CONFERENCIA INAUGURAL

AS ARXENTINAS DE SEOANE

Beatriz Sarlo

Universidad de Buenos Aires

Luís Seoane. Mural do Teatro Municipal General San Martín, 1957. Bos Aires

Na relación entre culturas hai sempre comprensións parciais, conflitos cegos, lembranzas incompletas. Tratarei, de todos os xeitos, de que esta conferencia non sexa un dos casos máis exemplares. Hai pouco un profesor galego observaba que os tons do español riopratense lle recordaban a entoación (non a fonética) do galego, pronunciándose así contra da idea recibida de que os arxentinos falamos un español italianizado polo peso inmigratorio de napolitanos, calabreses e sicilianos. Cando cheguei por vez primeira a esta cidade, sorprendíame polo escaso grosor do que eu coñecía como empanada galega, a cal, elaborada en todas as pizzerías de Bos Aires, é aló xulgada mellor canto máis alta e máis chea de ovo duro. Con sinceridade e piadoso horror ante a miña equivocación, díxéronme: “Pues no deben saber hacerla”. Finalmente, nesa mesma viaxe, na cal ía cambaleando de abraio en abraio, cheguei á conclusión de que o meu segundo apelido, ao que eu atribuía unha vaga orixe árabe, era o nome dunha paraxe de Bastabales, cuxa esvaecida memoria quedara na familia mais eu nunca acreditara nela. Estes desfasamentos insignificantes fan a dinámica mesma dos intercambios culturais.

Cando se me encomendou esta presentación, esforceime por evitar a idea de que os exiliados españois viviran nunha Arxentina única e unánime. Viviron, máis ben, nalgunha das Arxentinas que coexistían dentro do mesmo territorio, como espazos por veces inconmensurables e incompatibles; ou nos nós de varias Arxentinas.

Por iso o título da miña intervención é “As Arxentinas de Seoane”, que con todo non é exacto porque Seoane non viviu en todas elas. Tratarei de explicarme. Houbo diversas Arxentinas, tanto imaxinarias como reais, durante as décadas que van entre os trinta e os setenta. Tomalo en conta obriga a non trazar un panorama de “o arxentino”, senón, xustamente, a achegarse a eses países distintos ou, se se quere unha fórmula menos radical, a esas dimensións culturais e sociais nas que Seoane se moveu e aquelas que lle resultaron alleas e quizais hostís.

A ARXENTINA DOS EXILIOS

Cando chegou a Bos Aires en 1936, Seoane, case inmediatamente, comezou a traballar no sector editorial e no xornalismo¹. Sábese que foi no diario *Crítica*, un dos grandes xornais populares dese momento.

No outro diario popular, *El Mundo*, Roberto Arlt publicara, un ano antes, as súas *Aguafuertes gallegas y asturianas*, cadros de viaxe e costumes por cuxo mérito e difusión o presidente da Casa de Galicia en Bos Aires, Casto M. Ínsua, o felicitou “en nome de la colectividad gallega”. En xullo de 1935, Arlt visitara Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela, Betanzos e A Coruña. Unha desas *Aguafuertes*, aparecida en novembro de 1935, titúlase “La Torre de Hércules – Una atalaya del mar”. Como é característico da súa visión modernista e plebea, a Torre non impresiona a Arlt: “Me siento en una roca. No experimento esa melancolía romántica que es de rigor sufrir en presencia de antiguallas”. Gústalle, en cambio, a vida rueira na Coruña: “Las muchachas salen solas con sus amigas y regresan a su casa a la una de la madrugada. O van en pareja a los bares, o a los bailes. Fuman. Hacerse amigo de ellas es facilísimo”. Compáraas con aquelas que en Cádiz ou en Xerez da Fronteira lle pareceran aínda prisioneiras da reclusión. Alén diso, Arlt non cheira na Coruña a guerra nin o sangue que comezará a correr pouco despois.

Nos mesmos meses en que Arlt escribiu esta crónica, Federico García Lorca estaba en Bos Aires. Rodolfo Alonso, poeta arxentino de orixe galega, que traduciu estes poemas de García Lorca, presenta a seguinte hipótese: “García Lorca debió tomar contacto, casi ineludiblemente, con la enorme comunidad gallega de Buenos Aires, esa gran ciudad a la que ya se denominaba —con acierto— la *quinta provincia* de Galicia”². Po-

¹ Sobre o primeiro tramo do camiño percorrido por Seoane na Arxentina, afirma Ramón Villares: “La inserción laboral más frecuente fue la del mundo editorial o de la prensa, como le sucede al propio Luis Seoane, quien después de trabajar algunos meses como ‘corredor de un rematador’ y como vendedor de papel, encuentra acomodo como periodista en el Centro Gallego (donde dirigiría durante casi veinte años la revista societaria *Galicia*) y, al poco tiempo, en diversas editoriales fundadas por exiliados o por él mismo” (“José Luis Romero y el exilio republicano en la Argentina”, *Jornadas Internacionales “José Luis Romero”*, Universidad de San Martín, 31 de marzo – 3 de abril de 2009).

² Segue Rodolfo Alonso: “El 27 de diciembre de 1935 el editor Anxo Casal, que muy poco tiempo después iba a sufrir su mismo trágico destino, terminaba de imprimir en Santiago de Compostela el volumen LXXIII de la Editorial *Nó*. Y así nacían los legendarios ‘Seis poemas galegos’, de Federico García Lorca. En los que no se sabe por cierto qué admirar más: si el asombroso don de lenguaje que los convierte en una de las cumbres de la poesía en ese idioma, de tan secular prosapia lírica, o la increíble capacidad de síntesis que —en tan pocos textos— le permite

rén, o lugar de escritura dos poemas galegos é obxecto dun contencioso que resolve, con excelentes bases históricas e filolóxicas, Luís Pérez Rodríguez. Lorca fixera varias viaxes a Galicia e tamén a Bos Aires antes da composición deses poemas, que probablemente fosen escritos en Madrid. Non obstante, non deixa de ter certa xustiza poética que Bos Aires provocase unha reminiscencia da antiga orixe galaico-portuguesa da poesía española. Talvez alí Lorca compuxese polo menos un dos seus poemas galegos, coma se fose esta cidade, dun país para onde emigraran un millón de galegos, o teatro lingüístico axeitado para o andaluz ensaiar unha mutación e unha mestura de linguas.

Un deses excepcionais poemas galegos, “Cántiga do neno da tenda”³, presenta a cidade que recibira a Lorca en éxtase:

Ao longo das rúas infindas
os galegos pasciaban
soñando un val imposibel
na verde riba da pampa⁴.

aprehender casi lo esencial de la identidad gallega. El libro llevaba un prólogo de Eduardo Blanco Amor, ese gran escritor gallego que estuvo también tan ligado a Buenos Aires, y de cuyas palabras iba a desprenderse asimismo otra leyenda. ¿Cómo logró el andalucísimo Federico hacer cuajar a tan alto nivel, y en una lengua que no era la suya, una tan cabal creación poética? Hoy se sabe que en 1916, siendo muy joven, como estudiante, y en otras tres ocasiones a lo largo de 1932, una de ellas con su legendario grupo de teatro *La Barraca*, Lorca estuvo en Galicia. Y que otro escritor gallego, Ernesto Guerra da Cal, con quien convivió en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, afirmó haber participado en la redacción (Rodolfo Alonso, “Otro milagro de Federico”, en *Banda Hispánica, Jornal de Poesía*, <<http://www.revista.agulha.nom.br/bh5lorca.htm>>).

³ Afirmo Luís Pérez Rodríguez na súa reconstrución polo miúdo da xénese dos poemas: “Federico viaxa a Buenos Aires e a Montevideo e ten un encontro significativo cos emigrantes galegos das ribeiras do Río da Prata. Alí vai nacer o tema para o poema ‘Cántiga do neno da tenda’” (*O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998, p. 29). E verbo do momento anterior á publicación dos poemas, aclara Pérez Rodríguez: “Cando García Lorca regresa de América en marzo de 1934, Eduardo [Blanco-Amor] vaino agardar a Granada. Coñecía as declaracións que García Lorca lle fixera ó periodista galego José Rodríguez Lence, no *Correo de Galicia* 155 de Buenos Aires, nas que o poeta granadino se sentía poeta galego, e Eduardo vai porfiar, ata conseguilo, que o seu amigo se incorpore á literatura galega, con este fermoso pórtico poético. Federico volve a Madrid e decide rematar o proceso de escritura dos poemas con Pérez Guerra. Blanco-Amor, que está á espreita, presente que este proxecto vai ser realidade. E el mesmo contribúe a difundir, a partir da primavera de 1934, a boa nova entre os galeguistas, mentres se vai informando, con máis pormenor, con Ernesto do ‘estado’ da cuestión. Eduardo pasa longas tempadas en Madrid en 1934: (2 de maio - 24 de xuño; setembro do 34 / xuño do 35) e tería ocasión de falar con García Lorca moitas veces da necesaria publicación dos poemas” (cit., p. 149).

⁴ N. do E.: Versión en lingua galega tomada de Federico García Lorca: *Seis poemas galegos*, Santiago de Compostela, Editorial Nós, 1935.

Os versos retoman tópicos que todos os viaxeiros xa expuxeron sobre Bos Aires: rúas paralelas ata o infinito, cidade xeométrica sen pintoresca xeografía, sen montañas, nin vales, nin rías. Simplemente unha extensión ordenada da pampa á beira dun río tamén pampeano e tan aluvial (para usar un adxectivo de José Luis Romero) como o país inmigratorio.

Arlt non coñeceu a Seoane na Coruña nin hai trazas de que o coñecese en Bos Aires; tampouco parece que coñecese a Lorca. No entanto, viviron dentro dunha mesma Arxentina: a da industria cultural, as grandes editoriais, os teatros, os xornais. É o país moderno que emerxe, sobre todo ou case exclusivamente, en Bos Aires e Rosario.

É tamén o país dos exiliados españois, tanto dos que chegaron xa famosos como daqueles que conseguiron un nome no Río da Prata. Estou a escribir estas páxinas nun apartamento do vello centro de Bos Aires que pertenceu ao actor galego Severino Mejuto, que chegou a bordo do *Massilia* en 1939. Arturo Cuadrado, compañeiro de Luís Seoane en varias editoriais e revistas, tamén chegou ao porto de Bos Aires no *Massilia*.

Porén, advírtese tamén a face dunha *Arxentina reaccionaria e antimoderna*: “Desde el comienzo mismo de la guerra el gobierno argentino fue reacto a la posibilidad de acoger exiliados republicanos. Más aún, como hemos señalado, reforzó expresamente sus mecanismos de control para que los elementos considerados políticamente ‘indeseables’ no se infiltraran en el país, y se ocupó especialmente en diferenciar al inmigrante del refugiado con el objetivo de ‘evitar ser el receptáculo de lo peor que expele Europa’, o sea, judíos centroeuropeos escapados del nazismo y a los derrotados de la Guerra Civil, considerados ‘rojos’ y por tanto excluidos de la noción de la hispanidad”⁵. Con esta face toparán tamén os exiliados españois. Podería dicirse que as cousas se dividían limpamente: por unha banda as formas modernas da sociedade e do mercado cultural; pola outra, o Estado, a Igrexa, o Goberno. Aínda que sabemos que esa división non é tan nidia e que, na segunda metade da década dos trinta, o Estado trazaba a moderna infraestrutura para o futuro.

O xornal *Crítica* foi indiscutiblemente o medio que botou todo o seu peso na balanza a prol dos republicanos na guerra de España. María Teresa León, chegada en 1939, escribiu: “¡Qué Buenos Aires aquel de nuestra primera amistad con la vida

⁵ Dora Schwarzstein, “La llegada de los republicanos españoles a la Argentina”, Universidad de Buenos Aires, Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano, <http://clio.rediris.es/exilio/argentina/exilio_argentina.htm>.

nueva! En las mesas de los cafés de la Avenida de Mayo se discutía y se gritaba como si aún Madrid estuviese defendiéndose. Hubo un periódico —*Crítica*— que no admitió la caída de Madrid el 7 de noviembre de 1936, ni el fin de la guerra de España en 1939. Cuando llegaron al puerto de Buenos Aires los primeros expatriados españoles fue el propietario de *Crítica*, Natalio Botana, el que dio la primera mano⁶.

Ocupado hoxe por unha dependencia policial, o magnífico edificio *art déco* de *Crítica* está na Avenida de Mayo a sete bloques do Café Tortoni, sitio de escritores e xornalistas arxentinos, frecuentado tamén polos exiliados Castelao, Seoane, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Manuel Colmeiro, Arturo Cuadrado e Attilio Rossi, un italiano que era xefe de arte da editorial Losada, cuxas oficinas quedaban na rúa Moreno, a catro ou cinco bloques de alí cara ao sur⁷. Lorenzo Varela seguiu a traballar durante decenios en Losada, e os seus poemas foron ilustrados por Seoane. Tamén na Avenida de Mayo estaba o Café Alba, onde se reunían masóns arxentinos e españois, como aquel doutor Juan Cuatrecasas, lembrado por María Teresa León e, non casualmente, polos que escribiron a historia da psiquiatría na Arxentina⁸. De novo: a cultura moderna dun e doutro lado do Atlántico.

A ARXENTINA DOS LIBROS

Segundo Jorge Rivera, investigador exhaustivo do sector editorial arxentino, xustamente o ano en que chegou Seoane a Bos Aires é o primeiro dun ciclo de crecemento non interrompido e de certo espectacular na produción de libros, que se estende entre 1936 e 1956. José Luis de Diego denomina o período a “época de oro de la industria editorial argentina”⁹. Ramón Villares afirma ao respecto: “En el marco

⁶ *Memoria de la melancolía* (citado en Jorge Fondebrider, comp., *La Buenos Aires ajena*, Bos Aires, Emecé, 2001, p. 261).

⁷ José González Ledo, *La peña gallega del Tortoni*, Bos Aires, Editorial Alborada, 2008.

⁸ “Significación de la obra de Freud en la medicina actual”, publicado por Cuatrecasas en Rosario no *Boletín del Instituto Psiquiátrico*, 1939 (citado por Hugo Vezzetti, *Freud en Buenos Aires; 1910-1939*, Bos Aires, Puntosur, 1989, pp. 75-6).

⁹ Total de obras rexistradas no período: 5536, mentres que no período 1900-1935 foron 2350. “En 1939 y 1940 se produce un escalón sensible en el total de ejemplares impresos: de 9.300.000 se pasa a 12.300.000 [...]. Es evidente entonces el total colapso de la industria editorial española”. Nos cinco anos que van de 1940 a 1945 imprímense 123 700 000 exemplares, contra os 22 000 000 do trienio 1936-39. “El libro argentino domina por completo el

de esta explosión editorial, que se concreta en la publicación de textos originales, pero también de muchas traducciones o de obras de divulgación (como la colección Billiken de Atlántida), es donde cuaja la relación de los exiliados españoles con la vida cultural argentina”¹⁰.

Probablemente o máis relevante deste crecemento é que os libros arxentinos substituíron os españois en todos os mercados e que o corenta por cento da produción arxentina foi para a exportación. Por certo, cando a industria española comeza a recuperarse a partir de 1960, estas vendas espectaculares non deixan de retroceder. De xeito tal que se dá o seguinte paradoxo: os exiliados son os xefes de fila dun crecemento editorial que a Arxentina fai a expensas do ata daquela non disputado poderío e expansión españois; ese crecemento permíttelles encarar proxectos, como as edicións de literatura culta en galego, que non parecían inmediatamente rendibles nin eran financiadas polas sociedades de inmigrantes. En canto España descobre nos sesenta que non é preciso democratizarse para volver ter un sector editorial actualizado e competitivo, este proceso revértese e dez anos máis tarde leva á liquidación as casas editoriais que xurdiran do exilio ou que estableceran en Bos Aires as súas centrais como consecuencia do clima de hostilidade ideolóxica do franquismo. Iso aconteceu, por exemplo, con Losada, fundada por Gonzalo Losada, que chegou a Bos Aires como xerente de Espasa-Calpe. E con Julián Urgoiti, que tamén abandona Espasa-Calpe para fundar Sudamericana, á que pouco despois se incorpora o catalán que foi o seu propietario durante varios decenios, Antonio López Llausás.

Quizais a máis importante e fonda achega das editoriais dirixidas por españois en Bos Aires sexa aínda máis altamente paradoxal. As traducións españolas en que se difundía a literatura e o pensamento europeos foron substituídas por traducións realizadas en Arxentina e en México (mesmo por exiliados españois pero que xa non traducían como en España). Isto significou que Sartre, Merleau-Ponty, James Joyce, Heidegger, Hemingway, Virginia Woolf, Nabokov, Lawrence tivesen (a diferenza

mercado interno, pero al mismo tiempo se perfila con gran vigor en el hasta entonces inaccesible mercado español, así como en los nuevos mercados de México, Santiago, Lima, Bogotá, La Habana, Montevideo, Río, Caracas, La Paz. Por primera vez en su historia el libro argentino produce divisas y se convierte en una importante exportación no tradicional” (Jorge Rivera, “El auge de la industria cultural”, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. IV, Bos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 578 e ss.). A cita de José Luis de Diego provén de José Luis de Diego, comp., *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Bos Aires, FCE, 2006, p. 91.

¹⁰ Villares, cit.

do que hoxe acontece) as súas versións en castelán riopratense ou, polo menos, non estritamente peninsular¹¹.

Losada publica unha colección, *La pajarita de papel*, que podería funcionar como modelo das coleccións da época. Saíron 18 títulos, elixidos e moitos deles prologados polo español Guillermo de Torre. Todos os libros de *La pajarita* son de tapa dura, encadernados en pasta, formato 11,5 por 17 centímetros, con maqueta de Attilio Rossi.

Teño diante un dos seus exemplares máis emblemáticos: a colección de relatos *El muro*, de Jean-Paul Sartre. Seoane ilustra ese volume, probablemente un dos máis significativos para os españois republicanos exiliados en Bos Aires. Os seus debuxos a pluma son o que podería chamarse, sen vacilacións, ilustración moderna. Os contos están precedidos, entre o título e o texto, por cadansúa viñeta do ancho de caixa. “*El muro*”, ese relato excepcional das últimas horas dun condenado a morte anarquista e combatente da Guerra Civil que, finalmente, por ironía do destino, non é fusilado, daquela nunca podería ser publicado en España. É un relato típico da circulación literaria en ultramar, xa coñecido polo prologuista Guillermo de Torre, que o lera na *Nouvelle Revue Française*. A impecable tradución, nun español que non soa peninsular mais que tampouco é marcadamente riopratense nin localista, proba o cosmopolitismo lingüístico desas edicións hispano-arxentinas da década dos corenta. Os contos levan cadansúa ilustración a toda páxina de Seoane, todas plumas, como as viñetas de encabezamento. No caso de “*El muro*” a ilustración presenta os tres condenados (o irlandés das Brigadas Internacionais, o rapaz aterrorizado por unha morte que lle caeu en sorte sen a buscar nin merecer, e o narrador). Seoane tómaos na primeira parte da noite que pasarán antes do fusilamento: os tres sentados moi xuntos nun banco, a se sosteren ombro con ombro; o narrador no centro, xusto no intre en que está a enxugar a suor que o cobre, a man que aferra o pano revirada cara á caluga. Inmóbiles fronte a unha morea de carbóns, os homes agardan. Seoane, Guillermo de Torre, o tradutor Augusto Díaz Carvajal, tres nomes de *La pajarita de papel* que

¹¹ Sobre todo é preciso mencionar a milagrosa tradución de Salas Subirats do *Ulises* de Joyce, publicada por Santiago Rueda, que fundou a súa editorial en 1949; Rueda era sobriño dun galego de Logroño, Pedro García, que fundara El Ateneo (José Luis de Diego, comp., *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Bos Aires, FCE, 2006, p. 100). En 1953, noutra xeira fundadora, Santiago Rueda encara a publicación das *Obras completas* de Freud traducidas por López Ballesteros e De Torres; esta é a edición que se lerá en todos os países de fala hispánica ata que, na década dos setenta, a editorial Amorrortu, de Bos Aires, afronta unha nova tradución.

poderían constituír o emblema da pegada dos españois na configuración dun espazo literario e editorial moderno na Arxentina.

A mesma editorial Losada publicou, en traducións realizadas en Bos Aires, obras fundamentais do pensamento do século xx. Entre elas o *Curso de lingüística general* de Saussure. Desta edición afirmase que é a primeira fóra de Francia e, xunto coa xaponesa, a primeira no mundo. O dato, fidedigno no caso das linguas europeas, revela dous trazos: por unha banda, a aposta por libros que aínda non entraran na sona espectacular que tiveron pouco despois (é dicir, a descuberta ou a iluminación de autores ata daquela coñecidos só por un grupo reducido de especialistas); pola outra, a decidida modernidade de moitos dos asesores e dos tradutores, como Amado Alonso e Raimundo Lida para a lingüística e a filosofía da linguaxe. Se se procurasen os libros máis influentes da primeira metade do século xx, sen dúbida o *Curso de lingüística general* non podería deixar de ser mencionado. A modernización cultural arxentina neses anos corenta, con Francisco Romero, Pedro Henríquez Ureña e Lorenzo Luzuriaga, non pasaba pola universidade (onde a hexemonía clerical sobre as carreiras humanísticas era intolerante e auspiciada polo peronismo) senón polo mercado de libros.

Emecé foi outra das editoriais fundadas por un español en 1939, aínda que case deseguido pasou a mans dunha tradicional familia arxentina que terminou vendéndoa, novamente a un grupo español, o Planeta, hai uns poucos anos. Arturo Cuadrado e Seoane publicaron en Emecé dúas coleccións de libros galegos, Hórreo e Dorna¹². Mais saíron de alí axiña coa idea de que eses libros galegos non estaban a recibir en Emecé a atención, que lles era subtraída polos escritores arxentinos, as coleccións dirixidas por Mallea, os *best-sellers* do momento. Fundaron en 1942 a editorial Nova, na cal se abriron dúas series independentes de escritores galegos,

¹² "Fundada por empresarios poderosos, Emecé tuvo desde el inicio un proyecto comercial que la diferenció de la mayoría de las editoriales argentinas, surgidas de emprendimientos individuales casi artesanales. El fondo editorial de Emecé refleja esa modalidad de origen por la abundancia de best-sellers y otros títulos con éxito de ventas" (Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Bos Aires, EUDEBA, p. 85). A editorial mantén un estreito nexo co suplemento de cultura de *La Nación* e co seu director, Eduardo Mallea, que dirixe as coleccións: El Navío, Cuadernos de la Quimera, Grandes Ensayistas e Grandes Novelistas. Unha idea do seu catálogo: publica, en 1948, *El extranjero*, de Camus, e *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder; relatos e novelas de Kafka, Faulkner, Hemingway, Moravia, Cela e, por suposto, *best-sellers*. Borges comeza a editar en Emecé e prologa e traduce para a editorial (véxase De Diego, *Editores...*, cit., p. 98, nota). En 1945 Emecé lanza a famosísima El Séptimo Círculo, colección de novelas policiais dirixida por Borges e Bioy Casares.

Pomba e Camino de Santiago¹³; ás cales se agregou un pouco despois a famosa colección Botella al Mar (que evoca La pajarita de papel) e unha listaxe importante e non previsible de poetas, entre eles Alberto Girri, Barbieri e Juan José Hernández, Drummond de Andrade e os españois María Teresa León e Lorenzo Varela¹⁴.

A esta actividade editorial incesante, case diría frenética, Seoane, Arturo Cuadrado e Lorenzo Varela engadíronlle a das revistas culturais, como *De Mar a Mar* (1942-43), *Correo Literario* (1943-1945) e *Cabalgata* (1946-48). Os anos de aparición amosan unha continuidade. *Correo Literario* inscríbese dentro do mesmo patrón de modernización ao que responderon as editoriais¹⁵. *Cabalgata*, publicación en gran formato cotián, diríxese ao público de capas medias cultas, interesadas en arte e literatura. Típicos órganos de difusión (o espazo que hoxe é ocupado case totalmente polos suplementos e as páxinas de cultura dos xornais), indican que a profesionalización do mercado literario é un proceso non xa incipiente nin inseguro. O impacto visual

¹³ Helena González Fernández destaca que no número 3, 1954, de *Galicia Emigrante* se citan oito editoriais porteñas nas que se publicaron libros en galego ou en castelán de autores galegos: Galicia, Botella al Mar, As Burgas, Ánxel Casal, Alborada, Nós, López Negri e Lérez. Véxase H. González Fernández, *Luís Seoane. Vida e obra*, Vigo, Galaxia, 1994, p. 34.

¹⁴ "Catálogo especialmente sesgado hacia la lírica", afirma José Luis de Diego (cit. 99-100). Botella al Mar convértese a fins dos corenta en editorial independente de Nova; nesa casa Arturo Cuadrado publica a colección La Sirena Escondida, na cal aparece un libro de relatos de Seoane: *Tres hojas de ruda y un ajo verde*; e tamén outros ilustrados por el. É interesante o volume de relatos de Juan Carlos Ghiano, *Historia de finados y traidores*, a cuxas ilustracións Seoane lles agrega non só a data, 1949, senón tamén o lugar onde probablemente se realizasen: Dakar. Seoane, no curso dese ano, fixo unha viaxe a Europa e coñeceu a Picasso; as mans dos personaxes desas ilustracións, cos seus enormes dedos abertos, son completamente picassianas. Sobre o fondo editorial, autores publicados, os recursos e a xestión de Nova e Botella al Mar, véxase H. González Fernández, cit., pp. 37 e ss.

¹⁵ "Dentro de la muy extensa nómina de colaboradores que es capaz de reunir *Correo Literario* se puede decir que se hallan presentes a partes más o menos iguales sudamericanos y europeos, si bien la hegemonía la ejercen argentinos y españoles exiliados. Entre estos últimos se encuentran las firmas de Rafael Alberti, León Felipe, Francisco Ayala y la mayoría del grupo *Hora de España* (Serrano-Plaja, Dieste, Sánchez Barbudo, Gil-Albert). Entre los argentinos, algunos nombres son de autores ya consagrados, como Eduardo Mallea o Ezequiel Martínez Estrada, otros ya bien conocidos por su apoyo a los exiliados, como Frontini, Córdova Iturburu o Luis Baudizzzone, artistas gráficos como Rossi, Butler o Castagnino, escritores noveles como Ernesto Sábato o Julio Cortázar, y, desde luego, un amplio panel de críticos literarios, de cine y de arte (Romero Brest, González Carbalho, Ayala, Payró...). Además, la revista se abre a otros sudamericanos como el brasileño Newton Freitas (cuyos artículos se publican en lengua portuguesa), el chileno Huidobro o los uruguayos Juvenal Ortiz, Esther de Cáceres y Juana de Ibarbourou, mostrando la vocación de capitalidad cultural que trataba de ejercer la ciudad de Buenos Aires en el continente sudamericano en estos años cuarenta" (Ramón Villares, cit.).

de *Cabalgata*, por outra banda, proba que a primeira etapa da gráfica moderna (que inclúe gran titular e fotografía ademais de ilustracións) está consolidada.

Na historia da edición en Occidente, Nova quedará por publicar a *Homenaje a la Torre de Hércules* de Seoane, en 1944. Esa Torre que o viaxeiro riopratense Roberto Arlt xulgou coa ironía do americano que non se interesa polas ruínas do pasado, e que Seoane representou apenas, pequena e nesgada nun ángulo das súas magníficas láminas, ocupándose máis ben cos mitos que a rodean e a paisaxe lembrada desde a distancia do exilio. Todo induce a imaxinar un libro que non existe: as páxinas de Arlt cos debuxos de Seoane; a Arlt gustaríanlle as picassianas bañistas e os robustos mariños cuxos barcos son a síntese do tópico occidental do navío, e aprobaría a torre diminuta e acantoadada, tan acantoadada como o está no seu propio texto¹⁶.

A ARXENTINA PERONISTA

Estes homes, estas revistas e estas editoriais floreceron na *Arxentina peronista*, aqueloutro país que só moi eventualmente, só se se perseguía algunha publicación ou se pechaba como parece ser que aconteceu con *Correo Literario*, se tocaba co mundo intelectual e artístico en que se movía Seoane. Esta Arxentina ruidosa e plebea non evocaba a sombría España de Franco. Seguramente os exiliados non podían pasar por alto a axuda en alimentos que Perón lles enviara aos vencedores da Guerra Civil, dificilmente clasificable como “asistencia humanitaria” se se sitúa no contexto das simpatías que Franco espertaba nalgunhas ás do peronismo e, en especial, no seu líder.

A Arxentina peronista foi moito máis que eses amoríos ideolóxicos de Perón cos autoritarismos previos e posteriores á Segunda Guerra e, en consecuencia, sería equivocado comparar o rudo réxime franquista, colocado nas condicións de crise e devastación deixadas pola Guerra Civil, co estado do benestar “á crioula” edificado por Perón nos primeiros anos do seu Goberno sobre a base de condicións económicas moi favorables, tan favorables que foron tamén o escenario do crecemento, nunca igualado nin antes nin despois, das industrias culturais e, entre elas, do sector editorial.

¹⁶ “La Torre de Hércules – Una atalaya del mar – por el camino de las legiones de Julio César”, publicado por Roberto Arlt no xornal *El Mundo* o 1 de novembro de 1935 (recompilado por Sylvia Saitta en *Agua-fuertes gallegas y asturianas*, Bos Aires, Losada, 1999, pp. 133-137).

Sostido no crecemento económico evidente e a non menos evidente distribución de ingresos, o peronismo aseguraba para si unha poderosa pegada de masas, as cales incorporaba nos rituais do que hoxe se chama unha cultura política. Os exiliados seguramente criticaban, canda os seus amigos locais, o exceso fanfurriño das representacións do réxime peronista. Quizais o momento de maior ostentación e brillo nos medios de comunicación fose, en 1947, a viaxe de Eva Perón á España de Franco, como embaixadora do Goberno peronista. Esa nova Arxentina que Eva representaba suscitaba entre os republicanos a hostilidade de ver como o seu Goberno lle rendía tributo de amizade ao do Caudillo. Era unha Arxentina en que exiliados como Seoane debían de se sentir estranxeiros (e tanto que outros exiliados, como Amado Alonso, decidiron daquela abandonar o país para sempre).

A viaxe a España de Eva foi a dunha raíña millonaria e plebea a un país empobrecido que se enfrontaba a graves dificultades económicas. Á súa chegada, informan os periódicos, desde Barajas ata a Gran Vía “el gentío fue enorme. Desde bien temprano, muchísima gente portaba banderas españolas y argentinas y pancartas de bienvenida a la ilustre viajera”¹⁷. A noite da súa chegada, Eva falou desde El Pardo e a radio transmitiu un discurso tipicamente peronista: “Mi mensaje es tan sencillo como profundo. Este es el mensaje de los trabajadores argentinos, de esas fuerzas proletarias que en esa tierra surgen y se organizan no con la idea de una lucha fratricida que han practicado algunos pueblos, sino con la idea de la paz y el trabajo constructivo, y con la divina consigna de todos los tiempos: la de amarse los unos a los otros para exigir un mundo más feliz, más seguro, más tierno...”. A ideoloxía peronista na súa versión sentimental cristiá soaba como unha ironía para os exiliados que sabían que en España se seguía a fusilar opositores.

A pompa real da señora e o seu séquito sorprende a todo o mundo. Nas fotografías, os seus traxes, chapeus, mantillas suxeitas con flores enormes, toucados de satén, semellan grandiosamente inadecuados; no medio do verán español, Eva loca unha pesada capa de peles; o escote do seu vestido, no banquete que lle ofrecen Franco e a súa dona, é pronunciado de máis, case escandaloso; as xoias son verdadeiramente descomunais¹⁸.

¹⁷ Publicado no ABC e reproducido por Jorge Camarasa, *La enviada; El viaje de Eva Perón a Europa*, Bos Aires, Planeta, 1998, p. 61.

¹⁸ Sobre o estilo da visita de Eva Perón a España: Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Bos Aires, Siglo XXI, 2003.

Esta viaxe, coidadosamente documentada, non é senón unha entre as múltiples postas en escena do réxime peronista. Unha maioría de intelectuais e artistas liberais ou progresistas sentíanse frustrados por esta densa rede de ratificacións simbólicas do réxime e non estiveron en condicións de recoñecer o tramado dun eficaz estado do benestar “á crioula”. A saturación propagandística levounos a xulgar de modo igualmente negativo as mobilizacións plebiscitarias e o control dos medios informativos. Confundiron así o peronismo de masas coa manipulación cultural de que eran testemuñas e o recorte de liberdades do que eran vítimas. E, en termos xerais, moitos sentíronse tan antiperonistas como ofendidos polo estilo político do líder e a súa dona.

A ARXENTINA DA VANGARDA

A caída de Perón en 1955 ponlle fin de xeito cruento e autoritario a esta Arxentina que se modernizara en distintas direccións. Naturalmente, esa modernidade ten varias liñas estéticas. Seoane e todos aqueles que comparten con el as fotografías de *vernissages* ou viaxes que o amosan con Batlle Planas, Aquiles Badi, Carlos Alonso, Demetrio Urruchúa ou Raúl Russo integran unha das ás da modernidade. Mais non son vangarda, un termo que define non só diferenzas estéticas senón un estilo de intervención na esfera da arte e na esfera pública.

Durante os anos sesenta, como o estudou exhaustivamente Andrea Giunta¹⁹, internacionalízase a arte arxentina. Homes e mulleres moi novos, que protagonizan a novidade máis radical, mudan de metrópole estética. Se moitos deles pasan por París, é Nova York finalmente a cidade que vai dar o ton do período. Esta é outra Arxentina, ou mellor dito outra Bos Aires e outra Rosario (onde hai un forte movemento de vangarda estética e política), que non se toca, case, coa de Seoane e os seus contemporáneos. Sepáraos un mundo en termos xeracionais, de estilo de intervención pública e de programa estético.

Mais moito antes dos sesenta, en 1944, o único número da revista *Arturo* dispárase como unha explosión vangardista non figurativa que, no nome do novo, impugna todas as formas de representación que lle son contemporáneas: “La novedad

¹⁹ A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Bos Aires, Paidós, 2001.

no puede radicar hoy más que en la imagen-invencción. Todo realismo es falso, todo expresionismo es falso, todo romanticismo es falso”.

Desde ese momento a separación entre arte abstracta (concreta, xeométrica) e figuración corre ao longo dun límite infranqueable. Tomás Maldonado fundou a Asociación Arte Concreto-Invencción e Gyula Kosice encabezou o grupo que, en 1945, tomou o nome enigmático de Madí²⁰. É a abstracción, depurada de todo rastro representativo, a autonomía dos procedementos respecto de calquera obxectivación figurativa a que representa o pasado e se interpón entre a arte e a súa función transformadora. En 1946, Maldonado escribe: “La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invencción concreta. El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia fuerza. La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión [...]. Formidable espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado. Basta con el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su esfera propia, para la nueva comunión que se yergue en el mundo”²¹. Exercicio perfecto na retórica dos manifestos vangardistas, o profetismo estético entrelázase cunha utopía de liberación política.

Nada máis lonxe do campo en que está inscrito Seoane desde a súa chegada á Arxentina. Seoane é moderno, non experimental; a súa xeometrización e a súa planimetría non son abstractas, malia que no límite se atenúen os contidos semánticos. A súa pintura e tamén os seus escritos amosan unha preocupación por esculcar en orixes nacionais (o galego e as súas mesturas, o crioulo e os seus contactos co europeo)²². Maldonado afirmou: “El arte concreto será el arte socialista del futuro”²³. Seoane, en cambio, non profesa utopías vangardistas.

Dúas Arxentinas, daquela, tamén no eido das artes plásticas. Unha, a de Seoane, sitúase dentro do espazo aberto polas revolucións plásticas das tres primeiras décadas do século xx, convertidas no vocabulario común dunha arte avanzada

²⁰ Véxase Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Bos Aires, Gaglianone, 1983.

²¹ “Manifesto invencionista”, que acompañou a primeira exposición da Asociación Arte Concreto-Invencción, Salón Peuser, Bos Aires, 1946. Expuxeron, entre outros, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito e Raúl Lozza. Véxase *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (introdución e selección de Rafael Cippolini), Bos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 199 e ss.

²² A contaminación produtiva entre o crioulo e o europeo é evidente nos gravados en madeira de Seoane para a edición de *32 refranes criollos*, Bos Aires, EUDEBA, 1965.

²³ “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, *Manifestos*, cit., p. 234.

mais xa non subversiva. A outra, a Arxentina dos concretos e os invencionistas, experimenta coa creba das tradicións plásticas. E, sobre todo, ambos os eidos están separados polo seu estilo de intervención: un corresponde ao modernismo clásico; o outro é vangardista.

Porén, Seoane foi un pioneiro traballando coas formas abstractas e xeométricas aplicadas ao deseño. En efecto, a comezos dos anos cincuenta, deseñou un cartel abstracto para dúas bebidas, Cinzano e Otard Dupuy. Desde un punto de vista plástico o cartel é unha obra de avanzada, mais exterior ao anovamento do deseño gráfico en Arxentina que encabezaba Tomás Maldonado. O fermoso cartel de Seoane non forma familia co que sería a gran renovación do deseño gráfico²⁴. Trátase, sen dúbida, dunha composición abstracta, pero paradoxalmente é máis afín a un cadro abstracto que á estética do deseño gráfico anovado por Maldonado neses mesmos anos.

En 1961, un impresionante programa da asociación Amigos de Suiza para un concerto dirixido por Juan José Castro no Teatro San Martín de Bos Aires é deseñado e ilustrado por Seoane. A gráfica acada o confín da modernidade tal como a concibía o artista galego. En efecto, vai moi lonxe en termos de abstracción e de posta en páxina. Os planos manchados en azuis de tapa e contratapa, de gran dinamismo e liberdade compositiva, proban que Seoane non deixara de pensar a arte moderna, malia que as súas resolucións estéticas non fosen as da vangarda que xurdía neses anos²⁵.

Seoane fora un dos protagonistas das formas modernas da gráfica, que a fins dos corenta e principios dos cincuenta, case ao mesmo tempo en que se tornaban clásicas, comezaban a ser refutadas pola vangarda do deseño que chegaba para

²⁴ Véxase Verónica Devalle, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Bos Aires, Paidós, 2009.

²⁵ Teño que lle dar as grazas a Xosé Díaz por saber deste traballo gráfico de Seoane, que, ata onde puiden indagar, non se coñece en Bos Aires. O orixinal está no Arquivo Seminario de Sargadelos. O folleto-programa foi publicado pola asociación Amigos de Suiza, da cal tampouco se teñen outros rexistros e cuxa vicepresidenta era Victoria Ocampo e Seoane, o prosecretario. Editado como programa dun concerto que incluía *La historia del soldado*, texto de C. F. Ramuz e música de Stravinsky, presentaba tamén un comentario de Seoane sobre René Auberjonois, primeiro escenógrafo e encargado de vestiario desa obra. Tanto o programa musical como os que participaron na representación arxentina de *La historia del soldado*, así como a figura inevitable de Victoria Ocampo (vinculada desde os anos vinte coa música contemporánea e amiga de Stravinsky), sitúan o concerto nesa franxa estética que definimos como “modernidade”.

substituír, cunha estética racionalista e xeométrica, o que fora o gran proceso de modernización que tivo a Seoane como un dos seus creadores. Ambas as Arxentinas eran esteticamente diferentes, mesmo cando en aparencia se tocaban.

A ARXENTINA MILAGROSA: UN EDIFICIO

Mais un feito, inesperado aínda que non casual, une o racionalismo modernista, que era o último en arquitectura, coa arte moderna clásica de Seoane: o gran mural do Teatro Municipal General San Martín, obra de Mario Roberto Álvarez e Macedonio Ruiz.

Neste edificio, que aínda hoxe segue a ser un fito de Bos Aires, sucédense cronoloxicamente dúas Arxentinas. O autor da encomenda foi o Goberno peronista, que lle encargou o proxecto ao estudo de Mario Roberto Álvarez en 1953. Derrocado Perón polo golpe de 1955, a continuación da súa obra fíxose durante o Goberno militar que o substituíu proscribindo tanto o líder como o seu partido e intervindo as organizacións sindicais que lle respondían. Foi o intendente peronista Jorge Sabaté quen lle confiou o proxecto a Mario Roberto Álvarez e foi o intendente Hernán Giralt (pertencente ao Goberno de Frondizi, elixido en 1957) quen inaugurou o Teatro San Martín o 25 de maio de 1960, cento cincuenta anos despois da declaración da independencia arxentina respecto de España. O mural máis importante dese teatro é o que pintou Seoane, un fillo de galegos, criado en Galicia e exiliado en Bos Aires. Pasadizos imprevistos da vella toupa da historia²⁶.

Anahí Ballent, investigadora da arquitectura do primeiro peronismo, sinala que “el impecable modernismo de Álvarez y Ruiz elimina toda referencia social y política para abocarse a la resolución de un tema técnico tan difícil como fascinante: un complejo teatral especializado”, que agregaba, alén diso, o desafío de se construír entre medianeiras²⁷. Álvarez encarou este límite cunha disposición audaz e atípica, superpoñendo dúas salas teatrais: a Casacuberta (co mural de Seoane) e a Martín Coronado.

²⁶ Sobre o muralismo en Bos Aires e todos os murais de Seoane, véxase Eduardo Rodríguez Leirado e Pablo Rodríguez Leirado, “Roteiro polos murais de Luís Seoane en Buenos Aires”, *Grial*, número 172, outubro-novembro-décembro de 2006 (tamén en <<http://www.editorialgalaxia.es/imxd/libros/doc/1169123561172-Leirado.pdf>>).

²⁷ Anahí Ballent, *Las huellas de la política: Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Bos Aires, Prometeo / Universidad de Quilmes, 2005, pp. 254 e ss.

O Goberno peronista realizara outros auditorios ao aire libre, en liña cunha ocupación masiva do espazo público e un apoio aos entretementos multitudinarios.

O futuro Teatro San Martín orixinábase nesta ideoloxía de goberno, mais non formaba parte do equipamento ao aire libre sobre grandes extensións de parques que foran construídas ou proxectadas. A escolla de Álvarez como proxectista tiña que ver cun trazo das xestións de obra pública: o “entusiasmo que despertaba la arquitectura moderna en algunos sectores del gobierno peronista”²⁸. Tratábase dunha intervención duradeira e decisiva no espazo urbano central, na rúa máis emblemática do centro porteño, Corrientes, entre Paraná e Montevideo. O proxecto de Álvarez, refinado e contido, deixa fóra calquera pretensión de espectacularidade, propoñendo unha fachada lisa, vidrada e xeométrica. O que se denominou a “arquitectura moderna clásica”, o “ascético purismo” dun “racionalista fiel”²⁹.

Nunha reportaxe, Mario Roberto Álvarez declarou que ten soamente tres cadros na súa casa (un apartamento na rúa Posadas, refinado e con extraordinarias vistas, deseñado tamén por el). Un deses cadros é de Seoane. Comproullo ao pintor logo da súa exposición en Bellas Artes (é dicir, logo de rematado o mural do Teatro San Martín). Unha obra pequena (60 x 70 cm), sen título, cunha muller, sobre fondo lila, as mans cruzadas sobre os xeonllos cubertos por un pano vermello³⁰. Este duplo vínculo de Seoane con Álvarez indica que o arquitecto aprobou retrospectivamente a súa escolla de Seoane para o mural máis importante do Teatro, que é, pola súa vez, unha das dúas obras con que, interrogado trinta anos despois, se identifica máis plenamente (a outra é o edificio da empresa Somisa).

“Para el teatro San Martín —lembra Álvarez—, inspirado en una ley francesa por la cual se destina el 2 por ciento del presupuesto para esculturas y pinturas, elegimos junto a Ruiz las obras, y en plena época peronista nadie se metió, nadie nos dijo nada, pusimos lo que quisimos”³¹. E iso é o que fixo, malia que, por algúns

²⁸ Anahí Ballent, *Las huellas de la política*, cit., p. 221.

²⁹ Marina Waisman, “Mario Roberto Álvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado”, *Summa*, número 80/81, setembro de 1974, p. 27.

³⁰ Comunicación persoal co arquitecto Álvarez. O cadro non está catalogado. Álvarez díxome que nunca tivo cartos para mercar arte como desexaría. Pode supoñerse daquela que o cadro de Seoane lle gustou particularmente ou que o artista, recoñecido pola adxudicación do mural, o vendeu a moi bo prezo.

³¹ “Mario Roberto Álvarez; siete décadas con la arquitectura” (entrevista de Roxana González e Juan C. Sánchez, *Revista de CAPBA*, número 59, ano 2007, p. 52).

datos, é ben evidente que non se dedicou o dous por cento do orzamento á arte. Seoane só recibiu unha compensación por gastos de materiais e, en palabras de Mario Roberto Álvarez, a seguridade de que a súa obra se vería máis no teatro que nalgún museo, onde sempre rematan nos depósitos.

Pola súa banda, Seoane, case dous decenios máis tarde, enuncia o que semella unha queixa: “Si el arquitecto piensa en el pintor en cuanto a una posible integración de oficios artísticos en la construcción del edificio, debe hacerlo teniendo en cuenta la utilización de su especialidad desde el anteproyecto de la obra, de modo que el pintor y el escultor puedan deducir todo el partido posible de ésta”³².

Porén, o momento (serodio para Seoane) no que se convoca o artista é propio da arquitectura moderna: o arquitecto proxecta e adxudícalle ao pintor un muro inmenso e problemático, cortado aos costados polos descansos das escaleiras e, no seu terzo inferior, polo piso resaltado da sala; interrompidas as visuais por dúas enormes e perfectas columnas cilíndricas de travertino. Seoane resolve estas vistas xeométricas mais interrompidas e faino do xeito máis increíblemente adecuado á arquitectura que non foi meramente o seu soporte, senón o seu desafío. Álvarez, nese encontro milagroso entre dúas modernidades diversas, suxírelle tamén o tema do mural: o nacemento do teatro arxentino no circo, coa obra *Juan Moreira*³³.

Un tema crioulo por excelencia: o teatro arxentino nace no circo crioulo, con representacións dacabalo, duelos a coitelo, *payadores* e gauchos. Mais ese circo orixínase pola súa vez no circo europeo, nas *troupes* españolas e italianas. A súa primeira obra emblemática é, por suposto, a pantomima tomada dunha novela gauchesca cuxo protagonista é un gacho perseguido, descendente da liñaxe de

³² M. Díaz Dorado, “Obras plásticas de Luis Seoane en edificios bancarios”, *Nuestra Arquitectura*, número 478, setembro de 1972, p. 32 (inclúe reportaxe sobre o artista e a cita refírese ao momento en que o chaman para o Teatro San Martín).

³³ As dificultades de situar o mural son considerables: “Se trata de una vasta superficie de más de trescientos metros cuadrados —con treinta y tres de base por once de altura—, cuya visión total interrumpe un par de columnas [...]. El pintor ha resuelto el complicado problema —vastedad de la superficie, visibilidad fragmentada, inteligibilidad del asunto— mediante un criterio en que se une el ajuste de la obra a la estructura arquitectónica” (Córdova Iturburu, “Luis Seoane, muralista”, nota aparecida en *El Hogar* o 6 de setembro de 1957 e reproducida en Tomás Alva Negri, *Seoane*, Bos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Serie Monografías de Artistas Argentinos, 1981, pp. 52-3).

Martín Fierro. O refinado modernista europeo Álvarez elixe este tema crioulo para unha das situacións fundamentais e máis visibles do seu teatro e pensa nun pintor de orixe galega para realizalo. Un nó característico da cultura arxentina.

O outro nó, probablemente máis complexo, é que Seoane e Álvarez traballan nun proxecto moderno do Goberno peronista que lles ofrece completa independencia estética e construtiva. É máis, os xestores directos dese proxecto son tamén partidarios desa modernidade. Pero o Goberno que fai posible toda a complexa engrenaxe de arquitectura, espazo público, lecer de masas e arte non é un Goberno ilustrado senón o entrelazado de tendencias populistas plebiscitarias e autoritarias, modernizadoras e reaccionarias, cuxo líder simpatiza con Franco aínda que non goberna como Franco. Por iso lle chamei milagroso, aínda que non casual nin excepcional, a este encontro de Seoane coa mellor arquitectura moderna. É un papel de tornasol onde se poden adiviñar as caras dun país contradictorio e interesante precisamente por esas contradicións. Seoane, galego acrioulado, moveuse como un experto chegado das rías ás pampas monótonas do sur.