

La reaparición de la figura humana en la pintura tras décadas de dominio abstracto, uno de los hitos más interesantes del arte internacional de postguerra, fue un fenómeno que también se dio en la Argentina de los primeros años sesenta, encarnado por cinco pintores nacidos entre 1928 y 1934: De la Vega, Macció, Noé, Deira y Seguí. Inmersos en el caótico declive del peronismo, sus obras tendieron a plasmar una sociedad estancada al margen de la fuerza transformadora –no siempre para mejor– de la modernidad. Las figuras humanas fueron asomándose poco a poco entre las capas de pintura como una metáfora de la opresión de la sociedad moderna. Pero el cambio no fue drástico: la abstracción había dominado los pinceles durante bastante tiempo, así que la nueva figuración conservó –al menos en un principio– rasgos de su movimiento antecesor: “los grandes formatos, los brochazos rápidos, colores brillantes y fuertes contrastes, espontaneidad y automatismo”.(1)

En este periodo, Antonio Seguí pinta unas galerías de retratos, macabros y brutales, de la clase alta de su país, haciendo hincapié en la vil explotación que ésta practicaba sobre los más pobres, en la línea iniciada por Daumier, Dubuffet, George Grosz o Otto Dix. Seguí utiliza las técnicas de las tiras cómicas y de los *graffiti* con un tono teatral, grotesco, expresivo y satírico, que logra aplicando un sardónico sentido del humor, un humor negro. El resultado es una obra de regusto antiguo en tonalidades apagadas. Pero Seguí había comenzado su carrera artística en la década anterior dentro de lo que algún crítico ha calificado de “abstracción indigenista”,(2) exponiendo individualmente por primera vez en 1957 unas pinturas matéricas dominadas por los colores sordos aplicados en gruesos empastes.

Coincidiendo con su traslado a Arcueil, cerca de París, en 1963, Seguí se integra en la pujante nueva figuración. El estudio de la realidad le lleva a recolectar fotografías y grabados tomados de diarios, revistas y toda la gama de elementos publicitarios que conlleva la vida contemporánea, y que inevitablemente lo conducirán a un estilo brillante muy conectado con el *pop art* inglés, en concreto con figuras como David Hockney y Allen Jones. De este periodo destacan los *assemblages* tridimensionales en madera compuestos a partir de figuras trazadas al modo de los dibujos animados y los tebeos. Ya entonces se fue definiendo la estética que caracterizaría su producción posterior: la simplicidad y el ingenio tomado del arte infantil y del *art brut*, la renuncia a la perspectiva y la escala, su adhesión a la gruesa línea negra del cómic y del *graffiti*, así como la aparente narratividad. Aunque su estilo evoluciona, Seguí continúa investigando los caracteres psicológicos y resolviendo las composiciones de sus obras en series de escenas protagonizadas por unos curiosos personajes; y, cómo no, sigue poniendo en solfa la estética burguesa. Al principio de la década de los setenta, las composiciones pop serán sustituidas por un atractivo realismo fotográfico de tarjeta postal o anuncio televisivo, entre otros *ejercicios de estilo*. Seguí realiza unas series que persiguen parodiar los géneros –y en definitiva los valores– preferidos por la burguesía: el retrato familiar, las escenas de regatas, etc., pintadas *a la manera* de Manet, Degas o Matisse.(3) En la segunda mitad de la década pintará paisajes, una serie dedicada a Gardel, parques nocturnos... Precisamente será entonces cuando comience a introducir en sus cuadros la figura del “Señor Gustavo”, el hombre esquivo y nervioso vestido de traje y sombrero años veinte, trazado a modo de caricatura, también apodado “compadrito” por la crítica.(4) La criatura de Seguí es un ser dual: por un lado presenta un aspecto de elegante e intachable ciudadano, mientras que por otro se advierte una faceta de sombrío y obscuro *voyeur*. Comparado con el arquetipo creado por Kafka,(5) ambos representan al hombre como una insignificante criatura ante la difícil existencia contemporánea, ante la realidad opresiva. Del Señor Gustavo se han dicho muchas cosas. Para Caleb Bach es, sin duda alguna, el propio pintor, aunque también lo interpreta como un ciudadano anónimo, prisionero, a la vez que dependiente de la urbe.(6)

Seguí suele ubicar a su Señor Gustavo en medio de unos espacios y arquitecturas intercambiables y estereotipados, a veces superpoblados por otros personajes anónimos que se cruzan sin verse, desarrollando actividades triviales. Goya, Gutiérrez Solana, Bacon... son algunos modelos de Seguí a la hora de plasmar las imágenes de aislamiento, la desolación o la incomunicación originadas por la existencia en las grandes urbes y el alejamiento del medio natural. Para Gabriel Flores, el tema principal de la obra de Seguí es “la verdadera existencia en oposición a una existencia prefabricada, dirigida o impuesta”.(7)

Seguí cultiva un personal realismo mágico de enfoque social, colorista y abigarrado. El resultado son unas obras de apariencia *naïf* o ingenuista, como la que nos ocupa, algo más tardía, pero de una fuerte tensión interna, lograda a partir de elementos ambiguos y misteriosos, en los que se entremezclan lo personal y lo colectivo: el avión que toma constantemente para visitar su país, las tres cadenas de sierras de su Córdoba natal, ese cuartel que simboliza las agresiones de los militares, el personaje de la izquierda que huye cuando las cosas se complican o el del primer plano que mira para otro lado... De esta manera organiza Seguí sus lienzos, a golpes abruptos, como los pasos de un tango con el que su pintura tiene en común ser tierna y feroz a la vez.

Bucólico tiene un significado especial en la biografía de Antonio Seguí, unido a dos hechos dolorosos. Comenzó a pintarlo al día siguiente de sufrir un grave atentado organizado por la dictadura militar argentina: ametrallaron su domicilio en París cuando se disponía a cenar con su familia y recibió varios impactos que precisaron doce puntos de sutura. El otro, de índole más íntima, roza la profecía: “De *Bucólico*, no sé bien qué decirle –nos confiesa el propio artista–; o sí, porque un mes antes del atentado hizo un primer intento de suicidio la madre de mis hijos menores. [...] Dieciséis años después, en enero de 1998, mi mujer se tiró a las ruedas del metro. Perdió el hombro y el brazo izquierdo y su cuerpo es hoy muy parecido a la figura femenina del cuadro. La otra figura que le empuja podría ser yo, asumiendo culpas antes de que el hecho se provoque.”(8)

A pesar de estas impactantes revelaciones que confieren a *Bucólico* un contenido tan particular, la obra de Seguí no tiene pretensión narrativa: él se limita a proponernos un juego que pone en marcha nuestra imaginación, dejando que cada espectador configure un argumento diferente: “Yo digo que mi trabajo es un poco la recuperación histórica de mi infancia. No quiero hacer historias, pero doy elementos para que el espectador se las haga. El juego, salvo en cortos periodos, siempre ha estado presente, y con él una cierta pretensión de denuncia.”(9) Vinculada a este concepto de pintura como juego, se ha señalado la relación de la obra de Antonio Seguí con la estética de la juguetería popular en madera realizada con colores vivos que se vendía en Argentina a finales de los años treinta, formada por figurillas que plasmaban la realidad deformándola.

Seguí critica la realidad desde el humor y la ironía. Él mismo declaró en una ocasión: “Un distanciamiento a nivel de humor, si se quiere sarcástico, resulta útil para fortalecer y fundamentar la idea de una empresa de *denuncia* que creo es el sentido de mi trabajo.”(10)

NOTAS

- 1 Terence Grieder, “Argentina’s new figurative art”, *Art Journal*, XXIV, Nueva York, otoño 1964, p. 5.

- 2 Ana María Escallón, en *Antonio Seguí: hombre de ciudades* [cat. exp.], México, Museo Rufino Tamayo, 1997, p. 12.
- 3 *Vid. Artistas latinoamericanos del siglo XX* [cat. exp.], Sevilla, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992; Nueva York, MoMA, 1992, pp. 389-390.
- 4 Alfred McAdam, "Parody and painting: Antonio Seguí", *Review. Latin America Literature and Arts*, 32, Nueva York, enero-mayo 1984, p. 59.
- 5 Tal como hizo John Rusell en las páginas del *New York Times*. *Vid.* Julián Cairol, "Entrevista con Antonio Seguí", *Cimal*, 27-28, Gandía, septiembre 1985, p. 48.
- 6 "Antonio Seguí: la soledad de las multitudes", *Américas*, 49, Washington, enero-febrero 1997, p. 14.
- 7 Félix Gabriel Flores, "Seguí y la pintura contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, Madrid, julio 1982, p. 143.
- 8 Telefax del artista, Arcueil, 6 marzo 2001.
- 9 *Ibidem*.
- 10 En Olga Real, "Los espacios saturados de Antonio Seguí", *Levante*, Valencia, 18 diciembre 1983.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 315-318.