

# Unha análise de contido da plástica de Luis Seoane

Luis Seoane, en torno a 1950, introduciu a nosa pintura nas correntes do século XX, ao abrazar un discurso acorde coa súa época. Na súa produción aprécianse cinco etapas, incluíndo unha inicial que comeza antes de exiliarse a Bos Aires. Nelas as rupturas nunca foron tallantes, e o paso dunha a outra non significou rachar de todo coa anterior. A súa evolución transcorre sen interrupcións, mais con escalas para recapitularen sobre achados anteriores e do momento. De aí que, en todos os seus períodos, se atopen pezas susceptíbeis de se encadraren dentro do anterior, ou que conxuguen resultas de varios distintos. Isto móstranos un autor reflexivo, que planifica e confecciona os óleos, debuxos, murais, gravados, deseños para cerámicas, tapas ou ilustracións de libros con intelixencia reflexiva.

MARÍA ANTONIA PÉREZ RODRÍGUEZ

Profesora titular de documentación  
na Universidade da Coruña (UDC).

Premio extraordinario de doutoramento  
da Universidade de Santiago de  
Compostela (USC) pola súa tese sobre  
Luis Seoane



Natureza viva, 1932

Ao analizar a entrada da pintura galega nas vangardas que se desenvolven no primeiro terzo do século XX, case sempre se conclúe que ía con retraso con respecto ao do Estado español, e non se toman en conta unha serie de factores que a insiren dentro da tónica xeral da plástica na Península Ibérica. Esquécese que só foron creadores cataláns establecidos ou con longas estadías en París os que contribuíron ao nacemento e desenvolvemento das vangardas históricas; que foi despois de 1920 cando contados artistas pasaron por unha curta etapa marcada polo cubismo ou o expresionismo ou que o surrealismo, malia ser a corrente que mais axiña abrazaron os creadores do Estado español, no acadou até 1930 unha presenza de certo relevo. Ademais, pásase por alto que despois da Guerra Civil, o primeiro paso de cara a unha plástica contemporánea aconteceu en 1949, coa escola de Altamira e o grupo *Dau al Set* (1948).

**O PRIMEIRO PERÍODO (1929–1941/42).** De antes de 1936 só se conserva algún debuxo (sendo nalgun deles claro a influencia de Chagall) e ilustracións que publicou en xornais de Santiago, Vigo, Lugo e Madrid e nos poemarios de Álvaro Cunqueiro e Feliciano Rollán.

Empeza con dúas mostras de caricaturas en *Amigos del Arte*, e con outra no *Café Español*, tamén en Compostela. Cantos as comentan auguran un futuro prometedor para un principiante con dotes. Segundo Santiago Montelo Díaz<sup>1</sup>, trátase dun artista impulsivo que se propón ser autenticamente 'novo' porque desexa unha Galiza 'nova', que superou plasmar a psicoloxía individual e os 'tipos galegos'. Aplauda a síntese e rotundidade no trazo e aconséllalle exercitarse ap interpretar co debuxo poemas vangardistas, que percorra lugares de onde extraer motivos<sup>2</sup>, lea revistas de arte e a Roh, Worringer e Wofflin. Seoane aproveitou esas recomendacións, xa que sempre foi moi bo lector e adestrou a súa capacidade para eliminar o accesorio ou para interpretar iconicamente textos escritos ou orais. Noutro xornal, lese que o "escolante de dereito" en 1930 se presenta en Santiago "[...] con nuevas aportaciones y no poca novedad [...]". Procedimientos y ejecución de ahora, de nuestro tiempo"<sup>3</sup>. E en *El Compostelano*:

- 1 Lázaro Vizcardi (Montero Díaz, S.), 'El arte joven en Santiago de Compostela', *El Faro de Vigo*, o 29 de xullo 1929. Montero Díaz, entón próximo o marxismo, virou sobre 1935 cara ao fascismo.
- 2 "O meu mestre e mais o de Carlos Maside, compañeiro meu durante tantos anos, foi a feira dos xoves en Santiago de Compostela. Eso por unha banda, por outra o pórtico das Praterías. Alí fundíanse os dous mundos: o das vangardas e mais o da tradición, a realidade e a arte [...]" Fernández Freixanes, V., *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia, 1976, p. 69.
- 3 S.A. 'Exposición de Seoane', *El Diario de Galicia*, 18 de xullo, 1930.

Desfile de damas en cortejo de honor, Mannenquins (*sic.*) azules, verdes, rojos [...] sobre el fondo musical del Jazz-Band [...] Su primera exposición es rica y fragante como una espléndida floración primaveral. Optimista como una fiesta de color.<sup>4</sup>

Os manequíns é un dos motivos escollidos para simbolizar a desaparición dun tempo e dunha estética, polos artistas que avogaban pola 'arte nova'. Tampouco sorprenden os fondos con *jazz-band*<sup>5</sup>. O jazz comporta o popular pola súa orixe, para os europeos adicióna a novidade, e entra no gusto das vangardas históricas polo exótico. Posibelmente, Seoane o entendese tamén como expresión de identidade e de desafogo por parte dun grupo social explotado polos brancos. Curiosamente, o seu admirado Alfonso R. Castelao plasmou as danzas dos negros de Nova York como espléndidos *Debuxos de negros*.

En 1936, participa na campaña para a aprobación do primeiro Estatuto de Autonomía, e diseña un cartaz cun polbo apresando un home no cal se le: "O estatuto liberará a nosa Terra". Emprega o cefalópodo cun significado negativo, tomando en consideración a influencia dos mitos e lendas para configurar o imaxinario das persoas: para os pobos de cultura atlántica e celta, o polbo asóciase ao terrible *kraken*, o destrutor monstro mariño.

Exiliado en Bos Aires desde finais dese ano, nun principio traballa como xornalista, deseñador, ilustrador e editor de revistas e libros. Dentro da súa loita en prol da Segunda República, insírense moitos debuxos con pegadas de Guadalupe Posadas, *Trece estampas de la traición* (1937), álbum de



A guerra, 1939

debuxos de "[...] un artista vocacional que antes de 1936 practicaba el arte en los momentos que le dejaban libre sus actividades de abogado y propagandista del nacionalismo gallego"<sup>6</sup>. Nel evidénciase a pegada do expresionismo na tallante contraposición de mancha e liña, en concreto de Grosz no trazo firme e incisivo, así como na elección dos temas cos que patentiza a crueldade dos falanxistas.

Nas ilustracións para medios de comunicación da cidade porteña (*Crítica*, *Noticias Gráficas*, *El Día*, etc.), ou do exilio da guerra civil (*Galicia Libre* que edita e dirixe con Núñez Búa), o *savoir faire* de Seoane motiva que posúan unha perfecta adecuación ás técnicas de reprodución da imprenta. Nelas predomina a liña sen interrupción, mentres a mancha salienta o deseño ou a tensión e drama do tema. O dadaísmo berlinés e o expresionismo planean sobre as combativas ilustracións de *Crítica* ou *Galicia Libre*; as dos outros dous xornais cun corte pro-republicano máis temperado, emanan un lirismo amargo con raíz en Goya e en Picasso.

**O SEGUNDO PERÍODO (1942–1950/51).** En 1942, expón en Bos Aires na colectiva *Estampa Gallega* gravados realistas en gris e negro xunto con estampas de formas tensadas e cor plana e outras con pigmentos menos fortes e

4 Leonardo (Devesa, M.), 'Seoane dibuja', *El Compostelano*, Santiago de Compostela, o 19 de xullo 1930.

5 "Cuando se imponía el charlestón, la pelirroja Clara Bow acababa de casarse y se estrenó *El ángel azul*. Nos encantaba la voz de Marlene Dietrich y la de Al Jonson con las primeras películas de jazz". *Luis Seoane. Textos Inéditos* (ed. Núñez, M.), p. 43.

6 J.M.P., 'Trece estampas de la traición', *La República*, sec. Libros y Autores, Bos Aires, o 9 de agosto 1937.





Guerrilleiros españois, 1947

bastante materia. Porén, o debuxo centraba o seu interese, e en 1944 publica, con texto de Rafael Dieste, *Homenaje a la Torre de Hércules*, que obtén o premio do *American Institute of Graphic Arts* e a *Pierrot Morgan* de Nova York. Os deseños deste libro son de liña continúa, algúns con leves deformacións nas contornas, o cal provoca que a luz suxira certo claroscuro e xogue o papel de achegalos a un poético realilusionismo.

A mediados de 1940, Luis Seoane efectúa unhas declaracións na mesma sintonía do que xa escribirá en *Alento*<sup>7</sup>, e do que pensará durante toda a súa vida:

Solo creo en un arte que nace de la tierra, aquella tierra que cada uno ama libremente (...) Para el artista no debe existir ninguna ortodoxia (...) No creo en el artista apartado como hombre del pueblo y al margen de sus luchas (...) El tema me pareció siempre no menos revelador de un artista que el grafismo de su dibujo.<sup>8</sup>

Até 1950-51, o figurativismo é pleno, e abálase entre a temática convencional, a que nos remite á mitoloxía grecorromana, á nosa Terra, á Guerra Civil ou 'aos fuxidos'. O seu estilo singularízase polo influxo da escola metafísica italiana (que coñece a fondo por Attilio Rossi) e a do postimpresionismo nos bodegóns ou representación de seres humanos.

7 Seoane, L., 'Unha arte da terra', *Alento*, Santiago de Compostela, setembro 1934.

8 S.A., 'Contesta Luís Seoane', *Revista Latitud*, Bos Aires, abril 1945.

Lembremos que esta última corrente chegou a deixar unha forte pegada no movemento renovador da pintura galega: Colmeiro formaba parte del, e algúns críticos perciben, ao remate dos corenta, certas afinidades entre ambos os artistas, algo aceptábel no que atinxe á escolla de certos temas (campesiños, mulleres) e á gama baixa das cores. Seoane pinta cunha paleta de tintas quebradas, con predominio dos rosados, azuis, grises, pardos ou brancos area e bastante empaste. O debuxo contorna aínda que, en ocasións, asumen esta función os pigmentos moi recortados que proceden cal un linde co fondo.

Coa mostra de 1947 na prestigiosa *Sociedad Hebraica Argentina*, inicia o percorrido que o instalará no centro do sistema artístico arxentino e latinoamericano. Colgou óleos empastados que reflicten a súa preocupación polo papel dos pigmentos, a solidez construtiva e a definición das formas. Os bodegóns posúen cores con gradacións; nas paisaxes matizaos máis e introduce toques fortes; na serie *Guerrilleros españoles* (en ocasións aparece como *Cazadores*), son baixos e con tendencia cara aos fríos, e cando acomete a figura feminina, aproveita a roupa para disparalos.

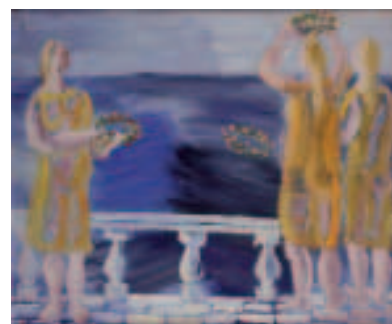
A finais da década, na plástica de Seoane xa se descobre o amor polo popular e un lirismo melancólico que os críticos denominarán "halo de galeguidade" e que se converterá en algo moi repetido; ademais revélase a súa instintiva propensión cara a un cromatismo intenso e lumínico. Serán tres elementos perseverantes na súa produción.

A viaxe a Europa en 1949 marca o inicio do abandono no óleo da figuración 'realista', da pigmentación tirando á baixa e da materia; para este cambio, resulta crucial a mostra sobre o cubismo que olla no museo de Grenoble<sup>9</sup> e outras que viu

9 Solsona, B., 'Cuatro pintores argentinos en Montparnasse', *El Hogar*, sec. En el



Cando o expresionismo abstracto e a pintura xeométrica estaban a ser promovidas polo goberno dos EUA como o sumum da vangarda, Seoane escolle formas configuradoras de mensaxes rupturistas



Nu, 1950  
Ruínas da guerra, 1949  
Ofrenda ao mar, 1950

en Francia, país no que participa no Congreso de Partisanos pola Paz que se celebra en París e durante o cal coñece Pablo Picasso. Durante esta mesma viaxes, en Londres asiste ao Congreso pola Integración das Artes, unha xuntanza decisiva para a abordaxe da súa pintura mural que lle proporcionou o primeiro baseamento teórico para admitir, sen receos, como as experiencias en cada unha das distintas técnicas que utilizaba as aplicaba nas outras.

**O TERCEIRO PERÍODO (1950/52–1961/62).** No primeiro bienio, o misterio e a melancolía seguen a impregnar cadros con figuras e o mar no fondo, e que agora non arrincan en exclusiva da mitoloxía, das xentes que permanecen en Galiza agardando

a volta dos emigrantes políticos ou económicos, ou delas poder marchar. Arrincan ademais de coincidir durante a súa recente travesía do Atlántico con emigrantes galegos que embarcaron en Vigo, nos cales tamén se inspirou para as ilustracións de *Fardel de Eixialo*. En 1952, relegará o mar a un segundo plano, para centrarse nas persoas que están diante del e facelas comparecer rotundas. Seoane, optimista por natureza, nese ano (os EUA envían delegación oficial a Madrid) convéncese definitivamente de que a volta dos refuxiados irá para longo, de que o tema por si só non resulta determinante para ser un pintor comprometido e que debe expresarse na linguaxe do tempo que lle touco vivir.

E sóltase do pouso da pintura metafísica italiana e do que conservaba do noso movemento renovador, para voltar os ollos a Picasso, Leger e Gris, a Matisse e aos *fauves*, e a canto posúen de actual e identitario os códigos altomedievais, a arte románica e

mundo de las Formas y los Colores, Bos Aires, xullo 1949. *El Hogar* era, quizais, a revista de máis circulación entre 1950-1965.



A malla, 1954  
Os porros, 1958

a popular. E xa desde agora, ao igual que Jean Paul Sartre, rexeita a baixa calidade da creación, que se explica en aras a obter un propósito político, un obxectivo que o pintor de Arca aprecia indelével e efémero logrado dese xeito.

A polémica que mantén con Carlos Maside confirma as diferenzas entre ambos os dous na concepción da plástica, e a visión máis moderna do noso autor corroboróao, así mesmo canto lle escribe<sup>10</sup> a Fernández del Riego e a Rafael Dieste co gallo da mostra *de Pintores Galegos en Bos Aires*, pa-

10 Carta do 27/07/1951 a Del Riego: “[...] Maside. Continúa siendo el único inquieto entre todos los que vinieron y también probablemente el único que se plantea problemas de pintura. Laxeiro y también Prego de Oliver, gustan en general y el escultor Faílde es indiscutible, aunque creo que no supera a Eiroa [...] te ruego no hagas uso de estas opiniones pues no debemos descorazarlos [...] La sensación que tenemos es que la generación que comenzó a manifestarse en literatura y arte por el año 30 aproximadamente no ha sido superada.”

Carta do 7/08/1951 a Dieste: “[...] los más interesantes son Maside, Laxeiro y Prego de Oliver. Maside, aunque no envió obras destacadas, es seguramente, a mi juicio, el más inquieto. Sin embargo, la sensación general que se recibe es de que unos y otros se detuvieron en 1936 [...] Cuadros de gran formato, aparatosos, excluyendo a Maside, subidos de dibujo y de color. La mitad de los que trajo Laxeiro son aproximadamente del año 32 y son los mejores del.”

trocinada polo Centro Galego, grazas á súa teima e traballo, ao retornar de Europa<sup>11</sup>, Seoane enceta o proceso de asimilación de canto ollou e escoitou que o levará a un estilo propio, e en 1951 sorprende cun cromatismo que: “[...] cobra en el *Paisaje de Neuquen* fuerza a lo Vlemínck y en *El manisero* asume el sentido geométrico de la ciudad”<sup>12</sup>. A segunda tea porta o carácter simbólico que impregna grande parte da súa obra, como confirma canto lle di nunha misiva do 7/08/1951 a Lorenzo Varela: “He pintado un cuadro bastante grande con un florista porteño de esquina y otro de un manisero, él que se detiene muchas tardes a la puerta del Centro Gallego [...]. Pintando estos emigrantes de cualquier parte que ellos sean, estoy seguro de pintar a Galicia.”

En 1952, xa renovou a cor e o debuxo aguanta a composición duns lenzos ricos en pigmentos case puros que representan paisaxes urbanos, bodegóns, obreiros, emigrantes e mulleres de planta forte. Mais o paso cara á contemporaneidade non gusta a bastantes persoas, nin a algúns críticos de xornais bonaerenses, como

11 Nunha carta do 7/08/1951 a Dieste: “He pintado mucho, todo lo que pude, no se si con progresos o no, afirmando en cierta manera la dirección de mi pintura última, la de los pocos cuadros hechos en París y en Londres. Creo que he conseguido afianzar lo que puede tener de personal a la vez que me planteo, me planteo problemas más de acuerdo con el arte general de nuestros días suponiendo que la síntesis y la visibilidad sean dos de sus características más importantes y que desde luego vienen personalizando mis obras últimas.”

Carta a Lorenzo Varela do 8/10/1951: “La sala queda muy bien, mi pintura creo aparece en ella unida, popular, alegre, fuerte y aunque ella no representa todo lo que quiero hacer, estoy bastante contento por lo que seguramente haré.”

12 Gutierrez, E., ‘El lunes finalizará una muestra de Luís Seoane’, *La Ración*, sec. Notas de arte - Cuadros y Exposiciones, Bos Aires, o 19 de outubro 1951.



o de *La Prensa*: “[...] los tonos que emplea en las figuras de *Emigrantes*, *Tertulia* y *Obreros* no han sido suficientemente adecuados al tema.”<sup>13</sup>. Os mais, pola contra, gaban a condensación da cor, a composición rigorosa ou a ruptura da perspectiva euclidiana e din que presenta un mundo real elevado a intemporal e crítica para coas inxustizas. Pinta coa autenticidade que implica crer a arte como verdade. El mesmo aclara como aborda o cadro nesta década, cunhas respostas que concordan co xa expresado nun artigo publicado antes en *Grial*<sup>14</sup>:

Acentúo las formas para exaltar su carácter expresivo y cuido de que cobren importancia por sí mismas, independientemente de cada valor y del color. Procuero hacer pintura plana, pero huyendo caer en el falso primitivismo; trato de hacer una pintura plana, construida, de fuerte carácter expresivo. Huyo de las facilidades manuales y de los acentos “artísticos”, así como de esa pintura confusa, triste, sucia y surgida del fregoteo que podríamos llamar, para darle un nombre, existencialista. Utilizo valores abstractos en mi pintura figurativa, para conseguir posibilidades expresivas de mi imagen artística de la realidad. Se trata como se dijo, de que con líneas y colores hagamos surgir el cuadro de un plano, pero en mi caso trato de hacerlo, repito, con la mayor pureza de medios. No se encontrará, probablemente, en mis óleos o en mis dibujos, una visión a la moda del mundo; tampoco trato de ser original, sino de ser yo mismo (...). La realidad del recuerdo y la realidad del presente, se mezclan en mis cuadros.<sup>15</sup>



Paisaxe, 1957

Grazas ao primeiro *Libro de tapas para libros* (1953), veuse como moitos dos problemas da pintura de cabaleta antes se lle formularon e os resolveu nas tapas. Sobre isto, escribirá que algúns historiadores da arte non saben que no artista “[...] influyen todas estas expresiones gráficas y que muchos hallazgos en el género de arte más cultivado por ellos, la pintura o la escultura, son bastantes veces consecuencia de logros alcanzados en el grabado o en el dibujo de ilustración, o de soluciones conseguidas en talleres gráficos.”<sup>16</sup> As tapas recordan cartaces publicitarios, unha suxestión lóxica, porque as formulou cal reclamos para a venda, e porque neses anos deseñou os primeiros *affiches* abstractos da publicidade argentina. Manuel Rabanal relacionounas coa arte prehistórica galega, sendo o primeiro en apuntar o

13 S.A., ‘Cuadros de Luís Seoane’, *La Prensa*, sec Artes Plásticas, Bos Aires, o 4 de agosto 1952.

14 ‘Anotaciones sobre la creación artística’. En *Pintura Gallega Actual*, Vigo: Galaxia, colección Grial, nº 2, 1951, pp. 27-44.

15 S.A., ‘Nuestros Artistas Plásticos. Dice Luís Seoane’, *Revista de propaganda*, Bos Aires, outubro 1952.

16 Seoane, L., *Arte mural. La ilustración*. Bos Aires: Ed. Sudamericana, 1974, sp.



Mariño, 1953  
Beiras do Neuquén, 1951



influxo das nosas insculturas na plástica de Seoane:

Este primitivismo estudiado, recreado hábilmente de las Tapas, llega, por lo menos, a los petroglifos, a las insculturas rupestres [...]. Fuertes estilizaciones, reducción violenta de las cosas a su esquema, síntesis de soles en esvásticas.

Yo no creo que esto sea picassismo. Más bien se trata de llegar por el camino de una soterrada, ancestral tradición, a lo que otros han llegado por la vía de la revolución, de la destrucción de las formas (...) yo me permito sospechar que el dibujo de Seoane como decorador de tapas de libros acusa cuantiosos rasgos del sustrato. Por él, por sus cuadraturas concéntricas y sus perfiles de navaja, seríamos capaces de llegar hasta los mismísimos Oestrinnios de Avieno, hasta los celtas de las citanias, o los galaicos del Medulio.<sup>17</sup>

Desde mediados dos cincuenta, aposta con firmeza polo cubismo colorista de Picasso, polo sintético de Juan Gris, polo planimétrico de Leger, de quen asemade é debedor na monumentalidade das figuras, na cor forte e plana e no debuxo grosso cos que perfila os planos. Opta por beber do fauvismo pola luz do cromatismo, en especial de Henry Matisse dada a xugosidade que lle concede a cor. E baixo esta moi ben calculada cifra asentada

no trazo e na efusión e empuxe dos pigmentos, xace o coñecemento dos Beatos aragoneses e do románico a severidade e solidez da arquitectura e a expresividade da pintura e escultura. A todo o anterior, súmase a valentía nas combinacións e a ledicia que o pobo lle confire á cor.

Nos anos finais da década, a súa produción inscribíase nunha modernidade formal baseada na síntese da imaxe delimitada pola liña (xeralmente negra) e colocada nun espazo bidimensional, e nun forte e lumínico cromatismo que moitos autores relacionan cos vitrais das catedrais góticas. No seu coñecido estudo, Julio J. Payró incide nas influencias da arte popular e da románica (algo que o mesmo Seoane xa manifestara a finais dos anos corenta), e da pluma do autor de Bomarzo sae a comparación cos vitrais<sup>18</sup>. Tamén Mújica Lainez escribe que nel concorren elementos populares galegos e as concepcións da arte cubistas e expresionistas. A primeira aseveración, concorda cun atributo diferencial que case todos os analistas apreciarán, xunto con que o 'espírito' galego e celta impregna o seu mundo e a súa linguaxe. O menestrel e popular de raizame galega nótase en bastantes temas dos lenzos e de moitas xilografías, no uso da técnica do estarcido e no traballo no eido das artes gráficas. Así, para as tapas da co-

17 Rabanal, M., 'Libros de tapas', *La Noche*, Santiago de Compostela, o 19 de xuño 1959.

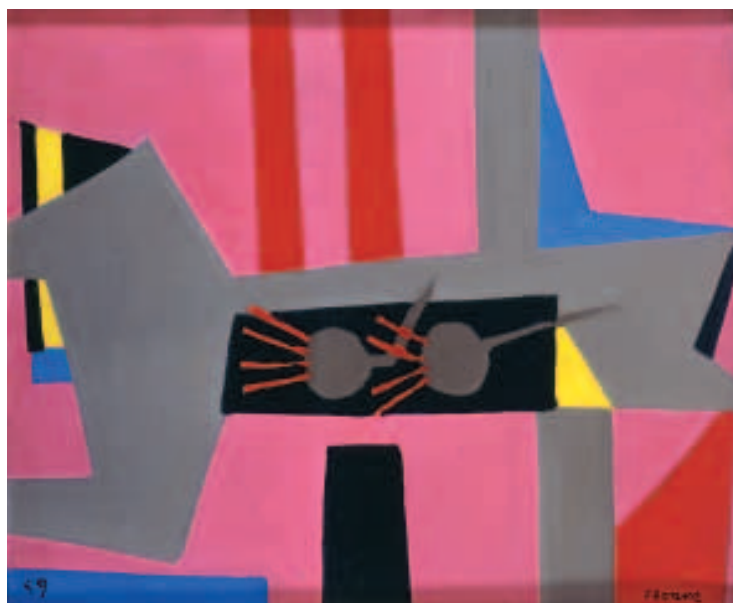
18 S.A. (Mújica Lainez, M.), 'Seoane', *La Nación*, sec Bellas Artes, Bos Aires, o 14 de agosto 1954.



lección *Mar Dulce* da editorial *Nova*, inspíranse nas cartas da baralla.

Dado o seu modo de entender a arte, é normal que Seoane se preocupase desde sempre polo receptor; incluso diferenciaba a que tipo de receptores se dirixía cos gravados, murais, óleos, etc. Eduardo Jonquieres, aludindo ás teas, mantén que: “[...] nos coloca, sin intermediarios teóricos, ante imáxenes activas y recias que no pueden dejarnos indiferentes, que nos comprometen y nos ganan”<sup>19</sup>. O escritor coída que o diálogo se efectúa mediante a plasticidade da imaxe, xa que a obra do noso autor acadou un valor pictórico grazas á simplificación, á pigmentación vigorosa e a apostar polo antianecdótico. Sobre o destino da obra de arte, en 1951 Seoane vertía unhas consideracións que o sitúan moi preto do concepto de *opera aperta* que Humberto Eco<sup>20</sup> desenvolvería en 1962:

Es falso que la obra de arte concluya en sí misma; más bien comienza en sí misma, en su relación entre ella y el espectador. El artista es un descontento, que no queda nunca –no puede quedar– satisfecho de su obra, y no puede darla por concluida sin traicionarse a sí mismo; no puede, pues, concluir en ella o con ella. La obra es independiente del artista y de su voluntad, y con ella comienza una nueva relación: la permanente entre la obra y el público que la contempla. El artista al no dar por concluida su obra y librarla al destino de toda creación de arte, no hace sino reconocer su impotencia para conseguir su ideal artístico, e ir renunciando amargamente a la perfección pensada<sup>21</sup>.



As remolachas, 1959

Cando o expresionismo abstracto e a pintura xeométrica estaban a ser promovidas polo goberno dos EUA como á arte dos pobos avanzados e demócratas e o *sumum* da vangarda, Seoane escolle formas configuradoras de mensaxes rupturistas; toma o concepto de comunicación cun sentido dialéctico e diacrónico e non camiña cara ao vacuo formalismo. Procura superar o perigo decorativista ao agarrarse ao contido ideográfico das iconas que, malia a súa esencialización, remiten ao substrato terreal. Para el, a linguaxe plástica posúe unha orixe e función social.

Ao remate dos cincuenta, as súas teas son cal unha ensamblaxe que se desmontaría de non estar ben encaixada, mais non ocorre porque articula as partes coa racionalidade dun matemático e a precisión dun técnico; como un químico coñecedor das reaccións que se orixinan ao precipitarse as sustancias. Diríase que aplica con metodoloxía as teorías da Gestalt. A partir de 1957, empeza a esnaquizar as formas e continúa a pintar paisaxe, menos barcas, moito bodegón, e figuras femininas de potente presenza que remiten ao substrato galego, un substrato que o conduce a que as converta en arquetipos da muller con azos, xa que, para el, son unha das calidades das nosas mulleres e de Galicia, das que son un símbolo.

*El Mundo* adianta en 1956 que: “[...] cualquier momento podría pasar a la abstracción plena (como se puede ver en un paisaje suyo) pero si no lo

19 Jonquieres, E., ‘Luís Seoane (Galería Viau)’, *Buenos Aires Literaria*, Bos Aires, novembro 1953.

20 A primeira edición de *Opera Aperta* de Umberto Eco levouna a cabo Ed. Valentiniano Bompiani en 1962.

21 Seoane, L., ‘Anotaciones sobre la creación artística’, en *Pintura actual en Galicia*, op. cit.



Gran dama imposable, 1961

hace es porque gusta colocarse en el límite de la realidad."<sup>22</sup>. O camiño é paseniño. De feito, en 1958 non contempla disolver as formas:

"...Yo me sitúo con los figurativos pero no desdeñé nunca el extraordinario aporte visual y técnico de los llamados abstractos. Tiendo hacia un figurativismo esquemático, una pintura cada vez más esquemática y definidora, precisa; en continuar el método de trabajo deductivo de que escribía y fue ejemplo Juan Gris."<sup>23</sup>

Mais estaba a experimentar, a permitir que a pintura sobre os muros informase a da tea na monumentalidade e no enérxico cromatismo planimétrico de orixe en Leger. Estaba a

22 S.A., (L.N.), 'Seoane', *El Mundo*, sec. Artes Plásticas, Bos Aires, o 9 de setembro 1956.

23 Baliari, E., 'Itinerario artístico. Diálogo con nuestros artistas', *Clarín*, sec. Las Artes al Día, Bos Aires, o 26 de xaneiro 1958.

se debater entre a abstracción e o seu persoal figurativismo sintético: unha loita que se constata na organización dos óleos en base a planos-cor, e nas manchas desestruturadas das acuarelas coas que gañou o certame do Salón de Acuarelistas<sup>24</sup>

O ano seguinte, os seus lenzos singularízanse pola audaz descomposición da figura, por desencaxaren os planos, racharen as contornas, usaren tonalidades novas; particularízanse por proxectaren a impresión de que lles permite ás formas superar os límites que lles asigna cun debuxo cada vez menos opresor e menos perfilante. Lorenzo Varela mantén que: "La línea dejó de ser límite o continuidad del color, sin que el cuadro sea dibujo coloreado o color 'dibujante'. La línea no abraza el color: baila con él, pero a la debida distancia".<sup>25</sup> Seoane anuncia a linguaxe da súa etapa seguinte.

Sobre 1961 pasa por un moi curto período no cal a fisicalidade da pintura se converte en elemento expresivo. Relegou a cor lisa e pulida a un segundo plano, para dar paso ao uso comedido da materia, unha opción que se debe entender como un experimento puntual que non alterou en demasía as bases da súa linguaxe, como se le en *Noticias Gráficas*: "La obra de Seoane tiene además de su propia significación, el valor de una continuidad no alterada por los llamados de cantos de sirenas de la moda. Pero en este caso es interesante asistir a una variante en la aplicación de la materia que agrega a sus valores una posibilidad más."<sup>26</sup> O noso artista virará axiña cara a unha abstracto-figuración cunha ostensíbel influencia de

24 S.A. (Pico Estrada), 'Otorgó Premios el Jurado del Salón de Acuarelistas', *La Prensa*, sección Artes Plásticas - Por las Galerías de Arte, Bos Aires, o 25 de outubro 1958.

25 S.A. (Varela, L.), 'S.T', *La Ración*, sec. Notas de Arte - Cuadros y exposiciones, Bos Aires, o 10 de outubro 1959.

26 S.A., 'Luis Seoane', *Noticias Gráficas*, sec. Panorama de las Artes plásticas - Caballete, Bos Aires, o 1 outubro 1961.



Existe en Seoane  
resistencia a deixar  
que a imaxe voe soa  
ao desprenderse  
totalmente da  
realidade. Por iso, a  
súa abstracción non  
é total

Kandinsky<sup>27</sup> e, en menor grao, de Van Gogh, e sen a armación do debuxo e do seu control dos pigmentos. O proceso cara a diluír a imaxe acentúase.

**O CUARTO PERÍODO (1961/62-1967/69).** O repertorio plástico de Luis Seoane trata temas xa habituais (bodegóns, paisaxes, mulleres), segue a posuír intertextualidade coa literatura, 'historia', tradicións e lendas de Galiza e Hispanoamérica (menos) e agora moito máis coa prensa e o cine, e a permanecer inserido na realidade político-social. As enta a abstracción en suprimir ao deseño o cometido de columna e trabe, e no cromatismo exuberante que, nun primeiro momento, reverte a unhas contor-

nas cada vez menos definidas e que logo desaparecen, nunhas cores que harmoniza co atrevemento do que fai gala o pobo na súas realizacións. A isto únese certa sensorialidade e automatismo como apreciou Córdoba Iturburu:

A las formas ceñidas y cerradas de sus etapas anteriores, al dibujo de contornos precisos dentro de los cuales ajustaban las formas en apretadas síntesis, ha sucedido una especie de manchismo de formas abiertas, de imprecisiones descriptivas, en que el rigor geometrizable anterior ha sido sustituido por la yuxtaposición de amplias manchas tonales de límites movidos de manera sensible. Una sensación de espontaneidad de frescura inventora en la que jugara incluso cierto automatismo<sup>28</sup>.

Nas naturezas mortas ergue cos pigmentos espléndidas oposicións e xustapositions de formas que bastan para pór en pé o cadro. Foxe, aínda que menos, do debuxo sustentante e perfilador, pasando o cromatismo a estruturar unhas iconas que remiten á súa realidade física. Aplica un discurso formal de cores vivas e fortes raramente asimilábeis a figuras xeométricas, unhas iconas que, xustapostas, solapándose ou interferíndose, transfiren densidade a bodegóns nos que son protagonistas (como nos cincuen-

27 O 14/03/1960 di aos Rotzait dos museos que visitou: "Los de arte nuevo son muy ricos en arte 'degenerado' alemán. Sobre todo en Kandinskys, cuya época de 'improvisaciones' me 'dislumbró'. Era desde luego un pintor, mi excepticismo sobre el, producido por la visión de la obra que había ejecutado en París, de la que vi entonces, en 1949, una muestra completa, se vino abajo. Fue además, un gran pintor ruso. Se ve la procedencia en sus obras. Continúa admirando a Klee y a Van Gogh, en uno de ellos está el cuadro, espléndido, imposible de reproducir de los girasoles con su enorme lujo de amarillos y ocre." Na mesma data, escribe a Luís Falcini: "En Munich 'descubrí' a Kandinsky de alrededor de 1912. Realmente un gran pintor, brotándole el color y ritmo de su alma, con la misma intensidad, quizás, con que dejó de brotarle en su última época, más cerebral, de París".

28 Córdoba Iturburu, C., 'Pinturas de Luis Seoane', *El Mundo*, sec. Artes Plásticas - Artistas y exposiciones, Bos Aires, o 4 de outubro 1961.

Muller en espera (serie emigrantes), 1963



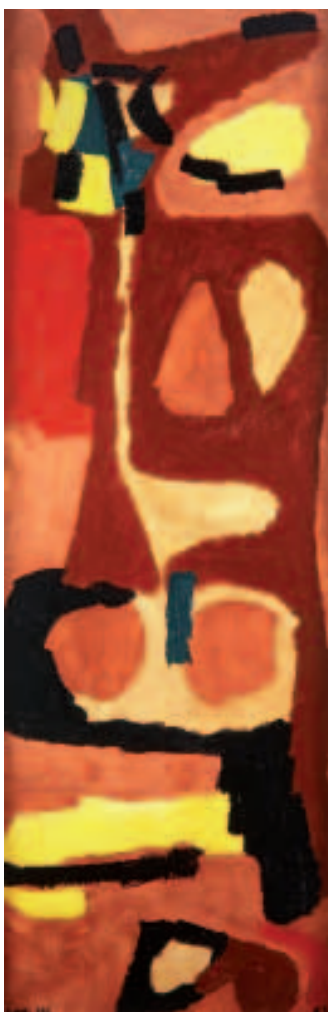


Figura abstrata, 1962  
Paisaxe da ría, 1964



ta) distorsionados obxectos humildes da vida cotiá ou alimentos do común.

Potencia a liberdade na execución nos lenzos onde non aparece a figura humano. Así: "En los paisajes su versión parece más libre que en el planteo de la figura humana. Pero se tiene esa impresión solo por la naturaleza del tema."<sup>29</sup>. Nas paisaxes, coa mancha plana e lisa establece zonas extensas que, a causa do efecto dos contrarios ou da suma, transmiten a sensación de se expandiren. Superficies de cor case pura serven de soporte para óleos nos cales impera a natureza limpa, sen accidentes, nin vexetación; inducen a pensar que ao noso artista lle seduce a enerxía agachada baixo a nudez do telúrico e a inmensidade das masas de auga. Son cadros que nin arrepían, nin angustian; en cambio, obrigan o espectador a sentirse como unha pequena parte do mundo, a meditar sobre o enorme e incontrolábel poder e grandeza primixenia do ecosistema.

Cando presenta soa a figura humano, visualmente ocupa case toda a tea e parece que intenta adiantarse para falar con quen olla. As manchas superpóñense, entrelázanse, saen inequívocas as unhas das outras e plasman a individualidade dunhas mulleres enérxicas, firmes e resolutas, en ocasións robustas, con puxanza e resistencia, e con respostas para as preguntas que se sente obrigado a fa-

cer ao receptor. Simbolizan non só esa muller galega idealizada por Seoane conforme a parámetros de igualdade e de combativa intervención social, senón tamén todas cantas gozan das características das nosas mulleres (de aí a súa universalidade). Son un ideograma e un *topoi*, simbolizan a nosa Terra: non en van titulou un destes cadros (tamén un mural) *Mater Galliciae*. En grupo, cada unha destas mulleres garda a súa personalidade, malia ao pintor non deterse en singularizar a súa fisionomía. Nunca as sitúa nun lugar específico e semellan participar dos mesmos propósitos ou inquedanzas, ou dialogar, aínda que, ás veces, nin se miren ou parezan absortas en pensamentos que o espectador advirte compartidos.

Existe en Seoane resistencia a deixar que a imaxe voe soa ao desprenderse totalmente da realidade de onde sae, por esa resistencia, a súa abstracción non é total. Tomás Barros<sup>30</sup>, sinala tres puntos na súa produción: coincidencias con Miró; relacións ideostéticas con Malevich; e unha visión mítica do mundo. E engade (como nos 50 percibiría Rabanal e anos despois Raimundo Patiño) que o seu grafismo garda ligazóns coas insculturas do neolítico. En canto atinxe ás relacións co pintor ruso, son maiores as de tipo ideolóxico que as

29 S.A. 'Seoane: La incesante aventura', *Argentina Cultural*, Bos Aires, 1970.

30 Barros, T., 'Una faceta del suprematismo pictográfico en la obra de Luís Seoane', *La Noche*, Santiago de Compostela, o 21 de setembro 1963.



Na década dos sesenta, persisten as influencias mutuas entre a súa obra de cabalete, deseñador gráfico, muralista e gravador

estéticas, xa que o noso autor si cre na capacidade da plástica de vangarda para contribuír a rachar con sistemas politicoeconómicos ancorados e inxustos. No entanto, non concibe a abstracción como Malevich: pura, partindo da nada, partindo do cero absoluto. De feito as teas de Seoane sempre evocan o referente, unha característica remarcada polos críticos centroeuropeos que se ocuparon das súas mostras en Alemaña. Ás veces, transfírense a sensación de que a súa abstracción é técnica ou, incluso, de estar cargada de emoción.

Segue a entender a arte afastada de torres de marfil, representativa dunha comunidade e con valor de identidade. Tres premisas que non deslindan do eido persoal do creador, e ao que vulga cal colleita das vivencias nun tempo e nun espazo en interrelación con outros. Un ámbito que Luis Seoane coida en constante construción, baixo a pegada da historia e do que acontece na época máis recente: un espazo relacional que tamén pensa se desenvolve baixo a pegada da cultura, da alta e da baixa, da herdada e da que se está a facer, mesmo cando vive o artista; da popular, dos mitos e das lendas. Para el, o imaxinario do creador está edificado por todos eses factores e vectores:

El artista es pueblo, forma parte de su pueblo y esta integración nacida con él se manifiesta siempre, aun cuando él quiera afirmar, por razones de cualquier índole, una posición distinta a la colectividad a que pertenece.

Es siempre heredero de las diferencias de su pueblo, es la memoria de este (...) El arte estuvo siempre vinculado a un país, a un pueblo. Lo caracteriza una tierra. El país en que nace le imprime una peculiaridad. Entendámonos, tierra en el sentido gallego de país y pueblo es todo uno. Y el planeta Tierra está compuesto de "tierras distintas" (...) El artista nunca se abstrae de la realidad histórica en que vive. El pueblo es país y vive fatalmente su tiempo. (...) El arte siempre está comprometido con la sociedad en que se desarrolla. Si se trata que realice un acto de servicio circunstancial, en cuanto se refiere a su temática, esto no le alcanza en sus valores más profundos, puede el tema, esto si, en algún caso integrarse con estos. Pero el tema no puede ser anécdota circunstancial, sino reflejo de un sentimiento universal que alcance a todos hombres (...) El arte no soluciona nunca nada; lo que hace es mostrar las cosas, descubrirlas, enseñarlas en su particularidad y hondura. Tierra y pueblo marcan para siempre al artista.<sup>31</sup>

Na década dos sesenta, persisten as influencias mutuas entre a súa obra de cabalete, deseñador gráfico, muralista e gravador. El mesmo, en moitas entrevistas, declaracións, prólogos e nun dos seus libros<sup>32</sup> defende esta



Maqueta para *Cinzano*, 1952  
A represión 1, xilografías, 1965  
A represión 4, xilografías, 1965

31 SA., Luis Seoane. *La Voz de Galicia*, Páxina de Artes y Letras, A Coruña, o 12 de setembro 1963.

32 Seoane, L., *El arte mural. La ilustración*,



Manifestación (moitedumes), 1969

productiva simbiose. Para Claiman, a pintura de Seoane enriquecese “[...] con su visión de grabador y muralista; de la primera extrae su concepción de la relación entre línea y plano de color, independientes pero inseparables; y de la de muralista, esa proyección monumental que parecen adquirir sus figuras imponentes”.<sup>33</sup> Son notorias (como era nos cincuenta a pegada da súa pintura na súa escrita) as relacións existentes entre os lenzos e a pintura sobre as paredes, entre certos efectos visuais dos murais e os achados obtidos na xilografía, e Sigward Blum subliña para os tapices achegas de canto aprendeu na pintura muro.<sup>34</sup> Ao contrario que na década anterior, a crítica sinala pouco a pegada das artes gráficas. Iso débese a que a esas alturas do século XX xa fixera máis de vinte murais en edificios de Bos Aires, infinidade de gravados e deixara a un lado o traballo editorial.

Continúa a abordar un mesmo tema con técnicas distintas. É o caso dos óleos e das xilografías baseadas no Meco. Nun deses lenzos, as cores predominantes coinciden (como

op. Cit. ‘El artista siempre es uno, y, su arte resulta indivisible aunque su trabajo se diversifique en géneros distintos’.

<sup>33</sup> S.A. (Claiman, C.), ‘Seoane’, *La Nación*, sec. Belas Artes, Bos Aires, o 7 de setembro 1966.

<sup>34</sup> S.A. (Blum, S.), ‘Wandteppiche un Graburen von Luis Seoane’, *Argentinische Tageblatt*, sec. Bildende Kunst, Bos Aires, o 30 de xuño 1966.

tamén coinciden no óleo *Consello de Burgos*) coas da bandeira do Estado español, e nel un esquematizado grupo de persoas con foches na man avanza contra outra que está soa. Pódese ler como un levantamento popular contra a ditadura. Non se debe esquecer, que as obras en torno á tradición popular do Grove as levou a cabo despois do asasinato pola policía franquista de Julián Grimau. A propia morte do militante comunista elixiuna para gravala e levala á tea, nuns óleos cos que conformou a serie de *O Caído*, cadros que ás veces aparecen reproducidos baixo o título de *Sueño*, *Sueño premonitorio*, etc.

Nin sequera en asuntos como a emigración ou a loita ou os males do pobo, a súa linguaxe se achega á mais habitual que se utiliza nestes temas, e si usa a que empregan outros artistas só preocupados pola picturidade. Pódese dicir que se vale dunha linguaxe denotativa para conformar imaxes racionalmente connotativas. Agora reinterpreta os temas e moldea as figuras con maior liberdade. No entanto, a linguaxe contemporánea dos lenzos propicia que bastantes críticos non advirtan o compoñente social da obra de Seoane, inclusive sucede naquela onde trata abertamente o doloroso mal da emigración. Si se decatan da súa intelixencia e precisión na planificación dos lenzos, de como a disolución da imaxe vai gañando terreo ou dos influxos do Medievo, da arte popular, da cultura galega, e das vangardas históricas. Isto xa acontece desde 1952, e incrementase nos sesenta e seguirá ocorrendo até 1979, ano en que morre. Nos gravados minórase algo, porque os explícitos nomes cargados de semantividade que lles adxudica, os temas, ou a actualidade dos asuntos, impide que sexa difícil circunscribirse só ao aspecto formal do discurso. Este último acontece en carpetas como *La represión*, *Intentando golpear ideas*, *O conde asasino de Sobrado*, etc., e é o primeiro en series de óleos como *O caído*, *Esperando*,



*Emigrantes no parque, Moitedumes, etc.*

Un estudoso entón próximo ao marxismo coída que, nesta etapa, diminuíu a transcendencia e relevancia do tema<sup>35</sup> na obra de Seoane. Pola contra, outro que se sitúa dentro da análise formalista en voga, olla “[...] alusiones de contenido social”<sup>36</sup>. Outro pro-republicano que a coñece desde bastante atrás afirma que: “La vertiente social, tan evidente en el pintor como la puramente artística, se encuentra servida por recursos de gran delicadeza.”<sup>37</sup>. Osiris Chierico acepta a opinión de Julio E. Payró do influxo de Matisse no vitalismo, de Leger na veta popular, de Picasso na expresividade, de Klee na fantasía e a de Torres García na disciplina formal, mais afirma que iso non exclúe da súa obra: “[...] el combate, la crítica, la sátira, la agudeza, la polémica, el compromiso, ingredientes que participan en la obra de Seoane más acá y allá de la imagen, de lo que representa [...]”<sup>38</sup>. Mais a maioría dos comentaristas e críticos detéñense e cinguense ao aspecto lingüístico e estiman que a ‘literatura’ supón unha tacha *per se*:

En esta ocasión las pinturas de Seoane, tan simples como simples texturas, están libres de segundas intenciones (...) quieren ser pintura solamente y que tal vez por eso están lindando de una parte con la pintura abstracta y, de otra parte, con la pintura informalista (pinturas que serían sus divergentes y complejas consecuencias últimas) y que asimismo son consecuencia de un expresionismo tan artísticamente evolucionado que han perdido su fundamental subje-



Emigrante esperando, 1967

tivismo (...) “Recordante en la ría” y “Mendigos de romería”- estos dos cuadros, en cuanto son pintura, carecen en absoluto de “literatura”. Nadie podría hallar en ellos ni significados, ni vislumbres de íntimas tragedias o de espectaculares dramas sociales ¿Se trata pues de pintura meramente decorativa? Yo creo que en el buen sentido del concepto, si lo es.<sup>39</sup>

En torno a mediados de 1967 empezan os ensaios que, despois de dous anos, rematarán por outorgar vida por separado ao trazo e á cor para, ao se complementaren, erguer a imaxe. Trátase dunha independencia non total, pois visualmente emerxe unha icona aberta, unitaria e totalizadora e, por expansiva, forzando a intervención do receptor. Vese nos óleos que, por precaución, na época de Franco expón baixo o nome de *Moitedumes* (1969), e

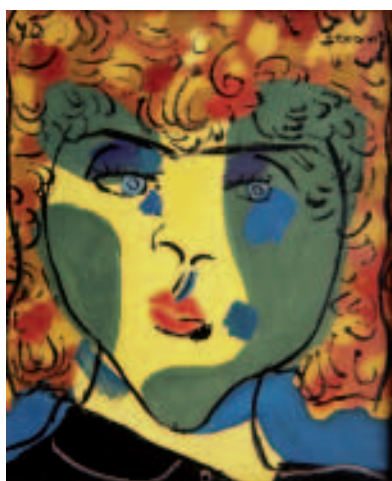
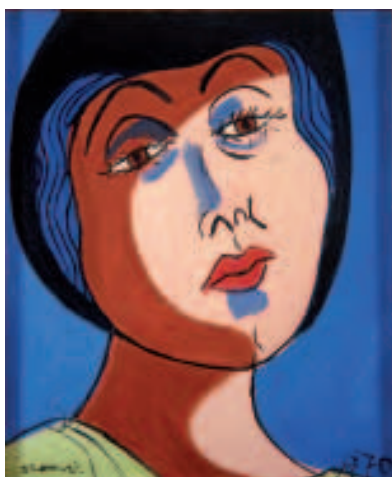
35 Bozal, V., ‘Nuevas formas de expresión III. Luis Seoane’, *La Voz de Galicia*, A Coruña, o 31 de xullo 1964.

36 Glusberg, J., ‘Luis Seoane en Maipú 466’, *Análisis*, Bos Aires, o 8 de novembro 1965.

37 S.A., (E. Azcoaga), ‘Seoane’, *Pueblo*, Madrid, o 22 de abril 1967.

38 Chierico, O., ‘Pintura para decir sí’, *Confirmando*, sec. Plástica, Bos Aires, o 18 de xullo 1968.

39 S.A., ‘La exposición de pintura gallega...’, *La Noche*, Santiago de Compostela, o 11 de xuño 1964.



Mar do Orzán, 1973  
Bárbara La Mar, 1970  
Mae Murray, 1970  
Pola Negri, 1970



que parten das manifestacións que se celebran en toda Europa (onde el está até abril de 1968 e logo nos primeiros meses de 1969) a raíz do maio francés de 1968, da de México DF. na praza das Tres Culturas, así como das celebradas nos EUA contra a guerra de Vietnam e a prol do recoñecemento dos dereitos civís da etnia negra. Nesta serie *Manifestacións*, á cal agora nos estamos a referir, resulta clara a pegada de Klee no vivaz contrapunto entre os pigmentos e as liñas curvas colocadas sobre as manchas co fin de dinamizalas e orientalas. Orquestra deste xeito o ritmo das informes masas de xente que anima e 'personifica', e que nos traen a memoria o movemento que caracteriza a obra plástica de Giacomo Balla.

**O QUINTO PERÍODO (1968/70-1979).** A composición descansa sobre o cromatismo, mentres o deseño móvese sobre el, ou ao seu carón e, en ocasións, adquire carácter de signo. Mais esta aparente disociación constrúe unha imaxe indivisa. Forxa lenzos vivos porque dota as manchas de corpo e dinamismo, e as liñas por riba ou ao carón delas obran cal grafismos que semellan bailar. A partir de 1970, Seoane recorre a unha linguaxe formal estruturada a modo de pistas de significación paralelas, mais que opticamente se fusionan, ao se fundiren o trazo e a cor, xerando iconas rexas e con pulo, que non xorden, nin acadan entidade e sentido sen os solapamentos, superposicións ou diverxencias: necesitanse para compor as formas

abstractas ou moi pouco figurativas que afloran grazas ás interrelacións entre pigmento e debuxo. Ao igual que nas etapas anteriores, non pinta en exclusiva deste xeito en todos os óleos, mais si nunha grande parte, sobre todo nas paisaxes.

Executa a obra con velocidade mais non con automatismo, xa que esa linguaxe non mana da espontaneidade, senón da elaboración e de procurar extraer todas as posibilidades á utilizada desde anos antes. Como observou trinta anos atrás Blum<sup>40</sup>, non só pinta, senón que tamén pensa. O noso artista pretende que asimilemos mediante a intelixencia emocional e o entendemento sensitivo unha pintura equidistante dos sentidos, do sentimento e da proposición mental que esixe a interlocución. A obra desta época non convida ou demanda a comunicación co espectador, senón que lla exige e o empraza. Conquista o diálogo porque exerce unha poderosa atracción sobre a mente, os sentidos e a sensibilidade do receptor, a quen arrinca da pasividade, somete unha inquisitiva introspección e obriga interactuar con ela.

Á diferenza de moitos dos seus colegas coetáneos seguidores dos 'ismos' que se desenvolveron entre as décadas dos corenta e os oitenta do século XX, Luis Seoane non renega

40 Blum, S., 'Zeichnungen argentinischer Males, Luis Seoane', *Argentinische Tageblatt*, sec. Bildende Kunst, Bos Aires, o 16 de agosto 1952.



El declarou que os canons ou as modas non evitan que o creador plasme canto leva consigo da herdanza, dun xeito de ser, de pensar, de pertencer a un determinado pobo

da plástica das vangardas do primeiro terzo desa centea, mais tampouco da deses anos. El mesmo declarou: "El artista se debe al mundo, tiene que vivir su época [...]. Yo adopté todo lo que me podía ser útil de los distintos estilos [...]."<sup>41</sup> Non quere, e ademais é consciente de que non pode, partir de cero: un proceder en consonancia co seu xeito de concibir o creador como portador dun código cultural e dentro dun horizonte de expectativas. Sabía que a obra 'reflicte' a cultura herdada e a adquirida, o pensamento e as vivencias, a problemática da sociedade que o propio artista contribúe a desenvolver. El declarou<sup>42</sup> que os canons ou as modas non evitan que o creador plasme canto leva consigo da herdanza, dun xeito de ser, de pensar, de pertencer a un determinado pobo. Segundo Osiris Chierico<sup>43</sup>, o imperecedouro da súa pintura estriba na súa autenticidade, en partir dos elementos socioculturais consubstanciais a súa identidade galega, das ansias a afogar a inxustiza e da emoción reflexiva.

Nesta etapa, modela a natureza máis liberada do figurativismo, con paixón, valéndose de exultantes

pigmentos e do movemento dos trazos que os acompañan de preto e de lonxe, danzando ou permanecendo estáticos sobre eles para así resaltar as vibracións da cor. As paisaxes de terra son descarnadas, as de mar duras ou violentas, e todas olladas máis coa alma que coa vista. Son de corte expresionista, froito da reelaboración a partir da desazón que provoca o exilio e do embate que lle supuxo voltar a mirar as de Galiza con máis vagar que na década anterior. Raul Chavarri opina: "[...] se lanza al descubrimiento del paisaje como si lo encontrara por primera vez, como si se abriera ante sus ojos de una manera inédita."<sup>44</sup> El, no prólogo de *Oito cabezas e dez paisaxes* (1958), conta que se prohibiu pintar a Terra da súa infancia.

En comparanza coa figura humana ou o bodegón, no óleo Seoane abordou pouco a paisaxe, fixo máis en apuntes, deseños e acuarelas. De 1963-66 datan as abstractas do val de Savoia e dos Alpes. Delas dixo Amaya Hernández: "En los paisajes sólo leves manchas, impresiones abstractas como el perfume que deviene en nostalgia o añoranza del aletear de un pájaro."<sup>45</sup> Dez anos despois, o artista

O proceso de Burgos, 1971

41 S.A., 'Luis Seoane: la sintetización de las formas', *Arte y Cultura*, Bos Aires, outubro 1978.

42 Rivas, M., 'Luis Seoane: Eu sintetizo e idealizo a paisaxe', *El Ideal Gallego*, A Coruña, o 2 de outubro 1975.

43 S.A., (Osiris Chierico), 'Signo de lo popular', *Confirmando*, sec. Plástica, Bos Aires, o 18 de setembro 1972.

44 R.Ch. (Chávarri, R.), 'El constante retorno de Luis Seoane', *Flaschmen*, Madrid, xuño-xullo 1973.

45 S.A., (Hernández Rosselot, A.), 'Imaginería Poética, gravados y pinturas', *La Ración*, Sec. Notas de Arte - Cuadros y Exposiciones, Bos Aires, o 18 de decembro 1976.





Crucifixión, 1974

precisa das súas paisaxes sobre a tea "[...] están en el mundo pero no en ningún lugar concreto"<sup>46</sup>. Na década dos 70 fíxase na montaña ou no mar para executar lenzos con grande potencia e que semellan estruturados ao modo das composicións da segunda escola de Viena. A música, que sempre impregna a súa obra introducida polo ritmo e a polifonía coral das manchas e o deseño, escóitase nelas interpretada polo vento cortante ou o bramar dunhas ondas-mancha, sobre as cales se superpón un debuxo ondulado, ás veces, case quebrado.

Para José Hierro toda a produción do noso autor posúe ironía porque exhibe de Galiza unha enganosa visión leda, agachando os contidos dramáticos detrás dun mundo de aparente graza e fermosura externa,

46 Guindal, M., 'Luis Seoane expone en Madrid', *La Voz de Galicia*, A Coruña, o 30 de abril 1975.

á cal a musicalidade da linguaxe non resulta allea:

...un tejido sonoro, sobre el cual destaca, asciende y desciende en la escala, traza adornos y mordientes la voz solista: la línea, la melodía (...) la línea vive y adquiere su última dimensión gracias a ese color. Seoane no lo concibe como un pariente pobre, sino como caja de resonancia que hace posible la riqueza de armónicos. Al igual que la cuerda de la guitarra, no daría sonidos sin la existencia de la caja, el dibujo de Luis Seoane no resonaría sin el color.<sup>47</sup>

Os campeciños e labregos de Seoane remiten a Galiza, ao tempo que coa esencialización que lles imprime, pasan a converterse en símbolo da cantos cultivan a terra en calquera parte do planeta. Desde mediados dos cincuenta, as figuras femininas que pinta soas carrexan o hieratismo e solemnidade das deusas e demoradamente se foron transformando en arquetipos de mulleres que non se arredan. A súa factura de agora responde a un discurso formal que el mesmo resume:

El tema más importante de toda mi obra es el estatismo de la figura humana, convirtiéndolo en intemporal (...) Lissitzky, el gran constructivista ruso, escribió en un ensayo referido a la estructuración de espacios, que el color es una piel sobre un esqueleto, pero, en mi caso me he esforzado en señalar el esqueleto sobre esa piel. Una cualidad que ha distinguido mi labor de pintor, creo yo que ha sido el color.<sup>48</sup>

O número de bodegóns diminúe nos setenta, malia ponderar a súa execución como unha práctica imprescindible polas ensinanzas que extraía para o resto da súa obra. Para Luis Seoane, pintar naturezas mortas non se limitaba a un exercicio de estruturación do

47 Hierro, X., 'Seoane, ironía gallega', *Nuevo Diario*, sec. Arte - Exposiciones, Madrid, o 11 de maio 1975.

48 Fernández Braso, M., '¿El mismo Seoane?', *ABC*, sec. Crítica de Exposiciones - Formas y Palabras, Madrid, o 11 maio 1975.

espazo, de debuxo, de experimentación coa interacción dos pigmentos ou destes co deseño; constituía un problema de composición na súa totalidade, un traballo de arquitectura plástica que el comparaba co ensaio para o caso dos escritores. Nesta etapa, os bodegón singularízase por un figurativismo moi esquematizado, e por trazos enriba ou ao lado de manchas de cor intensas e planas. Sobre ese arquipélago cromático empraza signos que imprimen sentido ao conxunto e que constrúen a minorada figuración dos elementos que arman unha imaxe que aparece nun espazo bidimensional.

Tamén pinta *Cristos obreiros*, uns lenzos nos cales así mesmo tamén emerxe o compoñente épico da produción de Seoane. Cando os amosou en 1974 en Bos Aires e en Madrid en 1975, ninguén os vinculou co distanciamento brechtiano, xa aplicado por el na peza teatral *La soldadera* (1957). E estraña, porque Brecht nos setenta xa era moi admirado polos intelectuais da esquerda. Porén, en 1976 Nelly Perazzo escribiu:

Sus cristos no son sentimentales, como no es sentimental el Guernica de su compatriota Picasso. Brecht diferencia entre el teatro dramático que sumerge y anonada al espectador en la acción escénica y el teatro épico que lo saca de los acontecimientos para enfrentarlos y reflexionar sobre ellos. El carácter épico de los cristos de Seoane está en presentar el sufrimiento como una contingencia dolorosa no como la muerte definitiva del hombre<sup>49</sup>.

Xa en 1954 ilustra cun cristo vestido con pantalón e camisa o seu relato *Un Cristo na montaña* que publica na revista que entón dirixe, *Galicia Emigrante*. É xa un adianto destes que agora executa ao óleo e que se deben relacionar coa situación política neses anos de España e de Arxentina e coas doutrinas do concilio Vaticano II e as súas repercusións en América Latina. Seoane, desde sempre convencido de



Paisaxe en verán, 1974

que a forma transmite contidos, dixo: “Los cristos siempre hay que pintarlos en la época en que el artista vive. Por eso a este le he puesto pantalones y camisa blanca, es una especie de cristo obrero.”<sup>50</sup> Os da década de 1970, son de cores ásperas, contrastados e fortes e os “[...] trazos caligráficos que no ciñen contornos, sugieren volúmenes en el plano o se independizan de este último con un juego ágil y nervioso.”<sup>51</sup>

A linguaxe das teas desta xorne, impide (como impedía en 1952) que algunhas persoas capten o que se agacha detrás, por estaren afeitas a mirar a plástica con criterios que se apartan moi pouco da modelización realista máis tradicional. Aínda hoxe, unha boa parte dos receptores non se desprenderon dos discursos máis habitualmente empregados para mostrar feitos dramáticos. Ademais, baixo o peso do formalismo da linguaxe considerada contemporánea, da utilizada na publicidade ou en obras onde prima o concepto de autonomía da arte e a estrita picturicidade, efectúan unha lectura perversa, cando esa linguaxe actual se aplica a obras icónicas con intencionalidade política ou con tese de tipo combativo.

As series *Cristos obreiros* e *Manifestacións* confirman a opinión de Xerónimo González, para quen, de acor-

50 Guindal, M., ‘Luís Seoane expone en Madrid’, *La Voz de Galicia*, A Coruña, o 30 de abril 1975.

51 Monción, H., ‘S.T.’, *La Opinión*, sec. Plástica, Bos Aires, o 22 de novembro 1974.

49 Perazzo, N., ‘Luís Seoane en Bonino’, *Lyra*, Bos Aires, agosto 1976.



Campesina, 1976



Pardo de Cela executado, Guerra Irmandiña, xilografías do álbum "Imaxes de Galiza" coloreadas a man

do con García-Sabell, o noso artista se caracteriza pola radicalidade vivencial. Mais este profesor da universidade de Ontario preguntábase: "¿Y en qué consiste esa radicalidad? Aquí discrepamos con Domingo García-Sabell. Creo que se trata de una concepción política del mundo, de una toma de bandos, de posiciones desde las cuales cada uno lucha con las armas que tiene. Seoane tiene dos: la pintura y el verso."<sup>52</sup>

Desde inicios dos sesenta, a súa linguaxe posuía coincidencias co estilo entón *à la page*, a causa da cor forte, viva, plana, contrastada e lisa, aplicada en grandes áreas. O noso artista remitía este ponderábel a case corenta anos antes: "En ciertos aspectos hasta me considero un precursor de los pops; ya desde la época de la guerra de España empecé a pintar figuras plenas, sin tizaciones, sin texturas, usando colores puros."<sup>53</sup> Asemade, manifestou:

Mi pintura recuerda los colores pop, y todo eso por una sencilla razón. Veinte años antes que ellos ya hacia todo esto (...) hay en ella esa coincidencia con los jóvenes debido seguramente a mi desdén, viejo ya, hacía lo que se venía llamando materia. (...) Mi tendencia fue siempre hacia colores planos. Esa película maravillosa de los Beatles "Submarino Amarillo" está hecha con contrastes de tonos en todos sus planos, como sucede en gran parte de la pintura de hoy.<sup>54</sup>

A *pop art* atópase lonxe dunha produción como a de Seoane enraizada na cultura e na problemática da nosa Terra, nos feitos que ocorrían no tempo en que pintaba: "Yo no hice pintura *pop* aun habiéndome adelantado a ella en muchas cosas, porque el *pop* es una cosa distinta; intervienen en él otros

elementos y una temática muy particular que no hay en mi obra, pero me siento mucho más cerca de un 'pop' que de un impresionista"<sup>55</sup>. Lorenzo Varela acreditaba que foi a arte medieval e a popular as que o encarreiraron cara a unha linguaxe tan preto desa tendencia, e que a crítica tardou en apreciar as súas cores: "[...] los entendió cuando los vio en las ropas de las nuevas generaciones, en la alegría violenta del arco iris explosivo en que tiene su trono el Poder de la Flor, el Poder Joven, así como en los cuadros mejores de la pintura pop."<sup>56</sup> Trátase dunha aseveración expresada antes por Seoane: "Me han considerado un precursor de *pop*. Seguramente por los tonos planos. Cuando era joven 'los consagrados me decían 'afichista'. Quizá les faltaba información. No sabían lo que entonces hacía Leger en Europa [...]."<sup>57</sup>

Resulta lóxico que un artista<sup>58</sup> que asigna a toda a súa produción unha intencionalidade sociopolítica non compartise a poética uniformizante dos novos pseudo-dadas domesticados polo capitalismo, que non lle interesase o seu discurso globalizador, de perversión das diferenzas e de banalidade.

55 Conde Murúais, P., art. cit., 1970.

56 Varela, L., 'Seoane, paz en la guerra', *Clarín*, Las Artes al Día, Bos Aires, o 13 de setembro 1972.

57 Feullaide, J.P., 'Luís Seoane: De la vida a la pintura y viceversa', *Dinners*, sec. Arte, Bos Aires, xullo 1972.

58 Carta do 27/01/1969 aos Lifschitz: 'Paul Klee pintó siempre signos y los acompañaba de flechas indicativas, números, letras, igual que Torres García mas tarde, y Miró y A. Gorky en EEUU, por poner cuatro ejemplos. Llegaron a su lenguaje propio, a su lenguaje de señales, esquemmatizando su mundo. No otra cosa hizo Picasso siempre. Por mi parte trato trato de hacer algo parecido. Algo muy distinto a los desaparecidos 'pops', que lo que hicieron fué copiar rigurosamente la bandera de EEUU, por ejemplo, de igual manera que otros pintores copian una vaca, o una hamburguesa, o una lata de conservas, o si la reproducen en escultura lo hacen con una técnica parecida a que sirve para hacer mascarillas.'

52 González Martín, J.P., 'Luís Seoane entre la poesía y la pintura', *Cuadernos Hispánicoamericanos*, nº 270, Madrid, decembro 1972.

53 Seoane, L., 'Luís Seoane', *Clarín*, revista de Clarín, Bos Aires, o 2 de marzo 1972.

54 Conde Murúais, P., 'Diálogo con Luís Seoane', *Chan*, sec. Arte, Madrid, 2ª quincena de maio 1970.



Coñecía ben a poética da *pop art*. Así, cando en 1970 representa Mae Murray, Pola Negri, Bárbara Lamart ou Marlene Dietrich, non pinta o seu retrato, senón o 'produto' Lamart, Dietrich, etc.,: a imaxe das *star systems* fabricada polas produtoras de cine e a publicidade e vendida a través dos media.

Luis Seoane: "[...] resucita del arte plástico gallego signos heredados que perdieron todo el sentido formalista. Como el *ridge cleaver*, piensa que un pueblo sin cultura está a merced de los que le imponen la suya, y lucha por demostrarle al pueblo gallego que tiene una."<sup>59</sup> Sérvese da temática dar a coñecer aos galegos a súa historia, pór en valor a cultura popular e as lendas, reactualizar acontecementos do noso pasado, dos que non lle interesaba tanto a veracidade como a súa fasquía de mito coa posibilidade de inducir á acción. Interpretaba os cadais, fazañas ou xestas agachadas do noso pobo, cal axentes sociosemióticos con potencia para concienciar, nadas do intercambio entre a historia e a imaxinación popular que, ao subliminar, proxecta desexos de afirmación e éxito e, en consecuencia, procurou adxudicarlles valor de uso político no século XX e, en función del, moldéaos plástica e conceptualmente:

¿Es que no existe épica en Galicia, [...]? ¿Y que es la pintura de Seoane, los grabados, los murales, los poemas, los ensayos, la cerámica, el teatro, la obra entera, sino una épica en que el héroe es el hombre gallego anónimo, el hombre que desde la "castra y doma" de los Reyes Católicos hasta la diáspora, no ha hecho otra cosa que morir y resucitar<sup>60</sup>

A obra de Seoane porta os ideoloxemas que integraban o seu esquema mental. Procede co empeño de comportarse cal revulsivo que esperte a vontade de pertencer a unha nación con cultura



El e ela, 1976

e historia propia<sup>61</sup> e de contribuír ao seu progreso. Para Alberto M. Perrone: "Todo su trabajo fuera de España, estuvo alimentado por esa voluntad de que Galicia no se olvidara, que se exaltaran sus valores como pueblo, que se reconocieran sus excelencias."<sup>62</sup> De aí que efectúe unha consciente e premeditada mitificación da nosa historia, que mesture o real coa fantasía, que erga á categoría de protagonista o pobo galego, esto último unha posición moi en consoancia co seu nacionalismo marxista. Apela ao mito, porque este afianza os valores da comunidade, actúa de axente identitario, posúe capacidade para non inducir ao esquecemento e de reforzar o empeño de existir como nación. Xa no xornal de Rodolfo Prada lese: "De la legión de valores de la Galicia peregrina, excepción hecha del inmortal Castelao, ha sido Luís Seoane, el que realizó la labor más constante, fecunda, y lúcida a favor de Galicia en estas tierras<sup>63</sup> ■

61 Carta a Lorenzo Varela do 11/07/1967: "Llevamos un mes en El Castro [...] Desde hace días puedo, sin embargo, escribir y dibujar y ahora tallar una serie de jarras con cabezas de personajes medievales gallegos con la intención de que la historia de este país se aprenda en bazares y tiendas, que parece ser la única manera de hacer popular esa historia."

62 Chierico, O., "Una existencia que, como dijera Julio Payró de su obra, fue buena como el pan", *Convicción*, Bos Aires, o 7 de abril 1979.

63 S.A., 'Resonante triunfo de Luís Seoane', *Opinión Gallega*, Bos Aires, novembro, 1962.

59 Chao, R., 'Seoane en Aele', *Triunfo*, sec. Espectáculos, Artes y Letras, Madrid, o 3 de maio 1975.

60 S.A., 'Luís Seoane vuelve a La Pampa', *La Vanguardia*, Barcelona, o 15 de outubro 1974.