

07

O pensamento teatral de Luís Seoane desde unha ollada interartística

Micaela Rei Castro

Resumo_ O polifacético autor Luís Seoane experimentou o teatro en todas as súas vertentes, configurando unha diversificada produción teatral, derivada dun ben artellado ideario neste ámbito específico. É así que os piares principais da súa concepción teatral son a procura da síntese artística e o parateatro, para alén doutros fundamentos como a tentativa dun teatro popular galego. De xeito significativo, eses dous principios fundamentais están presentes tanto nas pezas teatrais de Seoane, canto na súa obra plástica por vía do mural *El nacimiento del teatro argentino* e tamén do proxecto muralístico *Escena parateatral* [s. t.].

Palabras chave_ Luís Seoane; pensamento teatral; perspectiva interartística; síntese artística; parateatro.

Sumario_ 1. Introducción. 1.1. A diversificada incursión de Seoane no ámbito teatral. 2. O pensamento teatral seoaniano. 2.1. A síntese artística e o parateatro. 2.2 A concepción teatral do autor nas súas pezas teatrais. 2.3. O seu ideario teatral mediante a arte mural. 3. Conclusión.

Luis Seoane's theatrical philosophy from an inter-artistic point of view

Abstract_ The multi-talented author Luis Seoane experienced theatre in all its facets, creating a varied theatrical production, which derived from a well-articulated ideology in this specific field. Hence the main pillars of Seoane's theatrical vision are the search for artistic synthesis and paratheater, as well as other fundamental principles such as the attempt to create a popular Galician theatre. These two main principles are significantly present in Seoane's plays, as well as in his plastic work through the mural *El nacimiento del teatro argentino* and also in the mural project *Escena parateatral* [no title].

Key words_ Luís Seoane; theatrical philosophy; inter-artistic perspective; artistic synthesis; para-theatre.

Contents_ 1. Introduction. 1.1. Seoane's varied forays into the theatrical field. 2. Seoane's theatrical philosophy. 2.1. Artistic synthesis and paratheater. 2.2 The theatrical vision of the author in his plays. 2.3. His theatrical ideology through the mural art. 3. Conclusion.

Micaela Rei Castro. Orcid 0009-0000-8768-7324. reicastro micaela@gmail.com. Investigadora independente. España.

Este artigo inscríbese no proxecto de investigación 'Recuperación do patrimonio teatral da Galiza 4 (1936-1973): emigración, exilio e resistencia interior' (PID2020-115649RB-I00) subsidiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1.

Introdución

En moitas creacións e pensamentos modernos, significativos e complexamente artellados do século XX, vislumbramos latentes as raíces, a esencia do primixenio, do máis sinxelo e orixinario. No panorama creativo galego foron varios os autores e autoras que sentiron a necesidade de recuperar a esencia da arte, de voltar ás raíces creativas; non só no plano experimental e/ou produtivo, senón tamén no plano teórico... O propio Luís Seoane sérvese da fusión modernidade-tradición para a súa arte, reivindica nos seus escritos artísticos a procura nos preceptos e quefacer creativos da Idade Media, integrándoos coas prácticas e influencias máis actuais e novidosas da súa contemporaneidade. É así que, por exemplo e centrándonos no teatro, desexa influenciarse e beber das escenas máis ancestrais e orixinais do Entroido, dunha posta en escena que integre distintas artes como os espectáculos xograrescos, mimético, parateatral, dun xeito similar ao propugnado polo seu admirado amigo Blanco-Amor. Ademais, influénciase do teatro do dramaturgo irlandés Yeats, do escritor alemán Bertold Brecht, toma elementos de autores como Valle-Inclán, Castelao ou Rafael Dieste etc.

Neste artigo, contextualizamos e presentamos brevemente a diversificada produción de Seoane atinente ao xénero teatral en todas as súas vertentes, para coñecermos a partir de aí –dentro do amplísimo universo seoaniano– os seus ideais teatrais máis relevantes e observarmos como as súas premisas se materializan nas súas obras, tanto do ámbito literario, canto do ámbito da plástica. En concreto, pomos en destaque a importancia do parateatral e da síntese artística como fundamentos principais. Por último, desde unha perspectiva interartística e desde un punto de vista multidisciplinar, focalizámonos no proxecto muralístico *Escena parateatral* [s. t.]¹ e no mural *El nacimiento del teatro argentino*. En especial, por transmitiren, dun xeito especial, os dous piares primixénios que caracterizan o seu pensamento neste campo: a síntese artística e o parateatral.

1.1. A diversificada incursión de Seoane no ámbito teatral

O prestixio e o valor polo que é recoñecido Luís Seoane, en especial, na Galiza e (no exilio) na Arxentina, vén determinado pola pluralidade e riqueza do seu quefacer artístico. A complexidade que supón a figura deste multifacetado artista e o seu proteiforme traballo creativo débese á diversidade de funcións e actitudes por el desenvolvidas: poeta, narrador, dramaturgo, ensaísta, editor, ilustrador, escenógrafo, gravador, pintor, debuxante, muralista, deseñador e xornalista ou home de radio; isto é, case o todo posíbel, nos ámbitos do teórico e do práctico, do plástico e do literario e, finalmente, do creativo e do interventivo. En particular, Seoane abrangue o xénero do teatro desde todas as perspectivas posíbeis, do mesmo xeito que a totalidade dos ámbitos creativos por el cultivados. Porén, cabe destacar que se observa no tratamento do teatro unha maior amplitude e diversificación en relación aos outros xéneros literarios –detense máis neste ámbito, pondo en práctica unha maior profusión–, o que devén na existencia dun basto e complexo panorama teatral seoaniano.

Deste xeito, reflicte a súa paixón polo mundo do teatral a través da creación, interpretación, escenografía, edición, crítica, ilustración, deseño... En concreto, e xa de forma moi temperá, tendo tan só catorce anos, escribe xunto con Xosé Caamaño a obra *El percebe en su tinta*, coa que dá os seus primeiros pasos como escritor (Otero Vázquez, 1991: 3-4). Na segunda metade da década dos anos sesenta é cando achega en Buenos Aires as súas contribucións para este xénero literario: *A soldadeira* (1957) e *El irlandés astrólogo* (1959), alén da breve peza *Esquema de farsa* (1957) publicada na revista *Galicia Emigrante*.

1 Trátase dun bosquejo para un mural non identificado e sen título orixinal. A proposta da denominación como “Escena parateatral” foi proposta na tese Rei Castro, Micaela (2018): *O muralismo no conxunto da obra artística e literaria de Luís Seoane*, A Coruña: Universidade da Coruña.

Asemade, diseña os decorados para a peza *El trébol florido* de Rafael Alberti en Buenos Aires no ano 1965. Idea as escenografías, figurinos e máscaras das obras *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao no ano 1969, e tamén no 1975 para a escena primeira do lance segundo representada polo Teatro Circo; tamén en 1969 para *Castelao e a súa época* dirixida por Ricard Salvat –estrea prohibida pola ditadura salazarista. No ano 1973 produce a escenografía para *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* de Carlos Casares para o grupo teatral O Facho. Por último, en 1979, deixa sen rematar –a causa do seu falecemento– a da obra *A noite vai coma un río*, de Álvaro Cunqueiro, que preparaba a Escola Dramática Galega.

Seoane, como autor poliédrico que é, posúe unha axeitada formación para traballar no ámbito da escenografía. Mostra a capacidade suficiente de adaptarse ao medio e ao contexto, de traballar cunha diversidade de materiais e con axentes ou profesionais diversos, tal esixe este xénero e tal ten demostrado nos diferentes campos creativos en que se move. É así que o noso artista posúe aptitudes suficientes para traballar cos distintos elementos que compoñen a escenificación: cos decorados e os varios accesorios empregados. Neste sentido, cabe ter en conta que a maior parte das súas obras plásticas están constituídas por un pano de fondo que determina o contexto ou diferentes elementos complementarios –por exemplo, as paisaxes e as cores relativas ao campo e ao mar, diversos seres vivos da natureza ou instrumentos mariñeiros ou labregos etc.–; coa caracterización das personaxes mediante a vestimenta e o aspecto, do xeito en que marca o carácter popular dos protagonistas de moitas das súas obras plásticas; e, por último coa iluminación, cuxo tratamento salienta tamén nos seus murais e vidreiras, nos que iluminación e cor xogan un rol fundamental, e que á súa vez destaca, dun xeito especial, nas ilustracións que realiza para *Farsas para títeres* (1973) de Blanco-Amor para a Edición do Castro, nas cales se simula plasticamente o xogo entre a iluminación e a cor das vestimentas dos protagonistas no escenario, a modo de actuación teatral.

Edita e/ou ilustra moitas outras obras como *Divinas palabras* de Valle-Inclán na editorial Emecé; na editorial Citania, *Midas e o ángulo de pedra* de Isaac Díaz Pardo, *Pauto do demo* de Ánxel Fole e *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste; dentro da editora Botella al mar, salientan os seus traballos para *Catalina de Houlihan* de Yeats, *La voz humana* de Cocteau e *Anfión* de Paul Váler; para a editorial Galaxia prepara *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* de Carlos Casares e *Viaxe ao país de ningures* de Manuel Lourenzo; *O ferreiro de Santán* ou *Taberna sen dono* de Varela Buxán, en Edicións Celta de Lugo; *Autos* de Gil Vicente, baixo o encargo da Editorial Poseidón...

Alén destas contribucións, transmite ese gosto no mural de temática teatral *El nacimiento del Teatro Argentino* do Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires ou no proxecto *Escena parateatral* [s. t.]. Condensa o seu interese teatral na produción híbrida *Figuracións (La Voz de Galicia, 1971-1977)*, onde encontramos numerosos debuxos de figuras (re)coñecidas do mundo do espectáculo e do teatro: María Casares, Xosé Ruibal, Fernando Iglesias –“Tacholas”–, Amparo Alvar, Manuel Lourenzo, Ricart Salvat, Euloxio Ruibal, Varela Buxán, Samuel Beckett... Orixina carteis de alto valor como o que anuncia a representación de *Macbeth* da man do Teatro Circo no ano 1976, ou mesmo xa en 1969 o dirixido á estrea de *Castelao e a súa época*. Elabora diferentes obras plásticas con motivo teatral, do tipo dos óleos *El actor Robert Atkins, de Calibán en The Tempest* (1949), *Retrato de Bertolt Brecht* (1957), *Actor de personaxe clásico* (1961), *Personaxe teatral* (1967), *Pola Negri* (1970) ou *La actriz* (1972); ademais do gravado *Ofelia en Elsinor* (1960), cuxa motivación, ao mesmo tempo, se debe máis que ao clásico hamletiano á versión cunqueiriana deste.

2.

O pensamento teatral seoaniano

O noso escritor achega múltiples e variados escritos sobre teatro, que minuciosamente foron recollidos na súa maioría no volume *Luís Seoane e o teatro* (1996, Sada–A Coruña: Edicións do Castro) da autoría de Lino Braxe e Xavier Seoane. Neses ensaios proporciona ideas para posíbeis obras deste xénero, reflexións sobre a arte escénica, elabora crítica de espectáculos teatrais ou de pezas recién publicadas. Expresa tamén a súa forte admiración por axentes do panorama teatral, destacando os dedicados á actriz María Casares ou ao labor da compañía Maruxa Villanueva. Neles Seoane salienta a importancia do Teatro Popular Galego creado por Blanco-Amor como un fito fundamental para o panorama teatral galego desde o exilio en Buenos Aires –tal e como expresa no texto “Teatro popular galego” publicado no número 32 da revista *Galicia Emigrante*, de decembro do ano 1957-xaneiro de 1958 (Seoane, [1957] 1996g).

En especial, destacamos no plano teórico o ensaio “Cara un teatro popular galego”, publicado –de xeito póstumo– no número 12 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, ano 1980 (Seoane, [1980]: 1996a); así como a comunicación radiofónica para *Galicia Emigrante* “Un teatro popular galego”, pronunciada o 10 de marzo do ano 1963 (Seoane, [1963] 1996b). Ao mesmo tempo, son relevantes as reflexións expostas polo autor no artigo “El teatro gallego en una conferencia de Rafael Dieste” recollido no número 30 na revista *Galicia Emigrante* do ano 1957 (Seoane, [1957] 1996c); ademais das consideracións presentadas na comunicación titulada “Roberto Villanueva e algunhas reflexións teatrais” para o espazo radiofónico homónimo, pronunciada o 13 de novembro do ano 1960 (Seoane, [1960] 1996d). Precisamente, neste último texto mostra a existencia dun certo paralelismo entre o teatro irlandés e o galego, ao igual que nas súas realidades, lendas e historia popular. Pon o foco de atención no traballo e ideario dos dramaturgos Synge, Moore, Yeats e da dramaturga Lady Gregory, así como no *Abbey Theatre*. Son estas claras influencias para o pensamento seoaniano, ao igual que o é o escritor alemán Brecht. Mais tamén posúe referentes máis próximos e non menos relevantes como Rafael Dieste, Valle-Inclán, Blanco-Amor e tamén Castelao, especialmente na necesidade de seguir a súa liña para alcanzar un teatro popular galego renovado e que represente os problemas do pobo. Ademais, considera *Os vellos non deben de namorarse* (1941) como unha obra decisiva no panorama da dramaturxia galega (Seoane, [1963] 1996b: 113).

2.1. A síntese artística e o parateatro

No conxunto do pensamento teatral de Luís Seoane os dous piares fundamentais que o singularizan son: a procura da síntese artística e o parateatral; quer dicir, dun teatro sinxelo e froito da mestura de distintas disciplinas artísticas, bebendo das expresións máis antigas e primixéneas do teatro.

Seoane promulga un teatro que se afastase no máximo do literario e se “convertise en acción; mímica e acción. Cui decoración tivese o carácter suxestivo da dos «Nô» xaponeses ou do teatro chinés” (Seoane, [1980] 1996a: 214); no cal o diálogo sexa só un aderezo ou adorno, seguindo o manifestado por Meyerhold e Gordon Craig ou o teatro de Raymond Roussel (Seoane, [1963] 1996b: 114). Neste sentido defende un teatro sen artificios, que se puidese representar nun palco da música ou sobre unha alfombra na rúa como representaban os antigos saltimbanquis; volvendo de feito a recuperar o practicado polos xograres e polos saltimbanquis cos seus multidisciplinares espectáculos. Segue neste aspecto a sinxeleza do teatro de Grotowski, as ideas propugnadas por William Finley –pertencente ao *The Performance Group* de New York– e a Shechner no tocante a un teatro interventivo nas rúas e nas prazas, concedéndolle unha total importancia ao actor, en contacto directo coa sociedade (Seoane, [1980] 1996a: 214). Para el, en teatro “o primeiro é o actor. E actor é o que, por exemplo, fai rir lendo os artigos do Código Civil, como o lograba un compañeiro meu de facultade fai moitos

anos. Este compañeiro meu, sen sabelo, facía teatro. Ou cecáis o sabía.” (Seoane, [1980] 1996a: 215). Ademais, expresa a necesidade de “facer na cidade o teatro que podería facerse nunha aldea, e, nas aldeas, facer teatro. Comenzar de novo, e deixar as teorías para analizarlas logo dos resultados e sin que elas créen cánones” (Seoane, [1980] 1996a: 215).

De maneira determinante, as súas fontes de inspiración son as representacións de Entroido da súa infancia en Arca, feitas na montaña galega entre Santiago e Arzúa:

cando as máscaras a cabalo vestidas caprichosamente de soldados franceses e da independencia, representando a loita peninsular contra Napoleón, armados de longos sabres que esgrimían moi hábilmente, facían unha regueifa, improvisando versos xunto ao recitado dos sabidos. O máis importante era cómo os mozos cabalgaban, os brincos dos cabalos, a loita e, denantes, a mesma chegada deles.

A xente da aldea asistía a unha cerimonia que nada tiña que ver coas gracias dos choqueiros. Eso era algo máis serio, aínda celebrándose no antroido, teatro, un teatro sin butacas nin estrado para os actores, que se representaba alí mesmo na carretera, non facía falla máis (Seoane, [1957] 1996b: 114).

Seoane chega ao punto de explicar un posíbel proxecto de teatro infantil desenvolvido por títeres cun forte trasfondo pedagóxico e social:

Representado, por exemplo, con cipotes xigantescos, con grandes monecos de tela e cartón, facéndoos fácilmente manexables e cujos persoaxes fosen estraídos da vida vexetal e animal galega, a que rodea o neno dende o seu nacemento, a nabiza, o grelo, o repolo, a zanahoria, o melón, etc., o can, a vaca, o porco, todos humanizados pra crear o mundo fabuloso que satisfai ao neno despertando a súa imaxinación; coa acción deses persoaxes teñen de se mesturar os novos coñecementos da técnica e da ciencia con propósitos pedagóxicos. O teatro galego ten que intentárese cun senso actual, do noso tempo, mais pensando moito o que tivo de sere unha representación na antigüidade, ou na idade media. Matinámolo o máis sempre posible, provocando o coñecemento da realidade, marxinando o que pensa a nabiza ou o porco nunha relación muda que se establece entre eles, moi parecida á que o home, de nabiza neste caso, sente con respecto a determinados poderes (Seoane, [1957] 1996b: 115).

Lembremos que Seoane non dubidou en expor nos seus ensaios unha forte crítica ás institucións por falta de apoio ao teatro galego, pois el vía neste un medio fortemente interventivo, e o necesario que é para o futuro de Galiza².

2.2. A concepción teatral do autor nas súas pezas teatrais

A síntese artística acadada un alto desenvolvemento no teatro deste escritor, polo feito de procurar a sinxeleza primixenia ao estilo do parateatro, seguindo a liña marcada por Blanco-Amor. Crea o propio produto teatral partindo da xénese e fusión das distintas artes ou dos máis variados recursos multidisciplinares ligados á esfera do espectáculo: música e danza, pintura e artes plásticas en xeral, xestualidade, mímica etc.

A modo de exemplo, *A soldadeira* (1957) inclúe referencias aos cantares de cego acompañados da zanfona, á danza das espadas ao son da gaita en distintos momentos da peza, aos rumores de cantigas –xunto con be-

2 Como exemplo desta crítica citamos o seu artigo “El teatro gallego en una conferencia de Rafael Dieste”, publicado no número 30 da revista *Galicia Emigrante* (agosto-setembro, 1957), no cal expresa en referencia a Armando Cotarelo Valledor, Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco e Antón Villar Ponte que “para ellos escribir para teatro en idioma gallego fue una experiencia estéril y soñar con ver representadas sus obras constituyó una quimera. La detestable realidad es que en Galicia la clase media semianalfabeta que gobierna sus diputaciones, sus ciudades y sus villas no tiene conciencia de la realidad cultural de su país y no encontró jamás modo, porque nunca lo buscó, de fomentar el teatro gallego...” (Seoane, [1957] 1996c: 59).

rros alusivos á guerra campesiña– fechando a obra, tamén á mímica como se presenta na seguinte anotación inserida cara o final do segundo acto:

Os pelengrinos tíñanse ido chegando disimulada e despaciosamente a Ruy Xordo, ata cuasi tocalo. Vasco de Mazarelos non-os perdía de vista nos seus movementos sospeitosos. Ista aición mímica dos pelengrinos ten de conciliarse co remate do discurso de Ruy Xodo facéndose moi evidente namentras falan os campesiños actuais (Seoane, [1957] 1996h: 102).

Alén disto, Seoane propón na anotación inicial da peza unha posta en escena nun ambiente popular e en contacto directo coa sociedade, sinxela e parateatral, isto é, seguindo “unha arte performativa popular” segundo expón Pablo García Martínez (2021: 37). Na propia peza, Seoane indica a posibilidade de que sexa representada ao ar libre, no medio dunha feira galega “alternando as andanzas entre os arbres e os postos dos feirantes, ou nunha estrada, antre as tendas, as tabernas e os arbres. Os automóveis de liña e camións poden servir coma fondo de decoración” (Seoane, [1957] 1996h: 44).

Por un lado, seguindo esa mesma concepción, no libro *El irlandés astrólogo* (1959) atopamos o bufón. Este personaxe preséntase vestido cunha “farda vermella con dourados, pantalón curto de veludo negro con axóuxeres, medias marelas de lá e, de sombreiro, unha carauta de antroido. Leva a face pintada de branco con grandes manchas vermellas arredor da boca, a xeito de máscara” (Seoane, [1959] 1980: 9). Estamos ante un personaxe caracterizado cun aire choqueiro e pintoresco, cuxo rol principal é divertir desde o polifacetismo. Na peza posúe primordialmente a función anunciadora mediante as súas sintéticas intervencións, tocando un corno que lle colga da cintura; correspóndese cun personaxe definido por ter un aire popular galego.

Por outro lado, na terceira e cuarta escena do terceiro lance desta obra, Seoane sévese do guiñol, ubicado nun ambiente arbóreo, para reflectir secuencias da brutalidade da malleira ao protagonista, Patricio Sinot, por parte dos Inquisidores. Un guiñol que configura con pormenorizadas indicacións:

(Na Praza do Campo vese, entre algunhas arvores, un guiñol que se situará no ángulo esquerdo do escenario e que terá como personaxes ao Dr. Sinot e mais aos tres Inquisidores. No centro, os catro catedráticos vestidos de luto riguroso e os tres inquisidores, con cirios acesos nas mans e portando unha cruz vermella con crespóns negros. Estarán situados arredor dun taboado onde a efixe do reo, mestre Sinot, coa aspa de San Andrés, de cor vermella, no peito, e a cabez cuberta cunha coroa con chamus pintadas. Á dereita, mestre Sinot e Aurea. Patricio Sinot pasa o brazo polo hombreiro de Aurea, que salouca desconsolada durante a primeira parte desta escena, e viste roupa de viaxe. Ao pé dela un cofre. No medio, na parte dianteira do escenario, o Traficante de Ungüentos, subido no seu tallo. O Bufón, a mesa pregadiza e a cadeira, como no limiar. O traxe de mestre Sinot debe ser exactamente igual que o que viste para a súa efixie e mais para o títere do guiñol. O mesmo ten que pasar co hábito dos inquisidores. Anselmo e Bernardo están situados como público do guiñol. Todos os actores actuarán case como monecos, e Anselmo e Bernardo farán xestos divertidos, valéndose só da mímica. A luz salientará cada unha das escenas, deixando as outras nunha semipenumbra) (Seoane, [1959] 1980: 46).

O encargado en anunciar este guiñol é o Traficante de Ungüentos, personaxe que na obra desenvolve o papel de guía:

Hoxe non son eu quen vos representa a comedia. Vano facer outros por min. Vede, mirade con atención, velaí a tedes, tres veces representada. (Vai sinalando cara o interior do escenario). Representaa o guiñol cos seus monicreques que mallan a pausa o mestre Sinot, O Santo Oficio que executa en efixie ao mestre Sinot e, por último, ao mesmo doutor Sinot e a súa fermosa noiva, a loira Aurea, que os estudantes escarñecen polo seu amor saturnián. Escoitade, pois (Seoane, [1959] 1980: 47).

E xa finalmente, na cuarta escena dese derradeiro lance, sinálase mediante anotación a posta en marcha do brutal guiñol, onde os tres inquisidores “levan mocas. Ao remate de cada unha das frases que din os monecos que representan aos inquisidores coas voces habituais deste espectáculo, baten naquel que representa o mestre Sinot” (Seoane, [1959] 1980: 48). Por tanto, percibimos como o guiñol é proposto para escenificar un dos momentos máis violentos da obra. Precisamente García Martínez relaciona este uso do teatro de guiñol coa experiencia e percepción de exiliado do autor:

Seoane usa el teatro de guiñoles como herramienta cargada de patetismo para escenificar el ridículo con el que, en su opinión, debían de ser recibidas las reclamaciones de los exiliados en el país que ellos añoraban. Recupera así un símil con el teatro de guiñoles que ya le había planteado por carta, siete años antes, al pintor gallego Carlos Maside (1897-1958) (García Martínez, 2021: 55).

Nesa carta, datada do 14 de novembro de 1952, confesáballe ao seu amigo Maside o seu malestar polo sentimento de incompreensión que sentía como exiliado a respecto dos axentes culturais de Galiza: “Debemos parecer vistos desde ahí como personajes de guiñol que agitan estúpidamente las manos con los dedos separados en el aire, vestidos nuestros pensamientos y fervores con los colores preferidos para esos bufonescos actores de palo, tela y papel” (Maside, 2015: 247).

Por último, na peza *Esquema de farsa* (publicada en 1957 na revista *Galicia Emigrante*) o personaxe do xograr acrecenta á peza o ton irónico e burlesco desexado. O Xograr pronuncia un discurso ante os comensais do banquete dese satirizado festexo en homenaxe ao colectivo emigrante celebrado na cidade da Coruña, para o cal se especifica que a mesa tamén está disposta ao xeito medieval (Seoane [1957] 1996e: 227), co fin de intensificar a sátira. Insistimos en que o xograr se corresponde cunha figura propia do medievo pola que Seoane sente unha forte predilección, e do cal resalta a importancia da súa función na sociedade medieval. A preferencia por este personaxe pona de manifesto en variadas representacións plásticas ou na obra *A soldadeira* –de xeito encuberto, nos diálogos dos personaxes–, mediante a reivindicación da imaxe dos xograres dentro do *aggiornato* imaxinario popular galego. Neste sentido, podemos coñecer a función polifacética destes mediante obras plásticas súas como algunhas das estampas pertencentes a *Imágenes de Galicia* (1979)³.

Ao carón da burla e da ironía, o ton tráxico e dramático faise patente na fin de *Esquema de farsa* coa introdución dun coñecido e paradigmático colectivo de emigrantes. Entre eles destacan os pertencentes aos textos de Rosalía de Castro e Castelao, que desfilan perante os comensais, co obxectivo de demostrar a auténtica realidade de extrema miseria dos emigrantes: as *viúvas dos vivos*, emigrantes repatriados a Cuba con marcas de tuberculose e febre, os obreiros galegos expulsados da Arxentina por culpa das loitas sociais de 1930, as campesiñas de Seadur, Migueliño –o neno de *Cousas*– que agardaba o regreso de América do pai visto na fotografía, e o Emigrante que Volve para Morrer, acompañado da súa pobre e vella nai campesiña. Ponse en boca deste último emigrante as duras verbas que contiñan a lenda da estampa recompilada no álbum *Nós* (1931), en que Castelao debuxaba e sintetizaba a traxedia deste home e da súa nai: “Eu non quería morrer alá, ¿sabe, miña nai?”. Para alén destas propositadas referencias literarias e plásticas *ad hoc*, inclúense outras alusións como a mención á pintura do artista español Solana, ao cadro *A primeira missa* (1948) do engaxado pintor brasileiro Cândido Portinari; intégranse diferentes músicas foráneas –aumentando o sentido irónico e satírico en cada un dos momentos da farsa– como os pasodobres *El tambor de Granaderos*, *El relicario*, *El gallo* e unha *guaxira* ao son da gaita (Seoane, [1957] 1966e: 227-228).

3 Por exemplo, as estampas “Xograr bailando e cantando acompañándose coa pandereta e cascabeles”, “Xograr tocando ó mesmo tempo flauta e tambor”, “Xograr con espadas” ou “Xograr danzando acompañándose de platillos”.



1. Escena parateatral [s. t.] (Fundación Luís Seoane)

En resumo, percíbese como Seoane dota as súas pezas da esencia parateatral mediante a figura do xograr, do bufón ou por vía dos títeres ou monicreques; e practica a síntese e a fusión artística mediante a intertextualidade ou as referencias a outras manifestacións artísticas, do campo musical ou pictórico. Con todo, uns anos máis tarde de publicar as súas pezas –xa somerxido no pensamento teatral–, o propio autor afirma na comunicación “Un teatro popular galego” de 1963 que lle gustaría ter concibido outro tipo de obras, máis fundamentadas nas máis antigas representacións galegas, máis esquemáticas e sinxelas; aínda así non renega delas e da súa calidade e destaca os elementos positivos que para el posúen:

Cecáis o parlamento dos inquisidores co profesor irlandés sexa o que está máis dacordo co que hoxe pensamos, ou o final da obra, en canto a «El irlandés astrólogo», e a continuidade dos problemas ao traveso dos tempos en «A soldadeira», e, a intemporalidade mesmo dos persoaxes na mesma obra. O teatro, cavilamos hoxe, un teatro galego como o de calquer outra parte, debe de se apartar o máis posíbel da literatura pra se converter en cuasi soio acción, mímica e acción, tendo, no que se poida, o diálogo soio como aderezo (Seoane, [1963] 1996b: 113-114).

2.3. O seu ideario teatral mediante a arte mural

Pasando agora á vertente plástica, Seoane configura o mural *El nacimiento del teatro argentino* e o proxecto de mural *Escena parateatral* plasmando a súa concepción teatral dun xeito moi significativo.

Escena parateatral é un bosquejo sen título orixinal, en témpera sobre papel de 45,5 x 46 cm., elaborado arredor do ano 1955 para un mural non identificado que se construíría en resinas sintéticas. Posúe un alto grao de desenvolvemento artístico e concreción creativa ao igual que todos os seus proxectos para murais ou para vidreiras. Este deseño resulta un modelo óptimo do tipo de representación teatral que persegue o noso artista, pola que sente unha total predilección: un teatro co máximo sabor do entretemento medieval, plenamente dinámico e participativo para co público, xestual, musical, como os espectáculos protagonizados polos polifacéticos xogrades. Reproduce, cunhas procuradas frontalidade e perspectiva aparentemente inxenuas, unha escena ligada cunha representación (para)teatral mediante unha ambientación relativa e/ou próxima á Idade Media. Nun primeiro plano, represéntanse tres figuras estáticas, sentadas, a modo de público e, ao seu carón visualízase unha roda e tamén un pequeno instrumento de corda sobre unha mesa. No plano secundario, encontramos catro danzaríns bailando e tocando. A cor utilízase a modo contrastivo cargando de vitalidade a totalidade plástica.

Á súa vez, *Escena parateatral* contén un simbolismo diferentemente particular da roda, elemento presente nun grupo diverso de producións murais cuxo simbolismo se pode interpretar en cada un deles coa axuda

da súa peza teatral *El irlandés astrólogo*, o cal ofrécenos testemuña escrita da ampla simboloxía da roda manexada polo noso artista⁴. Neste proxecto a roda lígase directamente ás orixes do teatro, ao espectáculo, ao parateatro, ás artes escénicas do medievo. Pódese entender como equivalencia á danza e á música, no sentido en que implican movemento, dinámica e liberación. Nesta escena determinada, suporía unha liberación da rutina dos traballos e dos problemas cotiáns do pobo mediante o entretemento. Esta idea refórzase aínda máis de termos en conta o característico son que producen as rodas en movemento, remitindo a unha ritmicidade musical.

Canto o caso particular do mural *El nacimiento del teatro argentino*, expresa eses mesmos conceptos do parateatro, do teatro nacido da mestura de distintas artes, especificamente: ao xeito dun espectáculo circense, acrobático, primando a xestualidade e a ximnástica, en comunicación directa co público espectador. É un monumental mural en termos estéticos e dimensionais, de 33 x 11 metros, elaborado con resinas sintéticas entre os anos 1955-1957 no Teatro Municipal General San Martín na cidade de Buenos Aires. O noso artista realiza esta obra plástica por encargo dos arquitectos do edificio, Mario Roberto Álvarez e Macedonio Ruiz, dous representantes do movemento moderno na Arxentina. De aí que, a diferenza da totalidade dos seus outros murais, o tema non se refira a Galiza, pois foi contratada a súa execución co referente do nacemento do teatro arxentino como tema, aínda que o propio artista recoñece que “está desenvolvido con enteira liberdade” (Seoane, [1974] 1996f: 415). Esta composición sitúase nun vestíbulo inferior desta importante institución cultural, recoñecida como un dos teatros máis importantes da Arxentina, inaugurado en 1960. No edificio onde está situado, na rúa Corrientes de Buenos Aires, ten a súa sede un dos centros culturais máis influentes de América Latina, con trinta mil metros cadrados distribuídos en trece plantas e catro sotos. Posúe tres salas teatrais, que poden acoller máis de dous mil espectadores, varias salas de exposicións e un cine (Díaz, 2010: 181).

O mural recrea a obra ‘inaugural’ do teatro nacional arxentino, *Juan Moreira*. Parte da versión ‘mimodramática’ de 1884 –máis do que da teatral, agora referida e reescrita polo actor uruguaio José Podestá que, dous anos despois, faría célebre un pallaso que fala con parlamentos tirados da novela orixinal do escritor porteño Eduardo Gutiérrez, publicada a finais da década anterior. Seoane reflicte de maneira fiel o momento da escenificación da peza no circo: un atento público observa no centro como un grupo de catro soldados a cabalo rodea ao protagonista, o famoso gaucho Juan Moreira, ao que a súa muller lle está a suplicar que non se vingue

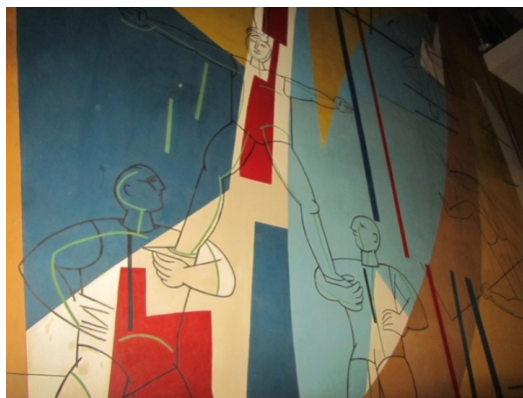
- 4 Nun dos diálogos entre os Inquisidores desta peza teatral maniféstase do seguinte xeito:
PRIMER INQUISIDOR. Existe la rueda del carro, la del molino y la del timón...
SEGUNDO INQUISIDOR. Existe la rueda que llevó a América el Beato Sebastián de Aparicio, natural de este país.
TERCER INQUISIDOR. Existe la rueda de la fortuna.
SEGUNDO INQUISIDOR. La rueda de la fortuna y ésta.
TERCER INQUISIDOR. Te habías olvidado de esta rueda.
PRIMER INQUISIDOR. La que aplican los inquisidores para la salvación de las almas.
SEGUNDO INQUISIDOR. Es como la rueda de la fortuna. PRIMER INQUISIDOR. Si, es como la rueda de la fortuna.
SEGUNDO INQUISIDOR. Se parece a la de la fortuna. En lo alto de la rueda está un rey coronado, la rueda gira y el rey termina en lo bajo de ella...
TERCER INQUISIDOR. Sin corona, sin tesoro, sin reino.
PRIMER INQUISIDOR. En lo bajo de ella puede haber un labrador sin tierras sin ganado, sin simiente, y, si Dios quiere, puede subir a lo alto de la rueda...
[...]
SEGUNDO INQUISIDOR. Juzgamos, hacemos girar la rueda de los tormentos y condenamos.
TERCER INQUISIDOR. Y con ella la de la fortuna.
PRIMER INQUISIDOR. Como Dios.
SEGUNDO INQUISIDOR. Igual que Dios.
PRIMER INQUISIDOR. Tu círculo astral es una rueda dibujada.
SEGUNDO INQUISIDOR. Una rueda del diablo, que engaña pero no rueda.
TERCER INQUISIDOR. Una rueda de arte que es rueda de fantasía.
SEGUNDO INQUISIDOR. No como la que construye el carpintero (Seoane, [1959] 1980: 77-78).



2. *El nacimiento del teatro argentino* (Fot. da autora)

das falsas acusacións e do maltrato do alcalde, para evitar males maiores. A obra plasma o dinámico e colorido ambiente circense en que se desenvolve o espectáculo teatral, tal aconteceu na realidade, principalmente por vía de múltiples acrobacias dos saltimbanquis ou acróbatas ao longo de toda a monumental pintura.

Así, Seoane plasma plasticamente unha representación teatral coa que destaca a importancia dos actores no centro, a desenvolver os seus papeis, tamén do público atento a visualizar e xulgar a posta en escena. O mural pon en valor o teatro dentro do teatro, quer dicir, o teatro como representación plasmada no teatro como institución cultural. Rende conta do que foi o teatro arxentino no seu inicio, de como eran as postas en escena, próximas ao parateatro, ao circo e no circo, para que o espectador que acude ao Teatro General San Martín a asistir a un espectáculo teatral actual poida, visualizando o mural, ter unha idea das mudanzas do



3. *El nacimiento del teatro argentino* (Fot. da autora)

teatro co paso do tempo: ou sexa, en certo modo, o mural achega unha idea panorámica do teatro arxentino ao longo da historia, desde os seus inicios até a actualidade. E, ademais, logra transmitir á sociedade unha idea determinada do teatro, colorista e popular, didáctica e pedagóxica.

Con este mural Seoane tivo a oportunidade de reflectir plasticamente unha obra que asume moitos deses principios teatrais por el promovidos para un teatro popular galego, do xeito en que tamén o propugnaba o xa mencionado Blanco-Amor; un teatro que, por un lado, representase a identidade nacional e os problemas do pobo –neste caso concreto emblematizado na figura dos gauchos–, que concienciase á colectividade nas



4. *El nacimiento del teatro argentino* (Fot. da autora)

ideas de xustiza, liberdade e solidariedade; un teatro que, por outro lado, tivese un carácter sinxelo, onde se privilexiase a mímica e a acción –no posíbel, afastándose do literario–, ao tempo que se puxese de relevo a función fundamental do actor.

En definitiva, este extraordinario mural permítelle a Seoane conseguir unha grandiosidade excepcional, alén de acadar con el parámetros dunha notoriedade fóra do común. Mais, sobre todo marca significativamente o traballo de referente teatral elaborado por este artista *a posteriori*. A elaboración deste mural incrementa –sen dúbida– o tratamento do motivo teatral no conxunto da súa obra; isto é, ocasionou un interese maior de Seoane polo xénero teatral, mais cómpre lembrar que existía xa nel unha tendencia inicial cara esta vertente, como acontece con algunha composición plástica ou mesmo literaria precedente.

3.

Conclusión

Para concluírmos, con este percorrido interartístico, partindo do pensamento teatral de Luís Seoane, percibimos a importancia e a procura de acadar por parte deste creador a síntese artística, de recuperar e de pór en valor o parateatro, trazando un destacábel teor popular. Deste xeito e como el propio expresa, defende un teatro que fusione a realidade cotiá e máis ancestral cos novos coñecementos da técnica e da ciencia con propósitos pedagóxicos e didácticos. Por tanto, consistiría en crear un teatro cunha efectiva función cultural que fose accesíbel a toda a poboación, eficaz, inmediato e altamente interventivo.

Referencias bibliográficas

- Díaz, Xosé (2010). "Teatro Municipal General San Martín". En *Dicionario Luís Seoane*, 181-182. A Coruña: Fundación Luís Seoane
- García Martínez, Pablo (2021). *Luís Seoane, teatro: La soldadera y El irlandés astrólogo*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Maside, Carlos (2015). *Correspondencia [1928-1958]*. Santiago de Compostela: Editorial Alvarellos.
- Otero Vázquez, Concepción (1991). *Luís Seoane*. A Coruña: Editorial Deputación Provincial da Coruña.
- Seoane, Luís (1980) [1959]. *El irlandés astrólogo*. En *O irlandés astrólogo* [Tradución para o galego e edición bilingüe de Francisco Pillado]. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996a) [1980]. "Cara un teatro popular galego". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 212-215. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996b) [1963]. "Un teatro popular galego". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 113-115. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996c) [1957]. "El teatro gallego en una conferencia de Rafael Dieste". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 59-61. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996d) [1960]. "Roberto Villanueva e algunhas reflexións teatrais". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 98-100. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996e) [1957]. "Esquema de farsa". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 219-228. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996f) [1974]. "Sobre a miña achega á arte mural". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane, textos sobre arte*, 412-417. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Seoane, Luís (1996g) [1957]. "Teatro popular galego". En Braxe, Lino & Seoane, Xavier (eds.), *Luís Seoane e o teatro*, 64-68. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.
- Seoane, Luís (1996h) [1957]. *A soldadeira* [Axeitos, X. L. (ed.); González, M. F. & Requeixo, A. (estudo introdutorio)]. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.



<https://revistas.udc.es/index.php/rgf>

Edita

Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña,
co patrocinio de ILLA (Grupo de Investigación Lingüística
e Literaria Galega)

Dirección

Teresa López, Universidade da Coruña (España)
Xosé Manuel Sánchez Rei, Universidade da Coruña (España)

Secretaría

Diego Rivadulla Costa, Universidade da Coruña (España)

Consello de Redacción

Ana Bela Simões de Almeida, University of Liverpool (Reino Unido)
Pere Comellas Casanova, Universitat de Barcelona (España)
Iolanda Galanes, Universidade de Vigo (España)
Leticia Eirín García, Universidade da Coruña (España)
Carlinda Fragale Pate Núñez, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Brasil)
Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Xaquín Núñez Sabarís, Universidade do Minho (Portugal)

Comité asesor

Ana Acuña, Universidade de Vigo (España)
Olga Castro, University of Warwick (Reino Unido)
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília (Brasil)
Manuel Fernández Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Roberto Francavilla, Università degli studi di Genova (Italia)
Ana Garrido, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
José Luiz Fiorin, Universidade de São Paulo (Brasil)
Xoán Luís López Viñas, Universidade da Coruña (España)
Xoán Carlos Lagares, Universidade Federal Fluminense de Niterói (Brasil)
Sandra Pérez López, Universidade de Brasília (Brasil)
María Olinda Rodrigues Santana, Universidade de Trás-Os-Montes
e Alto Douro (Portugal)

Comité científico

Silvia Bermúdez, University of California, Santa Barbara (Estados Unidos)
Evanildo Bechara, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Ángela Correia, Universidade de Lisboa (Portugal)
Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Universidade da Coruña (España)
Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Maria Filipowicz, Uniwersytet Jagiellonski (Polonia)
Xosé Ramón Freixeiro Mato, Universidade da Coruña (España)
María Pilar García Negro, Universidade da Coruña (España)
Helena González Fernández, Universidade de Barcelona (España)
Xavier Gómez Guinovart, Universidade de Vigo (España)
Pär Larson, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Florencia (Italia)
Ana Maria Martins, Universidade de Lisboa (Portugal)
Kathleen March, University of Maine (Estados Unidos)
María Aldina Marques, Universidade do Minho (Portugal)
Inocência Mata, Universidade de Lisboa (Portugal)
Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Andrés Pociña, Universidade de Granada (España)
Eunice Ribeiro, Universidade do Minho (Portugal)
José Luís Rodríguez, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Marta Segarra, CNRS (Franza) / Universitat de Barcelona (España)
Sebastià Serrano, Universitat de Barcelona (España)
Ataliba T. de Castilho, Universidade de São Paulo (Brasil)
Telmo Verdelho, Universidade de Aveiro (Portugal)
Mário Vilela, Universidade do Porto (Portugal)
Roger Wright, University of Liverpool (Reino Unido)

Cadro de honra

Álvaro Porto Dapena (1940-2018), Universidade da Coruña (España)
José Luis Pensado (1924-2000), Universidade de Salamanca (España)
Rafael Lluís Ninyoles (1943-2019), Conselleria de Educació i Ciència,
Generalitat Valenciana (España)



Depósito legal/ C584/2000
ISSN/ 1576-2661
ISSN-e 2444-9121
Deseño/ Novagarda