Y en su último libro, *Poemas varios,* según dice la nota del editor

> ... reúne, divididas en tres apartados, algunas poesías escritas a lo largo de los años y no incluidas en ninguno de los libros del autor. Inéditas, unas; otras, aparecidas en revistas y publicaciones diversas.

Conclusión: La evolución de la poesía de Aleixandre viene marcada por el deseo de dar un sentido a la vida del hombre en este mundo, constituido por una sociedad, identificando la poesía con la toma de conciencia de la situación actual: dar la espalda a la posible evasión de la realidad, y comprometerse plenamente en un nuevo renacer humanístico: destrucción de unos viejos valores y el compromiso con unos nuevos. Las posibilidades de su poética las pone al servicio de estos fines: acrecentar nuestro conocimiento del mundo, ese mundo igual para todos, pero diferente por la diversa situación en que nos encontramos en él. El poeta comprende que esas situaciones están constituidas por el pasado, nuestra condición presente y nuestros futuros proyectos. Y en esa situación en el mundo se constituye nuestra individualidad. Sus palabras representan una lucha contra la muerte, el tiempo, la soledad, la separación. Sus «incorporaciones», el intento de explicarnos que el hombre está hecho de todos los hombres, y sólo se comprende a través de ellos, y que el mundo que de veras interesa es el de la dimensión humana.

Ese fondo humanístico de su poesía última, estéticamente viene marcado por la elementalidad, la sencillez estructural y expositiva propia para la comunicación.—*FRANCISCO CARENAS y ALFREDO GOMEZ GIL (Hartford College. 1265 Asylum Avenue. HARTFORD, Conn. 06105. USA).*

LUIS SEOANE, ENTRE LA POESIA Y LA PINTURA

«Luis Seoane es un desconocido entre nosotros», así podríamos empezar unas palabras sobre uno de los poetas y pintores de mayor importancia que Galicia nos ha proporcionado en lo que va de siglo. Y podríamos añadir que España. El hecho de que Seoane pertenezca a la España peregrina, que hoy estamos descubriendo (Ayala, Sender, María Teresa León, Max Aub, Andújar, Felipe, Guillén, Alberti, Rosa Chacel, etc.) no significa que el perdón para esta ignorancia sea

fácil de conseguir. Exceptuando el libro de Domingo García Sabell *Seoane,* publicado por esa magnífica editorial de Vigo, Galaxia, en 1954, escasa atención se ha prestado a este artista en nuestro país. Solamente en los últimos años observamos un cierto interés. Nos referimos principalmente a la publicación de la Dirección General de Bellas Artes titulada *Luis Seoane,* de J. de Castro Arines, en 1963, y también al artículo aparecido en el número 2 de la revista *Grial,* de Vigo, del mismo año. También habría que señalar la interesante colección de grabados que García Sabell nos presentó en 1965 en Galaxia sobre la obra gráfica del poeta y pintor gallego.

Sin embargo, con anterioridad, se habían visto artículos sobre su pintura en revistas como *Atlantis Verlag,* de Zürich (1959), *Graphis,* de la misma ciudad (1962); varios libros de Lorenzo Varela, el conocido poeta gallego del Romancero de la Guerra, que alentaron en los años de la contienda civil en *El Mono Azul* los Alberti, Garfias, Bergamín y otros, y de Arturo Cuadrado. Libros aparecidos todos ellos en esa preciosa colección platense de Ediciones Botella al Mar. Y otros muchos que sería imposible ahora enumerar.

La figura de Luis Seoane se nos desborda hoy en sus dos facetas de poeta y pintor. Figura intermedia, como en otra parte hemos dicho, entre los tríos Pondal, Rosalía, Curros y Celso Emilio Ferreiro, Xosé Luis Méndez Ferrín y Manuel María, su poesía, dentro del ámbito gallego actual, va adquiriendo cada día mayor importancia. Se observa en ella la España de Rafael Alberti (de quien ha ilustrado cuatro libros), el grito bíblico de León Felipe y la conciencia de un Machado o de un Unamuno. Dentro de la tradición poético-pictórica, heredada del 27 castellano (nació en 1910), su camino artístico le ha llevado, en contraposición a lo que le ha sucedido a Alberti (aunque en este último se observe con claridad su vuelta a la pintura) o a Federico García Lorca, a la pintura y no a la poesía, en primer lugar. Se trata, pues, de un representante retrasado de aquello que en las artes, durante los primeros cincuenta años del siglo, ha sucedido y no acaba de terminar en la segunda mitad: los intentos de búsqueda. Primero, de expresión; después, de forma de expresión; más tarde, de duda y experimentación.

Nacido, como hemos dicho, en 1910 en una colectividad de emigrados gallegos en la Argentina, Luis Seoane ha ido poco a poco, con parsimonia casi frailuna, dándonos las dos facetas de su personalidad artística, sin delimitarse del todo, sin colocar una u otra de sus aficiones en el lado pesado de la balanza. Pues si bien pudiera parecer que su obra pictórica, recogida en libros ilustrados y álbumes,

sus murales y pinturas, que nos van dejando desde 1937 (momento de *Trece estampas de la traición,* con un prólogo de N. A. Frontini, Buenos Aires) hasta su reconocimiento por los grandes museos del mundo (Metropolitan Museum, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Museo de Arte de Jerusalem, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, etcétera), fuera o constituyera una decisión del artista de comprometerse con una forma de expresión determinada, no lo creemos así. Cualquiera que esté al corriente de la producción poética de Luis Seoane opinará lo mismo. Aquellos familiares con los versos de *Fardel del exiliado* observarán cómo el compromiso de Seoane es con su tiempo y con la sociedad presente un compromiso humano, más humano que artístico. No se muestra y no le vemos interesado en qué forma expresarlo, sino en hacerlo, en procurar que su palabra o imagen o su color se diluyan más allá de él en otros personajes de la gran tragedia humana, tragedia que adquiere grandiosas proporciones por culpa estricta de los hombres y sobre todo, y porque es de hoy y nos atañe, del hombre contemporáneo. Su acusación es violenta, sobre todo en su pintura; consciente, meditada, coloquial, en gran parte de su poesía. Podría establecerse un paralelismo entre las dos expresiones artísticas de Seoane que nos llevaría a la comprensión de su actividad como hombre en compromiso.

Rafael Alberti, con ese tiento especial que tiene, nos habla de «un pincel que se hiere», refiriéndose al del artista:

Un color finisterre, golpeado
Ojo que sueña el mar,
color majado.
Un pincel que se hiere,
que hasta rompe a llorar,
y hasta se muere.
Por los caminos de neblina,
violeros,
gaiteros,
perros y santos pordioseros.
Una aldea velada en la retina.
Colores
con músicas y danzas de romeros,
playas serias de pescadores.
El cántaro es de amor,
la patata, el pimiento,
la botella y el mozo que lleva la flor.
(La lluvia, sí, pintor,
ese constante
pañuelo popular
que ya lava o deslava tu color.)

Quema, distante,
el lar
un canto de emigrante.
Y siempre, en tu paleta,
una nostalgia quieta.
¡Y el mar!

¡Con qué exactitud el poeta-pintor exiliado del puerto ha visto esta pintura! ¿Pintura? Porque nos parece observar en «el ojo que sueña el mar», en «el pincel que se hiere», / que hasta rompe a llorar, / y hasta se muere; / en «la patata, el pimiento, / la botella y el mozo que lleva la flor, / en «el pañuelo popular», «en un canto de emigrante», ciertas facetas que nos indican el valor literario que Alberti da a esta pintura. Estamós en situación de no distinguir, eso nos parece, si de pintura o poesía se trata. Y no dudaríamos en afirmar que la versión poética albertiana de la pintura de Seoane está vista con los ojos de un pintor que analiza un poema. Se trata, pues, de una apreciación de contrastes, de una verdadera confusión de artes.

Observemos ahora concretamente un par de cuadros y dos de sus poemas más conocidos para aclarar la cuestión. Tomemos por ejemplo, el grabado a dos colores (57 × 34,2) *Como una reina de clan que espera* y el (40 × 20,2) a dos colores también *Ciego violinista zurdo.*

El primero representa una figura femenina majestuosa, ajena a lo que la rodea, asentada en las cuatro partes en las que el grabado se encuentra dividido. *La reina,* construida en sus largos espacios, claros y oscuros, nos traen a la memoria aquellos versos que de un pájaro canta Guillaume Apollinaire en mitad de la guerra cruel:

Ecoute il chante tendrement
Je ne sais pas sur quelle branche
Et partout il va me charmant
Nuit et jour semaine et dimanche

Una reina delimitada por un hado de tragedia que la rodea, cierto infantilismo en su atmósfera, intemporalidad en su expresión de hierro forjado, con grandes boquetes anímicos encuadrados en una estructura cuasi mecánica. En el cuarto izquierdo bajo del grabado, unos supuestos dientes de sierra sostienen, cual columna vertebral, la figura «que espera». Espera ¿qué? No lo sabemos. Y creemos que ni el poeta ni el pintor se lo preguntan. Lo dan por supuesto.

El otro grabado a que nos referimos, como hemos dicho, titulado *Ciego violinista zurdo* nos representa, a dos colores, una figura vagabunda, toda tocada por ancho sombrero, figura que cubre enteramente el espacio utilizado con seis distintos vacíos, que nos sugieren, res-

pectivamente, de arriba abajo, un redondel que se nos antoja estrella en la copa de su sombrero; una figura de cabeza semihumana, que coincide con los rasgos de la cara; su largo esófago; su zurdo brazo y mano sujetando, en posición perfecta, el arco de un violín con las cuerdas tensadas; la continuación de la representación del esófago, esta vez, ribete de chaqueta hasta el codo; sus claros pantalones cortos de cuatro botones, dos en el cuello y dos en la chaqueta, completan la figura. Un *Ciego violinista zurdo,* de gran realidad y considerable fuerza expresiva; de ninguna forma invento. Solamente ciego, violinista y zurdo. Opuesto por completo al *Rey Demetrios,* de Cavafy, quien

Haciendo lo que cualquier otro actor
Quien, cuando la obra se termina,
Se cambia de ropa y se marcha.

Más bien parece como si nos quisiera comunicar en su lugar aquellas palabras del Evangelio, utilizadas por Mayakovsky:

Mi paraíso es para todos
Excepto para los pobres de espíritu.

Su violín encantado —ante la Historia, diríamos— habla de un porvenir luminoso.

Pasemos ahora a sus poemas. Nos referimos a dos conocidos suyos que pueden tomarse como ejemplos de su estética: «A raiña espida» («La reina desnuda») y «O Campaneiro» («El campanero»). El primero de ellos dice:

O pobo asañado e xusticiero,
a irmandade dos homes ceibes,
trata de asegurar a paz ca violencia
axustando na raiña seus aldraxes.
Xúntanse con eles pró castigo
soldados revoltados, artesáns e mendigos.
Fuxitivos mantéñense alleos
o bispo e os condes.
Silandeiros e atobados os heraldos.
A raiña vencida no seu orgulo,
na ollada o medo e o asombro,
laiándose e xemendo pregallas
trata de ceibarse dos brazos
que a arrastran polos cabelos.
Espida, bourada, quedóu na rúa
a raiña branca e impura
que tomaba acordos y repentíase deles,
afondada astrosamente na lama.

Cas maos cobría os seos
no belido corpo apaxeado
que sementóu o amor a xenreira.
Vencida no seu orgulo e no seu recato,
polos ollos cubizosos do pobo,
polas maos que erguían coma estandartes
as roupas rachadas de súa raíña.
¡Ouh raíña! ¿Onde ficaron os teus galás?
¿Onde os condes guerreiros,
os garridos capitás da túa escolta?
¿Onde as túas donas de honor?
¿Qué foi dos troveiros hipócritas
que cantaban a túa beleza e o teu reino?
¿Onde os teus falcós heráldicos?
¿Onde os teus xograres e os teus cás?
¿Por qué tí tan soia nesta historia,
teus peiros ó ar e desguedellada,
a túa branca pel espida e na lama?

Vemos cómo el poeta nos presenta una hipotética realidad de pueblo oprimido, «resentido» y «justiciero» que, en un momento dado de toma de libertad, busca su camino en la violencia. A su lado los pertenecientes a las clases bajas de la sociedad: artesanos y mendigos se han pasado a las otras filas. Comienza, pues, con un canto de presentación en el que podríamos observar las palabras conocidas de Mayakovsky:

Ha nacido un pueblo,
Un pueblo de hoy,
Más gentil y mejor que Dios mismo.

Las clases altas, los heraldos, reciben el mismo tratamiento que esas instituciones tienen en los cuerpos poéticos de Neruda, Vallejo o Alberti: miedosos, se retiran, se esconden; miedosos de una violencia incontrolada que desconocen. El silencio y precaución de *los heraldos* contrasta con el ruido de la «irmandade dos homes ceibes» en su marcha arrolladora.

Marchamos con canciones que queman

decía el futurista ruso, y la primera víctima, esa pobre reina-figura, casi de cuento fantástico infantil, reina de capricho, a quien nunca abandona el sentimiento del poeta en su aspecto de persona humana, aunque quede bien claro para con quien le llevan sus simpatías.

Coincidimos en este aspecto con lo que García Sabell considera como una de las notas esenciales de su pintura, y que podría aplicarse

con facilidad a su poesía: *la radicalidad vivencial (obra cit.*, pp. 21-22, 80-81, 27-30 y 86-87). Claramente se ve cómo la realidad de Seoane, plastificada en sus dos versiones artísticas, implica una toma de conciencia social. La fuerza que el artista proporciona a su expresión se complementa en las dos formas de llevarla a cabo. ¿Y en qué consiste esta radicalidad? Aquí discrepamos con García Sabell. Creo que se trata de una concepción política del mundo, de una toma de bandos, de posiciones desde las cuales cada uno lucha con las armas que tiene. Y Seoane tiene dos: la pintura y el verso.

Por eso, la reina, esa reina del cuento versificado, no sabe lo que le pasa. Ella ha sido buena, eso cree, aunque el poeta piense distinto: «reina branca e impura / que tomaba acordos e repentíase deles», «no belido corpo apaxeado / que sementóu o amor e a xenreira».

En esos estandartes, ropas de su reina, levantados por las manos del pueblo, en el tomar la justicia a su cargo, vengar sus injurias, en su concepción de pueblo sometido y justiciero, vemos en este verso de Seoane claramente la concepción de que hablamos.

Como en las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, pero con un sentido irónico que le viene de la canción popular, de la tradición popular, totalmente desconocida por aquel poeta de tan buena fe, pregunta también aquí el verso por «los galanes», «los guerreros», «los aguerridos capitanes de tu escolta», «damas de honor», «trovadores» hipócritas, «los juglares y tus perros». Aquí, como en aquel verso, también llega, se presenta la Muerte. Pero de forma distinta. En éste la muerte, según el poeta, proporciona justicia; allí, descanso eterno, merecido por las bondades de Don Jorge Manrique. Pero Seoane, conocedor del absurdo humano, aun en el caso concreto de la reina, probablemente con gran ironía, que proporcionaría gran fuerza al poema, se pregunta, finalmente:

¿Por qué ti tan soia nesta historia,
teus peitos ó ar e desguedellada,
a túa branca piel espida e na lama?

El otro verso citado se titula «O campaneiro», y dice:

Roldándole a miseria,
vagando de logar en logar
antre sinistros árbores sin follas,
a capacha e as ferramentas ó lombo.
caldeiros e cobre sobor da besta,
vai o campaneiro.

Polos rueiros dos bairros
onde a lama escala as casas probes
deixando amósegas verticaes nas paredes,
e caen dos teitos escuros líquidos,
pingas luxadas de humidade,
i é máis dura a miseria,
vai o campaneiro.
Pasa berrando o seu pregón pola aldea;
o traveso do maino orvallo
no que sintese pechados outros homes,
húmidos e viles como lamáchegas.
De unha a outra aldea, ano tras ano,
vai o campaneiro.
Onte foi o arranxamento da campá
de unha senlleira ermida montañesa.
Unha e cento dende fai moitos anos.
Hoxe é a nova do Hospital de San Roque.
Eiqui detívose. Xeme a campá
ó bater duramente os seus remaches.
Funde pezas. Entea o lume.
A campá xeme, ri, prega, chora.
Foise o campaneiro.
Volta ós camiños
antre mendigos desfarrapados,
abafados, eibados e feirantes.
Xunto ó crego sin parroquia,
á beira do soldado sin pendón,
o campaneiro.

Podemos observar cómo el verso comienza exponiéndonos la ya casi extinguida figura del campanero, el que arregla campanas. La situación se da todavía en el ámbito rural gallego. Allí, sin duda, pertenece el «campaneiro» que se nos describe: vagabundo impenitente, vagabundo entre miseria espiritual y material. Al descubrir el poeta «su camino», vemos cómo su lengua se muestra apacible, caritativa y cariñosa en ciertos casos y pasajes y dura e implacable en otros. Se trata aquí también de los dos mundos de que venimos hablando, de si se encuentra el poeta ante uno o ante el otro. Y ese *campanero*, que es el poeta, pasa por las callejuelas de los barrios pobres, eternamente acompañado de mendigos desharrapados, tullidos y feriantes, curas sin parroquia, soldados sin bandera... La campana, profecía en el viento, es su compañía única. Allí, en la ermita montañesa, en el Hospital de San Roque, «xeme, ri, prega, chora». Transmite su mensaje y su palabra. Habla a las gentes en su lengua. El verso se encuentra apoyado en una serie de palabras de fácil identificación: «vagando», «de logar en logar», «polos rueiros», «vai», «pasa berrando», «de unha a outra aldea», «ano tras ano», «onte foi», «hoxe», «foise», «volta ós

camiños»... y este eterno péndulo en movimiento, dentro de un escenario lúgubre, indicado por: «antre siniestros árbores sin follas», «onde a lama escala as casas probes», «E i é máis dura a miseria», «a traveso do maino orvallo». ¿No asistimos aquí a una situación parecida a esa *Mujer con alcuza,* de Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira* (1944). Aquella mujer *arrastrando losa* sería comparable a este *campaneiro* tirando de la vida entre la miseria y la muerte. Y es ése precisamente el telón de fondo de la tragedia de Seoane y de la humana. Pero qué fácil sería de entender el mundo poético de estos versos si diéramos al tiempo su lugar prominente en la historia de hoy!; ¡qué fácil sería entender a Seoane! Para él, creemos, el hombre es el de hoy. Los problemas del hombre son los de hoy. El hombre de hoy se encuentra dirigido al futuro. El futuro depende de lo que el hombre de hoy intente, alcance y sueñe. En definitiva, no sería difícil entender estos versos si hiciéramos nuestros aquellos de Boris Pasternak:

Fuimos hombres; ahora somos épocas.

Ante las anteriores descripciones de versos y grabados sería difícil distinguir si a unos o a otros nos referimos. Los valores plásticos de los versos son tan indudables como los poéticos de los grabados. El autor no olvida nunca su propósito, y de ahí que titule cada una de sus obras pictóricas poéticamente. Los títulos de sus poemas nos descubren, a su vez, el mundo de los pinceles.

Vemos, pues, cómo existe una íntima relación entre las diversas producciones de Seoane que hemos comentado; pero ¿dónde se ve esa identidad? Creo que la respuesta no es demasiado complicada de dar y que podría explicarse utilizando un símil de diversos círculos concéntricos. El primero comprendería *la conciencia del tiempo* que le ha tocado vivir. Nos parece Seoane un artista configurado totalmente por su tiempo y para su tiempo. En segundo lugar, y en relación con lo anterior dicho, su situación personal de exiliado; doble exilio, de España y de Galicia. Aunque la Argentina, y Buenos Aires en particular, le proporcionen la calidad y cantidad de soledad y lejanía para conseguir mejor expresarse concretamente, como a tantos grandes artistas ha sucedido siempre, ese exilio le condiciona, le subyuga y le hace. En tercer lugar, se mueve Seoane en un círculo que considera el arte, el arte en general, como modo y arma para cambiar la sociedad injusta. Viene después su propia consideración y situación respecto a Galicia, que le proporciona por completo el tema idóneo. Luego su creencia personal, que le hace ir recto al fondo de cosas y problemas, como si

buscara últimas realidades, esqueletos históricos que explicaran el presente desgraciado y el porvenir problemático. Seoane concretiza esas realidades y las utiliza tanto en sus cuadros como en sus versos.

Estos círculos concéntricos, aplicados a su pintura y a su poesía, nos proporcionan, a mi entender, una visión general de este pintor-poeta, otro lejos de la patria.—*JERONIMO PABLO GONZALEZ MARTIN (Department of Hispanic Studies Trent University. Peterboroug, ONTARIO, Canadá).*

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL SIMBOLISMO DE LA RELACION ENTRE SUSANA SAN JUAN Y PEDRO PARAMO

Al describirle Susana a su administrador Fulgor Sedano, dice Pedro Páramo que «es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra» (1). A continuación le explica que es necesario eliminar al padre de Susana cuanto antes, y sugiere un plan de acción. El comentario del viejo Fulgor es: «Me vuelve a gustar cómo acciona usted, patrón; como que se le están rejuveneciendo los ánimos» *(ibídem)*.

Porque, en efecto, Susana representa la juventud, y aún más: la adolescencia de Pedro Páramo. La primera vez que escuchamos a Pedro, éste, dentro del excusado, recuerda la ocasión (probablemente reciente, antes de que la muchacha se marchase del pueblo) en que volaba cometas con Susana: «El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido destrozado por las alas de algún pájaro» (p. 16). Los labios de Susana «estaban mojados como si los hubiera besado el rocío»; sus «ojos de agua marina» (verdes seguramente) miraban a Pedro. Esa misma noche Pedro piensa otra vez en su amor: «Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba pensaba en ti, Susana» (p. 19).

Susana San Juan reaparece en la vida de Páramo treinta años más tarde. Todo ese tiempo Pedro no ha hecho sino aguardar su regreso, es decir, que la desmedida, violenta acumulación de poder, que comienza con su casamiento con Doloritas Preciado, estaba destinada

(1) JUAN RULFO: *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1964 (sexta edición), p. 89. Todas las citas se refieren a esta edición.