

UN EXILIADO ANTIFASCISTA DEFENDIÉNDOSE CONTRA EL DESALOJO DE LA HISTORIA

SEOANE EN LOS AÑOS CINCUENTA

AN ANTI-FASCISM EXILE DEFENDING HIMSELF AGAINST
THE EVICTION FROM HISTORY: SEOANE IN THE 50S

Pablo García Martínez¹

<p><i>Palabras clave</i></p> <p>Luis Seoane, Walter Benjamin, Memoria del futuro, Desalojo de la historia, <i>La soldadera</i>, <i>As cicatrices</i>, <i>Galicia Emigrante</i></p> <p><i>Recibido</i> 14-11-22 <i>Aceptado</i> 5-2-23</p>	<p><i>Resumen</i></p> <p>El presente artículo tiene como protagonista al polifacético Luis Seoane López (1910-1979), quien llegaría, a finales de 1936, a la ciudad de su nacimiento, Buenos Aires, como exiliado republicano, a causa de su implicación con el nacionalismo gallego durante los años de la Segunda República española (1931-1936). El texto comienza reconstruyendo la doble defensa en la que se fundaba el antifascismo de Seoane: la defensa frente a algo (el auge de los fascismos) y la defensa de algo (la belleza como expresión de una virtud humana que debía perdurar más allá de los años de la metralla). Desde aquí, se avanza hacia el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, que propongo pensar como el de un desalojo de la historia para las exiliadas y los exiliados republicanos que seguían sufriendo el destierro, mientras el Atlántico Norte esforzaba la narrativa de posguerra. El artículo analiza la refracción de este tropo en textos literarios como el poemario <i>As cicatrices</i> (1959) y, sobre todo, la obra de teatro <i>La soldadera</i> (1957). Se establece un diálogo con las escrituras sobre el concepto de historia con las que Benjamin había respondido al angustioso clima que rodeó sus últimos meses de vida.</p>
<p><i>Key words</i></p> <p>Luis Seoane, Walter Benjamin, Future-oriented Memory, Eviction from History, <i>La soldadera</i>, <i>As cicatrices</i>, <i>Galicia Emigrante</i></p> <p><i>Received</i> 14-11-22 <i>Accepted</i> 5-2-23</p>	<p><i>Abstract</i></p> <p>This article studies the multitalented intellectual Luis Seoane López (1910-1979), who arrived in late 1936 at his city of birth, Buenos Aires, as a Republican exiled due to his commitment to Gallician nationalism during the Second Republic (1931-1936). The article begins by reenacting the double defense informing Seoane's anti-fascism: defense against something (the rise of fascisms) and defense of something (beauty as an expression of the human virtue meant to prevail after the years of bombs and shrapnel). Then, the text delves into the world left by World War II, a context that I propose to conceive as one of eviction from history for those Republican exiled who remained in the expatriation while the North Atlantic enhanced the postwar narrative. The article closes by analyzing the refraction of this trope into literary texts authored by Seoane as the poems' collection <i>As cicatrices</i> (1959) and, primarily, the playwriting <i>La soldadera</i> (1957). These texts provide the base for a dialogue with the ideas on history written by Walter Benjamin in response to the anguishing atmosphere of his last months.</p>

1 Universidade de Santiago de Compostela, España. C. e.: pablogarcia.martinez@usc.gal.

En octubre de 1936, el joven abogado y artista Luís Seoane López (1910-1979) llegó a Buenos Aires, tras haber huido de la persecución falangista vía Portugal, consiguiendo embarcarse, en Lisboa, en el buque de bandera alemana Cap Norte, vehículo para su escape transatlántico (Seixas Seoane 2007, p. 475). Arribó, entonces, a la ciudad que lo había visto nacer, la misma que había abandonado veinte años antes cuando, todavía niño, viajaba con su familia a las tierras gallegas, cumpliendo los padres de Luís la promesa del retorno que está en el origen de tantos destierros forzados, ya sea por razones económicas o políticas. Seoane llegó a Buenos Aires como exiliado republicano, forzado a la huida para evitar correr la misma suerte que compañeros suyos de militancia izquierdista y galleguista –asesinados por los sublevados contra la Segunda República española (1931-1936)–. Al tiempo que regresaba a su primer hogar, se unía al colectivo de exiliados antifascistas europeos que nutrían una políglota ciudad, medrada sobre la base de olas migratorias. En el regreso como exiliado al país de su nacimiento, encontramos una constante en la biografía de Seoane: su ubicación en una situación de borde, siempre próximo al paso de un lugar a otro. También a la activación de alguno de los varios anclajes geográficos y lingüísticos en los que formaba Seoane su “mirada contrapuntística”, propia de quien ve “el mundo entero como una tierra extraña” al aprender, a golpe de destierros, que el mundo está hecho de una pluralidad de culturas (Said 2005, p. 194).

Esta experiencia del borde está en la base de la constante búsqueda que Seoane llevó a los varios ámbitos creativos en los que se expresó –dibujo, óleo, mural, grabado, poesía, escritura dramática, prosa literaria, periodismo, ilustración de libro, etc.–, así como a su constante interés en la imaginación social e histórica. La refracción a este último ámbito de esa constante búsqueda está en el origen del presente texto, centrado en la articulación que Seoane realiza –a través de sus escrituras literarias de los años cincuenta– de un régimen de historicidad muy vinculado con el romanticismo revolucionario de la Europa de entreguerras, una de las sensibilidades disponibles en los ambientes intelectuales a los que, ya de joven, procuraba conectarse desde la Compostela de los últimos años veinte y primeros treinta. La parte más novedosa del presente artículo consiste en el establecimiento de un diálogo entre los textos con los que Seoane responde al momento de crisis que son para él los últimos años cincuenta y los escritos sobre el concepto de historia con los que Walter Benjamin (1892-1940) había respondido al cerco con el que el gobierno nazi asfixiaba a los ciudadanos alemanes de religión judía condenados, como él mismo, a la condición de apátridas, que dificultaba su supervivencia en una Europa implosionada por nefastas interpretaciones del paradigma nacionalista.

Las líneas que siguen realizarán una serie de paradas que servirán para reconstruir el contexto desde el que se leerán obras de Seoane como el poemario *As cicatrices* (1959) y, sobre todo, la obra de teatro *La soldadera* (1957). En primer lugar, se reconstruye, a través del diálogo con el desarrollo que Stuart Hall da a la experiencia de la “dislocación”, el espacio liminar en el que pintaba, grababa, escribía, etc. el enérgico Seoane. Desde aquí, se abre la puerta a una vinculación con el conjunto de textos incluidos

en este suplemento, al prestar atención a un legado que el argentino-gallego reactiva constantemente durante las cuatro décadas que siguen a su exilio: su reescritura del antifascismo en el que se había educado en los años treinta gallegos y que sería una *lingua franca* sin la que no se puede entender su rápida integración en los círculos de la modernidad artística argentina durante la Segunda Guerra Mundial. Por último, se reconstruirá el contexto de desencuentro de Seoane con el galleguismo de los años cincuenta, desencadenante de una intensificación en él de la percepción de su propio *desalojo de la historia*, una herida abierta desde la que escribe los desgarradores textos literarios analizados en la última parte del artículo.

SEOANE, UNA HISTORIA DE DISLOCACIÓN

Luis Seoane había nacido en el invierno austral de 1910, en el porteño barrio de Montserrat. Hasta allí habían llegado años antes sus padres, siguiendo, como tantos otros, las promesas de progreso económico que la emigración ha tenido y tiene en Galicia. Los recuerdos que el propio Seoane compartió, a propósito de su infancia en la capital argentina, nos muestran a un niño que, en la formación de las disposiciones a través de las cuales había de imaginar el mundo social –por usar aquí la definición que Pierre Bourdieu (1980) dio para estos cimientos de nuestro pensamiento constituidos por la experiencia previa–, habría, seguramente, interiorizado antes la percepción del desarraigo que la ilusión de la pertenencia. A este respecto, es ilustradora la entrevista a un Seoane maduro que recordó cómo su familia ansiaba un regreso que era, en realidad, la primera de las “idas” para Luis: “eu nacín en Bos Aires, pero o meu pai axiña me mandou a estudar á Cruña. Ese era o anxeio de todos os emigrantes: que os seus fillos foran educados na terra, que pra iso eles estaban a traballar fora. Tamén foi o desexo do meu pai” (en Freixanes 1982 [1976], p. 73). Este retrato de su relación con el contexto en el que pasa sus primeros años de vida bien podría pensarse a través de una de las formulaciones que Stuart Hall realiza de la dislocación, en tanto el proceso de “not being able to find myself ‘at home’ in the context in which I was born, brought up, and lived” (2018, p. 307).

Ya en Galicia, Seoane conoció una de las fronteras que dificultan la entrada en una sociabilidad hablada con distinta música. Me refiero aquí a la lengua o, más concretamente, al acento. Así, si bien Seoane dominaba los idiomas español y gallego –los dos hablados en Galicia– llevaba en su dicción las hendiduras de la diáspora. Años más tarde, evocó esta frontera en un relato publicado por la revista que él mismo fundó y dirigió, *Galicia Emigrante* (1954-1959). Allí, el protagonista del relato era un joven cuya familia regresaba de la emigración a América y encontraba una difícil incorporación al nuevo entorno que es el mismo rural gallego en el que se había instalado, a su regreso de Argentina, la familia de Seoane. En este difícil aterrizaje, el acento funciona como una barrera más: “Non falaba case ren, cando o facía era nunha lingoa e nun tono que resultaba alleo a todol-os habitantes daquel lugar” (Seoane 1954, p. 17). Al otro lado del Atlántico, el mestizaje que Seoane portaba en su hablar también pasaba con dificultad

las fronteras del *nosotros*. Así lo retrató en una carta de 1952 a dos amigos suyos, los coleccionistas argentinos Ether y Lipa Burd, que se encontraban en ese momento de viaje por Europa: “Buenos Aires es una ciudad de seres desarraigados y nosotros somos unos desterrados más que no podemos olvidar ni esconder nuestro destierro, lo recuerda nuestro acento, nuestras preocupaciones, y los demás se encargan también, a veces por maldad, de recordárnoslo” (Seoane 1952c).

Durante las dos décadas de su infancia y juventud pasadas en Galicia, Seoane sentó las bases del proyecto cultural que fue la plural obra de su madurez, todo ello articulado alrededor de un compromiso con la defensa de la cultura gallega, realizado desde posiciones de izquierdas. Para la maduración de su ideología política fue clave la interacción con los intelectuales de la primera generación de nacionalistas gallegos, desde finales de los años veinte y durante de la Segunda República Española (1931-1936). Esta formación política fue de la mano de la fascinación que generó en el joven Seoane el expresionismo de vanguardistas gallegos como Arturo Souto (1902-1964), Manuel Colmeiro (1901-1999) y, por encima de todos, Carlos Maside (1897-1958). Los años de su formación en Santiago de Compostela fueron también los de la militancia política, ensayada, primero, a través de la participación en la republicana e izquierdista Federación Universitaria Escolar y, más tarde, en la sucesiva militancia en diferentes partidos republicanos de izquierdas, con un progresivo acercamiento al galleguismo, hasta acabar uniéndose al Partido Galeguista (Capelán Rey 2010, pp. 164-179).

También fueron estos posicionamientos los que obligaron a Seoane a exiliarse a comienzos de la Guerra Civil, llegando a la ciudad de su nacimiento, ya a finales de 1936, armado con una doble ciudadanía sin la que no se pueden entender las restantes cuatro décadas de su vida. Por una parte, está su condición de exiliado republicano. Por otra, la ciudadanía argentina adquirida al haber nacido en este país veintiséis años antes. Esta ciudadanía múltiple era más porosa, incluso, si pensamos en los matices que admitía la condición de exiliado antifascista de Seoane: a la interacción con figuras de referencia del exilio republicano español en Buenos Aires, como los escritores María Teresa León (1903-1988) y Rafael Alberti (1902-1999) o el editor Joan Merli (1901-1995), habría que unir su rápida integración en los círculos de la colectividad gallega.

Unas conexiones que se ampliaron hacia las redes del antifascismo en Argentina, como ejemplifica la relación con el crítico de arte Jorge Romero Brest (1905-1989) y el historiador José Luís Romero (1909-1977) –interlocutores ineludibles para entender al Seoane de las siguientes décadas (García Martínez 2021)–, así como el encuentro con exiliadas y exiliados europeos como los artistas Attilio Rossi (1909-1994), Carl Meffert (1903-1988) –más conocido por su seudónimo Clément Moreau– o Grete Stern (1904-1999). De fondo, siempre Galicia, otra vez deseada, ya no imaginada, sino recordada y, sobre todo, reactivada constantemente a través de un proyecto artístico en el que las posibilidades de renovación técnica disponibles en una capital del arte, como la trepidante Buenos Aires, eran sometidas al diálogo con su autorrepresentación como contribuyendo a dar forma a uno de los ciclos que, solapados, hacen visible una historia de las formas gallegas.



Figura nº 1: Cartel de Seoane para la campaña a favor del Estatuto de Autonomía de Galicia, 1936.
Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

Por una parte, Seoane mantuvo su fidelidad a la causa del galleguismo y, de hecho, puso a su servicio el capital simbólico obtenido a través de su obra artística, tal y como

muestra la carta enviada, en 1956, a su *marchand* neoyorkino, Armando Zegrí, director de la Galería Sudamericana, en la cual se estaba preparando una exposición individual del argentino-gallego. A propósito, le escribió desde Buenos Aires el artista que “en el catálogo me interesaría que de alguna manera se consignase, al citar mi nacionalidad, que soy de origen gallego, pues es la única manera que tenemos los hijos de los ‘gallegos de m...’, como se les decía a nuestros padres emigrantes de vengar ese desprecio con nuestro orgullo de procedencia” (Seoane 1956b).

Por otra parte, este anclaje también se refracta a los materiales con los que hizo su obra de arte plural. Resulta esclarecedora al respecto la recepción de Seoane en uno de los más influyentes órganos para la gestión del campo artístico argentino del primer peronismo, la revista *Ver y Estimar* (1948-1955), fundada por un destacado intelectual orgánico de la disidencia liberal al gobierno de Perón, el crítico Jorge Romero Brest, quien asumió los cargos de “interventor” y, más tarde, “director” del Museo Nacional de Bellas Artes, tras el *glorioso* golpe de Estado de septiembre de 1955 (Giunta 2004, p. 40). En la crítica publicada por *Ver y Estimar* –a propósito de la exposición individual realizada por Seoane, en 1952, en la porteña Galería Viau–, Raquel Edelman transmite una cierta desilusión ante la imposibilidad de incorporar al artista a las filas de una lucha por la no-figuración que defendía, por esos años, la revista. Dentro de esta lógica, se pregunta la crítica: “¿Habría comprendido Seoane la importancia de esta posibilidad que se le abre? Cabe la duda si se observa que junto a su nueva modalidad plástica perdura su anterior concepción. La figura sigue siendo Galicia, el pasado” (Edelman, 1952, p. 122).

Retomando una de las reflexiones de Stuart Hall a propósito de la dislocación, podría pensarse al Seoane de los últimos años cincuenta como “fundamentally displaced from the center of the world”, fundamentalmente desplazado del centro de su mundo, diría yo adulterando la cita; y, al mismo tiempo, “dislocated from the people and conditions around [him]” (2018, p. 306). Es esta una lectura posible de los textos escritos por Seoane en los años cincuenta, un período que, sin embargo, coincide con el despegue de su carrera artística animada, sobre todo, por el éxito de sus aportaciones a la renovación del grabado en la Argentina a través de innovaciones sobre fórmulas como la xilografía –sus famosos xilocolleges–, la serigrafía o el estarcido (Dolinko 2012, pp. 125-128). En esta encrucijada que fueron, también para él, los años cincuenta, el proteico Seoane no renunció a seguir creyendo en la utilidad del legado que estaba construyendo y un buen ejemplo es el énfasis que puso en la operatividad de las herejías posibles que, esperando a ser reactivadas, yacen llenas de polvo en un arcón de los pasados rotos al que veía incorporada a su propia generación.

DEFENDIÉNDOSE, DEFENDIÉNDOLO: EL ANTIFASCISMO DE SEOANE

Fuimos contemporáneos al nacimiento del diseño industrial, al Bauhaus, a la renovación de las artes gráficas y de las primeras convulsiones de lo que se daba en llamar ‘Era Mecánica’. De algunas de las películas de la U.F.A., como ‘Metrópolis’ que hoy no podemos ver sin asombrarnos de algunos de nuestros entusiasmos de entonces. Se buscaba en Galicia como en toda Europa un nuevo enfoque de los problemas
Seoane 1991, pp. 40-41.

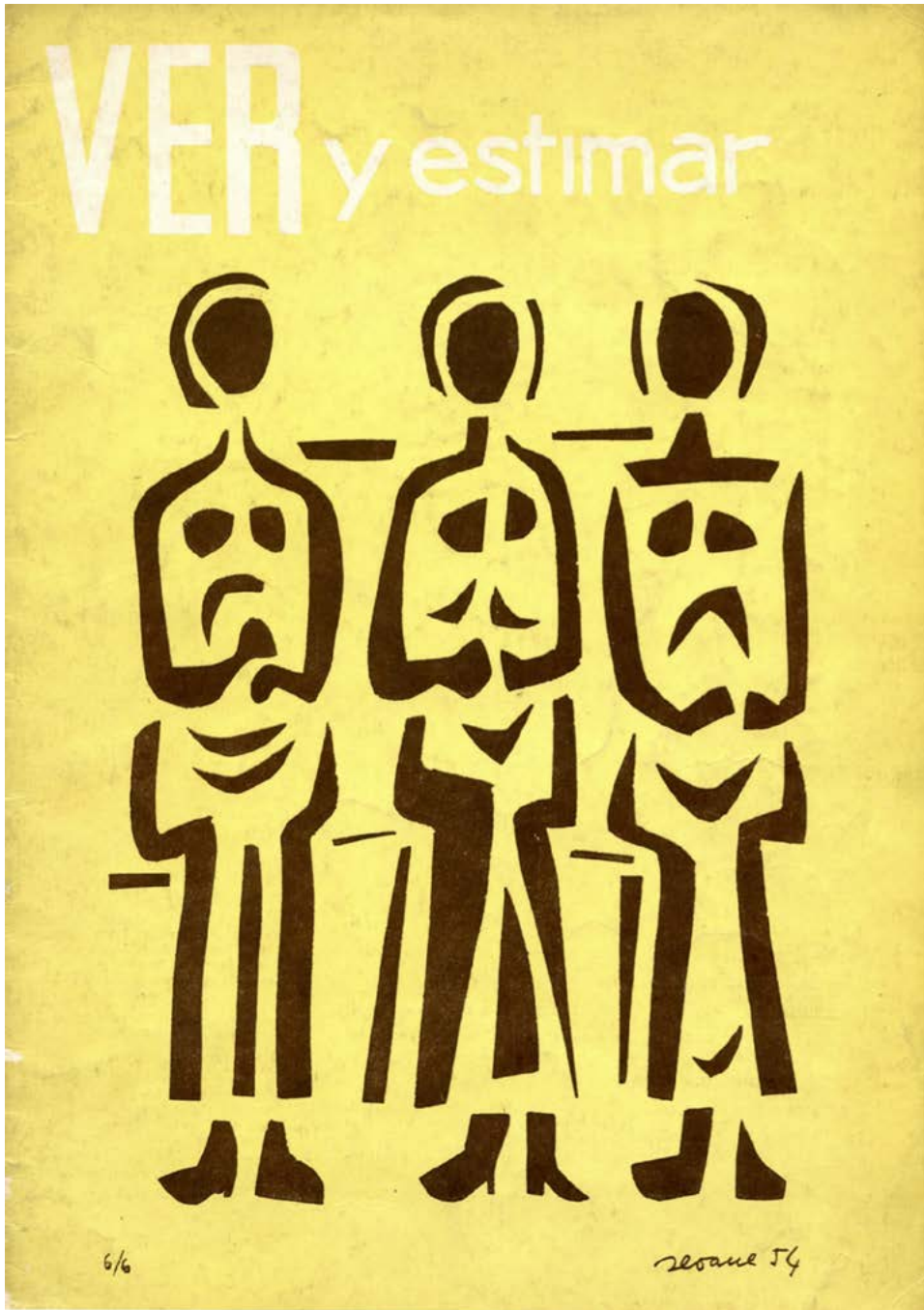


Figura nº 2: Tapa del número 6 (serie 2) de *Ver y Estimar* (1955), con estarcido de Luis Seoane. Cortesía del Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas.

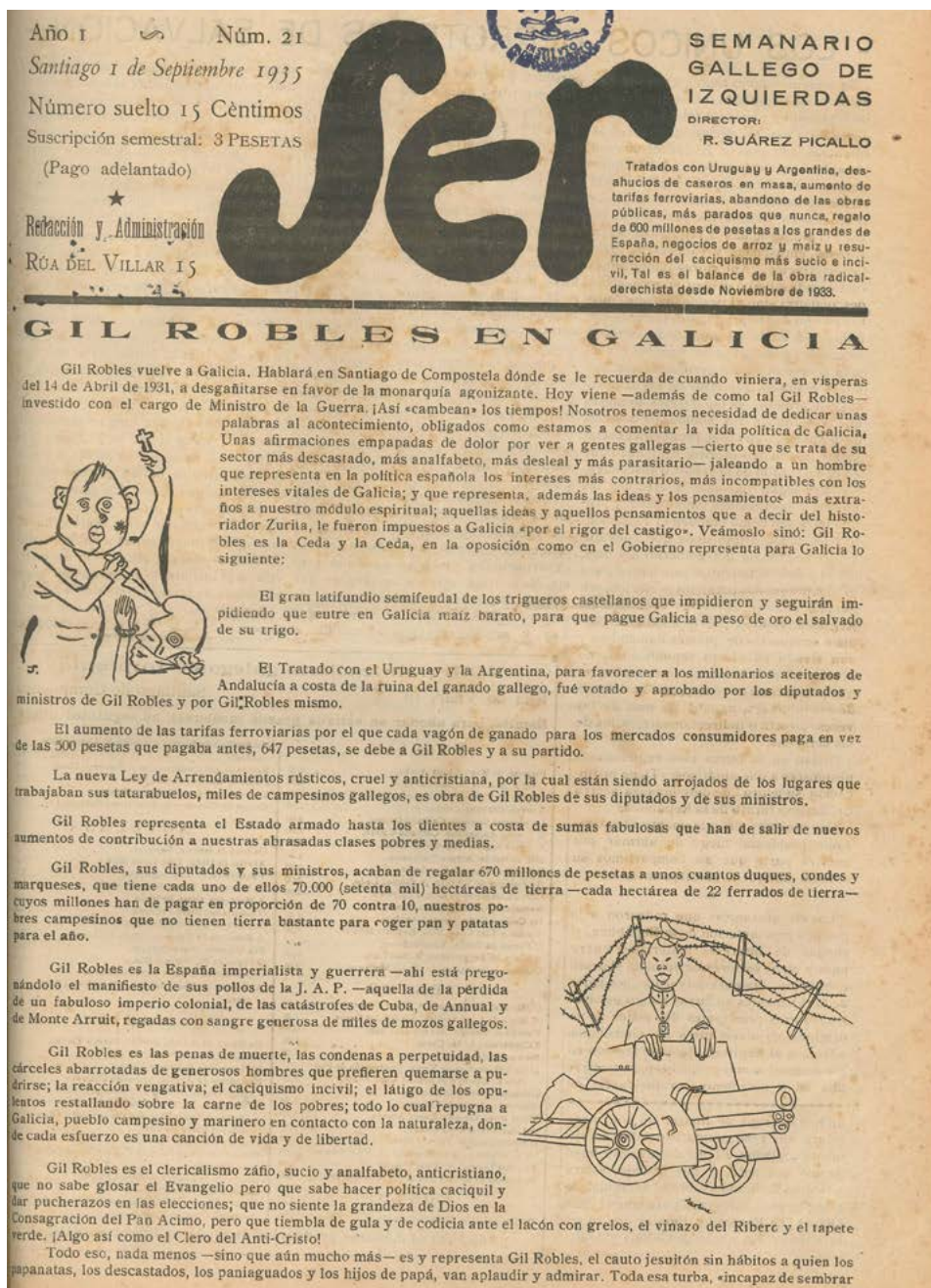


Figura nº 3. Portada de la revista *Ser* (número 21, 1935), con ilustraciones satíricas de Seoane referidas al político conservador José María Gil Robles. Cortesía del Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento.

Antes de desembocar en los años cincuenta, dedicaré unas líneas a bosquejar uno de los legados que Seoane reactivó constantemente a lo largo de sus cuatro décadas de vida posteriores al exilio y con el que, además, procuro ahondar en el diálogo del presente artículo con el conjunto del suplemento en el que se aloja: la fidelidad del exiliado argentino-gallego a unos ideales antifascistas, aún mucho después de pasado el *momentum* antifascista de los treinta y cuarenta.. Es necesario tener presente que lo hizo desde una Santiago de Compostela donde estaba disponible la imaginación de uno mismo como parte de los movimientos políticos y culturales europeos. La Compostela de las estimulantes interlocuciones surgidas alrededor de los cineclubes o las reproducciones de la obra de los vanguardistas rusos y alemanes que Seoane recuerda en las notas autobiográficas sobre sus años de juventud y escritas originalmente en los años cincuenta (Seoane 1991, pp. 40-44). Así, esta fase de la formación del joven Seoane –que se definía, a la altura de 1932, como “estudiante marxista” (en de las Casas 1932, p. 18)– no se puede entender sin tener presente su diálogo con el momento antifascista europeo de los años treinta, que propongo pensar como un movimiento de defensa en un doble sentido. Defensa, en primer lugar, frente a una amenaza; y defensa, en segundo lugar, de aquello que merece ser defendido.

En la primera de estas modalidades de defensa –que define el momento antifascista– se sitúa la primera producción gráfica del joven Seoane, aún en Galicia, pero también durante los primeros compases del exilio a la ciudad de su nacimiento. Son los años de una imagen artística que propongo pensar como el “expresionismo ácido” de Seoane, hecho de dibujos corrosivos protagonizados por esa amenaza de la que era necesario defenderse: una derecha española progresivamente fascitizada durante la convulsa década de los años treinta. Esta serie comienza con sus dibujos en las revistas *Claridad. Semanario de izquierdas desde Compostela para toda Galicia* (1933-1934) y *Ser. Semanario gallego de izquierdas* (1935), editadas ambas en Santiago de Compostela. La serie continúa en la cultura impresa porteña, teniendo su principal ejemplo en su colaboración regular para la sección “Mercado de las artes y las letras”, de la revista *Galicia* editada por la Federación de Sociedades Gallegas de la Argentina. Antes, a los pocos meses de su desembarco, Seoane reunió dibujos representativos de su expresionismo ácido para hacer con ellos el libro *Trece estampas de la traición*, editado por el abogado comunista Norberto Frontini, cómplice habitual en las aventuras porteñas del exiliado, a quien había conocido pocos años antes, durante un viaje del abogado argentino a Santiago de Compostela realizado con motivo de una función de su compañera, la recitadora Mony Hermelo (Seoane 1956a).

En la patria que Seoane tenía en la orilla oriental del Atlántico, la década de los treinta había estado definida también por el cambio, marcado por la recuperación del levantamiento militar como fórmula de intervención en la política nacional. En la Argentina, el golpe con el que fue derrocado Hipólito Yrigoyen, en septiembre de 1930, inauguraba una larga “década infame” –la que va de 1930 a 1943–, caracterizada

por el fraude electoral, la corrupción política y la alta tasa de desempleo (Terán 2008, p. 229). En este contexto, se da lo que Ricardo Pasolini considera una internacionalización de la política argentina, dinámica en la que “las referencias a modelos de organización social y política externos se vuelven moneda corriente en las ficciones orientadoras del destino de la nación” (Pasolini 2005, p. 405). El auge de los fascismos en Europa como respuesta a la crisis abierta con el colapso de las bolsas desde 1929 era, obviamente, un referente presente en la imaginación de la política local, tal y como muestra el recurso a la noción “fascismo criollo” en los años treinta, en cuanto una herramienta con la que la oposición a los gobiernos militares de José Félix Uriburu (1930-1932) o Agustín Pedro Justo (1932-1938) equiparaba la situación política local con los fascismos europeos (Bisso 2005, pp. 44-45).

La historia de la respuesta dada por la disidencia local a las corruptas élites políticas del “fascismo criollo” tiene un episodio relevante en la creación en Buenos Aires, en junio de 1935, de la Asociación de Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), nacida en medio de un proceso de galvanización de una oposición amplia a los fascismos. Teniendo en cuenta que esta asociación tomó forma en un momento del campo cultural argentino –marcado por la proliferación de revistas en las que “la política se convirtió rápidamente en una marca de identidad” (Wechsler 2009, p. 250)–, resulta lógico que, ya en enero de 1936, saliera a la calle el primero de los ocho números de la publicación orgánica de la AIAPE, *Unidad. Por la defensa de la cultura*. La revista se convirtió en un espacio fundamental para la articulación del momento del arte argentino marcado por una “recuperación intensa de la figuración puesta en tensión entre el expresionismo y algunos rasgos de lo surreal” (Wechsler, 2009, p. 246), unos lenguajes que facilitaron la incorporación de Seoane como una de las firmas que contribuyeran con su gráfica a las páginas de *Unidad*. En su caso, lo hizo con uno de los dibujos de *Trece estampas de la traición*, en el que el dramatismo es llevado al extremo por los ojos abiertos del cadáver que yace en lo que podría ser la cuneta de un camino cualquiera, abonada su tierra con sangre. Sin embargo, la capa y el sombrero “tricornio” –característico de agentes de la Guardia Civil, como aquellos que dan la espalda al cadáver en el dibujo de Seoane– remiten a la guerra civil española, el “Fascismo” al que hace referencia el título del dibujo publicado en *Unidad*.

Este momento ácido de la trayectoria de Seoane, que había dialogado con los antifascismos españoles igual que lo haría con los argentinos, fue progresivamente cambiando su tonalidad al hilo del avance de las tropas aliadas hacia el triunfo en la Segunda Guerra Mundial. Este avance generó un entusiasmo en los exilios antifascistas al que no fueron ajenos los exiliados de la Guerra Civil. Entonces, por recuperar las aludidas dos dimensiones de defensa que considero definitorias del momento antifascista de los años treinta, la energía deja de centrarse en defenderse *de algo*, para pasar a poner el énfasis en defender *algo*. Pero, ¿qué era aquello que había que defender frente a la amenaza fascista? ¿Qué era aquello que había que resguardar para hacerlo persistir más allá de la oscuridad de los años de la metralla?



Figura nº 4. Portada de la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura* (1937), con dibujo de Seoane. Cortesía del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI).

DE MAR A MAR

Revista Literaria Mensual

AÑO I NÚM. 1

DICIEMBRE 1942



SUMARIO

"DE MAR A MAR" ● HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ, dibujo de MANUEL COLMEIRO ● EL RAYO QUE NO CESA, selección de sonetos de MIGUEL HERNÁNDEZ ● ÉGLOGA FÚNEBRE a la memoria de Miguel Hernández, por RAFAEL ALBERTI ● Y NUESTRA BREVE VIDA RODEADA ESTÁ DE UN SUEÑO por EDUARDO MALLEA ● DE CÓMO VINO AL MUNDO FÉLIX MURIEL por RAFAEL DIESTE ● EL VALLE DEL PARAÍSO por ARTURO SERRANO PLAJA ● *Notas* de JOSÉ OTERO ESPASANDÍN, ARTURO SERRANO PLAJA, LORENZO VARELA ● *Sección Gráfica*: Fotografía de guerra; Retrato de TOULOUSE LAUTREC; De un mar a otro; MASSACCIO: Adán y Eva expulsados del Paraíso; RENOIR: Desnudo.

Figura nº 5. Portada del primer número de la revista *De Mar a Mar* (1942), con dibujo de Seoane. Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

Una respuesta posible se ensayó en los siete números de la revista *De Mar a Mar* (1942-1943), que se erigió en punto de encuentro entre la intelectualidad antifascista local y varios exiliados europeos, entre los que se cuenta Seoane en su condición de artista. La respuesta allí articulada postulaba la virtud humana, la belleza frente a la barbarie, como un legado ineludible para construir las avenidas que debía transitar la humanidad a la salida de la lucha contra la amenaza fascista. Las imágenes que Seoane aportó a la revista se vincularon con esta preocupación y fueron emblemáticas del comienzo de una nueva etapa en su trayectoria artística. Se trata de un ciclo en el que recurrió a la estética clasicista para retratar figuras que situó en contextos de cohabitación incontaminada con una naturaleza representada por piedras, playas y mares. Retrató, así, una época que puede ser cualquier época, como aquella que estaba por venir tras los años oscuros de las guerras.

El artefacto emblemático de este momento clasicista, que yo llamaría el de la defensa de la virtud humana a través de la exaltación de la belleza, es el álbum *Homenaje a la torre de Hércules* (1944), compuesto de cuarenta y nueve dibujos de marcado carácter lírico. Dibujos en los que tiene un indiscutible protagonismo la figura humana, ya sea en las evocaciones de un mundo premoderno –realizadas a través de prácticas colaborativas de labranza y pesca–, o bien en aquellos dibujos que presentan figuras fuera del tiempo, sentadas o apoyadas en una piedra. A veces, estas mujeres y hombres aparecen de espaldas a nosotros, mirando el mar, como hacía la mujer que Seoane dibujó para el primer número de *De Mar a Mar*. Figuras que buscaban, quizás en la espuma de las olas, respuestas a preguntas fundacionales forzadas por la brutalidad de la década anterior. La composición de esas imágenes en las que las mujeres y los hombres desnudos aparecen fuera de época alguna, en contacto solo con la naturaleza, nos lleva a pensar en el vínculo fundacional que las une con el medio que las rodea. Conduce, sugiero, a pensar solo en esas mujeres y esos hombres en relación con su época, que no es ningún tiempo pero podría ser cualquiera, como la del público que las mira o, quizás, la que imagina como venidera el artista que las dibujó.

El libro fue objeto de un notable reconocimiento como fue su inclusión en la muestra International Exhibition of Book Illustration, 1935-1945, organizada por el American Institute of Graphic Arts (AIGA) en la neoyorkina Pierpont Morgan Library & Museum entre septiembre y octubre de 1946. Fue una exposición comisionada por una voz destacada de la bibliofilia en el Atlántico Norte, el profesor de *Book Arts* de la Columbia University, Hellmut Lehman-Haupt (1903-1992), quien anticipó en el texto introductorio del catálogo el recurso a la belleza como bifurcación frente a la barbarie, toma de posición que estuvo en el origen de la muestra en la que Seoane fue el representante de la ilustración libresca argentina: “the strength and beauty of these volumes was stronger than the many enormous obstacles which loomed in the path of their realization (...) the really important thing almost everywhere was to have the things of beauty and spirit go on existing with as little interference as possible” (Lehman-Haupt 1946, p. 9).



Figura nº 6. Dibujo de *Homenaje a la Torre de Hércules* incluido en el catálogo de la exposición *International book illustration 1935-1945*.

Cortesía del American Institute of Graphic Arts (AIGA).

OTRO DESALOJO DE LA HISTORIA

El final de la guerra trajo la vuelta a casa para los antifascistas italianos o alemanes, pero no así para los exiliados de la dictadura franquista. Estos se encontraron en un contexto que sugiero llamar el de un “desalojo de la historia”, que venía dado, en primer lugar, por su difícil encaje en un ciclo histórico que procuraba huir a las carreras del pasado, catapultado por la narrativa de posguerra. En esta situación, las exiliadas y los exiliados eran un cuerpo extraño, incómodo, que recordaba constantemente la persistencia de la guerra, aún en un Atlántico Norte que pretendió marcar el paso de un nuevo ciclo histórico definido por la combinación de extractivismo feroz, neoliberalismo económico y ampliación moderada de derechos sociales. Para el caso particular de Seoane y el grupo articulado a su alrededor, el desalojo tuvo incluso otra dimensión: el rechazo que sufrieron de parte del galleguismo que sobrevivió a la dictadura franquista y que bloqueó la propuesta de un republicanismo galleguista de izquierdas, formulada por Seoane y sus compañeros de ruta.

Mediada la década de 1950, el período de mayor actividad literaria de Seoane –casi toda ella en lengua gallega–, el Centro Gallego de Buenos Aires albergó un Congreso de la Emigración que hizo patente, a ojos de Seoane, la falta de espacio –el bloqueo,

podría decirse– del proyecto que él mismo trató de articular por aquel entonces, a través de instituciones como eran la revista *Galicia Emigrante* (1954-1959), la audición radial del mismo nombre (1954-1971), la Asociación Gallega de Universitarios, Escritores (AGUEA, 1956) y la editorial Citania (1957-1963). Alrededor de estas instituciones, impulsadas por el tenaz exiliado, se articuló un proyecto inspirado por la experiencia de la cultura de masas disponible en la metrópolis porteña, donde fórmulas como el radioteatro o la literatura de folletín fueron puestas al servicio de un galleguismo republicano de izquierdas que no encontró su espacio en el escenario, aun marcadamente transatlántico, del galleguismo de los años cincuenta (García Martínez 2021a, pp. 155-226). Un proyecto que no se puede pensar desconectado de la renovación de los debates sobre cultura nacional-popular en la Argentina del primer peronismo dinamizados, en parte, por la introducción del pensamiento de Antonio Gramsci realizada por Héctor Pablo Agosti (Petra 2017, pp. 259-265), a quien Seoane ya calificaba, en mayo de 1952, como un “ensayista extraordinariamente interesante” (Seoane 1952b).

El proyecto para una educación popular del grupo de emigrantes y exiliados articulados en torno a Seoane imaginó dos objetivos. El primero era galleguizar las juventudes emigradas –no necesariamente de primera generación–, apegadas afectivamente a la tierra de sus antepasados, pero desconectadas de las luchas abiertas para la mejora de la situación política gallega. El segundo, más ambicioso, consistió en llevar su mensaje a dichas juventudes que, impulsadas por la recuperación de la actividad editorial en lengua gallega –con la creación de las editoriales Colección Benito Soto (1948), Bibliófilos Gallegos (1949) y, sobre todo, Galaxia (1950)–protagonizaron el resurgir de la cultura gallega en los años cincuenta, tras más de una década de silencio forzado por la dictadura franquista.

En lo que hace a la posición que defendieron los intelectuales de *Galicia Emigrante*, en la encrucijada que fue la década de los cincuenta para la historia intelectual del galleguismo, estos procuraron establecer una cuña capaz de interrumpir las desgastadas relaciones entre los dos grupos que venían protagonizando el galleguismo transatlántico de la larga década de dictadura franquista. Grupos formados, en su mayoría, por antiguos militantes del Partido Galeguista de preguerra. A la altura de los años cincuenta, el contingente de estos compañeros que se había visto forzado al destierro estuvo principalmente organizado desde el Río de la Plata, alrededor del Consello de Galiza; mientras que los que se habían quedado en Galicia se articularon en torno a la Editorial Galaxia. La propuesta de la gente de *Galicia Emigrante* se orientó hacia un galleguismo de izquierdas fuertemente vinculado con el legado republicano –tanto a través de la memoria de los mártires de la Segunda República en Galicia como de la reivindicación de la educación popular que tanta importancia había tenido, también en Galicia, en los años que precedieron a la Guerra Civil–. En este contexto, el bloqueo del proyecto de *Galicia Emigrante* respondió, en gran medida, a la lectura que los dos grupos de viejos galleguistas hicieron del momento geopolítico, tal como queda claro en dos documentos intercambiados a finales de los cincuenta (Informe 1957, Informe 1958).

El texto enviado desde Galicia está atravesado por un fuerte anticomunismo en el que la militancia –o simpatía– comunista de varios de los integrantes del grupo *Galicia Emigrante* fue el punto de partida para espurias lecturas de corte psicologista sobre las razones que informaban la acción de unos izquierdistas porteños acusados, allí, de resentimiento, ambición desmedida y desviaciones psicológicas varias (Informe 1957). En realidad, se trataba de una cuestión de reconocimiento, pues en ningún momento se reconocía la posibilidad de una opción política diferente a un galleguismo concebido como espacio estable, impermeable al cambio histórico. Un movimiento en el que los carnés ya habían sido repartidos en los años veinte y treinta y era la pertenencia a este grupo fundacional –o la validación recibida de manos de antiguos miembros– el elemento que confería la legitimidad galleguista, independientemente del valor que la contribución de los recién llegados pudiera tener. Así lo expresa, con claridad, un pasaje del informe enviado desde Galicia, donde se afirma, en referencia a la gente de *Galicia Emigrante*, que “o seu ouxetivo primordial será iste: infiltrarse no galeguismo ou suplantalo” (Informe 1957).

Aquella parte de las acusaciones a la gente de *Galicia Emigrante* –relacionadas con el anclaje de estos en el mapa de la geopolítica occidental– no fueron del todo desencaminadas. Así puede apreciarse si pensamos, para el caso del exiliado argentino-gallego, en tomas de posición como fue su viaje a París, en la primavera de 1949, para participar en el Segundo Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, organizado por la Internacional Comunista y al que se unió en la condición de representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (García Martínez 2021, pp. 89-91). Pocos años más tarde, en 1953, Seoane fue también uno de los firmantes de la convocatoria al Congreso Argentino de Cultura (CAC) (Pasolini 2005, p. 428), órgano dinamizado por un colectivo que Ricardo Pasolini definió como los “intelectuales ligados a la experiencia de la cultura antifascista de corte comunista” (2013, p. 146).

Tampoco estuvo Seoane desconectado de la evolución del Partido Comunista de España, pues un dirigente destacado, Santiago Álvarez (1913-2002), contó al exiliado entre los asistentes a un encuentro con una serie de intelectuales con los que Álvarez había despachado a su paso por Buenos Aires, en julio de 1960, y “entre los cuales”, en palabras del dirigente comunista, “tiene nuestro P. bastante simpatía” (Santidrián Arias 2008, p. 582). Por otra parte, resulta lógico el fervoroso anticomunismo que atraviesa el informe enviado desde Galicia si pensamos que, con el paso de los años, destacados integrantes del grupo allí articulado alrededor de la editorial Galaxia –como Domingo García-Sabell y Ramón Piñeiro– se convirtieron en miembros activos del Congreso por la Libertad de la Cultura, el gran órgano de propaganda anticomunista financiado por la Central Intelligence Agency (CIA) estadounidense (Amat 2016, p. 380; Glondys 2012, pp. 210-211).

Frente al contexto creado por los desencuentros con el viejo galleguismo transatlántico, a mediados de los años cincuenta, Seoane percibió con claridad aquello que había escrito Bourdieu sobre cómo la “fuerza ilocutiva” del mensaje, su capacidad para desencadenar acción a raíz de la palabra, venía dado, mucho más que por valores relativos al mensaje en sí, por las condiciones de posibilidad desde las que este era emitido (Bourdieu

1991, pp. 103-159). El estado de las cosas resultó, para Seoane, en unos últimos años cincuenta del siglo pasado, en los que se intensificó la percepción de su desconexión con la historia a la que se pensó orgánico, una suerte de *desalojo de la historia*, como he llamado al régimen de historicidad que rige este período de su biografía (García Martínez 2021).

ALGUIEN VENDRÁ... SEOANE, EN DIÁLOGO CON WALTER BENJAMIN

En el momento de crisis, que son los últimos años cincuenta, Seoane se fue incorporado a un arcón de los pasados rotos, que quedan en estado de letargo, esperando a que alguien, desde los márgenes de la historia fijada en los relatos exitosos, viniera a recuperar aquello que había sido relegado al registro de las herejías y que, para el exiliado, eran solo caminos pendientes de exploración. Así lo expresó, a finales de 1957, en una de las audiciones radiales de *Galicia Emigrante*:

Alguien vendrá que recogerá esos nombres que ahora evocamos nebulosamente. Seleccionará fielmente hechos y datos, controlará fechas y contará con toda verdad sus vidas. Serán los niños del país gallego del futuro los que querrán imitarles, igualar su dignidad, su desinterés, sus muertes (...) porque cada pueblo exalta y recrea, cada vez adornándolos con nuevas prendas, sus propios santos y héroes. (Seoane 1959c)

El régimen de historicidad bosquejado en este pasaje remite al uso que Seoane hizo de la imaginación histórica como salida a momentos de crisis personal, a los que respondió mediante una filosofía de la historia que pone el énfasis en la dimensión performativa que el relato sobre el pasado pueda tener, por encima del valor que le otorga a la precisión en los procedimientos de creación de evidencia. La segunda mitad de los años cincuenta fue para Seoane un “instante de peligro” (*Augenblick der Gefahr*), por usar el término con el que Walter Benjamin se refirió a esos momentos en los que una llamarada aparece ante nuestros ojos en la forma de una versión elusiva y fugaz del pasado que nos impele a una actitud proactiva consistente en “encender en el pasado la chispa de la esperanza”, ya que “el peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma”, de manera que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin 2008, p. 40).

La respuesta de Seoane al “instante del peligro” que fue, para él, el desalojo de la historia en los años cincuenta, tiene un punto de partida común con el pensamiento de Benjamin y con el de muchos otros intelectuales educados en una sensibilidad romántica, desde la que se rebelaron contra el positivismo y la teleología del progreso que vivía uno de sus momentos de auge en la Europa de entreguerras. Un romanticismo entendido, tal y como lo formula Michael Löwy, “no como simple escuela literaria de principios del siglo XIX, sino como una de las formas esenciales de la cultura moderna” o, más bien, como “una forma autocrítica de la Modernidad, una protesta contra la civilización industrial/capitalista moderna en nombre de ciertos valores del pasado”

(2015, p. 33), en nombre de valores “pre-modernos (pre-capitalistas)” (Löwy 2015, p. 134). Unos valores premodernos que Seoane asoció, como se ha mostrado más arriba, con las prácticas colaborativas exaltadas desde los dibujos de *Homenaje a la torre de Hércules*, hasta las portadas de *Galicia Emigrante*, sin olvidar el lugar privilegiado que reservó a esta dinámica social en el gran mosaico de su pensamiento que fue el proemio colocado al principio de su primer libro de poesía, donde dejó escrito que “as grandes aicións históricas galegas foron de caraiter colectivo, cicáis deica hoxe como perduración das formas elementaes de vida do medioevo” (1952a, p. 10).



O PASADO

Quenes quer o esquecemento,
afogar os recordos,
que tamén nos esquezan.
Tampouco acorden o noso nome,
esto ou aquilo,
unha anécdota calquera,
a lembranza da amizade,
o berro común do pasado.
Cuiden o noso nome
á preta cova dos mortos
que eles queren olvidar.
Boten o noso apelido
sílabo a sílabo,
letra por letra,
tras a cerca do caveiro común.
Alancen entre isas cinzas
a bandeira que un día erguemos xuntos,
os fantasmas de aqueles mortos
que esquecéndolos voltan a matar.
De calquer xeito,
aínda así,
tampouco podrán esquecer esta segunda morte.
Alguén, sen arrepiarse,
coidadoso de honrar ós mortos,
non sabemos quen,
con seguranza aínda non nacido,
fará memoria.
Herdará no seu sangue o recordo
e ofrecerá
nos petos das ánimas
un novo amor á liberdade.
Nós acordárcenos sempre,
aínda dende a fosa,
no caveiro,
en Santa Compañía pol-os camiños,
despois de moitas veces mortos.

Figura nº 7. Poema “O pasado” e ilustración original de Seoane para o libro *As cicatrices* (1959).

Cortesía del Instituto da Lingua Galega (ILG), Universidade de Santiago de Compostela.

Partiendo del marco construido en las líneas anteriores, me resultan atractivas las posibilidades que abre el establecimiento de un diálogo entre, por una parte, los textos en los que Seoane metabolizó la respuesta al “instante del peligro” que fueron para él los años cincuenta y, por otra, el romanticismo restaurador del Walter Benjamin que reservó un lugar privilegiado en su concepción de los procesos revolucionarios a la reflexión sobre la búsqueda de temporalidades bifurcadas de un presente hecho de

“tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin 2008, p. 51). Un diálogo, entonces, entre los textos literarios que Seoane escribió a finales de los años cincuenta y la filosofía de la historia que Benjamin contrapuso al historicismo y que Enzo Traverso define como “a vision of history as an open temporality”, en la que “the past was at the same time permanently threatened and never altogether lost; it haunted the present, and could be reactivated” (2021, p. 385). Precisamente en la reactivación de esos pasados, Seoane construyó una figura clave en su respuesta a la crisis de los últimos años cincuenta, como fue el cronista profético que había de salvar las luchas justas arrojadas a las cunetas de esa avenida tétrica que es la historia de los vencedores. Un cronista que debía reactivar los pasados merecedores de ser revividos en la lucha por el presente, como era el de los propios exiliados, cuyas vivencias Seoane había evocado, en un desgarrador editorial escrito para la revista *Galicia Emigrante*, como “una historia para ser contada, de fantasmas o de desaparecidos” (Seoane 1957).

Este cronista profético que estaba por venir apareció en el último de los tres poemarios publicados por Seoane en la década de los años cincuenta, *As cicatrices*, en un poema que lleva significativamente el título de “O pasado”. La composición conecta con otro elemento clave de la temporalidad abierta formulada por Walter Benjamin en la sexta de las tesis sobre la historia, como era el desasosiego al que están condenados los muertos mientras sus verdugos sigan venciendo. Este desasosiego fue evocado por Seoane a través de la segunda muerte causada por el olvido, dentro de una formulación que guarda cierta homología, sugiero, con el pasaje citado más arriba de la tesis sexta donde Benjamin defendía que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (2008, p. 40). En el iracundo poema de Seoane, escrito a través de la herida abierta de su desalojo de la historia, existe, sin embargo, una línea de fuga hacia el futuro, constituida, precisamente, por el cronista profético que habría de salvar seguramente en el futuro las causas merecidas de reactivación, incluida la suya: “Alguén, sen arrepiarse, / coidadoso de honrar ós mortos, / non sabemos quen, / con seguranza aínda non nacido, / fará memoria. / Herdará no seu sangue o recordo / e ofrecerá / nos petos das ánimas / un novo amor á libertade” (Seoane 1959a, p. 17). Es precisamente este cronista una figura clave en la articulación de esa historia abierta en la que los pasados puedan ser trasplantados a otro momento más propicio para su florecimiento, una concepción abierta en la que los muertos matados sucesivas veces, a través de los olvidos, están a la espera de que llegue el momento de la resurrección que ejecutará ese “Alguén” venidero: “Nós acordaremos sempre, / aínda dende a nosa fosa, / no caveiro, / en Santa Compañía polos camiños, / despois de moitas vegadas mortos” (Seoane 1959a, p. 17).

En los márgenes, en las cunetas –por conectar con el más reciente episodio de asesinato masificado en las historias de los pueblos del Estado español– yacen proyectos truncados de emancipación colectiva pendientes de ser recuperados, y su valor no debe ser medido en función del éxito que tuvieron en su día, sino de la operatividad que su memoria pueda tener hoy para el desencadenamiento de futuros mejores. Aquí

se puede establecer una conexión con la “memoria del futuro” con la que Enzo Traverso relee una línea de pensamiento romántico dentro del marxismo de la Europa de entreguerras, que él define como la “melancolía de izquierdas”, consistente en una relación con el pasado en la que “rather than a regime or an ideology, the lost object can be the struggle for emancipation as a historical experience that deserves recollection and attention in spite of its fragile, precarious, and ephemeral duration” (2016, p. 52). Se trata de una “memoria del futuro” propia de una versión marxista de la historia, en la que “we had to inscribe the events of the past in our historical consciousness in order to project ourselves into the future” (2016, p. XIV).

La escritura de Seoane de los años a los que aquí vengo aludiendo deja varios ejemplos de un sostenido esfuerzo por la articulación de este tropo, como son el citado poemario *As cicatrices* (1959) y, sobre todo, la obra de teatro *La Soldadera* (1957). La pieza se sitúa en el levantamiento popular contra los poderes feudales de la Galicia medieval que fue la primera guerra *irmandiña*, acontecida cuando, entre 1431 y 1437, los vasallos se agruparon en torno al liderazgo de algunos hidalgos para formar la *Irmandade Fusquenlla* y rebelarse contra las condiciones a las que los tenían sometidos los señores feudal. La de los *irmandiños* es una lucha popular vista por Seoane, desde el “instante de peligro” que fueron para él los últimos cincuenta, como un momento de “oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (Benjamin 2008, p. 55). Uno de esos momentos en los que el presente fuerza nuestra mirada hacia el pasado y nos obliga a sacar, del *continuum* de la historia, luchas que deben ser redimidas para así salvarlas y, al mismo tiempo, salvarnos nosotros al encontrar allí hojas de ruta hacia posibles futuros mejores.

En *La soldadera*, convirtió una de las grandes revoluciones de la Galicia medieval, la primera de las guerras *irmandiñas*, en el escenario de una trama protagonizada por esa versión femenina del trovador que fue la soldadera. Al convertir a Minia, la soldadera, en el personaje central de la obra, el autor revirtió la visión negativa de este personaje en la lírica medieval gallego-portuguesa (Vázquez García 2018, pp. 110-120), que estaría fundamentada en el hecho de que la soldadera “corporiza uma ideia ou fantasia comum relativa à ameaza do incontrolável (por sempre desconhecido) fenómeno da sexualidade feminina” (Ferreira 1993, p. 162). Frente a esta tendencia, Seoane transformó a Minia en portadora del mensaje sobre cómo hay, en las luchas perdidas del pasado, aprendizajes pendientes para aquellas en las que tendrá lugar la batalla por el presente. Al fin y al cabo, siguiendo de nuevo a Traverso, melancolía de izquierdas “does not mean lamenting a lost utopia, but rather rethinking a revolutionary project in a non revolutionary age” (2016, p. 20).

Con Minia, Seoane escenificó el proceso mediante la cual el cronista que estaba por llegar pone delante de los habitantes del presente las razones que el pasado tiene para llamar al levantamiento en nombre del bien común. En lo que considero una refracción a la escritura dramática de su concepción de la historia como una temporalidad abierta, Minia media en *La soldadera* entre los guerrilleros *irmandiños* agrupados a las

afueras de la Compostela medieval y aquellos que debían unirse a la revuelta desde dentro de la ciudad. Pero, además, ella está acompañada, en todo momento, por tres campesinos llegados del presente en el que la obra está escrita, la Galicia franquista. Seoane situó a Minia en medio de los dos momentos históricos que la obra presenta unidos en una relación dialéctica: ella juega un papel en el levantamiento *irmandiño*, al ser la encargada de transmitir las consignas de los guerrilleros a los cómplices que debían alzarse desde dentro de la ciudad, pero se encarga también de poner a los habitantes del presente ante las razones que el pasado tiene para llamarlos a la desobediencia. Así lo muestra una de las muchas llamadas de atención que Minia dirige a los campesinos llegados de la Galicia del siglo xx:

Esto pasó hace mucho tiempo y pasa ahora. No existe el tiempo, sólo existe cuando queremos que exista. El tiempo también lo inventamos nosotros. Este es tu tiempo. Cualquier tiempo en un país, si de verdad se vive, es tu tiempo. Tú vives en nuestro tiempo y éstos que dejamos, y aquellos que luchan en la montaña, viven lo que tú crees tu tiempo y ellos llaman futuro. (Seoane 1957a, p. 49)

Me resulta inevitable, al leer este pasaje, acordarme de otro concepto clave de los textos que Benjamin escribió en los primeros meses del parisino 1940 (Witte 2002, p. 232), respondiendo al angustioso escenario abierto por su internamiento, durante finales de 1939, en un campo de concentración, a causa de la condición de apátrida que le había impuesto el gobierno nazi, retirándole el pasaporte alemán por su condición judía. El concepto de Benjamin evocado por el pasaje arriba citado es el del “tiempo del ahora” (*jetztzeit*), una serie de momentos de una genealogía que tiene actualidad, que apelan al presente, a pesar de haber acontecido hace cien, doscientos, mil o veinte años (Benjamin 2008, p. 51-52). En la obra de Seoane, el levantamiento, la energía colectiva que propicia el levantamiento, aparece como cargado de “tiempo del ahora”. Así, a pesar de que la *Irmandade Fusquenlla* acabó siendo derrotada por los poderes de la Iglesia y los nobles, la pieza de teatro no cubre toda la historia. La trama se cierra cuando las avanzadas *irmandiñas* son repelidas por las fuerzas leales al arzobispado compostelano, a las afueras de la ciudad. Entre los heridos está una Minia moribunda a la que lloran sus compañeros. En medio de este clima lúgubre, será uno de los personajes que simbolizan la experiencia en la obra, el “campesino mayor”, quien articule el proceso de toma de conciencia que los habitantes del presente habían completado de la mano de un cronista profético, encarnado aquí por la Minia que cumplía así su cometido:

Déjala, déjala. Es seguro que [se] va a curar. Lo entendimos todo. Nos quedamos contigo, con ella y con todos. Nos quedamos a lo que Dios quiera, a luchar. Ella sanará y ganaremos esta guerra. No sabemos cuándo, pero la ganaremos. No importa que seamos nosotros quienes la ganen o nuestros hijos, pero la ganaremos. Estamos ganándola, aunque a cada nueva generación aparente no importarle. Estamos ganándola desde hace muchos siglos. Desde que se inició, no sabemos cuándo. (Seoane 1957a, p. 61)



Figura nº 8. Grabado de la soldadera María Balteira, realizado por Seoane e incluido en el álbum *María Pita y tres retratos medioevales* (1944). Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

La soldadera aparece como un ejemplo de ese cronista profético en el que creyó Seoane para seguirle encontrando sentido al legado que él mismo estaba construyendo. Es una cronista que no pertenece a ningún tiempo histórico, sino que podría aparecer en cualquier momento para desde allí contribuir a intervenir el presente, con el objetivo de fundar futuros mejores.

CONCLUSIONES

Al situar *La Soldadera* en el bajo medievo, Seoane acudió a un escenario habitual para sus ejercicios de reactivación romántica y enlazó con una línea hegemónica en el nacionalismo gallego del siglo xx como es el recurso, para la imaginación de una tradición propia, a un medievalismo entendido como “modo dinámico o dialéctico de concebir la identidad nacional”, un medievalismo que “se fundamenta en actitudes y comportamientos sociales, en luchas y conflictos entre clases, en proyectos de futuro elaborados por aquellos antepasados” (Villares 2019, p. 165). Con *La Soldadera*, Seoane volvió al mismo medievo en el que situó varios de los relatos que componen su único libro de narraciones (Seoane 1948), idéntico escenario de muchos de sus dibujos y grabados. Para llegar hasta la Edad Media, Seoane y los nacionalistas gallegos que lo antecedieron en esta línea de imaginación histórica debieron saltar sobre la Edad Moderna, época de poca fortuna dentro de la historiografía nacionalista por ser el momento en el que se produjo la anexión duradera de Galicia a España y por ser, asimismo, el tiempo de un progresivo abandono de una lengua que dejó atrás el esplendor literario de la lírica medieval para entrar en los *séculos oscuros*, como se les conoce en la historiografía literaria gallega (Barros 1994).

Precisamente, en una forma desvariada de la racionalidad moderna, como eran los tribunales de la Santa Inquisición, situó Seoane la segunda de sus obras de teatro, *El irlandés astrólogo*, con la que puso el colofón a su década de mayor actividad literaria realizada, en su mayoría, en lengua gallega. La obra se centra en la figura de Patricio Sinot –o Patrick Sinnot, en su nombre original–, un católico irlandés que había llegado a Compostela, en los últimos años del siglo xvi, huyendo del protestantismo pujante, también en Irlanda, durante los períodos isabelino y jacobino. En su primer exilio, Sinot llegaría a obtener una cátedra de artes en la Universidade de Santiago de Compostela, antes de ser acusado por la inquisición de prácticas nigrománticas y ser obligado a abandonar la ciudad, tras un proceso inquisitorial marcado por las torturas físicas y psicológicas. El texto está lleno de reflexiones sobre la condición de liminariedad de transterrados como el propio Seoane o el protagonista de la pieza. Hacia el final, Sinot le explica a su compañera, Áurea –quien lo acompaña en el que es, para ella, el primer exilio y, para Sinot, el segundo–, que “el presente es este, tú, yo y el pasado” (Seoane 1959b, p. 39).

Con la publicación, en noviembre de 1959, de *El irlandés astrólogo* –solo un mes después de que viera la luz su último poemario, *As cicatrices*–, Seoane cerró dos décadas de vida adulta intensamente dedicadas al trabajo sobre la hoja impresa. Abrió, enton-

ces, un nuevo periplo vital en el que su actividad estuvo cada vez más orientada a una obra artística que recibió, en los sesenta y setenta, un notable reconocimiento nacional (argentino) e internacional. El segundo guión teatral escrito por el exiliado argentino-gallego concluye un período de brumas que, sin embargo, fue también abundante en ráfagas de luz, muchas veces constituida por llamaradas de entusiasmo, nacidas de esa temporalidad abierta en la que el presente aún podía ser salvado a través de la lucha por los pasados dolientes. Aún en 1970, Seoane presentó el Museo Carlos Maside como una institución cuyo cometido consistía en “ofrece[r], a la vista del público, la riqueza de las herejías, de los cuidados de las insatisfacciones. En las heterodoxas, en los levantamientos, en las muchas clases de luchas por el progreso de la colectividad reconocemos la historia de la cultura” (Seoane 1970, p. 15).

La experiencia del borde constituye la segunda piel de un Luís Seoane que ha sido demasiadas veces leído a través de esforzados ejercicios de énfasis en su *argentinidad* o su *galleguidad*, cuando es en el intersticio que media, en el borde, donde el pensamiento del romántico Seoane se muestra como un lúcido legado de la creativa respuesta con la que se defendieron ante la adversidad los desterrados, esos ciudadanos relegados a las cunetas de las historias de los vencedores, también a las del siglo xx y aún a las del XXI. Leído haciéndole justicia a la importancia que la experiencia del borde tiene en él, la voz de Seoane se abre al diálogo sobre problemas centrales del pensamiento occidental del siglo xx como es, para el caso aquí estudiado, la relación dialéctica entre imaginación histórica y movilización para la defensa del bien común.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- AMAT, J., 2016. *La primavera de Múnich*. Barcelona: Tusquets.
- BARROS, C., 1994. Mitos de la historiografía galleguista. *Manuscripts* n° 12, pp. 245-266.
- BENJAMIN, W., 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: UACM.
- Bisso, A., 2005. *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo.
- BOURDIEU, P., 1980. *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- BOURDIEU, P. 1991. *Language and Symbolic Power*. Polity Press: Cambridge (UK).
- CAPELÁN REY, A., 2010. *Luis Seoane en Compostela e outros ensaios*. Compostela: Laiovento.
- de las Casas, A., 1932. A nosa universidade. *Nós. Boletín mensual de cultura galega*, n° 97, pp. 13-18.
- DOLINKO, S., 2012. *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955- 1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- EDELMAN, R., 1952. Luís Seoane. *Ver y Estimar*, n° 29-30, pp. 122-123.
- FERREIRA, A. P., 1993. A “Outra Arte” das Soldadeiras. *Luso-Brazilian Review*, vol. 30, pp. 155-166.
- FREIXANES, V. F., 1982 [1976]. *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- GARCÍA MARTÍNEZ, P., 2021. *Un largo puente de papel. Cultura impresa y humanismo antifascista en el exilio de Luís Seoane*. Madrid: CSIC.
- GIUNTA, A., 2004. Presentación biográfica. En ROMERO BREST, J., *Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. pp. 39-41.
- GLONDYS, O., 2012. La guerra fría cultural y el exilio republicano español. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid: CSIC.

- HALL, S., 2018. *Essential Essays, Volume 2*. Durham: Duke University Press.
- INFORME, 1957. Informe do galeguismo do interior, mayo de 1957. Archivo de la Fundación Penzol, Vigo (FR-CA-068/002/040).
- INFORME, 1958. Resposta ao informe confidencial de maio de 1957, junio de 1958. Archivo de la fundación Penzol, Vigo (FR-CA-068/002/041).
- LEHMANN-HAUPT, H., 1946. "Notes on the Exhibition". En American Institute of Graphic Arts, *International book illustration, 1935-1945*, catálogo de exposición. New York: Pierpont Morgan Library, pp. 9-24.
- LÖWY, M., 2015. *Judíos heterodoxos. Romanticismo, mesianismo, utopía*. Barcelona-Ciudad de México: Antrophos-UAM.
- PASOLINI, R., 2005. El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de la Cultura, 1935-1955. *Desarrollo económico*, n° 179, pp. 403-433.
- PASOLINI, R., 2013. *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PETRA, A., 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SAID, E., 2005. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- SANTIDRIÁN ARIAS, V., 2008. *Historia do PCE en Galicia*. Sada: Edición do Castro.
- SEIXAS SEOANE, M. A., 2007. Cronoloxía. En R. GUTIÉRREZ VIÑUALES & M. A. SEIXAS SEOANE (eds.), *Buenos Aires. Escenarios de Luís Seoane*. A Coruña: Fundación Luís Seoane, pp. 469-511.
- SEOANE, L., 1952b. Carta a Violeta Cohen, 26/05/1952. *Proyecto Epístola* (en línea), Fundación Luís Seoane y Consello da Cultura Galega.
- SEOANE, L., 1952c. Carta a Esther y Lipa Burd, 14/12/1952. *Proyecto Epístola* (en línea), Fundación Luís Seoane y Consello da Cultura Galega.
- SEOANE, L., 1956b. Carta Armando Zegrí, 04/04/1956. *Proyecto Epístola* (en línea), Fundación Luís Seoane y Consello da Cultura Galega.
- SEOANE, L., 1959c. Texto mecanografiado para la audición radial *Galicia Emigrante*, 27/09/1959. Archivo de la Fundación Luís Seoane, A Coruña.
- SEOANE, L., 1948. *Tres hojas de ruda y un ajo verde o las narraciones de un vagabundo*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- SEOANE, L., 1952a. *Fardel de eisilado*. Buenos Aires: Ánxel Casal.
- SEOANE, L., 1954. Un cristo na montaña. *Galicia Emigrante*, n° 2, pp. 16-17, 26.
- SEOANE, L., 1956a. Mony Hermelo en Santiago. *Galicia Emigrante*, n° 18.
- SEOANE, L., 1957a. *La soldadera*. Buenos Aires: Ariadna.
- SEOANE, L., 1957b. El exiliado y el perro. *Galicia Emigrante*, n° 28.
- SEOANE, L., 1959a. *As cicatrices*. Buenos Aires: Citania.
- SEOANE, L., 1959b. *El irlandés astrólogo*. Buenos Aires: Losange.
- SEOANE, L., 1970. Notas sobre el arte gallego y el Museo Carlos Maside. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, n° 1, pp. 5-15.
- SEOANE, L., 1991. *Textos inéditos*. Editado por Manuel Núñez Rodríguez. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- TERÁN, O., 2008. *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TRAVERSO, E., 2016. *Left-wing melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia University Press.
- TRAVERSO, E., 2021. *Revolution. An intellectual history*. London / New York: Verso.
- VÁZQUEZ GARCÍA, T., 2018. A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. lxxv, n° 131, pp. 107-131.
- VILLARES, R., 2019. *Galicia. Una nación entre dos mundos*. Barcelona: Pasado y Presente.
- WECHSLER, D. B., 2009. Miradas Nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939). En M. GENÉ & L. MALOSETTI COSTA (eds.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 245- 263.
- WITTE, B., 2002. *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa.

