



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULDADE DE FILOLOXÍA

MESTRADO DE LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

**AS *FIGURACIÓS* DE LUÍS SEOANE COMO
CREACIÓN HÍBRIDA**

AUTORA: M^a MICAELA REI CASTRO

TITOR: CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

V^o B^o DO TITOR:

ANO 2013

ÍNDICE

Resumo	4
Introdución	5
As <i>Figuraciós</i> de Luís Seoane	8
• A relación entre o literario e o plástico na obra de Luís Seoane	8
• A concepción artística de Luís Seoane	16
• As ilustracións de Luís Seoane	21
• O retrato en Luís Seoane: os antecedentes ás <i>Figuraciós</i>	33
• As <i>Figuraciós</i> como creación híbrida	39
Conclusión	54
Bibliografía citada	57
Índice e procedencia das figuras	59
Anexos	61
• Anexo 1: “O pintor esiliado”	61
• Anexo 2: “Debullando patacas”	63
• Anexo 3: “As mazás”	64
• Anexo 4: “Cortando a herba”	65
• Anexo 5: “A malla”	66
• Anexo 6: “Verdadeiro sucedido nun Nadal”	67
• Anexo 7: “Emigrante”	70
• Anexo 8: ‘Figuración Ricardo Carballo Calero’	71
• Anexo 9: ‘Figuración Ánxela Davis’	72
• Anexo 10: ‘Figuración Hair (pelo)’	73
• Anexo 11: ‘Figuración Atahualpa Yupanqui’	74
• Anexo 12: ‘Figuración William Calley’	75
• Anexo 13: ‘Figuración Xulio Cortázar’	76
• Anexo 14: ‘Figuración Pablo Picasso’	77
• Anexo 15: ‘Figuración Otero Pedrayo’	78
• Anexo 16: ‘Figuración Bernadette Devlin’	79
• Anexo 17: ‘Figuración Arturo R. Villafranca’	80

- Anexo 18: ‘Figuración Vinícius de Moraes’ 81
- Anexo 19: ‘Figuración Isaac Díaz Pardo’ 82
- Anexo 20: ‘Figuración Raphael’ 83
- Anexo 21: ‘Figuración Andrés Fernández Albalat’ 84
- Anexo 22: ‘Figuración Alejo Carpentier’ 85

RESUMO

O obxecto de estudo deste traballo son as *Figuraciós* da autoría de Luís Seoane, analizadas desde o punto de vista do seu carácter híbrido e interartístico. Desde esta perspectiva de análise demóstrase a complementariedade e a fusión plena exercida entre a sección plástica e a sección literaria que integra cada unha das ‘figuraciós’ desta obra, acadando os propósitos didácticos e pedagóxicos, comunicativos e ideolóxicos pretendidos polo autor. Así, sitúase a obra como unha mostra singular da integración das manifestacións plásticas na literatura, inseríndose, á súa vez, na concepción interartística defendida por Seoane e no universo creativo do autor. Por tanto, o carácter híbrido e o aproveitamento das relacións entre as artes caracteriza esta obra polos elementos de dinamismo e de orixinalidade.

INTRODUCCIÓN

Este traballo preséntase como un proxecto de fin do Mestrado *Literatura, Cultura e Diversidade*, impartido na Facultade de Filoxía da Universidade da Coruña. O proxecto perfílase a modo de memoria ou estudo co fin de aplicarmos e demostrarmos os coñecementos adquiridos ao longo do curso 2012-2013. No amplo elenco de posíbeis liñas a seguir, decantámonos pola elección dunha temática integrada nas “Relacións entre literatura e artes plásticas nas literaturas contemporáneas”. En concreto, trataremos as *Figuracións* da autoría de Luís Seoane co propósito principal de pór en valor o seu carácter híbrido, compósito e interartístico.

Dun modo xeral, adiantamos que as *Figuracións* se corresponden cunha serie de textos con imaxe publicados cada domingo por Luís Seoane no xornal coruñés *La Voz de Galicia*, entre os anos 1971 e 1977. En cada ‘figuración’ o autor achega unha información determinada dunha persoa coñecida que destaca nun ámbito artístico concreto, acompañando o texto dun retrato deseñado desa personaxe. As *Figuracións* foron recompiladas en dúas edicións distintas; a primeira sae do prelo da man de Lino Braxe e Xavier Seoane no ano 1990 e, catro anos máis tarde, publícanse nunha edición máis completa de *La Voz de Galicia*. Estas dúas edicións son o material básico de que partimos para o noso estudo.

Como xa sinalamos, con este estudo pretendemos demostrar o aspecto interartístico e híbrido das *Figuracións* así como, amosar a complementariedade e integración plena da parte textual e da parte plástica que conforma cada ‘figuración’. En primeiro lugar, para podermos conseguir estes propósitos, presentaremos a grandes trazos o panorama da relación entre o ámbito plástico e o ámbito literario mediante un moi breve percorrido ao longo do tempo. A seguir, deterémonos na estreita relación dos dous espazos creativos no conxunto da obra de Luís Seoane, servíndonos da concepción artística do autor, recollida nos seus escritos sobre arte e prólogos de diferentes libros da súa autoría. Como punto de aproximación á explicación das *Figuracións* e, concibindo o traballo como un proceso gradual, trataremos o labor de Seoane como ilustrador, por

corresponderse a ilustración co xénero en que mellor se sintetiza o vínculo interartístico. Outro elemento aproximativo para o núcleo central deste estudo constitúeno os retratos de tipo plástico e de tipo literario por el realizados, como antecedentes da obra que analizamos. Posteriormente, propómonos levar a cabo unha análise detallada de tipo descritiva e interpretativa da obra, introducindo diferentes ‘figuracións’ paradigmáticas, coa finalidade de comprender a súa concepción e a súa dinámica. E, desta forma, aportaremos as distintas conclusións extraídas arredor das *Figuracións* e, a respecto da súa relación co universo creativo e ideolóxico do artista.

Partindo destes obxectivos, poremos en relevo a complexidade da figura de Luís Seoane e do seu traballo creativo que se sintetiza en sinxeleza, precisamente, a través do establecemento de múltiples conexións interartísticas e da insistencia de diferentes motivos para converxer nun ideal determinado, difundido mediante a actividade artística. Estes factores son os que fundamentalmente motivan a nosa escolla para desenvolver un traballo sobre esta temática concreta, alén do interese persoal pola conexión da literatura con outras artes, en especial coas plásticas. E, nesta liña, consideramos a Luís Seoane o escritor galego esencial nese tratamento determinado que produce en nós unha fascinación especial. Dentro do espazo creativo de Seoane, optamos polas *Figuracións* por elevar a integración da plástica na literatura ao máximo nivel, mediante o elemento da complementariedade dialoxal e, á súa vez, polo noso propósito de salientar a importancia desta obra ao considerala orixinal na súa concepción, mais pouco coñecida en relación á totalidade da súa produción.

Para a elaboración deste traballo baseámonos en diversos materiais claves para acadar os obxectivos pretendidos, de entre os escasos traballos que se teñen aproximado analiticamente a esta obra compósita. Comezando polas dúas edicións –antes mencionadas– que recollen a serie das *Figuracións*, á súa vez, estas precédense duns breves estudos de grande utilidade, escritos por Domingo García Sabell e Xosé Díaz na publicación de *La Voz de Galicia* e na outra edición da autoría de Lino Braxe e Xavier Seoane. Estes dous autores editaron tamén unha recompilación de textos sobre arte do autor, *Luís Seoane, textos sobre arte* (1996), fundamentais tamén para coñecer a súa concepción artística e creativa. Por outro lado, dentro da información sobre a ilustración, resulta moi relevante o libro *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (1994) da autoría de Xosé Luís Axeitos e, de novo, Xavier Seoane. Ao

mesmo tempo, servímonos doutros materiais primarios do pintor e escritor como a *Obra poética* (1977), editada por Basilio Losada, e os catálogos *Luís Seoane: pinturas, debuxos e gravados* (1999) e *Luís Seoane: mostra antolóxica* (1989) que, mostran parte da súa obra plástica, precedidos de textos de interese. Alén destes materiais, auxiliámonos tamén da revisión crítica de todos e cada un dos materiais de que partimos para reforzar e contrastar a información achegada, a pesar de que fundamentalmente o noso obxectivo principal consiste en basearnos na análise de elaboración propia arredor dos materiais de Seoane, así como da información que el mesmo aporta nos seus escritos, introducindo diferentes citas. Co obxectivo de enriquecer este traballo mencionaremos algunhas relevantes figuras da crítica e da creación, como a autora portuguesa de dupla obediencia plástico-escritural Ana Hatherly.

Por outro lado, parécenos lóxico incluír diferentes ‘figuraciós’ en anexos para non falar nun certo vacío referencial e para facilitar o seguimento do conxunto deste estudo, á vez que recolleremos outras imaxes de manifestacións plásticas de Seoane ao longo do corpo do traballo e algún poema en anexos.

Antes de finalizar esta epígrafe introdutoria, establecemos un breve inciso que posibilita a comprensión do traballo: Canto o título da obra, como se pode percibir, mantemos fielmente a escrita do autor, co plural na forma dialectal propia; unha segunda observación di respecto a que utilizaremos a designación de ‘*Figuraciós*’ para referirnos á obra no seu conxunto, mentres que, ‘figuración’ ou ‘figuraciós’ – dependendo de se se trata de unha ou varias e, mantendo tamén a forma dialectal– para aludir a un texto coa imaxe correspondente sobre unha personaxe determinada ou a un grupo concreto, sen referirnos á colectividade da obra.

Finalmente, quería agradecer ao profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro o seu labor de dirección, orientación e supervisión, así como tamén desexaría manifestar a miña gratitude para con todas aquelas outras persoas que me axudaron durante a elaboración deste traballo e, en xeral, ao longo dos estudos deste mestrado.

AS FIGURACIÓS DE LUÍS SEOANE

A RELACIÓN ENTRE O LITERARIO E O PLÁSTICO NA OBRA DE LUÍS SEOANE

Como punto de partida, introduciremos a modo de panorámica xeral as relacións entre os ámbitos da plástica e da escrita ao longo do tempo. Así, sintetizaremos a grandes trazos as liñas mestras do complexo e produtivo relacionamento interartístico desde unha perspectiva histórica e seguindo basicamente a síntese exposta polo profesor Martínez Pereiro en *A man que caligrafando pensa* (2010). Iniciaremos este percurso da man de Aristóteles, que compara na obra *Poética* a pintura e a poesía –poesía co sentido de literatura–, afirma a proximidade e coincidencia como artes imitativas en relación aos obxectos tratados, así como a súa diferenza a respecto dos medios de que se serven: cores e palabras. A partir de aí, comeza no espazo cultural hespérico unha sinuosa e polémica relación entre ambas manifestacións artísticas, que se prolonga até hoxe en día, de xeito plural e tenaz.

Lévase a cabo unha procura diversificada, segundo as liñas oscilantes da semellanza, da síntese, do paralelismo, da mestura e máis da utópica fusión entre o campo do plástico e do literario, da que, en gran medida, se ocupará a cultura occidental, en que ambiental e tematicamente se adscribe de forma necesaria esta disertación. No período da constitución da cultura europea, co decurso da progresiva implantación do pensamento relixioso cristián, o confronto primordial entre o escritural e o icónico e a posterior recomposición das súas realizacións alicerzan, de maneira paradoxal, a ansia de proximidade e entrecruzamento. No século XIII as artes e o pensamento artístico evolúen esteticamente cara un equilibrio integrador, tras o combate de intencións excluíntes, en ámbito relixioso, entre a letra e a imaxe, entre un pensamento racional –de xerarquización do real– e un pensamento de tipo máxico –simpatizando con representacións que substitúen a realidade. Isto é, entre a freudiana

‘abstracción intelectual’ da escrita e a ‘percepción sensorial’ da pintura. Pois, como suxire Facundo Tomás na obra *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imáxenes en la conformación del pensamiento europeo* (1988) no proceso dialéctico entre escrita e visualidade, dilucidase no cristianismo romano a xénese da nova cultura en que se apaga a duradeira e insistente liorta doutrinal dos iconófilos e dos iconófobos:

Escritura, pintura; espírito y materia, racionalidad y magia, continuidad del mundo: la dialéctica entre dos maneras de afrontar la vida y su conciencia, dos concepciones que se oponen y se implican mutuamente para constituir la cultura europea [...]. Cuando se produce, pues, la batalla definitiva, el hijo carnal triunfa sobre el espíritu exclusivo del padre, y las imágenes son definitivamente asumidas, de la misma forma que lo son los impulsos sensoriales y las demandas corporales, aunque reconociendo su sometimiento a la disciplina del espíritu, al imperio superior de las letras (Tomás, 1998: 111).

Nesta liña, a síntese desequilibrada entre as dúas tendencias marca o futuro próximo no desenvolvemento da secundarizada imaxe na nosa cultura. En consecuencia, prodúcese a limitación e retardación tamén do cultivo da figuración e, por tanto, da imaxe e, máis en concreto, do retrato. Co paso dos séculos e coa gradual instalación da modernidade pérdese a conciencia das peripecias fundacionais do relacionamento entre a palabra e a imaxe. Non obstante, co decorrer do tempo, a complexa e bipolar relación de coincidencia/diferenza e de proximidade/distancia de teor aristotélico ten sido matizada, reformulada ou precisada na teoría ou na práctica da plástica e, de xeito especial, da escrita literaria. Na praxe literaria, as modalidades de carácter ancilar ou híbrido como a emblemática ou a poesía ecrástica preséntanse de forma especial no Renacemento, no Barroco e no Neoclasicismo, recalcando así o aspecto reprodutor da actividade poética neses movementos culturais.

Coa chegada do movemento romántico e o progresivo dominio da subxectividade creadora, entre unha concepción sublime da poesía, creadora e produtora, e unha concepción cara a pintura que a considera de inferior beleza, descritiva e reprodutora, prodúcese un relacionamento renovado entre as consideradas arte espacial e estatizante da cor e a superior arte temporal e dinamizadora da palabra. Prodúcese unha nova priorización das dúas disciplinas artísticas xerada pola

actualización da visión romántica da unidade ou da correspondencia entre as artes. Así, fronte a descalificación estética do tópico clásico da unidade artística, os románticos alemáns –de Runge a Wagner– conciben a recomposición a través da ‘obra de arte total’, en que se integra sen perda da respectiva identidade. Desta forma, as escritas realistas, naturalistas e finiseculares, seguirán esta liña, mais aprofundarán no par pintura-literatura, recalcando a descrición da exterioridade, en ocasións, como reflexo caracterizador do subxectivo.

A síntese interartística elévase ao máximo grao coas vangardas históricas e, en especial, co surrealismo, até o punto de que a plástica e a escrita desexan fundirse e os autores aspiran a expresar todo de todas as maneiras posibles: sérvense do caligrama ou ideograma, pintan as palabras e escriben as cores e as formas. Tras o percurso do informalismo e xestualismo nas décadas dos 30, 40 e 50, nos últimos decenios do século XX o proceso de obxectualización, espacialización e pictorialización do texto –especialmente poético–, adquire unha nova dimensión, sobre todo cos movementos experimentais da poesía visual e neoconcreta e mais coas tendencias dos expresionismos e da abstracción pictórica. Este proceso adquire tal entidade que, en moitas composicións poéticas, o aspecto espacial e a visualidade están tan subliñados que chegan a se diluír en ‘muda poesía’ pictórica, perdendo en aparencia a súa esencia de literatura como ‘pintura elocuente’. A tendencia á hibridación, síntese e intercambio tratada, acadou en moitos artistas un grao tan alto de fusión que, algúns estudosos, a modo de gardiáns dos espazos tradicionais da literatura e do plástico, avogan pola pureza deses ámbitos artísticos, clamando pola recuperación de fronteiras ou pola creación e uso de técnicas distintivas.

Alén disto, constátase a íntima ligazón entre escrita e pintura no seu aspecto de representación, máis aló da mímese e dos seus arredores, desde os primordios até a comunicación ‘verbo-voco-visual’ dos Concretistas, na liña de James Joyce, e a máis recente incorporación da *high-tech*. Como resume Ana Hatherly na obra *A História: entre a Memória e a Invenção* (1998), sinalando a evolución da pintura e da escrita como actividades solidarias entre si, por convención, conveniencia, concordancia ou correspondencia:

partindo de uma panorâmica histórica da evolución da escrita desde os tempos mais primitivos até à tecnologia de punta de finais do noso século, tentava-se demostrar como a escrita e a pintura, num sentido lato, seguiram sempre a par e muitas veces de mãos dadas, porque, de facto, graficamente falando, a escrita é uma pintura ou, se quisermos, um desenho de sinais. [...] Nesse pequeno curso, apenas se desejava mostrar como a sua evolución foi, em termos geométricos, umas veces paralela, outras tangente, outras secante (Hatherly, 1998: 173).

Finalizaremos esta panorámica xeral da relación entre o campo literario e o plástico, abordando o período que comprende desde o século XX até a actualidade. Na segunda metade do século XX, percíbese unha complexidade e diversidade de actitudes e relacións que, aproximan, interrelacionan ou inclusive refundan e funden a pintura e a escrita. Tras dúas tentativas antiestetizantes previas, o ‘estetismo’ de fins do XIX e o ‘modernismo’ dos anos 40 do pasado século, prospera, desde as últimas décadas, unha terceira tendencia no terreo antiestético contemporáneo que procura tornar a arte a si mesma. A actividade da actitude cara a hibridación converteuse nestas últimas décadas en omnipresente e así, na reciprocidade desta zona fronteiriza debemos considerar – como algunhas mostras– a actitude e a obra de certos creadores contemporáneos que tenden ao desdoblamento como: a escritora Clarice Lispector –e inclusive pintora–, o pintor Reimundo Patiño –ou tamén escritor–, ou os pintores e escritores Luís Seoane, Henry Michaux ou Mário Cesariny. Alén destes autores, na transitividade deste espazo limítrofe podemos avaliar a obra e a actitude de certos creadores que tenden á síntese, por exemplo, o escritor Uxío Novoneyra –tamén pintor– ou o pintor Jackson Pollock – tamén, aínda que máis ocasionalmente, escritor. Por tanto, son múltiples e diversificados os exemplos aos que poderíamos acudir para perfilar a complexa realidade do esvaimento dos límites entre as dúas actividades artísticas, así como para delimitar o seu difícil e persistente relacionamento.

Despois desta breve síntese do percurso histórico do relacionamento entre as artes da palabra e da cor, para podermos analizar dun xeito exhaustivo a serie das *Figuracións* de Luís Seoane López (Bos Aires 1910- A Coruña 1979) e entendermos o seu carácter híbrido e interartístico, presentaremos, en primeiro lugar, un panorama xeral dos ámbitos creativos cultivados polo autor e explicaremos a súa concepción artística, co fin de observarmos a estreita relación entre a súa obra literaria e plástica.

Deste xeito, aproximáronos dunha forma máis fiel á personalidade de Seoane e aos seus propósitos a respecto da propia produción artística.

O traballo creativo deste artista singularízase pola pluralidade a respecto dun labor constante en diferentes ámbitos das artes ao longo da súa vida. Pois, Seoane desenvolve unha multiplicidade de funcións artísticas e actitudes creativas: poeta, narrador, dramaturgo, ensaísta, editor, ilustrador, gravador, pintor, debuxante, muralista, deseñador e xornalista ou home de radio. A diversidade que supón o quefacer artístico de Luís Seoane apórtalle un valor e un prestixio único, situándoo como unha figura de relevo, en especial, en Galiza e na Arxentina. Con estas actividades Seoane coaduxa a interrelación dos diferentes xéneros artísticos que cultiva, nunha especie de experimentación en que, en certo modo, establece un vínculo de conexión entre eles. Este feito relaciónase coa concepción unitaria do traballo do artista que el defende, aínda que esa arte se diversifique mediante o cultivo de diferentes xéneros. Á súa vez, esa unificación do traballo creativo reflicte a propia personalidade do artista. Así, o expresa o propio autor no texto “Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones” (1974):

El artista es siempre uno, y, su arte, resulta indivisible aunque su trabajo se diversifique en géneros distintos. El artista además no se detiene jamás en sus búsquedas ni en sus encuentros. Trabajando constantemente los encuentros promueven su curiosidad, y, en la práctica de su oficio, encuentra a veces soluciones que buscaba y otras surgen inesperadamente, aprovechándolas para nuevas experiencias. Cuando un artista cree haber encontrado su propio lenguaje se detiene, y, en cada nueva obra que realiza, comienza la más apasionante aventura del arte, la que resulta de ahondar ese lenguaje y en el mundo temático escogido, pues sabe que no hay mejoras ni progresos en su mundo, que éste resulta ser como él es (Braxe & Seoane, 1996: 389).

Luís Seoane concibe as diferentes manifestacións artísticas fundamentándose na presenza dalgún vínculo de relación entre elas, como percibimos cando afirma no mesmo texto que “Las artes siempre han tenido de algunha maneira relación entre ellas, y los artistas se deben tanto a la naturaleza que les rodea, como a los logros del ingenio

humano que permanentemente influyen en el” (Braxe & Seoane,1996: 388). Neste sentido, explica, a respecto do seu traballo artístico, a influencia mutua entre os diferentes xéneros que el cultiva, á vez que considera esa influencia como habitual dentro do panorama artístico de moitos outros autores. A existencia de permeabilidade entre os diferentes xéneros cultivados por un creador débese a que as diferentes manifestacións artísticas que produce constitúen unha única realidade creativa, a do propio autor, cunha concepción e uns principios comúns a respecto da arte e en relación coa súa personalidade. Por tanto, a pluralidade artística de Luís Seoane converte a complexidade do conxunto da súa obra en sinxeleza, ao constatare unha clara influencia e facerse evidente o estreito vínculo existente nas diferentes actividades creativas en que se move.

Ao revisarmos o conxunto da obra de Seoane nas diversas vertentes por el traballadas, observamos que a relación entre a súa obra literaria e a súa obra plástica se consegue principalmente co tratamento de temáticas e motivos similares ou inclusive iguais. A seguir, citaremos algúns trazos comúns, os que consideramos máis predominantes e característicos. En primeiro lugar, no nivel das correspondencias, o tratamento da Idade Media resulta unha constante común entre a súa produción plástica e literaria, reflectindo diferentes personaxes e circunstancias da época. Por exemplo, encontramos no ámbito plástico personaxes recoñecidos na historia medieval galega como María Pita, María Balteira, Pedro Madruga e o bispo de Tui, e no ámbito literario, alén da reaparición dalgunha desas figuras, tamén a Dona Sancha, o mestre Mateo, Dona Urraca, o bispo Xelmírez etc. En menor medida que o período medieval, o mundo celta e castrexo supón unha etapa de grande interese para o noso artista, percíbese sobre todo, nalgunhas das obras plásticas, diferentes formas atribuídas á tradición céltica e da civilización castrexa. Nalgúns poemas menciónanse esas formas pertencentes ás referidas culturas, ao tempo que se describen os adornos propios –torques, diademas...– que portan diferentes personaxes ou a arte da ourivería e cerámica, como percibimos nos poemas “A Medamus” ou “A diadema de Ribadeo” da obra *As cicatrices* (1959). Neles cita diferentes personaxes celtas, habitualmente produtos da súa imaxinación, como Medamus, Sigfrido, Burgunda, Krimilda...

En xeral e no ámbito en que nos estamos a mover, como resulta obvio, na arte de Seoane predomina a tendencia figurativa pois abundan, tanto no seu traballo plástico

como no literario, as obras que se centran no ser humano, quer colectivamente, quer individualmente. Este enfoque vai ligado á representación da humanidade arredor da temática cotiá e das problemáticas padecidas. Deste xeito, percibimos motivos idénticos nas dúas vertentes: salienta o tratamento da figura do vello, por exemplo na pintura “O vello do paxaro” (1950) e os poemas “A fonte” (da obra *Na brétema*, Sant-iago, 1956), ou “Volta do vello emigrante” (pertencente a *Fardel de esiliado*, 1952), ou da meiga tola descrita nos poemas “Un ollo soio” (*Fardel de esiliado*), ou “Aquelas vella e os corvos” (*A maior abundamento*, 1972), e tamén representada na pintura “Meiga, touca e lúa” (1977). A muller e o home aparecen realizando diferentes tarefas vinculadas co traballo do mar e sobre todo co do campo. Dentro desta representación tematizada, encontramos tres mozas enchendo as sellas na fonte, no poema así titulado e xa referido, e, ao mesmo tempo, observamos no gravado “Mulleres con sella” (1930) dúas rapazas portándoas; o mesmo ocorre coa muller muxindo as vacas ou levándoas a pastar no poema “A moza e o pelegrín” e nas pinturas “Pastando as vacas” (1954) e “Muxindo a vaca” (1953).

Seguindo esta liña de tematizados paralelismos interartísticos, unha mostra moi significativa da estreita relación entre a plástica e a literatura, encontrámola no tratamento temático idéntico arredor dos mesmos motivos e da descrición dos mesmos labores entre o poema “O pintor esiliado” (*Fardel de esiliado*, Anexo 1) e as seguintes obras pictóricas: “Debullando patacas” (1950, Anexo 2), “As mazás” (1959, Anexo 3), “Cortando a herba” (1954, Anexo 4), “A malla” (1954, Anexo 5) etc. Outro asunto repetido correspóndese co mundo do circo e do espectáculo, reflectido na composición “O tapiz” (*Na brétema*, Sant-iago) e nas estampas tituladas “Sete estampas de circo”.

Alén disto, a problemática en torno ao ser humano confórmase como outra constante nas dúas vertentes artísticas cultivadas por Seoane: literaria e plástica. En concreto esta problemática, á que son sometidos homes e mulleres, desenvólvese arredor das inxustizas sociais. En concreto, por volta do padecemento do ser humano arredor de experiencias traumáticas e violentas ocasionadas pola Guerra Civil e a represión franquista, á vez que en torno ao sufrimento causado pola emigración. Comezando polo primeiro tema, perfílase na literatura unha devastadora crítica a estes sucesos mediante poemas do tipo de “Consinias” (*As cicatrices*) e “Cabo” (*Na brétema*, Sant-iago); mentres que, no ámbito da plástica, plasman estes acontecementos algún

gravado da serie “La represión” (1965) ou a pintura “O proceso de Burgos” (1971). Xa a respecto da emigración, singularizaremos a análise desta temática na relación significativa do poema “Verdadeiro sucedido nun Nadal” (*A maior abondamento*, Anexo 6) e a obra pictórica “Emigrante” (1967, Anexo 7). Esta composición poética remite a este cadro concreto, baseado en feitos reais, que segundo a estudosa Helena González configúrase como:

Testemuño en Xenebra, inspirado nunha nova aparecida nos xornais sobre unha anciá galega, analfabeta, que decide ir á procura de seu fillo emigrado en Suíza, á que unha alma caritativa lle colocara un cartel no peito con esta lenda que recolle Seoane no cadro: *Elle s'apelle Manuela Rodríguez. Elle est analfabéte. AIDEZ-LA. Genève 1963* (González, 1994: 139).

Por tanto, a pesar de que poderíamos achegar múltiples exemplos para constatar a estreita conexión –especialmente no que di respecto a unha tematización de motivos coincidentes– entre a obra plástica e literaria no panorama creativo de Luís Seoane, consideramos esta demostración válida e suficiente para extraermos unha panorámica xeral do forte vínculo existente. Para finalizarmos esta epígrafe, reiteramos a idea da pluralidade artística de Luís Seoane, inserida nunha concepción de simplicidade creativa debida ás conexións interartísticas que, en palabras de Domingo García-Sabell, conforman “unha arte pechada, unha arte envolveita arredor duns cantos temas expresados nunha clave constante, invariable e reiterada. Aquí está a súa fartura.” (1989: 22).

A CONCEPCIÓN ARTÍSTICA DE LUÍS SEOANE

Como xa indicamos na epígrafe anterior, abordaremos o xeito en que Seoane concibe a arte, seguindo tamén os ensaios da súa autoría arredor desta temática. Na concepción da arte promovida por Seoane, postúlase como elemento clave o desenvolvemento da arte nacional ou ‘arte da terra’, vinculada coa propugna dunha arte colectiva e portadora dunha función claramente pedagóxica. Así, avoga por unha manifestación da arte como elemento de identidade en que o artista parte da defensa da cultura nacional, producindo materiais cunha conxectura auténtica e forza propia e, deste xeito, os materiais conformaranse tamén como arte a nivel internacional. Isto é, no artigo “Unha arte da terra” (publicado na revista *Alento* no ano 1934), considera como “indubidable que a arte é internacional pero o artista debe ser nacional, e a súa obra terá a forza da realidade que o enmarque” pois, “dunha paisaxe e dunhas características humanas diferenciais, nace unha arte diferenciada” (Braxe & Seoane, 1996: 15).

A arte nacional arraiga nun forte carácter colectivo ao englobar a realidade do pobo. Nesta liña, Seoane rompe cos pasados lemas artísticos, que supuñan a limitación da obra de arte pechándoa en si propia, e indica no mesmo artigo que “Á teoría da arte pola arte opoñémola teoría da arte polos homes. Unha arte da terra e non unha arte cerebral” (Braxe & Seoane, 1996: 16). Ou sexa, Seoane aposta por unha arte representativa da colectividade, que implique reflexión e compromiso coa sociedade, rexeitando unha finalidade individualista a respecto do autor, xa que critica que “A arte non pode ser tan mesquiña que tente soamente xustificar a un autor” (Braxe & Seoane, 1996: 30), segundo explica no ensaio “Textos sobre a arte galega” do ano 1979 para a revista *Cuadernos de Gadaña*.

Ao mesmo tempo, coa cita do parágrafo anterior, observamos como, dentro da importancia concedida á colectividade ligada á arte nacional, ocupa un rol relevante o aspecto humanitario. O obxectivo artístico de Seoane consiste en producir unha arte humana, que plasme as características do ser humano e dos seus problemas en relación ao conxunto da sociedade. Na totalidade da súa obra percíbese como parte dun nivel

menor en que o home é o núcleo, para así elevalo ao nivel global do colectivo social. Para explicarmos isto dun xeito máis detallado, se tivermos en conta algunha obra pictórica ou algún poema da súa autoría, observaremos retratos de campesiños e campesiñas ou percibiremos, por exemplo, o sufrimento da emigración individualizada nunha muller concreta. Así, partindo dun individuo concreto, comprendemos o duro traballo do campo ou o sufrimento da emigración vivido polo conxunto da sociedade.

En relación coas ideas expresadas a respecto do aspecto humano ou humanitario, maniféstase unha latente reivindicación da función pedagóxica da arte. A obra de arte servirá como elemento de ensino para a sociedade, ao rebelarse nunha concepción humana e colectiva, sen limitarse a unha función privada e individualista. Luís Seoane explica, no artigo “Unha arte da terra” –antes referido–, que a función pedagóxica atribuída á arte non significa en ningún extremo adoutrinamento; isto débese ao feito de concibirse como arte humana:

non quere dicir que o artista e a arte teñan que ser doutrinarios, bástalles con ser simplemente humanos. O noso artista contribúe hoxe a estes fins e contribuirá moito máis o día que a protección particular ou oficial non faga da arte obxecto de indiferencia, nin obxecto privado de museo, senón obxecto vivo de ensino (Braxe & Seoane, 1996: 16).

Porén, Seoane define a arte como propaganda, no sentido en que se conforma como un instrumento apto e eficaz para difundir unha nova moral, un espírito diferente, un xeito de ver e de ser que logo será popular. Desta forma, a arte desenvolve unha función comunicativa, ao expresar sempre ideas –a pesar de que o autor e o público non o desexen–, expandindo sutilmente un ideal ligado ao espírito da época. Nesta liña, defende unha función da arte que sirva para representar o home e o pobo nas súas aspiracións íntimas e actuais perante a historia futura. Por iso, a arte ten de ser significativa para o ser humano e plasmar a realidade presente, alén de ser comprometida e reflectir o drama do momento, perfilándose como espello da loita do artista por se expresar con relación ás formas da época. Luís Seoane expón o principio da liberdade da arte ligado á función comunicativa de expresarse co próximo, pois entende a liberdade coa finalidade de comunicarse cos individuos da sociedade. Alén de avogar por estas funcións artísticas, rexeita a función ornamental ou decorativa da obra

de arte, expresando o seguinte no ensaio “Textos sobre a arte galega” –mencionado anteriormente:

Négome a adoptar, como fan algúns pintores contemporáneos –dende logo, coido que os menos– que a creación artística teña que servirle ó home como unha máquina ou un moble, e sexa condenada á función ornamental e decorativa. O home pon na obra das súas mans, o seu sentimento: onde non estea reflectido dunha ou doutra maneira, xurdirá un resultado mecánico, académico, morto, e non existirá obra de arte (Braxe & Seoane, 1996: 27).

Centrarémonos agora na concepción da figura do artista, co fin de percibirmos de forma máis exhaustiva o papel que desenvolve arredor das funcións da arte. En primeiro lugar, o noso autor defende que o artista ten de expresar e representar as inquietudes habituais da súa época, reflectindo intuitivamente e subconscientemente os sentimentos, os pensamentos, a moral e o modo de ser da colectividade da súa época. Ao mesmo tempo o artista, situándose no punto de vista da época, creará unha obra acorde tamén á súa propia personalidade; así, a totalidade da súa produción transmite a estrutura mental e moral do autor, e non a esixencia da moda ou do público medio. Considera, pois, que unicamente se “salvará” a obra infiel ás regras e manifestos, que leve impresa en si propia o carácter e a intensidade do drama humano particular do seu autor, en loita consigo na procura artística.

A respecto desa procura, que se presenta como inalcanzábel, Seoane explica que en cada obra o artista procura desentrañar un misterio que non acaba nunca por rebelárselle na súa totalidade. O artista non se detén na súa procura nin nos seus encontros. Estes encontros promoven a súa curiosidade e, moitas veces, atopa na práctica artística solucións que procuraba ou outras que xorden inesperadamente, aproveitándoas para novas experiencias. Deste xeito, afirma que para que exista obra de arte é necesario nela a existencia dunha pregunta por parte do autor e unha resposta, isto é, as preguntas íntimas do creador son contestadas mediante o acto creativo. Así, a obra de arte non remata en si propia, senón que comeza en si propia, en concreto na relación entre ela e o espectador, xa que a obra é independente do artista e da súa vontade, e con ela comeza unha nova relación entre a obra e o público que a observa e examina. Seoane promove e esixe tamén un papel activo do público, no sentido de levar a cabo

unha colaboración máis efectiva para a comprensión da obra de arte, pois inclínase por ensinar ao público que a primeira ollada non é de fiar, advertindo que non debe de deixarse levar polo seu gusto nin pola aparencia externa da obra.

En xeral, Seoane defende unha obra de arte en que as posibilidades de expresión non se reduzan a regras. Concibe a arte como unha fusión entre a intuición e a investigación, e defínea como creación permanente do espírito do home, para a adecuación do cal non se precisan regras preestabelecidas. Rexeita a subordinación da arte ao poder enganoso e efectivo da técnica. E en relación co estilo, sintetizaremos coa seguinte cita de “Textos sobre a arte galega” a súa percepción do mesmo, vinculándoo coa tradición artística popular:

Nunca se puido chegar a seguir un estilo sen se atopa-lo seguidor –de talento, enténdese– con novas formas independentes, como tampouco se puido xamais imitar un estilo sen mata-la arte. É propio do home facer que ningún estilo sexa eterno. O artista vén a atopar no traballo as liñas do propio xeito de se expresar, e con elas as constantes de relación coa tradición artística do seu pobo (Braxe & Seoane, 1996: 24).

A arte popular sitúase como outro elemento clave dentro da concepción artística de Seoane. A creatividade popular sitúase como elemento base no acto de creación artístico, á vez que establece conexión co afán de colectividade, cos costumes, labores e trazos tradicionais propios, así como coa produción de tendencia actual. En especial, indica que a arte popular galega posúe unhas formas propias que, alén de salientar pola súa beleza, adquiren un teor colectivo caracterizador. A arte popular galega singularízase pola tendencia esquemática e formalista que se vincula ao afán colectivo do pobo galego e se relaciona co xénero de vida e de pensamentos habituais. En concreto recalca a presenza de múltiples representacións dos traballos e costumes máis característicos do agro e do mar como asunto na arte galega, inclusive salienta no ensaio “Textos sobre a arte galega”, o desenvolvemento do humor tradicional, “vinculado cunha longa tradición de capiteis, gárgolas, misericordias, contos populares e cantigas de maldicir, nalgunhas imaxes burlescas e choqueiras, que é unha forma intelectual da nosa imaxinación galega” (Braxe & Seoane, 1996: 20). Por último, sinala que en

calquera país as novas xeracións de artistas repóñense contra os esquemas do pasado, mais, por moi fonda que sexa esa renovación, realmente contribúen na afirmación dos trazos diferenciais tradicionais.

Chegados a este punto, finalizaremos o apartado recalcando os ideais fundamentais promovidos na concepción artística de Luís Seoane. Este polifacético creador avoga polo tratamento da arte como instrumento de identidade, conformando unha arte nacional que, á súa vez, parte dos elementos culturais tradicionais para, conxugar a arte popular como outro elemento clave na produción artística. E, con este fin promove a realización dunha arte colectiva en que se reflicte o conxunto da sociedade, partindo da arte plenamente humana, isto é, da problemática individual. Asemade, na visión da arte de Seoane, resulta fundamental o desenvolvemento da función pedagóxica desta e, en especial, da función comunicativa. Ao mesmo tempo e explicitando unha consideración final, a arte acadará o seu máximo nivel de difusión ao reflectir a actualidade do momento do artista.

AS ILUSTRACIÓNS DE LUÍS SEOANE

A ilustración confórmase como o xénero en que mellor se sintetiza o vínculo entre a arte plástica e a arte literaria. Este feito lévanos a tratar, nesta epígrafe a parte, o traballo de ilustrador de Luís Seoane e a sintetizar a visión que posúe a respecto da conexión interartística que supón este xénero.



Figura 1

Para extraermos esta información e disertarmos sobre os seus aspectos fundamentais, resulta fundamental o texto da súa autoría titulado “Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones” (Seoane, 1974), recollido na edición de Lino Braxe e Xavier Seoane, xa antes referida. Neste sentido, adquire un interese especial a obra *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (1994) que,

alén de recoller dous estudos breves, o primeiro da autoría de Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane e o outro de Xosé Díaz, conta cunha sección completa coa reprodución de capas de libros, ilustracións e marcas tipográficas. Á súa vez, complementaremos o panorama da ilustración deste autor cunha breve achega á súa relación coa materialidade da impresión e tamén ao traballo cos seus gravados para libros, servíndonos do exposto por el nos textos “Dos imprentas y mis tapas” (prólogo a *Libro de Tapas*, 1953) e “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas” (prólogo a *Segundo Libro de Tapas*, 1957), presentes na mesma edición que o



Figura 2

outro texto citado anteriormente. Como exemplos significativos neste ámbito, reproducimos, nas dúas primeiras figuras, dúas mostras das capas pertencentes ao primeiro destes libros, nas cales se observa o predominio da cor.

Na súa época de estudante de Dereito en Santiago de Compostela, Luís Seoane realiza as primeiras tapas e ilustracións para libros de poetas cos que tiña unha relación de amizade, como Feliciano Rolán, Aquilino Iglesia Alvariño ou Álvaro Cunqueiro. Estes traballos imprimíronse na imprenta e editorial Nós de Ánxel Casal, anos antes de que os seus debuxos fosen publicados en revistas literarias e semanarios políticos como *Yunque*, *Universitarios*, *Claridad*, *Ser* e *Resol* en que difunde o aporte da diferenciación cultural e sentimental galega. Explicanos que co seu material de estudante mesturábanse os álbumes e monografías sobre Picasso, Paul Klee, Grosz, Otto Dix, os números das revistas *Nosotros* e *Nueva España* –esta contiña diferentes debuxos de Maside–, e os libros das editoriais Cenit, Ulises, Zeus e Teivos. Deste xeito, inspírase a través da arte máis novidosa e renovadora a nivel europeo, examinando os traballos dos futuristas italianos, dos expresionistas alemáns, dos construtivistas rusos, dos surrealistas franceses etc. Por tanto, Seoane móstrase preparado para iniciar o proxecto de renovación creadora da cultura galega –ben informado da súa época, situado ideoloxicamente e encamiñado de xeito óptimo no plano formal. Porén, ao estalar a Guerra Civil en xullo –con 26 anos de idade–, vese obrigado a fuxir a Arxentina para salvar a súa vida. E, axiña mostra as súas inqedanzas publicando no ano 1937 a obra *Trece estampas de la traición*, dominada polo dramatismo da guerra.

No seu exilio en Arxentina, emprende varias empresas editoriais en Bos Aires co seu amigo Arturo Cuadrado. En concreto, funda e dirixe, xunto con Lorenzo Varela, *Correo Literario*, e, en colaboración con Alberto Girri, Pedro Larralde e Javier Farias, promove, entre os anos 1943 e 1945, coleccións de libros e outros emprendimentos culturais pouco comerciais. O obxectivo de Seoane e Arturo Cuadrado consistía en continuar en Bos Aires o labor comezado de estudantes en Santiago de Compostela, editando os libros máis estraños e descoñecidos sen seguir un afán comercial e, así encontran, na Imprenta López –unha das imprentas arxentinas máis importantes de Sudamérica– e na editorial Botella al Mar, o ánimo e apoio necesario para levar a cabo o seu propósito.

Ao iniciarse o grande movemento editorial arxentino, entre os anos 1938 e 1940, algúns artistas gráficos tratan de acrecentar personalidade propia aos libros que se imprimían por primeira vez en Bos Aires. Entre estes artistas, alén de Luís Seoane, destaca Attilio Rossi e Jacobo Hermelín. Os tres fuxiran dos seus países a causa da

instauración da política fascista: Seoane abandona Galiza por mor do réxime franquista, Attilio Rossi marcha da Italia de Mussolini, e Jacobo Hermelín do réxime hitleriano en Alemaña. Cada un deles apórtalle ao libro arxentino uns elementos determinados: Rossi engade o seu amor á medida e o rigor xeométrico, con grandes coñecementos técnicos e un afán constante de experimentación; Hermelín achega a vontade e rigor que, xeralmente, caracterizan o traballo xermánico, o amor ao contraste exclusivo do branco e o negro, e o seu sentido do valor formal da letra. Canto a Seoane, prima a consideración propia como máis instintivo a respecto destes dous artistas que parte do seu coñecemento pasado para as súas experiencias gráficas, reflectindo o gusto polas prehistóricas insculturas nos penedos, polas inscricións dos sarcófagos romanos e polos miniados medievais. Unha das maiores preocupacións estilísticas para Seoane ocúpaa a cor, motivado polo tratamento da decoración e a diagramación do libro.

Segundo Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane (1994: 8), Seoane pretende acadar coa actividade editorial dous obxectivos claves: por un lado, paliar o tremendo dano que a falta de liberdades provocou na cultura galega; por outro, conectar a cultura galega, menosprezada pola intelectualidade arxentina, co mundo hispanoamericano. Estes autores, atribúen e testemuñan a actitude de menosprezo cara a cultura galega por parte das elites da Arxentina cos seguintes feitos:

A imaxe cultural do galego na Arxentina estaba vencellada á súa procedencia socio-cultural: alto índice de analfabetismo (preto do 57% arredor de 1920), deficiente formación profesional, hábitos hixiénicos caracterizados pola rusticidade, etc. Proliferaban nos escenarios os “sainetes”, remedo do “género chico” de Arniches que representaban paródica e peiorativamente ó “gallego”. Nin a “Sociedade Nazionalista Pondal”, creada en 1925, nin o apoio de determinados medios de comunicación conseguían modificar o carácter marxinal da cultura galega nos círculos porteños (Axeitos & Seoane 1994: 8).

Estes estudosos consideran, por tanto, que será o grupo de exiliados, que se moven no círculo intelectual de Seoane –desde Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado, Rafael Dieste a Noberto Frontini ou L. Baudizzone–, o que consiga derribar as barreiras da incomprensión e incorpore os grupos de intelectuais máis prestixiados, ao tempo

que, dignifica a cultura galega. E aí, sitúase a verdadeira importancia do libro, xa que Luís Seoane o presenta como o medio de promoción e difusión cultural máis eficaz, dinámico e economicamente asequíbel.

Antes de máis, débese ter presente que Seoane prima a función esencial do ilustrador na confección do libro. Feito que devén evidente nestas súas palabras: “Entre todas las personas que intervienen en la confección del libro, el que le imprime carácter definitivo es el maquetista, el artista gráfico, autor de su arquitectura y decoración.” (Braxe & Seoane, 1996: 381). Na valoración que establece arredor das súas capas de libros e ilustracións, salienta que entre as centenas producidas por el para grandes e pequenas editoriais, estima sobre todo as primeiras que crea, por consideralas máis alegres e candorosas, para libros impresos en Galiza na imprenta Nós. Alén destas, resúltanlle dun aprecio especial as creadas en Bos Aires para a editorial Botella al Mar – con pé da Imprenta López–; a pesar disto, ambas leváronse a cabo desinteresadamente e destináronse na súa maioría a xoves escritores descoñecidos.

Na imprenta Nós leva a cabo os primeiros intentos de composición tipográfica para os semanarios revolucionarios e autonomistas, *Claridad*, *Ser* e a revista *Universitarios*, ás cales nos referimos anteriormente. Seoane fusionaba os seus recursos tipográficos coa utilización na composición dos tipos máis antigos con filetes e orlas do século XVIII, mesturados nas caixas cos tipos de estilo modernista, experimentando tamén con adornos, viñetas e filetes neoclásicos e románticos. Os carteis que creaban nesta imprenta, co fin de anunciar conferencias universitarias ou para pegar nas paredes das rúas burlando a vixilancia policial, caracterízanse pola utilización do procedemento de estarcido ou gravados ao linóleo. En concreto, até 1936 realiza carteis políticos, ilustracións para semanarios, participa na creación da propaganda para a aprobación do Estatuto de Autonomía. Por outro lado, a colaboración en *Guión* e *Yunque*, tamén se baseaba na constitución de alardes tipográficos similares.

Continuando coa avaliación e aproximación ao seu quefacer como ilustrador e das súas achegas ao libro, destaca nas súas capas e ilustracións o humor, similar ao da canción popular, xunto con novas imaxes e un alegre sentido da cor. En concreto, destínalles unha nova expresión visual en que utiliza unha cor que designa como popular e que alude aos antigos miniados, ás figuras de naipes, ás decoracións das



Figura 3

cerámicas e as lonas pintadas dos circos. O obxectivo que trata de acadar no xénero gráfico singularízase no aporte orixinal e persoal, sen deixarse influenciar por ningunha novidade que non resultase coincidente coas súas propias procuras e encontros artísticos. En especial, contribúe á renovación da técnica do gravado en madeira, realizando *collages*, empregando o metal con retícula de fotogravado, a soldadura plástica etc. Seoane transmite a paixón cara o deseño de páxinas, formato e ilustración con debuxos ou gravados en madeira ou linóleum –que inicia na época de estudante–; ilustra con debuxos numerosos libros en España e Bos Aires e con gravados en madeira sobre vinte volumes. Entre as diferentes ilustracións da súa autoría, mencionaremos que moitas se destinan a obras de escritores de especial relevo literario como Unamuno, Kafka, Neruda, Lorca, Alberti –a respecto dunha edición da obra deste autor, reproducimos na ‘Figura 3’ a ilustración para *El ceñidor de Venus desceñido* (1947)– etc. Os propósitos que se marca mediante a ilustración consisten en tratar de subliñar a intención do autor do texto, fixar graficamente na mente do lector os sucedidos que poidan sorprender a súa imaxinación e interpretar plasticamente o espírito do escritor, estabelecendo con el unha verdadeira alianza.

Citaremos agora, de forma máis exhaustiva e a título basicamente informativo, as editoriais que Luís Seoane dirixe e nas que participa, á vez que, á maneira de exemplos, mencionaremos e achegaremos algunhas ilustracións e capas de libros creadas por el. En primeiro lugar, co exilio en Arxentina, desenvolve a función de colaborador artístico da editorial *EMECÉ Editores* (EME de Mariano Medina del Río e CE de Álvaro de las Casas), creada no ano 1939. O noso artista traballa en cada unha das coleccións de EMECÉ, como *Dorna* –de poesía– ou *Hórreo*– máis xenérico: novela, de contos breves, lendas populares, e, sobre todo, ensaio, de teor histórico e filosófico–, de temas e autores galegos. Crea as marcas tipográficas da editorial, coleccións, capas e ilustracións da maior parte dos números. Entre os anos 1940-1942, a colección *Dorna* difunde obras como *A poesía gallega medieval*, *Macías o namorado*, *Cancioneiro popular gallego*, e de recoñecidos autores galegos como Rosalía, Pondal, Manuel Antonio ou Rafael Dieste. A colección *Hórreo* promove os ensaios de Feijoo,



Figura 4

Sarmiento, Concepción Arenal, Pardo Bazán, Murguía ou Ramón María Tenreiro. A “serie branca” desta mesma colección dedica títulos a autores hispánicos, entre eles Quevedo. Xorde tamén a colección *Buen Aire* encargada de temas indixenistas, que leva tamén a marca tipográfica realizada por Seoane. A relación e colaboración de Arturo Cuadrado e Luís Seoane queda interrompida en 1943, feridos sensibelmente pola decisión do fundador da editorial, Medina e Menéndez, de publicar un libro do embaixador da España franquista en Arxentina, o conde de Guadalahorce.

Co abandono á editorial EMECÉ, Seoane e Cuadrado crean en 1943 a empresa editorial *Nova* que, mantén unha relación moi estreita coa Imprenta López. Esta editorial está composta por un amplo elenco de coleccións: *Paloma/Pomba* para poesía, en que se insire a publicación de *Torres de Amor* (1942) de Lorenzo Varela –ilustración en ‘Figura 4’–, *Camino de Santiago* para temáticas narrativas e ensaísticas, *Mar dulce* que se ocupa da cultura popular hispanoamericana, *Biblioteca histórica* destinada á Historia, *Viajeros de las Américas* de formato similar á anterior colección, *Serie romántica* –capa do libro *Hernani* de Víctor Hugo en ‘Figura 5’– e *Serie siglo XIX*, ambas dirixidas por Lorenzo Varela. Aínda a editora contemplaba máis coleccións e series, como *El labrador* –a máis descoñecida hoxe en día–, *Nuestra deuda con Grecia y Roma* dedicada á cultura clásica, *La marcha del*

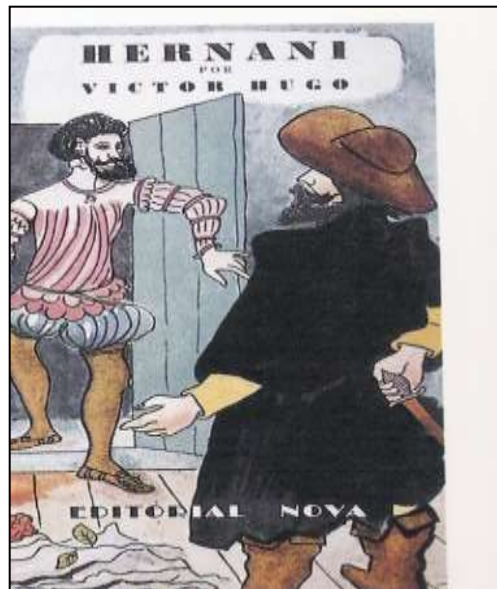


Figura 5



Figura 6



Figura 7

editorial–, como o “Auto pastoral portugués” –Figura 6–, “Auto da feira” ou “Auto da barca do inferno” –Figura 7–; tamén crea as ilustracións para *Los sueños* de Quevedo e máis de trinta debuxos para o volume *El Renacimiento* do conde de Gobineau. A empresa *Nova* finaliza a súa andaina pouco a pouco pois, en 1948 edítase baixo a protección desta editorial a antoloxía de poesía inglesa contemporánea, seleccionada e traducida por A. Girri e William Shand, cuxa capa do libro se recolle na ‘Figura 8’.

progreso que se ocupa de astronomía, química, da radiotelegrafía etc., *Grandes vidas* e *Los hombres representativos* desenvolven o xénero biográfico –mostrando a vida de figuras como Disraeli ou Darwin. Seoane impregnará todas as coleccións coa súa personalidade, seguindo un estilo coidado e próximo á obra artesanal. En paralelo a *Nova*, entre os anos 1943-1945, sae do prelo, quincenalmente, a revista *Correo Literario*. De novo, a presenza de Seoane no aspecto técnico é fundamental, recollendo en formato tabloide na parte superior dereita da cabeceira un gravado, un debuxo ou unha ilustración e, na parte esquerda da cabeceira, achegando un poema breve, un epigrama, un romance, un fragmento...

No ano 1945, Luís Seoane realizará varios proxectos para ilustrar libros para a editorial Poseidón, por encargo do editor catalán Joan Merli. Entre estes traballos, destacan as ilustracións para os “Autos” de Gil Vicente –que non se publican por problemas económicos da

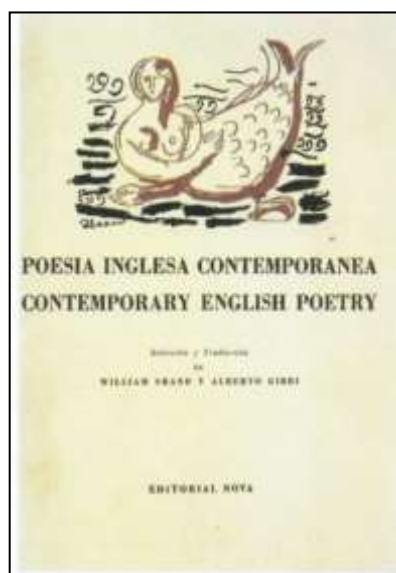


Figura 8



Figura 9

Seguindo unha orde cronolóxica, Luís Seoane e Arturo Cuadrado continúan unidos noutro proxecto editorial, *Ediciones Botella al Mar*, de máis dilatado e persistente percorrido, acadando uns fondos bibliográficos que superan os cento cincuenta títulos. Esta editorial adquire un carácter universalista e cosmopolita por recoller nomes de autores e ilustradores de alto rango: Cocteau –capa da súa obra *La voz humana* (1986) en ‘Figura 9’–, Valery, Buñuel, Dalí, Serrano Plaja, Yeats, William Blake, Alberti, Alberto Girri,

Colmeiro... Crea unha única colección, *La sirena escondida*, en que se publica a obra literaria *Tres hojas de ruda y un ajo verde* do propio Luís Seoane, minuciosamente ilustrada por el, como se percibe na capa do libro –‘Figura 10’– e nalgún dos debuxos –‘Figura 11’–. Esta colección complétase cun libro de Newton Freitas e outro de Juan Carlos Ghiano. En 1952, Seoane inclúe trinta e tres retratos de autores dos libros publicados nesta editorial nun volume dunha das series polas que esta se constitúe.



Figura 10

Outra das editoriais fundadas por este artista, no ano 1957, correspóndese coa *Editorial Citania*, continuando cos mesmos propósitos. Este proxecto editorial sintetiza o seu traballo arredor de cinco coleccións: *Colección Mestre Mateo* destinada á narrativa e ensaio, en que salientan as obras *A Esmorga* de Eduardo Blanco Amor ou a obra teatral *Midas* de Díaz Pardo, desta pódense observar dúas ilustracións recollidas na ‘Figura 12’; a *Colección Idacio* cun único título de Mosqueira Manso; a colección de poesía *Herba de namorar* agrupa libros de Antón



Figura 11

Santamarina, Emilio Pita e de Seoane; e por último, as coleccións *Dolmen de Dombate* e *Marín Sarmiento*, dedicadas a estudos diversos arredor de Galiza sobre temas de economía, réxime xurídico etc.



Figura 12

Por outro lado, a Federación de Sociedade Gallegas –fundada na data de 1921–, levou a cabo unha importante actividade cultural e crea a *Editorial Alborada* no ano 1949 para acoller as publicacións desta federación. Seoane convértese no autor das capas de dous libros para esta editorial no ano 1969: da súa obra *Castelao artista* e *O que compre saber da lingua galega* da autoría de Alonso Montero. Ao mesmo tempo, o Centro Galego de Buenos Aires dá cabida á creación da sección editorial “Ediciones de Galicia”, do seu coidado encargárase Luís Seoane.

Desta editorial saen do prelo libros de creadores de relevo: Artaza Malvar, Xosé M^a Álvarez Blázquez, Manuel María, Otero Pedrayo, Pura Vázquez, o mesmo Seoane, González Carballo, Filgueira Valverde... No ano 1954 o noso artista funda, dirixe, ilustra e escribe na revista *Galicia Emigrante*. Esta revista confórmase por trinta e sete números realizados entre xuño de 1954 a maio de 1959, presentando unhas portadas singulares de estampas populares elaboradas por Seoane: lavandeiras, mariñeiros, redeiras, o marisqueo, a sega etc.

Alén disto, este artista desempeña a tarefa de crear as cubertas dos libros reseñados da *Editorial Follas Novas*, por cuxo traballo editorial aparecen libros como *Memorias dun neno labrego* de Xosé Neira Vilas. Para a “Colección Oro” promovida pola *Editorial Atlantida* –editorial na que Rafael Dieste leva a cabo un rol fundamental–, Seoane realizou algunhas ilustracións, alén das producidas por Castelao, Colmeiro e Maruxa Mallo. Asemade, a Sociedade de Hijos de O Grove –pertencente á Federación de Sociedades Gallegas– publica dous libros de Lueiro Rey, *Manso* e *Vicente y el otro*, ambos de 1968, baixo o selo de *Oberon* con cubertas da autoría de Luís Seoane. Á súa vez, pertencen tamén a este artista a capa do libro *Decrúa*–Figura 13– de Gonzalo López Abente, editado co selo de *Edicións Muxía*. No ano 1966 publícase, baixo o selo de *Ruedo Ibérico*, o libro *Galicia Hoy*, caracterizado por integrar unha colección de

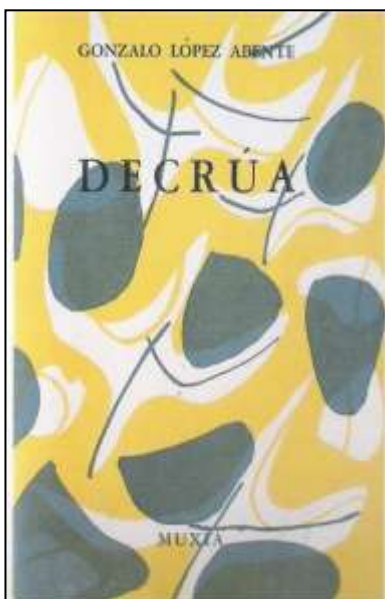


Figura 13

artigos en que se analiza a realidade política e cultural de Galiza, presentados por Santiago Fernández e Maximino Brocos, pseudónimos de Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane, respectivamente. A cuberta desta obra estaba realizada por Seoane, cun interese especial en coidar persoalmente a súa edición e, á vez, complementábase no seu conxunto con debuxos de Balboa, Castelao, Colmeiro, Laxeiro, Díaz Pardo, Raimundo Patiño etc.

Asemade, Luís Seoane participa en moitas máis editoriais, deixando pegada coas súas capas e ilustracións en diferentes obras. Desde o labor realizado para a empresa *Edicións Ánxel Casal* fundada en Bos Aires polo mesmo Seoane en homenaxe a Ánxel Casal no ano 1952, en que sae do prelo o seu libro poético *Fardel de esiliado* –capa da obra en ‘Figura 14’ e dúas das súas ilustracións en ‘Figura 15’–, na editorial de Bos Aires, *Alén Mar* para a que crea a capa e ilustracións do libro *Lonxanía* (ano 1965) da autora Elsa Fernández ou en *Edicións patronato da cultura galega* (Montevideo 1968), até *Edicións Cuco-Rei* –fundada por Seoane no ano 1972 en Bos Aires e A Coruña–, *Ediciones hombre al agua* –creada por Seoane e dirixida por Arturo Cuadrado, no ano 1979. A creación de Seoane non só se limitou ao deseño de capas e ilustracións de obras e revistas, senón que tamén elaborou selos e inclusive diferentes carátulas de discos, coa voz de cantautores e poetas, como se percibe na ‘Figura 16’, cuxo protagonista é Pablo Neruda e, na ‘Figura 17’, que se corresponde co autor Rafael Alberti.

Canto á estreita conexión artística na obra de Seoane en relación á ilustración, observamos de novo a consideración positiva da complementariedade entre os diferentes ámbitos da arte. Admite como unha oportunidade única

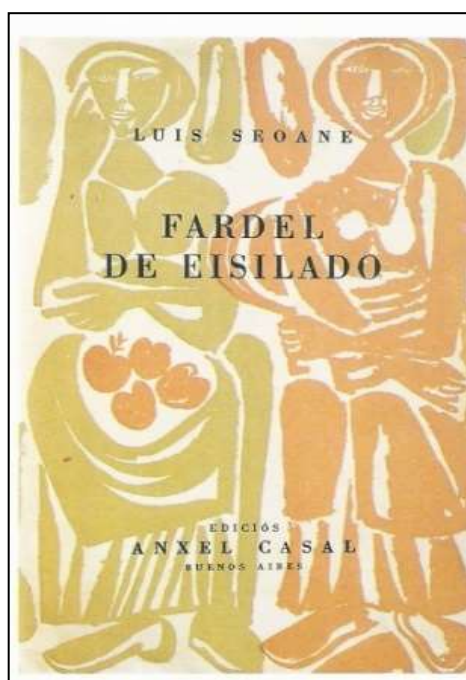


Figura 14



Figura 15

para o pintor a compaxinación da pintura coa ilustración, ao considerala como unha nova forma de expresión, e explica que a nivel persoal “sentí, precisamente como pintor, la necesidad de hacer hermosos libros aun desenvolviéndome siempre con mezquinos medios económicos.” (Braxe & Seoane, 1996: 380). A respecto, da composición do cadro e a composición do libro indica que son mínimas as diferenzas que se establecen entre elas. Á súa vez, Luís

Seoane sinala que tanto a súa obra de muralista como a de gravador e artista gráfico influíron na súa pintura de cabaleta. E constata que as tapas que realizou para diversas editoriais sitúanse como un elemento de grande utilidade para o seu traballo de pintor mural. Neste sentido, defende que na formación do artista inflúen todas as expresións gráficas, acadando moitos logros en distintos xéneros da arte como a pintura ou escultura que, resultan, as máis das veces, consecuencia de avances acadados no gravado ou no debuxo de ilustración, ou conseguidos en talleres gráficos.

Non obstante, Seoane advirte que a pesar de que o ilustrador trate de identificarse co escritor para interpretar a súa obra, non pode prescindir da súa personalidade, e tampouco pode marxinar no seu debuxo ou gravado os problemas de oficio e estéticos que lle preocupan. Así, establece como requisitos do ilustrador e gravador, a destreza, invención, orixinalidade e

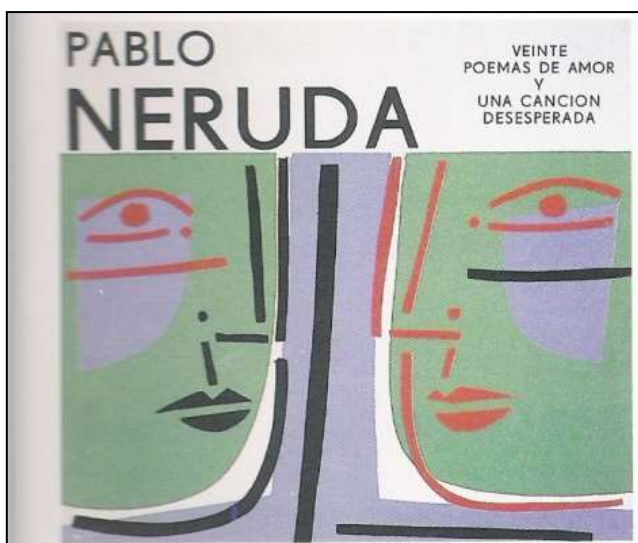


Ilustración 16

imaxinación; e en xeral a función fundamental do seu labor ilustrativo baséase na iluminación do texto.

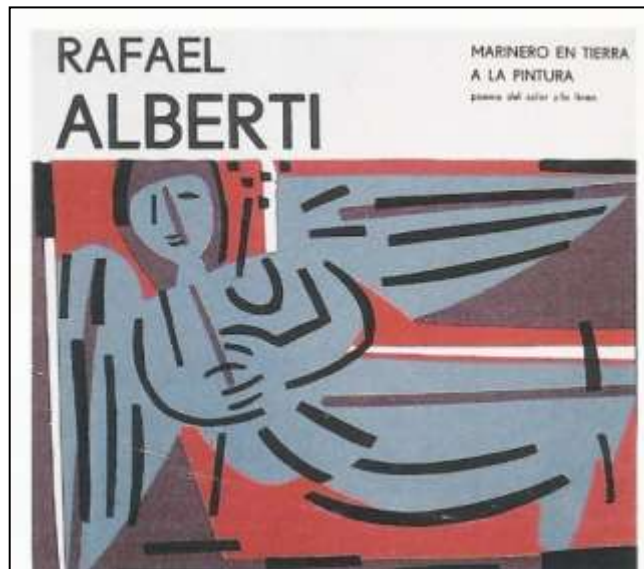


Ilustración 17

O RETRATO EN LUÍS SEOANE: OS ANTECEDENTES ÁS *FIGURACIÓS*

O retrato adquire unha posición relevante en relación ao ámbito artístico da plástica cultivado por Luís Seoane. Aproximarémonos á visión deste creador arredor do seu traballo e das súas intencións como retratista por medio do exposto nos prólogos ás súas obras *Testimonio de vista* (1952) –que consta de trinta e tres retratos de autores que publicaron as súas obras en *Ediciones Botella al Mar*– e *Retratos furtivos* (1968). Ao mesmo tempo, citaremos e mostraremos algúns dos retratos que conforman eses libros xa que, resultan fundamentais para explicar as *Figuraciós*, ao poderen ser considerados claros antecedentes destes retratos, xunto *Trece estampas de la traición* (1936). Na seguinte cita do texto que precede a *Testimonio de vista*, Seoane sintetiza os obxectivos que pretende acadar en xeral no seu labor de retratista:

esa verdad secreta, escondida en cada rostro, en un ademán, en la arruga del traje, que vanamente escudriñamos y tratamos de descubrir, pues tras la misteriosa arquitectura del cuerpo humano se esconde la otra más recóndita que consiste en la verdad interior de cada uno, desconocida aun de su mismo poseedor y que se presiente, sin llegar quizás a descubrirse nunca, a través de ese gesto, de esa actitud a veces engañosa, en ocasiones solamente defensiva, que sirve para hacer más hondo el misterio (Braxe & Seoane 1996: 394)

Por tanto, o retrato equivalería a unha procura da verdade interior do ser humano retratado, partindo da síntese aproximativa dos trazos externos do conxunto do corpo mediante a actividade do debuxo. En concreto, os retratos do libro *Retratos Furtivos* caracterízanse, máis alá da intención de Seoane de procurar a personalidade do retratado, polo feito fascinante de inventar o carácter da persoa a través das faccións de individuos anónimos. Por un lado, ao sinalar a posibilidade de que o lector e observador deses retratos encuentre crueldade na interpretación, advirte de que o ambiente en que o ser humano se desenvolve é cruel, tal e como se conforma a propia natureza humana e a propia constitución física do home e da muller; por outro lado, explica que o autor



Figura 18

tampouco estará exento do desexo de xustiza, nin de caridade e esperanza para o caso de rostros vencidos polo traballo e a idade, ou para os dos máis novos. Nunha liña similar, na obra *Testimonio de vista*, Seoane procura reflectir as características máis orixinais da personalidade do individuo retratado, acentuando as lixeiras imperfeccións e os trazos deformados que constitúen os elementos físicos singulares, “para dar noticia de un carácter de unha expresión apenas perceptible y delatadora” (Braxe & Seoane 1996: 394). Deste xeito, o humor convértese nunha constante nos seus retratos, rozando o xénero caricaturesco.

Continuando coa obra *Testimonio de vista*, Luís Seoane realiza os retratos que constitúen esta obra co propósito principal de formar unha iconografía crítica de varios autores contemporáneos seus –a maioría da súa xeración. Trata de abstraer en liñas simples e claras os trazos individuais desas persoas, evitando a actitude pintoresca, os convencionalismos e sen recorrer a ningún estilo artístico determinado. Estes trinta e tres retratos publicados en *Ediciones Botella al Mar*, comprenden autores como Alberto Girri, Latorre, Lisa Lenson –‘Figura 18’–, H. Becco, Lourenzo Varela, Dora Melella, Gerardo Lehman –‘Figura 19’–, Miguel A. Asturias...



Figura 19

Canto aos libros *Retratos Furtivos* (1968) e *Otros retratos furtivos* (1969), publicados na *Editorial Brújula* de Bos Aires, os retratos que nel se recollen van acompañados dun texto breve, que non ocupa máis de tres ou catro liñas. Seoane elaborou estes retratos en cafés, restaurantes e tabernas de distintas cidades europeas, algúns tamén se realizaron en Nova York e, cincuenta e catro foron feitos en Galiza, en



Figura 20

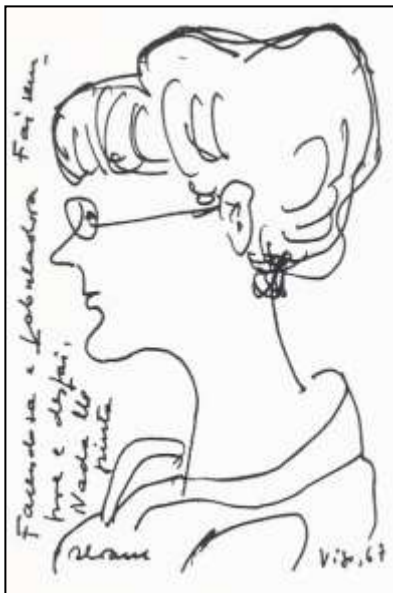


Figura 21

que el texto surge del rostro reproducido” (Braxe & Seoane 1996: 397). Por tanto, o texto que complementa e reforza o retrato, xorde de xeito espontáneo a partir de cada un dos retratos. Correspóndense con tres destes retratos a ‘Figura 20’, ‘Figura 21’ e ‘Figura 22’.

Tras a síntese dos retratos das obras *Testimonio de vista* e *Retratos Furtivos*, percíbese claramente como os retratos realizados nestes libros constitúen os antecedentes aos retratos de *Figuracións*. A primeira mostra do traballo de Luís Seoane como retratista dátase no ano 1937, coa publicación de *Estampas de la traición*, formada por retratos caricaturescos de diferentes militares sublevados no ano 1936 que acompañados dunha lenda breve, transmiten ao espectador unha crítica intencionada. A

lugares como Mondoñedo, A Coruña, Vigo... O texto destes últimos está escrito en lingua galega e, ficaron aquí, na Galiza, para seren publicados por *Edicións do Castro*, baixo o título *Retratos de esguello* (1968). En relación ao título que abrangue estes retratos, observamos que se vincula directamente ao seu proceso de realización pois, son elaborados “a escondidas, con disimulo, para no alarmar a la víctima, hurtando con la memoria los rasgos faciales de ésta para reproducirlos en líneas” (Braxe & Seoane 1996: 396). Tras reproducir o rostro da ‘víctima’, Seoane trata de analízalo para situalo no medio e ambiente en que o autor supón que habita, tentando interpretar as súas preocupacións, de encontrar os seu defectos morais ou virtudes e de plasmalos sinteticamente nun par de liñas. Resulta peculiar como o propio artista compara o proceso de realización destes retratos co traballo médico, expresando que isto consiste en “diagnosticar a la víctima, como hace generalmente un médico con sus enfermos. No se parte del diagnóstico para el dibujo, no se ilustra ningún pensamiento anterior a esas líneas, éstas no nacen de una reflexión anterior, de un pie o de una leyenda, si no

que el texto surge del rostro reproducido” (Braxe & Seoane 1996: 397). Por tanto, o texto que complementa e reforza o retrato, xorde de xeito espontáneo a partir de cada un dos retratos. Correspóndense con tres destes retratos a ‘Figura 20’, ‘Figura 21’ e ‘Figura 22’.



Figura 22

seguir, en 1952, coa publicación dos retratos de *Testimonio de la vista*, observamos unha intención e uns debuxos idénticos aos das *Figuraciós*, en que se introducen as imaxes de medio corpo e corpo enteiro e cuxo núcleo ocúpano recoñecidos artistas, mais estes traballos carecen de texto. Por último, en 1968, os debuxos de *Retratos furtivos* constitúen a derradeira tarefa predecesora da obra que abordamos de maneira central neste traballo e onde, como xa indicamos, os retratos posúen unha lenda, sendo os temas tratados os de diferentes individuos anónimos que, por extensión, constitúen o retrato global da sociedade do artista.

Alén destes traballos considerados como antecedentes das *Figuraciós*, encontramos estreita relación entre os retratos e a totalidade da obra plástica de Luís Seoane polo predominio do tratamento do perfil humano e pola forte preocupación que o autor posúe cara o ser humano e a sociedade en que vive. En concreto, segundo Xosé Díaz no texto *As liñas da memoria* –que precede a edición das *Figuraciós* de *La Voz de Galicia*–, a andaina artística de Luís Seoane pódese dividir en dúas etapas en relación ao tratamento da plástica, a etapa da liña e a etapa da cor. A etapa da liña vinculada coa realización do debuxo, está claramente representada tamén nos posteriores retratos das *Figuraciós*:

Estes primeiros anos da andaina artística de Seoane conforman, pois, a **etapa da liña**, ou sexa, o período en que utiliza o debuxo case exclusivamente como técnica artística. Logo, nos anos corenta, aparecería a etapa da cor. Do dominio destas dúas disciplinas, o debuxo e a cor, xurdiría unha poderosa capacidade expresiva que Seoane desenrolou até a súa morte en tódolos frentes da arte. O debuxo é, pois, un aspecto estrutural na arte de Luís Seoane, e gracias a el puido chegar a facer todo canto fixo. E nunca deixou de debuxar (Díaz 1994: 18).

Retomando a concepción deste autor a respecto do retrato, consideramos de grande interese o feito de que Seoane lle atribúa a función de representación gráfica da

imaxe que el posúe cara os retratados e, á vez, posibilite o coñecemento do propio autor, da súa personalidade e da forma de concibir a realidade: “por estos dibujos que hice a los demás [o espectador do retratado] puede, si quiere, conocerme a mí” (Braxe & Seoane 1996: 395). Dando un paso máis dentro do xénero do retrato, os autorretratos de Seoane favorecen en maior medida o coñecemento da personalidade do autor, isto é, de cómo o artista se ve a si propio, a forma en que se presenta e se representa ante a sociedade e o mundo en xeral. Así, consideramos o autorretrato un elemento clave e habitual en todo tipo de artistas, e mostrando dous dos seus autorretratos na ‘Figura 23’ e na ‘Figura 24’. E para reforzar esta idea servímonos do expresado por Ana Hatherly na *Tisana 229*, da obra *Tisanas* (realizadas e publicadas entre o ano 1969 e o ano 2006, data das derradeiras *tisanas* que saen do prelo) que se compón por poemas en prosa cun forte carácter híbrido:

229

O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliam o seu grau de passagem. Eu escrevo o meu nome (Hatherly 2006: 99)



Figura 23

Alén dos retratos de tipo gráfico ou plástico, Seoane experimenta e cultiva o retrato literario sobre diferentes pintores en varios números da revista *Buenos Aires Literaria*, entre o ano 1953 e 1954. A sección desta revista en que se inclúen estes traballos titúlase “Retratos literarios sobre pintores” e, entre os artistas tratados por este autor encontramos a Jerónimo Bosco, Jean Baptista Simon Chardin, José Solana, Juan Gris, Chu-Ta, Pablo Picasso, Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, James Ensor, Luckas Cranach, San Isidoro de León, Mark Tobey e Jules Bissier. Estes retratos

literarios posúen unha estrutura e unha dinámica similar ao texto das *Figuraciós* pois, en xeral, o autor achega a súa visión arredor de certos artistas e do seu traballo. Por

tanto, os “retratos literarios” creados por Luís Seoane constitúense como outro antecedente das *Figuraciós*, a pesar de que nesta última obra se amplíe o enfoque a artistas de diversos ámbitos da arte, non unicamente aos pintores. Así, os ‘retratos literarios’ súmanse aos retratos gráficos antes citados –*Trece estampas de la traición*, *Testimonio de la vista e Retratos Furtivos*–, conformándose a modo de antecedentes e perfilándose como unha especie de ‘ensaio previos’ para a produción das *Figuraciós*.



Figura 24

AS FIGURACIÓS COMO CREACIÓN HÍBRIDA

Neste apartado central, abordaremos o conxunto das *Figuraciós* de Luís Seoane mediante unha análise máis detida, coa finalidade de demostrar a través dunha panorámica xeral o carácter híbrido, entre o ámbito literario e o ámbito plástico, que esta obra supón. En concreto, partimos fundamentalmente das *Figuraciós* recollidas na edición de Lino Braxe e Xavier Seoane. Sendo unha escolma de 163 ‘figuraciós’ –en realidade 165 por incluír dúas ‘figuraciós’ máis que, pensadas para seren publicadas tamén no xornal, ficaron inéditas–, seguen dous criterios que consideramos claves: seleccionar as personaxes de maior relevo nas disciplinas ás que se adscriben e, mostrar a practica totalidade das que teñen Galiza como lugar de nacemento ou como obxectivo de traballo. Á súa vez, serviremonos das 274 ‘figuraciós’ editadas en *La Voz de Galicia* –medio para o que fundamentalmente foran creadas–, para orientarnos no noso estudo mediante as puntualizacións sinaladas nos textos previos, da autoría de Domingo García-Sabell e Xosé Díaz, que acompañan esta edición. Tamén complementaremos a análise a respecto das características das ‘figuraciós’ contrastando as recollidas na primeira edición coas integradas no exemplar promovido e editado polo xornal coruñés. Alén disto, referiremonos a algunhas das ‘figuraciós’ co obxectivo de demostrar, dun xeito máis eficaz e práctico, as afirmacións e análises que vaíamos realizando, introducindo as imaxes e os textos que conforman esta híbrida modalidade retratística de palabra e deseño.

As *Figuraciós* de Luís Seoane están formadas por unha imaxe e un texto acerca dunha personalidade concreta, isto é, cada unha das ‘figuraciós’ esta conformada por un retrato gráfico e un texto en que o autor achega certos aspectos biográficos arredor desa persoa, coa finalidade principal de proxectar unha visión concreta dela. Deste xeito, o noso artista produce unha actividade interartística que lle permite fusionar os dous grandes espazos en que se insire o conxunto do seu traballo: a plástica e a literatura. Así, partindo dos que consideramos no apartado anterior ‘antecedentes’ das *Figuraciós*, crea un amplo elenco de retratos dos seus contemporáneos. Poderíamos dicir que este retrato posúe unha dobre vertente: o retrato gráfico e o retrato literario. Canto á designación do

conxunto desta actividade creativa como ‘figuración’, percíbese que vén determinada tamén polo feito de consistir na presentación e tratamento dunha ‘figura’ concreta, isto é, dunha persoa de certo recoñecemento nun ámbito específico, mediante a figuración do retrato; seguindo a dobre vertente á que nos acabamos de referir.

Antes de continuar coa descrición desta obra de forma máis detallada, especificaremos que cada unha das ‘figuracións’ se publicaba cada domingo no xornal coruñés *La Voz de Galicia*. Existe un desacordo entre as dúas edicións antes citadas en relación á data e á cantidade de ‘figuracións’ producidas por Seoane. Por un lado, Lino Braxe e Xavier Seoane indican que se trata dunha valiosa colección dun total de 286 figuras realizadas entre o día 25 de xullo de 1971 até o 5 de setembro de 1976. Por outro lado, Xosé Díaz explica, na edición da *Voz de Galicia*, que se publicaron entre o 2 de xullo de 1971 e o 26 de xuño de 1977, conformando un total de 274 ‘figuracións’. Postulamos que esta falta de consenso cuantitativo vén determinada polos seguintes factores: a pesar de que a colaboración foi practicamente interrompida e continuada sen censuras, existen excepcións causadas por problemas de traslados ou viaxes; algunhas ‘figuracións’ ficaron inéditas, como a dedicada a Pinochet, a Sánchez Dragó, Emilio García Gómez, ou a Jesús Silva que, non sae do prelo porque Seoane decide non colaborar con ese xornal como acto de solidariedade ante o cese do seu director naquel momento –Francisco Pillado–; en moitos casos, Seoane produciu dúas versións –ou inclusive algunha máis– da persoa retratada desde diferentes perspectivas e posicións; malia que a maioría dos exemplares orixinais foron conservados pola muller de Seoane, este regalara parte ás amizades retratadas, sendo algúns de difícil localización.

Por tanto, ante a ausencia de acordo que acabamos de mencionar, posibelmente vinculada aos factores indicados, e considerando tamén algún caso de difícil adscrición a esta modalidade de retrato artisticamente híbrido, as *Figuracións* abarcarían aproximadamente un número que oscilaría entre as 274 e as 286 figuras, segundo os datos achegados nas dúas edicións. Canto á data de realización, o proceso de publicación iniciárase arredor de xullo de 1971 e finalizaríase ou ben, no ano 1976, ou en 1977. Decantámonos por esta última data por corresponderse co final da colaboración de Seoane co xornal coruñés, así como por ser a edición deste mesmo xornal quen o indica, polo que supoñemos que eses datos serían de primeira man e de certo rigor. Ao mesmo tempo, outro dato que nos leva a inclinarnos pola data de 1977,

resulta da información aportada polo índice das datas de publicación das diferentes ‘figuraciós’, integrado na edición de *La Voz de Galicia*. Segundo ese índice coñecemos que no ano 1977 Seoane publica vinte e catro ‘figuraciós’, en concreto mostra a seguinte relación de datas e cantidade: en 1971 publica vinte e tres ‘figuraciós’, en 1972 un total de cincuenta e dúas, en 1973 saen do prelo corenta e sete, corenta e tres ‘figuraciós’ en 1974, en 1975 saen á luz corenta e oito, en 1976 publica corenta e dúas, por último, en 1977 aparecen publicadas vinte e catro ‘figuraciós’.

No momento en que Seoane publica estes traballos vive e móvese entre Bos Aires e Galiza. Lino Braxe e Xavier Seoane no texto *Unha iconografía para o noso tempo: as “Figuraciós” de Luís Seoane*, que precede a edición elaborada por eles, aclaran que arredor dos anos setenta Seoane realiza na Arxentina aproximadamente un milleiro de debuxos, sobre os máis variados personaxes públicos, arxentinos ou estranxeiros, que participaban nun programa da televisión porteña, titulado “Almorzando con Mirta Legrand” –coñecida actriz e mítica presentadora arxentina. Aproveitando a retransmisión das entrevistas o noso artista captaba de xeito áxil e espontáneo a imaxe e a expresión do convidado ou da convidada; así conforma unha iconografía arxentina e estranxeira que:

non é propiamente a que reflexan as *Figuraciós* de Luís Seoane en *La Voz de Galicia*, pero compre ter en conta que moitos dos personaxes hispano-americanos ou internacionais que aparecen na serie que recompila o presente libro, teñen a súa orixe naquela emisión televisiva (Braxe & Seoane 1990: 7).

Porén, mentres que as personaxes arxentinas e internacionais eran retratadas por Luís Seoane, servíndose da retransmisión dese programa televisivo, o conxunto das ‘figuraciós’ de personaxes galegas ou retratadas en Galiza elaborábanse en vivo e en directo. Continuando coa descrición do proceso de produción das ‘figuraciós’, Xosé Díaz acrecenta que “cando os facía en Bos Aires retrataba máis aos non galegos, a personaxes máis ben relacionados cos acontecementos arxentinos e internacionais do seu momento. Cando os facía na Coruña aparecían personaxes máis do noso entorno galego, en maior medida, e en menor medida do entorno español” (Díaz 1994: 24). Por tanto, o espazo ambiental e cultural determina en certo modo a creación de personaxes dunha nacionalidade ou doutra, malia que non de xeito exclusivo, producíndose, polo

xeral, a seguinte circunstancia: na estada de Seoane en Bos Aires predomina a produción de ‘figuracións’ cuxos protagonistas serían de orixe arxentina ou internacional, mentres que, durante a estada en Galiza –en concreto na Coruña–, trataría maioritariamente personaxes de orixe galega e tamén, doutros lugares do Estado español. Alén de incluír nas *Figuracións* as personaxes que Seoane vía no programa de televisión arxentino antes mencionado, Xosé Díaz considera que outras moitas se lle ocorren “lendo os xornais, por mera actualidade, ou saían dos recordos da propia soedade do artista, ou nalgunha que outra tertulia cos amigos” (Díaz 1994: 24).

Retomando as personaxes tratadas na serie das *Figuracións*, Seoane mostra e perfila os seus contemporáneos, a maioría da súa xeración, e sitúalos no ámbito da actividade humana en que salientan, pertencendo estes aos ámbitos máis diversos, como a literatura, as artes plásticas, a música, o espectáculo en xeral, o cinema, o teatro, a política, o deseño, a investigación científica, o xornalismo e os medios de comunicación, a filosofía... Deste xeito, a través do conxunto das *Figuracións* o noso autor constrúe unha ampla e rica iconografía en que, de forma documentada, sinala os aspectos biográficos, creativos, ideolóxicos das personaxes, introducindo, en moitas ocasións, elementos de carácter anecdótico que complementan e enriquecen a visión sobre unha persoa concreta. Así, sitúa cada personaxe e o seu labor na sociedade, establecendo e ensinando ao conxunto de lectores e observadores desta obra unha perspectiva concreta –a do propio Seoane– en relación aos protagonistas das ‘figuracións’. Explicando isto dunha maneira máis exacta, unha das funcións fundamentais que desenvolve Luís Seoane con este traballo consiste en comunicar e ensinar á sociedade uns valores concretos, e en transmitir unha ideoloxía determinada. En conexión co propósito comunicativo, observamos o vínculo desta obra coa actividade xornalística levada a cabo por Seoane, seguindo o expresado por Lino Braxe e Xavier Seoane, as *Figuracións* establécense “como un apartado relevante dentro do seu extenso labor xornalístico [do de Luís Seoane]” (Braxe & Seoane 1990: 8) pois, este artista desenvolve tamén a función de guionista radiofónico na Arxentina, ao servizo dos ideais do exilio e da emigración.

Antes de explicarmos de xeito máis detallado as *Figuracións*, sinalaremos que o noso propósito fundamental consiste en explicalas establecendo as mínimas divisións posibles entre a imaxe e o texto, co fin de abordar esta obra desde a perspectiva do

aspecto híbrido. Porén, vémonos na obriga de realizar unha pequena división nos seguintes parágrafos para abordar e describir o retrato gráfico e o texto, mais co obxectivo fundamental de posteriormente converxer nun único punto: demostrar a complementariedade e a retroalimentación entre o visual e o textual. Para iniciar esta descrición máis pormenorizada, especificaremos que o núcleo das ‘figuraciós’ está constituído sempre por un único individuo, con dúas excepcións: a destinada a mostrar o movemento hippy, titulada ‘hair (pelo)’ (Anexo 10), a través dun grupo de dous rapaces e unha rapaza, e a que trata o colectivo da ‘Escola nº 43 Galicia’ de Montevideo. Á súa vez, abunda o tratamento do sexo masculino fronte unha minoría feminina –de entre 286 e 274 ‘figuraciós’, vinte dedícanse a mulleres na edición de Lino

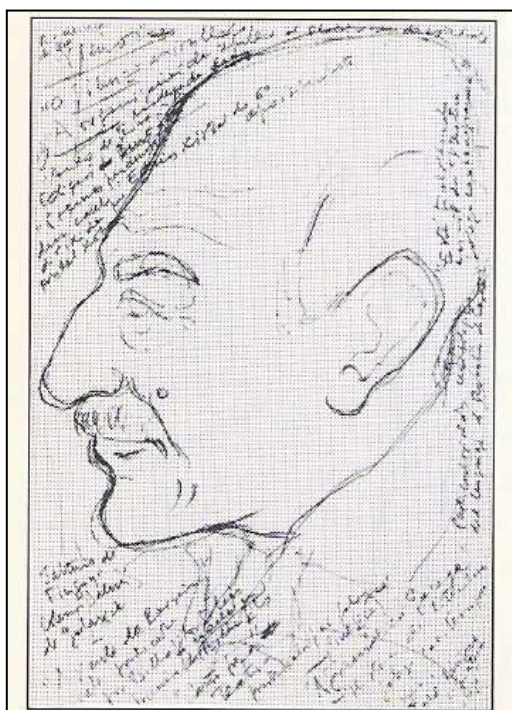


Figura 25

Braxe e Xavier Seoane e, trinta e sete na realizada por *La Voz de Galicia*. Atribuímos a escasa presenza feminina ao reflexo por parte do autor da sociedade do momento, en que predominan os homes nos diferentes ámbitos das actividades sociais de certo recoñecemento; descartando e rexeitando a posibilidade dunha inclinación intencional do autor cara a calquera tipo de discriminación ou minorización, pois no conxunto da súa obra plástica e literaria Seoane móstrase claramente comprometido coa muller e coa problemática social á que se ve sometida.

Canto á técnica de creación dos retratos plásticos das *Figuraciós*, Xosé Díaz infórmanos de que normalmente Seoane trazaba a primeira realización a lapis e, a seguir, pasábaos a tinta. Os primeiros retratos das personaxes debuxábaos nun caderno dun formato de 34x48 cms., con lapis graxo, en trazos soltos e repetidos. De moitos destes esbozos previos producía varios apuntamentos desde diferentes perspectivas, de fronte e de perfil. Xa noutra orde de cousas, moitos contiñan anotacións para redixir posteriormente no modelo definitivo; isto móstrase na ‘figura 25’ que, recolle o esbozo

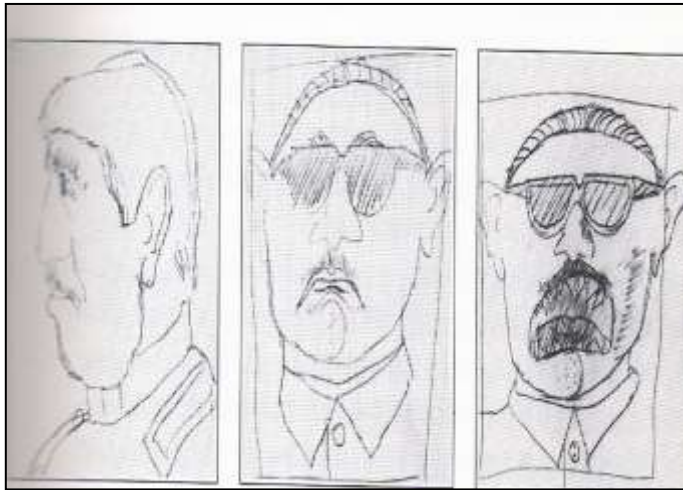


Figura 26

golpista e dictador en varias fases que van evoluíndo desde o retrato dun militar ata á caricatura dun gorila” (Díaz 1994: 24) –o proceso evolutivo deste exemplo concreto pódese observar na ‘Figura 26’. Unha vez que Seoane considera óptimo o apuntamento realizado a lapis, debúxao a pluma sobre unha cartolina do mesmo formato –34x48 cms. Entre os bosquexos iniciais e o modelo definitivo, existen certos matices diferenciais pois, se os definitivos a pluma “son obras acabadas, cos trazos sintéticos e definidos, e posúen unha fonda expresividade, os primeiros teñen o feitizo e a inmediatez, da improvisación, e amosan as maneiras do debuxante cos seus aspectos máis humanos e íntimos” (Díaz 1994: 25). Por tanto, fronte a presenza retocada e máis elaborada dos debuxos definitivos, salienta a pureza e espontaneidade que caracteriza os esbozos iniciais, que se aproximan e reflicten dunha forma máis fiel a personalidade do autor, procurando achegarse o máis posíbel aos trazos máis íntimos do seu ser.

Non obstante, a tiraxe de ‘figuracións’ publicadas, tanto a nivel da imaxe como do texto, caracterízanse por unha representación espontánea que manifesta os trazos máis expresivos, co único propósito de plasmar a esencia da personaxe recreada. A pesar de que posúa maior grao de espontaneidade o esbozo previo, o debuxo definitivo tamén sintetiza trazos próximos á improvisación, xa que, a liña debuxada mostra axilidade e soltura, mediante un trazado en que se mestura firmeza e liberdade. As liñas dos retratos tanto poden ser grosas como finas, ás veces, sobrepoñéndose unha liña noutra para reforzar o trazado e a presenza do sombreado e da mancha é mínima ou case nula. Á súa vez, o fondo en que se insiren os retratos fica en branco.

A seguir sinalaremos máis detidamente as características da parte plástica dos retratos das *Figuraciós*. En primeiro lugar, ao realizarmos unha análise pormenorizada dos retratos das *Figuraciós* nas dúas edicións mencionadas, percibimos un claro predominio do debuxo das personaxes en bustos e, en menor medida e seguindo a orde de maior a menor presenza, encontramos algunhas ‘figuraciós’ en que se plasma o retratado de corpo enteiro, de medio corpo, en tres cuartos e, só nalgún caso puntual, unicamente a face. Canto á perspectiva en que se encontra a personaxe debuxada, existe un predominio dos protagonistas das ‘figuraciós’ representados de fronte, aos que seguen os plasmados de medio lado e, en menor medida, encontramos algúns reflectidos de perfil; quizais esta última perspectiva sexa minoritaria pola complexidade que supón en relación ás outras dúas perspectivas á hora de marcar os trazos da persoa dunha forma máis próxima á realidade. En segundo lugar, as figuras debuxadas singularízanse pola expresividade, pois non son debuxos estáticos nin ríxidos, posuíndo diferentes trazos que suxiren expresións faciais e movemento no conxunto do corpo retratado.

A presenza de movementos corporais, aos que nos acabamos de referir, lógrase mediante a contracción de diferentes membros do corpo da personaxe. Comezando polos brazos, existen múltiples casos en que a persoa aparece sentada nunha cadeira de brazos e, nalgúns deses casos os brazos da persoa están apoiados nos da cadeira; noutras ocasións, as menos, os brazos móstranse cruzados, abertos e, inclusive en alto nunha única ‘figuración’, en que se reflicte o movemento hippy, denominada “Hair (Pelo)” (Anexo 10). Continuando coas mans, a maioría das veces os protagonistas das ‘figuraciós’ apoian as mans nas pernas ou nos xeonllos, nalgún retrato tamén aparecerán en contacto unha man con outra, dentro da roupa –no peto da chaqueta ou do pantalón–, agarrando algún obxecto, ou coas palmas abertas, o puño dobrado e, cruzadas. Canto os movementos de pernas, observamos varios personaxes que están sentados coas pernas dobradas e cruzadas ou inclusive separadas e abertas; no caso dos rapaces da específica ‘figuración’ dedicada ao movemento hippy, estes son ‘figurados’ coa perna esquerda dobrada e elevándoa do chan e, na que se recolle ao músico Atahualpa Yupanqui (Anexo 11), a perna dereita dóbrase cara atrás. Á súa vez, o movemento pode ser a nivel do tronco suxerindo unha inclinación corporal, cara diante ou reflectindo o corpo encollido. Alén disto, a presenza da acción cobra protagonismo nalgún dos retratos; así, as imaxes ou os deseños das *Figuraciós* enriquecécese con diversas accións: ler, tocar a guitarra, berrar e bailar, fumar etc.

Como os anteriores casos de movemento corporal e acción resultan minoritarios polo feito de existir un forte predominio de bustos, en que a acción ou o movemento está máis restrinxido, trataremos a parte a expresividade facial. Cada unha das faces das persoas retratadas singularízase mediante trazos que reflicten diferentes expresións, engurras e marcas características que se aproximan ao aspecto real da persoa e delimitan a personalidade do ser humano debuxado. A maioría dos debuxados aparecerán coa boca pechada, exceptuando algúns casos en que se reflicte certa abertura mostrando os dentes. A respecto do debuxo dos ollos, restando algunha excepción, Seoane plasma aos retratados cos ollos abertos, abundando os debuxos de ollos máis traballados –excepto algún caso en que o ollo se expresa mediante un só punto ou liña– que, poden aparecer pintados na parte central coa propia tinta coa que elabora todo o debuxo, ou normalmente sen pintar, resultando un conxunto circular –de dous ou tres círculos. Noutros casos, percíbese un movemento da cabeza, cunha lixeira inclinación cara un lado, cara arriba ou cara abaixo.

Para finalizar a descrición dos retratos das *Figuraciós*, resulta fundamental observar no conxunto dos debuxos os detalles das vestimentas, das xoias –reloxos, pulseiras, aneis, brincos...–, das lentes –en caso de que a persoa as utilice–, dos sombreiros e panos, gravatas etc. Asemade, Seoane encárgase de inserir diferentes complementos –alén de varios tipos de asentos– que facilitan a comprensión da visión da persoa á que se lle dedicada a ‘figuración’: xornais, libros, revistas ou papeis, moscas, mochila farrapenta de viaxeiro, culler e garfo, guitarra, copa, flores, cigarros... Ao mesmo tempo, existen algúns casos en que se engaden outro tipo de elementos, por exemplo na ‘figuración’ de Ánxela Davis (Anexo 9), esta aparece esposada e acompañada de dous policía, co fin de reflectir os seus problemas coa xustiza por defender causas xustas. Outro complemento que unicamente se engade na ‘figuración’ que trata de Andrés Fernández-Albalat (Anexo 21), consiste no fondo escuro acorde co cabelo rizado. Tamén se inclúen letras na ‘figuración’ destinada a Pablo Picasso (Anexo 14), “Homenaxe a Pablo Picasso”, así como, na xa varias veces referida ‘figuración’ en que se refire o movemento hippy –Hair (pelo), (Anexo 10)–, se reproduce, a modo de globos, a seguinte reivindicación, cal letra de canción, seguinte: “Non teño lar, non teño fe, non teño nada, non teño auto, non teño casa, non teño estatus. Non teño crase, non

teño traballo, dono ou patrón. Teño dúas mans, teño dentes, teño dedos, xionllos, teño ósos, teño lombo, teño figado”.

Para finalizar coa descrición e clasificación coa parte debuxada dos retratos, alén de todo o até agora indicado, Seoane plasma a súa firma en todos os retratos na parte inferior, na marxe esquerda ou dereita indistintamente.

Pasando á sección textual das *Figuracións*, a parte literaria caracterízase por unha extensión breve que, abrangue aproximadamente entre dez e trinta liñas—como mínimo e como máximo. O texto desenvólvese nun estilo sinxelo e directo, de fácil comprensión e carecendo de todo tipo de elementos lingüísticos e literarios considerados unicamente ‘decorativos’, que poidan dificultar a función comunicativa máis directa posíbel pretendida por Seoane; inclusive atrevémonos a afirmar que o estilo empregado roza o coloquial —no sentido positivo da palabra—, co obxectivo último de aproximarse e de chegar o máximo posíbel aos lectores e, en xeral á sociedade. Desta forma, o texto glosa nunhas liñas o previamente transmitido desde o plano visual pola imaxe, informando sobre a personalidade da personaxe mediante diferentes aspectos biográficos e creativos. A información transmitida envólvese, á súa vez, cos pensamentos, opinións e perspectiva ideolóxica de Seoane. Así, observamos como Seoane simpatiza máis cuns personaxes que con outros, o que non impide que os contidos expresados sexan documentados, producindo unha información orientadora de gran interese e perspicacia.

En xeral, o conxunto dos textos das *Figuracións* carecen de estrutura fixa ou de partes claramente diferenciais, xa que o texto, ao igual que o debuxo, sométese ao principio de liberdade total, obedecendo ao ditado da procura de máxima expresividade e non de menor clareza. O autor expresa unha información e unhas opinións sen subordinarse a unhas normas específicas, sen ningún tipo de prexuízo. Cada personaxe é diferente e, por tanto, a maneira en que Luís Seoane trata a cada un deles tamén resultará única, salientando os trazos que valora máis interesantes ou característicos. Así, a presentación das distintas personaxes lévase a cabo de diferentes modos e tanto se integra específica e ordenadamente ao inicio do texto, como se conforma ao final ou no seu conxunto sen precisarse e, normalmente, partindo dalgunha anécdota ou acontecemento biográfico ou creativo determinado. Alén destes dous modos de situar ás figuras tratadas no contexto social e cultural, como sinalamos antes, existen varios

aspectos salientados, tratados en cada ocasión de diversos modos: desde a crítica ou exaltación de aspectos morais, á descrición do traballo ou dos elementos creativos, mencionados e explicados de forma exhaustiva, dunha obra ou labor concreto, ou mediante unha panorámica xeral, chegando até diferentes acontecementos ou circunstancias, considerados positivos ou negativos, polos que a personaxe debe de pasar á Historia, sendo recordada, honrada ou rexeitada polo conxunto da sociedade.

Neste sentido, Seoane introduce elementos enriquecedores de carácter anecdótico, ligados a un carácter humorístico e caricaturesco e á presenza da ironía. Por exemplo, insire diferentes anécdotas relacionadas con encontros do propio Seoane cos diversos protagonistas das *Figuracións*, producíndose a maior parte desas xuntanzas en Bos Aires. A respecto destas anécdotas, Xosé Díaz relativiza a súa condición ao relacionala co elemento da neutralidade, afirmando que “poden parecer pensamentos anecdóticos pero non son, porque están a analizar diferentes situacións en absoluto neutrais, como son os comportamentos das persoas fronte aos feitos e as situacións diversas que lles tocan vivir” (Díaz 1994: 25). Desta maneira, Seoane parte das anécdotas co obxectivo de analizar os feitos e a personalidade das figuras representadas, conectándoas, habitualmente, coa introdución de xuízos de valor, mais non de maneira excesiva ou desmesurada. Asemade, complementa o tratamento deses persoeiros, mediante a mención de citas pronunciadas por eles ou recollidas da súa produción creativa, así como a través da introdución e tratamento doutras persoas –normalmente recoñecidas– que, dalgunha maneira, Seoane vincula coa personaxe, ou simplemente aproveita para establecer unha referencia a ela. Un exemplo significativo desta interrelación entre diferentes persoas recoñecidas no espazo cultural, apréciase no texto da ‘figuración’ de Xulio Cortázar (Anexo 13) pois trázase unha ponte con diversos autores: Güiraldes, Borges, Girondo, Girri, Vargas Llosa, Fuentes, Carpentier, García Márquez etc.

En relación co que acabamos de indicar, percibimos diferentes formas de tratar as personaxes, en estreita conexión coas temáticas presentes nas *Figuracións* –que presentaremos máis adiante. En xeral, os distintos tratamentos poden agruparse en tres bloques: o recoñecemento e a admiración ligados á loanza ou á paixón, a información de tendencia máis neutral ou indiferente e a crítica directa ou irónica. Dentro do grupo que abrangue as ‘figuracións’ de admiración e recoñecemento, encontramos, á súa vez,

un colectivo co que Seoane proclama a defensa e posta en valor dos artistas emerxentes ou, en especial, dos finados e esquecidos, observábel na ‘figuración’ dedicada a Arturo Rodríguez Villafranca (Anexo 17). Ao mesmo tempo, na ‘figuración’ destinada a Ricardo Carvalho Calero (Anexo 8) e a referida a Isaac Díaz Pardo (Anexo 19), percíbese o dominio da loanza e, na dirixida a Ramón Otero Pedrayo (Anexo 15) e na de Pablo Picasso (Anexo 14), desenvólvese un tratamento entusiasmado e apaixonal.

Canto a agrupación que se aproxima ao tratamento neutral e indiferente, esta posúe unha presenza escasa e, normalmente, non se expresa de xeito absoluto, pois obsérvase sempre unha inclinación cara un extremo: o da admiración, como na ‘figuración’ de Alejo Carpentier (Anexo 22), ou o da crítica. Por último, a crítica dirixida a distintas personaxes establececese de forma ‘intelixente’ e xustificada, utilizando a ironía e o humor; por exemplo, no caso da ‘figuración’ en que se esboza a personalidade de Vinícius de Moraes (Anexo 18), Seoane sinala o abandono dos ideais que inicialmente defendeu e búrtese del por consideralo hipócrita, mediante a comparación realizada por outros cunha ‘avoa bébeda’, á que acrecenta a de mullereiro. Noutras ocasións a crítica segue unha posición tendente ao rexeitamento, condenando certos sucesos crueis, como en relación á acusación ao estadounidense William Calley (Anexo 12) de asasinatos en Vietnam, destacando a súa impasibilidade e frialdade no xuízo.

Así, Luís Seoane baséase nos distintos tipos de tratamentos das persoas das *Figuraciós*, co obxectivo final de pór en relevo certos asuntos e temáticas. Con esta obra encádranse os distintos movementos dos anos setenta pertencentes ao ámbito artístico, musical, literario, cinematográfico, político, relixioso, económico ou social. En concreto, amósanse as máis recentes experimentacións cinematográficas e artísticas, os movementos estudantís, a problemática a que se ve sometida Galiza e outros pobos, a esquecida e emerxente intelectualidade galega, a problemática racial –recollida na ‘figuración’ dedicada a Ánxela Davis (Anexo 9)–, a nova narrativa hispanoamericana –reflectida ao tratar autores como Xulio Cortázar (Anexo 13)–, a problemática da fama e a reivindicación de producións artísticas comprometidas coa sociedade –expresadas na ‘figuración’ do cantante español Raphael (Anexo 20) e na do cantautor Atahualpa Yupanqui (Anexo 11)– etc. As *Figuraciós* constitúense como unha especie de ‘mosaico e manifesto’ cultural e social, a nivel galego e mundial, en que a reivindicación e a

denuncia resultan os elementos temáticos claves, arredor dos que xirarán a maior parte dos asuntos tratados. Desta forma, Seoane propugna e apoia situacións xustas e denuncia as inxustas, desde a súa perspectiva aberta e progresista. Unha mostra do que acabamos de expor, perfílase na ‘figuración’ dirixida a Bernadette Devlin (Anexo 16), xa que eloxiará á deputada irlandesa polo labor desempeñado e, así, plasma a inxustiza histórica padecida polo pobo de Irlanda, recoñecendo a loita e o traballo dos defensores desta causa.

Tras a exposición dos elementos característicos das *Figuracións*, constatamos o carácter híbrido desta obra, producido polos principios fundamentais de complementariedade e integración interartística, acadando un nivel máximo de fusión potencialmente reduplicadora entre o elemento plástico e o elemento literario. A propia concepción creativa da ‘figuración’ concíbese desde o carácter híbrido: son necesarias as dúas seccións, a plástica e a literaria, para cumprir os obxectivos pretendidos por Luís Seoane. Pois, a función comunicativa acádase de forma plena ao singularizar as diferentes persoas fusionando e interaxindo entre os dous planos artísticos: nun primeiro momento, desde o plano visual, preséntasenos unha persoa determinada, a modo de visualización dunha fotografía interpretativa e caracterizadora, así, transmítense e fíxanse no ‘espectador-lector’— neste caso espectador— unhas ideas xerais que a imaxe desa persoa suxire, facilitando a asociación de información e podendo intuír os aspectos positivos ou negativos que posteriormente se van a comunicar na sección literaria. Por un lado, mediante o plano textual, sitúase á persoa no seu contexto e infórmase ao ‘espectador-lector’ — neste caso lector—, dos aspectos que caracterizan a esa personaxe de forma máis detallada e/ou complementaria, para, deste xeito, obter unha visión determinada arredor da súa personalidade ou da súa creatividade. Estas dúas seccións configúranse como un proceso de retroalimentación, no sentido de que, mentres se produce a lectura da parte literaria o lector capta unha información que, á vez, fixa volvendo á imaxe durante a lectura ou unha vez finalizada esta.

A seguir, exemplificaremos a complementariedade e fidelidade dialogal entre o ámbito da plástica e o ámbito da literatura, mediante un breve comentario puntual de sete ‘figuracións’ á maneira de *exempla*, orientado desde esta perspectiva.

Comezando por Vinícius de Moraes (Anexo 18), Seoane reflicte a este brasileiro caricaturizado, tanto no plano da imaxe como no plano do texto: o debuxo corrobora a información da súa posterior falta de compromiso social e abandono dos seus ideas, e da denominación de ‘avoa bébeda’ e mullereiro, a través dunha ‘aparencia festiva’, cunha camisa estampada, o cabelo esaxeradamente cardado nos extremos e os ollos brillantes que, inclusive, poderían facer referencia ao estado de embriaguez. O forte sentimento que se atribúe na sección textual ao traballo musical de Atahualpa Yupanqui (Anexo 11) represéntase na imaxe mediante os ollos pechados do artista ao tocar a guitarra. A serenidade, proximidade e bondade da figura de Isaac Díaz Pardo (Anexo 19) complementa a explicación textual da bonhomía caracterizadora da súa personalidade. A defensa do pobo irlandés levada a cabo por Bernadette Devlin (Anexo 16), sintetizada no texto, trázase no retrato coa postura firme e os brazos e as palmas das mans abertas, en mostra de disposición e entrega ao seu pobo. A crueldade protagonizada polo oficial do exército estadounidense William Calley (Anexo 12), nos asasinatos en Vietnam, represéntase na imaxe coa frialdade da mirada baixo o uniforme militar, márcase o trazado dos beizos en relación coa explicación que do texto se achega do sorriso burlón no momento do xuízo. Na sección visual da ‘figuración’ Ánxela Davis (Anexo 9), con cariz de tranquilidade e de firmeza nas súas conviccións, está esposada e acompañada de dous policía, dando conta dos seus problemas coa xustiza ocasionados polos actos de loita e reivindicación dos seus ideais, sintetizados no contido do texto. A explicación da amplitude creativa de Picasso (anexo 14) e do seu compromiso social represéntase esencialmente no retrato mediante a abertura dos seus ollos e a mirada profunda, as formas circulares do conxunto da face e das súas expresións, simbolizando a complexidade e o carácter observador da súa personalidade.

A conexión interartística desenvolvida por Seoane nas *Figuracións* acadada tal grao de plenitude que, inclusive, no texto da ‘figuración’ dedicada a Ramón Otero Pedrayo (Anexo 15), Seoane fai referencia ao retrato realizado e a outras posibilidades de representar a este escritor:

Fixémoslle este dibuxo entón. Mais, deberíamolo representar ergueito nuns penedos de Trasalba, ou millor nunhas rochas da costa galega, cara ó atlántico, ollando o infinito, o porvir. Como o Chateaubriand que tanto quere él –nós nono queremos, pouco importa esto ós seus admiradores– da coñecida estampa feita ó xeito romántico (Anexo 15).

O carácter híbrido característico das *Figuraciós* posibilita a conformación da obra como un retrato e unha caricatura nunha dobre vertente, literaria e plástica –como especificamos con anterioridade. Seoane retrata na ‘figuración’ a unha figura ou persoa, plasmándoa no plano plástico e caricaturizándoa ao resaltar un trazo concreto e singular da súa personalidade –física e moral– ou do seu labor creativo, tanto no debuxo como no texto. A complementariedade determínase pola esixencia de ambas manifestacións artísticas para acadar os propósitos pretendidos polo autor, isto é, as dúas manifestacións necesítanse mutuamente. En certo modo, a manifestación plástica, en xeral presenta limitacións en canto ao desenvolvemento de información de xeito detallado que, no retrato con palabras, non están presentes do mesmo xeito, debido á súa máxima posibilidade de desenvolvemento como medio comunicativo; mais, ao mesmo tempo, as manifestacións do ámbito plástico enriquecen a literatura, acrecentándolle valor e facilitando a función comunicativa e asociativa do contido tratado. Por tanto, as *Figuraciós* compóñense de dous discursos diferentes que, ao se complementaren, provocan que o conxunto da obra resulte dinámica e presente maior atractivo. E, en relación con isto, lembremos que o feito de acompañar o texto de imaxes nos xornais e revistas é habitual para potenciar a finalidade de asociación e de interiorización do contido expresado e, de aí, a adecuación e o axeitamento desta modalidade retratística híbrida para a súa publicación, na altura, no xornal coruñés *La Voz de Galicia*.

Así, a complementariedade das dúas expresións artísticas, favorece a función didáctica que esta obra promove. Á súa vez, a función comunicativa e a función ideolóxica, abarcábeis dentro do propósito pedagóxico e didáctico, lévanse a cabo complementando as dúas manifestacións artísticas, pois as dúas favorecen a transmisión á sociedade duns valores e dunha forma concreta de ver o mundo. Asemade, estas funcións sométense ao principio de liberdade por parte do autor nos dous planos artísticos: Seoane caricaturiza libremente ás personaxes e expresa a súa propia visión sobre eles sen tabús de ningún tipo. As funcións, principios e compoñentes das *Figuraciós* promoven a súa consolidación como un xénero de moi boa aceptación e de resultados comunicativos óptimos, de aí a duración da súa publicación ao longo de seis anos, potenciado nun medio de comunicación –o xornal *La Voz de Galicia*– para conformalo como unha actividade de divulgación cultural. Alén disto, afirmamos que

Seoane realiza nesta obra un traballo orixinal e anticonvencional que posibilita o coñecemento do 'universo' ideolóxico e creativo deste artista.

CONCLUSIÓN

Chegados a este punto final do traballo, constatamos que, ao longo do seu desenvolvemento, puidemos comprobar a esencia híbrida e interartística da obra *Figuraciós* do artista Luís Seoane López. Así, tentamos amosar e recalcar a existencia da complementariedade establecida entre a imaxe e a escrita, sinalando a plena fusión entre as dúas manifestacións artísticas. O autor eleva nesta obra a síntese interartística ao máximo grao, favorecendo unha visión do debuxo e da escrita como actividades solidarias nos sentidos apuntados pola escritora Ana Hatherly –na cita recollida no apartado inicial do corpo do traballo, ‘A relación entre o literario e o plástico na obra de Luís Seoane’–: por conveniencia, por concordancia e por correspondencia. Por tanto, esta creación plástico-literaria configúrase como un exercicio de conexión artística e, sobre todo como unha actividade de total liberdade en que Seoane mostra de novo o seu aspecto polifacético, realizando as funcións de narrador-ensaísta, debuxante-deseñador-ilustrador-retratista, nun medio de comunicación e, en relación con isto, vinculando estas funcións co rol de guionista radiofónico ou facendo que, en especial, se destaque o seu traballo como retratista desde os dous planos: literario e plástico.

Ao mesmo tempo, constatamos a total fidelidade e coherencia desta obra co universo creativo de Seoane e cos ideais que propugna da arte, conformándose como un produto creativo coincidente cos principios e coas pretensións do autor. Pois, esta obra perfílase como unha procura do vínculo entre as artes, en que se percibe a permeabilidade entre os diferentes xéneros cultivados por ese mesmo creador. Asemade, nas *Figuraciós* maniféstase un dos conceptos artísticos fundamentais na concepción deste artista: a ‘arte nacional’ ou ‘arte da terra’, vinculada coa arte colectiva portadora da función pedagóxica. Desta forma, percibimos nas *Figuraciós* a reivindicación cultural de Galiza, destacando as distintas personalidades galegas e o seu compromiso coa terra propia, situándoas ao carón de personaxes de grande recoñecemento no resto do Estado español, de Arxentina e, en xeral, do contexto internacional no seu conxunto. Mediante o establecemento do vínculo da cultura galega e dos seus representantes coa

cultura internacional e as figuras salientábeis nela, Seoane pon en valor os elementos culturais propios e a arte nacional.

Continuando coa concepción artística, Luís Seoane sitúa o aspecto humanitario nunha posición relevante nesta obra, ao configurala como manifestación humana, no sentido de plasmar as singularidades dos personaxes retratados e de servirse dese tratamento para expor, a partir de aí, os diferentes asuntos e temáticas que abarcan diversos movementos e problemáticas sociais. Á súa vez, pon de relevo nas *Figuraciós* a visión propia da necesidade da finalidade propagandista da arte, difundindo con eficacia un ideal e, neste sentido, deixando ver que é fundamental a función pedagóxica e didáctica, así como a función comunicativa e ideolóxica da arte. Nesta liña, as *Figuraciós* pondéranse como elemento de ensino para a sociedade, divulgando uns ideais determinados e difundindo a cultura galega e internacional, baixo o principio de liberdade, entendida esta desde a finalidade de comunicarse e expresarse cos individuos da sociedade. Se lembramos os principios que Seoane atribúe ao artista e ao rol que este debe de desempeñar, nesta obra cúmprense exactamente cada un deles: expresa e representa as inquietudes da súa época, reflicte intuitivamente e subconscientemente os sentimentos, os pensamentos, a moral e o modo de ser da colectividade do momento en que lle tocou vivir; crea unha obra de arte acorde coa súa personalidade, transmitindo a estrutura mental e moral propias.

Alén do encadramento das *Figuraciós* no espazo creativo de Seoane, resumindo e reasumindo, pretendemos tamén salienta nesta epígrafe conclusiva o motor fundamental da actitude cara a hibridación: a procura de tornar a arte a si mesma. O noso artista reflicte ese proceso de procura a través da tendencia ao desdoblamento, na reciprocidade da zona fronteiriza entre o ámbito literario e o ámbito plástico. A respecto desta aposta pola reivindicación da arte, consideramos a obra obxecto de estudo como unha experimentación nesta liña, fusionando nun mesmo produto dúas manifestacións artísticas e reivindicando o papel primordial da arte dentro do campo cultural.

Por tanto, esta obra resulta un elemento informativo e cultural de grande proxección e entretemento, polo feito de conformarse o carácter híbrido a través do xénero caricaturesco, mesturando o humor e a ironía coa crítica e a loita por uns ideais. Desde esta concepción, as *Figuraciós* resultan de grande interese e inclusive populares

–nos dous sentidos posibles da palabra–, polo coñecemento que a sociedade posúe dos personaxes retratados nos debuxos e nos textos. Como xa indicamos, esta ampla e extensa obra sitúase coherentemente cos ideais do seu autor, en especial, coa defensa e posta en práctica da integración das artes. Así, a lectura e análise desta produción creativa convértese nunha forma óptima de achegarse á figura de Luís Seoane, de coñecer de primeira man os seus pensamentos, recollidos nas múltiples reflexións que expón na totalidade das *Figuraciós*, e de comprobar a xenialidade e singularidade do artista.

Por último, con este traballo expresamos a defensa persoal da conexión da literatura con outras artes, por considerarmos positivos e necesarios os estudos que continúan abrindo camiño nos espazos fronteirizos, timidamente explorados até hoxe en día. Así, avogamos polo proceso creativo interartístico e pola investigación que fusiona a literatura con diversas artes –non só coa plástica–, posibilitando nos estudos literarios un proceso de adquisición cultural enriquecedor, dinámico e variado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (2010): *Diccionario Seoane* (A Coruña: Fundación Luís Seoane).
- Axeitos, X. L. e Seoane, X. (orgs.) (1994): *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937- 1978]* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- Díaz Pardo, I. (org.) (1989): *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (A Coruña: Concello da Coruña e Xunta de Galiza).
- García-Sabell, D. (1989): “Luís Seoane”, en *Mostra antolóxica* (A Coruña: Concello da Coruña e Xunta de Galiza): 17-32.
- González, H. (1994): “Capítulo VIII. Obra poética”, en *Luís Seoane. Vida e obra* (Vigo: Galaxia).
- Hatherly, A. (1998): “A casa da reinvenção infinita. Aspectos da evolução do texto visual”, en Cardim, P. (org.): *A História: entre a Memória e a Invenção* (Lisboa: Publicações Europa-América): 173-181.
- (2006): “229”, en *463 Tisanas* (Lisboa: Quimera): 99.
- Martínez Pereiro, C. P. (2010): *A man que caligrafando pensa* (A Coruña: Servizo de Publicacións da UDC).
- Pereira, C. (org.) (1999): *Luís Seoane: Pinturas, debuxos e gravados* (A Coruña: Xunta de Galiza).
- Seoane, L. (1996): “Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones”, en Braxe, L. e Seoane, X (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 384-390.
- (1996): “Unha arte da terra”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 15-16.
- (1996): “Breve crónica en relación conmigo y las artes”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 380-384.
- (1996): “Dos imprentas y mis tapas”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 377-380.

- (1996): “Textos sobre a arte galega”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 17-38.
- (1996): “Testimonio de vista. 33 retratos en dibujos”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 394-395.
- (1996): “Retratos furtivos”, en Braxe, L. e Seoane, X. (orgs.): *Luís Seoane, Textos sobre arte* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 396-397.
- (1990): *Figuraciós*. Escolma, edición e estudo de Lino Braxe e Xavier Seoane (A Coruña: Deputación da Coruña).
- (1994): *Figuracións*, Díaz, J. R. (ed.) e Rey, S. (org.) (A Coruña: La Voz de Galicia).
- (1977), Losada, B. (ed.): *Obra poética* (Sada –A Coruña: Edicións do Castro).
- Tomás, F. (1988): *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imáxenes en la conformación del pensamiento europeo* (Madrid: Visor).

ÍNDICE E PROCEDENCIA DAS FIGURAS

- ‘Figura 1’: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 2’: Seoane, L. (1953): *Libro de tapas* (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 3’: Alberti, R. (1947): *El ceñidor de Venus desceñido*, plano posterior ilustrado por Luís Seoane (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 4’: Varela, L. (1942): *Torres de amor*, ilustración de Luís Seoane (Bos Aires: Editorial Nova, Colección Pomba).
- ‘Figura 5’: Hugo, V. (1943): *Hernani*, tradución de Hilda, ilustración de Luís Seoane (Lisboa- Bos Aires: Editorial Nova, Serie Romántica).
- ‘Figura 6’: Gil, V. (1945): “Auto pastoral portugués”, ilustración de Luís Seoane en *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (Bos Aires: Editorial Poseidón): 192.
- ‘Figura 7’: Gil, V. (1945): “Auto da barca do inferno”, ilustración de Luís Seoane en *Luís Seoane. Mostra antolóxica* (Bos Aires: Editorial Poseidón): 203.
- ‘Figura 8’: Girri, A., Shand, W. (selección e tradución) (1948): *Poesía inglesa contemporánea. Contemporary english poetry*, cuberta de Luís Seoane (Bos Aires: Editorial Nova).
- ‘Figura 9’: Cocteau, J. (1947): *La voz humana*, cuberta de Luís Seoane (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 10’: Seoane, L. (1948): *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, cuberta de Luís Seoane (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 11’: Seoane, L. (1948): *Tres hojas de ruda y un ajo verde*, ilustracións de Luís Seoane (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 12’: Díaz Pardo, I. (1957): *Midas. O ángulo de pedra*, ilustracións de Luís Seoane (Bos Aires: Editorial Citania, Colección Mestre Mateo).
- ‘Figura 13’: Lopez Abente, G. (1996): *Decrúa*, cuberta de Luís Seoane (Bos Aires: Edicións Muxía).

- ‘Figura 14’: Seoane, L. (1952): *Fardel de eisilado*, cuberta de Luís Seoane (Bos Aires: Edicións Ánxel Casal).
- ‘Figura 15’: Seoane, L. (1952): *Fardel de eisilado*, ilustracións de Luís Seoane (Bos Aires: Edicións Ánxel Casal).
- ‘Figura 16’: disco de Neruda, P.: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, carátula de Luís Seoane.
- ‘Figura 17’: disco de Alberti, R.: *Marinero en tierra a la pintura. Poema del color y la línea*: carátula de Luís Seoane.
- ‘Figura 18’: Seoane, L. (1952): *Testimonio de vista*, retrato de Lisa Lenson (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 19’: Seoane, L. (1952): *Testimonio de vista*, retrato de Gerardo Lehman (Bos Aires: Ediciones Botella al mar).
- ‘Figura 20’: Seoane, L. (1968): *Retratos de esguello*, retrato do ano 1967, A Coruña, “Paresce que non. Tivo un carnet de partido” (A Coruña: Edicións do Castro).
- ‘Figura 21’: Seoane, L. (1968): *Retratos de esguello*, retrato do ano 1967, Vigo, “Facendose a falandora. Fai sempre e desfai. Nada lle pinta” (A Coruña: Edicións do Castro).
- ‘Figura 22’: Seoane, L. (1968): *Retratos furtivos*, retrato do ano 1968, Nova York, “No está muy convencido de que todo en su país sea prosperidad” (Bos Aires: Editorial Brújula).
- ‘Figura 23’: Seoane, L., autorretrato.
- ‘Figura 24’: Seoane, L., autorretrato.
- ‘Figura 25’: Seoane, L., esbozo da ‘figuración’ de Ricardo Carvalho Calero.
- ‘Figura 26’: Seoane, L., retratos de Pinochet, en tres perspectivas e situacións diferentes.

ANEXOS

ANEXO 1: “O pintor esiliado”

“¿Y cómo van a desterrame entero,
si es mi cuerpo figura de tu polvo,
si mis huesos son barro de tus eras
y la sal de tu mar está en mi piel?”

LORENZO VARELA

Ao pintar lembran seus ollos ensimesmados o ár
gris da lonxana montaña
o vento norte marmurador cór de aceiro, as for-
mas das uces marteiradas, a braña,

as boulosas verdes carballeiras, os ríos, as lom-
bas azures encostadas
sobor dunhas viciosas terras, ocres ou negras,
decote traballadas.

Aos homes e mulleres, ollando, sen ver cecáis,
abalarse a dorna ca ondaxe
na mar, fronte ás bruidosas vagas, de costas ao
rudo paisaxe,

tratando de descubrir algun resto dos fadados paí-
ses de emigrados
após da liña do hourizonte, coma antigas estatuas
romanas barados.

Cando caviloso vai lixando co pincel a branca tea
de liño
ó seu acordo veñen as córes rosas da nenez, o
risco solermiño

dunha arredada imaxen familiar esquecida, dun la-
brego enrugado,
dunha xurdia leda muller que algún día viu traba-
llar nun eirado,

levar un neno no colo, ou sobor do regazo ter froi-
tas madurecidas,

depelcando frienta patacas ao quecer do lar, nas
longas noitecidas,

ouvindo do chuchado avó as historias dos france-
ses, as léndas antigas,
ou dándolle ao chagado moicante tres mazorcas
de millo e unhas migas.

Acarón dél está un picariño desguedellado que
rilla unha mazán.
O lobo senlleiro oubea de fame no monte, e, cun
peite de ouro na man,

unha fermosa fada loira peitea os alongados ca-
belos á entrada da cova.
Tamén veñen ao acordo do pintor o vello campa-
neiro rinchón da corcova

e as abrotadas cabalgadas nos camiños que levan
ás freiras e ás romerías,
cas ringeliras de eibados e de pedintes, de lonxe
vidros nas vesperías.

Na súa testa reméxense as formas, as lembranzas
da lus e das córes da terra lonxana,
neste país desvariado ao da súa mocidade, onde
vive unha realidade estrana.

ANEXO 2: “Debullando patacas” (1950)



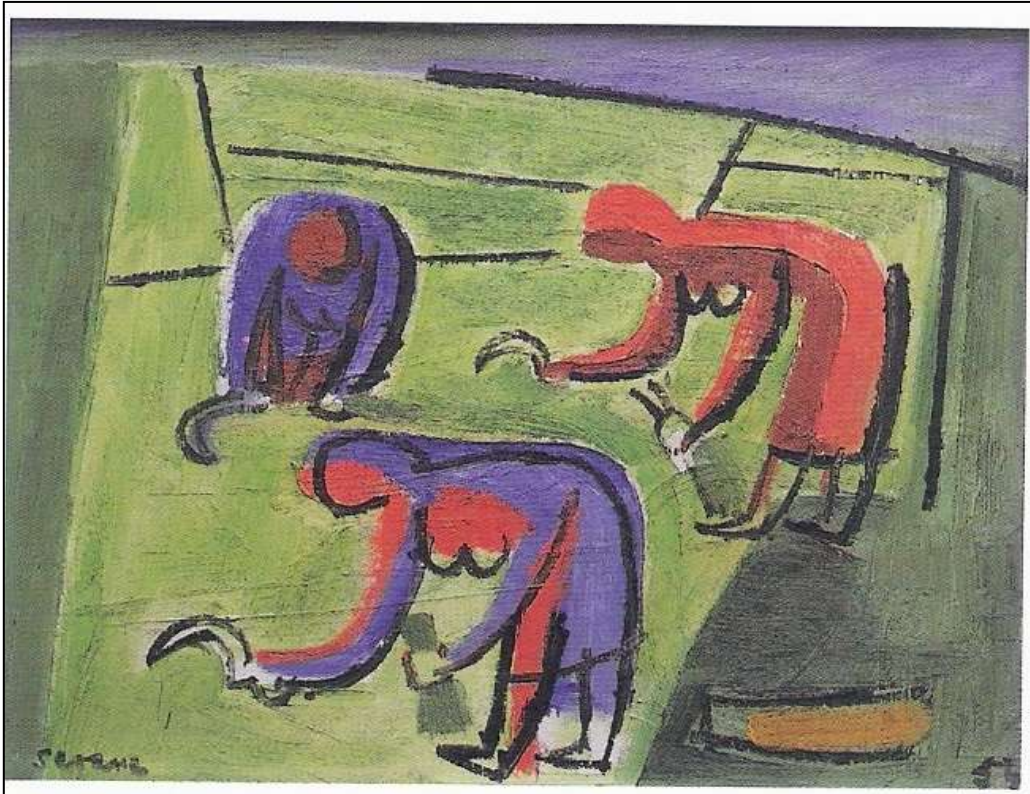
[óleo sobre lenzo; 73 x 60 cm. Fundación Luís Seoane]

ANEXO 3: “As mazás” (1959)



[óleo sobre lenzo, 129 x 81 cm. Museo de Belas Artes da Coruña]

ANEXO 4: "Cortando a herba" (1954)



[óleo sobre lenzo; 33 x 41 cm. Fundación Luís Seoane]

ANEXO 5: "A malla" (1954)



[óleo sobre cartón. 33x 41 cms]

ANEXO 6: “Verdadeiro sucedido nun Nadal”

Ocurriu en 1950.

É, de verdade, algo que ocorreu en Castela,
na provincia de Burgos,
como iniciárase nun romance de cegos.

Foi verdade.

Ocurriu polo Nadal
en 1950.

Unha familia de Ordes
ou de Mesía
da montaña,
cecáis entre Ordes e Mesía,
ou mais alá de Mesía,
ou moi a rentes de Ordes, xa dixemos, cecáis,
foi desterrada de Galicia
por non declarare
onde se escondía o seu fillo
botado ó monte, guerrilleiro.

Foron levados a Burgos
entre parrellas da guardia civil.

A Villahoz

os pais e unha filla solteira.

A Torrepadre un fillo casado.

A Villafruela outro fillo casado.

De Villahoz a Torrepadre
cinco kilómetros.

Seis de Villafruela a Villahoz,

E, moi perto, Royuela,

a cinco kilómetros de Torrepadre

ou algo así,

non sei ben.

Os tres pobos, Villahoz, Villafruela,

Torrepadre,

axudaron no que poideron ós desterrados,

xentes diferentes a eles,

de outras costumes,

de outro idioma,

dunha casta soio coñecida déles,

casteláns,

por un afiador ó que querían

e escoitaban con gozo cando chegaba

a calisquera dése pobos

co seu pregón:

“Cuchillos, navajas, tijeras...”,

como unha cantiga.

E foron garimosos con eses desterrados,
pobres labregos
vidos de moi lonxe,
de onde chega o vento galego.
Alí, a Villahoz,
moi perto de Palencia
na provincia de Burgos,
terra de frío e neve,
de xentes mesturadas de vellas castas,
iberos e mouros,
desterraron a familia galega,
en vísperas do Nadal de 1950.
Pódese comprobar.
Téñense testemuños.
A vella nai saú soia,
andando,
non tiña cartos nin outro medio de ire
de Villahoz a Torrepadre,
e de Torrepadre a Villafruela,
pra felicitar ós fillos o Nadal.
Fíxoo,
e regresaba con lentitude
sempre entre a neve,
pisando a neve,
masticando e sorbendo a neve
con que o vento fostregáballe o rostro,
indo de volta moi amodiño
de Villafruela a Villahoz
ou de Torrepadre a Villahoz
onde a agardaba o seu home
e a filla solteira,
para festexar o Nadal
como poden facelo os desterrados,
cun fillo casado a cinco kilómetros
e outro fillo casado a seis kilómetros
que por orde gubernativa
non poden xuntárense con eles.

Foi no Nadal.
-“A noitiña de Nadal
é noite de grande alegría”-.
O can dun pastor de ovellas
descobriu un corpo no chan
embrullado en panos pretos
xa cuberto de neve.
Nos cabelos brancos
brilándolle a neve,
a neve cubríndolle os ollos abertos, azúes,

e morta.
A probe nai desterrada morta.
Morta en Castela
lonxe da súa montaña,
a de Ordes ou Mesía,
moi a rentes de Ordes ou de Mesía,
cecáis.
Desenterrárona o can e o pastor,
un pastor como aqueles que,
1950 anos denantes,
tíñanse, homildosos, axionllado
diante de outra nai fuxida.
Tamén o fillo desa nai galega,
guerrilleiro,
levaría en Galicia, con seguranza,
o mesmo destino
que levóu o fillo de aquela nai
de 1950 anos denantes.
Todo foi verdade.
Todo pódese comprobar.

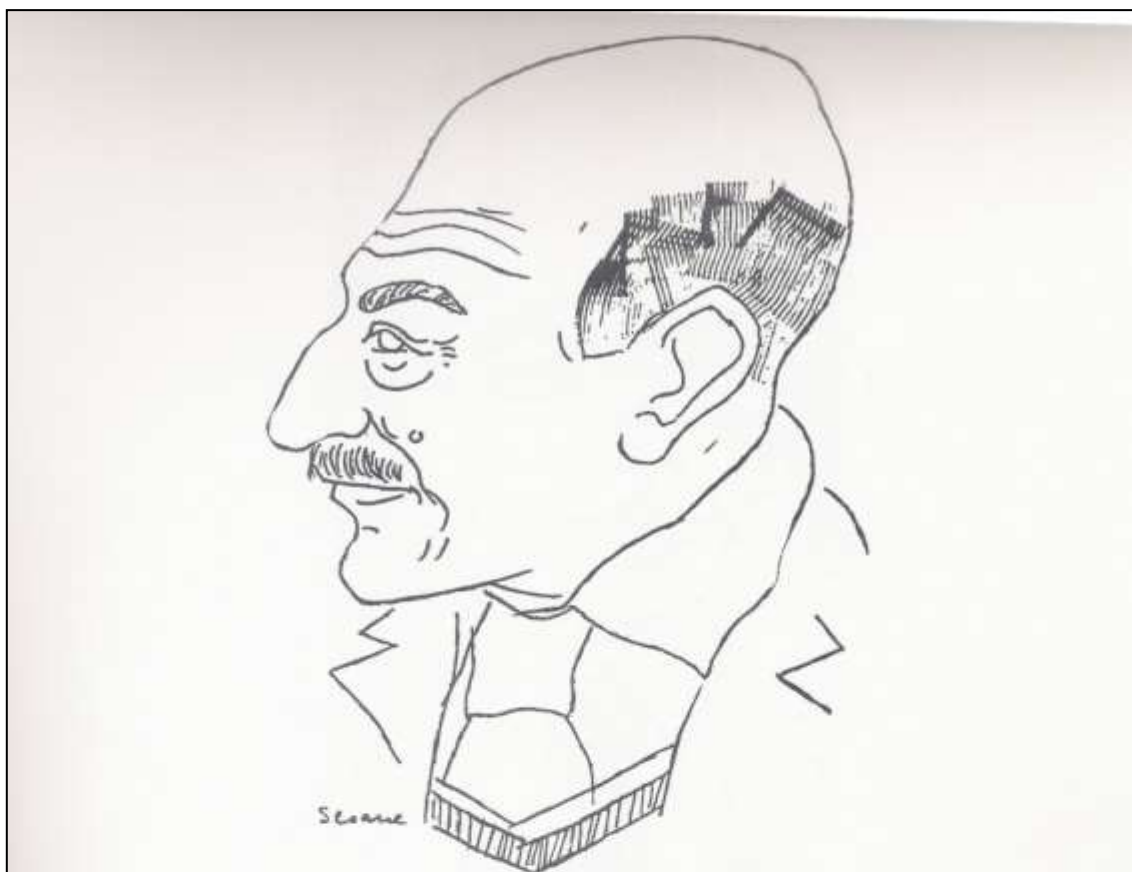
Moitas veces tiñan cantado,
pais, fillos e netos xuntos,
eles mesmos:
“A noitiña de Nadal
é noite de grande alegría...”

ANEXO 7: "Emigrante" (1967)



[óleo sobre lenzo, 100x81 cm]

Anexo 8: 'Figuración Ricardo Carballo Calero'



RICARDO CARBALLO CALERO

POETA, novelista, autor teatral, historiador literario, cadeirásdego de idioma e literatura galega da Universidade compostelán, é unha das personalidades mais importantes, ó noso xuício, da Galicia de hoxe, con unha hestoria de traballos que pasan xa os coarenta anos e que nos perdoe o decilo. Lembramos dos seus primeiros libros de poemas, «Vieiros», «O silencio axionllado», os dous da década do 30, dun libro creemos que anterior, aínda era estudante, tidoado «A organización da república de Platón» e coñecemos os que publicóu mais tarde, «Anxo da terra», nas Edicións Benito Soto, «Poemas pendurados dun cabelo», que editóu nas Edicións Xistral que dirixía o malogrado pintor e poeta Anxel Xohan polo 60 aproisimadamente, e «Salterio de Fingoy», na colección Salnés, de Galaxia.

Tamén arredor do 60 publicóuse a súa novela «A xente da Barreira» que foi premio de novela de Bibliófilos Galegos que a editóu. Mais tarde saíu «Catro pezas de teatro», tamén en Galaxia, E, con seguranza, dende moi novo a figura intelectual menos discutida do que poderíamos denominar a xeneración do 30, si a él historiador literario, con autoridade pra opinar sobre estas custións, non incomoda. Unha xeneración notábel polas moitas realizacións feitas por ela, pola súa influencia no arte e as letras, enmáis de outras custións e polas mesmas condicións en que tiveron de se realizar. Mais deixemos esto.

Na produción centífica de Carballo Calero destácanse as súas obras tamén publicadas «Gramática galega», «Historia da literatura galega contemporánea», «Sobre lingua e literatura galega», «Particularidades morfolóxicas del lenguaje de Rosalía de Castro». Na aitualidade traballa no segundo tomo da «Historia da literatura galega contemporánea» que atingue ós escritores que tiñan libros publicados denantes do 36. Non se trata, pois, neste caso, polo que matinamos, de xuzgar a obra de unha xeneración que cecáis non se pode facer pola súa dispersión, senón de estudar algunhas individualidades dela acordando un sistema, Carballo Calero reúne todas as condicións de unha formación intelectual pouco común, de coñecementos independentes da súa especialidade que consideramos na nosa época necesarios pra unha laboura como a que él proieta e realiza.

Fai poucos días, un home que nós respetamos pola obra que ven facendo, Xoan Marichal, dixo pra LA VOZ DE GALICIA que non hai unha hestoria úneca senón unha serie de hestorias que se fan de acordo co sentimento, ideas, etc., de quen a fai, e, si nos tratamos de atopar en Galicia quen poda reunir as condicións de imparcialidade, sensibilidade, coñecemento, intuición, que fai falla matinamos que atopamos moi poucos como Carballo Calero que, como primeira condición, ten a de sere poeta, un grande poeta, xa que nós non crémos nas hestorias feitas por eruditos sen imaxinación.

(20-V-73)

Anexo 9: 'Figuración Ánxela Davis'



ANXELA DAVIS

NACEU na capital do Ku Klux Klan, en Birmingham, Alabama, U.S.A., onde estuda un curso de Dereito penal pra axudarse na propia defensa. Acúsana de intervir na morte dun xués branco de California. Non ten trinta anos, é unha muller preta de gran beleza. Ten sido profesora de Filosofía na Universidade de Los Angeles. Tiña vintecinco anos, e considérase unha autoridade en filosofía post-kantiana. O curso que dicta é un dos mais brillantes da Universidade. Duplícao pra poder atender a grande cantidade de alumnos que concurren a escoitala.

Espíana, graban as súas leicións. Mais ninguén pode acusala de subversión, que é o que quixeran. As crases son independentes da súa acción reivindicativa da súa casta. Anxela Davis simpatiza cos Black Panthers. Airúa cos Solidad Brothers. Merca armas. Redacta manifestos. Coñece a un preto estraordinario que leva doce anos, en 1970, na cadea, George Jackson que se tiña feito home e dunha gran cultura, entre reixas, nela matárono, tendo coma mestres a Sartre a Levis Strauss. Cruzáronse cartas de amor, belidas cartas de amor, coma as tiña cruzado cun desterrado coma ela Rosa Luxemburgo.

Estudou literatura francesa na Sorbona de París. Volta a California, foi discípula de Marcuse, quen aconsella que se inscriba no Instituto de Investigacións Sociaes da Universidade de Francfort. Estuda alemán e faise especialista en Kant e Hegel. Mais ela non pode ser unha pensadora de gabinete. Nascéu na capital do Ku Klux Klan i é preta, dunha casta anterior en U.S.A. Os mais dos brancos, fillos ou netos de emigrantes, relativamente recentes. Enmáis non pode esquecer que o grande problema dos pretos no seu país son os brancos. (5-III-72)

Anexo 10: 'Figuración Hair (pelo)'



«HAIR» (PELO)

«NON teño fogar —non teño fe - non teño cartos - non teño clase - non teño roupa...» etc. «Teño pelo - e testa - teño cráneo - teño orellas - teño ollos» é unha das cancións dunha das comedias musicais máis importantes dos nosos anos. «Comedia amor-musical-tribal», coma se definiu, que revolucionaría os espectáculos do seu xénero dende o seu estreno. Ven a sere en máis o manifesto político-social-moral-cultural dos «hippies», ou por tal se ten en todos os sitios onde se estreñou. Pra moitos mozos a expresión dos seus dereitos e das súas inxerencias.

Gerome Ragni e James Rado, os autores do libreto de «Hair», de oficio actores, veciños do East Village, en New York, quixeron expresar o amor e a paz defendidos polos mozos e atoparon a Galt Macdemont que fixo a música de seis cancións. Eles, un gran director, Tom O'Horgan; un coreógrafo notable, Jerry Cobs, etc. fixeron «unha alianza que podería facer tremar a lúa», como se di na propaganda. A obra refírese á actualidade do mundo; a guerra Vietnam-liberdade-amor os héroes de todas as castas deica os supermanes, o xigante Thor, os capitás Marvel, as Barbarellas, as James, Valentinas, etc. As formas «pop» da sociedade de consumo, os mitos de toda procedencia, as normas e prexuízos herdados, o sexo, as drogas, todo serve pra a bulra. O espectáculo é impresionante. En cada cidade onde se estrena adáptase o texto ós problemas locais, con liberdade, desenfado, con humor.

Maniféstase un mundo novo que ten nascido acarón noso que en algunhas partes constitúe xa un Estado dentro do Estado, marxinado aínda, pero influíndo nos costumes, voltando ás épocas irracionais, a un concreto erotismo, a unha vida cecáis máis verdadeira, humán, sinxela. Son os que siguen, matinamos, logo da morte da civilización que vivimos. Os inventores dos novos signos, os que se burlan das testas con coroas de loureiro, de todas as xerarquías, das frases feitas, etc. Polo menos é todo o que hoxe aparentan ser. Afirmen ser propietarios do seu corpo únicamente, ceibes, rematando unha das súas cancións-programa con os versos: «Teño osos - teño lombo - teño figado - e teño vida - pra ofrecer». E todo o que teñen. (11-VI-72)

Anexo 11: 'Figuración Atahualpa Yupanqui'



ATAHUALPA YUPANQUI

E con seguranza, o arxentino mais coñecido, con Borges e Cortázar, en España. Fillo dun gaúcho que tiña deixado o cabalo pola locomotora, e dunha emigrante vasca, de Guipúzcoa, Atahualpa aprendeu a tañer a guitarra de seu pai que cantaba vidalal os días de descanso lembrando a súa terra, Santiago del Estero. Logo, Atahualpa, estudouna seriamente en Buenos Aires onde tamén estudou etnoloxía.

En 1934 escomezou a publicar cancións criollas. E, en 1940 o seu primeiro libro «Piedra sola», ó que seguiron moitos outros, «Cerro Bayo», «Aires indios», «Guitarra», etc., traducidos a moitos idiomas, francés, xaponés, húngaro, holandés... Viaxou dende 1949 por toda Europa e caseque toda América.

Ten grabado máis de 300 danzas e cancións en moitos países e véndense en todo o mundo. Foi actor de cine, mais, o que é dende os comezos é poeta-cantor. Foi un precursor. Moitos poetas-cantores de hoxe débennlle bastante do que son. Débennlle a idea primeira de poñer o arte ó servizo do pobo entroncándoo con formas populares da súa terra, a pampa de Buenos Aires, él é de Pergamino, o norte indio e mestizo, e de falar con versos e música dos problemas dese pobo.

«Símbolo, mensaje y drama» definiu o seu arte. «Como un guijarro que se despeña - rueda mi copla, sueño y herida...». Esa canción, «Las pretuntitas», cántana hoxe os novos cregos e os católicos post-conciliares. Atahualpa afirma que toda a vida cantou «como acogotando un grito», envoltándoo á realidade en maxia. Andivo ó longo da moi longa Arxentina, os miles de kilómetros que se miden dende o norte ó sur: «Mi vida es domar caminos: —el valle siempre está quieto».

Mais non queremos dicir máis, en Galicia coñéceno todos os que gustan de cancións de calquer patria que se xan, él poido ten escrito aqueles versos do poema gauchesco que di: «No me entierren en sagrado —entiérenme en campo verde— donde me pise el ganado», e que coas mesmas verbas, mais en galego, é unha canción popular recollida nos nosos cancioneros, non sabendo xa, os que somos profanos, si eses versos nasceron en Galicia ou foron levados a ela por emigrantes que voltaron a ela.

(25-VI-72)

Anexo 12: 'Figuración William Calley'



WILLIAM CALLEY

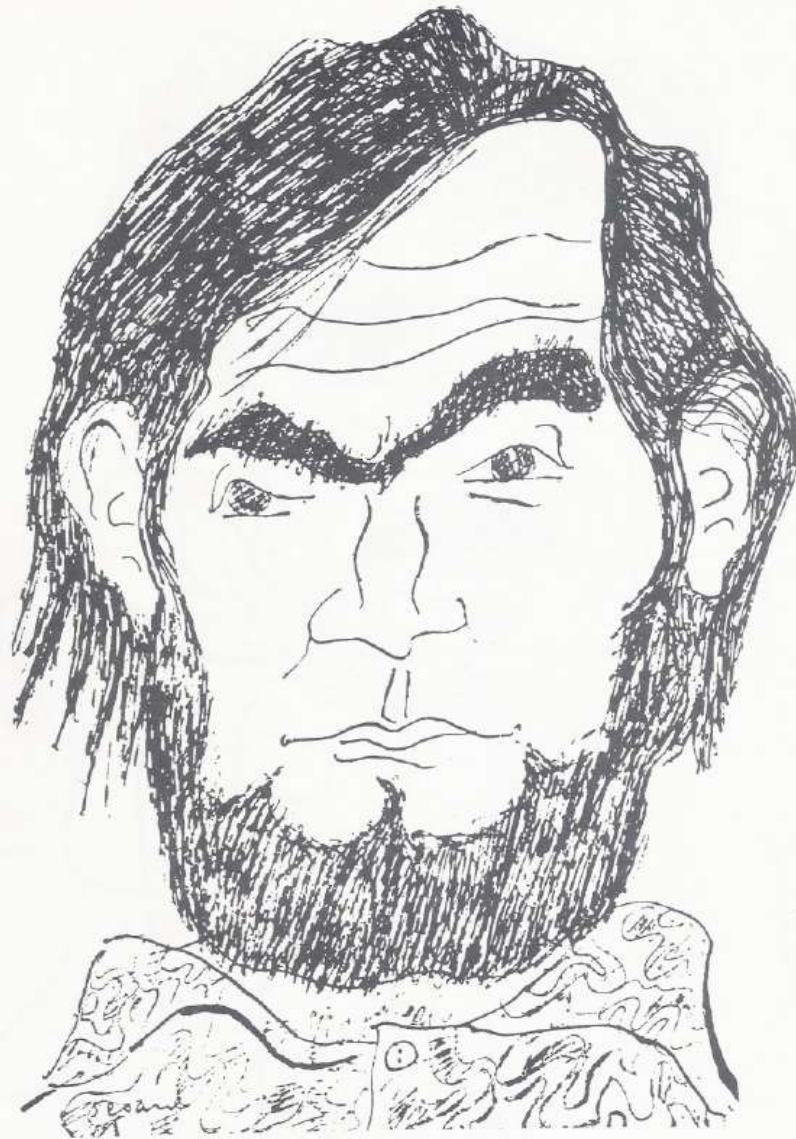
Eo acusado estadounidense da matanza de homes, mulleres e nenos, na aldea My Lai Catro no Vietnam. Da esterminación da aldea. Vaise publicar un libro de autodefensa dictado ó escritor John Sack que lle fixo unhas dez mil preguntas que sirviron a Calley pra facer a súa autodefensa.

Temeu botarse a chorar cando o fiscal dixese: «Matou en My Lai a unha centea de seres humanos». Non chorou. Tampouco o tiña feito cando os matara. El e os seus chamaban ós vietnamitas cans noxentos e parecaban nos sacos de terra por si eran vietnamitas vivos. No xuício matínaba que os arrepíos da guerra, todos os mortos do Vietnam tiñáanse concentrado en My Lai Catro o 16 de Marzal de 1868.

Os homes, as mulleres, os nenos caían baleados, un sobor dos outros. Fuxían algúns e as balas alcanzábaos. Calley tiña unha sorriso burlona nos beizos, dixo o enviado do The New York Times. Calley deféndese do xuício e di: «Son o dedo meñique dun monstro de Frankenstein». E nós, dende moi lonxe, sufrindo as moitas matanzas coma as de My Lai, no Vietnam e no mundo, matínamos con Berthold Brecht: «Todavía está fecundo o ventre de onde surxía a besta inmunda».

(21-XI-71)

Anexo 13: 'Figuración Xulio Cortázar'



XULIO CORTAZAR

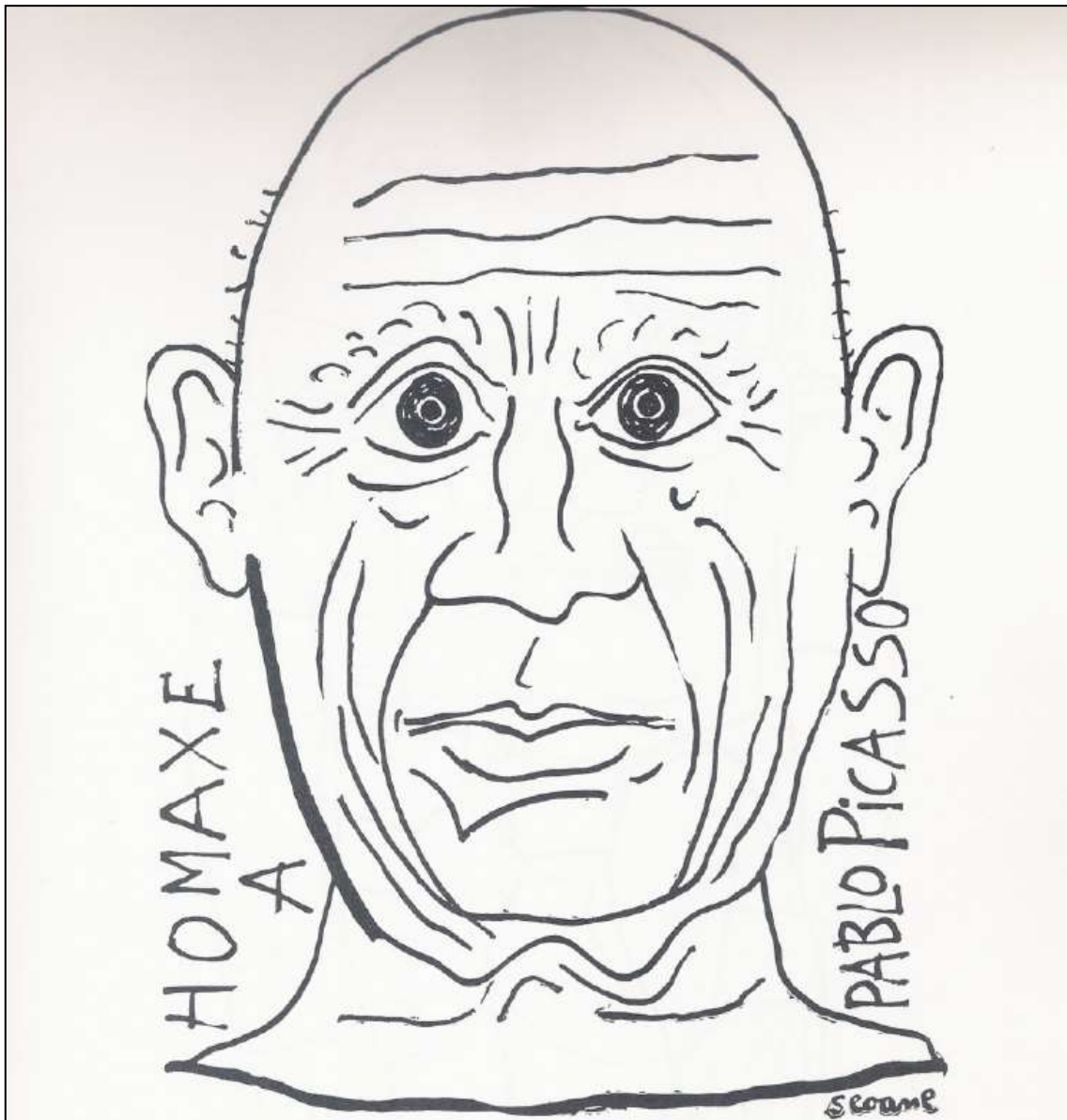
NUN café-concert de París, cidade de onde trunfan tantos arxentinos, Le Parc e outros artistas cinéticos, Lavelli, Rody e García, tres grandes directores de teatro, o primeiro dirixe a María Casares, e bailarinas coma Graciela Martínez, etc., estrenóuse «O home que gomita os pequenos coellos e outras esceas garridas» de Xulio Cortázar. Trátase de tres relatos do autor de «Rayuela» adaptados e dirixidos por Walid Garn. Non podemos marxinaros dende lonxe coma poideron sere adaptadas tres narraciós dun escritor tan pouco espeitacular pra o escaerio dun «Café-Concert». Góstanos moito dende logo o tídoo.

E un escritor moi intelectual, por esto, cecáis, moi pouco espeitacular i esto é o que diferencia a Cortázar do grupo enteiro latinoamericán, o que separa ó arxentino dos outros grupos do continente. E un home dunha cidade chán, de oito millós de habitantes que tén coma paisaxes prósimos e lonxanos, segundo onde habite un na cidade, o Río de la Plata, e unha terra pampa de horizonte lonxano. A de Xulio Cortázar é unha obra cerebral coma é a de Güiraldes e a de Borges, ou os poemas de Gironde ou de Girri. Nos derradeiros anos mestura na súa aición literatura e política e a grande ambición dunha latinoamérica xunguida.

O seu ideal é o ideal dos outros grandes escritores casteláns de América, Vargas Llosa, Fuentes, Carpentier, Márquez... E o seu desarraigo non é desarraigo, senón o seu xeito de loitar contra unha situación arxentina. Denantes, cando Perón, e logo por todo o que sucedéu a Perón. Mais sigue sendo un arxentino, o arxentino de «Rayuela», de «Los premios», de moitas narraciós e dos derradeiros libros, onde Cortázar faise mais duro, abstracto e polémico, «Ultimo round» e «La vuelta al mundo en ochenta días».

(2-IV-72)

Anexo 14: 'Figuración Pablo Picasso'



PABLO PICASSO

PABLO Picasso nasceu o 25 de outubro de 1881. Mañán cumple noventa anos. Nengún pintor na hestoria do arte acadou a sona del. Nasceu en Málaga, viviu na Cruña de 1891 a 1895 —di él que adeprende a dibuxar no calabozo do Instituto da Guarda— e logo en Barcelona dende 1895 deica 1904, en que, logo de tres breves viaxes a París radicóuse nesa cidade. Agora vive na Costa Azul. Francia faille, co gallo do seu cumpleaños, grandes homaxes. Xa llos fixo en 1966 orgaizando oficialmente as súas grandes exposicións do Gran Palais, do Petit Palais e da Biblioteca Nacional. Nengún pintor chegou a ser glorificado de tal xeito en vida, coma nengún outro tivo a bibliografía de Picasso. Sen ter obradoiro no senso renacentista, tampouco viviu tanta xente ganando cartos arredor dun artista como arredor de Picasso. Mais co pretexto de Picasso pintor, festéxase nos seus noventa anos o Picasso home cuia integridade ninguén pon en dúbida. Nós, na Cruña, lembrarémonos daquel neno que fixo en setembro oitenta anos, veu a vivire cos seus pais, perante catro, a Paio Gomes, 14, facendo eiquí o retrato do Dr. Pérez Costales, a rapaza dos pés espídos e bastantes outros óleos. Coarenta e tantos anos denantes, e mais, de que grabase en París a súa «Minotauromaquic», pintase o «Guernica», a «Masacre en Corea, e, pra unha capela de Vallauris, as dúas grandes composicións «Á guerra» e «Á paz», «As meninas», etc. Nos festexos nesta data a súa inquantanza permanente en arte, os novos camiños renovadores que abriu, o seu humanismo, o seu senso de diñidade posta a proba, por exemplo, na ocupación de París, e en outras circunstancias. Todo moi longo e difícil de decir.

(24-X-71)

Anexo 15: 'Figuración Otero Pedrayo'



OTERO PEDRAYO

DON Ramón Otero Pedrayo foi o primeiro dos grandes galegos que foron, rematada a guerra, a Buenos Aires. Na década do coarenta. Alí cantou a Galicia. Cantouna do xeito barroco que constitúe o seu estilo. Os que o escoitaban tiñan probado con feitos amar a Galicia e ise torrente caudaloso, hímnico, caía en terra abonada. Foi o primeiro en saír da península, cando ninguén saía, cun mensaxe de fé na terra. En Buenos Aires tiña publicado «Las palmas del convento», biografía novelada de Rodríguez del Padrón, un dos seus libros, o mellor dos seus, ce-cáís, en castelán. «Adolescencia», relato autobiográfico. E un libro valente, «El libro de los amigos», dos amigos mortos en mais de medio século, deica Bóveda, Casal, Noguerol, etc. Denantes tiña reeditado en Buenos Aires a súa «Historia de la Cultura Gallega».

Fixémoslle este dibuxo entón. Mais, deberíamolo representar ergueito nuns penedos de Trasalba, ou millor nunhas rochas da costa galega, cara ó Atlántico, ollando o infinito, o porvir. Coma o Chateaubriand que tanto quere él —nós nono queremos, pouco importa esto ós seus admiradores— da coñecida estampa feita ó xeito romántico.

(1-VIII-71)

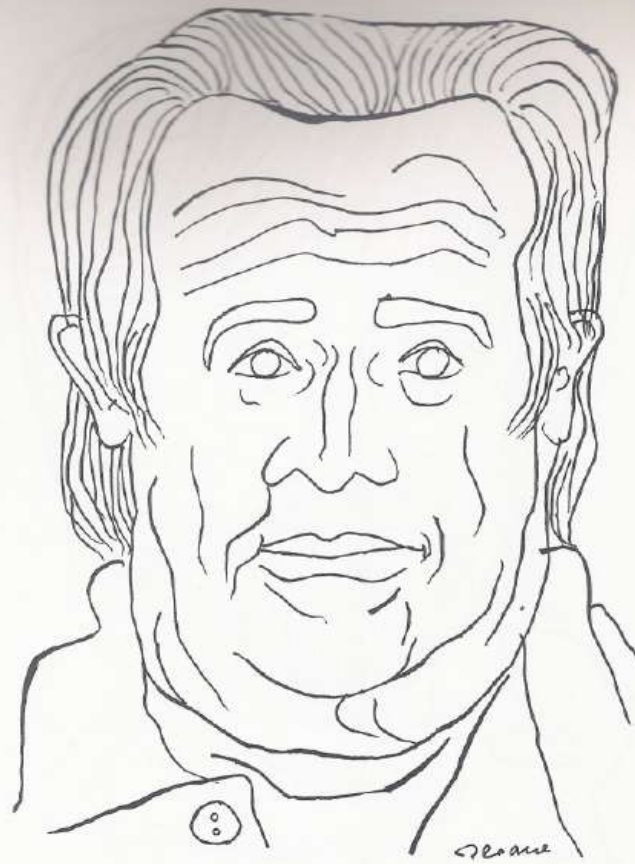
Anexo 16: 'Figuración Bernadette Devlin'



BERNADETTE DEVLIN

ESTA moza estudante que é deputado polos Parlamentos de Belfast e Londres, polo distrito de Mid-Ulster en Irlanda do norte, estivo xa, en defensa do seu pobo, na cadea en Londres. Loita nas avanzadas das reivindicacións dos irlandeses partidarios da incorporación á Irlanda republicán e libre, e cos católicos asoballados polos protestantes. «A nosa tarefa —dixo— é somentes unha: Durante cincuenta anos negóusenos o dereito a traballar, ter casa e empregos decentes. Agora o pobo do Norde está en pé». I ela é un dos seus dirixentes. Decidida, valente, enxeñosa, fainos lembrar os héroes de Irlanda do Sur que a fins do século pasado e comezos deste, entusiasmaron ós nosos pais e abós e que tantas vegadas lembróu Castelao en dibuxos que non perden aitalidade, con pés, que aínda que non os citemos, están na memoria de moitos. (5-IX-71)

Anexo 17: 'Figuración Arturo R. Villafranca'



ARTURO R. VILLAFRANCA

E fai anos cadeirádego de Física na Facultade de Cencias de Murcia. Estudou arquitectura, licenciouse en Cencias Exactas e fixo cursillos pra cátedra aproximadamente en 1935, conquerindo a de Física no Instituto da Estrada. Denantes tiñase ocupado de diseño, podemos afirmar que foi o primeiro deseñista industrial galego polo menos o primeiro que tivo conciencia deste aspecto do arte do noso tempo.

Fixo carteles publicitarios en Madrid, intervindo en algúns concursos importantes na década do trinta... Fixo caicaturas, facíaas dende estudante en Santiago de Compostela. Fixo diseño pra empresas de productos químicos e industria en xeral.

Mais foi en Santiago onde comenzou a facer diseño pra a instalación de comercios e mobles, seguindo unha liña nova de acordo co noso tempo. En Santiago deben quedar algúns exempros. En algúns artigos que publicuéi fai anos lembreime da obra feita nesa década do 30 por Villafranca. Pois Galicia foi pra os románs o país do olvido, e parece ser verdade, pois todo parece esquecerse.

Nomes como Francisco Miguel, o malogrado pintor; ou Fernández Maza, pasaron trinta ou cuarenta anos e xa se esqueceron, e a súa obra parece perdida ou non se atopa por ningures. Logo, Villafranca, especializouse en electrónica e ó ser separado da carreira con motivo da guerra civil montou un taller en Murcia adicándose a esa especialidade no seu aspecto práctico. Anos despois reingresou na Universidade e voltou a se adicar á investigación, no que se pode chamar elementos circunstanciales da medida.

Publicou varios traballos adicados a esas investigacións e obtivo o Premio Nacional mais importante que existe en España á investigación en equipo. Villafranca foi sempre un home inqueda por asuntos moi diversos e que ós amigos produxolles sempre a sensación de traballar pouco. Moitos dos que se teñen por traballadores son aqueles que pasan os intres de ocio facendo que traballan, ou ás veces perden o tempo pra cousas mais importantes traballando en cousas miudas, porque para este ó traballo, ou a súa simulación é un xeito de matar o tempo.

Dende denantes da guerra é socialista, decímolo agora que está de moda decilo. O selo costoulle a cadea en Madrid, estivo pechado na Cárcel Modelo, xuntamente con outros galegos, polo ano 30 cando se sublevou Ramón Franco, en vísperas da proclamación da República, conxuntamente co goberno provisional republicán que se tiña designado en San Sebastián. Logo de rematada a Guerra estivo internado nun campo de concentración en Alicante. Nascéu en Villafranca do Bierzo, mais foi sempre un galego do Bierzo, pra nos mais ben un compostelán.

(4-V-75)

Anexo 18: 'Figuración Vinicius de Moraes'



VINICIUS DE MORAES

DESTE poeta brasileiro que foi diplomático, ocupou importantes cargos administrativos e é o inventor da «bossa nova», dixo alguén que parece polo físico, unha boa bebida, aínda que morra polas mulleres, estivo oito veces casado, e non teña nada de aboá, e si, en troques, de bebedor de whisky. Parece non poder cantar as súas cantigas sen o seu vaso de whisky. Dende fai anos é hóspede de café-concerts e clubs nocturnos e impuxo un «show» particular que o fixo famoso. Con ele canta novamente Marília Medalha, que foi a súa primeira parceira no seu traballo de xoglar, e toca a guitarra Toquinho.

Vinicius de Moraes é un dos mais outros poetas do Brasil que primeiro decidiu manter contacto co público a traveso da poesía e dél saíron «Chega de saudade», «Tarde en Itapoaní», «Canto de Ossanha», «A felicidade» que se canta na película «Orfeo negro», etc. El escribe «Precisamos ser lóxicos e decote dogmáticos - Precisamos encarar o problema das categorías morales e estéticas - Ser sociais, adoitar costumes, reire, sen vontade e tamén practicar o amor sen ganas...» Na cita non somos fideles ás verbas, si ó contido, pois escritas en portugués sacándoas de oído pasámoas ó galego.

El fixo múltiples cancións de protesta. Hoxe non as fai, esquécense delas e esquece tamén de aquilo que dixo e polo cal aínda o respetan os mozos de toda esta América «A poesía serve pra aledar o pobo o igual que a música». E pra aledar o pobo debe reflexarse o que o pobo quera, o que o pobo necesita, o que o pobo debe pelexar.» (Esta cita tradúzoa do castelán.) Parece renunciar a todo e ficar soio en xograr, divertindo ás xentes, dialogando inxeniosamente co público e cantando agora soio un tema, que non por eterno mantén menos novidades, o amor, referíndose ás mulleres que amou, as que ama hoxe e as que amará mañán, di, porque sempre está debendo amor.

Vinicius de Moraes é un persoaxe insólito, fillo da América que deixou fai anos o cuello duro, o pomposo título de doctor, pomposo en América, e seus fillos andan hoxe desgorxados e están imprantando unha sociedade desprexuciada de vellos tabús. Pásase, por exemplo, con toda naturalidade, de diplomático a xograr, como de probe a millonario ou ó revés.

(22-X-72)



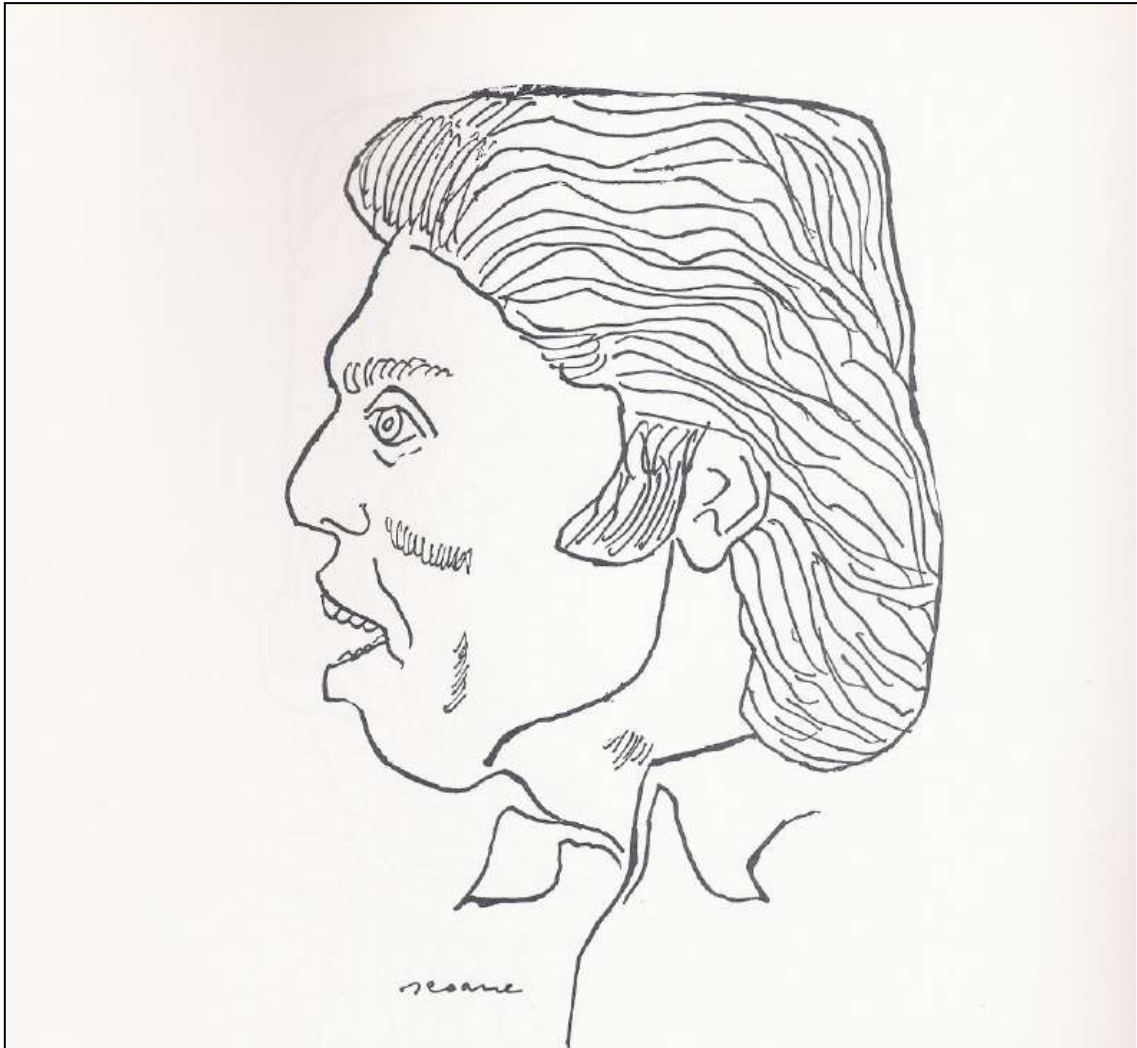
ISAAC DIAZ PARDO

DENDE «Unha presa de dibuxos feitos por Díaz Pardo de xente do seu rueiro», editados en 1956 con pé editorial de Buenos Aires, e cuxa prosa é das máis incisivas feitas por entón en Galicia, aparte do grande valor dos dibuxos, deica os «Carteles de cego», publicados en «Edicións do Castro» fai pouco máis de un ano, «O Marqués de Sargadelos» e «A nave espacial», con extraordinarios dibuxos de él que ilustran os seus romances, e logo de «Midas» e «O ángulo de pedra», obras de teatro tamén editadas en Buenos Aires, Díaz Pardo é autor de unha xa profusa obra de escritor. Tiña apenas vinte anos cando se destacaba na década dos coarenta, como un dos máis importantes pintores galegos con diversas exposicións feitas en cidades galegas, en Barcelona, Madride, Londres, Buenos Aires...

E pouco máis tiña cando fundou unhas das empresas máis orixinaes e fecundas de Galicia, a fábrica de porcelana do Castro acarón da Cruña, á que se suma hoxe a de Sargadelos, logo de ter fundado a de Magdalena, na Arxentina, probando a súa capacidade de facer realidades os soños tecidos na anguria e na soidade. A obra de Díaz Pardo está integramente por estudar. Por estudar a súa obra literaria feita inspirándose en formas populares, herméutica ás veces, ca clase de hermetismo a que obrigaron as circunstancias en que foi feita, e por estudar os seus álbumes de dibuxos, publicados sempre de xeito moi persoal, así como as formas que foi sumando nas pezas de porcelana saídos dos fornos das fábricas do Castro e Sargadelos.

A todo isto téñen de sumarse os máis diversos escritos encol dos problemas que prantexan as industrias e o arte da cerámica. Matinamos que moi poucos galegos teñen feito, no que vai de século, unha obra tan importante en campos tan diversos como Isaac Díaz Pardo e que menos se tivese estudado deica agora. A súa pintura, dibuxo, prosa, poesía, cerámica, etc., están por estudar, máis tamén as fundacións que fixo, as organizacións fabriles, a súa capacidade inaudita de traballo e as súas ideas encol de moitos problemas estéticos, industriais, etc. Agora mesmo remata de fundar a «Escola libre e laboratorio cerámico de Sargadelos» que contará en máis con centros de información tecnolóxica e deseño, e que é algo refetido á enseñanza que non tiña porque fundarse por un particular ou unha fábrica, si as cousas non fosen en Galicia como son.

(7-V-72)



RAPHAEL

REMATA de actuar en Buenos Aires nos primeiros días de febreiro ou nos derradeiros de xaneiro, ante milleiros de «fans», nas que eran moitas mais as rapazas adolescentes. Unha mocidade delirante, que berra arredor dun ídolo do noso tempo. Un dos moitos ídolos que xurden e desaparecen en poucos anos e que constituíen o desafogo, berros, brincos, aplausos, dunha enerxía ou ouxetivos doutro tipo, así nos parece.

En todo isto amóstrase un anticonformismo co que non ten ren que ver a canción nin a música. Raphael é un exemplo de determinado xeito de cantante, amaneirado nos seus ademáns, rematando as cancións con un ademán enérxico que repite sempre, movendo cuasi militarmente os brazos, erguendo ó tempo a testa en sinal de orgullo ou desprecio, coidando moito a roupa que viste, simulando descoido ó igoal que os cabelos.

No «Luna Park» arroteárono moitos miles de «fans», dez ou doce mil, e esperárono á saída de algún dos canales de televisión outros miles. Mais non é Raphael o único cantante a quen lle ocorre que ó sair dun espectáculo, ou de interpretar cancións por radio ou T.V., o rodean milleiros deses rapaces ou rapazas pra tocalo, bicalo e levar como lembranza un anaco da súa camisa ou calisquera prenda que poidan arrebatarlle.

Son moitos e dos máis diversos países, incluídos os cantantes arxentinos. A fama dun cantante hoxe dura pouco e son centeaes, miles no mundo, os que aparecen cada ano e ninguén lembra seus nomes un ou dous anos mais tarde. Os seus discos edítanse por milleiros, agótanse, e son promocionados como non o foron endexamáis ninguén dos outros xéneros artísticos. Soio cecáis o cine.

Nos non estamos nin a favor nin en contra deste delirio. Tampouco somos críticos para xuzgar o cantante no seu arte. Unicamente intentamos mostrar un aspecto mais do cambeo que experimenta a sociedade que vivimos. Raphael é un ídolo, mais nos anos que veñen, dentro de dez ou quince, é posíbel que nin siquer conte na hestoria cultural do seu país. Estarán xa marchitos os beizos que o bicaron e lixados os anacos das súas camisas. Xa non contan os da década do cincuenta ou do sesenta. Somentes lembraránse, matinamos, aqueles que cantan as angurias dos pobos a que pertencen, aínda que non teñan tantos «fans», probando que sinten o que cantan. (7-IV-74)

Anexo 21: 'Figuración Andrés Fernández-Albalat'



ANDRES FERNANDEZ-ALBALAT

ESTUDOU na Cruña, Santiago e Madride onde fixo a súa carreira de arquitecto. Simultaneamente estudou pintura con Izquierdo Vivas e Fernando Cortés en A Cruña e con Gutiérrez Novas en Madride. Tamén estudou violín e mais tarde piano e dirección de coros. Incursionou na composición con obras polifónicas e corales, mais Albalat non lle da importancia a estas dedicacións coma si elas non estivesen revelando unha sensibilidade e non infruísen dalgún xeito na súa obra de arquitecto.

En canto a pintura fixo diversas exposicións individuais, participou en mostras colectivas, realizou obras murales, foi premiado e obtivo por concurso unha bolsa de viaxe, 1955, pra estudar en Italia. O ano seguinte rematou arquitectura.

Intentou crear un equipo de urbanistas en Madride con Núñez de las Cuevas, mais establécese en A Cruña onde a súa obra destácase deica sere unha das mais importantes de Galicia hoxe, proietando e dirixindo obras moi importantes de urbanismo, edificios de moi diversas índole, privados e públicos, entre os que destacan o Polígono de San Pedro de Mezozzo, as casas vivendas da Marina cruñesa, os grupos de vivendas de Sada, de Pontedeume, os núcleos parroquiales en Sada, edificios pra bancos en diversas cidades galegas, os da Coca-Cola, Seat, Mercedes Benz, de A Coruña, etc.

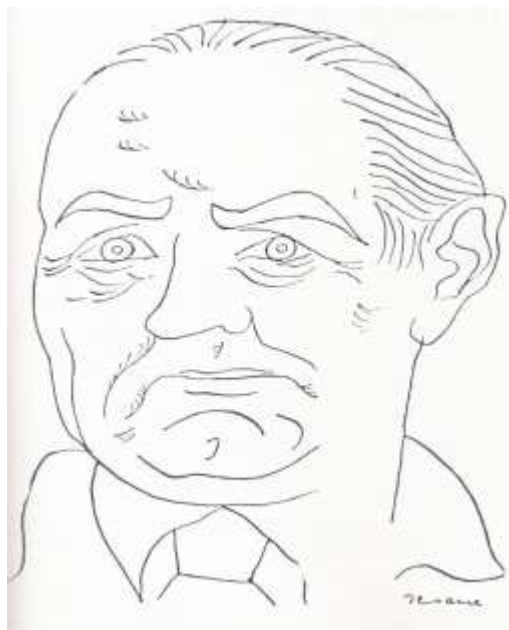
O edificio que está xa sendo seguido, da Fábrica de Cerámica de Sargadelos, onde recobra formas antiquísimas de Galicia, as das citanias e das pallozas, e enclávase racionalmente nun paisaxe como por instinto fixéranos os nosos antergos. O mesmo que fixo co edificio que se erguéu en lugar do que foi de LA VOZ DE GALICIA en La Marina, no que volta a formas exteriores da vella e consagrada polo tempo arquitectura cidadán de A Cruña, coma si quixese afirmar con estas obras que unha obra individual de arte ten sempre que ver coa que podemos chamar obra colectiva dun pobo, e que unha paisaxe, unhas formas da natureza van determinando un xeito de facere, mais que en ningún outro arte, en arquitectura.

Logo ten no seu haber ese proieto urbanístico, o mais audaz feito con seguranza en España, da Cidade das Rías que trocaría a vida social e económica dunha parte considerábel da costa cruñesa. E moitas mais obras. Restaurou a Casa de Rosalía de Castro, proietou o edificio da Real Academia Galega e Museo Pardo Bazán, e ten xa realizado o proieto do edificio do Museo Carlos Maside.

E membro de número do Instituto José Cornide e do Laboratorio de Formas de Galicia. Fernández-Albalat trata de integrar a arquitectura que fai, a nós parécenos, a tradición do seu país de acordo coa súa natureza diferencial, mais facendo un arte vivo, de hoxe. Sabe que o arquitecto, o artista, ten como deber no noso tempo humanizar a técnica e a ciencia aproveitando a súa experiencia vital como está implícito na obra de Francastel, por poñer o nome dun teórico do noso tempo.

(3-VI-73)

Anexo 22: 'Figuración Alejo Carpentier'



ALEJO CARPENTIER

Mercedes Rein publicou un libro de estudo literario tidoado «Cortázar y Carpentier», onde se adica o máis fondo do estudo a Cortázar, en un ensaio de unhas trinta páxinas a «El acoso» de Carpentier, libro necesario de aclaración ó lector prevenido, ou moi pouco familiarizado coa obra de Carpentier.

Unha obra ás veces ambigua que abre novos camiños á narración, e barroca, como se encárgan de subraiar tódolos críticos que escriben encol da obra do importante escritor cubano, pra nós un dos máis sobresaíntes da língoa castelán, xunto con Borges e Dieste, sucedendo á xeneración española do 98.

A gran prosa castelán pasou ó noso xuício, logo desa xeneración, a América, abrindo novos camiños formales e facendo do idioma unha ferramenta mais flexíbel, seguindo, de certo xeito, a Valle Inclán, ou recollendo do pobo un idioma pouco académico, pero vivo, como o do mesmo Valle Inclán e o de Baroja.

No caso de Carpentier facendo viva a hestoria dos países do Caribe, poboado nos primeiros anos do século XIX, tamén máis tarde, de aventureiros de moitas castas que aspiraban a converter en El Dorado cada parcela do continente e cuia vida desenrolábase nunha natureza en proceso xeolóxico, con grandes cataclismos constantes, terremotos, inundacións, temporales de moitas crases, e unha fecundidade vexetal, as das grandes selvas, as pampas, ou polo contrario, coas sequeidades e esterilidade dos grandes desertos ou das terras rocosas.

Carpentier é barroco, o é seguramente como o son en xeral os pobos, como o é esa natureza tropical que describe e onde se xuntan os progresistas do XIX de escadra e compás co caudillo guerrilleiro de forza telúrica, de orixen gandeiro ou estancieiro, dono de provincias enteiras, e que se consume na humidade do trópico.

Mais, ¿de onde lle vén a Alejo Carpentier a súa simpatía por Galicia? ¿De onde estrouxo el ese compostelano Francisco Menéndez que buscou a cidade encantada dos Césares na Patagonia sen atopala? ¿Estivo en Galicia onde a un persoaxe seu impresionalle a revelación dun tropo compostelán –Congandean Catholici– «en que unha segunda voz era situada enriba da do cantus firmum co papel de adornala»? , etc.

Referíndose ó Mestre Mateo ou ás peregrinacións a Santiago, sería interesante coñecer o orixen desta simpatía por Galicia de Carpentier. Cecáis o sabela pode sere un traballo que teña de facer Neira Vilas na Habana.

[08.12.74]