

# AS RELACIÓNS INTERARTÍSTICAS ENTRE O MURALISMO E O TEATRO DE LUÍS SEOANE

MICAELA REI CASTRO  
Universidade da Coruña

**Title:** Inter-artistic relations between muralism and the theatre of Luís Seoane

**Abstract:** Using the theatre works of Luís Seoane as the starting and concluding point, we present an analytic, descriptive and illustrative view of this collection, of how his theatre works have served as a bridge with their diversified and emblematic muralism. Through an exploration of the transitive and reciprocal relationships between these two areas, it is possible to see how Seoane has created this inter-artistic overlap, and how he has managed to simplistically synthesize the complexity of his works.

**Key words:** Luís Seoane. Muralism. Theatre. Interartistic relations.

Existen autores que, atraídos polos xéneros artísticos de masas caracterizados por unha potencial función social e didáctica, e desexosos de mostrar á colectividade as súas vantaxes estéticas e comunicativas, se inclinaron por contribuír tanto á produción teatral canto á práctica muralística. Este é o caso do polifacético creador Luís Seoane que, na súa tentativa de conectar os diferentes campos artísticos, presenta na súa obra unha diversificada produción en que predominan as conexións transitivas e recíprocas entre os espazos fronteirizos da literatura e das artes plásticas.

É así que, apoiándonos no teatro de Seoane como punto fundamental de partida e de chegada, daremos, en consecuencia, unha moi sumaria visión de conxunto –de tipo descritivo e ilustrativo, por vía de *exempla* significativos– da maneira en que o seu labor teatral serve de ponte co seu muralismo.

Muralismo que, por outra parte, se liga á Bauhaus e ao *idearium* desta escola construtivista con grande impronta e influencia na conformación do pensamento ético e estético de Seoane. De feito, a importancia que o muralismo atinxe na obra do artista galego-argentino, ten a ver coa priorización nas aulas bauhausianas das experiencias colectivas e, entre elas, da

pintura mural. Privilexio do muralístico na aprendizaxe artística que lle viña atribuída por permitir a súa integración na arquitectura e por fornecer aos estudantes de artes a oportunidade de lidaren, conxunta e simultaneamente en diversificadas superficies, tanto co máis xeral saber facer significativo e cultural, canto cos máis concretos planos, materiais, cores, dimensións ou formas, sempre na procura do equilibrio entre arte, beleza e utilidade.

O propio Seoane ao expresar, no apartado titulado “Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones”, pertencente á súa obra *Arte mural, la ilustración* (1974), que “o artista é sempre un, e, a súa arte resulta indivisíbel aínda que o seu traballo se diversifique en xéneros distintos” (Seoane, 1974: s/p.), facilita que nos sirvamos das súas palabras para xustificarmos o noso traballo a respecto do vínculo interartístico que aquí brevemente visitamos. Nós non ousamos dividir as súas creacións artísticas, senón que, seguindo fieis á súa concepción, exploramos o relacionamento existente entre os distintos ámbitos e xéneros, neste caso entre a literatura e a plástica.

De todos os xeitos, antes de máis, temos de ter en conta tamén que, se o teatro se corresponde co xénero en que mellor se sintetiza ou se fusiona a imaxe e a palabra, o elemento plástico-visual, por tanto, devén naturalmente o espazo ‘literario’ máis propicio, nas súas evidentes especificidades como espectáculo, para os paralelismos interartísticos e o máis próximo a respecto da creación plástica e, neste caso, do monumental, diversificado e extraordinario muralismo de Seoane.

O punto basilar de encontro entre estes dous espazos creativos concretos correspóndese co mural de temática teatral *El nacimiento del teatro argentino* (1957), integrado no conxunto interartístico que supón o Teatro Municipal General San Martín de Bos Aires, no cal sintetiza dun xeito óptimo e equilibrado as constantes que propugna na súa concepción mural e teatral. Nesta creación plástica recrea a obra ‘inaugural’ do teatro nacional arxentino titulada *Juan Moreira* (1846).

O mural, partindo da versión ‘mimodramática’ de 1884 –máis do que da teatral *tout court*, agora referida e reescrita polo actor uruguaio José Podestá que, dous anos despois, faría célebre un pallaso que fala con parlamentos tirados da novela orixinal do escritor porteño Eduardo Gutiérrez, publicada a finais da década anterior–, representa fielmente o momento da posta en escena da peza no circo, en que un público atento observa no centro como un grupo de soldados rodea ao protagonista, o famoso gaúcho Juan Moreira, ao que a súa muller lle está a suplicar que non se vingue das falsas acusacións e do maltrato do alcalde. É así que, na obra, se plasma o dinámico e colorido ambiente de circo en que se desenvolve o espectáculo teatral, basicamente mediante a representación das diversas acrobacias dos saltimbanquis.

Seoane tivo con esta creación mural a oportunidade de reflectir plasticamente nunha obra que asume moitos dos principios teatrais por el promovidos para un teatro popular galego, do xeito en que tamén o propugnaba Blanco-Amor; un teatro que, por un lado, representase a identidade nacional e os problemas do pobo —neste caso emblematizado nos gaúchos—, e que concienciase á colectividade nas ideas de xustiza, liberdade e solidariedade; un teatro que, por outro lado, tivese un carácter sinxelo, onde se privilexiase a mímica e a acción —o posíbel, afastándose do literario—, ao tempo que se puxese de relevo a función fundamental do actor. Así, nun espazo ao ar libre, inclínase e avoga por representacións de tempos antigos e, en concreto, do medievo, parateatrais, como o guiñol ou as de Antroido, e accesíbeis a todo o público, como os espectáculos nas rúas dos saltimbanquis e xograres. Deste xeito, pretende fusionar a realidade cotiá cos novos coñecementos da técnica e da ciencia con propósitos pedagóxicos e didácticos, facendo efectiva, ao igual que acontece coa case totalidade dos seus murais, unha función cultural dirixida e accesíbel á totalidade da poboación.

En fin, limitémonos agora a mencionar certos motivos e paralelismos temáticos similares e/ou idénticos, nos seus murais e nas súas creacións teatrais. A peza *A soldadeira* (1957) partilla cos varios murais o gosto pola temática medieval e, en concreto, o tratamento dos cabaleiros do medievo, a importancia e protagonismo do campesiñado e, en estreita conexión cos labregos e coa natureza, a arte musical, en especial, a danza popular e a figura do gaitero, até a temática relixiosa ligada á visión de Deus, e a singular *mater gallaeciae*. A respecto da obra *El irlandés astrólogo* (1959) e algúns dos moitos murais do creador galego, detectamos o tratamento partillado dos astros e satélites, en especial do sol, a figura da serea e o papel relevante da roda.

A modo de *exempla* e de forma sintética, centrándonos no motivo da *mater gallaeciae*, en relación coa obra *A soldadeira*, diríamos que esta figura se corresponde coa representación das nais do pobo galego e, por extensión, coa simbolización de Galiza. Para alén da simple *personificación en feminino* de Galiza, proporcionouse, fundamentalmente da man de Rosalía de Castro e de Castelao, a idea de *nai* como principal sufridora e vítima da discriminación soportada polo país ao longo dos tempos e, en especial, polo irreparábel e enorme dano causado pola emigración, en que as nais foron as que padeceron máis directamente a perda de seres humanos, conformándose como as grandes heroínas da resistencia. Seoane, alén de desenvolver este motivo en varias creacións —entre outras, no óleo *Mater Galleciae* (1961) e no poema “Aquela vella e os corvos” (*As cicatrices*, 1959)—, resume e explica a idea da *nai* como simbolización de Galiza no ensaio “A escultura en Galicia” —conferencia pronunciada dentro dos actos organizados por A.G.U.E.A. en Bos Aires, da cal se descoñece a data de publicación—, partindo das imaxes dos cruceiros:

outro tanto ocorre con esas imaxes labradas polos nosos pedreiros. O amor máis cándido e máis grande ós doces mitos humanos do cristianismo, fixo que estes homes de mans rudas, afeitos a desbasta-la pedra, separaran a

fe da letra e a que unha muller do pobo, a Virxe, levara para sempre entre eles o fillo. Nai e fillo entre a multitude labrega e costeira. A faciana da nai abáixase repetidamente sobre a faciana do fillo. É a dor resignada —desde os séculos XIV e XV—, de tódolos humildes de Galicia e é a perduración no tempo, ata hoxe, nas maternidades dos nosos pintores —Castelao e Colmeiro sobre todo— daquela divindade celta, a *Mater Gallaeciae*, que incorporaron á súa paganía os romanos. Galicia simbolizouse decote na nai. Cando os emigrantes deciden facer un monumento en Galicia, pensan en representar todo o seu pensamento na terra coa simboloxía da nai (Seoane, 1996: 86-87).

A protagonista da peza *A soldadeira*, Minia, desenvolve a función da *mater gallaeciae* e simboliza a Galiza, tal e como expresa o Cego na fin do drama, ante o corpo sen vida da soldadeira: “lembranza e historia do teu pobo, non podes morrer. Ti eres historia que xunta. Eres máis que historia. Eres fada, lenda, eternidade do teu pobo” (Seoane, 1996: 142). Aínda que esta alegoría está contida de xeito un tanto implícito, no seu desenvolvemento dramático, Minia guía ao pobo a favor da causa irmandiña e, tras a súa morte en mans dos inimigos, é reivindicada polos sublevados como modelo a seguir, como unha mártir ou heroína. Esta soldadeira personifica a Galiza que tenta conducir aos seus fillos cara a liberdade, a solidariedade e a xustiza.

Ao mesmo tempo, no mural *Mater Gallaeciae* (1958), localizado na Galería de las Victorias de Bos Aires, plásmanse varias imaxes femininas, proxectadas en ferro e bronce sobre un mosaico, que configuran diferentes *mater gallaeciae*. Estas composicións femininas estáticas e sentadas, infiren a idea da *nai* que agarda paciente, reflexiva, o paso da vida, e induce a concepción de ser a matriarca o grande sustento e apoio moral da familia e, por extensión e no seu conxunto, da poboación galega. Así, estas *mater gallaeciae* connotan a dor resignada de todos os humildes de Galiza, do mesmo xeito que a protagonista Minia sente esa dor de primeira man, sendo asasinada por defender os dereitos do seu pobo.

Por último, esta comparación relacional ficaría incompleta se non faláramos de que, no fondo, toda a creación mural do noso artista responde á conformación dunha *mater gallaeciae* ou *nai galega*, en canto a temática

propriadamente galega e a súa especial contribución e preocupación pola súa terra natal desde o exilio, tal e como explica nas seguintes liñas, extraídas do artigo “Sobre a miña achega á arte mural”, publicada na revista *Grial* en 1974:

Mais os meus temas, repito, teñen que ver case na súa totalidade coa figura humana galega. Trátase para min sempre dunha especie de Nai Galega, outra constante na temática que nos vén dende a prehistoria, a deusa que incorporou Roma ás crenzas, a dos cruceiros galegos, as que pintaron Souto e Colmeiro, etc. Alguén se preguntaba, hai pouco, que fan os emigrantes. Pois ben, aparentemente nada, como non sexa loitar contra a emigración, os primeiros nesta loita, sen que ninguén os escoite, e espallar Galicia polo mundo do xeito que poden. É o que fixen eu como pintor, e antes Colmeiro, Maruxa Mallo, tamén en Bos Aires, cos temas dos murais (Seoane, 1996: 415).

Xa centrándonos na obra *El irlandés astrólogo* e no motivo da roda, na escena con que comeza o segundo lance, esta aparece como un dos instrumentos de tortura, utilizado polos inquisidores para facer falar ao suposto demo que habita no interior do protagonista, Patricio Sinot. Os tres membros da Inquisición reflexionan sobre a idea de ser a roda unha gran invención de orixe descoñecida, cuxa difusión nas Américas se atribúe a un frade galego, que a dera a coñecer en México para ser empregada no carro e no arado. É así que, a través do diálogo dos inquisidores, se nos traslada a oposición entre a finalidade utilitaria da roda, vinculada ás tarefas campeñas como elemento conformador do carro ou do arado, e a finalidade inhumana da mesma como instrumento bélico e de tortura en mans dos poderes políticos e eclesiásticos, sendo ambas finalidades tratadas en diferentes murais. E, ao mesmo tempo que citan os fins para os que se utilizou a roda, mencionan tamén a súa variada simboloxía, acrecentando ao seu uso máis discordancias, pluralidade e contrasentidos:

PRIMER INQUISIDOR. Existe la rueda del carro, la del molino y la del timón...

SEGUNDO INQUISIDOR. Existe la rueda que llevó a América el Beato Sebastián de Aparicio, natural de este país.

TERCER INQUISIDOR. Existe la rueda de la fortuna.

SEGUNDO INQUISIDOR. La rueda de la fortuna y ésta.

TERCER INQUISIDOR. Te habías olvidado de esta rueda.

PRIMER INQUISIDOR. La que aplican los inquisidores para la salvación de las almas.

SEGUNDO INQUISIDOR. Es como la rueda de la fortuna.

PRIMER INQUISIDOR. Si, es como la rueda de la fortuna.

SEGUNDO INQUISIDOR. Se parece a la de la fortuna. En lo alto de la rueda está un rey coronado, la rueda gira y el rey termina en lo bajo de ella...

TERCER INQUISIDOR. Sin corona, sin tesoro, sin reino.

PRIMER INQUISIDOR. En lo bajo de ella puede haber un labrador sin tierras sin ganado, sin simiente, y, si Dios quiere, puede subir a lo alto de la rueda...

TERCER INQUISIDOR. Propietario de muchos bienes, tierras y rebaños.

SEGUNDO INQUISIDOR. Tu estás ahora abajo de la rueda. No tienes nada.

TERCER INQUISIDOR. No tenías patria.

SEGUNDO INQUISIDOR. Ahora, además de no tener patria, no tienes ni cátedra, ni ciencia, ni nada.

PRIMER INQUISIDOR. Tienes cuerpo, pero el cuerpo no cuenta cuando sólo es cuerpo.

SEGUNDO INQUISIDOR. Es el alma lo que te resta y ésta no es tuya sino del diablo.

PRIMER INQUISIDOR. El diablo debe cedernos tu alma. Para el juicio somos Dios.

SEGUNDO INQUISIDOR. Juzgamos, hacemos girar la rueda de los tormentos y condenamos.

TERCER INQUISIDOR. Y con ella la de la fortuna.

PRIMER INQUISIDOR. Como Dios.

SEGUNDO INQUISIDOR. Igual que Dios.

PRIMER INQUISIDOR. Tu círculo astral es una rueda dibujada.

SEGUNDO INQUISIDOR. Una rueda del diablo, que engaña pero no rueda.

TERCER INQUISIDOR. Una rueda de arte que es rueda de fantasía.

SEGUNDO INQUISIDOR. No como la que construye el carpintero. (Seoane, 1959: 77-78)

No mural *Las carretas* (1956) Seoane perfila esa finalidade utilitaria e labrega da roda. Reproduce unha imaxe agradábel de cores vivas e cálidas, en que se destaca a dinámica do traballo e a transformación da terra por parte dos homes e mulleres, obtendo del un múltiple e rico conxunto de materias primas. Do mesmo xeito que a roda, o traballo do campo devén e desaparece, ou sexa, iníciase coa preparación da terra para o cultivo e finalízase coa recolecta, correspondéndose, pois, cun traballo cíclico ou circular como a propia roda. Dun xeito complementario, o noso artista realiza unha vidreira co mesmo motivo, posibelmente para o edificio en que se sitúa o mural agora referido. Algúns raios proxéctanse fóra da roda, semellando formaren a continuación da totalidade do carro, e reflíctense as formas en diferentes cores como atributo á paisaxe. Porén, eses raios que se proxectan para o exterior do círculo son como os do sol que facilitan o crecemento das plantacións dos labregos e que dificultan ou “abrasan” ao traballador no seu esforzo por producir.

Canto as catro rodas da vidreira *Campesinas* (1959), chegamos a unha dupla interpretación, como alusión ao carro e/ou ao arado e a referencia ao sol, establécese un xogo coa paisaxe, e co labor do campo que nela se realiza: pois o sol forma parte da paisaxe e a roda do carro e do arado favorece a súa transformación, a través do labor das labregas plasmadas na vidreira. Asemade, nun bosquejo para un mural non identificado, mais realizado en 1955, alén dos significados ligados a fins prácticos, como referencia ao carro e/ou ao arado do campesiñado ou como alusión á roda do afiador, aínda podería ser tomada en conta outra hipótese interpretativa: a da correspondencia cunha festa popular dos solsticios, nunha romaría ou feira, tal e como se percibe na danza popular dos mozos, en que se levaban rodas coa fin de realizar unha ofrenda e un chamamento ao sol tras a época de invernia, ou

outro tipo de procesión e romaría en que se suxeitaban rodas. De todos os xeitos, se relacionarmos este elemento circular co carácter festivo do debuxo, equivalería á danza e á música, no sentido en que ambas representan movemento, dinámica e liberación, e, neste contexto determinado, tamén suporía unha liberación da rutina dos traballos e dos problemas cotiáns do pobo. Esta idea refórzase aínda máis de termos en conta o característico son que producen as rodas en movemento, remitindo a unha ritmicidade musical: o son do xirar do carro ou do arado, ou o que produce a roda do afador en movemento, que se intensifica e modifica ao se lle aproximaren os utensilios metálicos.

Fronte o encadramento da roda en mans campesiñas que acabamos de referir, Seoane tamén reproduce no mural *Jinetes medievales* (1959), dúas rodas de pequeno tamaño que remiten á finalidade bélica. Fórmase un xogo de cores e correspondencias entre as rodas, os cabalos e os xinetes, establecendo un cruzamento de correspondencias, que reforza a idea de confronto entre os dous cabaleiros. As rodas simbolizarían a velocidade e a dinámica de procedementos e movementos no campo de batalla, aplicadas neste caso á agresividade na loita entre ambos rivais. O feito de que unha das rodas posúa máis raios que a outra, promove a consideración dunha maior axilidade ou velocidade no combate para o guerreiro co que se corresponde esta roda, isto é, o cabaleiro pintado de cor ocre. Con todo, consideramos que estes elementos circulares representan á clase popular labrega e o seu sometemento na época medieval, por estaren por debaixo das decisións políticas e bélicas, a pesar de padeceren máis directamente as consecuencias das vitorias ou derrotas da minoría poderosa.

No coñecido mural *Los músicos* (1953), que se encontra no teito disposto en bóveda da Galería Santa Fe de Bos Aires, transmítese o sentido popular e comunicativo da música. Por un lado, encontramos dúas rodas unidas por un pau horizontal e próximas a unhas espigas de trigo, o que nos

leva a apoiar unha hipótese dupla en canto ao seu significado: ora a máis evidente, a da súa relación co arado ou co carro, achegando unha acepción práctica e destinada a traballos campesiños, ora, continuando coa súa integración como parte do carro ou do arado, a menos explícita referida ao dinamismo e á musicalidade do movemento rotativo das rodas, que suman o seu ritmo ao son producido polos músicos. Por outro lado, existe aínda unha outra roda integrada nun longo e grosso pau, a que segue un extremo rematado nunha especie de “u” que finaliza en formas punzantes. A estrutura estraña en que se inclúe a roda alude claramente aos xa referidos fins bélicos ou de tortura, por comporse duns extremos punzantes que denotan agresividade e crueldade; as pezas quebradas suman esa noción negativa e de dano físico. Neste caso, a táboa e a cadeira correspóndense con elementos complementarios para exercer a tortura por parte das institucións represoras, como é a da Inquisición plasmada no *Irlandés astrólogo*; desta forma, cabe de novo a posibilidade, ao igual que acontece co mural *Jinetes medievales*, que a roda desta estrutura simbolice á maioría popular campesiña, castigada polas institucións inquisidoras lideradas polo poderío eclesiástico e político. Por tanto, este instrumento de tortura confórmase como un probábel elemento de confluencia entre este mural e a peza *El irlandés astrólogo*, polo feito de se debuxar cunha roda ao igual que aquel descrito na obra.

Resumindo e reasumindo, con estes exemplos, observamos como, mediante a exploración das relacións transitivas e recíprocas destes dous ámbitos concretos —o do muralismo e o do teatro—, Seoane funciona interartisticamente á hora de crear e dar forma e significado ás súas obras; mais tamén como sintetiza en sinxeleza a complexidade do conxunto da súa obra, facendo confluír os valores significativos e simbólicos na súa realización plástica e literaria.

## BIBLIOGRAFÍA

- SEOANE, Luís (1959), *El irlandés astrólogo*, in *O irlandés astrólogo*, tradución para o galego e edición bilingüe de Francisco Pillado Mayor, Sada - A Coruña: Edicións do Castro, pp. 57-95.
- SEOANE, Luís (1974), "Ilustración del libro, el libro y mis ilustraciones", *Arte mural, la ilustración*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, s/pp.
- SEOANE, Luís (1977), *Obra poética*, Basilio Losada (ed.), Sada A Coruña: Edicións do Castro.
- SEOANE, Luís (1996), "A escultura en Galicia", Lino Braxe e Xavier Seoane (eds.), *Luís Seoane, textos sobre arte*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 79-90.
- SEOANE, Luís (1996), "Sobre a miña achega á arte mural", Lino Braxe e Xavier Seoane (eds.), *Luís Seoane, textos sobre arte*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 412-417.
- SEOANE, Luís (1996), *A soldadeira*, Xosé Luís Axeitos (ed.), Sada A Coruña: Edicións do Castro.

recibido: diciembre de 2014  
 aceptado: noviembre de 2015