

Luis Seoane:

a pintura como sinal de identidade*

MANUEL A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ**

Nun enxeñoso aforismo, Luis Seoane expresaba as súas dúbidas sobre o que del puidese dicir un historiador da arte. O pintor comparaba esta profesión coa do policía, que o único que buscaba era facer fichas de artistas¹. Non me sorprende tal afirmación, pois o propio Seoane escribiu tamén: «Cuidad de que no os clasifiquen». A súa versátil personalidade, a súa amplitude de miras, a súa complicada traxectoria vital -entre dous continentes-, a súa prolífica creación e a súa diversificación artística fan que se poida falar de moitos «Seoanes», aínda que, en realidade, tan só existiu un. Non hai que esquecer que para el, a máxima virtude era a curiosidade, que sería capaz de exercer en moi distintos aspectos: ávida lectura, fluidez de pluma, bo conversador, creador de formas e de historias. Luis Seoane era entón un artista que, no seu afán por configura-la súa propia linguaxe, buscou a integración das artes² e, ó mesmo tempo, a total comunicación entre idea e materia.

Para non incorrer no erro de realizar unha mera clasificación da personalidade artística de Seoane, preferín deixar que sexa el mesmo, a través dos seus escritos e testemuños, quen poida devolver ó contemplador de un dos seus cadros a súa particular visión da pintura. Esta tarefa de reconstrución é posible gracias á súa afección pola escritura, manifestada desde a súa máis temperá mocidade, e que foi paralela e complementaria ó seu desenvolvemento como artista figurativo. A interrelación existente entre os seus textos e as súas imaxes permiten escudriñar algo fundamental no estudio de calquera pintor: o proceso de creación. Para isto, tívose que botar man dos trucos do historiador da arte, no que a busca e encontro de pistas ou de indicios conduce á formulación de evidencias.

O punto de partida da pintura de Seoane está na serie de vivencias que tivo nos anos 20 e 30 no ambiente estudantil de Santiago. Alí estíbese a forxar, tal e como sinalou X. Antón Castro, unha arte nacionalista e galeguista que fuxía da anecdótica e tópica pintura anterior³. Tratábase da incorporación de Galicia ás vangardas pero sempre cun marcado respecto cara ó pasado. O propio Luis Seoane dicía que tanto el como Carlos Maside debían boa parte da súa ensinanza á feira dos xoves de Santiago e ó Pórtico das Praterías⁴.

* Agradézolle a Inma Castiñeiras González a tradución deste texto.

** Manuel A. Castiñeiras é Profesor Titular Interino de Historia da Arte na Universidade de Santiago de Compostela.

¹Luis Seoane. *Textos inéditos*, ed. M. Núñez Rodríguez, Universidade de Santiago, 1991, 123. Cfr. L. Rei Núñez, «Visita ó Seoane plural», en *Luis Seoane. Mostra antolóxica*, A Coruña, 1989, 92.

²M. L. Sobrino Manzanares, «Luis Seoane ou a integración das artes», *Grial*, 59, 1978, 1-7.

³X. Antón Castro, *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, 1992, 110-111.

⁴*Ibidem*, 140-141.

Ambalas dúas -a Galicia rural e a Galicia románica- habían de constituí-los puntos de referencia, os sinais de identidade, dun grupo que procuraba crear unha linguaxe figurativa propia para a nosa terra. «Os Novos» buscaban así na herdanza a súa identidade estilística. Non hai que esquecer que precisamente daquela gran parte de Europa experimentaba un fenómeno similar ó que Galicia, esta vez, non foi allea. Esta volta cara a atrás desde a vangarda é o que caracterizaba xustamente á Italia daqueles anos. Abonda con lembra-la Escola Metafísica, con todo o seu empeño en atopar-las raíces da tradición mediterránea, tanto nos temas -o mar, a paisaxe, as ruínas, a muller- como nas formas, nas que se recobra o gusto pola liña dos mestres do *Quattrocento*.

En Galicia a recuperación, ou máis ben a afirmación do pasado, necesitaba saber primeiro onde estaba esa identidade. Na súa faceta como teórico, Luis Seoane soubo expoñer con acerto en 1934 os obxectivos desa pescuda nun artigo titulado «Un arte da terra», publicado na revista *Alento*⁵. Para o autor, o artista tiña que arrincar dos feitos cotiáns a convicción que servise de motor da súa obra. Ó igual que o cristianismo foi capaz de facer agroma-la soberbia construción de Santiago, a convicción nacionalista destes pintores facía xurdir unha arte, que Seoane denominaba «campesiña», por ser filla dunha realidade campesiña. A suxeición a esa realidade será a base sobre a que se forme a linguaxe artística de Seoane: unha insistencia nos temas de tipo campesiño e mariñeiro que contribuíu a crear unha iconografía propia da arte galega do século XX e un acento nas formas puras e xeométricas que non facía máis que retoma-lo primitivismo dos canteiros populares. Neste punto atópase un dos fundamentos da proposta temática e formal de Seoane. Tan importante como a vangarda era o reencontro coa tradición autóctona polo que, malia toda a súa evolución posterior, o pintor non foi capaz de separarse dela, posto que alí estaba a súa propia identidade e autoafirmación.

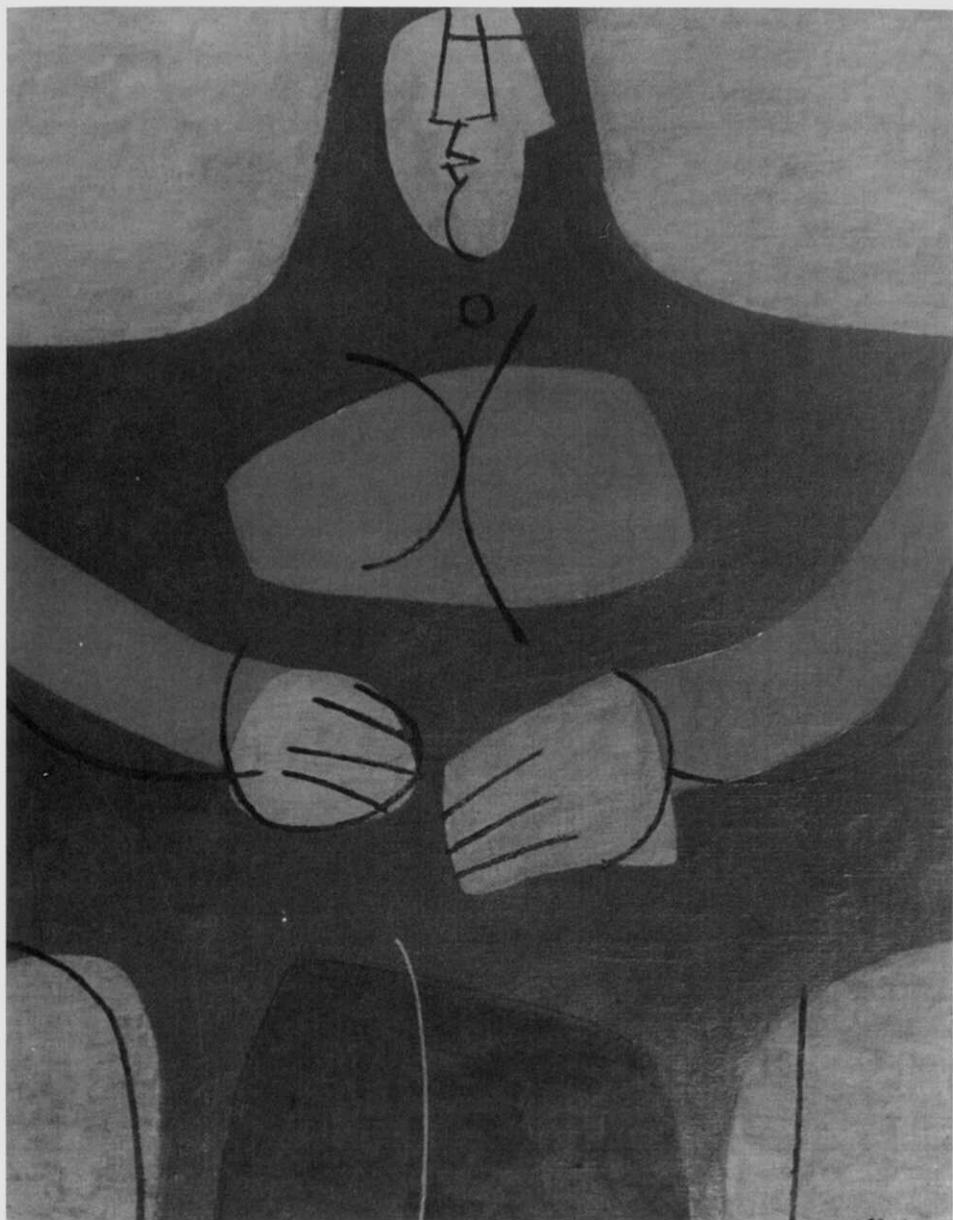
X. Antón Castro recalcou suficientemente que o que moitas veces se deu en denominar «estética do granito», para definir certos aspectos do estilo de Maside, Colmeiro ou Seoane, e de gran parte da produción vangardista do século XX galego, ten o seu punto de partida na arte románica⁶. Abondando neste concepto e no seu contacto inmediato con Luis Seoane non fai falla máis que ler un fragmento da súa narración sobre Santiago na súa época de estudante. Nela fálase dun lugar de paso habitual para os universitarios composteláns -a igrexa de San Fiz de Solovio-, na que se repara na «ingenua portada románica, con restos aún de policromía». A experiencia introspectiva da súa contemplación fala por si soa:

«Entre tanto románico existente en la ciudad aquel no era sin duda su mejor ejemplo pero a él le encantaba encontrar aquellos restos de policromía adherida al duro granito a pesar de la lluvia y la humedad de los siglos y también por la torpeza expresiva con que estaban ejecutadas las imágenes seguramente encomendadas a un cantero de pueblo sujeto a servidumbre de aquellos poderosos señores, o de clérigos del cabildo de la ciudad, pues de esto no sabía demasiado, o mejor nada, el joven estudiante»⁷.

⁵Luis Seoane, «Un arte da terra», *Alento*, 3, 1934, 43-45. Citado en X. A. Castro, *op.cit.*, 111 e 214-215.

⁶*Ibidem*, 149-150. Cfr. X. Seoane, «Seoane López, Luis», *Gran Enciclopedia Gallega*, XXVIII, 140.

⁷«Narración sobre Santiago na súa época de estudante», en *Luis Seoane. Textos inéditos*, 25.



*Fig. Luis Seoane, Sen título, 1966. Óleo sobre lenzo, 116,5 x 88,5 cm.
Restaurante «Los Porches». A Coruña.*

O artista, alleo ós estrictos períodos da historia, ve na primitiva portada de San Fiz de Solovio⁸ a esencia do popular e sênteo como algo que está a reclamar un lugar no presente. Esta ollada ó pasado, na que a incorporación á vangarda fai redescubrir antigos mestres, foi común ós movementos artísticos europeos do primeiro tercio do século XX. Tal é o caso de Italia, na que o manifesto dos pintores futuristas de 1910 influíu na nova valoración que o historiador Roberto Longhi fixo da obra de Piero della Francesca. Algo similar ocorre co pintor Carlo Carrà na década dos 20, que trala súa «metafísica» tenta recuperarlos «valori plastici» da que consideraba a auténtica historia da arte italiana: Giotto, Masaccio e, por suposto, Piero. En Galicia, «Os Novos» mirarán cara a atrás en busca das súas raíces máis xenuínas. O seu realismo, que debe moito ó xeometrismo de Cézanne, á figuración sintética de Léger, á monumentalidade neoclásica de Picasso⁹, non se explica sen esa procura da estética do granito, a fonte do cal non se atopa senón na arte dos canteiros populares e no románico galego. O gusto pola rotundidade das formas, pola liña e pola cor plana están, á vez, en consoancia co pasado autóctono e co presente europeo. É a resposta galega ós movementos vangardistas.

A proximidade ou especial sensibilidade de Luis Seoane cara á estética do románico faise patente no relato que el dedicou ó maese de San Isidoro de León. A súa apreciación das pinturas do Panteón está moi preto da poética das cores dos seus cadros:

«Había hecho todo ello (...), en una pintura bidimensional, de rigurosa estructura lineal, extendida sobre manchas monocromas; con formas y colores sujetos al canon de su arte, que ofrecía sin embargo fórmulas flexibles para conseguir la monumentalidad de las figuras»¹⁰.

Unha vez delimitada a linguaxe formal desa xeración dos anos 30, convén facer unha referencia a súa temática. Maside, Colmeiro e Souto lograron crear un novo repertorio iconográfico na pintura galega, coa súa insistencia nos temas rurais e mariñeiros. No seu relato de xuventude en Compostela, Seoane dálle a estas escenas da vida cotiá un carácter monumental e artístico:

«En la vieja pescadera aquellas frases blasfematorias y groseras constituían como un ornamento de su lenguaje, una inmensa fachada barroca donde se expandían todas ellas, creando un clima de amontonamiento ordenado muy singular y donde de repente, como piedras preciosas o colores muy brillantes, se destacaban esas otras cortesés y delicadísimas que dedicaba a halagar a sus clientes»¹¹.

⁸A principios do século XVIII, con motivo dunhas obras de remodelación, o tímpano gótico da igrexa foi removido ao interior do templo. A súa actual reintegración na portada data de 1955, R. Yzquierdo Perrín, «La iglesia románica de San Félix de Solovio en Compostela». *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, I, 1982, 139-148. Polo tanto Luis Seoane fai mención ao aspecto da portada antes da última intervención e na súa apreciación parece seguir as palabras de M. Murguía, para quen a obra proclamaba «el buen gusto y la mano de los que la labraron» e deixaba claro «cuán gran escuela se había criado en Santiago al impulso de las obras que se habían llevado á cabo en la ciudad durante la duodécima centuria» (*Galicia*, Barcelona, 1981, 562, (1^o ed. 1888).

⁹X. Antón Castro, *op.cit.*, 148. Cfr. J. M. Bonet, «Para un retrato de Luis Seoane: o pintor», en *Luis Seoane. Mostra antolóxica*, 173-174; C. Otero Vázquez, *Luis Seoane*, A Coruña, 1990, 9.

¹⁰«O maese de san Isidoro de León (Anónimo do século XII)», en *Luis Seoane. Textos inéditos*, 127.

¹¹«Narración sobre Santiago na súa época de estudante», en *Ibidem*, 25.

En 1955, nunha carta a un dos seus «mestres» -Carlos Maside-, o pintor laméntase desde o seu exilio bonaerense do tempo perdido:

«¿Cuánto siento no haber aprovechado más la lección de ir cada semana a hacer dibujos a la feria de Santa Susana!..., hubiese tenido aún en la memoria un material extraordinario»¹².

Esa referencia ó pobo como constante fonte de inspiración foi unha das obsesións do grupo «Os novos». Na súa proposta artística incluíase un compromiso social e político inspirado na vangarda rusa, que facía do artista un representante da súa época e do seu pobo. Deste xeito expóñeo en 1934 Luis Seoane no seu manifesto «Un arte da terra»:

«Toda arte é propaganda dixo un escritor socialista acertadamente; o noso é propaganda da nosa realidade. É propaganda do feito diferencial da nosa realidade xeográfica, da nosa realidade humán e social (...) É pintura que pide a berros unha parede, un muro, que a manteña ergeita como unha protesta muda do noso país...»¹³.

Establecidas as premisas formais e políticas do movemento renovador ó que pertence Seoane, quizais resulte máis doado comprende-la pintura que serve de pretexto a este comentario (fig.). Realizada no 1966¹⁴, encádrase nunha etapa avanzada do pintor, na que alcanzara a madureza. O xiro da súa obra prodúcese na década dos 50, trala viaxe que o artista realiza en 1949 a Europa. Mentres que en París entra en contacto con Picasso, en Londres coñecerá a Henry Moore. Estas experiencias farán que a súa pintura evolucione cara á busca da síntese, atopando os seus modelos na cor de Matisse e no cubismo sintético de Picasso. Tal e como sinalou C. Otero Vázquez, a partir de 1953 Seoane abandona progresivamente o popular para producir «temas sen tema», nos que a estética se impoñe á narración. Os seus cadros convértense entón en cores fronte a liñas¹⁵.

Cun desolador «Sen título», esta pintura do 1966 devólvenos, sen embargo, a un Seoane moí auténtico. A obra serve para introducirmos nun dos aspectos máis apaixonantes da personalidade de calquera artista: o proceso de creación. O tema, que se tratou en numerosos estudos críticos, serviu tamén de fonte de inspiración á literatura. Virginia Woolf deixou na súa novela *To the Lighthouse* (1927) unha interesante descrición deste peculiar proceso no personaxe de Lily Briscoe. A pintora está ante o seu modelo, unha nai co seu fillo nun xardín, tentando transmitir ó lenzo, por medio de liñas e cores, a súa propia visión da escena. O resultado é unha mancha morada en forma de triángulo, perfectamente equilibrada entre masas, luces e sombras. Con esta figuración abstracta, tan propia da pintura contemporánea, o artista pretendía tamén expresar emocións.

O cadro de Seoane responde formalmente a unha estudiada estrutura na que a cor é determinante. As distintas gamas de amarelo e vermello serven para modela-la figura nun plano bidimensional. A súa aparente uniformidade queda rota por unha serie de recursos propios da súa pintura. O rostro resalta polo efecto estroboscópico, conseguido a través da distinta ubicación do perfil do nariz nunha mesma imaxe. Este desprazamento confírelle á

¹²*Ibidem*, 103.

¹³X. Antón Castro, *op. cit.*, 158 e 215.

¹⁴*El arte de vivir: La hostelería y el arte contemporáneo*, A Coruña, 1993, 88-89 (Catálogo da mostra).

¹⁵C. Otero Vázquez, *op. cit.*, 49 e 53; M.L. Sobrino Manzanares, *op. cit.*, 5-7.

representación certo dinamismo, propio do cubismo de Picasso. Na configuración do corpo, a figura está acentuada na súa parte dereita, que coa súa evidente dilatación contribúe a crear unha tensión na nosa percepción visual. A solidez da figura queda, sen embargo, asegurada coa mancha negra da parte inferior, que compensa o alongamento dos extremos do corpo.

Seoane é capaz de crear unha peculiar imaxe a partir da cor. O amarelo, o vermello e o negro distribúense na superficie do lenzo para dar forma a esta representación dunha muller sentada, cunha rusticidade que evoca o retrato dunha campesiña. As liñas, que espaxadas polo cadro serven para especificar algúns detalles -o rostro, o seo, as mans-, marcan o ritmo dunha composición estruturada a través da cor. O uso do trazo en relación ó cromatismo ten moito en común coa obra de Matisse. Por outra parte, a énfase na planitude e na viveza das cores debe incluso moito á frase do artista francés: «A cor é un medio de expresión íntima e non descriptivo»¹⁶. O feito de que o vermello adquira o seu estado puro no centro da figura semella ser froito desa busca da expresividade a través da variación cromática. Non hai que esquecer, a este respecto, o entusiasmo que Seoane sentiu pola obra de Paul Klee¹⁷.

Esta realidade transfigurada¹⁸ é o resultado dun esforzo por ir desde a análise á síntese. Lonxe de supoñer un afastamento do primeiro Seoane, é unha continuación. Se as formas alcanzaron un importante grao de xeometrismo e abstracción, non deixan de estar suxeitas á poética da sinxeleza e esencialidade que nos anos 30 se reclamaba a partir da arte popular. Sen dúbida, a viaxe a Europa no 1949 e a experiencia do muralismo na Arxentina da década dos 50 contribuíron á definitiva formulación da linguaxe artística do pintor, na que «a cor é unha pel sobre o esqueleto»¹⁹. A impresión que lle produciu a visión das vidreiras da catedral de Estrasburgo en 1960, axudou, tal e como sinalou C. Otero, a enriquece-lo contraste cromático dos seus cadros²⁰. En canto ó tema, a muller converterase nun protagonista obsesivo das súas pinturas, acadando moitas veces o valor de símbolo. Aquelas feirantes de Santa Susana perderon a súa individualidade e foron reducidas a unha sinxeleza proverbial. Esas esquemáticas e rotundas figuras femininas están presentes nos óleos da súa última época: *Mater Gallectiae* (1961), *Emigrante* (1967), *Meiga, touca e lúa* (1977), etc. En todas elas o pintor quere volver a recupera-la terra que alimentou os seus soños desde o exilio, o reencontro coa súa propia identidade:

«Nuestras costumbres son arcaicas, debemos modificarlas con arreglo a la época en que vivimos pero no rechazarlas ni desdeñarlas, constituyen una tradición y una tradición significa fundamentalmente un estilo. Sostener y respetar una tradición no es sostener el pasado sino alentar una obra creada por generaciones y el tiempo, algo que es modificable y adaptable a nuevas circunstancias pero que constituye el eje de nuestra manera de ser, de existir»²¹.

¹⁶D. García Sabell, *Carta ao pintor Luis Seoane*, Sada, 1983, 35.

¹⁷J. M. Bonet, *op.cit.*, 170-171.

¹⁸Cfr. D. García Sabell, *Luis Seoane*, Vigo, 1954, 23-24.

¹⁹C. Otero Vázquez, *op.cit.*, 85 e 99.

²⁰*Ibidem*, 91; J. M. Bonet, *op.cit.*, 176.

²¹«Notas sobre diseño», en *Luis Seoane. Textos inéditos*, 115-116.