

“Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)”. En: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Seixas Seoane, Miguel Anxo. *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña. Fundación Luis Seoane, 2007, pp. 59-153. ISBN: 978-84-611-9457-5

“SEOANE EN EL CENTRO. ALGUNOS ITINERARIOS POR EL ARTE EN BUENOS AIRES (1936-1963)”

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

A Antonio Bonet Correa
quien, desde Europa, protagonizó parte de esta historia

1. Haciendo pie en Buenos Aires. Estética y mensaje en el dibujo político de Seoane

“He llegado a mi patria ideal, a la mejor Galicia que hoy podría ofrecérseme, y esta ilusión –o esta realidad- de encontrar la Patria en el destierro es una suerte que la Argentina nos ofrece a los gallegos” (Alfonso Rodríguez Castelao, en *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 17 de julio de 1940).

“La Galicia actual de la otra banda vive intensa y prodigiosamente. Claro que a esa vida le falta el gozo de los outeiros... Vive a lo largo de una calle larguísima y triste, llena de una alegría que no es alegría. Pero la verdad es que vive. Que vibra sobre todo de anhelos, como jamás ha vibrado” (Aquilino Iglesia Alvariño, en *La Noche*, Santiago de Compostela, 25 de junio de 1947).

“Cuando llegó la guerra, en el 36, me vine en el Cap Norte, barco alemán de carga y pasajeros. Realicé una travesía de un mes tocando innumerables puertos. Recuerdo sobre todo el desesperado pasaje que se arrojaba por la borda en Bahía, Santos, Río de Janeiro y Montevideo. El mayordomo nazi de tercera clase, donde viajaba, era el que más aterrorizaba a la gente con la idea de que todos seríamos entregados al llegar a Buenos Aires para ser fusilados. La mayoría éramos nativos de Argentina y habíamos abordado ese barco de bandera germana porque de nuestro país no se había enviado ningún transporte para sacarnos de aquel infierno en armas”¹.

Así recordaba Luis Seoane su llegada a Buenos Aires. Si bien esta se produce en octubre de 1936, podríamos decir que comienza a realizar actividades de provecho recién a partir de marzo del año siguiente, coincidiendo con su “libertad” tras la obligada reclutación para hacer el servicio militar que, como argentino, aún tenía pendiente. “Lo único que recuerdo con excesiva pena de aquel forzoso periodo militar, es no haber sido capaz de robar: tuve entre mis manos el prontuario de Alberto Ghirardo, el poeta anarquista, acusado de no me acuerdo qué desacato a un anónimo coronel. Hubiera estado mejor entre mis papeles que en aquel archivo indiferente”². Sus primeros empleos serán como corredor de un subastador, y como vendedor de papel para la casa Tamburini. Para entonces habían arribado a Buenos Aires su prima y novia Maruxa, con quien se casó en el puerto al llegar esta, y parte de su familia.

Papel esencial en toda esta secuencia de hechos la tendrá el abogado argentino Norberto A. Frontini, a quien había conocido en Galicia en 1932 por medio de Eduardo Blanco-Amor. Frontini tenía un importante despacho de abogados en Buenos Aires del que, a partir de 1934, había actuado como correspondiente el fundado por Seoane junto

¹. SEOANE, Luis. “Las dos raíces”. *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1978.

². “Seoane: el mundo en el piso trece”. *Confirmado*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1966, p. 38.

a Manuel Boedo Rouco y Antonio Bremón Llanos. Junto a Francisco Romero y el contraalmirante Hermelo, Frontini será esencial tanto para liberar del servicio militar a Seoane, cuando este llevaba en el cuartel más de cuatro meses, como para integrarse en la actividad de la ciudad. En este sentido papel similar jugará Luis M. Baudizzone, quien le presentaría a Seoane a los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern, abriendo los tres un estudio destinado a la fotografía publicitaria, en Córdoba 363, que cerraría en 1938 por no ser negocio rentable. Pese a contratiempos como ese, Seoane reconoce en numerosas entrevistas posteriores, risueñamente, como al poco de arribar a Buenos Aires descartó por completo continuar con su profesión de abogado, lo que podía tener fácil teniendo de amigos a Frontini y Baudizzone; desistió, decía, “cuando pensé que tendría que dedicarme a disputas comerciales”.

Seoane se inclinó por acentuar su faceta artística, que ya había consolidado en Galicia, prolongando su experiencia en semanarios políticos y revistas de arte y literatura, siguiendo la estela de lo realizado en la editorial compostelana *Nós*. En 1937, Frontini organizaría la edición del *Homenaje a Federico García Lorca*³, con motivo del recital poético de su esposa Mony Hermelo, y encargó a Seoane uno de los dos dibujos que lo ilustraron, correspondiendo otro a Manuel Colmeiro. Lo propio haría Alfonso Reyes al publicar su *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, en el mismo año, cuya tapa ilustraría Seoane.

Buenos Aires era una próspera ciudad de dos millones y medio de habitantes, con las más variopintas actividades culturales y artísticas, pero como era lógico, la mente de Seoane seguía en España (siempre seguiría aunque variando los parámetros) y sus primeros trabajos tanto de escritor como de artista se centrarían en la realidad de la España azotada por la guerra civil. Los dibujos de gran crudeza crítica, en los que no cabía ninguna interpretación ambigua, serán la nota saliente. Un conjunto de ellos, publicados en el periódico *Galicia Libre* que Seoane había fundado con Xosé Núñez Búa, conformarán en el año 1937 su primera publicación relevante en el exilio, *Trece estampas de la traición*, impresa en el taller de Porter Hermanos y prologada por Frontini, figurando Buenos Aires y Montevideo como ciudades de edición. Otros serán reproducidas en periódicos y revistas de manera puntual, como en el caso de los dos números de *Resol. De Galicia en Buenos Aires. Hojilla volandera del pueblo*, que publica junto a Arturo Cuadrado en diciembre de ese año y enero de 1938, y que venía a ser la continuación de la revista del mismo nombre publicada en Santiago de Compostela entre 1932 y 1936. Incluía en la misma un suplemento ilustrado, “Bulubú”, con dibujos del propio Seoane y del artista argentino Héctor Julio Paride Bernabó, más conocido como Carybé.

Esta tendencia, lejos de remitir, se confirmará entre mediados de 1940 y 1942 en los dibujos que publica en las contratapas del periódico *Galicia* de la Federación de Sociedades Gallegas de Buenos Aires, en la página “Mercado de las Artes y las Letras”⁴ que tendrá a su cargo todos los sábados; “dolor transformado en arte” que diría Arturo Cuadrado. En dicha página Seoane se encargará de secciones como “Regueifa”, series de ácidos comentarios de noticias sobre España y Galicia publicados en diarios como *El Correo Gallego* y *El Compostelano* de Santiago, *La Voz de Galicia* y *El Ideal Gallego* de La Coruña, o *Faro de Vigo* y *El Pueblo Gallego*, de Vigo.

³ . FRONTINI, Norberto A. (compilador). *Homenaje a Federico García Lorca*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter Hermanos, 1937.

⁴ . “Pregón”. *Galicia*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1940. Ver: Seoane . *Mercado de las Artes y las Letras*. Buenos Aires, Federación de Sociedades Gallegas, 1994. Edición al cuidado de Arturo Cuadrado y Moisés Narganes, sobre artículos publicados en el periódico *Galicia* entre 1940 y 1942.

Seoane no dudaba en escribir en el *Pregón* de su primera entrega que: “No vamos a ofrecer mercancía extraña en este Mercado de las Artes y las Letras. Están demasiado vivos los problemas de Galicia para cómodos ensayos de literatura y arte. Estamos en el momento de meditar sobre nuestra historia para reforzar nuestro ánimo de lucha. Conocemos demasiado a nuestro pueblo y tenemos el deber de levantarle para conquistar su libertad”⁵.

En este marco, Seoane viene a entroncar con la obra de una serie de artistas argentinos, y extranjeros radicados en el país, que es demostrativa de la presencia de la guerra civil y luego de la segunda guerra mundial en la Argentina. Si bien es cierto que en la mayor parte de los casos no se trató de vivencias directas (Raquel Forner, Antonio Berni o Demetrio Urruchúa por citar algunos casos), sí es palpable el alto nivel de implicación emocional que ello supuso y asimismo de los niveles de información que los periódicos posibilitaron. La guerra y sus consecuencias impactaron a muchos artistas a lo largo del continente americano, como se aprecia en la obra de artistas como Cecilio Guzmán de Rojas (activo en la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia), el ecuatoriano Camilo Egas, el mexicano David Alfaro Siqueiros (partícipe de la guerra civil española, en el frente de Teruel, y que en 1937 pintaría una de sus obras más célebres, *Eco de un grito*) y el brasileño Cândido Portinari, que en obras como *Menino morto* y otras de principios de los cuarenta, ligó las desazones de la guerra europea a descorazonadoras situaciones sociales de su país.

Durante la guerra civil española, en la Argentina, al decir de Demetrio Urruchúa, “Críticos de arte, escritores conocidos, músicos y poetas tomaban posiciones vergonzosas, pero la gran mayoría adoptaba una posición digna que significaba apoyo incondicional hacia la República. Se dio el caso que un crítico tan influyente, avezado y culto como José León Pagano, aunque cueste creer, se pronunciaba contra la lucha entablada entre el pueblo español y el nazismo alemán y el fascismo italiano.... Es cierto que en aquellos días todo era confusión, pero había una serie de artistas e intelectuales con la mente clara y tenían tomada una posición, entre los cuales me encontraba. Estábamos juntos muchos pintores, dibujantes, grabadores y escultores que coincidíamos en la apreciación de los hechos políticos. Yo me sentía acompañado y favorecido, ya que contaba con la amistad de artistas de la talla de Berni, Castagnino, Spilimbergo, Falcini y otros”⁶. Del autor de este texto diría pocos años después Arturo Cuadrado: “En la borrachera producida por la sed de ver pintura luego de cuatro años de guerra, me quedó quemando en sangre viva la pintura de Demetrio Urruchúa”⁷.

La guerra civil española, y, consecuentemente la segunda guerra mundial serían, como hemos dicho, caldo de cultivo para numerosas manifestaciones artísticas en la Argentina. De cualquier manera el clima bélico no se limitaba a ambas sino que también influyeron al menos dos guerras más, una americana (la del Chaco entre Paraguay y Bolivia) y la de Etiopía, como lo reconoció el artista Manuel Kantor. En los dibujos políticos de este, reproducidos en las páginas de *El Diario* que dirigía otro judío como él⁸, Satanovsky, y en que ejercía como secretario de redacción Geo Dorival, se dejaba traslucir la huella estética y la mordacidad del expresionismo alemán, reconociendo Kantor el cambio que su obra había dado a partir de 1929, cuando en sus manos cayeron

⁵ . SEOANE, Luis. “Pregón”, en “Mercado de las Artes y las Letras”. *Galicia*, Buenos Aires, 1940.

⁶ . URRUCHÚA, Demetrio. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres y Cía. S.R.L., 1971, p. 144.

⁷ . CUADRADO, Arturo. “Demetrio Urruchúa”. *Correo Literario*, Buenos Aires, N° 28, 1° de enero de 1945, p. 5.

⁸ . Kantor era conuñado del crítico Julio E. Payró: ambos estaban casados con hijas de uno de los judíos más notables de la Argentina, el escritor y periodista Alberto Gerchunoff, de origen ruso.

ejemplares de la revista satírica alemana *Simplicissimus*, en la que coincidían firmas como las de Georg Grosz, Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Erich Schilling, Heinrich Zillie, Thomas Heine, Alfred Kubin y otros⁹.

Esa influencia alemana tendría también una presencia vital en la obra de otro “olvidado” en la historia del arte argentino¹⁰. Se trata de Carl Meffert, quien a finales de los años veinte había desarrollado una interesante labor como caricaturista político tanto en Colonia como en Berlín, participando también en organizaciones como Socorro Rojo, la Asociación Juvenil Comunista o la Asociación Revolucionaria de Artistas Plásticos de Alemania. Huyó del nazismo, perseguido por la Gestapo, arribando a la Argentina en 1935 (permaneció hasta 1961 en que marchó a Suiza) y cambiando su identidad por el seudónimo de Clément Moreau con el que se le conoce, algo que fue bastante habitual en la época, de manera esporádica o definitiva como en su caso¹¹.

Seoane perteneció al círculo de Moreau, y así como dedicaría la primera parte de su obra argentina a ironizar y denunciar a Franco, lo mismo haría Moreau respecto del nazismo, a partir de 1937 con la serie satírica *Mein Kampf-Nacht über Deutschland*, en donde a través de dibujos iría exaltando de manera grotesca diversas frases del *Mein Kampf* de Adolf Hitler¹². También colaboraría en numerosos periódicos y revistas destacando sus colaboraciones en *Argentina Libre* (que a partir de 1945 se llamó ...*Antinazi*, así con puntos suspensivos, por la prohibición de usar la palabra “Argentina”) o *Italia Libre*. En esta última también se incorporará como dibujante político otro de los artistas de los que referiremos en muchas ocasiones a lo largo del texto, el argentino Carybé. En *Argentina Libre* tendrá presencia también el salvadoreño Toño Salazar, de vasta labor como ilustrador, en la que destacan las “10 aleluyas” para el libro de Rafael Alberti *Coplas de Juan Panadero* (1949)¹³. Los tres, Moreau, Carybé y Salazar estarían vinculados al periódico *La Vanguardia*, clausurado en 1947.

Respecto del ya citado Kantor, extraemos de sus escritos: “Hay un dibujo que se hace con amor, con ternura. El que se hace riendo y divertido, como la caricatura y el que se hace con angustia. Hay uno que se realiza con amargura y con odio: éste es el dibujo político que va desde la fina ironía al sarcasmo agresivo. Esto nos sucedió cuando un mundo subhumano surgió de los infiernos y se apoderó de la mitad de la tierra, martirizándola con sus crímenes jamás igualados. Esto sucedió en 1933, cuando subieron Hitler y sus partidarios, hasta 1945”¹⁴. Palabras claras y definitivas las de Kantor, quien en 1946 publicaría una antología de esos dibujos bajo el título *De Munich a Nüremberg*, que prologarían Rafael Alberti con un poema, Rodolfo Ghioldi (quien caratula a la obra de un “cuadro completo de amargura y pólvora”), Luis Seoane, Clément Moreau y Héctor P. Agosti. Interesante transcribir la primera estrofa del soneto de Alberti: “Más que fusil, más que cuchilla, / clavo feroz que no perdona / es aquí el lápiz que encañona / la mano fiel que lo martilla”.

⁹ . KANTOR, Manuel. *Autocaricatura del caricaturista adolescente, 1926-1929*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1956.

¹⁰ . Ahora reivindicado en buena medida por el CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina).

¹¹ . Lo hizo también Seoane al utilizar para firmar artículos en el diario *Crítica* el seudónimo Conrado Alem (en los diez artículos escritos en el cuartel donde cumplía el servicio militar, bajo el título “El terror fascista en Galicia”) y más adelante el de Maximino Brocos.

¹² . Ver: MOREAU, Clément. *Nacht über Deutschland. ‘Mein Kampf’ – zweiter Teil. 107 Linolschnitte aus den Jahren 1937-1938*. München, Verlag der Neuen Münchner Galerie, 1976; Clément Moreau. *Con el lápiz contra el fascismo*. Buenos Aires, Goethe Institut-Fundación Banco Patricios, 1994.

¹³ . ALBERTI, Rafael. *Coplas de Juan Panadero*. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1949.

¹⁴ . KANTOR, Manuel. *Disegni*. Milán, Luigi Maestri Editore, 1971, p. 34.

Recordaba Seoane: “Conocí a Kantor en la redacción de *El Diario*, pienso que en 1938, en la sección dibujantes. Por mi parte, cumplía mi horario inclinado sobre mi tablero de dibujo, sin ilusión alguna, copiando de alguna fotografía los rasgos faciales de algún “jockey” o futbolista de éxito para las páginas de deportes, o retocando con blanco de temple y tinta china algunas fotografías para enviar al taller de fotograbado... Kantor no tenía horario, no estaba prácticamente en la redacción; entraba y entregaba su dibujo político al secretario, les decía a los dibujantes: “Hola muchachos!”, y marchaba, Alguna vez dijo algo más que “Hola muchachos!”, pero ya no recuerdo qué...”¹⁵. No escatimaría tampoco elogios: “En cáusticas imágenes cómicamente dibujadas, nos presenta Kantor toda la ensoberbecida nulidad de la mayor parte de los políticos del mundo, falsos dirigentes de pueblos arrancados de la burocracia o surgidos de la revuelta y de la indisciplina para conducir al mundo a la mayor de las catástrofes conocidas en la historia”¹⁶. El propio Seoane induciría a Kantor a publicar en *Botella al Mar* uno de sus libros más recordados, *Autocaricatura del caricaturista adolescente*, publicado en 1956 con motivo de su primera retrospectiva de dibujos¹⁷.

Repasando visual y cronológicamente la labor de Seoane como dibujante, es evidente que las obras de algunos de estos artistas que hemos citado entroncan claramente con la suya, como también, desde una perspectiva más distante, estarían presentes dos de sus admirados, Georg Grosz y Jules Pascin, a quien le dedicaría una monografía¹⁸. La obra de Seoane y sus contemporáneos se encontraban muy cercanas entre sí, tanto que en ocasiones, si no fuera por la firma estampada, no resultaría del todo sencillo identificar con absoluta seguridad la autoría. Seoane, Colmeiro, Rossi, Kantor, Castagnino, Spilimbergo, López Claro, Gubellini, Carybé, Moreau y otros suelen navegar por propuestas similares.

Si en los primeros tiempos, en Galicia, vemos al dibujo de Seoane contornearse cerca de los de Castelao, Cándido Fernández Mazas y Carlos Maside, es palpable que, tras su arribo a la Argentina, continuará más en la senda de este último. Esto se ve primero en los dibujos satíricos de intención político-social que se emparentan con los que Maside había publicado en periódicos como *Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego* y *Nueva España*¹⁹ y más adelante en composiciones de tinte más lírico. Seoane se acercará además a la obra de tres de sus contactos directos, Clément Moreau, Manuel Kantor y Attilio Rossi.

El parentesco con Maside y Moreau puede señalarse para obras como *Tricornios*, que figuró en *Trece estampas de la traición* y que aparece a menudo reproducida en medios argentinos de la época²⁰, donde las gruesas líneas le llevan a un carácter más sintético que los contenidos de otras estampas de la serie. También entre ellas está la titulada *O autor*, que presenta a Franco con las manos manchadas de sangre y siendo señalado por cinco dedos acusadores, imagen cercana a las producidas en ese tiempo por Kantor y que aparecían periódicamente en *El Diario*. En cuanto a Rossi, el acercamiento se dará más en una etapa posterior al fin de la guerra española, fundamentalmente cuando coinciden en Emecé, y se advierte el paso a un imaginario

¹⁵ . SEOANE, Luis. “Manuel Kantor”. *El Mundo*, Buenos Aires, 10 de junio de 1956.

¹⁶ . SEOANE, Luis. En: KANTOR, Manuel. *De Munich a Nüremberg*. Buenos Aires, Edición del autor, 1946.

¹⁷ . Así lo reconoce el propio Kantor en su libro *Disegni*. Milán, Luigi Maestri Editore, 1971, p. 19.

¹⁸ . SEOANE, Luis. *Jules Pascin*. Buenos Aires, Poseidón, 1944.

¹⁹ . L.S. (Luis Seoane). “Maside y su obra satírica”. *Galicia Emigrante*, Buenos Aires, Nº 34, abril-mayo de 1958, pp. 10-12.

²⁰ . Inclusive con otro nombre, como en *Unidad*, órgano de difusión de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), Buenos Aires, año II, Nº 2, donde figura bajo el título *Fascismo*.

más lírico y clasicista, en donde la crudeza del periodo inmediatamente anterior comienza a remitir. A partir de 1943 la influencia de Picasso y de la *Suite Vollard* será patente, lo que quedará reflejado tanto en los dibujos para el *Homenaje a la Torre de Hércules* que comienza en ese año y publica al año siguiente, como más adelante en las ilustraciones para *El ceñidor de Venus desceñido*, de Rafael Alberti (1947).

No debe soslayarse pues la obra del italiano Attilio Rossi, uno de los artistas que siempre se suele citar en las biografías de Seoane y cuya injerencia en el campo de las artes plásticas argentinas, como artista, crítico de arte y editor fue trascendental en esos años. Se erigió en verdadero renovador de la tipografía en el país, con propuestas de vanguardia, opuestas a la retórica del fascismo italiano, que ya había puesto en marcha en su país en medios como la revista *Campo Gráfico* que se publicaba en Milán desde 1933. Su labor crítica en la revista *Sur*, el cuidado de numerosas publicaciones en la Editorial Losada y otras de la época, son testimonios de su creatividad. Debemos agregar también su participación como diseñador y columnista en revistas de la talla de *De mar a mar*²¹, *Saber Vivir*²² o *Correo Literario*²³ que confirman esta apreciación. Rossi arribó a la Argentina, huyendo del fascismo, en 1935, dejando la dirección de la revista *Campo Gráfico*. En Buenos Aires potenciaría, junto al diplomático refugiado Paolo Vita-Finzi²⁴, la revista *Domani* de emigrados italianos, en la que colaborará Seoane.

El propio Seoane, que indudablemente en contacto con Rossi multiplicaría su empeño en la modernización de la cultura gráfica gallega desde Buenos Aires, escribiría: “(La) renovación argentina se había producido en artes gráficas en Buenos Aires alrededor de 1940, a través del libro, por la llegada a este país de artistas gráficos europeos, Attilio Rossi, Hermelín, y algún otro que no me corresponde destacar, que fueron los primeros directores gráficos de las grandes empresas editoriales que crearon principalmente los exiliados españoles... Hasta entonces el libro, el de bibliófilos y el popular había seguido servilmente a modelos franceses y a un clasicismo fuera de tiempo que resultaba naturalmente anacrónico. La utilización de intensos colores planos en tapas y viñetas, las sobrecubiertas presentadas como anuncio del libro para destacarlo en las vidrieras de las librerías, las nuevas compaginaciones surgidas del deseo de continuar las inquietudes del nuevo arte europeo, aplazado en su búsqueda por la guerra, se hicieron populares... Buenos Aires se opuso al despilfarro norteamericano, caracterizado tanto por la despreocupación en cuanto a los costos, como a la utilización infantil de las nuevas máquinas, comportándose con éstas como otra especie de nuevos ricos, usando una mayor destreza y lógica en la utilización de máquinas e inversión de dinero, diciéndolo de otra manera, una mayor humanidad”²⁵.

A Rossi, diría Seoane, “se debe la creación del libro industrial argentino, y a su iniciativa y talento, algunas de las más bellas obras impresas en este país. No se si los

²¹ . Fueron secretarios de la misma Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela, quedando encargado Seoane de la impresión y Attilio Rossi de la diagramación; editaron siete números entre 1942 y 1943.

²² . Cuya sección dedicada a las artes plásticas fue organizada por Joan Merli en 1942.

²³ . Dirigida por Seoane, Cuadrado y Varela (estos últimos firman a veces en la revista con los seudónimos Alberto Denia y Felipe Arcos Ruiz respectivamente), se publicaron 40 números entre noviembre de 1943 y septiembre de 1945, caracterizados entre otros aspectos por un espíritu universalista, americanista y antifranquista. Entre 1950 y 1955 se publicaría en Madrid *Correo Literario. Arte y letras hispanoamericanas*.

²⁴ . SPADOLINI, Giovanni. *Paolo Vita-Finzi fra storia e diplomazia in sessant'anni di vita italiana*. Firenze, Fondazione Nuova Antologia, 1988.

²⁵ . SEOANE, Luis. “Arte publicitario argentino”. Conferencia en el Alvear Palace Hotel, al iniciarse la Semana de la Publicidad 1965, el día 19 de octubre de ese año. Repr.: *Luis Seoane. Obra cartelística*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 1999, pp. 113-114.

editores e industriales gráficos recuerdan suficientemente todo cuanto le deben. En las exposiciones de libros con las que se festejó el sesquicentenario no estuvieron presentes ni Attilio Rossi ni los artistas precursores del movimiento editorial argentino, pero es que fueron organizadas por comerciantes, dueños o gerentes de imprentas y editoriales, y no por artistas especializados y críticos de arte”²⁶.

Al llegar a Buenos Aires Rossi²⁷ se hallaba, en su pintura, cultivando la abstracción geométrica, y sería responsable de la muestra de arte abstracto italiano que se presentará en la Galería Moody en 1936, de la que tomaron parte Fontana, Melotti, D’Errico, Radice, Regiani, Juan Bay²⁸, Soldati y Veronesi, hito que apenas es mencionado en la historiografía del arte argentino. Para entonces ya se había vinculado a Victoria Ocampo y publicaba en la revista *Sur* sus primeras críticas, lo mismo que en *Forma*, la revista de la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos). Las actividades de Rossi se fueron sucediendo en 1937, desde la dirección artística de Espasa Calpe (dirigida por Guillermo de Torre) hasta la creación en agosto de 1938 de la Editorial Losada, junto al propio Torre, Francisco Romero y Gonzalo Losada²⁹, quedando también a su cargo la dirección artística, en momentos en que no dudaba de referirse a la “terrible tragedia de España que ha borrado la sonrisa interior de esta ciudad”³⁰. Una de sus primeras realizaciones en este sentido será la edición en ese mismo año que Losada hace en su colección “Pajarita de papel” de las obras de Georg Kaiser *Gas. Un día de octubre. De la mañana a la media noche* con tres viñetas suyas y cinco ilustraciones de Seoane, obra impresa en la recordada Imprenta López, de Perú 666, la que estuvo integrada a la mayor parte de las iniciativas editoriales del exilio en Buenos Aires.

Con Seoane tendrá muchos puntos de encuentro, pudiendo destacarse la edición en 1943, en la Editorial Nova, de *10 dibujos de Attilio Rossi* y, sobre todo, el cuidado de la edición del *Homenaje a la Torre de Hércules* que Seoane publicará en 1944 por parte del italiano. En cuanto a su pintura, Rossi virará de a poco hacia ciertas normas de la metafísica italiana, con constantes referencias a lo clásico, característica que se verá en sus obras de los años cuarenta y hasta 1951, en que retornará de manera definitiva a Milán. Como último homenaje a la ciudad que lo había acogido durante tres lustros, dejaría Rossi el libro *Buenos Aires en tinta china*, prologado por Borges y con poema de Alberti³¹ (a quien retratará al óleo en 1946), magnífica radiografía gráfica de la ciudad a mediados del XX. Otro italiano destacado en aquellos años, también antifascista aunque en su caso se había radicado en Buenos Aires en 1928, fue el boloñés Alcides Gubellini, quien dejaría su impronta en el dibujo político en los realizados para *Noticias Gráficas*.

Junto a Rossi, en tanto renovador de las artes gráficas argentinas a principios de los cuarenta, Seoane solía citar a otro personaje bastante menos conocido, el alemán Jacobo Hermelín, huido de la represión nazi, cuyo nombre se ha repetido a menudo en las biografías de Seoane sin constatar a ciencia cierta la calidad de su labor. Su aporte se dio fundamentalmente en la escritura ornamental, impregnando a muchos de los libros

²⁶ . SEOANE, Luis. “Attilio Rossi y la Biblioteca Municipal de Milán”. *Lyra*, Buenos Aires, 1961. Número especial dedicado a Italia.

²⁷ . Ver dos obras de Luciano Caramel: *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*. Milán, Giunti, 1996, y *Attilio Rossi. La pittura, 1935-1994. La condizione umana*. Milán, Silvana Editoriale, 2006.

²⁸ . Argentino, nacido en Trenque Lauquen (provincia de Buenos Aires), regresaría a Argentina en 1949 y a principios de los 50 se incorporaría al grupo Madi.

²⁹ . Español, se radica en Buenos Aires en 1928, quedando al frente de la sucursal de Espasa-Calpe abierta pocos años antes. Enfrentado a la censura que la editorial le impone desde España en los años de la guerra civil, decide independizarse y crear su propia editorial.

³⁰ . ROSSI, Attilio. “Maruja Mallo”. *Sur*, Buenos Aires, N° 32, mayo de 1937, p. 63.

³¹ . ROSSI, Attilio. *Buenos Aires en tinta china*. Buenos Aires, Losada, 1951.

de Emecé Editores de variantes caligráficas absolutamente innovadoras en la edición argentina. Una serie de ejemplos de su trabajo fueron reunidos en 1946 por Emecé bajo el título de *Ocho ejercicios*, en una edición limitada a 150 ejemplares con prólogo de José León Pagano. Hermelín realizó también algunas ilustraciones de libros para niños, a finales de los años treinta para la editorial de José Ballesta. Algunas de sus exposiciones a principios de los cuarenta versaron sobre dibujos para portadas y caligrafías para libros, e inclusive participó y recibió mención en febrero de 1943 en un concurso de afiches para la Feria del Libro Argentino junto a Amadeo Dell'Acqua.

2. Las guerras europeas y su impacto en el arte argentino

“Nuestro país no conoció la guerra, pero sus pintores más sensibles, más actuales, lo fueron también porque les conmovía lo que pasaba en el mundo. Pocas cosas pueden dar tanto placer como pintar alegremente un arlequín, sin embargo, Aquiles Badi que sabía hacerlos tan bien, nos dio el *Nocturno español*. Lino Enea Spilimbergo no necesitó pintar aviones para que sepamos qué es lo que está viendo la madre y el hijo en el cielo tenebroso. Raquel Forner hizo magníficos cuadros sobre el dolor de la mujer en este tiempo de pena. Demetrio Urruchúa, vigorosa raíz de la tierra, es el pintor de la lucha popular contra la injusticia. Batlle Planas, fantasmagórico, sin precisar lo que ocurre en la tierra, da de todos modos el clima de desolación del alma en este páramo y aunque no hable de la guerra es un pintor de hoy... Luis Falcini hizo para la guerra española *La mujer del éxodo*, Policastro, Orlando Pierri, Rebuffo, se inspiraron también en lo que envuelve al hombre”. (KANTOR, Manuel. “La guerra y el arte”. *Correo Literario*, Buenos Aires, N° 40, 1° de agosto de 1945, pp. 7-8).

De la obra plástica de artistas argentinos en vinculación con las guerras europeas, la más conocida y analizada ha sido la de Raquel Forner, quien con gran agudeza logró transmitir y hasta prever lo que ocurriría en el mundo a partir de la segunda mitad de los años 30. Ya en 1931, en su obra *Presagio*, se adelantaba prematuramente a los hechos que finalmente ocurrirían, a través de una trágica atmósfera con “resonancias clásicas en medio de un clima expresionista. Columnas, caballos desbocados, un templete que se hunde en el mar, peces fugitivos, y un volcán en erupción a lo lejos, son el trasfondo donde se destacan tres mujeres aprisionadas por una serpiente que las envuelve como anuncio de un aciago desenlace”³². El clasicismo de sus figuras se emparentaba con las de los españoles Gregorio Prieto y Arturo Souto, en las que se ven también los influjos de la pintura metafísica italiana, con su amplio repertorio de arquitecturas clásicas, columnas, arcadas y estatuas, ambientadas en escenarios oníricos.

Raquel Forner, de familia de origen valenciano, daría rienda suelta a su dolidá inspiración en la serie de obras de la guerra civil española, entroncándola más adelante con la contienda europea, siendo obra paradigmática *El drama* (1942) en el que están presentes el dolor de la mujer, de la madre ante la muerte con su tétrico cortejo del que forman parte el hambre, la peste, una columna bicéfala en tanto símbolo del espionaje, y la destrucción de la cultura³³. El mundo, significado en el globo terráqueo, aparece caído. El tema de la mujer en sus lienzos es nota saliente, destacando *Mujeres del mundo* (1938), obra con la que inicia su serie de *España*. La implicación emocional y artística de Forner, primero con la guerra civil española y luego con la segunda guerra

³² . WHITELOW, Guillermo. “Raquel Forner: testigo de dos guerras”. En: *Raquel Forner*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998, pp. 10-11.

³³ . Véase el estudio de Diana B. Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”. En: WECHSLER, Diana (dir.): *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 17-33.

mundial quedan implícitas de manera secuencial en sus presentaciones anuales al Salón Nacional de Bellas Artes a partir de 1938 (lo venía haciendo desde 1933 aunque también lo había hecho en el periodo 1924-1929) y hasta 1946.

Si bien anuncia el drama y el fin de las libertades en la figura femenina de *Redes* (1937), pintada en el mismo año en que es galardonada con medalla de oro en la Exposición Internacional de París, a partir de esta fue presentando en el salón, de forma consecutiva, *Mujeres del Mundo* (1938), *Ni ver, ni oír, ni hablar...* (1939), *Éxodo* (1940), *Autorretrato* (1941), *El Drama* (1942) con el que gana el Primer Premio Nacional, *Retablo del dolor* (1943) con el que obtiene el Premio Adquisición, *Amanecer* (1944), y *El juicio* (1946). El citado cúmulo de entregas anuales sólo se interrumpió en 1945, año en que Forner optó exponer en el Salón de Independientes que se realizó al margen del Salón oficial, por disenso de un numeroso grupo de artistas con las normativas de este y sobre todo por su falta de compromiso político y social en un año clave no sólo para el mundo sino también para el país. En el de los Independientes, llevado a cabo en la sede de la Sociedad Rural Argentina (Florida 458) pudieron verse obras como *Liberación* de Raquel Forner, *Composición* de Demetrio Urruchúa, *Sueño de un mundo mejor* de Manuel Kantor y *Nazi-fascismo* de Abraham Regino Vigo, obras todas vinculadas a la conflagración europea. Las 144 obras expuestas “estaban destinadas al Salón Nacional de este año. Los artistas que las firman realizan esta muestra en adhesión a los anhelos democráticos manifestados por los intelectuales del país. Con esta actitud los expositores quieren significar que no son indiferentes a los problemas que afectan a su desenvolvimiento de artistas y de ciudadanos”³⁴. Este Salón se inauguró el 17 de septiembre, justo un mes antes de la multitudinaria comparecencia de Juan Domingo Perón en el balcón de la Casa de Gobierno, preludio al triunfo electoral del año siguiente.

En el Salón Nacional argentino las obras presentadas que reflejaron el drama de las guerras europeas fueron ínfimas en número, y se diluyeron prácticamente entre las habituales notas paisajísticas, costumbristas, retratos y bodegones. Además de lo señalado respecto de Forner, indudablemente el ejemplo más destacado en este sentido, apenas si pueden mencionarse envíos como los de Aquiles Badi *Rehenes* (1938) y *Nocturno español* (1939), y de forma esporádica *Madres* de Guido Amicarelli (1939); *Composición* (1940), de la serie *España 1937*, de Pompeyo Audivert; *Desastres de la guerra* (1940) de César López Claro; *Presagio* (1940) de Reinaldo Monclus; *I Liberación...?* (1944) de Serviliano Goller, y algunos pocos más. En el caso de Badi, en 1937 había presentado la obra *Buenos Aires 1936*, que mostraba una visión metafísica de ciudad en ruinas y abandonada, cercana a la escena de la *Calle Corrientes* que Onofrio Pacenza ejecutaba ese mismo año. En ambas se trasluce el derrotismo que empezaba a embargar al mundo.

En lo que atañe a otro de los protagonistas, Antonio Berni, había dejado de lado las visiones surrealistas y la metafísica italiana para impulsar el llamado “Nuevo Realismo”. Sería obra paradigmática, ya iniciada la guerra civil española, su *Medianoche en el mundo* (1936-1937), una suerte de reinterpretación de *La Piedad* de Miguel Ángel, obra que sería emblemática y utilizada como motivo de inspiración por otros artistas de la época, como el caso de Portinari en el ya citado *Menino morto* (1944).

Además de los artistas mencionados en los párrafos precedentes, y otros como los dibujantes y grabadores Manuel Kantor, Víctor Rebuffo y Abraham R. Vigo, sería Demetrio Urruchúa otro de los artistas que dedicaría gran parte de su obra de esos años

³⁴ . *Plástica. Anuario 1945*. Buenos Aires, Ed. Plástica, 1946, p. 62.

a representar las desigualdades sociales y las crueldades de la guerra civil española, en su caso a través de una serie de litografías bajo el título de *La Guerra*, monocopias (como las de la serie *España, la Guerra Civil*) y óleos. No es de extrañar la implicación de este artista en el conflicto bélico, en tanto su formación primera como artista se había dado fundamentalmente en torno a tres españoles, el gallego Manuel Colmeiro y los catalanes Pompeyo Audvert y José Planas Casas, con quienes compartió a partir de 1917, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, las enseñanzas de Eugenio Daneri, y muy pronto un taller en la calle Bartolomé Mitre, del que los primeros en desprenderse fueron los dos últimos, simplemente por cuestiones de distancia, transporte y horarios, manteniendo la tertulia y el intercambio artístico en el café Yokohama³⁵. Ambos catalanes eran inseparables inclusive antes de llegar a la Argentina, y aprenderían el oficio de grabadores en Buenos Aires en el taller de otro catalán, Algueró. Colmeiro sería quien pondría en contacto a Seoane con ambos y con Raquel Forner.

La obra llevada a cabo por todos estos artistas en la Argentina, por los citados y por muchos otros como Jorge Larco, Víctor Rebuffo u Orlando Pierri, se vincula directamente a la de muchos dibujantes y estampadores actuantes en España en esos dramáticos años, muchos de los cuales exhibieron sus obras en dos paradigmáticas muestras, la del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 y la Exposición Trimestral de Artes Plásticas de Barcelona en 1938. Entre estos nombres podríamos señalar los de José García Narezo (hijo de Gabriel García Maroto y que terminó exiliado en México), Alejandro Fernández Cuervo, Francisco Mateos, Francisca Bartolozzi Sánchez (Pitti), Miguel Prieto Anguita, Antonio Rodríguez Luna o el gallego Arturo Souto³⁶. Por supuesto, no debe soslayarse, aún siendo la referencia más evidente, la importancia de *Sueño y mentira de Franco*, que Picasso ejecutó en 1937. Curiosamente, en el pabellón español de París, expuso el artista argentino Gustavo Cochet, nacido en Rosario en 1894 y radicado en Barcelona en 1915, ciudad en la que, tras paso por París en los veinte, centraría sus labores en los treinta, exponiendo en las Galerías Syra en 1933 y completando una exposición antológica de sus obras en la Sala Parés en 1936. En aquel tiempo trazaría amistad con un personaje que sería fundamental en la cultura argentina a partir de los años 40, Joan Merli.

3. Del exilio, sus editoriales y revistas

Si bien Luis Seoane sería de los primeros artistas gallegos exiliados en llegar a la Argentina, en los años que siguieron a 1936 lo harían otros muchos como José Suárez, Manuel Colmeiro, Maruja Mallo, y Federico Ribas³⁷. Una de las acciones de estos como grupo, junto al abogado Xosé Núñez Bua y los médicos Antonio Baltar y Gumersindo Sánchez Guisande, sería el aporte de testimonios para concretar la edición en París de *La Galice sous la botte de Franco*³⁸. Más adelante llegarían Arturo Cuadrado³⁹, Rafael Dieste⁴⁰, Alfonso Rodríguez Castelao y Lorenzo Varela.

³⁵ . URRUCHÚA, Demetrio. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres y Cía. S.R.L., 1971, pp. 48-50.

³⁶ . ARENAS, Manuel; AZARA, Pedro. *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a L'Exposició Internacional de París de 1937*. Barcelona, Ajuntament, 1986. Son numerosos los libros que centran su atención en estos temas y no es cuestión de hacer aquí un listado excesivo. Sí nos gustaría sugerir la lectura de: GUIGON, Emmanuel. *El surrealismo y la guerra civil española*. Teruel, Museo de Teruel, 1998.

³⁷ . AA.VV. *Federico Ribas*. Vigo, Caixavigo, 1991.

³⁸ . *La Galice sous la botte de Franco. Episodes de la terreur blanche dans les provinces de Galice, rapportés par ceux qui les ont vécus*. París, Jean Flory, 1938.

Seoane diría: “yo no había participado en nada en la vida de Buenos Aires y me faltaban esas amistades de la adolescencia que arman una estructura afectiva, de relaciones muy especiales a través de toda la vida”⁴¹. Declaración por demás elocuente, y que es demostrativa de que, salvo por casos puntuales como Blanco-Amor, Castela, Cuadrado, Colmeiro, Frontini, con quienes había tejido amistad en Galicia antes del exilio, Seoane debió armarse de un nuevo entorno de amistades y vínculos para actuar en el nuevo ámbito. A la vez, Seoane se tendría que mantener durante largo tiempo distanciado de los amigos que habían quedado en Galicia; debió resignarse a esta incomunicación ante el riesgo de que pudiesen interceptarse sus cartas y poner a aquellos en evidencia. Reanuda tras la segunda guerra el epistolario con Francisco Fernández del Riego, Carlos Maside, Aquilino Iglesia Alvariño, Ánxel Fole y Ramón Otero Pedrayo en 1947, con Ramón Piñeiro en 1949, con Domingo García Sabell en 1953 y con Valentín Paz Andrade en 1954, un año antes de que este publicase su libro *Pranto matricial* en Ediciones Galicia, con diseño de cubierta de Seoane.

Los vínculos que Seoane tendrá con Maruja Mallo o el fotógrafo José Suárez, no alcanzarán al grado de amistad y estrechez que aquel tendrá con Cuadrado, Varela, Dieste, Colmeiro o Baltar. Mallo, si bien supo formar parte de las tertulias gallegas del Tortoni⁴², sobre todo al principio, su círculo de amistades más estrecha lo conformaron Ramón Gómez de la Serna, el escritor y a la sazón embajador mexicano Alfonso Reyes, la gente de la revista *Sur* en especial su directora Victoria Ocampo, con la que se distanciaría tras arribar al poder el peronismo en 1945 y acercarse Mallo a ciertos grupos de poder⁴³, María Rosa Oliver, Oliverio Girondo, Antonio Bonet Castellana, familias burguesas de Buenos Aires y la condesa Cuevas de Vera, quien fue una suerte de mecenas tanto de ella como de Manuel Ángeles Ortiz. El distanciamiento con aquel grupo de gallegos se daría en parte por razones ideológicas y quizá se acentuaría con la decisión de Mallo de participar con su obra *La cierva humana* en la I Bienal Hispano-Americana de Arte, en Madrid en 1951, organizada por el gobierno de Franco, y que sería boicoteada por los artistas exiliados en París y en varios países americanos. Numerosos artistas argentinos, contrarios al régimen franquista como Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Penalba y Damonte Taborda, concurren a París, a la “contrabienal” organizada por Picasso y otros artistas españoles exiliados. También se celebraron “contrabienales” en Caracas y México, promovidas ambas por artistas españoles republicanos. En Buenos Aires, alcanzó similar carácter de boicot la exposición de artistas españoles de la Escuela de París (Oscar Domínguez, Pedro Flores, Grau Sala, José Palmeiro, Ginés Parra, Joaquín Peinado y Hernando Viñes) llevada a cabo en la galería Velázquez en octubre de 1951⁴⁴.

En el caso de Castela, tras arribar a Buenos Aires en julio de 1940, sus actividades políticas le consumirán la mayor parte de su tiempo, hasta el momento de su

³⁹ . Ver: BRAXE, Lino (coord.). *Arturo Cuadrado. A fantasía dun povo*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 1999.

⁴⁰ . REI NÚÑEZ, Luis. *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*. Sada, Edición do Castro, 1987.

⁴¹ . SEOANE, Luis. “Las dos raíces”. *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1978.

⁴² . Junto a Seoane, Ribas, Eduardo Blanco-Amor y Xavier Bóveda firmó el manifiesto gallego de adhesión que se integró al libro *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* (1937).

⁴³ . “...Con la llegada al gobierno del partido justicialista, el distanciamiento de ciertos compañeros y compatriotas refugiados en Buenos Aires se prometía insalvable. Según testimonio de artistas gallegos más próximos a ella... la pintora se veía, por esas fechas, muy introducida en los sectores económicos que respaldaban a Perón y, de hecho, durante su presidencia, a muchos peronistas o simpatizantes les decoró sus viviendas y les diseñó muebles, ropa y complementos de vestir”. FERRIS, José Luis. *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid, Temas de Hoy, 2004, p. 273.

⁴⁴ . Para estos temas, ver: CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, CSIC, 1996.

deceso en enero de 1950. Apenas si en su biografía hay referencias artísticas de su estancia en Buenos Aires, mayoritariamente en los dos primeros años de estancia allí, pudiendo destacarse su serie mitológica *Faunalia*, la realización de un mural para el desaparecido restaurante “La Casa de Troya” de Luis y Elpidio Villaverde⁴⁵, en donde también hicieron lo propio Seoane, Colmeiro y Ribas, y la presentación de su primera obra teatral, *Os vellos no deben namorarse*, estrenada en el Teatro Mayo en agosto de 1941 y presentada también en octubre de ese año en el Teatro Solís de Montevideo. La tarea artística más prolongada y sostenida de Castelao en sus años porteños fue la ilustración de libros para la editorial Atlántida, desarrollada a lo largo de los años cuarenta, en especial de la Biblioteca Billiken para niños⁴⁶.

A algunos de los artistas e intelectuales gallegos no les era ajena la experiencia de la emigración, del traslado de un lado del océano a otro. Varios de los arribados en los años de la guerra civil española o poco después, como en los casos de Lorenzo Varela o Castelao, habían pasado parte de su infancia o primera juventud en la Argentina. Podríamos prosar algunos de los ejemplos, pero consideramos más ilustrativo un cuadro con referencias a los nacimientos de estos personajes, primera emigración, retorno a Europa, exilio o emigración a partir de 1936, nuevo regreso a Europa y fallecimiento. Como se verá en estos cinco ejemplos, todos fallecerían en España:

NOMBRE	NACIMIENTO	EMIGRACIÓN	RETORNO	EMIGRACIÓN/EXILIO	RETORNO/MUERTE
Federico Ribas	Vigo, 1890	1908 a Buenos Aires. Trabaja en revistas como P.B.T. y Caras y Caretas	En 1914 a Madrid	Exiliado en 1936, a Buenos Aires	Regresa a España en 1949. Muere en Vigo en 1952
Eduardo Blanco-Amor	Orense, 1897	1919 a Buenos Aires. Es uno de los fundadores de la Federación de Sociedades Gallegas en 1921	En 1928 a España	Emigra en 1936, a Buenos Aires	Regresa a España en 1965. Muere en Vigo en 1979
Manuel Colmeiro	Chapa (Pontevedra), 1901	1913 a la Argentina, con sus padres.	En 1926 a España	Exiliado en 1937, a Buenos Aires	Regresa a Europa y se radica en París en 1948. Muere en Salvaterra do Miño (Pontevedra) en 1999
Luis Seoane	Buenos Aires, 1910, siendo sus padres emigrantes gallegos	Sus padres habían llegado a la Argentina hacia 1895	En 1916 a Galicia	Exiliado en 1936, a Buenos Aires	A partir de 1963 residirá alternativamente entre Buenos Aires y Galicia. Muere en La Coruña en 1979
Lorenzo Varela	Nace a bordo del barco La Navarre, cerca de La Habana (Cuba), en 1916	Su familia se traslada a Buenos Aires en 1920	En 1930, a Galicia	Exiliado en 1939, a México. En 1941 a Buenos Aires	Regresa a España en 1976, exiliado tras el golpe militar de Videla. Muere en Madrid en 1978

⁴⁵ . Proyecto al que se sumaron otros artistas entre ellos Seoane. Una de las escenas pintadas por Castelao rezaba en la parte inferior: “Eu bebo pr’afogar as penas; pero as condenadas aboian”. Elpidio Villaverde había sido diputado en las Cortes por Izquierda Republicana, y llegó emigrado en 1939 en el mismo barco de Arturo Cuadrado y Gori Muñoz. “La Casa de la Troya”, uno de los símbolos del galleguismo en el exilio, permanecía abierto las 24 horas del día, con camareros vestidos con trajes típicos y conciertos de gaita en vivo.

⁴⁶ . SEIXAS SEOANE, Miguel Anxo. *Castelao*. La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2000.

También llegarían artistas de otras regiones de España, entre ellos dos pintores surrealistas que luego terminarían en México, el murciano Ramón Pontones Hidalgo⁴⁷ y el catalán Esteban Francés, como asimismo el valenciano Gori Muñoz (quien había trabajado como decorador en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 e iniciaría en la Argentina una notable carrera como escenógrafo), y los andaluces Manuel Ángeles Ortiz y Rafael Alberti, quien destacará en buena medida por sus poemas pintados. Como varias veces afirmaron, los exiliados entendían esa radicación como algo absolutamente provisional, a la espera de un desenlace que les permitiera regresar y recomponer sus actividades en España. Decían tener las maletas sin desempacar del todo y prestas para proceder al ansiado retorno.

Pontones, Gori Muñoz⁴⁸, Arturo Cuadrado y Clemente Cimorra⁴⁹ entre otros, llegaron juntos en el Massilia, tras embarcar en Burdeos el 17 de octubre de 1939, y pertenecen al grupo de afortunados vinculados a una conocida anécdota: el 5 de noviembre, *Romántico*, un caballo que era propiedad de Natalio Botana, director de *Crítica* y uno de los más acérrimos protectores de los republicanos, había ganado en Buenos Aires el Gran Premio Carlos Pellegrini, y Botana decidió donar parte del importe del premio a los españoles que habían llegado en el Massilia, consiguiendo a la vez el permiso del presidente Roberto M. Ortiz para que se pudieran radicar en el país. Este dinero se sumaba a lo reunido en la colecta Suscripción Pro Intelectuales Españoles que Botana había iniciado desde las páginas de su diario, en julio de 1939⁵⁰. Buenos Aires era una etapa más de un viaje cuyos pasajeros iban mayoritariamente a Chile y terminaron afincados en la Argentina en parte por el azar de una carrera de caballos. La trágica muerte de Botana, el 7 de agosto de 1941 en Jujuy, tras un accidente automovilístico, sería de las más lloradas por los exiliados españoles de la Argentina.

También podríamos mencionar entre los arribados en esos años a otras personalidades del arte y la cultura como el arquitecto Antonio Bonet Castellana que había llegado a Buenos Aires en abril de 1938, mientras que en 1939 arribarán el músico Manuel de Falla, el dramaturgo Jacinto Grau, el escritor Francisco Ayala⁵¹, el editor Antonio López Llausás⁵², y el escritor Arturo Serrano Plaja, entre una larguísima lista de notables, que darían un nuevo e insoslayable impulso a la cultura argentina. Los escritores gallegos José Otero Espasandín y Lorenzo Varela⁵³ llegarían en 1941, este último procedente de México, adonde había ido desde Francia dos años antes. El 3 de marzo de 1940 habían arribado en el Mendoza, Rafael Alberti y María Teresa León, lo mismo que el historiador Claudio Sánchez Albornoz.

⁴⁷ . También aquí jugará el azar positivamente: Eduardo Blanco-Amor, trabajando en la Nordiska Kompaniet de Plaza San Martín, conoció a la millonaria judía Dalila Saslavsky, hermana del conocido director de cine argentino Luis Saslavsky. Ambos, por intercesión de Blanco-Amor, se convertirán en mecenas y coleccionistas de Pontones, amigo de aquel, y a quien le había ilustrado en 1941 su libro de poemas *En soledad amena* (en la Colección Rula, de Ediciones Resol).

⁴⁸ . PERALTA GILABERT, Rosa. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

⁴⁹ . Asturiano de nacimiento, pero “andaluz honorario” como diría María Teresa León, fue periodista del diario *Crítica* y autor de libros como *España en sí* (1941). Su seña de identidad era el llevar permanentemente un clavel en la solapa, como recordaría la misma escritora en sus memorias.

⁵⁰ . Cfr.: SCHWARZTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 131.

⁵¹ . RODRÍGUEZ CELA, Julia. *El exilio de Francisco Ayala en Buenos Aires (1939-1950)*. Una trayectoria intelectual. Madrid, Universidad Complutense, 1994. Tesis Doctoral.

⁵² . Se vincula rápidamente al círculo de Victoria Ocampo y *Sur*. Se hará cargo de la Editorial Sudamericana que, gracias a su labor, gozará muy pronto de sucesos editoriales.

⁵³ . SALGADO, Fernando. *Lorenzo Varela. Unha fotobiografía, 1916-1978*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2005.

En gran medida, los intelectuales españoles se involucrarán en las tareas de las grandes editoriales consolidadas en el exilio, como Sudamericana, Losada, Emecé y Poseidón, creada esta última en 1943 por el marchante de arte y editor catalán Joan Merli, quien en junio de 1946 promovería la publicación de la revista *Cabalgata*, otro de los órganos de expresión de los exiliados españoles, de la que Seoane sería director artístico⁵⁴. A mediados de los cuarenta, Poseidón proporcionaría una de las series de libros de arte más interesantes de cuantos se hayan publicado en el país en aquellos años, en especial la colección “Biblioteca Argentina de Arte”. Lo propio harían Losada con las pequeñas “Monografías de arte americano”, colección dirigida por Attilio Rossi, a partir de los años cuarenta, la editorial Peuser con la serie de Cuadernos de Arte “Artistas de América” dirigida por Amadeo Dell’Acqua, o la Editorial Guillermo Kraft con su “Colección de Arte Argentino”. En todas ellas coincidirán como autores u objeto de estudio, historiadores, críticos y artistas españoles y argentinos mayormente simpatizantes de los republicanos, como Julio E. Payró, González Carbalho, Jorge Larco, Gustavo Cochet, Luis Seoane, Romualdo Brughetti, Geo Dorival, Rafael Alberti, Enrique Amorim o Carlos Giambiagi entre muchos otros. En Argentina será donde se publicarán las primeras monografías importantes de artistas españoles como Colmeiro en 1941⁵⁵, Maruja Mallo en 1942⁵⁶ o Manuel Ángeles Ortiz en 1945⁵⁷.

Entre las editoriales debemos mencionar lógicamente a las impulsadas por Seoane como Nova (1942)⁵⁸, la efímera Correo Literario (1945), Botella al Mar (fundada en 1947 para publicar poesía) y Citania (creada en 1957), en las que estuvo involucrado Seoane, aunque no llegaron a tener el mismo éxito de mercado que las señaladas en el párrafo anterior. Sin ser “española”, debe mencionarse por la labor que allí hicieron artistas gallegos la Editorial Atlántida, en la que Rafael Dieste dirigirá la Biblioteca Billiken para niños, en la que participaría, como dijimos, Castelao. Aún no han sido estudiadas de forma sistemática las tareas de artistas de renombre en la ilustración de libros y revistas infantiles, una tarea en la que, además, podríamos mencionar a Carybé como ilustrador de varios de los cuentos de la misma serie, Federico Ribas como director y dibujante de la muy popular revista semanal *Billiken*, en la que también colaboraría durante algunos años Gori Muñoz, y el mismo Manuel Ángeles Ortiz al ilustrar para Losada *Las aventuras de Celendín y otros cuentos*, de Ana M. Berry (1942). Los argentinos Horacio Butler, Antonio Berni y Héctor Basaldúa harían lo propio en libros de Sudamericana, aunque sin alcanzar la difusión esperada.

⁵⁴ . *Cabalgata* vino a erigirse en una suerte de continuación de *Correo Literario*, que había publicado su último número en 1945, aunque algo más despolitizada que esta. Se publicó entre junio de 1946 y julio de 1948. Coincidiría en el tiempo con otra de las revistas esenciales del exilio español, *Realidad*, que publicó dieciocho números entre enero de 1947 y diciembre de 1949. Estas más la pionera *De mar a mar*, que apareció en 1942, conformaron lo que Emilia Zuleta llamó, al referirse a la literatura argentina, “la dominante española”. Hasta ese momento los exiliados se habían servido de revistas argentinas como *Nosotros* y *Sur* para hacer sentir sus voces. Ver: ZULETA, Emilia. *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires, Atril, 1999.

⁵⁵ . DIESTE, Rafael. *Colmeiro*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1941.

⁵⁶ . GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Maruja Mallo*. Buenos Aires, Losada, 1942.

⁵⁷ . SERRANO PLAJA, Arturo. *Manuel Ángeles Ortiz*. Buenos Aires, Poseidón, 1945.

⁵⁸ . Constituida en noviembre de ese año por Arturo Cuadrado y Luis Seoane, con la publicación de *Torres de amor* de Lorenzo Varela en la naciente Colección Pomba. Nova tendría sede en Av. de Mayo 822, frente al Tortoni (Nº 825 de la misma calle). Contendría en su seno numerosas colecciones algunas específicas de temas gallegos, latinoamericanos, filosofía, etc. Las colecciones Pomba y Camiño de Santiago vendrían a reemplazar a Hórreo y Dorna, de Emecé, en su papel como divulgadoras de la cultura gallega. Entre las primeras ediciones de Nova destacan las carpetas de dibujos publicadas en ediciones limitadas, en 1943, de Ramón Pontones (150 ejemplares) y Attilio Rossi (400). En 1947, ya en Botella al Mar, se publicaría la de Manuel Colmeiro *Carpeta de pintor* (100 ejemplares).

En el caso de la citada Emecé, comenzaría su andadura “gallega” con la edición en castellano de *Cincuenta hombres por dos pesos*, de Castelao (1940) y tendría en su seno a dos colecciones gallegas, Hórreo y Dorna. Seoane y Cuadrado se alejarían abruptamente de Emecé, de la que llevaban el directorio económico, al negarse la editorial a publicar el libro *Torres de amor* de Lorenzo Varela por considerársele a este comunista. En una solicitada firmada por aquellos dos y publicada en el periódico Galicia, decían: “cumplimos el deber de informar a todos aquellos que nos prestaron generoso apoyo en el desenvolvimiento de nuestro trabajo editorial que ya no pertenecemos a EMECÉ EDITORES. / Razones de orden administrativo y de orden político que incitaban a una deslealtad a Galicia y a España, crearon una incompatibilidad moral justificativa de la escisión que hoy hacemos pública para conocimiento de nuestros amigos y colaboradores. / Buenos Aires, Noviembre de 1942”⁵⁹. Habría otras editoriales que a la postre tuvieron menor relevancia como Nuevo Romance, que funcionó a principios de los cuarenta, y para la que Seoane ilustró alguna tapa como la del libro *Del cielo y del escombros*, de Arturo Serrano Plaja (1942).

Fue también esta una gran época para las revistas literarias y artísticas, cargadas de compromiso social y político, y con columnistas y artistas de muy diferentes procedencias, que hicieron del ámbito artístico argentino un mosaico de cosmopolitismo sin precedentes, enriquecido por el debate de ideas y las vinculaciones entre los locales y los venidos de fuera. A las conocidas *De mar a mar*, *Correo Literario*, *Cabalgata o Saber Vivir*, se sumaron muchas otras. Ante la imposibilidad de citarlas a todas en este espacio, al menos queremos señalar a *Nueva Gaceta*, que fue la revista de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), órgano que apareció en mayo de 1941 y publicó 23 números en los tres años siguientes, y *Pensamiento español*, aparecida entre 1941 y 1944, que dirigiera Mariano Perla. Entre otros, en ella participaron varios de los artistas que hemos venido mencionando como Berni, Carybé, Colmeiro, Falcini, Forner, Gambartes, Moreau, Gori Muñoz, Rebuffo, Toño Salazar y Castagnino. Otra revista, *Latitud*, aparecida en la primera mitad de 1945, fue dirigida por Jorge Thénon, Enrique Amorim (firmaba con el seudónimo Lázaro Riet), Leopoldo Hurtado, María Rosa Oliver, Antonio Berni, Norberto Frontini⁶⁰, Horacio Coppola y Luis Falcini. Por supuesto, se mantenía con prestancia la revista *Sur*, aparecida en 1931 y cuya existencia se prolongaría hasta 1970. Los italianos Vita Finzi y Attilio Rossi publicaron *Domani*, mientras que el francés Roger Caillois hizo lo propio con *Lettres françaises*, con el patrocinio de Victoria Ocampo bajo el sello editorial Sur.

4. Fin de la guerra y adiós a la ilusión del retorno

Hacia 1945, con el final de la segunda guerra y el retorno al orden político en Europa, las ilusiones del retorno que estaban latentes comenzaron a desvanecerse. Fue el momento en que los exiliados tuvieron que comenzar a asimilar del todo su realidad, y admitir que la vida que tenían por delante habría de basarse en lo sembrado tras la emigración forzosa y en lo que de allí en más originaran. En la Argentina, el año 1945

⁵⁹ . SEOANE, Luis, y CUADRADO, Arturo. “Solicitada”. *Galicia*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1942.

⁶⁰ . Incorporado a la escena artístico-literaria, destacaría en los 50 por el libro *Enfermería. Cárcel Villa Devoto*, editado en 1959 por la editorial Palestra con carátula de Seoane. Antes, y junto a María Rosa Oliver, había publicado *Lo que sabemos hablamos... Testimonio sobre la China de Hoy* (Buenos Aires, Botella al Mar, 1955), anticipándose al que tres años después publicarían Rafael Alberti y María Teresa León con el título de *Sonrie China*, y que es demostrativo del interés de varios intelectuales por visitar aquel lejano país y escribir sobre el mismo.

coincidiría también con el avance hacia el poder de Juan Domingo Perón, quien fue visto por parte de los exiliados como una reencarnación del fascismo europeo. Con este panorama, Seoane será de los artistas que asuma su cruda y no deseada realidad con pragmatismo, en parte guardando las armas (léase remisión de sus obras de tinte político y agresivo contra el régimen, lo cual tampoco era oportuno estando Perón en el gobierno) y comenzando a desarrollar nuevas parcelas estéticas que llegarían a signarlo como uno de los grandes representantes de la plástica argentina.

Otros artistas, dada la situación política y una marcada merma en lo económico, iniciarían pronto el retorno a Europa, pero no a la vedada España sino a París, que se convertiría en el centro de la lucha contra el régimen franquista en cuestiones artísticas, de la mano de Picasso. En 1948 retornarían Colmeiro y Ángeles Ortiz (regresarían de manera provisoria a Buenos Aires en 1954⁶¹ y 1955 respectivamente), un año antes del Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz que se celebraría allí, y tres antes de que Franco lanzase en España las Bienales Hispano-Americanas que serían boicoteadas por los exiliados. El escritor Francisco Ayala se marcharía definitivamente de Buenos Aires en 1950, con destino a Puerto Rico, y el artista italiano Attilio Rossi lo haría al año siguiente con proa hacia Milán.

Esta sería una primera “emigración” desde Argentina, mientras que podríamos hablar de una segunda a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando José Suárez retorna a Galicia (1959), Clément Moreau marcha a Suiza (1961), Rafael Alberti y María Teresa León a Roma (1963) y Maruja Mallo a España (1965), lo que se produce entre el ascenso democrático de Frondizi al poder y las consecuencias de su caída tras golpe de estado en 1962. Seoane retorna por primera vez a Galicia en 1960, coincidiendo con la “apertura” exterior de la España de Franco iniciada poco antes, aunque en su caso viviría de forma intermitente, a partir de 1963, entre Europa y Buenos Aires.

La señalada merma económica que se produce en la Argentina tras 1945 afectaría en gran medida el campo editorial, y esa “edad de oro” del libro que se estaba viviendo, entró ciertamente en declive, como lo reconocerían editores de la talla de Gonzalo Losada, Antonio López Llausás, o el propio Joan Merli en diversas entrevistas publicadas por *Cabalgata* entre en la segunda mitad de los cuarenta. En esta situación, más allá de la saturación del mercado y la ausencia de nuevos, influyeron decisivamente y de forma negativa las restricciones de importación que establecieron países como México, donde el libro argentino era muy apreciado y consumido.

En el caso de Seoane, cuando vio cercano el desenlace de la segunda guerra, dará ciertos vuelcos a su labor artística, destacando en este sentido la profundización en la pintura al óleo, de la que tenemos constatada al menos una obra en 1943. En ello tuvo gran importancia la visita que realizó en septiembre del año siguiente, junto a Rafael Dieste, al taller de Joaquín Torres García en Montevideo⁶². Seoane pintará óleos esencialmente figurativos, ocupando sus temas centrales el retrato y sobre todo temáticas de cuño gallego que serán las que marquen buena parte de su accionar plástico. Algunos de esos primeros retratos se acercan a los que Torres García había hecho en aquellos años, de personalidades históricas.

Si bien esos años cuarenta se recuerdan en la historiografía del arte argentino por la labor de grupos vanguardistas como Madi, Arte Concreto Invención y Perceptismo,

⁶¹ . Lo hace para exponer obras del último lustro, en Galería Viau. En ese año se publica en Vigo la monografía que le dedica Antonio Bonet Correa, en la serie “Monografías de Arte Novo” de la Editorial Galaxia.

⁶² . De la cual se conserva como testimonio en la Fundación Luis Seoane un ejemplar del libro *Historia de mi vida* dedicado por el uruguayo a Seoane, el 10 de septiembre de 1944.

lo cierto es que un alto porcentaje del ámbito artístico siguió marcado por la figuración en las que el paisaje urbano y rural, y las escenas costumbristas, siguieron siendo notas salientes en las exposiciones desarrolladas en Buenos Aires y en la premiación de los salones nacionales, que, con honrosas excepciones, mostraban una línea estética anquilosada. En gran medida, artistas que durante los años de la guerra habían optado por la crítica política, como es el caso de Seoane, Carybé o Kantor, por citar solamente tres ejemplos, comenzarán a internarse en nuevas búsquedas estéticas. En el caso de Seoane, en tanto parte vinculada directamente a lo que sucedía en España, va dejando paso, no sin cierta resignación, a aquellas búsquedas plásticas, que estarán centradas en lo temático en la nostalgia de su patria gallega.

Otros gallegos, Colmeiro y Mallo esencialmente, continuarían en la misma senda de la galleguidad, con diferentes propuestas estéticas y espirituales. Sobre el primero leemos: “He ahí el significado de sus campesinos, jornaleros o mineros, tratados con un sentido desmitificador, alejados del tópico que los atenaza a sufridas posiciones estáticas y atormentadas. El pintor penetra en su interior y retrata su ambiente con los mismos rasgos de dureza y sólidos perfiles que confieren plasticidad a la expresión formal a la que se acerca con tanta dignidad. Los campesinos parecen estar ligados irremisiblemente a su destino, portando... los aperos de trabajo, auténticos símbolos del orgullo de la categoría de clase”⁶³.

En el caso de Maruja Mallo, y en esto coincidió temáticamente con Colmeiro y Seoane aunque en otra línea más cercana al surrealismo, sus lienzos y dibujos se poblarían de mujeres y escenas marinas en tanto paisajes y elementos concretos como conchas y erizos. Con el tiempo iría incorporando aspectos propios de la cultura y la naturaleza americanas, desde los elementos de las costas del Pacífico (Valparaíso y Viña del Mar esencialmente, que conoció de la mano de Pablo Neruda) y del Atlántico (Mar del Plata, Punta Ballena, Punta del Este y Río de Janeiro), hasta la fascinación por las culturas indígenas, desde la Isla de Pascua al Brasil de raíces africanas, pasando por el Perú. Mallo reconocía la superioridad estética y espiritual del arte popular americano y de las culturas prehispánicas tolteca, azteca, maya e inca, afirmando en repetidas ocasiones que “La tradición vital de estos pueblos va subterráneamente por debajo de la transformación de las épocas y brota siempre” y que en América había encontrado “una nueva mitología plástica”. Este interés estará presente en sus obras, especialmente en la serie de máscaras que centran su atención a principios de los cincuenta, cuando su fortuna como artista comenzaba a extinguirse ante la lenta consolidación de nuevas tendencias, esencialmente el informalismo. Mallo apenas si realizó tres exposiciones individuales en Buenos Aires, tardíamente, las de la galería Comte en 1955, la de Bonino en 1957 y la del Club Social Las Heras en 1959. En aquellos tiempos de baja estima, apenas si le acompañaron las voces de apoyo de viejos amigos como Gómez de la Serna (también venido a menos en la consideración por su inclinación por el bando franquista) y Seoane, quien emitió elogiosos comentarios en las audiciones radiales de *Galicia Emigrante*.

También escenificaría Mallo los trabajos del hombre gallego, de mar, aspecto que se vincula con algunas de las fotografías que José Suárez había realizado en Galicia en la primera mitad de los años treinta (en especial la serie *Marineros*, de 1935-1936), antes de exiliarse en la Argentina, y que se reproducirían a menudo en las páginas de *Galicia Emigrante* en los cincuenta. En el caso de Suárez, su propio medio de expresión, la fotografía, determinaría nuevos rumbos temáticos, realizando en la

⁶³ . CASTRO, X. Antón. “Colmeiro, la vanguardia histórica y la pintura gallega del siglo XX”. En: BONET, Juan Manuel, y otros. *M. Colmeiro a través da súa obra*. Vigo, Caixavigo, 1999, p. 236.

Argentina series dedicadas a la Patagonia, a la Pampa⁶⁴, Santiago del Estero y el recordado libro *Nieve en la cordillera* (1942), en el que unió dos de sus pasiones, la de esquiador y la de fotógrafo⁶⁵. Esta inclinación por los paisajes de la Patagonia podría entenderse dentro del boom que, como destino turístico, tuvo esa región desde finales de los años treinta y sobre todo a partir de los cuarenta, con hechos como la construcción del hotel Llao-Llao de Alejandro Bustillo (1938). En lo artístico, podemos señalar hechos como el 1er. Salón de Bellas Artes de la Patagonia, celebrado en la Sociedad Rural Argentina, en Buenos Aires, entre noviembre de 1941 y marzo de 1942. Asimismo, las “expediciones” que, como Suárez harían Manuel Ángeles Ortiz, Domingo Pronsato e inclusive el propio Luis Seoane en 1951, cuando una visita a su amigo Antonio Baltar que allí residía, derivó en la realización de varios óleos y dibujos. Baltar, médico de profesión y también exiliado, estaba casado con una sobrina de Rafael Dieste y era habitué de las tertulias del Tortoni.

En el caso de otros exiliados, como Ángeles Ortiz, su pintura no estaría ligada al recuerdo de Andalucía, quizá también porque ciudades como París o Madrid habían tenido mayor injerencia en los últimos quince años de su vida antes de llegar a la Argentina; en su caso se inclinará por motivos variados, desde paisajes patagónicos y del Río de la Plata, bodegones y retratos, hasta ilustraciones de libros que le valieron para integrarse a la escena artística de Buenos Aires, hasta su retorno a Europa en 1948. A la Patagonia había marchado con el encargo de Editions de L’Aigle, para realizar ilustraciones destinadas al libro *Patagonie* de Roger Caillois, que se publicaría en Buenos Aires en 1942. Gracias a ellas y a otras obras realizadas en el sur, Seoane no duda en hablar de Ortiz como el “primer gran pintor moderno de la Patagonia”⁶⁶.

Como había sucedido en otros momentos, la ilustración y la gráfica siguieron marcando pautas de renovación estética. Obras como las de Adolfo Bellocq, los catalanes Pompeyo Audivert y José Planas Casas, Gustavo Cochet, Sergio Sergi⁶⁷, Alfredo Guido, Antonio Berni o el propio Seoane, entre muchos otros nombres, dejarán abierto un campo de cultivo notable, que se irá incrementando a lo largo del tiempo. Es este un apartado que nunca tuvo el debido reconocimiento en las antologías del arte argentino, más allá de estudios puntuales⁶⁸. En este derrotero, publicaciones como las realizadas por el anuario *Plástica* (cuyas portadas fueron a menudo impregnadas de clasicismo) entre 1939 y 1948, se erigen en una fuente documental ineludible para el estudio del periodo.

5. Nuevos senderos de Seoane. Del final de la guerra al viaje a París en 1949

5.1. Vínculos con la colectividad judía

El final de la guerra, decíamos párrafos atrás, trajo la decepción a los exiliados republicanos, en tanto la causa se había perdido. La sensación de resignación, ese tener que “deshacer” finalmente las maletas que habían quedado a medio abrir pensando en el

⁶⁴ . Incluidas una serie de ellas en: BAUDIZZONE, Luis M. (selección). *Las Pampas*. Buenos Aires, Emecé Editores, Colección Buen Aire N° 3, 1941.

⁶⁵ . Cfr.: SUÁREZ CANAL, Xosé Luis. *Álbum José Suárez*. Vigo, Fundación Caixa Galicia, 1993.

⁶⁶ . Entrevista radial con Vicky Linares, Buenos Aires, 1972. En Fundación Luis Seoane.

⁶⁷ . Autor de notables xilografías con temas bélicos ya durante la primera guerra mundial.

⁶⁸ . Destacaríamos entre los más recientes el catálogo de la exposición *El Grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992. y el libro de Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

momento del retorno, ya venía dejando paso a el hecho de tener que convivir con la idea de que el regreso no era factible. La vida que estaban llevando en Buenos Aires ya no era algo provisorio y debían entenderla como el hilo de su propia existencia. Más se dificultaría, desde el punto de vista ideológico primero y económico más adelante, el advenimiento al poder de Juan Domingo Perón que reeditaría formas e imaginarios propios de las dictaduras de derecha europeas. Esta realidad llevará a muchos intelectuales, literatos y artistas españoles a tomar nuevo impulso y emigrar de nuevo, principalmente a París.

Seoane ya discurría sobre nuevos proyectos, principalmente vinculado a las labores editoriales, y su propia obra creativa había virado en poco más de un lustro desde aquellas cruentas *Trece estampas de la traición* a creaciones más líricas como las realizadas entre noviembre de 1943 y marzo del año siguiente para el *Homenaje a la Torre de Hércules*. Para entonces ya había dado el salto a la pintura al óleo y al color, sin descuidar, claro está, su obra gráfica. Su círculo de amistades habría de ampliarse, y serán cada vez más sus vínculos afectivos con artistas argentinos, muchos de ellos habitués del Tortoní. La lista es amplia pero podríamos iniciarla con el escultor Luis Falcini, de destacada labor institucional desde los treinta, sobresaliendo en lo que a Seoane incluye, la dirección de las salas de exposición de la Sociedad Hebraica Argentina, donde nuestro artista expondrá en repetidas ocasiones a partir de 1947. Será a partir de ese momento cuando Seoane comience a frecuentar a miembros de la colectividad en Buenos Aires, lo que devendrá a partir de los años cincuenta en la realización de numerosos murales en edificios construidos por arquitectos e ingenieros judíos como José Aslán, Lázaro y Enrique Goldstein o Rafael Lifchitz, además del vitral que realizará para la Hebraica en 1961 (se inaugura en 1968). Numerosos coleccionistas marcarán también esta vinculación pudiéndose citar a Brodsky, Kleinman, Ainsstein, Edelberg, Scheimberg, Kauffman, Burd, Blum, Goldstein, Genijovich, Lifchitz, Rotzait, Litman, Chernansky, Sofovich o Bronstein.

El protagonismo de Luis Falcini en el arte argentino, tanto por su obra de escultor como en instituciones, se acrecienta si tenemos en cuenta que es de esos artistas cuya trayectoria atraviesa generaciones muy dispares. Deudor estético y amigo de Martín Malharro, obras suyas fueron exhibidas en la Exposición Internacional del Centenario en 1910. Grandes amigos suyos y vínculos artísticos serán desde temprano Carlos Giambiagi y el crítico Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), y a partir de los años veinte Domingo Viau (artista aunque más conocido por su papel como galerista y editor de arte), Alfredo Guttero, Demetrio Urruchúa e inclusive Rafael Barradas, a quien frecuentó en aquella década tanto en España como en Uruguay. En los años treinta participará en la creación del Sindicato de Artistas Plásticos y la firma del correspondiente manifiesto junto a Antonio Sibellino y Lino Enea Spilimbergo; David Alfaro Siqueiros, de paso por Buenos Aires, presidió el acto de inauguración de la Sociedad, a la que pronto se incorporarían artistas de la talla de Pompeyo Audivert y José Planas Casas. Esto ocurría en 1933. Dos años después se le designa (ante el rechazo del puesto por parte de Geo Dorival) director del futuro Museo Municipal de Bellas Artes y de Artes Comparadas, que finalmente se creará en 1938, conformando el basamento de lo que muchos años después será el Museo Eduardo Sívori.

La relación con Seoane provendrá del encuentro provocado por Norberto A. Frontini, amigo de ambos, y que ayudó a Seoane a vincularse rápidamente con artistas locales para hacer más rápida y segura su inserción en el campo artístico en el que iba a actuar. Papel esencial le cupo asimismo a Luis M. Baudizzone, también amigo de Falcini, y que presentaría a Seoane al matrimonio Horacio Coppola y Grete Stern, con quienes en 1938 tuvo un fallido intento de abrir un estudio de publicidad en la avenida

Córdoba 363. Stern sería autora de algunos de los primeros retratos fotográficos de Seoane, como después lo harían Anatole Saderman o Sameer Makarius. En 1943 Coppola y Stern harían las fotos para la edición de *Huacos de las culturas Chimú y Chancay*, de Ediciones la Llanura creada por el primero, quien compartiría además la dirección de los “Cuadernos de Arte americano” de dicha editorial junto al propio Baudizzone y a Fernando Márquez Miranda. En ese mismo año Grete Stern llevaba a cabo su primera exposición individual en Buenos Aires, en la Galería Müller, en la que se incluían retratos de varios artistas locales; para esa época fotografiaba las “maderas encontradas” de Manuel Ángeles Ortiz, producto de su estancia en la Patagonia. En 1945, en su casa, se llevaría a cabo la segunda muestra del grupo Arte Concreto Invención y al año siguiente realizaría el recordado *Fotomontaje Madi*.

Respecto de Falcini, ya dijimos que fue quien introdujo a Seoane a la comunidad judía. Esto ocurrió cuando en los cuarenta triunfó en la Sociedad Hebraica Argentina la lista “Renovación” que llevó a la presidencia al ingeniero Dujovne, encargándose de la nueva comisión de cultura Isaac Kornblith y Simón Scheimberg. Ambos cultivaron la amistad de muchos de los exiliados republicanos. Kornblith, y en especial su mujer Sima, habían sido responsables de impulsar el primer libro que María Teresa León publicaría en la Argentina, *Contra viento y marea*⁶⁹. En cuanto a Scheimberg, se erigirá en eje de tareas y apoyo de los artistas, entre ellos Seoane, quien le había sido presentado por Falcini en 1937, “en un desaparecido restaurante americano de la calle Corrientes, entre Talcahuano y Uruguay” como recordaría el artista. Seoane no dudaría en afirmar respecto de Scheimberg que: “A nosotros nos unían iguales inquietudes políticas y sociales. Con el mismo fervor fuimos antirracistas y antinazis. La afinidad de ideas nos convirtió en uno más de sus muchos amigos y fuimos viendo crecer en su casa... su colección de obras de arte, una de las más importantes de la Argentina”⁷⁰.

Falcini ejecutó en 1951 un busto de Scheimberg que sería exhibido en el pabellón argentino de la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, evento en el que el escultor recibió el gran premio internacional de escultura por *Mujer del éxodo*, enseguida adquirida por el estado argentino para donarla a Bélgica. Dicha obra era una de las obras favoritas de Lorenzo Varela, otro de los grandes amigos de Falcini, y a quien inclusive dedicó una monografía en *Botella al Mar* (1954); Varela había dedicado un poema a *Mujer del Éxodo* que fue publicado en *Correo Literario* en mayo de 1945. Era la segunda monografía que Varela dedicaba a un escultor, ya que había hecho antes lo propio con José Alonso, a través de un largo poema⁷¹. La vinculación de Varela a la comunidad judía también será estrecha, tanto que en 1956 se casará con la anticuaria Marika Gerstein, hermana de la conocida artista Noemí Gerstein quien había compartido tareas con Seoane en Galerías Santa Fe poco tiempo antes⁷².

Volviendo a la Hebraica, Kornblith y Scheimberg propusieron a Falcini organizar y dirigir una sala de exposiciones dentro de la institución, la que se convertirá en los años siguientes en uno de los referentes principales del arte en la ciudad de Buenos Aires. En su muestra inaugural, de agosto de 1947, de carácter colectivo, se incorporará un nutrido, variado y destacado plantel de artistas locales y de fuera, entre ellos los brasileños Lasar Segall y Cándido Portinari, el español Manuel Colmeiro, y los

⁶⁹ . Buenos Aires, Ed. Aiape, 1941. Cfr.: LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Laia/Picazo, 1977, 3ª ed., pp. 268-269.

⁷⁰ . SEOANE, Luis. “Simón Scheimberg o la manera diferente de convertirse en un creador. El fervor por las artes plásticas transformó a un brillante abogado en uno de los coleccionistas más importantes del país”. *La Opinión*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1974.

⁷¹ . VARELA, Lorenzo. *15 esculturas de José Alonso*. Buenos Aires, Ediciones “Pampa”, 1949.

⁷² . También Ramón Gómez de la Serna se casaría con una mujer judía, Sofía Sofovich, hermana de Bernardo Sofovich, coleccionista y amigo de Seoane.

argentinos Badi, Viau, Victorica, Spilimbergo, Giambiagi, Berni, Gómez Cornet, la escultora Cecilia Marcovich, Butler, Centurión, Soldi, Lasansky, Urruchúa, Seoane, Castagnino, Vigo, Policastro, March, Aarón Lipietz, Carybé, Amicarelli, Rubén Daltoe. Para entonces ya se había consolidado la interesante revista literaria de la institución, *Davar*, iniciada en julio de 1945.

Simón Scheimberg sería asimismo abogado del Banco Israelita del Río de la Plata, en Buenos Aires, para cuyo hall Falcini realizaría en 1953 el altorrelieve *La tierra prometida*, mientras que en 1955 Seoane construiría para el mismo edificio el mural *El libro de Ruth*. En 1954 Scheimberg publicaría *Cuadernos de viaje*, una tirada no venal de 250 ejemplares en Botella al Mar, que completaría en 1963 con *Cartas europeas*, con sello de la Imprenta López; ambos libros, con cubiertas confeccionadas por Seoane, contenían cartas enviadas durante sus viajes a artistas e intelectuales argentinos, con abundantes comentarios acerca de ciudades, museos y exposiciones.

Creemos interesante rescatar aquí los recuerdos sobre Seoane que Falcini incluye en su autobiografía, donde también analiza parte de su trayectoria artística: “Un mutuo aprecio nos unió de inmediato, hasta la amistad, para sellarla yo obsequiándole *La Faunesa danzante* y él, a mí, la tela que representa a un grupo de guerrilleros en actitud de espera vigilante sobre una tierra rocosa, de altura, destacándose sobre un cielo gris, cuya luz trasciende todas las cosas y el sentimiento del pintor, ensombreciendo la paleta expresiva. El color sombrío y la distribución de los hombres prestos al combate están dando el clima emocional perseguido y demostrando la persistencia vital de lo vivido. Sueño y realidad. Tela fechada en el año 1946 en la que todavía persiste lo vivido en Galicia... Su pintura fue pasando del simbolismo de la nostálgica soledad de las mujeres, de los marineros ausentes y de los “indianos”, a los hombres y mujeres lugareños, de generosos empastes, de materia colorante, a la conjunción gráfica-color planimétrico. Hasta la superposición de masas de color aéreas en una exaltación de la luz, en los que está visible la alegría de vivir que refleja el tránsito operado en el creador, de la guerra a la paz y de la juventud a la madurez... Así ha realizado el prodigio de ver el paisaje y los hombres y mujeres de la tierra de sus mayores con ojos argentinos y desde la Argentina”⁷³.

De todos aquellos nombres citados como participantes de la exposición inaugural de la galería de la Hebraica en 1947, varios de ellos formarían parte del círculo de Seoane de forma coyuntural o permanente. Podríamos citar especialmente a Badi, Spilimbergo, Giambiagi, Berni, Gómez Cornet, Butler, Soldi, Urruchúa, Castagnino y Carybé. Con Badi tuvieron relación durante el tiempo en que este residió en Argentina, y se reencontraría con él y con Attilio Rossi en Milán en 1960. En el caso de Carybé los vínculos fueron amplios antes de que este se radicara en Bahía, lo mismo que con Butler, que participó como ilustrador en *De mar a mar* y de quien más tarde, a principios de los 60, el Centro Lucense adquiriría una de sus obras para enviarla como donación al Museo de Lugo. Butler había pertenecido al grupo de artistas argentinos radicados temporalmente en París entre los veinte y principios de los treinta, junto a Spilimbergo, Badi, Berni, Basaldúa, Curatella Manes, Forner, Bigatti, Domínguez Neira y Del Prete entre otros.

5.2. Newton Freitas y Carybé. Brasil y América en el horizonte

No solamente serán argentinos y españoles con quien Seoane mantenga trato continuo. En aquellos años será estrecho el contacto con el diplomático y escritor

⁷³ . FALCINI, Luis. *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1975, pp. 153-154.

brasileño Newton Freitas, prologador del libro *Ajtuss* con ilustraciones de Carybé, publicado por Botella al Mar en 1948, y de quien Seoane incluiría un retrato de cuerpo entero y perfil en *Testimonios de vista*, publicado por la misma editorial en 1952. A ambos, a Freitas y Carybé, Seoane los conoció gracias a Baudizzone. La presencia de Freitas en aquellos años cuarenta será una constante, cumpliendo un papel de puente entre Brasil y la Argentina, dictando conferencias, y publicando numerosos artículos y libros. Muchos de estos llevaron el sello de la colección Mar Dulce⁷⁴ de la Editorial Nova, en la que participaron activamente tanto Freitas como Luis M. Baudizzone quien la dirigió⁷⁵, potenciando el sentido americanista que había iniciado el mismo con la colección Buen Aire en Emecé junto a Cuadrado y Seoane. De Freitas, particularmente y por sus ilustraciones, nos inclinamos por destacar el libro *Maracatú. Motivos típicos y carnavalescos* (1943)⁷⁶, con doce diseños de Carybé, y donde incluye fundamentalmente capítulos referidos a Bahía y Recife, aunque destina también otros a la Plaza Onze de Río de Janeiro y a la Lima virreinal. Freitas publicará notas en *Correo Literario*, entre ellas una dedicada a Emiliano Di Cavalcanti, como asimismo un espacio presentado como “columna en portugués”. En septiembre de 1949, estando destinado en la embajada de Brasil en Londres, fue decisiva su gestión para que Seoane, en esos momentos en Europa, realizara su exposición individual en la Twenty Book Street Gallery de la capital británica.

El intercambio artístico entre Argentina y Brasil generará un importante espacio “internacionalista”, especialmente a partir de los cuarenta, y gracias a la labor de difusión realizada por personajes como Newton Freitas, a la que se sumarán otros como Norberto A. Frontini, que divulgará en *Correo Literario* la obra de Lasar Segall⁷⁷, revista que difundirá también la obra de Cándido Portinari antes de su exitosa presentación en Buenos Aires, en 1947. Para esos años se movilizaron hacia Brasil artistas de la talla de Carybé, Manuel Kantor o Jorge Larco, convirtiéndose ciertas temáticas brasileñas en parte importante de sus producciones. El escritor español Francisco Ayala también se radicaría temporalmente en Río de Janeiro, entre 1945 y 1946. Por contrapartida, Portinari volvería a exponer en la capital argentina en 1957, época en la que ya el intercambio entre ambos países se había multiplicado gracias a la asistencia de artistas argentinos a algunas de las Bienales de São Paulo, o a la labor

⁷⁴ . Entre ellas la versión española, traducida junto a Baudizzone, de *Amazonía. Leyendas Ñangatú* de Antonio Brandão de Amorim (1943), *El Aleijadinho Antonio Francisco Lisboa* (1944) y *Garibaldi en América* (1946). En otras editoriales publicó *Los ríos del Brasil. Su influencia en la formación nacional* (Universidad Popular Alejandro Korn, La Plata, 1941), *Brasil-Argentina. Breve esbozo histórico-comercial* (Talleres Gráficos Augusta, 1942), *Alôs Afro-Brasileños* (Emecé, 1942), *Cantos y leyendas brasileñas* (Poseidón, 1943), *Literatura del Brasil* (junto a Lidia Besouchet, en Sudamericana, 1946), *Flavio de Carvalho* (Botella al Mar, 1948) y *Jaburana. Cuentos y relatos* (Botella al Mar, 1949). Todo ello da cuenta de las vinculaciones de Freitas, y sus publicaciones en las principales editoriales españolas de Buenos Aires.

⁷⁵ . Habíamos hecho referencia a Baudizzone como uno de los primeros en ayudar a los Seoane al radicarse en Buenos Aires. Trabajó junto a este y a Arturo Cuadrado en las colecciones Hórreo y Dorna de Emecé. Dentro de su obra literaria publicada en Buenos Aires, y dejando de lado una amplia relación de títulos que le tuvieron como compilador, podemos señalar libros como *Cervantes* (Editorial Atlántida, 1943), *Poesía, música y danza inca* (Nova, 1943) y *Guamán Poma* (Nova, 1943), tema este último que en 1960 sería motivo de un mural de Seoane, en la Galería del Centro.

⁷⁶ . Publicado por Ediciones Pigmalión, en Buenos Aires.

⁷⁷ . FRONTINI, Norberto A.. “Lasar Segall”. *Correo Literario*, Buenos Aires, N° 4, 1° de enero de 1944, p. 5 y 7. Reproduce ilustraciones tomadas del libro de Paul Fierens, *Lasar Segall*, París, Éditions des Chroniques de Jour, 1943, que el propio Segall le había dedicado de puño y letra a Frontini en São Paulo el 27 de febrero de 1943. Este ejemplar, que conservamos en nuestra biblioteca, fue el que se utilizó en imprenta para extraer las imágenes para la revista, ya que todas las seleccionadas están marcadas a lápiz.

desarrollada por Alfredo Bonino a través de sus galerías, llevando obras desde Buenos Aires hacia sus sucursales de Río de Janeiro y de Nueva York.

A Carybé ya lo habíamos mencionado al hablar de la llegada de Seoane a Buenos Aires en 1936. Argentino de nacimiento, vivirá parte de su infancia entre Italia (1914-1919) y Río de Janeiro (1919-1929), antes de recalar en el Buenos Aires de los años treinta. En ese periodo destacará por la realización de dibujos humorísticos, siendo particularmente interesantes los publicados en *El Diario* a partir de 1935, como asimismo sus dibujos políticos en *Crítica*, entre ellos el que sirvió para ilustrar el poema “A Alejandro Bóveda, fusilado” de Conrado Alem (seudónimo que usaba Seoane) en 1937. Su espíritu americanista, y específicamente brasilianista, será vivenciado en la capital argentina gracias a relaciones de amistad con ciudadanos de ese país, en especial Newton Freitas, a quien conocerá a través del dibujante paraguayo Andrés Guevara. Freitas será uno de los que le anime más adelante a radicarse de forma definitiva en Bahía, aspecto que ya había potenciado una estancia en dicha ciudad cuando Carybé fue enviado por el efímero diario *Pregón* a recorrer el mundo para hacer dibujos y pequeños comentarios. Llegó a tocar la pandereta en el conjunto de Carmen Miranda cuando esta llegó como estrella a Buenos Aires a mediados de la década.

A partir de 1937 su labor de dibujante en periódicos se verá plenamente influida por la situación política mundial y esencialmente la guerra civil española, haciéndose su pluma cada vez más crítica e irónica. Clément Moreau lo comparará con el búlgaro Jules Pascin por la finura en el trazo y la agudeza de sus líneas. En tal sentido, además de la vinculación a Moreau, será importante el contacto con obras de artistas como Lasar Segall, de quien vio obras en la colección de Frontini. Junto a Moreau realizaría su primera exposición en octubre de 1939, en el Museo Municipal de Bellas Artes que dirigía Luis Falcini. Asimismo, se vincularía al periódico socialista *La Vanguardia*, realizando en el comedor de la redacción de este, en 1940, un mural conformado por un mosaico de caricaturas realizadas sobre papel.

Carybé será un eximio americanista, nutrido en largos viajes por el continente, que siempre tenían escala prolongada en Brasil, la tierra que más le atraía, hasta el momento de decidir su radicación allí a finales de 1949, “cansado –como diría- de oficinas y editoras”. Antes había pasado por Bolivia y el norte de Argentina, residiendo en los años centrales de la década del cuarenta en la ciudad de Salta. Varios de los dibujos ejecutados en la zona andina quedarán incluidos en 1948 en el libro *Ajtuss*. En 1945 realizaría exposiciones como la titulada *Catorce motivos de América* en la recién abierta Galería Amauta de Buenos Aires, que dirigirá Luis Falcini en Córdoba 836, y en donde ese mismo año expondrá Seoane. En estos años, al igual que había ocurrido con los dibujos políticos hacia 1937, el arte de Carybé puede leerse conjuntamente con algunas producciones posteriores de Seoane cargadas de clasicismo, como puede verse en obras como *El enigma de las nubes* de 1941. La indagación en los mitos del mar, algo muy propio del Carybé de la primera mitad de los cuarenta, anticipará algunas búsquedas asumidas por Seoane en la época del *Homenaje a la Torre de Hércules* y por Manuel Colmeiro en obras como sus pinturas murales en Galerías Pacífico, de 1946. Esa mezcla de ancestralismo figurativo y modernidad emparentará a los dos pintores, uno desde lo americano y otro desde lo gallego. En los cincuenta, ya radicado en Brasil, Carybé continuará el contacto con Buenos Aires, y serán varias sus visitas, realizando obras murales en las Galerías Belgrano (1951, desaparecido) y Boston (1957), este último contratado por el estudio de los arquitectos Aslán y Ezcurra⁷⁸.

⁷⁸ . Los datos biográficos que citamos provienen esencialmente de: FURRER, Bruno (org.). *Carybé*. Salvador, Fundação Emílio Odebrecht, 1989. Recomendamos esta obra como la más completa existente sobre la obra del artista.

Debemos también apostillar aquí acerca de la labor de Manuel Kantor, quien se dirigiría a Brasil en 1947, tomando contacto con Portinari, y enlazando también en su obra modernidad y folklore. Además de su álbum de dibujos *Bahía*, publicado en São Paulo hacia 1955⁷⁹, junto a Carybé ilustraría en 1961 una edición de *Candomblés da Bahía*⁸⁰, de Edison Carneiro, cuya tapa quedaría a cargo del uruguayo Carlos Páez Vilaró. No alcanzaría sin embargo la trascendencia de Carybé en el Brasil, donde este se convertirá en el pintor por antonomasia de Bahía, como lo sería para la fotografía el francés Pierre Verger. En noviembre de 1955, se llevaría a cabo en la Galería Oxumaré de esa ciudad una exposición de “Artistas argentinos”, con obras de Aquiles Badi, Emilio Centurión, Raquel Forner, Héctor Basaldúa, José Palmeiro y Seoane. Esta galería estaba integrada al bar homónimo, en el que Carybé había realizado decoraciones murales el año anterior. La obra de Carybé esta distribuida en colecciones públicas y privadas, pudiéndose destacar como una de las más valiosas el Museo Afro Brasil, inaugurado en el Parque de Ibirapuera, en São Paulo, en 2004.

5.3. Artistas gallegos y arte español en Buenos Aires

Los artistas gallegos, tras el final de la guerra, manifestaron la preocupación de reorganizarse como tales y de mostrar su obra en Buenos Aires. En casos optaron por exposiciones colectivas, incluyendo tanto las obras de los actuantes en la ciudad, como algunos de los que no se habían movido de Galicia, como una manera de mantener el puente entre ambas orillas. De cualquier manera estas propuestas fueron finalmente esporádicas. Eran muy distintas, claro está, a aquellas exposiciones de “arte gallego” costumbrista que se habían visto en la capital argentina en las primeras décadas de siglo, donde campeaban nombres como los de Fernando Álvarez de Sotomayor o Jesús Corredoyra de Castro, cuyo sentido era esencialmente comercial. En 1940 se llevó a cabo una nueva presentación individual de Sotomayor⁸¹, retratista de Franco y despreciado por artistas como Seoane quien además le caricaturizó lleno de medallas y con la leyenda “Director do Museo do Prado e pintor do “Imperio” como un Xeneral máis de Marruecos pol-o riguroso mérito d-as medallas”, en la primera entrega de “Mercado de las Artes y las Letras” en el periódico *Galicia*, del 14 de septiembre de 1940. Anterior a la misma, es de destacar la “Exposición de pintura española, de los primitivos a Rosales” organizada en 1939 en Buenos Aires por Amigos del Arte y la Institución Cultural Española, con fondos de colecciones argentinas.

Estas muestras de arte español en general y gallego en particular serían vistas por Seoane y su entorno con una mezcla de indiferencia e indignación, destacando en este sentido la promovida por el gobierno franquista bajo el título de “Arte Español contemporáneo”, y que se realizó en 1947 en el Museo Nacional de Bellas Artes. De la misma, Seoane diría en un manifiesto por él redactado y firmado por un centenar de artistas argentinos y españoles: “¿Exposición de Arte Contemporáneo Español? ¿Cómo se puede denominar así esta muestra que se realiza en Buenos Aires? ¿Dónde están Juan Gris y Pablo Picasso, por ejemplo, que tanto contribuyeron a la renovación de la pintura en nuestro tiempo? ¿Dónde están tantos pintores que sostienen por el mundo el prestigio de la pintura española?... Ellos aunque hubiesen quizá querido los organizadores, no podrían estar en esta exposición oficial porque la repudian... El arte español de nuestros

⁷⁹ . KANTOR, Manuel. *Bahía*. São Paulo, Edições Melhoramentos, c.1955.

⁸⁰ . Río de Janeiro, Ed. Conquista.

⁸¹ . Para este tema consultar: AMIGO, Roberto. “El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política”. En: ARTUNDO, Patricia M. (org.). *El arte español en la Argentina, 1890-1960*. Buenos Aires, Espigas, 2006, pp. 41-49.

días se desarrolla viva y plenamente como en las mejores épocas, pero quienes lo realizan no están representados en esa exposición, y estos artistas a que nos referimos están repartidos por diversos países de Europa y América”⁸².

Para entonces distintos grupos de gallegos radicados en la Argentina iban concretando sus proyectos. A partir de 1943, los artistas de la llamada Agrupación de Artistas Gallegos, a través de sus Salones Anuales de Pintura y Escultura, muestran la obra de creadores de diversas procedencias como Samuel Mallo López, Liberato Spisso, Juan Manuel Areu Crespo, Carlos Porteiro, Cleto Ciocchini u Oscar Vaz, como se aprecia no pertenecientes al círculo de Seoane. No perseguían estos hacer un tipo de obra que sirviera como medio de resistencia y de conjunción de la identidad.

No fueron numerosas estas exposiciones al principio, pudiendo destacarse la “Exposición de estampas de artistas gallegos”, organizada por la Hermandad Gallega y la Comisión de Cultura Gallega del Centro Orensano, realizada entre julio y agosto de 1942. En ella participaron Castelao, Colmeiro, Suárez, Seoane, Ribas, Luis Villaverde, Francisco Lamas, Domingo Maza y Cancio. En 1951 se exhibiría en la galería Velázquez otro conjunto, este de 28 obras, traídas directamente desde Galicia por José Otero Abeledo, Laxeiro. Pertenecían a un total de siete artistas, Pesqueira, Prego D’Oliver, Antonio Failde, Julia Minguillón, Isaac Díaz Pardo, Carlos Maside y el propio Laxeiro, quien decidirá entonces radicarse en Buenos Aires, donde quedará casi dos décadas hasta su regreso en 1970. En noviembre de 1954 habrá una nueva exposición colectiva, esta de dibujos, llevada a cabo en el Instituto Argentino de Cultura Gallega Eva Perón, en La Plata, de la que tomaron parte Seoane, Colmeiro, Laxeiro, Nóvoa y la ceramista Elena Colmeiro. A finales de los cincuenta serían constantes las exposiciones en el Centro Lucense, en donde se vieron obras de casi todos los citados y de otros artistas como Mercedes Ruibal, Antón Abreu Bastos, José Palmeiro, María Antonio Dans, José María Labra, Antonio Tenreiro, Ánxel Alén y Luis B. Somoza.

Laxeiro, emigrado en los veinte a La Habana, tendría un primer contacto “argentino” en 1929, estando ya de regreso en Vigo. Fue cuando Colmeiro le presentó al pintor bonaerense Enrique de Larrañaga, quien a la sazón tenía estudio en esa ciudad, en la calle Policarpo Sáenz, y de quien, según Laxeiro, recibiría la que consideró su primera lección de pintura, por la libertad que encerraba: “ponte a pintar con color y si no tienes dinero para comprar óleo, lo puedes hacer con tierras baratas que logras tú mismo con cola de carpintero o de conejo y agua y comienzas a manchar sobre un papel cualquiera. Si eres pintor ya te irá saliendo”⁸³. De esa época datan obras de Larrañaga como *El Berbes* y *Pescadores*⁸⁴, seguramente conocidas por Laxeiro, junto a algunas pintadas en Madrid en los años anteriores (había llegado a España en 1924 y retornaría a la Argentina en 1931). El amplio repertorio madrileño de Larrañaga, que incluye vistas urbanas, calles, plazas y mascaradas a la manera de las de su admirado José Gutiérrez Solana, tiene aun pendiente un estudio a fondo lo mismo que las obras que para esas fechas realiza en Madrid, bajo parámetros temáticos similares el joven cubano Wifredo Lam.

Tras radicarse Laxeiro en Buenos Aires, en 1951, una de sus primeras actividades sería una exposición de dibujos en los “Martes bohemios de la Boca”. Tendría otras exposiciones señeras en los años posteriores como las desarrolladas en el

⁸² . SEOANE, Luis. “La exposición de arte español contemporáneo”. *La Hora*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1947. Repr.: ARTUNDO, Patricia M. (org.). *El arte español en la Argentina, 1890-1960*. Buenos Aires, Espigas, 2006, pp. 332-335.

⁸³ . Cit.: CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón. “Laxeiro. Tradición y transformación en la pintura gallega del siglo XX”. En: *Laxeiro 1934/1985*. Pontevedra, Xunta de Galicia, 1985, p. 102.

⁸⁴ . Ver: RUBIANES, Raúl. *Larrañaga pintor*. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1945, láms. 69 y 70.

Centro Lucense (1955), Velázquez (1957) y la retrospectiva en Art Gallery International (1970)⁸⁵. En 1965 sentenciaría: “He aquí el fundamental motivo de encontrarme en Buenos Aires. El artista necesita vivir en un ambiente de comprensión para su obra, que siempre me acompañó en esta capital argentina. Cada día que pasa estoy más convencido de que mi estadía aquí fue mi salvación como pintor y justo llegué en el momento que se iniciaba, en este país, el más grande movimiento pictórico de América Latina. Fui bien recibido por la crítica y lo mismo por los pintores consagrados que por los jóvenes; en todo momento han demostrado admiración por mi obra y simpatía por mi persona...”⁸⁶. En 1955 arribaría a la ciudad Isaac Díaz Pardo, siendo exitosa su labor como creador y promotor de la fábrica de cerámicas Magdalena, cerca de La Plata, y en donde trabajaron artistas como el propio Seoane, Torrallardona, Torres Agüero, Geno Díaz o Fernando Arranz entre otros; Díaz Pardo retornaría definitivamente a Galicia en 1968.

5.4. Entre París y Londres. Retorno a Europa y revitalización de la mirada

En abril de 1949, a sólo cuatro años del fin de la guerra, se realizó en París el Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz (Congrès Mondial des Partisans de la Paix), inmortalizado gráficamente en el afiche que Picasso realizaría con el motivo de *La paloma*, a partir de la litografía hecha en enero de ese año. Seoane asistió al mismo como parte de la delegación argentina de la que formaba parte, junto a Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Berni y Alicia Pérez Penalba, además de un grupo de abogados, ingenieros, médicos, maestros, haciendo un total de 21. Otros “notables” que participaron del evento fueron Pablo Neruda por Chile, Jorge Amado y Carlos Scliar por Brasil, Juan Marinello por Cuba y Héctor Poleo por Venezuela. Ningún artista se contó entre los 31 miembros de la delegación española⁸⁷. Si bien no figuraban como parte del congreso, acudieron otros muchos artistas como es el caso de Juan Carlos Castagnino, Pompeyo Audivert, Manuel Colmeiro y el uruguayo Adolfo Pastor⁸⁸, con quienes los Seoane pasaron la mayor parte del tiempo de ocio en la capital francesa, como asimismo Miguel Ocampo, Marta Traba y Cecilio Madanes, con quienes también partirían.

Hechos significativo, testimoniado en recuerdos escritos y al menos una fotografía, es el encuentro, en el marco del Congreso, de Seoane, Colmeiro y Ángeles Ortiz con Picasso, el que se repetiría algunos días después en el estudio del malagueño en Rue des Grands-Augustins. Estando en la capital francesa asistiría Seoane, intuimos, a la exposición del malagueño en la Maison de la Pensée, y a la muestra de Henri Matisse en el Musée d’Art Moderne. Conocerá y trabará amistad con el secretario de Picasso, Jaume Sabartés, tras llevar Seoane una carta de recomendación de Luis Falcini.

⁸⁵ . En años más recientes se han realizado amplias retrospectivas de su obra, con completas monografías. Podemos destacar en este sentido: TOBA BARRIENTES, Marina. *Laxeiro*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996; y DÍAZ PARDO, Isaac y otros. *Laxeiro en Buenos Aires*. Vigo, Fundación Laxeiro, 2006 (exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires).

⁸⁶ . Carta de Laxeiro al pintor Villafinez, 1965. Citada por CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón. “Laxeiro. Tradición y transformación en la pintura gallega del siglo XX”. En: *Laxeiro 1934/1985*. Pontevedra, Xunta de Galicia, 1985, p. 140.

⁸⁷ . Cfr.: *Congrès Mondial des Partisans de la Paix, París-Praga, 20 al 25 de abril de 1949*. París, Bureau du Comité Mondial des Partisans de la Paix, 1949, pp. 731-768.

⁸⁸ . Cuya obra dibujística se había difundido años antes en *Correo Literario*, Buenos Aires, Nº 20, 1º de septiembre de 1944.

Sabartés y Falcini se habían conocido en Montevideo en los años veinte, cuando ambos estaban allí radicados, el primero como emigrante y el segundo realizando labores artísticas. Justamente, desde la capital uruguaya llegaría en aquellos días la noticia del fallecimiento de Joaquín Torres García, el 8 de agosto de 1949.

En cuestiones estéticas, lo visto por Seoane en la Europa de posguerra, traerá consigo cambios palpables en sus obras, los que esencialmente se produjeron primero en dibujos y gráfica, y más tardíamente en la pintura. A partir de entonces comenzará a acentuarse esa característica expresada por Lorenzo Varela al definir al arte de Seoane como “arte sometido a la libertad”, tendiendo hacia una síntesis en la que despojará a sus obras, de manera paulatina, de lo que va considerando accesorio, al ir tomando conciencia, como él mismo diría, de estar en “tránsito hacia el logro de algo que pretendo conseguir”⁸⁹. El influjo de Fernand Léger, a quien conoció en Londres en septiembre de 1949 durante un congreso dedicado a la integración de las artes, del que tomó parte también Henry Moore, será evidente y reconocible, en composición en las que las líneas se desenvuelven libremente sobre las manchas de color, a lo que tan afín era el francés. Seoane también citaría una frase de El Lissitzky en la que este afirmaba que “el color es una piel sobre un esqueleto”, indicando Seoane que su esfuerzo consistía, por el contrario, en señalar el esqueleto sobre esa piel⁹⁰.

Por muy pocos días perdió Seoane la posibilidad de contemplar la gran retrospectiva de Léger en el Musée National d’Art Moderne de París⁹¹, aunque es seguro que no le faltaron ocasión para ver obras del maestro durante esa estancia en Europa. Como tampoco de dos artistas por los que se declaró absolutamente interesado al ir a Londres, William Turner y William Blake. En la capital inglesa conocería también a Lucien Freud como relata en algunas entrevistas.

Las cubiertas de Botella al Mar ilustradas por él a principios de los cincuenta darían cuenta de una geometrización que se irá haciendo cada vez más marcada, donde línea y mancha de color se irán independizando sin dejar de complementarse. “Lo que creo haber aportado al libro en general con mis tapas y dibujos es un humor como de canción popular, junto a imágenes nuevas y un alegre sentido del color. Otros atendieron probablemente más a sutiles elementos tipográficos y a la utilización de los recursos aportados por las novedades técnicas. A mi me bastó con destinarles una nueva expresión visual, y el color, ese color popular, que, con el dibujo si se quiere, puede recordar por igual los antiguos miniados, las figuras de los naipes, las decoraciones de las cerámicas y las lonas pintadas de los circos”⁹².

6. Los años cincuenta. Nuevos escenarios para Seoane

A comienzos de los años cincuenta, el ámbito artístico porteño muestra una marcada vitalidad, potenciada en buena medida por la apertura de numerosos espacios expositivos, continuando con la dinámica de la década anterior, y dando cabida a tendencias más avanzadas. En septiembre de 1944 había abierto sus puertas la galería Comte, inaugurada con una muestra de carácter permanente de casi medio centenar de artistas entre los que figuraron Batlle Planas, Badi, Butler, Basaldúa, Carybé, Castagnino, Chale, Del Prete, Fernández Muro, Fontana, Forner, Forte, Larco, Mallo, Xul Solar, Soldi o Spilimbergo, junto a extranjeros como el uruguayo Figari y el brasileño Di Cavalcanti. A la par de esta inauguración, se realizaban en el mismo sitio

⁸⁹ . MAZA, Cristina. “Luis Seoane y las mujeres”. *Informaciones*, Madrid, 2 de mayo de 1975.

⁹⁰ . SEOANE, Luis. *Arte Mural. La Ilustración*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

⁹¹ . *Fernand Léger. Exposition Rétrospective, 1905-1949*. París, Musée National d’Art Modern, 1949.

⁹² . SEOANE, Luis. “Dos imprentas y mis tapas”. En: *Libro de tapas*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1953.

sendas muestras de dibujos y bocetos, de Cándido Portinari y Giorgio De Chirico. Dos meses después la galería recibía una gran muestra de “Pintura Moderna del Uruguay” en la que sobresalía la participación de Torres García junto a numerosos alumnos de su Taller⁹³. Seoane, que había visitado al maestro poco antes, tuvo ocasión de empaparse aun más de las propuestas constructivistas de él y sus seguidores.

Para finales de los cuarenta, la calle Florida mostraba un amplísimo número de salas de exposición: Galería Rose Marie (en el número 433 de esa calle), Galería Viau (536), Salón Sinfonía (589), Galería Artes (640), Van Riel (659), Salón Peuser (750), Witcomb (760), Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (846), Galería Müller (946) y Nordiska (999) entre ellas. En los cincuenta seguiría siendo en esta arteria donde se movilizaría el circuito comercial. A esos nombres debemos agregar a Wildenstein, Kraft, Velázquez, Plástica, Rioboo, Antígona, Krayd y Galatea. Lirolay, bajo la dirección de Germaine Derbecq, se convirtió en un nuevo espacio para propulsar el arte de vanguardia al igual que Bonino, que abrió además de su local en Buenos Aires una sucursal en Río de Janeiro y otra en Nueva York. De todas ellas será en Bonino donde Seoane experimente su impulso definitivo como pintor. Esta galería había abierto sus puertas en mayo de 1951 con la exposición “Francia a través de 15 pintores argentinos”, y Manuel Mujica Láinez sintetizaría a la perfección la labor por ella realizada: “el éxito indiscutible logrado por Bonino deriva de la clara visión que ha abierto las puertas de su galería a los representantes de las posiciones plásticas más diversas y opuestas, sin exigirles más requisitos que éste de la calidad esencial que subrayé. Si Bonino se hubiera embanderado dentro de tal o cual escuela, muy distinto sería hoy el resultado”⁹⁴. Bonino tuvo su primera sede en Maipú 962, trasladándose a finales de 1969 a un nuevo espacio, en Marcelo T. de Alvear 636, diseñado por los arquitectos de origen italiano (al igual que Bonino) Clorindo Testa y Giancarlo Puppo.

A finales de 1949 Seoane había regresado a la Argentina tras su larga estancia europea. Es recordado su escala de tres horas en el puerto de Vigo, donde se pudo reencontrar con sus amigos Francisco Fernández del Riego, Carlos Maside y otros, con quienes lejos de calmar las *saudades* de la patria chica, provocará un acentuamiento de las mismas. Buenos Aires mostrará entonces a un Seoane apremiado en el plano económico, siendo el sustento suyo y de Maruxa, entre 1949 y 1951, el sueldo que él cobraba del Centro Gallego por sus labores en la dirección del periódico *Galicia*, que ostentaba desde 1939 y al que renunciaría en marzo de 1957 en desacuerdo por las celebraciones del 50° aniversario de la institución. Será recién a partir de 1952 cuando el rumbo comience a enderezarse, en especial tras la exposición en Viau que le permitirá algunas ventas, donde recibirá el respaldo de críticos como Córdova Iturburu y Manuel Mujica Láinez.

El ámbito no era propicio en esos años: las labores editoriales, si bien las mantenía esencialmente con Botella al Mar, estaban ya lejos de ser buenas como negocio, pues el mercado no mostraba la misma salud que en la primera mitad de los cuarenta. Será el momento en que Seoane apunte más decididamente a la pintura en cuanto a compromiso artístico, y a una expansión externa en lo que hace a la difusión de su arte⁹⁵, algo que casi se volvió una obsesión en aquellos años en la Argentina, según lo afirman críticos y artistas en testimonios de época. De ahí que se acentuaron actitudes

⁹³ . *Plástica. Anuario 1944*. Buenos Aires, Ed. Plástica, 1945, pp. 48-50.

⁹⁴ . MUJICA LÁINEZ, Manuel. “Las cincuenta exposiciones de Bonino”. Discurso pronunciado el 24 de septiembre de 1954, en ocasión del festejo de las cincuenta exposiciones de la Galería Bonino.

⁹⁵ . Para un completo seguimiento de las actividades de Seoane en el campo de las artes plásticas argentinas en esos años, remitimos a: PÉREZ RODRÍGUEZ, María Antonia. *Luis Seoane a través da prensa, 1929-1979*. Sada, Edición do Castro, 2003.

“internacionalistas” como las apreciadas en la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest, y que desde su aparición en 1948, destinó amplio espacio a las noticias llegadas desde París y otros centros consagrados. En 1949 el Instituto de Arte Moderno llevó a cabo la importante muestra de “Arte Abstracto”. Una década después la inquietud seguía estando a la orden del día, como se ve con las exposiciones externas organizadas por el Museo de Arte Moderno creado por Rafael Squirru en 1956, y algunas participaciones de artistas argentinos en certámenes internacionales. En los sesenta se produciría el despegue y la difusión fuera de las fronteras, con notable acogida, premiándose la labor de algunos de ellos en importantes eventos: Alicia Penalba recibió el Gran Premio de escultura en la Bienal de São Paulo en 1961, Antonio Berni el gran premio de Grabado en la Bienal de Venecia en 1962, y Julio Le Parc el gran premio de pintura en la misma Bienal, en 1966.

Retornando a Seoane, el repunte económico de a poco le irá permitiendo inversiones como la apertura de la revista *Galicia Emigrante* en 1954, salida de su pecunio, o comodidades como la casa de campo en Ranelagh que adquiere en 1955, muy cerca de la que tenía su amigo el pintor Raúl Russo, con quien además, y junto a Fernando López Anaya, tomaría posesión como académico de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1968. También en 1954 comenzará su relación contractual con la Galería Bonino, lo que le permitirá dedicarse de lleno a su obra creativa y evitar tener que gestionar además las ventas de la misma para supervivencia. Además de la exposición de pintura, en ese año publicará con Bonino la carpeta de diez estampas bajo el título de *Campesinos*, incluyendo un poema de Rafael Alberti. Esto, sumado, a los encargos de obras murales para edificios públicos y privados, que comienza a realizar de forma asidua, le permitirá el deseado desahogo económico.

Hacíamos referencia a la “internacionalización” de la obra de Seoane. A partir de su regreso de ese primer viaje a Europa, y más allá de las presentaciones colectivas formando parte de conjuntos de arte argentino (en el que destacan la participación en la Bienal de Venecia de 1956 y en la Exposición Internacional de Bruselas en 1958), baste señalar numerosas presentaciones en ciudades de Estados Unidos y Latinoamérica, fundamentalmente en los cincuenta, mientras que en la década siguiente ya se advierte un mayor trasiego hacia Europa, en parte debido a radicaciones temporales en Suiza y en Galicia.

7. El protagonismo de Seoane en la plástica argentina

7.1. Testimonios de un artista integral

Aun con la retina plena de las nuevas propuestas artísticas asimiladas en el viaje europeo de 1949, a su regreso no se producirán cambios bruscos en el arte de Luis Seoane, lo que es más evidente cuando referimos a sus pinturas al óleo. Entre las primeras manifestaciones conocidas de este periodo se cuenta una serie de paisajes de la Patagonia (Chos Malal, Neuquén, Copahue) que realiza durante un viaje a la región para visitar a su amigo Antonio Baltar. También deben mencionarse algunos paisajes urbanos de Buenos Aires, de los años 1952 y 1953, un tema que se erige en una rareza dentro de su producción. “En algún momento pinté cuadros de la ciudad con la Torre de los Ingleses, el barrio de Almagro y también paisajes del sur. Pero pronto vi que lo mío tomaba cuerpo cuando prestaba atención a idealizar mis recuerdos más que a trabajar ante un paisaje o una modelo”⁹⁶. Como bien señala Juan Manuel Bonet, “que estos

⁹⁶ . SEOANE, Luis. “Las dos raíces”. *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1978.

cuadros no tuvieran continuidad es un dato a tener en cuenta: como si a Seoane le hubiera terminado por echar para atrás la expresión del caos urbano de la capital argentina, como si hubiera preferido quedarse a solas en su universo de figuras hieráticas y objetos fuertemente estructurados. También le atrajeron los paisajes inciertos, en el límite entre lo urbano y lo suburbano, como el que pinta en una ferroviaria Huerta de 1952⁹⁷.

No son abundantes, ciertamente, pero en las vistas urbanas de Seoane podemos advertir el gusto por las vistas aéreas, algo que en parte había admirado en las fotografías de Horacio Coppola. Seoane pone de manifiesto una ciudad caótica, caracterizada por el movimiento de las gentes y los transportes, las terrazas y tejados de los edificios donde no faltarán desde montañas de ladrillos hasta gallinas sueltas, atravesados por cables y antenas de televisión. No busca la nota amable a apacible que a menudo mostraron en sus obras artistas como Onofrio Pacenza, Horacio March y en casos Attilio Rossi, entre muchos otros artistas.

Respecto de la obra gráfica, Seoane va a profundizar aún más en la xilografía, consolidando su lenguaje particular, en un país donde la tradición de esta técnica era notable, de la mano de creadores como Gustavo Cochet, Adolfo Bellocq, Pompeyo Audivert, José Planas Casas, Víctor Rebuffo, Sergio Sergi o Víctor Delhez, por citar algunos nombres de relevancia. Seoane conocía y admiraba asimismo la obra de dos mexicanos, José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez, mencionados a menudo en sus escritos y entrevistas. Si bien es cierto que en los cuarenta y cincuenta Seoane dejará buenas pruebas de su capacidad, será en las dos décadas siguientes cuando su producción se multiplicará en número y mostrará una versatilidad inédita en este campo de la gráfica. Entre los antecedentes podemos mencionar los álbumes *María Pita y tres retratos medievales* (1944) y *La dama y otros grabados* (1959), ambos con poemas de Lorenzo Varela, y *Doce Cabezas* (1958), periodo en el que expondrá obras de este género de obras en Montevideo, Caracas o Lima. En los sesenta exhibirá en Estados Unidos, Japón, Europa y en la VII Bienal de São Paulo de 1963, año en que publica en La Coruña la carpeta *El toro Júbilo* y a partir del cual la sucesión de publicaciones de este tipo se hará muy numerosa, como lo señala Nelly Perazzo al estudiar el periodo siguiente, en el estudio incluido en este mismo libro.

Con el paso del tiempo, los avances que iba produciendo en la gráfica se trasladarían al óleo, cultivando una figuración geometrizada a mediados de los cincuenta, coincidiendo con la obra de otros artistas como Leopoldo Torres Agüero, Vicente Forte, Orlando Pierri o Bruno Venier. El gusto por la geometría tendría sus primeras expresiones en las ilustraciones para las tapas de Botella al Mar y en los carteles de Cinzano y Otard Dupuy en 1952, los primeros afiches abstractos que se hacen en la Argentina al decir de Seoane, trasladándose más adelante al óleo y a los murales, género que inicia hacia 1954⁹⁸. Como dice Juan Manuel Bonet, “en esa búsqueda de lo que él mismo definió una vez como ‘una versión de Galicia despojada de convencionalismos e intemporal’, tienen su importancia unas playas de 1950 con ecos de las del Picasso neoclásico, o de las del Giorgio de Chirico de finales de los veinte. Pero más importante todavía fue el paso siguiente, que le llevó al terreno de una pintura de mayor voluntad constructiva. Entonces se afianzó definitivamente el estilo, el

⁹⁷ . BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Luis Seoane: el pintor”. En: *Luis Seoane (1910-1979)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

⁹⁸ . Para saber de la misma es esencial el libro publicado por el propio Seoane, *Arte Mural. La ilustración*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974. Un panorama bastante completo lo brindan también Eduardo y Pablo Rodríguez Leirado en: “Roteiro polos murais de Luís Seoane en Buenos Aires”. *Grial, Revista Galega de Cultura*. Vigo, Nº 172, octubre-diciembre de 2006, pp. 132-143.

sistema esquemático, reconocible a la legua, que iba a ser el suyo durante el resto de su vida. Contemplando sus muy interesantes cuadros de comienzos de los cincuenta, percibimos una progresiva depuración. Los volúmenes van cediéndoles progresivamente el lugar a las grandes masas de color. Los contornos van perdiendo carácter figurativo, van geometrizándose. Antes de mediados de la década, Seoane ya recurre a figuras emblemáticas, a arquetipos que poseen una rotundidad iconográfica y un valor decorativo verdaderamente singulares⁹⁹.

Ese avance hacia una mayor “modernidad” puede ejemplificarse, decíamos también, con sus primeros carteles abstractos, a los que hizo referencia Eric Satué: “Aunque fue diseñado en 1952 -una década sin relieves apreciables en el cartelismo, excepto las montañas Raymond Savignac y Paul Rand-, el cartel emergió de aquella sombría posguerra mundial como un radiante compendio del arte del siglo XX. Asombrosamente, ahí aparecen consignados de algún modo el constructivismo (en los colores primarios), la metafísica (en la perspectiva), el realismo mágico (en la asimetría compositiva), el surrealismo (en las ventanas absurdas), el informalismo abstracto (en las bandas caprichosas que cruzan la composición) y hasta el op-art (en el contraste agresivo del blanco de fondo del cartel)... Esa formidable síntesis de valores -o esa variedad de registros- tiene mucho que ver con la sinceridad creadora que Seoane aplicó por igual a libros, carteles, grabados y pinturas. Una sinceridad transparente y ecuménica, capaz de aglutinar vida y obra o arte y publicidad¹⁰⁰. Seoane entendió el arte como un medio esencial de comunicación, y transmitió en él su visión moderna de Galicia, fundiéndose en el crisol de sus obras el pasado y la actualidad, conformando una superposición de tiempos históricos congelados en estáticas expresiones, que devinieron en aquella “intemporalidad” a la que tanta referencia hizo el artista al hablar de sus obras.

En cuanto a los murales, de los que hablaremos en el apartado siguiente, varios van a apuntar temáticamente a la recuperación de tradiciones gallegas, de acuerdo con la edición de la revista *Galicia Emigrante*, por él creada y dirigida a partir de 1954 (y hasta 1959), año en que también visitará Buenos Aires su gran amigo Francisco Fernández del Riego, acentuándose aun más si se quiere su apego al lejano terruño. Para esta revista, además de la colaboración de Fernández del Riego (que firmará sus notas como Salvador Lorenzana), recibirá la colaboración de otros gallegos insignes como Isaac Díaz Pardo (que firmará como Ollarnovo) y del fotógrafo José Suárez, quien proveerá a la revista de numerosas fotografías realizadas en Galicia en los años treinta, antes del exilio en la Argentina. También en ese año Seoane publica la monografía sobre José María Cao, insigne dibujante y caricaturista gallego radicado en la Argentina, y a la vez se publica en Vigo la monografía sobre su labor artística escrita por Domingo García-Sabell para la colección Galaxia.

Esa labor, artística, crítica y periodística en general, se acompañará con la larga serie de audiciones radiales que llevarán el mismo nombre, y que se inician en octubre de 1954, extendiéndose hasta 1970. En 1955 se producirá el arribo de Isaac Díaz Pardo y con ello un nuevo ímpetu de ese sentir galleguista, cuyo trato habitual derivará en los conocidos proyectos a partir de los sesenta. El propio Díaz Pardo afirma que en Seoane ese galleguismo tendría una tetralogía literaria con *Fardel de eisilado* (1952), *Na brétema – Sant-Iago* (1956), *As cicatrices* (1959) y finalmente *A maior abundamento*

⁹⁹ . BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Luis Seoane: el pintor”. En: *Luis Seoane (1910-1979)*. La Coruña, Xunta de Galicia, 1991, p. 29.

¹⁰⁰ . SATUÉ, Enric. “Una obra de arte premonitoria”. En: *Seoane e a vangarda. Os seus mestres, os seus amigos*. La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2003, p. 34.

(1972), donde el compromiso con el hombre gallego quedó por completo marcado¹⁰¹. Díaz Pardo introducirá de lleno a Seoane en la ejecución de piezas cerámicas, si bien nuestro artista ya había frecuentado al ceramista Fernando Arranz (cuñado del escultor español Emiliano Barral) y trabajado con él en algunos de sus murales. Inclusive es harto probable que otro impulso en esta parcela haya sido la exhibición de Manuel Ángeles Ortiz en Bonino, en 1956 (había regresado a Buenos Aires el año anterior), donde las cerámicas de este, realizadas entre París y la capital argentina, habían sido una de las vedettes de la muestra, como hace un tiempo nos contara Enzo Menechini, que trabajaba en la citada galería.

7.2. Seoane en los espacios públicos de Buenos Aires. Apuntes sobre su labor muralística.

“En nuestro país se han realizado numerosos murales en estos años pero muy pocos, creo, de verdadera jerarquía, en lo que se refiere a la arquitectura civil. En general, debido a la falta de comprensión y de conocimiento entre arquitectos y artistas, vienen solicitándose murales a quienes se improvisan en este género de la pintura. Algunos arquitectos, sin idea de sus propios límites, ejecutaron murales que constituyen ejemplo de lo que no debió hacerse o reclamaron la colaboración de artistas valiosos en otros campos, pero incapaces de resolver el problema técnico y de adaptación que presenta este tipo de trabajo. Ceramistas que no habían hecho otros objetos que ceniceros fueron llamados a hacer murales. Esto ocurre por el desconocimiento que existe de los géneros del arte... Es indudable, que las galerías comerciales y las nuevas casas de departamentos están abriendo nuevas posibilidades para el mural. Y entre los que primero se preocuparon de esta incorporación en Buenos Aires, es justicia citar a los arquitectos José Aslán y Héctor Ezcurra en la Galería Pacífico y al ingeniero Lázaro Goldstein en las construcciones destinadas a vivienda y a edificios públicos” (Testimonio de Luis Seoane en: “Murales de dos artistas argentinos”. *Revista Duperial*, Buenos Aires, N° 146, enero de 1963, p. 13).

Para hablar de manera sintética de la obra muralística de Luis Seoane en Buenos Aires, resulta enriquecedor situar a la misma dentro de una trayectoria jalonada por hitos puntuales en Buenos Aires. De los años treinta, indudablemente la referencia es el *Ejercicio Plástico* (1933), mural de carácter privado realizado en la quinta de Natalio Botana en Don Torcuato, realizado por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo y el uruguayo Enrique Lázaro bajo la dirección del mexicano David Alfaro Siqueiros. Los tres primeros, junto a Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro, establecerían el Taller de Arte Mural el 13 de octubre de 1944 con la intención de institucionalizar una tarea conjunta destinada a dotar de este tipo de obras diferentes espacios públicos de la ciudad y de otras del país. Con anterioridad a esto, Spilimbergo realizaría en el pabellón argentino de la Exposición Internacional de París en 1937, el mural *Las industrias artesanales*. También Colmeiro y Urruchúa tenían sobre sus espaldas algunas experiencias con la pintura mural, pudiendo recordarse en el caso del primero el inconcluso proyecto del mural *Los trabajos de la tierra* para el Ayuntamiento de Santiago de Compostela (1931) que no pasó del boceto debido al estallido de la guerra civil española, y en el caso de Urruchúa el mural *La mujer como compañera del hombre* (1939) para la sala de lectura de la Universidad de Mujeres de Montevideo.

Castagnino, junto a Manuel O. Espinosa, César López Claro y Orlando Pierri habían decorado con murales la sala de proyección “Cine-Arte”, en avenida Corrientes

¹⁰¹ . DÍAZ PARDO, Isaac. “Significación de la obra y de la vida de Luis Seoane”. En: *Luis Seoane (1910-1979)*. La Coruña. Xunta de Galicia, 1991, p. 22.

1551, los que se inauguraron el 30 de enero de 1942. Luego vinieron los murales para la Sociedad Hebraica Argentina, en Buenos Aires, que realizaron Berni, Urruchúa y Castagnino tras ganar un concurso convocado a los efectos. Eso fue en 1943, siendo los temas *La cultura, la ciencia y el libro* (Urruchúa), *La ofrenda de la nueva tierra* (Castagnino) y *Las Artes* (Berni). Aunque en otra línea temática, más “americanista”, deben señalarse los frescos realizados en ese mismo año por Alfredo Guido representando *La Ruta Panamericana* en el Salón de Turismo del Automóvil Club Argentino. En septiembre de 1945 se inauguró el mural *Armonía Plástica* para el cine Los Ángeles en la Av. Corrientes 1770 de Buenos Aires, de los arquitectos Abel López Chás y Federico J. Zemborain, que Maruja Mallo realizó en tres muros de 6,75 x 4 metros; “es de vidrio su fachada, así que queda como una exposición permanente e internacional”¹⁰², decía Mallo para aquellas fechas. El mismo cimentaba su iconografía en registros documentales tomados por la artista en la costa chilena, con lo cual la flora y fauna marítima del país trasandino era la nota saliente. Lamentablemente, y como ocurrió con otras muchas obras de este género en Buenos Aires, esta obra de Maruja Mallo se perdería definitivamente en 1980 al ser demolido el edificio para construir otro nuevo.

Aun sin tratarse de murales, es interesante reseñar otra iniciativa, surgida en 1941 y que se extendió a lo largo de varios años, tendente a acercar el arte a la gente. Bajo la denominación de “Arte en la calle”, la inició la casa Harrod’s encargando la decoración de sus vidrieras, año tras año, a diferentes artistas argentinos. Por allí pasaron Basaldúa, Butler, Batlle Planas, Forner, Soldi, Castagnino, Domínguez Neira, Pettoruti, Larco, Leguizamón Pondal, Berni, Carybé, y un largo etcétera, muchos de ellos repitiendo experiencia. Se trató de propuestas innovadoras que fungieron como verdaderas instalaciones, lo que puede constatar en fotografías de la época.

Constituido el citado Taller de Arte Mural, su tarea se reduciría apenas a la realización del conjunto de murales de Galerías Pacífico, entre 1945 y 1946, coincidiendo con el advenimiento de Juan Domingo Perón al poder. El nuevo régimen, dada la ideología de izquierda de estos artistas, imposibilitaría la continuación del proyecto, riesgoso en tanto cabía la posibilidad de dar cabida a un imaginario que pudiera confrontarse a las directivas arrojadas desde las esferas del poder.

La temática simbólica asumida en los murales de las Galerías Pacífico se centró en las fuerzas que mueven a la Naturaleza y al Hombre, tema muy apropiado teniendo en cuenta el final de la segunda guerra mundial, aun fresco, que indicaba el interés por la regeneración del hombre tras la hecatombe. Spilimbergo desarrolló el tema *El dominio de las fuerzas naturales*, Berni *El amor* o *La germinación de la tierra*, Castagnino *La vida doméstica* o *La ofrenda generosa de la naturaleza*, Urruchúa *La fraternidad* y Colmeiro *La pareja humana* o *El amor maternal*¹⁰³.

Sobre el Taller de Arte Mural diría Urruchúa: “Nos preocupaba mucho la pintura mural y su desarrollo en el país. Pensábamos que este comienzo propiciaría un interés general entre los jóvenes arquitectos... Estábamos alcanzando nuestro propósito, ya que se nos había encomendado pintar la Galería Pacífico y apalabrada la Estación Retiro y la Facultad de Derecho”¹⁰⁴. Y agregaría: “Se pensaba con marcada obsesión en la unidad

¹⁰² . Carta de Maruja Mallo a Concha Méndez, Buenos Aires, 25 de agosto de 1945. Archivo Concha Méndez, Residencia de Estudiantes, Madrid. Cit.: PÉREZ DE AYALA, Juan. “Vida vibrante”. En: *Maruja Mallo. Naturalezas vivas*. Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2002, p. 27.

¹⁰³ . PRUZAN, Adriana. “Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros”. En: *Ciudad / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 268-270.

¹⁰⁴ . URRUCHÚA, Demetrio. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres y Cía. S.R.L., 1971, p. 177.

temática, conceptual y compositiva, que no se hablaba de otra cosa. Nos preocupaba por sobre todo que no se creyera que cada uno había hecho lo que le había dado la gana, sino que los cinco habíamos trabajado en perfecta armonía, buscando la unidad total de la cúpula en composición, temática y color”¹⁰⁵. El Taller de Arte Mural se vio obligado a desintegrarse: Colmeiro partió para París (1948) y se sumó alguna experiencia más como fue la cúpula de la Galería San José de Flores (1956), que Urruchúa trabajó junto a Castagnino y Enrique Policastro, con temas sobre la argentinidad y el barrio de Flores.

Si bien los murales de las Galerías Pacífico marcaron un hito en la actividad muralística argentina¹⁰⁶, no fue suficiente su impulso para persuadir a arquitectos y constructores, públicos y privados, a que se inclinaran masivamente a integrar en sus obras este tipo de realizaciones. “En la actualidad –diría Seoane- no es fácil coordinar la labor de los artistas plásticos y de los arquitectos ni es simple establecer las razones de tal desavenencia. Quizá sea una de las principales el carácter eminentemente comercial de las grandes construcciones de una ciudad –casas de renta, galerías, cines, etcétera-, levantadas en poco tiempo y decoradas con la urgencia que determina la “inauguración” a plazo fijo. Los pintores, escultores, ceramistas y demás participantes en el adorno de un edificio, aparte de no ser consultados sino rara vez sobre la oportunidad de esta o aquella decoración para determinado ambiente, deben realizarla en plena construcción con las incomodidades consiguientes y, sobre todo, antes de que la experiencia permita comprobar si el edificio funciona bien, si las luces naturales y artificiales son las adecuadas para que luzca un mural, por ejemplo, si las personas al circular por los locales o permanecer en ellos están en condiciones de comunicarse con este relieve o con aquel mosaico; si los problemas técnicos han sido felizmente resueltos para poder ofrecer a los decoradores paredes y techos inaccesibles a las manchas de humedad, a salvo de las goteras, las grietas o la caída de revestimientos...”¹⁰⁷.

Muy lejos seguía quedando la Argentina, numérica y cualitativamente, de lo que ocurría en México, Venezuela o Brasil, que habían modernizado muchas de sus ciudades con este tipo de proyectos. Pruebas notables de integración de artes plásticas y arquitectura serían las ciudades universitarias de México (1947-1952) y de Caracas (la segunda etapa, entre 1949 y 1959 bajo la dirección de Carlos Raúl Villanueva). Los ejemplos en Brasil eran para entonces numerosos, en especial el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1940), y se incrementarían con la construcción de Brasilia (1956-1960), donde el arquitecto Oscar Niemeyer incorporaría a numerosos pintores y escultores.

Relevante resultaría a finales de 1946 la presentación en Buenos Aires de un conjunto de pinturas y azulejos del grupo paulista Osirarte, llevada por su principal impulsor Paulo Claudio Rossi Osir, y del que participaban Alfredo Volpi, Mario Zanini, Hilda Weber y María Wochnik. El trabajo de estos artistas estaba motivado por la revitalización de la tradición colonial del azulejo, adaptándolo a estéticas modernas: “restaurando una sana práctica medieval y renacentista, los integrantes del grupo Osirarte colaboran de tal modo que las obras salidas del taller son el producto colectivo de los diversos talentos”¹⁰⁸. Este grupo había trabajado, entre otros artistas, junto a Cándido Portinari (quien realizaría su primera exposición “latinoamericana” fuera de

¹⁰⁵. *Ibidem.*, p. 178.

¹⁰⁶. Ver: SPINETTO, Horacio. *Guía del patrimonio cultural de Buenos Aires: murales*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

¹⁰⁷. “Las decoraciones murales en la ciudad de Buenos Aires”. *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de enero de 1960.

¹⁰⁸. “Revive un viejo arte colonial”. *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1946, p. 22.

Brasil al año siguiente en Buenos Aires), en obras como el Ministerio de Instrucción Pública de Río de Janeiro (construido entre 1935 y 1945) y la iglesia de Pampulha, en Belo Horizonte (1944), obra de Oscar Niemeyer. La exhibición de Osirarte en Buenos Aires testimoniaría ante los artistas locales posibilidades técnicas plausibles de ser acometidas en las decoraciones murales, pero la repercusión quedaría en el ámbito de estos sin ser advertido por los estamentos públicos y privados.

Las inquietudes muralísticas de Seoane habrían de materializarse a partir de los años cincuenta, y con un nivel de actividad de difícil parangón en el medio argentino. Indudablemente traía consigo una predisposición alimentada a través de los años, desde el conocimiento y valoración de la labor de los muralistas mexicanos¹⁰⁹, debatidas en la década de los treinta en Galicia junto a compañeros como Carlos Maside y Arturo Souto, y, ya en Argentina, la apreciación de esfuerzos individuales y colectivos, en especial el emblemático de las Galerías Pacífico. Su voluntad en este sentido tendrá un nuevo envión durante su viaje a Europa en 1949, y especialmente con la asistencia al congreso sobre la integración de las artes en Londres, donde oír a Moore y Léger lamentarse de los encargos que habían cristalizado sin siquiera poder discutirlos con los comitentes. Valoraba en dicha integración la presencia de manifestaciones populares y alternativas, destacando particularmente la labor de Gaudí, el “Palacio Ideal” del cartero Ferdinand Cheval en Hauterives, Drôme (Francia), y el parque enciclopédico *El Pasatiempo* de Betanzos, construido por el indiano García Naveira¹¹⁰.

En sentido estricto, la primera decoración mural ejecutada por Seoane en Buenos Aires fue en 1943, en el restaurante “La Casa de la Troya”, en la Avenida de Mayo, junto a Castelao, Colmeiro, Ribas y Luis Villaverde, inspirándose todos ellos en refranes gallegos. De esta obra, ya desaparecida, apenas se sabe, y no hemos hallado ni siquiera un mínimo testimonio gráfico. Por tal motivo, nuestra primera certeza es el mural que pinta al temple, entre finales de 1953 y principios de 1954, en la Galería Santa Fe. Esta, al igual que había ocurrido con las Galerías Pacífico en la década anterior, fue obra de los arquitectos José Aslán y Héctor Ezcurra, verdaderos propulsores de la incorporación del arte mural en los edificios por ellos construidos. A estos podríamos sumar, entre muchos otros, la Galería Boston, en 1957, donde destacarían murales de Carybé, y al año siguiente tanto la Galería de las Victorias y la Galería del Sol, donde Seoane ejecutaría su mural *Mater Gallaeciae* en la primera, y una bóveda y un mural de mármoles y travertino en la segunda.

En las obras muralísticas de Galería Santa Fe se acentuaría aun más que en las de Pacífico el sentido del trabajo en equipo, en tanto Leopoldo Torres Agüero compartiría espacio tanto con Leopoldo Presas como con Seoane. De hecho, las pinturas que realizó junto a este estaban inspiradas en su labor literaria, más concretamente en relatos medievales incluidos en *Tres hojas de ruda y un ajo verde* (1948). Seoane tuvo que ser disuadido por los comitentes de su intención de representar temáticas vinculadas a la emigración, inclinándose finalmente por *Los músicos*, también con reminiscencias medievalistas, y en los que ya es manifiesta su capacidad de síntesis y de eliminación de detalles supérfluos. En los otros espacios de la galería, Noemí Gerstein realizaría dos construcciones en hierro forjado historiando la construcción de la *Torre de Babel*; Raúl

¹⁰⁹ . “Seoane, si bien en un principio estudió a los muralistas mexicanos, después los odiaba; incluso desde el punto de vista social e histórico no los toleraba, por el dogmatismo de su visión. Verdaderamente no aparece nada de los mexicanos en la plástica de Seoane”. BERNÁRDEZ, Carlos L.. Entrevista con Isaac Díaz Pardo (Diciembre, 2004). En: AA.VV. *Diáspora. 10 artistas galegos no exilio latinoamericano 1930-1970*. Vigo-La Coruña, Marco-Fundación Luis Seoane, 2005, p. 68.

¹¹⁰ . SEOANE, Luis. “Acerca de la integración de las artes”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1962.

Soldi la gran espiral de la cúpula principal, con el tema *Compradoras y vendedoras*; Juan Batlle Planas una composición onírica en que sobresalen en las cuatro esquinas la representación de las artes; Leopoldo Presas acometería se inspiraría en la labor de los pescadores; Leopoldo Torres Agüero acometería temas como *Pegaso, La Danza, El caballero medieval*, y otras figuras inspiradas en los cuentos de Seoane; finalmente Gertrudis Chale remataría con temas del folklore norteco¹¹¹, poco antes de fallecer trágicamente en accidente de aviación, el 23 de abril de 1954.

A partir de *Barcas y pescadores*, también de 1954, comenzará la colaboración entre Seoane y Fernando Arranz, que se extenderá a lo largo de esta década y la siguiente, y en la que la destreza del trabajo de este en el campo de la cerámica, le abriría un cúmulo de posibilidades que después Seoane derivaría, también incentivado por Díaz Pardo, en la realización de las jarras de personajes gallegos y otros emprendimientos. Es interesante destacar, y consideramos dato imprescindible, el hecho que a Seoane les fueron abiertas las puertas a su magna labor muralística por personas vinculadas a la colectividad judía argentina. Aslán lo era, y también el arquitecto Hirszt Rotzait y el ingeniero Rafael Lifschitz, quienes le encargaron para el edificio de Olazábal 3340 el ya citado *Barcas y pescadores* como el titulado *Los signos*, para una vivienda particular. El siguiente mural sería *El libro de Ruth* (1955) para la Sociedad Hebraica Argentina, y enseguida el primero fuera de Buenos Aires, realizado en la sede central del Banco de la Provincia de San Juan, en la ciudad homónima que aun extendía su reconstrucción tras el feroz terremoto de 1944, también por encargo de Aslán y Ezcurra. También del 55 será la trilogía de murales que realiza para el edificio de Juramento 2120, en el barrio de Belgrano, en este caso por encargo de otro judío, el ingeniero Lázaro Goldstein, con quien continuaría colaborando por más de una década.

En 1956 esta actividad seguirá ocupando mucho del tiempo de Seoane, junto a las labores pictóricas con las que acudía desde 1954 a su encuentro anual con Bonino, y sus tareas como editor de *Galicia Emigrante*, cuyas cubiertas, en las que fondo de color y línea se iban independizando cada vez más, iban marcando también una estética común a los murales, que tendría su punto más alto en *Las carretas* (1956) primero, y luego en el mural del Teatro San Martín (en 1957). De cualquier manera, para estas fechas abordaba otras creaciones menos audaces y casi podríamos decir desfasadas respecto de los cambios que naturalmente se habían dado en su estética, como son los murales que realiza para el Centro Lucense de Buenos Aires en 1956, por encargo del ingeniero Díaz Dorado, y seguramente condicionado por la necesidad figurativa de los emigrantes gallegos. Uno de ellos, cerámico, representa a mujeres gallegas, y otro es el lienzo titulado *Campesinos majando*, para el salón comedor del nuevo edificio de la institución en Belgrano 1841, que se inauguraría en enero de 1957. Para la realización de este gran lienzo es evidente que tuvo ante sí una fotografía de José Suárez con el mismo tema, que apareció reproducida en *Galicia Emigrante* en febrero de ese año. Seoane realizaría también para ese edificio, el diseño tanto de un juego de mesa de 400 piezas como de las baldosas de un patio interior, que ejecutará el mismo Arranz¹¹². Díaz Dorado, a quien Seoane había conocido en la biblioteca del Centro Gallego, siendo presentados por Eduardo Blanco-Amor, le encargaría al artista, años después, numerosos murales, figuras de hierro, puertas y elementos premoldeados para diferentes sedes del Banco Español del Río de la Plata, en Buenos Aires, cuyos edificios quedaron bajo su dirección.

¹¹¹ . Ver: RODRÍGUEZ, Ernesto B.. "Murales de artistas argentinos en la Galería Santa Fe". *Esto es*, Buenos Aires, N° 14, marzo de 1954.

¹¹² . *Galicia Emigrante*, Buenos Aires, N° 27, marzo-abril de 1957, pp. 20-21.

Capítulo aparte merece la labor realizada en el Teatro General San Martín durante los primeros meses de 1957, para el que Seoane fue contratado por los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz. Debe considerarse a este como otro proyecto en que las artes plásticas se incorporaron con peso propio a la arquitectura, de forma colectiva. En el mismo se integraron un mural cerámico de Juan Batlle Planas, un relieve cerámico de Carlos De la Cárcova, un relieve de piedra de José Fioravanti, esculturas de Enio Iommi y de Pablo Curatella Manes, y el imponente mural hecho en resinas sintéticas por Luis Seoane, *El nacimiento del Teatro Argentino*, de 11 metros de altura por 33 de ancho.

En 1959 Seoane comenzaría a incursionar por nuevos caminos, en concreto el de los vitrales, para los que utilizó en lugar del plomo, que era lo habitual, la moderna soldadura plástica¹¹³. En ese año realizó, por encargo del ingeniero Lázaro Goldstein, tanto el que se halla en el hall de entrada del edificio de Esmeralda 1075 (en el corredor que va de la calle a dicho espacio se halla otro mural suyo, *Las pescadoras*) como *Figura sentada* en French 2278. Esta primera experiencia se continuará un par de años después, cuando realice la gran vidriera para el vestíbulo de la Sociedad Hebrea Argentina, que finalmente se inaugurará en 1968. Para entonces, en 1966 había realizado otras dos obras en esta línea, unas puertas de vidrio para la residencia particular de Goldstein en la avenida de los Incas, y, sobre todo, el vitral *El Sol*, de 2,40 x 7,60 metros para el edificio Petracca e Hijos en Avenida Rivadavia, del que hoy la familia conserva un fragmento. Es notoria la vinculación entre esta obra y algunos óleos de este periodo, en especial el titulado *Tres soles de Galicia* (1967) del Museo de Bellas Artes de La Coruña.

La obra de Seoane, tanto en edificios públicos como privados va a ser incorporada con fuerza propia en uno de los libros más importantes sobre el género el Latinoamérica, el que publica Paul Damaz en 1963¹¹⁴. Seoane tendría nuevas incursiones en el arte mural como las *Marisqueras* (1971) en Avenida de los Incas y Superí, lo cual también nos habla de su persistencia en las temáticas gallegas, o el menos interesante hecho a base de relieves de cemento para el edificio de Corrientes 2166, fechado en 1972. No tendría para entonces la densidad de encargos del periodo 1954-1960, indudablemente el más sólido en esta trayectoria. Téngase en cuenta que para entonces su radicación en Buenos Aires era intermitente.

8. Epílogo

A finales de los cincuenta el movimiento cultural en la Argentina se agiliza, experimentándose una nueva sensación de prosperidad. Afluyen capitales extranjeros y se incrementa la producción, en tanto que la tendencia desarrollista del nuevo gobierno impulsado por Arturo Frondizi excluía al peronismo de toda participación electoral. Un plan impulsado por la Alianza para el Progreso, e implementado por los Estados Unidos para Latinoamérica, apuntaba entre otros aspectos no solo al crecimiento industrial sino a la reforma de la educación, la salud y la vivienda. En el ámbito de la plástica argentina, una serie de iniciativas fue perfilando un futuro promisorio, entre ellas la creación de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno en 1956, y la del Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Di Tella en 1958.

¹¹³ . SEOANE, Luis. *Arte Mural. La Ilustración*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

¹¹⁴ . DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York, Reinhold Publishing Corporation, 1963, pp. 158, 164, 165 y 185.

En lo que a las actividades de Seoane respecta, comenzará a organizar exposiciones de artistas gallegos en el Centro Lucense, fundamentalmente a partir de 1958. De la tarea desarrollada en esta institución, indudablemente la de mayor trascendencia, será la de la gestión para adquirir una decena de obras de artistas argentinos de primera línea, que dicha institución donaría en 1959 al Museo de Bellas Artes de Lugo, obras que se presentan en esta exposición. “Fue por su consejo y gestión –recuerda Ricardo Palmás- que ese centro compró para el Museo de Lugo la colección de cuadros de Fernando García, que llevó Otero Pedrayo para Galicia en 1969, y compró también los primeros cuadros de pintores argentinos para formar allí una sección americana. Iniciativa, esta, única en aquellos años en el occidente europeo, precursora de la emprendida por la University of Essex, que abrirá al público su Collection of Latin American Art...”¹¹⁵.

En mayo de 1959 dejará de aparecer *Galicia Emigrante*, tras casi un lustro que dejó 37 números publicados, reconociendo Seoane en el editorial “Despedida” de la última entrega que “Sin ser inmodestos podemos decir que iniciamos un nuevo estilo de revista popular gallega, en el que no tuvieron cabida ni reinas de belleza, ni casamientos, tomas de posesión de cargos insignificantes, ni ninguna clase de noticias sociales, en general, que a nuestro juicio, degradan una publicación”¹¹⁶, palabras que dejaban traslucir en parte el porqué de sus disidencias con el Centro Gallego y la decisión de haber renunciado dos años antes a continuar dirigiendo su revista *Galicia* después de 18 años.

Curiosamente esto se produce en un momento en que el mercado editorial argentino asistía a un nuevo repunte, y en este panorama habrá de sobresalir la labor de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), bajo la dirección de Boris Spivakov, fundada en 1955 tras la caída de Perón. Desde ese momento, Eudeba se constituyó en un factor esencial para la difusión y popularización del arte argentino, en especial con libros ilustrados y carpetas de artistas de gran formato, entre ellas 32 *refranes criollos* de Seoane (1965), de las que se hicieron ejemplares especiales pero a la vez ediciones populares con tiradas que llegaron a superar los 10.000 ejemplares. Bajo los lemas de “libros para todos” y “arte para todos”, se logró poner al alcance de los ciudadanos, obras de los grandes maestros del arte argentino, con una medida que hasta entonces solamente habían alcanzado los almanaques de la empresa Alpargatas ilustrados por Florencio Molina Campos en los treinta y cuarenta, y que había sido denominada la “pinacoteca de los pobres” ya que sus láminas se distribuyeron y colgaron (aun hoy se pueden ver en muchos sitios de Buenos Aires y del interior) en todo tipo de residencias y negocios públicos.

En la difusión masiva de la obra artística de los creadores argentinos, tendría también notoria importancia, aunque no en el grado numérico señalado para Eudeba, Ediciones Ellena. Las mismas habían sido iniciadas en Rosario por Emilio Ellena, quien se dedicó a publicar carpetas de estampas de artistas argentinos en 1958. En 1964 se radicaría en Chile, continuando la labor hasta 1967, periodo en el que publicó la carpeta *Diez xilografías originales* de Luis Seoane, en 1965. En este año comenzaría otra labor similar, de gran alcance, el pintor y grabador Albino Fernández, quien creó el Club de la

¹¹⁵ . PALMÁS, Ricardo. “Seoane: figura de un home en luita”. En: *4 notas sobre Luis Seoane. Cun apendice fotográfico*. Sada, Ediciós do Castro, 1994, p. 48.

¹¹⁶ . SEOANE, Luis. “Despedida”. *Galicia Emigrante*, Buenos Aires, N° 37, mayo de 1959, p. 2.

Estampa, y que en los 70 continuará esa labor con la editora Albino y Asociados¹¹⁷; en ambas iniciativas colaborará Seoane.

En 1960 y 1961 Luis y Maruxa Seoane realizan sendos viajes por Europa; en el primero se había producido el primer ansiado retorno a Galicia¹¹⁸, su patria chica, que dejará en parte de ser un recuerdo nostálgico para convertirse en una nueva realidad.

El 29 de noviembre de 1962, en la Academia Nacional de Bellas Artes, le fue entregado el Premio Palanza, habiendo recibido los votos de Manuel Mujica Láinez, Carlos de la Cárcova, Julio E. Payró, González Garaño. Horacio Butler y Héctor Basaldúa, superando a Ramón Gómez Cornet por dos votos y a Alfredo Bigatti por cinco. Era el Palanza una suerte de alternativa moderna al Salón Nacional, certamen en el que participaban mayoritariamente artistas caídos en desgracia y jóvenes valores en busca de la medalla, con algunas honrosas excepciones. Los artistas consagrados preferían no tener que someterse al juicio de los jurados de los mismos.

El Palanza, iniciativa del abogado italiano Augusto Palanza quien lo lanzó en 1947 conjuntamente con la Academia Nacional de Bellas Artes, tenía un carácter limitado y selectivo en la participación, premiándose en especial trayectorias, y conjuntos antes que obra suelta. Horacio Butler, tuvo a su cargo uno de los discursos del evento, donde señaló entre otros términos: “Seoane –con los pies sólidamente apoyados en la tierra- ha logrado un feliz equilibrio entre lo simple y lo complejo, entre lo popular y lo intelectual, entre lo humano y lo abstracto, dando al aspecto exterior de su obra, la frescura de una imaginería popular, elevada con inteligencia y el conocimiento de los recursos plásticos, a un plano superior, insinuándose a través de esos elementos, una permanente nostalgia de su origen gallego... Su don de síntesis –le ha permitido pasar sin mayores esfuerzos, de la pintura de caballete a la decoración mural- y saliendo del ámbito del taller, ha enfrentando al gran público –pudiendo afirmarse- que a través de su vasta obra mural, de sus libros ilustrados, de sus afiches, de sus grabados y sus famosas tapas, ha contribuido a elevar el nivel cultural de la ciudad, cumpliendo así la función social del artista”¹¹⁹. Los años transcurridos desde el exilio de 1936 no habían sido en vano...

¹¹⁷ . Para este tema, consultar el excelente trabajo de Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, pp. 42-56.

¹¹⁸ . No consideramos aquí la escala de tres horas por el puerto de Vigo, regresando en 1949 del primer viaje europeo tras el exilio.

¹¹⁹ . BUTLER, Horacio. Discurso con motivo de la entrega del Premio Palanza a Luis Seoane, Academia de Bellas Artes, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1962. (Archivo Fundación Luis Seoane).