puertas, las mujeres inocentes de aldea, los ciegos abrazados a la tiniebla y al violín, a quienes consideraban sus hermanos! Lo hizo todo: estudió medicina en Santiago de Compostela, fue caricaturista insuperable, político (diputado en dos ocasiones y cofundador del Partido Galleguista), escritor, perteneció a la mítica generación Nós; fue historiador del arte, pintor de mérito, sobre todo como acuarelista, y teórico del nacionalismo gallego. Murió en Buenos Aires, la ciudad que lo había acogido tras la Guerra Civil: la quinta provincia de Galicia, en 1950.



Castelao en los años veinte del pasado siglo



La contienda entre españoles le inspiró sus particulares desastres de la guerra que agrupó en tres álbumes: Milicianos, Galicia mártir y Atila en Galicia. Akal reeditó las tres obras, una de las mayores apologías de la paz que se hayan hecho nunca, la crónica estremecedora de la barbarie. Yo adquirí esos volúmenes a finales de los 70. Cuando se produjo la intentona de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, atemorizado como estaba (entonces era objetor de conciencia, trabajaba en el único bingo que no cerró aquella noche y había enviado una dura carta a los militares contra el servicio militar), los guardé en un sitio de la cocina, en mi casa de Toledo 20, que consideraba inaccesible en caso de que alguien subiese a buscarme. En medio de aquel tumulto fascista todos estábamos un poco neuróticos. Pero lo más grave no fue eso, sino que unos días más tarde, o quizá el mismo 24, llevado por un impulso irracional, los destruí como quien destruye una horrible prueba que le culpa de no se sabe bien qué.

Alfonso Daniel Rodríguez Castelao —“irmán Daniel”, le llamaba el poeta Ramón Cabanillas— no se merecía eso y cada vez que pienso en él, no puedo olvidar aquel arrebatado de pánico, aquella solemne estupidez que me lleva a pensar en el artista de Rianxo con mala conciencia. O con la turbia conciencia del criminal que oculta lo que es y destroza lo que ama.

*Castelao fue un escritor esencial en mi formación. En un día como hoy estaría muy feliz: vence la izquierda tantos años después. Este texto apareció en un modesto libro reciente titulado "El sembrador de prodigios" (Certeza, Zaragoza, 2005).□



- Quemar, roban y asesinan en tu nombre!



- Para que levanten el puño!...



- Antes muerta que violada



Un ojo de vidrio, por un hombre con anteojos

Gonzalo Torrente Ballester

Hace ya muchos años –más de los que yo quisiera– leí una novela de Don Manuel Fernández y González titulada “Memorias de un esqueleto” (a lo mejor eran de una calavera, pero no me acuerdo bien). De aquella lectura me quedó la imagen de un fumador de pipa que echa el humo del tabaco por todos los agujeros de su osamenta. Esto es todo. Pero, por los mismos años leí *Un olo de vidro* [*Un ojo de vidrio*], y no olvidé jamás, ni en su totalidad, ni en los detalles. Puede que ayudase el hecho de que mi hermano Álvaro lo leyera también, y que una vez se plantó delante de mí, se me quedó mirando, y dijo: “Bah. Total, un hombre con anteojos”. Pasó el tiempo, buen cumplidor de su oficio. Llegó Jaime, el otro hermano, y entró en el juego; crecimos, los tres tuvimos que llevar anteojos, y una vez, Jaime, el más joven, se echó a reír y dijo: “Bah. Total, tres hombres con anteojos”. La anécdota familiar tiene aquí su final. No así la personal, ya que, con otros textos de Castelao, el “ollo de vidro” fue mi primer maestro del humorismo. Cuando llegó el tiempo en el que esas cosas acontecen, me hice la misma pregunta que Castelao se hizo en el prólogo del cuento, y, después de estar meditando en algún o en algunos fragmentos –estas cosas no son jamás procesos continuos, sino, al menos al nivel de la conciencia, como lagunas cortas o surtidores efímeros de una corriente subterránea, que es donde está la continuidad–; después de estar meditando, digo, tomé partido por el hombre serio, con un libro bajo el brazo, que mira el espectáculo y no ríe. Para mí, y desde entonces, este fue ya el verdadero humorista. ¿Para qué reír? El espectáculo de la realidad humana o humanizada, la única en la que conviven como una sola y misma cosa, con matices o aspectos fugaces y siempre en movimiento, lo cómico y lo trágico –Castelao habla en ellos– ni es para reír ni es para llorar, porque lo cómico y lo trágico actúan cada uno de diluyente del otro, se aniquilan, y por la vía de la síntesis que el humorista hace de ellos surgen en la especie superior de lo grotesco, que es la realidad para quien la sabe ver. De donde puede deducirse que, en la época del “Olo de vidro”, Castelao aún no era un verdadero humorista, porque lo era a retazos, porque lo era en rápidas visiones, luego resueltas en sátira implacable y quevedesca. Volveré sobre el recuerdo de Quevedo.

Un olo de vidro tiene la apariencia de una novelita corta, de una “nouvelle” en el sentido francés o de una “novela” en el cervantino. Aún más, bien podría haber tomado prestado de Cervantes la estructura fragmentaria del *Licenciado Vidriera*, que también fue historia de un cristiano. El narrador es un cadáver anónimo, aunque “leído y escrito”, y no de los tontos. Por la destreza de la presentación, ese textito, del que podría repetirse aquello de Cocteau cuando habla de “Poil de carotte”, era un puñado de diamantes. Aquí va ya dicho que no son diamantes que compongan una joya, es decir, que “formen” algo, que tengan forma. Los diamantes que caben en la palma de la mano, sin quitarles nada de su fuego, tienen la propiedad de valer por sí mismos; y así, los cuentitos, las anécdotas que componen *Un olo de vidro* forman –o no forman, como ya se ha dicho– los diamantes que caben en la palma de la mano y que brillan, sorprendentes, al abrir los dedos, al presentar la palma abierta a la sorpresa del que mira. Unos más largos, otros más pequeños, algunos de ellos pequeñitos, pero escritos con las palabras justas, sin nada que les sobre o que les falte, en ese lenguaje tan puro y tan auténtico del Castelao escritor. Para ser lo que se llama una “nouvelle”, les falta la unidad argumental, les falta la trabazón dramática que aúne en una sociedad a los muertos del cementerio para algo más que bailar en las noches de luna clara.



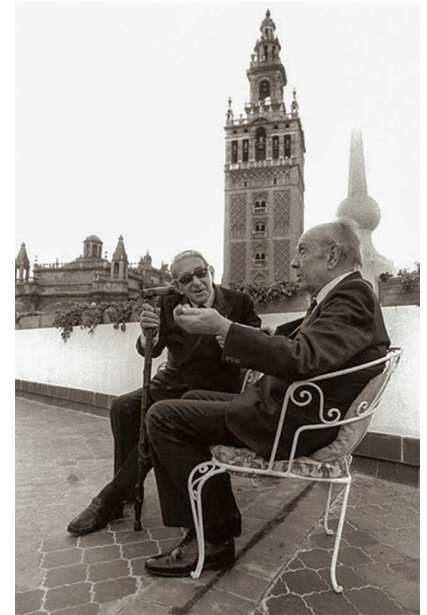
Castelao no intentó, al menos eso puede el lector sospechar, esa clara unidad. Ni siquiera se vale del truco sintáctico de vincular unos fragmentos con otros mediante fórmulas como “venía después”, o cualquier otro que aparente una unidad que el fondo no hay. Estoy hablando, entiéndase, de unidad argumental o dramática, porque de la otra, de la de emoción, de la de intención, mismo de la de tema, hay bastante. Pero las leyes narrativas son las leyes narrativas (y cumplirlas y transgredirlas obliga, por lo menos, a una clasificación). El propósito de Castelao no fue, quede bien claro, escribir una historia, sino valerse de historietas de muertos para sus fines satíricos, ni más ni menos que Quevedo cuando escribe el *Sueño de las calaveras* u otro sueño cualquiera. Habría ahora que despiezar aquí el contenido narrativo del libro, y el despiece permitiría llegar a una conclusión semejante a esta:

- 1) Detrás de cada cuento hay una realidad *aludida*, una connotación que va más allá de lo que el texto denota.
- 2) Esas realidades, o son ampliamente humanas, o son específicamente gallegas.
- 3) Para lo ampliamente humano, Castelao guarda sus reservas de ternura (el caso de la mujer con el esqueleto del hijo a la altura de la cadera y el retrato del sargento a su vista eternamente).
- 4) Para las historias específicamente gallegas, Castelao suspende el ejercicio del perdón y vuelca sobre el tema o sobre el personaje toda la crueldad de la que su genio satírico es capaz —y es aquí donde se junta a Quevedo—. Pongo por caso el del vampiro, donde la multiplicidad de planos estéticos coincide con ciertos recursos de la técnica quevedesca, y donde, como en el propio caso de Quevedo, uno puede reír o llorar o mandar al vampiro al infierno. Lo que no puede es perdonar con ese perdón que cae de la síntesis humorística como la hoja del tejo, roja ya, al primer viento del otoño.

Tendría que hacerse un estudio cumplido y completo del Castelao humorista, poeta con la palabra y con el lápiz. Yo no me siento con fuerzas para hacerlo, pero presiento que, con etapas como las *Cousas [Cosas]*, los *Cincuenta homes por dez réas [Cincuenta hombres por diez reales]*, y *Os dous de sempre [Los dos de siempre]*, se encontraría una línea serpenteante (no hago ahora referencia a etapas o grados de plenitud estética, sino a las “curvas” de su humorismo) que sube y baja limitada por las rectas del “humor” (síntesis grotesca) y la sátira (actitud preferentemente moral). Y esa línea va y viene, como las olas del mar, arriba y abajo, según la sollicitación, según el requerimiento al que Castelao responda. ¿Son una y la misma cosa el dibujo del hombre que fue a América para ahorrar para un entierro de primera, y aquel otro de un marinero fuerte y sano en último plano y, en el primero, una hermosa viejecita, casi feliz, que piensa: “No sé quién fue su padre, pero bendito sea”. Incluso en la propia caligrafía difieren.

En la concepción del mundo de Castelao, lo trágico y lo cómico, tantas veces vecinos y casi abrazados, no solo no se funden jamás, sino que, a veces, el elemento cómico llega a desaparecer, llega a evaporarse, dejando lo trágico en toda su terrible desnudez. Véase el final de *Os dous de sempre*: la “pintada” en la pared y la bomba en los labios; véase en función de una historia, a veces divertida, de injusticia y de dolor. Poner la bomba entre los labios puede parecer risible, pero no lo es, si se piensa que lo primero que quiere borrar uno de los dos, el suicida, es la propia identidad, es lo que revela lo más aparente de sí mismo, el propio rostro. No en un suicidio cómico, sino trágicamente nihilista que, al hombre del libro bajo el brazo que mira el mundo como espectáculo para hacer de él una síntesis hegeliana —o lo que sea—, le hace cerrar los ojos de espanto y, cuando los abre, ya no queda realidad con la que hacer la síntesis.

Yo sé, porque lo conocí, que Castelao era bueno, pero que a su moral le espantaba la tentación de perdonar cuando el perdón mismo es pecado. □



T.Ballester y Borges. Sevilla 1984



Castelao y el alma de las cosas

Ciertamente me apasiona lo interior, lo íntimo, el alma de las cosas.

¡Los ciegos! Son mis tipos predilectos. Cuando veo un ciego deo toda ocupación, lo sigo, lo estudio, lo interrogo, averiguo su vida, hasta que asimilo su estructura más recóndita. Castelao, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 11 de abril de 1917



Foto de boda de Virxinia con Castelao, 1912

Castelao, y en ello coincide con la trayectoria ética de Ramón Acín, mantuvo siempre una sincera empatía por los más humildes. En sus dibujos y en sus textos, ambos utilizan sus palabras y sus trazos para reivindicar a los desfavorecidos dignificándolos y por ello, desde diferentes ángulos ideológicos, no dudaron en militar en organizaciones progresistas en cuyos principios la fraternidad humana y la igualdad ocupaban los nucleares objetivos de sus actuaciones políticas.

En el particular caso de Castelao cabe además señalar una circunstancia vital. Entre 1909 y 1910, el médico Castelao se había doctorado en la especialidad de obstetricia instalándose en la coruñesa localidad de Rianxo, donde había nacido veinticuatro años antes. Poco tiempo después, en 1912, casa con Virxinia Pereira. Y en 1914 Castelao queda temporalmente ciego debido a un desprendimiento de retina en ambos ojos. Una difícil experiencia que le va a marcar profundamente. Una oportuna intervención quirúrgica va a restablecerá parcialmente su visión meses después, tiempo este que marcará esa íntima relación con los ciegos, faltos de visión y faltos de recursos para sobrevivir en una época, hija directa de una sociedad en la que los servicios sociales que hoy se consideran imprescindibles –hasta ahora al menos- en las sociedades avanzadas, eran entonces relegados a la caridad, no al derecho.

El tema de la ceguera, no va a abandonar jamás la obra de Castelao, como reflexión y denuncia pero también como alegoría, al modo de Peter Brueghel y la parábola que aparece en el Nuevo Testamento:

Dejadlos: son ciegos y guías de ciegos. Y, si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en un hoyo.

(Mateo, 15:14)

Decíamos en un párrafo anterior que su recuperación fue solamente parcial. Una anécdota define este aspecto, ya en medio de la guerra, en 1937 y en Valencia, coincidió con un antiguo amigo, el doctor Pedreira, médico pediatra. Castelao estaba trabajando en una de las tres series que realizó sobre la guerra. Extendió uno de los dibujos a su amigo:

- ¿cómo ha quedado?-, preguntó el dibujante
- Impresionante!-, le respondió Pedreira
- Bien, lo que tú digas, porque yo de un ojo no veo nada y del otro solo un pequeño redondel-, concluyó Castelao.

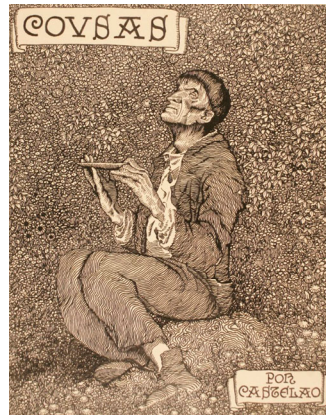




Peter Brueghel. *La parábola de los ciegos*, 1568



Castelao. *El ciego y su hija* 1925



Castelao. *Cousas*,
cubierta, 1926

Castelao. *Ciego*, s/f

Un ciego

No sé cuál es la cara que me mira
cuando miro la cara del espejo;
no sé qué anciano acecha en su reflejo
con silenciosa y ya cansada ira.

Lento en mi sombra, con la mano exploro
mis invisibles rasgos. Un destello
me alcanza. He vislumbrado tu cabello
que es de ceniza o es aún de oro.

Repito que he perdido solamente
la vana superficie de las cosas.

El consuelo es de Milton y es valiente,

pero pienso en las letras y en las rosas.

Pienso que si pudiera ver mi cara
sabría quién soy en esta tarde rara.

Jorge Luis Borges. De *La rosa profunda*, 1975. Obras completas. Vol. III.
Círculo de Lectores, Barcelona, 1993. Pág. 410



Castelao. 5 Fragmentos del diario de su viaje por Europa, 1921

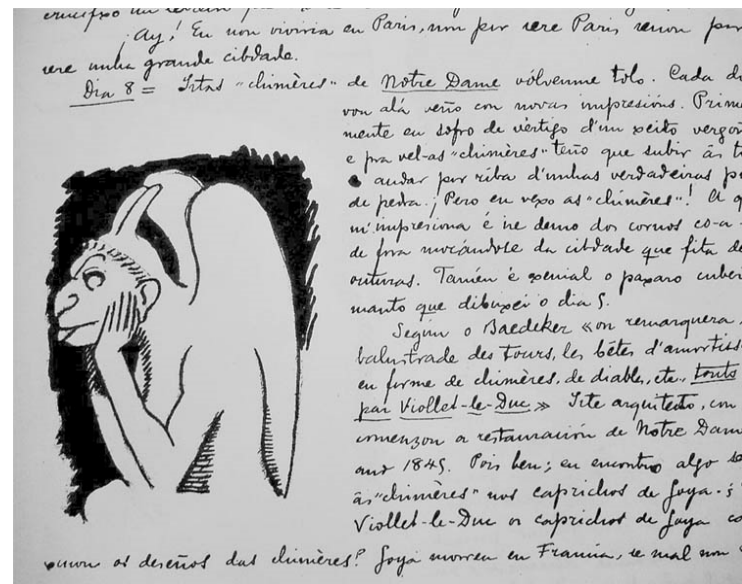
Extraído de *Clarín. Revista de nueva literatura*. nº 118. Oviedo, julio-agosto 2015

I. Notre Dame, París

Sería cosa de contar que viniera a París para que resurgiese en mí aquella fe religiosa que tenía cuando era niño. Siempre he sido, jeso sí!, hondamente religioso, porque siempre he considerado que la existencia de Dios es necesaria...; pero, ahora, aquí en París, he adquirido la seguridad de que Dios existe y, lo que aún es más grave, que también existe el demonio.

Yo, que allí nunca voy a misa, voy aquí a misa ¿y sabes por qué? Pues porque me da gusto estar en la iglesia junto a gente que tiene fe de verdad. Allí los que van a misa están mirándose las botas, para ver si les dieron bastante lustre y les brillan lo suficiente, y mueven el cuerpo lleno de inquietud cuando el cura no termina su sermón. Aquí los que van a misa son creyentes de verdad y producen respeto por su unción religiosa.

Yo —¿por qué no decirlo si es cierto?— voy a Notre-Dâme siempre, y en aquella suave oscuridad que hace más brillante la armonía de colores de los ventanales, pienso en mi Tierra y cuanto tengo de querido en ella, pienso y lloro sin saber la razón. Mirando las capelas, pendientes del techo, de los difuntos cardenales de París (el último aún está nuevo, los otros ya son harapos) siento una tristeza sin forma que sólo podría explicar si fuese músico. En un rincón escuché el órgano, que me hizo estremecer, y después muchas, muchas voces de hombres se alzaron valientes y solemnes para cantar un himno religioso. No me esperaba aquello y rompí a llorar como un niño. Me dejé impresionar, sin fuerzas para resistir aquella tristeza consoladora. (...) En Notre-Dâme me siento digno de ser hombre y lloro.



II

El 15 de marzo Castelao vive una aventura en el París más pintoresco y estrambótico: conoce a un hombre que dice ser «osteologista» y que vive en una casa oscura y miserable donde se dedica a vender todo tipo de huesos humanos, calaveras, esqueletos, etc. El relato de la tétrica escena enlaza con la tradición macabra del barroco español y anticipa en su crudeza a la corriente tremendista (la expresividad de su estilo recuerda a otro gran pintor-escritor, José Gutiérrez Solana):

Cuando entramos en la casa le di con un codo a un cadáver medio momificado que estaba arrimado a la pared; después entramos en una sala en la que reinaba un espectáculo macabro: montones de huesos por todas partes, rosarios de vértebras colgando de las paredes, esqueletos colgando del techo, un olor desagradable en el ambiente y un hombre, no muy mayor, temblando por el veneno que se había metido por la boca, nos recibe con la mayor de las cortesías. El hombre es casi un sabio, habla de todo y entiende de arte, por lo que nos hicimos tan amigos que... hasta me dio la mano... Después fuimos a la habitación donde el hombre realiza sus grandes trabajos; había allí calaveras de todas las razas y, debajo de una de hombre, se veía una de gorila. Los mejores trabajos de este hombre (dijo que hace pocos días mandó a Inglaterra mercancías por valor de dos mil francos) consisten en sacarle la piel de la cara a una persona y después ponerla encima de su misma calavera con ojos de vidrio.



III

La invención de la fotografía mató la intención de los artistas que querían imitar la forma de las cosas, pues un instrumento ciego consiguió hacer lo que hasta entonces no había podido hacer nadie. Por la aparición de este invento los artistas pensaron que debían romper con la intención de imitar los aspectos. Bueno; la fotografía demuestra que la imitación de la naturaleza es imposible y la pintura anterior a la fotografía no siempre intentó imitar la realidad. Después de la fotografía apareció el cinematógrafo, que viene a ser un cuadro en el que las figuras pueden moverse, un cuadro en el que se puede ver cómo un puntito negro en el horizonte se va convirtiendo en un tren enorme que corre delante del primer plano, con esos viajeros que nos dicen adiós desde las ventanillas con sus pañuelos blancos. Pues bien; si los artistas que quieren pintar cosas con movimiento hablan de la fotografía para burlarse de los que trabajan con modelo, éstos pueden también hablar del cine: ¿o es que los futuristas pueden superar en un cuadro la velocidad que se puede ver en un film?.

IV

No es ese entusiasmo que sentimos por la música y que se puede expresar con adjetivos. No; esta impresión de Belleza que me ha dado la pintura del Norte, anterior a Rubens, me ha hecho comprender que la Pintura es el arte más grande. Las mismas catedrales son como música, mientras que esta pintura de los primitivos y humildes es... ¡no sé cómo es! Gritando, llorando, riendo, batiendo palmas podemos sacar fuera el entusiasmo por la música. Adjetivando podemos sacar fuera de nosotros el entusiasmo por los del Renacimiento. Abriendo la boca delante de las catedrales... Pero delante de los primitivos el entusiasmo queda preso para siempre dentro de nuestra cabeza, y este amor mío por los viejos maestros lo llevaré conmigo a mi Tierra, y quiera Dios que allí florezca.

V

Puede ser una tarde de verano o de otoño. El paisaje está lleno de los azules de Patinir: se ve una ría, un monasterio encima de un castro, y un río de aguas verdes como el Lérez. Un fraile se ha quedado dormido al pie de un cruceiro con espigas de trigo colgando de los brazos. [...] Detrás del fraile, a la derecha, una monja con el vientre lleno de calaveras y un fraile con un feto muy gordo: el optimismo y el pesimismo.

Un pino muy grande con un niño subido en una rama, mamando de dos tetas que salen del árbol, mientras que una gran culebra con cabeza de hueso le va a picar con el aguijón: el simbolismo todavía no lo sé (no se sueña con cosas abstractas, y los sueños hay que interpretarlos). De una rama del árbol cae algo en abundancia... Un chaval toca una flauta hecha con un fémur. En un campanario un hombre-pera toca una campana que tiene por badajo la cabeza de un muerto y, sobre el campanario, el demonio está meando por el tejado de la iglesia. Un sátiro pequeño mama de unas tetas que salen de la tierra. Un paisano (que podría no ser un paisano sino un recaudador) está ordeñando hasta la última gota de sangre de una vaca que tiene la cabeza de calavera.

El cuadro ha de ser grande, de mucha simplicidad al estilo de los primitivos, de mucho color, sin matices, también como los primitivos. Será pintado al óleo sobre una tabla o sobre una tela preparada con mucho color y lijada antes del dibujo, para que tenga mucho espesor y que a la vez sea lisa. Después llevará un cristal. □



Castelao. Autocaricatura, 1914

