

DE LA SEMEJANZA A LA SEMEJANZA

Se puede decir de Paco Bugallo –tal vez así lo habría dicho Michel Foucault– que “erige su arte con el archivo.” Un archivo suele ser una acumulación de cosas muertas, pero también puede serlo de cosas, como las obras de arte en los museos, que gracias al archivo logran ser rescatadas del olvido y, en cierta manera, seguir viviendo. Ese “seguir viviendo” depende de la voluntad de los seres humanos, depende del deseo, pero no solamente: también tiene que ver con la capacidad misma de ciertos objetos para sobrevivir, para destacarse entre sus vecinos de archivo, objetos que guardan dentro de sí ese misterioso poder, como diría André Malraux, de la presencia “en nuestra vida, de aquello que debería pertenecer a la muerte.”

Imágenes de archivo que se erigen también en tesoros de la memoria colectiva son aquellas de las que Bugallo se apropia, para ofrecerlas a una visión contemporánea y, capa sobre capa, añadir a éstas otras imágenes, algo parecidas y algo diferentes. Pero si el sentido de su obra fuera tan sólo el rescate, no tendría hoy día casi alcance frente a la reproducción masiva.

Son otros los sentidos de esta tenaz búsqueda, que el artista prosigue aunque parezca íntimamente marcada por el fracaso, o precisamente porque está destinada a una derrota siempre postergada, y este destino que parece acompañar al artista es el que también le da su grandeza. Podría consistir la empresa en formular una pregunta –cuando no la respuesta– fundamental para un artista: ¿qué es la pintura? A pesar de tener pigmentos y textura y colores y formas, la pintura no es nada de eso. Y a pesar de tener temáticas y propósitos morales o filosóficos o simplemente descriptivos, tampoco es nada de eso. Y si bien tiene un corpus tangible, no es ese corpus tangible; y si bien tiene ideas (aquella “cosa mental” de Leonardo), no es ideas.

Desde la imagen encubierta y desde las veladuras que encubren la imagen; desde el hacer y el deshacer de las capas de pintura; desde la fragmentación y la ampliación, la pregunta se vuelve apremiante y obsesiva. Y adquiere esa dimensión existencial, y finalmente trágica, que tiene la obra toda de Bugallo, al querer develar la pintura desde la pintura misma. Porque la pintura se resiste. El artista se ha constituido un museo imaginario con Leonardo, Rafael, Botticelli, Uccello, Velázquez, Ribera, Goya, David, Ingres, Géricault... y que es, ahora, la obra real de Bugallo. Celebra en ella al “gran arte”, ése que más allá de los siglos y las distancias nos sigue conmoviendo. Ha permanecido vigente, ha alcanzado la perennidad gracias a ese poder de suscitar emociones y de quedarse en nuestra memoria y en nuestra

sensibilidad. Por qué y cómo logra ese “gran arte” es lo que no sabemos, es lo que Bugallo tampoco nos dice. El suyo es un brioso y retador intento, pero que en sí mismo elimina cualquier posibilidad de éxito.

El mismo procedimiento técnico y formal del artista es una metáfora de la pregunta que plantea y de la ausencia de respuesta. De igual forma que la dolorosa fragmentación recurrente en su trabajo actual habla del acoso a la pintura para que, vencida, entregue su secreto. El icono emerge nítido y luego, a lo largo del proceso, casi desaparece borroso; de él sólo queda la pintura como materia, como lo verificable por la vista y el tacto, la visibilidad, que es todo lo que emana del misterio de la creación artística. Y, a la vez, de esta visibilidad brota el significado.

Pero la pintura de Bugallo no se agota en lo “interpictórico” (como hablamos, en literatura, de lo intertextual). También se interroga sobre lo divino a través de su representación. Y así como la pintura no es el cuadro pintado, lo divino no es la imagen religiosa. Bugallo pinta a Cristo, a la Virgen, a los Santos, a los mártires como los pintaron los artistas del pasado. Busca los momentos más dramáticos, el paroxismo del dolor, del sacrificio, de la entrega divina por los hombres: la Crucifixión, el Descendimiento, la Pietá, del mismo modo que lo hizo Luis Caballero. Pero no por ser representado el misterio de lo divino se vuelve menos misterioso. En Dios se debe creer sin haber visto; en el arte, tan sólo por haber visto.

Durante los últimos años, Paco Bugallo se ha dedicado a crear una vasta instalación pictórica con base en La balsa de la Medusa de Géricault, pieza paradigmática del Romanticismo decimonónico. Esta gigantesca y sobrecogedora pintura sobrepasa la anécdota terrible del naufragio y la velada denuncia de la corrupción en el gobierno francés de la época, que entregó la conducción de la nave a un marinero inexperto. Aun olvidadas las circunstancias y los pormenores del acontecimiento y el escándalo, esta obra conserva toda su fuerza expresiva, toda su dimensión dramática, pues sólo queda la tragedia en estado puro, tragedia sin tiempo ni lugar: la lucha del ser humano por sobrevivir, su desesperación y su esperanza, Tánatos y Eros.

Géricault es de esos artistas que tienen como referencias, ante todo, otras obras. Puede quedar para la crónica el hecho accesorio de que haya ido a la morgue a estudiar cadáveres de ahogados, o que haya escenificado en su taller la futura pintura (mandó fabricar una balsa y colocó a sus amigos modelos en las posturas deseadas). Más allá del realismo logrado, hallamos en esta obra, en toda su atmósfera, la cultura de la pintura: los cuerpos

inspirados por Miguel Ángel, el movimiento barroco de la composición, la voluntad de otorgar a una escena profana, a un acontecimiento terrible y desprovisto de heroísmo, la dignidad y la nobleza del gran arte religioso. Géricault es heredero de la pintura del pasado, reviste formas antiguas con significados nuevos y, de este modo, da nueva vida a estas formas al tiempo que las vuelve perennes. En este sentido hay fuertes afinidades entre Géricault y Bugallo, y entre ellos y todos aquellos artistas que se acercan a la pintura a través de la pintura (más que de la naturaleza), que salvan imágenes del archivo y las entregan al presente, a veces a la posteridad.

Aquí, no deja de ser llamativo que Bugallo esté transformando en instalación una pintura que, antes de ser pintura, fue una "instalación" avant la lettre en el taller de Géricault. Y aunque resulte algo azaroso, por lo diferentes que son los registros y las intenciones, podríamos comparar la "Balsa" de Bugallo con la hiperrealista y tremendista reproducción del cuadro de Géricault, en tres dimensiones y con personajes de cera, que se encuentra en el Musée Grévin (París). En esta evocación, al haber quedado la mera temática, al haber desaparecido esa cosa añadida a la realidad que es el arte, resalta el aspecto horrorífico del acontecimiento, como podría aparecer en un diario sensacionalista. En cambio, en la reinterpretación plástica de Bugallo este aspecto ha sido eliminado de la pintura, de la cual todos los elementos circunstanciales han sido borrados y remplazados por el contraste entre las figuras negras y el fondo verde, retomado al paso de la pintura abstracta. Ya no se trata de unos naufragos de la Medusa, sino de la humanidad en busca de destino. Y al mismo tiempo, se vuelve a plantear ese meollo del trabajo de Bugallo, ese intento por definir la realidad añadida. A través de estas dos versiones tan distantes de la obra de Géricault, se han escindido su aspecto anecdótico y su aspecto existencial, su vertiente documental y su vertiente artística. A Bugallo le interesan solamente lo existencial y lo artístico. Y el sufrimiento no puede estar ausente: se encarna en esa lacerante fragmentación de los cuerpos sobre las tablas de madera, tablas que evocan los travesaños de una balsa.

Géricault había desarrollado un tema profano a partir de los fundamentos arquetipales de la tradición pictórica religiosa. Ahora Bugallo otorga al humanismo de esta obra un aura de espiritualidad religiosa. Así como de un tronco de árbol muerto extrae unas tablas para celebrar la vida del arte, también hace de su instalación una suerte de díptico entre la desesperación y la esperanza. Detrás de la versión de La balsa de la Medusa, en la cual ha eliminado el bergantín que los balseiros vislumbraban como símbolo de su salvación, coloca una interpretación del Cristo en el sepulcro de Holbein,

yendo de lo particular a lo general. La metáfora parece clara: Cristo es la verdadera salvación. Sin embargo, se trata de un Cristo aún no resucitado, de una figura inaccesible en su bizantino halo dorado, de un madero pintado al fin. También la luz de la esperanza queda envuelta en las sombras de la duda.

Federica Palomero
Junio 1999