**CONVERXENCIAS,
COMPLICIDADES.
LUÍS SEOANE NAS REDES DA
CULTURA ANTIFASCISTA**

Diana B. Wechsler

CONICET. UNTREF. Universidad de Buenos Aires

SEOANE

EXPOSICION 99

AÑO 1957

GALERIA BONINO - MAIPU 962 - BUENOS AIRES

Catálogo da exposición de Luís Seoane na galería Bonino, Bos Aires, 1957

Cando en abril pasado en Bos Aires Fernando Devoto me presentou a Ramón Villares, falamos rapidamente deste seminario internacional, que daquela era un proxecto, e do interese que Villares tiña en que a miña intervención se centrara en dúas cuestións que creu que era atractivo revelar dentro da traxectoria de Luís Seoane: a súa relación co mercado da arte e coa comunidade xudía de Bos Aires. Dous aspectos que se derivan da súa biografía (o do éxito de mercado e a súa participación e colaboración con membros da colectividade e das entidades xudías) e que resultan tan evidentes como esquivos á hora de a reescribir.

Uns meses despois, proseguindo o meu traballo ligado á reconstrución dalgúns tramos dos itinerarios da arte moderna, entrevistei en Málaga o poeta arxentino —exiliado da última ditadura militar— José Viñals. El coñecera a Luís Seoane, entrevistara longamente o artista arxentino Antonio Berni (con quen Seoane tivera contacto) e podía darme pistas das tramas do mercado, xa que desempeñara a comezos da década de 1970 o cargo de director artístico da Galería Imagen de Alberto Serebrinsky, unha galería que se distinguiu por desenvolver unha política de publicación de pequenos libros de entrevistas a artistas —xustamente realizadas por Viñals— e por buscar causar impacto no medio artístico de Bos Aires con exposicións de carácter antolóxico como as que realizara de Berni e de Seoane no curso dos primeiros anos setenta, sendo ambos os artistas daquela visualizados como mestres á vez que referentes dunha militancia desde a arte.

Mais a evocación da extensa charla que tiveron con Viñals aparece nesta presentación non tanto polo que verbo de Seoane puidese comentarme el daquela, senón por unha afirmación que me chamou particularmente a atención e que me remitiu ao pedimento de Villares de eu esculcar sobre a relación de Seoane coa comunidade xudía. Referíndose aos exilios e aos xeitos de integración dos exiliados, Viñals chegou case sen notalo a referirse ao seu propio exilio e alí sinalou que o que máis estrañaba de Bos Aires era “el contacto con los judíos, con la cultura judía, ya que —seguiu Viñals— una ciudad que tiene una importante comunidad judía —como Buenos Aires, por ejemplo— adquiere una dinámica cultural diferente, más activa y crítica que otra que no cuente con este ingrediente”.

A percepción de Viñals non é estraña; sen dúbida, a comunidade xudía na Arxentina constituíu desde comezos do século xx un dos motores da promoción cultural no país. As claves desta posición poden acharse en parte no lugar que a preservación da tradición cultural tivo e ten dentro desta colectividade. Non obstante, máis aló deste dato

evidente, as formas de inserción e as articulacións sostidas coa comunidade non xudía danlle á presenza de institucións como a Sociedad Hebraica Argentina, por exemplo, unha alta visibilidade, particularmente desde a súa fundación en 1926 (antes fora a Asociación Hebraica) e de xeito crecente sobre os anos trinta, corenta e cincuenta.

A relación coa comunidade xudía presentábase daquela como un interesante desafío para a esculca; a do mercado ofrecíase, en principio, de maneira máis transparente. Con só percorrer os fondos da biblioteca do MNCARS de Madrid e da Fundación Espigas de Bos Aires, a partir do nome de Seoane apareceron infinidade de catálogos e notas de prensa que revelaron a presenza sostida deste artista no mercado de arte arxentina ata o presente. Haberá que tentar dar conta das razóns deste éxito de mercado, para alén das cuestións máis estreitamente ligadas á lóxica do valor de cambio das obras do artista arxentino-galego.

Chegados a esta altura, coido que hai un punto que vén a ofrecer un marco desde onde pensar as dúas coordenadas con que fun convidada a participar neste encontro. Refírome ás tramas da solidariedade antifascista: elas aparecen neste ensaio como o motor que activa as preguntas e que á vez orientará no seguimento dos indicios que permitirán construír este relato.

Pero adoita ser difícil atopar todas as pezas para unha narración deste tipo, máis aínda cando o que se trata de historiar está atravesado por viaxes, migracións e exilios. Non obstante, en ocasións o encontro dalgúns obxectos ou materiais ofrécese como especialmente rico para observar os cruzamentos de varios itinerarios, o que permite, pola súa vez, confirmar as hipóteses ou sumar indicios relativos ás redes solidarias e ás *converxencias e complicidades* nas diásporas, así como á inserción e á acollida dos migrantes e dos exiliados.

En traballos anteriores vinculados cos itinerarios, por veces converxentes, da arte moderna e a solidariedade dos intelectuais e os artistas concentrados arredor do núcleo da internacional antifascista, o meu labor versou sobre a circulación activa de materiais impresos, artistas e intelectuais entre as diversas metrópoles culturais que integraron aquela rede de resistencia cultural fronte aos fascismos desde comezos dos anos trinta. Dentro deste proceso, a Guerra Civil —sabémolo— foi un “parteaugas”, un catalizador que activou de xeito eficaz as redes que previamente se estableceran á calor dos procesos da arte moderna, sobre todo durante os anos vinte. A partir destes presupostos vinculados ás viaxes, ás migracións e, xa en tempos de guerra, aos exilios, fun traballando a inserción dos artistas que chegaban ao país, aínda na época bélica,

así como na trama das publicacións antifascistas e a súa introdución diferenciada nos espazos de exposición e dentro do circuíto de artistas en Bos Aires. Estas chegadas crúzanse pola súa vez con outras que se dan a partir de 1935: a daqueles migrantes forzosos que debían fuxir do nacionalsocialismo e do fascismo italiano.

No caso dos españois, sabemos que uns partiron cedo; outros, sobre o fio da derrota. A todos lles tocou o alleamento, a creba coa propia historia, co propio tempo e o propio espazo. Neste sentido, María Zambrano pensou a súa condición de exiliada como a de estar “al borde de la historia, sólo en la vida sin lugar propio”. Estes “Españoles sin España” víaos como “ánimas del purgatorio”¹. Porén, un ano antes, no seu ensaio sobre Séneca —concibido como modelo de español e publicado en *Hora de España* en 1938— preguntábase: “¿puede un español sin traicionarse resignarse?” e logo dunha longa reflexión concluía: “Lo español se desarrolla a menudo mejor lejos de su origen”. Pero “un pueblo no puede resignarse, porque no puede detenerse, porque no puede aniquilarse a sí mismo”. E remata: “un pueblo suicida sería algo precursor inmediato del fin del hombre [...]. Un español de hoy no puede elegir el camino de la resignación, porque al hacerlo deja vacía la escena donde se juega la tragedia del destino humano”². Daquela a resistencia aínda se pensaba como posible. É por isto polo que en 1938 tamén aínda se presentaba a tensión entre os que, como Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Ayala, Rafael Alberti, María Teresa León, María Zambrano, Ramón Pérez de Ayala ou os Viladrich —por citar só algúns dos que chegaron a Bos Aires—, elixían seguir ata o final e os que xa partiran cara ao exilio (entre eles, e seguindo cos chegados ao Río da Prata, Manuel de Falla, Maruja Mallo, Luís Seoane, Manuel Colmeiro). No 38 aínda cabía a posibilidade de manter a escena activa, de soste-la loita na propia terra. Poucos meses despois esta alternativa esvaecía-se para deixar paso á resistencia desde fóra, onde uns e outros se uniron nunha nova batalla.

Foron chegando a Bos Aires e foron inseríndose e relacionándose cunha escena artístico-cultural altamente receptiva; varios indicios disto déunos a Beatriz Sarlo na súa conferencia de apertura. Observemos, xa que logo, estes procesos de *converxencia* a partir das pistas que ofrecen algúns itinerarios persoais, tomando o de Seoane como o itinerario de referencia sobre o que se irá urdindo a trama.

¹ María Zambrano, “Carta sobre el exilio”, *Cuadernos*, París, xuño de 1961, p. 69.

² María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y los escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 197-198.

1. IMAXES DE URXENCIA. AS REVISTAS ANTIFASCISTAS COMO ESPAZO DE CONVERXENCIA

“Fascismo” é a epígrafe da imaxe. “La inteligencia contra la muerte”, o título da nota da primeira plana da revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, órgano da Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) de Bos Aires, de setembro de 1937.

O nome da revista, a solidez da tipografía elixida e o subtítulo (*Por la defensa de la cultura*), como cincha que abraza e une á vez para dar forza, teñen no deseño gráfico xeral da publicación e nas ilustracións, que se suman en cada páxina reforzando o sentido dos textos, o seu xusto correlato. A primeira plana de setembro de 1937 exhibe visualmente e cun golpe de vista o *lugar da cultura* dentro da loita antifascista. *Unidade e defensa contra o fascismo* é o sentido que se constrúe entre os títulos e os rudos trazos de tinta con que Seoane realiza a imaxe dos dous carabineiros —conos monolíticos, de costas— que abandonan o corpo dun civil que mataron no medio dun carreiro e deixaron cos ollos abertos. Resoa aquí a morte de Federico García Lorca e con ela a de tantos máis que ían quedando no camiño durante a Guerra Civil.

A cultura formou parte do botín disputado. Avancemos, pois, sobre as preguntas referidas a cal foi o lugar da cultura nestes anos, por que artistas coma eles —igual que outros intelectuais— están entre os primeiros afectados polos réximes autoritarios.

“El fascismo no puede crear una cultura”, afirma en 1936 a revista española —autodenominada como de orientación marxista— *Leviatán*. “Entre tantas y tantas cosas externas que el fascismo ha tomado del comunismo, como el falsificador se vale de la moneda auténtica para hacer la falsa, está el intento de crear una cultura propia [...]. ¡Vanos intentos!”³, afirma con forza. Noutro sitio, tamén en 1936, máis precisamente en Bos Aires, a revista *Unidad* publicaba, co título “Cultura y revolución”, algunhas destas preguntas: “¿no vemos por todas partes, la literatura, la prensa, la poesía, el arte, como armas de clase, movilizadas para la propaganda descarada del fascismo?; ¿cómo rasgar esa cortina de humo y ver que apenas se pretende arrancar de la cultura ese velo de misterio que la cubre mostrando toda su espléndida desnudez de cosa conquistada, de patrimonio estable de la humanidad?”. Máis adiante ensaiaba unhas

³ “El fascismo no puede crear una cultura”, por César M. Arconada, en *Leviatán*, Madrid, n.º 25, 1936, pp. 47-55.

respostas. “La verdad es que la cultura traspasó el cuadro estrecho en que la limitó el sistema capitalista y ya estallan las coyunturas de ese sistema al peso de esa cultura que pasa adelante y se proyecta para grandes obras, que hacen temblar de espanto a los raquíuticos intelectuales de la decadencia [...]. La verdadera producción intelectual de nuestro tiempo ya está del lado de la revolución”⁴.

Leviatán e Unidad —como dous exemplos dentro do vasto conxunto de revistas antifascistas— mantiveron estreitas redes de relación exhibindo nas súas páxinas os intensos intercambios operados entre as metrópoles culturais a un e a outro lado do océano Atlántico. Non só manifestan unha converxencia de intereses e dialogan promovendo as mesmas causas, senón que os que colaboran con unha poden atoparse tamén facéndoo coa outra. Estas revistas traballaron pola defensa da cultura e puxeron en marcha todos os seus esforzos por expoñeren as problemáticas políticas contemporáneas e sinalaren, en particular, aspectos da súa incidencia nos procesos culturais que se estaban a levar a cabo.

Do percorrido polas páxinas destas publicacións —retomando afirmacións que realizara eu en traballos anteriores— despréndese con claridade un feito: nestes conflictivos anos trinta, a cultura aparecía como un cobizado territorio por conquistar, un verdadeiro campo de batalla que non facía senón poñer en escena aspectos dunha mesma guerra, librada de distintos xeitos en diferentes fronte.

Dun lado, os fascismos; doutro, as esquerdas. Caricaturizando un pouco a cuestión, é posible afirmar que entre os primeiros se achan a censura, as prohibicións, as queimas de libros, as cualificacións de exclusión, como as de declarar un vasto conxunto da arte moderna “arte dexenerada”. As esquerdas, pola súa vez, batíanse por construír unha nova cultura que superase os límites da cultura burguesa, no marco das ideas revolucionarias. No plano da estética, ensaiaban unha serie de propostas en tensión entre os realismos e o surreal e en debate coa liña soviética do realismo socialista, imposto a partir de 1934⁵.

Desde unha e outra posición unha cousa aparecía claramente: a autonomía artística, aquela conquista da arte moderna, cedíalle terreo á esixencia dos tempos. No medio dunha tensión sociopolítica crecente, o eido da cultura non podía permanecer

⁴ “Cultura y revolución”, por Carlos Lacerda, en *Unidad*, ano 1, n.º 3, abril de 1936, p. 5.

⁵ Sobre estes aspectos cf. D. Wechsler, J. Brihuega e R. Eder, *Territorios de diálogo. España, México y Argentina entre los realismos y lo surreal (1930-45)*, Bos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

á marxe. A neutralidade, onde noutras oportunidades puideron —ou polo menos tentaron— refuxiarse outros artistas, foi neses tempos unha posición insostible.

As formas de convocatoria das fronte populares achegaron o modelo das agrupacións de intelectuais, artistas, xornalistas e escritores concentrados arredor do núcleo da defensa da cultura en numerosas metrópoles europeas e americanas. As fronte, integradas non só por eles senón tamén por obreiros, estudantes e unha forte presenza feminina, funcionaron dentro dun amplo arco político-ideolóxico que xenericamente é posible definir como “esquerdas”, dado que reuniron no seu seo xente procedente do socialismo, liberais, comunistas, demócratas, etcétera. Entre os intentos por constituír unha Fronte na Arxentina, a AIAPE, en Bos Aires, estableceuse como un dos referentes da loita antifascista⁶. Os seus órganos de difusión foron a citada revista *Unidad* e a revista de Aníbal Ponce *Dialéctica*: ambas aparecen en 1936, a primeira en xaneiro, a outra en maio. A elas sumábanse na loita antifascista outras publicacións, algunhas que viñan editándose desde había xa varios anos, outras novas e de pouca continuidade que tentaban darlle resposta á emerxencia do momento ao tempo que ser voceiras dunha fracción, dentro do espazo —sempre en debate— dos intelectuais antifascistas.

Neste sentido, é posible afirmar que desde comezos da década de 1930 proliferaron en Bos Aires as revistas culturais; nelas a pegada política converteuse rapidamente nunha marca de identidade⁷. Revistas como a de Victoria Ocampo *Sur* (publicada a partir de 1931), por exemplo, se ben nos primeiros anos puideron concibir certa dis-

⁶ Entre os diferentes ensaios, na cidade de Córdoba, por exemplo, en 1935 danse os *Estatutos* para a constitución dun Frente Único Popular Argentino Antifascista y Antigüerrero. Precederon esta convocatoria outras como as do Comité Estudiantil de Lucha contra el Fascismo y el Imperialismo (1930) e o Comité Argentino Antigüerrero, presidido por Nydia Lamarque (1933), por exemplo. Así mesmo, avanzando na década de 1930 e co desenvolvemento da Guerra Civil española, multiplícanse as convocatorias e os intentos de exercer accións contra os fascismos. Entre elas, e seguindo especificamente co caso arxentino, a Agrupación Femenina Antigüerrera, na cal se integrou, xunto con outras, a artista plástica Raquel Forner; a Liga por la Defensa de los Derechos Humanos e o Comité contra el Racismo y el Antisemitismo, no cal participou, entre tantos outros, Jorge Luis Borges. Multiplícanse tamén as publicacións que buscan difundir os principios da agrupación, a súa lectura dos feitos contemporáneos, as súas propostas. O arquivo do CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina) alberga un bo número delas. Recóllense aquí só algunhas destas publicacións, que interesan especialmente pola súa continuidade no tempo e polas súas características particulares, entre as que está a presenza de imaxes e artistas que contribuíron á circulación das ideas postas en xogo en cada número.

⁷ Entre os traballos recentes referidos a este proceso, véxase Sylvia Sáita, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, e María Teresa Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*, tomo VII da Nueva Historia Argentina, capítulo IX, pp. 385-428, e VIII, pp. 333-381, respectivamente.

tancia da política, co estalido da Guerra Civil incluíron ineludiblemente este tema na súa axenda⁸. Namentres, desde a esquerda publicáronse *Metrópolis* (1931-1933), *Nervio* (1931-1936), *Contra. La revista de los franco-tiradores* (1933), *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, que comezara a publicarse en 1926 e continuou ata 1941, *Conducta. Al servicio del pueblo* (1938-1943), *Nueva Revista* (1934-1935) e *Argumentos* (1938-1939). Estas son só algunhas das publicacións en cuxas páxinas se presentou, desde un forte compromiso coa contemporaneidade, a tensión entre arte e política e se exhibiu a responsabilidade asumida ante os exiliados, expresada na pronta recepción e a igualmente pronta inclusión destes artistas entre os seus colaboradores.

Seoane chegara uns meses antes a Bos Aires. Rapidamente é posible velo traballando en medios gráficos. Colabora co xornal *Crítica*, cuxo director —Natalio Botana— tendera as súas redes para rescatar aqueles que necesitasen saír de España, como fixo por exemplo con Manuel de Falla primeiro e con Manuel Ángeles Ortiz máis tarde, e deulles acollida nas súas páxinas a outros que, como Luís Seoane, xa estando no exilio precisaban un espazo desde onde proseguir a loita. Foi acollido ademais por *El Diario*, onde desempeñou o cargo de editor. Se ben estes son importantes espazos onde establecer vínculos, son as revistas antifascistas as que —como vimos— ofrecen un sitio de converxencia máis preciso, onde ademais Seoane confrontará as súas imaxes coas doutros artistas colaboradores destes medios e comezará desde estas páxinas a lle dar visibilidade ao seu traballo, que quedará pola súa vez virtualmente integrado dentro dunha serie co de Víctor Rebuffo, Clément Moreau, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Raquel Forner, Demetrio Urruchúa, Juan Batlle Planas, Sergio Sergi e Kantor, entre os artistas que —migrantes, exiliados ou nativos— actuaban en Bos Aires, e varios máis da escena internacional que frecuentemente eran reproducidos por estas publicacións, como George Grosz, Emiliano Di Cavalcanti e Helios Gómez, entre outros.

As imaxes, é preciso sinalar, presentábanse como “materiais dispoñibles” dos que un podía servirse discrecionalmente, o cal facía que, á hora de procurar ilustrar un texto ou chamar a atención dos lectores con outros dispositivos, as publicacións periódicas se apropiasen de imaxes de procedencias diversas. Por exemplo, entre os primeiros repertorios visuais que se activan en relación coa guerra aparecen os gravados de Goya, que máis dun século antes rexistraran con crueza os “desastres”. Neste sentido,

⁸ Dados os límites deste traballo, a mención a *Sur* é só como referencia e non se avanzará na análise pormenorizada da súa posición; sobre este aspecto, véxase María Teresa Gramuglio, art. cit., e John King, *Sur*, Bos Aires, FCE, 1989.

e achegando un interesante caso referido aos “usos” das imaxes e as súas posibles apropiacións, tanto as publicacións antifascistas como as profascistas se serviron da serie goyesca para denunciaren desde as súas posicións respectivas os novos “desastres”.

Tendo en mira estas posibles ambigüidades de sentidos, de todos os xeitos, e retomando a listaxe de artistas mencionados, pódese afirmar que esa selección delimita aquela zona da arte contemporánea que xa en 1935, desde as páxinas de *Nueva Revista*, se advirte de que fora discriminada por Hitler. Na nota “Hitler y el arte moderno” coméntase o peche da Bauhaus, afirmando que a escola é disolvida mentres “Hitler declara que el arte moderno es un arte de locos”. Polo cal a revista pregúntase: “¿Cómo conciliarán nuestros snobs su fervor por el arte moderno y su entusiasmo por Hitler?”⁹. Un dilema entre arte moderna e arte burguesa, e a complexa relación entre arte e política que roldou os debates e as tomas de postura das décadas de 1939 e 1940.

Volvendo a *Unidad*, digamos que a acollida do recentemente chegado Seoane tivo na inclusión de Clément Moreau un precedente. Moreau é en realidade Carl Meffert, nado en Koblenz (Alemaña) en 1903. As súas iniciais, CM, mantéñense, mais o nome que adopta a partir de 1933 encobre a súa identidade real. Un dato que anticipa aspectos dunha historia marcada polos traslados e as mudanzas de situación¹⁰.

“Ich bin ein schüler der Käthe Kollwitz und ich versuche so weit es mir gelingt diese tradition – das menschliche und soziale – zu sehen und fortzusetzen”¹¹, declaraba Meffert, que se formou na tradición dos artistas contemporáneos alemáns: entre Käthe Kollwitz e John Heartfield, con quen se integra para compartir a concepción estética e a súa visión do mundo. É en Berlín onde desenvolverá o ciclo autobiográfico *Fürsorgeerziehung*, de 1928, que narra a traumática etapa da súa adolescencia, pasada baixo custodia do servizo social. Unha serie escura, de fortes contrastes, na cal a vixilancia, a opresión e o castigo son os temas dominantes.

De Berlín a París en dúas estadias en 1929 e 1932, e alí o encontro co mítico gravador Frans Masereel. A súa inserción en periódicos políticos, así como as súas

⁹ *Nueva Revista*, Bos Aires, xaneiro de 1935, ano 1, n.º 3, notas e comentarios, p. 3.

¹⁰ De Koblenz a Warburg e Burgsteinfurth, en Westfalia, entre 1914 e 1919, tempo en que estivo baixo a custodia da seguridade social. Pasados os anos da Primeira Guerra e a experiencia dos tempos iniciais da República de Weimar, onde se integrou nas filas dos espartaquistas, comezou a súa formación artística inicialmente en Köhl e logo en Berlín, cara a 1927.

¹¹ “Eu son un discípulo de Käthe Kollwitz e busco tanto como me é posible nesa tradición do humano e o social para continuala” (palabras de Carl Meffert en <<http://www.clement-moreau.ch/biografie.htm>>) [a tradución é nosa].

series gráficas vinculadas á denuncia social, fan que en 1933 sexa detido en Berlín pola Gestapo e perda o seu traballo e a súa documentación. É daquela cando muda o nome e cunha identidade ficticia entra en Suíza para traballar en Zúric ata 1935, momento en que determina o exilio cara á Arxentina.

O seu traballo aparece nos anos trinta ao servizo da causa antifascista. Nalgúns dos seus gravados previos ao exilio prefigura imaxes que logo formarán parte das vivencias cotiás da represión na Alemaña nazi. Brancos e negros alíanse como pares polares nesta denuncia en imaxes do alemán: recursos que serán selo distintivo nos seus gravados.

Como emigrado, máis precisamente como exiliado, Meffert-Moreau, en Bos Aires, integrouse na trama de artistas e intelectuais de distintas procedencias que —vinculados á Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE) e aos seus órganos de difusión¹²— participaron nesta disputa político-cultural coa produción dun vasto conxunto de textos e imaxes que aparecen como “formas de urxencia”, para usar o suxestivo termo proposto por Jaime Brihuega¹³. Formas producidas á calor dos debates teórico-políticos, da chegada de novas e do balance de situación en cada conxuntura. Son imaxes suxeitas á contemporaneidade que buscaron causar impacto no espectador, atraelo á lectura dun texto, promover outras interpretacións da realidade, suxerir —unhas veces coa crúa síntese de liñas e planos de valores dun gravado, outras coa ironía dunha caricatura— unha instantánea onde aparece un recorte significativo dun feito como os bombardeos, por exemplo.

Moreau participou en *Unidad* desde os primeiros números con imaxes de liña intensa e os planos de valores netos que lles dan un carácter de identidade severa aos seus traballos, sinalados pola síntese e a expresividade. Mais repitámolo, o itinerario de Moreau non é singular, senón que se atopa na trama das migracións e os exilios —algo habitual nestes anos en que os países europeos (maiormente Alemaña, España e Italia) foron expulsos de poboación. Neste sentido, o seu vello lígase ao de varios exiliados que axiña entraron en contacto a través das produtivas redes da internacional antifascista; entre eles, a fotógrafa alemá Grete Stern, o poeta español Arturo Cuadrado e Luís Seoane.

¹² *Unidad*, *Argentina Libre* (logo chamada *Antinazi*), *La Vanguardia* e *Tribuna Democrática*, e publicacións da colectividade alemá, como o *Argentinische Tageblatt*, son os espazos onde publica Moreau as súas imaxes.

¹³ Jaime Brihuega, “Formas de urgencia. Las artes plásticas y la Guerra Civil Española”, en *Carteles de la Guerra 1936-1939*, Colección Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 2004.

Unidad e outras revistas ofrécense como produtivos espazos de converxencia —como viamos— non só entre os exiliados, senón tamén cos artistas arxentinos aliñados no antifascismo. Destes espazos nacerán ademais as complicidades que promoverán outros proxectos. Avancemos sobre algúns deles.

2. COMPLICIDADES

Se a converxencia nas páxinas dos medios gráficos antifascistas presupón, loxicamente, unha complicidade, un acordo previo verbo dos lugares da cultura e as posicións que hai que defender, e se presenta como un espazo en construción permanente e sitio de acollida dos exiliados, unha serie de proxectos que se van dando en paralelo e involucran a práctica artística de Seoane, máis alá da *urxencia*, exhiben outro tipo de converxencias que amosan outras dimensións das complicidades postas en xogo.

Refírome ás formas buscadas para proseguir o proxecto moderno. Do itinerario de Seoane —e nesta liña de converxencias e complicidades con artistas arxentinos, así como con outros exiliados— desexo revisar dous proxectos que se presentan en época temperá e que, máis aló da fortuna particular de cada un, se establecerán como partes do celme do proxecto vital deste artista: o deseño gráfico e o muralismo.

A. O deseño moderno, un proxecto compartido (estudio Stern-Coppola + Seoane), 1937-38

“Anote la dirección de nuestro estudio para publicidad moderna” indicaba o folleto con que se presentou o estudio dos fotógrafos Horacio Coppola e Grete Stern, ao cal se sumou Luís Seoane. A idea era superar o modelo tradicional do estudio fotográfico dedicado case de xeito excluínte ao retrato, ofrecendo a fotografía como piar da publicidade. A sociedade con Seoane prometía unha ollada desde a gráfica e o deseño.

Xuntos, conta Luis Priamo, armaron un catálogo de mostras que presentaba unha vasta gama de modelos. Elaboraron un proxecto empresarial dunha “estructura profesional a la medida del mercado de un país capitalista desarrollado, donde la fotografía ya tenía espacios de aplicación nuevos y variados, no del nues-

tro”, sinala Príamo¹⁴. Se ben o estudio non deu instalado esta nova modalidade de consumo da fotografía e o deseño ligados á publicidade e en 1938 tivo de pechar as súas portas, esta experiencia exhibe a dirección cara a onde encamiñaron estes actores os seus proxectos futuros.

A vocación por proseguir e desprezar diferentes dimensións en que a arte se atopase coa vida —máis alá da produción de imaxes de urxencia— foi sostida no tempo. As intervencións de Seoane no eido do deseño gráfico, tanto no ámbito das publicacións vinculadas á comunidade galega como noutros proxectos editoriais que atravesaron toda a súa obra, exhibeno. Vallan como elocuentes exemplos —e para non pisar outros colegas que se dedicarán particularmente a este tema— a publicación de *Homenaje a la Torre de Hércules*, de 1944, as tapas de *Galicia Emigrante* e os impresionantes carteis de 1952 e 1953 de Cinzano e Otard Dupuy.

B. O muralismo como proxecto

“El motivo era la Historia de Ruth, pero podía ser un mural de personajes gallegos”, dicía Maruxa Seoane ao lembrar o mural que realizou Luís Seoane en 1953 para un dos muros do Banco Israelita del Río de la Plata. A historia de Ruth está estreitamente ligada ao pobo de Israel, xa que alude á aceptación da Torá e das súas leis; no entanto, para Maruxa a representación visual que fai Seoane desta historia pode ser identificada tamén como a imaxe do pobo galego, unha proximidade dada —máis aló das imaxes— pola implacable lei do destino que marcou coas diásporas ambos os pobos. É en Bos Aires onde, alén das zonas diferenciadas onde arraigou cada comunidade, se traban lazos entre os membros dunha e doutra.

A pegada da comunidade xudía nunha área do macrocentro da cidade e a de varias das súas principais institucións instaladas alí (AMIA, Hebraica, Macabi e algúns dos máis importantes colexios) formaba parte xa da identidade urbana. Así mesmo, a colectividade xudía, tanto desde as accións de varios dos seus membros como a partir das iniciativas institucionais, marcou fitos na nosa historia cultural. A visita de Albert Einstein en 1925, por exemplo, convocada por un dos seus colegas, Jorge Douclot, enxeñeiro da UBA que coñecera no politécnico de Zúric, e realizada co apoio da, da-

¹⁴ Luis Príamo, “La obra de Grete Stern en la Argentina”, en *Grete Stern. Obra fotográfica en Argentina*, Bos Aires, FNA, 1995.

quela, Asociación Hebraica Arxentina na persoa dun dos seus membros e á vez secretario da UBA, Mauricio Nierenstein, durante a cal Einstein se aloxou na residencia de Bruno Wasserman, outro prominente representante desa colectividade, permite observar rapidamente dúas cuestións. Por unha banda, as amplas intencións de animación cultural desta institución comunitaria, que non só pon o seu accionar ao servizo dos propios asociados, senón que procura estender o seu labor ao conxunto da sociedade. Pola outra, a colectividade alíñase maioritariamente coas tendencias pacifistas, democráticas e socialistas. Algo que se desprende dos testemuños de Einstein e do texto que *La Prensa* elixiu publicar do científico xudeu a modo de presentación o 24 de marzo, día anterior ao seu desembarque en Bos Aires. “Pan-Europa” é o título deste texto que, lonxe de situar o científico a partir da teoría da relatividade, que o fixera famoso, o poñía no debate político contemporáneo exhibindo as súas posicións fronte ao crecente nacionalismo e a prol do desenvolvemento dunha comunidade europea como modelo de integración cultural capaz de contrarrestalo. Unha posición pacifista e internacionalista que aqueles como Leopoldo Lugones, Henri Bergson e Marie Curie, que compartiron con el as sesións do Comité Internacional de Cooperación Intelectual da Liga das Nacións (algo así como o precedente da unesco), xa coñecían¹⁵.

Non resulta estraño, xa que logo, atopar que en 1926 Alberto Gerchunoff, León Dujovne e Jorge Luis Borges sexan convocados —entre outros intelectuais— para delinear o proxecto da recentemente creada Sociedad Hebraica, retomando o relevo da Asociación que funcionara ata o ano anterior e xuntando no seu núcleo outras institucións comunitarias máis pequenas.

Vai ser o espazo pluralista da Sociedad Hebraica o que ofrezca a oportunidade de desenvolver un proxecto muralista independente, algo que estaba postergado desde que David Alfaro Siqueiros na súa visita en 1933 o propuxera coa reunión do Equipo Poligráfico, co cal desenvolveron o *Ejercicio Plástico*. Cara a 1942 Hebraica dá unha nova oportunidade ao reunir a Berni, Urruchúa, Castagnino, Batlle Planas, Spilimbergo e máis tarde a Seoane e ofrecerlles diferentes muros do moderno edificio da rúa Sarmiento. É escasa a documentación sobre estes murais; sabemos que Spilimbergo foi o primeiro en ser convocado mais, ao se demorar a obra, cando finalmente estiveron dispoñibles os muros, achábase comprometido con outro traballo e non o puido

¹⁵ Sobre a visita de Einstein á Arxentina, véxase Alejandro Gangui e Eduardo L. Ortiz, *Albert Einstein visita la Argentina*, Bos Aires, s. d.

realizar. Si o fixeron, en cambio, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino e Demetrio Urruchúa, aos cales se sumou máis tarde Seoane, cunha formulación radicalmente moderna, ao pensar o mural máis aló do soporte e da materialidade do muro e dos pigmentos, e ao idealo como un sitio onde construír formas a partir da luz. Así desenvolveu un mural-vitral de formas abstractas que precede a entrada do cine-teatro da Sociedad Hebraica.

Máis unha vez, a converxencia entre artistas de intereses comúns, institucións como esta, dispostas a animaren a escena cultural e ofreceren alternativas que os espazos oficiais non daban, e a complicidade ideolóxica duns e doutros sostendo o proxecto moderno nas súas diferentes dimensións. A partir de entón, estes artistas realizarán numerosos murais alentados polas comisións privadas. Seoane, en particular, terá numerosas encomendas para edificios de vivendas e comerciais do Barrio del Once, o barrio de maior concentración de xudeus da cidade de Bos Aires entre os anos corenta e cincuenta.

3. CONVERXENCIAS E COMPLICIDADES. ESPAZOS DE EXPOSICIÓN E GALERÍAS DE ARTE

En 1945 fai a súa primeira exposición individual en Bos Aires na Galería Amauta; en 1947 inicia un ciclo de exposicións anuais coa Galería Viau ata 1953. Ao ano seguinte comeza a expoñer con asiduidade e ata 1974 na prestixiosa Galería Bonino de Bos Aires. Namentres, unha importante mostra de pintura exhibíase en 1947 nas salas de exposición da Sociedad Hebraica, onde volve expoñer de xeito individual en 1950. Tamén participa alí e noutros espazos de exposicións colectivas que o amosan en serie novamente con Berni, Spilimbergo, Forner, Castagnino e mais Policastro, Batlle Planas e outros artistas da súa xeración. É interesante sinalar, dentro desta saga de presentacións colectivas, a intervención de Seoane en dúas exposicións antolóxicas da historia artística dos anos 60, como foron a Muestra de Homenaje al Vietnam en 1966 e a de Homenaje al Che Guevara.

As colectivas novamente exhiben as converxencias e complicidades; os sitios de exposición reforzan as identificacións sinaladas ata aquí. A comunidade xudía manifestou empatía cos ideais republicanos e antifascistas en xeral, de xeito que aqueles anos de comezos do exilio cimentaron unha rede de relacións fundadas nestes parámetros,

nestes acordos xa tácitos co decorrer do tempo, mais que se refundaron, por exemplo, coa presenza de Seoane naquelas mostras de “homenaxe” emblemáticas da militancia estético-política dos 60, proxectos colectivos levados adiante polos que daquela tiñan pouco máis de trinta anos, como León Ferrari e Carlos Gorriarena.

A presenza sostida no mercado, por outra banda, podería fundamentarse tamén nas complicitades e converxencias que sinalamos, non só en termos ideolóxicos senón tamén estéticos, xa que o partido asumido por Seoane a prol da arte moderna o situou no lugar da experimentación permanente, da animación e da promoción dos espazos para a difusión de proxectos propios e colectivos, e deulle unha visibilidade e unha expansión á súa figura pouco frecuentes que fan que hoxe en día siga a ser de interese para as galerías de Bos Aires presentaren unha selección de traballos de Seoane, ao tempo que resulta tamén estimulante retomar periodicamente o corpus de obras deste artista, que pobo, por exemplo, a colección do MAM de Bos Aires, e organizar unha mostra con ela.

A vixencia de Seoane fala da súa imaxe á vez que da súa militancia, no sentido extenso do termo..., claro. E lévanos novamente aos “usos” das imaxes, e estou a pensar non só no obvio aceno de distinción social que implica coleccionar obras de arte, senón tamén, neste caso, nas identificacións que supón a selección de certas obras e artistas. Neste sentido, elixir a Seoane segue a ser elixir o artista moderno e, ao tempo, o militante republicano...