

# BUGALLO, LA POÉTICA DE LO TRÁGICO : UNA LECTURA CONTEMPORÁNEA. IMAGEN Y SEMEJANZA

" La pintura es una poesía que se ve. "  
Leonardo Da Vinci.

" ¿Cómo llegar a lo sagrado sin que se pierda lo humano ? "  
Luis Caballero.  
*In Memoriam.*

## - GERICAULT – BUGALLO : ACERCA DE LA DIMENSION DE LA PINTURA

Como si hubiera interpretado la emoción de Gericault y los impulsos que movieron al artista a elegir como tema la tragedia de la Medusa y a pintarla sobre un enorme lienzo, el pintor estadounidense contemporáneo, Marc Rothko, dijo: " Yo pinto cuadros muy grandes. Yo sé que, históricamente, el objetivo de los cuadros grandes es pintar algo grandioso y pomposo. Pero, si los pinto, es justamente porque quiero estar muy cerca, ser muy humano " [...] " Pintar un cuadro pequeño es ponerse **afuera** de las sensaciones [...] Cuando uno pinta cuadros grandes, [...] uno está **adentro** " <sup>1</sup>. Francisco Bugallo escogió pintar en grandes dimensiones.

Delacroix, al referirse al tamaño y al primer plano tan frontal y contundente de la balsa con sus ocupantes en la pintura de Gericault, tuvo la impresión, como escribía en carta a un amigo, de que uno iba ya a meter los pies en el agua; o a ser salpicado por el mar agitado que rodeaba la escena de la balsa a la deriva. Y Gericault, en efecto, al conocer del relato terrible de los naufragos de la fragata " Medusa ", lo primero que hizo fue ir a comprar un lienzo grandísimo para pintarlo. Es un proyecto que surge, pues, como inmediata consecuencia de la

---

<sup>1</sup> Mark Rothko, " Textos del artista " escritos sobre los paneles didácticos para la exposición retrospectiva *Mark Rothko*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, janvier – avril 1999. Todas las citas de Rothko han sido tomadas de esta exposición y traducidas por M. De La Vega.

conmoción que produjo en el artista la revelación de un hecho doloroso recién vivido por un grupo de desconocidos que eran sus contemporáneos. Su imaginación y su sensibilidad se ponen en marcha para plasmar una visión que supera el relato de lo ocurrido ; que, más allá de la anécdota, va a adquirir la fuerza de un símbolo.

Gericault selecciona, de la crudeza de las circunstancias reveladas por los sobrevivientes, como lo testimonian los múltiples estudios y bocetos que dejó de esta obra, entre los distintos episodios, aquél que no significa solamente horror y desolación, como las escenas de canibalismo de cadáveres que se produjeron efectivamente durante la azarosa navegación de la balsa. O que sólo expresan la impotencia y el miedo, como las escenas de locura desatada, o el motín a bordo, provocado entre los marineros contra la oficialidad, que produjo el asesinato en masa de unos y otros, al día siguiente de haber sido separada la balsa de las chalupas de salvamento que la arrastraban.

El momento escogido es, después de 14 días al garete, cuando de los 150 pasajeros que ocuparon la balsa quedaban nada más 15 sobrevivientes, 5 de ellos agonizantes, el de la emoción, la alegría y la esperanza de los que divisaron, a lo lejos, sobre la línea del horizonte, el velamen de un navío que pudiera venir a rescatarlos, como ocurrió, en efecto, luego de algunas horas. Es el momento en el que han visto el " Argos ", sin estar seguros de que el barco vendrá a buscarlos. Resurgen la generosidad, a través del personaje que se voltea hacia los que están detrás de él y, con su brazo tendido hacia la nave recién descubierta, parece darles ánimo al compartir con ellos la noticia. Y la solidaridad, cuando otro de los personajes zarandea a uno de los que, abatido, no tiene fuerzas ni para levantar la cabeza. Pero es igualmente el momento de la tristeza infinita y trágica del anciano que, inmóvil y sumido en su dolor, con la mirada perdida en el vacío, sostiene fuertemente, con una firmeza estoica y desgarradora, el cuerpo muerto de su hijo. Como en una de las escenas de la " Piedad " que nos ha legado la historia de la pintura de los grandes maestros, el hombre, quieto, con su pena inmensa entre

los brazos, con el cadáver de su hijo recostado contra él, permanece impávido, sin inmutarse por el alborozo y la ansiedad de los que agitan pedazos de telas blancas y de colores para tratar de ser vistos.

Gericault logra hacer de este episodio, que hubiera podido quedar como un simple suceso para la crónica roja, una grandiosa " metáfora epistemológica " de la realidad, para retomar las palabras de Umberto Eco. Es la develación del devenir mismo, lo que es, como Vida, incluso en la muerte, como torrente vital incesante, diría Nietzsche, en lo que tiene de contradicción, de horror, de placer, de crueldad, de engaño, de ilusión, de verdad, de voluptuosidad, de apariencia, de mentira, de dolor, de astucia, de seducción, de error, de goce, de tragedia. Es una alegoría de la existencia, de la Vida en su esencia mas íntima, en su más honda naturaleza, que, como Ser, es Voluntad de Poder que afirma la Vida y es, también, su negación, el nihilismo, siguiendo las palabras de Nietzsche.

Como de manera análoga Bugallo, en su propuesta estética, resolverá la composición a través de la instalación, Gericault buscó el primer plano invasivo, poderoso, imponiéndose. El dinamismo de las líneas diagonales; la pluralidad de perspectivas y centros focales a través de los grupos de figuras, que dan movimiento a la composición e imponen la idea del drama. La atmósfera sombría en Gericault aparece acentuada por los contrastes violentos del claro-oscuro, por las nubes grises, por las olas amenazantes y el vaivén de la balsa a punto de zozobrar. El tratamiento de los cuerpos, ennegrecidos por un exceso de bitúmenes, intensifica las sombras. En la instalación de Bugallo, el mismo efecto es logrado por la distinta iluminación de las dos salas.

La composición, construida asimétricamente, en la instalación de Bugallo, como una suerte de teoría visual del caos, entre el azar y la necesidad ; en la pintura de Gericault, como un imaginario triángulo escaleno, cuyo vértice superior es el grupo conformado por las figuras del negro y del blanco que ondean al unísono pedazos de tela para pedir auxilio, se desarrolla en una progresión psicológica. Ella va, en Gericault, desde el dolor infinito en el primer plano, base del triángulo, con el grupo

padre-hijo, y a su lado un hombre agonizante que yace de espaldas, para el cual sirvió como modelo su amigo el pintor Eugenio Delacroix, hasta la esperanza en el plano del fondo, expresada por la alegría expectante que puede uno imaginar de las dos figuras de espaldas más erguidas, ya descritas. Bugallo produce un efecto semejante mediante la interacción entre las dos obras recreadas.

Gericault quería golpear, con las imágenes plasmadas, que aún resuenan en el presente con la misma inquietante energía que desencadenaron entre quienes enfrentaron entonces esta pintura, la sensibilidad de las personas, despertar la capacidad emocional de ver, en forma estéticamente soportable, lo doloroso y lo sublime de la existencia, convertida en la esencia del mito trágico ; la tragedia, que Nietzsche había definido como la forma suprema del arte.

Sin embargo, parafraseando a Luis Caballero, que explicaba las razones por las cuales, al igual que Gericault, prefería el dibujo con modelo, es decir, pintar del natural, pues " toda la imaginación visual del ser humano no es nada comparada con la naturaleza "<sup>2</sup>, podríamos decir que ni el arte más realista ni el más refinado modo de expresar con vividez lo real, es comparable con la Vida misma. En carta a su amigo Savigny, reproducida por Clément<sup>3</sup>, a propósito del escándalo que suscitó " la balsa de la Medusa ", y las interpretaciones que de ella se hacían, como las críticas por haber introducido a un negro y haberle dado tan relevante lugar en la composición ; por haber escogido un tema actual, y tan escabroso, en lugar de los motivos consagrados por las preceptivas estéticas neo-clásicas ; por haberse atrevido, con su pintura, a denunciar la responsabilidad del gobierno en la tragedia, al escoger como capitán de la flota, en misión para retomar posesión de las colonias francesas de Senegal, a una persona que no navegaba desde hacía muchos años, etc., Gericault escribe : (...) " Los infelices que escriben semejantes tonterías

---

<sup>2</sup>Beatriz González (entrevista a L.Caballero), " Luis Caballero : la voluntad provocadora ", en VV.AA., *Luis Caballero*. Santa Fé de Bogotá, El Sello Editorial, 1995, p. 15.

sin duda no han ayunado catorce días, pues sabrían entonces que ni la poesía ni la pintura son susceptibles de todas las angustias en las que estuvieron hundidas las personas de la balsa ". Antes, Gericault, muchos años después, Bugallo, hacen de su arte una tarea que sobrepasa las meras exigencias del oficio de pintar. Con su proyecto, parecieran perseguir lo mismo. Dicho con las palabras de Caballero : "Yo quisiera poder realizar una imagen que se imponga tanto y aún más que la realidad. Una imagen que concentre en sí misma toda la fuerza, toda la sensualidad, todo el drama y toda la violencia de la realidad "<sup>4</sup>.

Esto es lo que Bugallo ha comprendido certeramente, por lo cual escoge re-crear lo real con una intensidad que sea más fuerte, incluso, que la propia pintura y que re-interprete la realidad, a través de la pintura, en una dimensión aún más honda que la de lo percibido como real. Bugallo no solamente nos enfrenta a las dimensiones exactas del original, de 5 x 7 mts. Al proponer, dispersos en medio de la sala, la instalación de los fragmentos de madera pintados, cuyas proporciones respetan igualmente el tamaño de las partes de la pintura de referencia, que es reproducida, dos veces, sobre doce tablas verticales y sobre doce tablas horizontales, además de doce tablas, llamadas aleatorias porque reproducen al azar distintas áreas de la superficie pictórica original, el artista nos introduce en el espacio físico evocado y nos sumerge de lleno en el naufragio mismo, como si fuéramos también sus protagonistas. La balsa de la Medusa, fragmentada, es multiplicada a través de la reproducción de cada una de sus partes, pintada con óleos y pigmentos sobre pedazos sacados de la madera, en tablas irregulares, pulidas por uno de sus lados, pero que conservan corteza, vetas y nudos, del tronco de un viejo árbol, ya muerto, caído con la fuerza de las lluvias y el viento. Tumbado y cortado en el sitio por una cuadrilla de hombres, finalmente,

---

<sup>3</sup>Clément, Charles, *Gericault. Étude biographique et critique*. 3<sup>ème</sup> éd. Paris, 1879. (Réédition : Paris, 1973), p.170-172. *Apud. GERICAULT. Tout l'œuvre peint de*. Introduction par Jacques Thuillier. Documentation par Philippe Grunhech. Paris, Flammarion, 1978, p. 116. (Las traducciones son de M. de la V.).

<sup>4</sup> L. Caballero, "Es el cuerpo lo que yo quiero decir" (Texto para el catálogo de la exposición en la Galería Albert Loeb, París, 1982). Reproducido en *Luis Caballero*. Santa Fé de Bogotá, El Sello Editorial, 1995, p. 10.

después de muchas peripecias, fue llevado al taller del artista<sup>5</sup>, que logró rescatar su madera para que sirviera de soporte a este espléndido esfuerzo pictórico.

La pintura completa, con su simbología de resplandor y tiniebla, es reducida, otra vez, como los restos dispersos de un naufragio, a no ser sino fragmentos, mediante la distribución, en el suelo y contra las paredes de la sala, sin una lógica explícita, de los leños sobre los cuales fueron pintados, en forma discontinua, los mismos elementos de la composición. Para hacer más verídica la evocación, Bugallo recurre a una de sus técnicas de construcción-desconstrucción de la pintura. Mediante un tratamiento de borrado, la superficie pintada aparece como lavada, desvaída por el efecto erosivo del agua de mar. Pero el uso del óleo y temple al huevo, ceras y barnices satinados, denotan no sólo el dominio de una técnica, sino el amoroso tratamiento de los materiales para poner de relieve su esencia y hacerlos alcanzar la plenitud de sus posibilidades.

Al fondo de la sala, una réplica del cuadro de Gericault, un lienzo pintado al óleo, preside la escena. No es una copia literal sino su reinterpretación, a contraluz el contorno de la totalidad de las figuras de la composición, reproducidas con un juego casi monocromo de claro-oscuro en el que las gradaciones tonales destacan los valores plásticos. Los volúmenes de los cuerpos, las figuras, los ropajes y algunas trazas de color, parecen emerger de una oscura mezcla de magma y tierra ; todas las formas, personajes y enseres, se vislumbran como en un teatro de sombras, recortado el perfil completo de la balsa y sus hombres contra un fondo claro, levemente iluminado. La gente puede circular en medio de las tablas, colocadas sin ningún tipo de orden, en el piso, o recostadas a las paredes de la sala ; puede cambiarlas de lugar o moverlas. Algunos pedazos no pueden ser vistos por encontrarse la superficie pintada ya sea contra el piso, ya sea contra las paredes.

Varias afinidades entrelazan la obra de Bugallo con la de Gericault. La más obvia, aquí, es el propósito deliberado en ambos artistas de la

---

<sup>5</sup> Relato de F. Bugallo a Marta de la Vega. Valencia, Venezuela, enero de 1998.

copia de las obras maestras del arte europeo, la realización de pinturas “ a la manera de ” ; pero no con el afán académico de la reproducción para el aprendizaje del oficio, sino con un interés interpretativo, de búsqueda de una expresión que trascienda el motivo o la anécdota desplegados por el inspirador, que vaya más allá de las convenciones de la narración, para explorar, en cambio, los elementos esenciales, el sentido más hondo y la expresión plástica subyacentes en la obra maestra recreada. Como Bugallo, quien egresa a los 18 años, el paso de Gericault por la Escuela de Artes Plásticas para su educación formal fue corto, pero intenso y fecundo. El inventario póstumo de su taller registró más de sesenta copias en todos los géneros. En su breve vida, ocupó mayor espacio su proceso de formación, su aprendizaje, casi autodidacta, a través de sus asiduas permanencias en el Louvre, que su producción propiamente personal, al menos la de grandes dimensiones, reducida a tres lienzos. En Gericault hay la práctica de una copia libre de formación, ejercicio personal de lectura y por tanto, abordaje original de la copia.<sup>6</sup> Así imitó a Tiziano, Rafael, Caravaggio, Miguel Ángel y Rubens. Así copia hoy Bugallo a Holbein y Gericault. Aunque con una diferencia fundamental respecto de la obra maestra, tanto la de Gericault, que entra en el juego de la evocación planteada por Bugallo, como la de Holbein, reproducida por el artista con un refinamiento depurado para servir como síntesis alegórica de su propuesta estética. Ambas son adoptadas como códigos subordinados a las necesidades expresivas de Bugallo, como elementos que contribuyen, cual las palabras de un idioma, a descifrar el lenguaje visual del artista venezolano.

Vale recordar, siguiendo a Donald Goodall, que en la expresión figurativa, como lo había advertido Luis Caballero en el transcurso de su desarrollo, “ el poder de sugerencia de la obra de arte fragmentaria es mayor que el del tema en su conjunto cuando es descrito como totalidad. Al utilizar una aguda concentración y un segmento seleccionado del tema,

---

<sup>6</sup> Ver “ Gericault ”. *Le petit journal des Grandes Expositions*. Retrospective pour le bicentenaire de sa naissance en 1791. N° 226, Paris, 1991.

es posible revelar implicaciones imprevistas de la idea que se desea expresar. El centrarse en aquellos aspectos de una fuente de sentimientos que generan emociones puede ampliar esta fuente en nuestra conciencia y conferirle el poder de renovar el tema en su conjunto "<sup>7</sup>. Ciertamente, con un idioma visual que procede del Renacimiento, Francisco Bugallo también ha aprendido esta lección, muy contemporánea.

Desde la propuesta de instalación que concibe Bugallo surge una relación análoga, por lo menos de carácter doble, con la pintura de Gericault. Por un lado, éste, al adoptar el cuerpo humano para plasmar el conflicto de fuerzas, el dolor o la muerte, convierte un tema clásico, y motivo principal del repertorio neo-clásico de reminiscencias de la antigüedad greco-latina en lo que respecta a la exaltación del cuerpo humano, en expresión barroca. Por otro lado, Bugallo, al fragmentar y multiplicar las partes pintadas, intensifica dramáticamente la expresión barroca de su interpretación, con la fragmentación de las maderas y la consiguiente percepción de los cuerpos dislocados, partidos, que recuerdan la obsesión de Gericault por acentuar el verismo de su pintura, con la copia, al natural, de fragmentos anatómicos o de cadáveres traídos al escondido de la morgue del hospital Beaujon por algunos de sus amigos médicos, para la ejecución de los estudios preparatorios de su trabajo final.

Igualmente ambicioso que el de Gericault es el proyecto estético de Bugallo, en el sentido definido por Alvaro Medina cuando describía la última gran obra pintada por Luis Caballero en septiembre de 1990, el inmenso telón colgado en la nave central de una antigua iglesia colonial, en Bogotá, de 5 x 6 mts. " Una obra ambiciosa exige madurez (o sea dominio y seguridad), pasión (o sea empeño y energía), imaginación (o sea eso que los italianos llaman invenzione), altas dosis de poesía (o sea sentir y plasmar el tema sin pensar en preceptos estéticos del mismo modo en que se habla sin pensar en las reglas gramaticales), y una

---

<sup>7</sup> D. Goodall, " Luis Caballero " en : *Luis Caballero. Op. cit .*, p. 24.



motivación casi visceral en la escogencia y el tratamiento del tema <sup>8</sup>. También Rothko, paradójicamente, dijo: " A mi modo de ver, afirmo sin reservas que no puede haber abstracciones. Cada forma, cada espacio que no tiene la pulsión de la carne y de los huesos, la vulnerabilidad al placer y al dolor, no es nada. Toda pintura que no testimonie del soplo de la vida, no me interesa. "

Cabe aquí un detalle, aparentemente banal. El cuadro de Gericault, al ser llevado al Salón de 1819 para ser expuesto, tuvo que ser descolgado al final, y dejado recostado contra el piso a una de las paredes, debido a su tamaño y peso. Gracias a ello, vieron muchos el barco, apenas divisado, que no se percibía cuando el cuadro estuvo colgado. Esto significa que si al principio esta pintura fue interpretada como un melancólico canto a la muerte, se convierte simultáneamente, gracias al hallazgo del casi imperceptible navío, en un himno a la esperanza y a la vida.

### **- HOLBEIN – BUGALLO : LA PINTURA COMO HORIZONTE DE LO SAGRADO Y LUGAR DE TRASCENDENCIA**

Bugallo retoma simbólicamente esta idea, de manera visual, para ampliarle sus perspectivas de sentido y convertirla en " obra abierta ", mediante la incorporación a su proposición pictórica, de " Cristo en el sepulcro ", de Hans Holbein (" el joven "). Y pone en relación, además, la pintura de Gericault y la de Holbein, que había sido pensada como parte inferior horizontal de un retablo, es decir, fragmento de 30,5 x 200 cms., al que, con un vuelco semántico, convierte en símbolo supremo de la luz, de la afirmación creadora, por la manera como ha sido reinterpretado pictóricamente.

En la pintura al óleo sobre madera de Holbein, el cuerpo exánime de Cristo reposa a lo largo, de perfil. Su croquis ha sido trazado con nitidez, desde la frente, pasando por el pecho, la ligera elevación del ombligo, hasta los pies. En la penumbrosa cavidad de una cripta de piedra, en una

---

<sup>8</sup> A. Medina, " La cuarta ambición de Luis Caballero ". Catálogo para la exposición *Luis Caballero*. Bogotá, Galería Garcés Velásquez, septiembre de 1990.

de cuyas paredes verticales, detrás de los pies de Cristo, están escritas fecha y firma del artista alemán, el cadáver se ve en primer plano, acostado sobre la laja mortuoria cubierta de un sudario. Bugallo elimina el fondo, el espacio cerrado interno del sarcófago y la sábana blanca sobre la cual el cuerpo había sido depositado. Pinta la efigie yacente sobre una superficie pulida, con un acabado esmaltado, a la manera de los artistas del Renacimiento. Es, como Holbein, manierista por la acentuación progresiva de las superficies planas en detrimento de la profundidad ; clásico, como Holbein, por la composición simétrica, armoniosa, equilibrada ; y, a la vez, barroco, por la maestría lograda en el arte de " poner en escena ", de producir ilusión en el sentido estético señalado por Nietzsche y de deslumbrar y seducir, mediante la aplicación de oro alrededor de la figura de Cristo. Y es, igualmente, anti-académico, artista de hoy, como lo demuestra su instalación.

La pintura del Crucificado muerto, reproduce los mismos rasgos de la imagen yacente del Jesús de Holbein: la expresión fija de los ojos y la boca entreabiertos ; los orificios de la nariz dilatados en un último esfuerzo por respirar, en el extremo momento de agonía, cuando se escapa la vida ; con las huellas del dolor y las torturas sufridas en la contracción de la frente ; con el pelo que cae en cortos mechones negros sobre el borde. El color cetrino y la rigidez del cuerpo extendido, las marcas lívidas de las heridas abiertas en el costado, pies y mano derecha, y los hematomas dejados por los clavos, con una flacura de total desamparo, son reproducidos por Bugallo. Holbein alcanzó un realismo exacerbado, " verista, de tanto hacer lo que describe más verdadero que en el natural ", como escribió Pierre Vaisse al referirse a la pintura del maestro alemán, a quien vincula con el artista francés, cuando añade: " este cadáver lívido es más horrible todavía, en su rigidez, que los fragmentos humanos estudiados por Gericault para La balsa de la Medusa ... " <sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> P. Vaisse. *Holbein le Jeune*. " Tout l'œuvre peint de ". Introduction par Pierre Vaisse. Documentation et mise à jour par Hans Werner Grohn. Paris, Flammarion, 1987, p. 5.

Bugallo, en cambio, enfatiza el carácter simbólico y poético de esta interpretación de " Cristo en el sepulcro ", por encima del aspecto retórico y el patetismo predominantes en Holbein. El entorno de la imagen pintada por Bugallo, en vez de sombría, se ve refulgente por el dorado usado como elemento a la vez cromático y simbólico, aunque áspero, por el tallado toscamente trabajado de la madera, recubierta de hojilla de oro. Así propone Bugallo, en el plano visual, una alegoría. La tabla se convierte en ícono, que nos remite también a las remotas pinturas bizantinas de inspiración religiosa. No hay solamente desesperación y caos. Si se trata de plasmar visualmente una parábola del sufrimiento humano, de la fragilidad y el horror, es preciso decir que se trata igualmente de evocar plásticamente la alegría y la esperanza del vivir.

El modo como nos propone Bugallo esta asociación analógica no se limita a la reinterpretación pictórica de la obra original. Mediante un lenguaje de vanguardia, busca abrir otro espacio, como el barco salvador de Gericault, a primera vista no perceptible al entrar a la sala donde comienza el recorrido de la instalación. Este espacio, más pequeño, permanece completamente oscuro. Está separado por la parte trasera de la pared de la sala donde cuelga el lienzo con la réplica de la balsa de la Medusa. La colocación, sola, de la tabla pintada que guarda las mismas proporciones de la pintura de Holbein, con la efigie del Cristo muerto, colgada de manera invisible, da la sensación de que está suspendida en el vacío, a la misma altura en que aparece el barco en el horizonte, en la pintura de Gericault. Una luz ilumina intensamente la pieza de madera, mientras el resto del espacio se halla en tinieblas.

Así, Bugallo logra describir lo inefable ; realiza el destino de la pintura, desde los primitivos italianos o el gótico tardío de un Grünewald hasta el refinado expresionismo de Rothko ; desde los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel hasta la Balsa de la Medusa de Gericault ; desde el desgarramiento de un Holbein hasta la trágica intensidad de Caballero : a la vez " decir " con imágenes, que es el pensar que no se puede decir con

palabras, la singularidad del individuo y sus sentimientos de aislamiento ; el testimonio de lo eterno, de lo sobrehumano.

Bugallo decidió, a partir de la referencia de la pintura, proponer su reinterpretación desde una perspectiva que va más allá de la pintura misma, que la antecede, según sus palabras, como un pre-texto, para decir, con otras técnicas y otros medios de expresión, lo que significa simbólicamente la fragilidad de la condición humana, el pesimismo ético y a la vez la grandeza moral que revela el enfrentamiento de los hombres con ellos mismos y los otros, en situaciones límites ; la visión metafórica del naufragio y al mismo tiempo el rescate ; la derrota y la victoria, a las que todo ser humano, a diario, es confrontado. La expresión de los sentimientos fundamentales y las pasiones opuestas que, desde que el ser humano existe como tal, lo han movido, sostenido e impulsado. Como pares contradictorios, amor y odio ; desazón y alegría ; energía y abatimiento ; serenidad y desesperación, constituyen una metáfora del absurdo de la existencia y a la vez, de la afirmación de la Vida.

### **-HOLBEIN – GERICAULT – BUGALLO : LA AMBICION DE REALIZAR EL DESTINO DE LA PINTURA**

Bugallo propone una poética nueva y una lectura diferente de las obras de Holbein y Gericault. Trastrueca el sentido originario de la pintura de Holbein. Desacraliza la imagen de Cristo y la transfigura en presencia intemporal del hombre mismo y de su condición trágica. Renueva el significado del sentimiento religioso. La atmósfera casi mística, sobrecogedora, creada en este espacio envolvente de la instalación, parece ser el lugar para expresar las emociones humanas primordiales : la carencia y la plenitud. Este clima parece exigir de cada uno de nosotros la confrontación con lo más hondo de cada ser humano que somos. Por otros caminos, la pintura de Rothko se desplegó en un horizonte semejante. " La gente que llora frente a mis cuadros, -decía él,- realiza la misma experiencia religiosa que yo cuando los pinté ". Bugallo subvierte y actualiza de nuevo el sentido escandaloso con el que fue recibida la obra de Gericault en su exposición en el Salón de 1819, a contracorriente de las

tendencias entonces en boga ; en una época en la que dominaban la pintura monumental y grandilocuente centrada sobre todo en los temas mitológicos y el neoclasicismo académico de trazos contenidos y refinados, que ponían con distante frialdad una separación entre el espectador y la ilustración de los temas greco-romanos que inspiraban semejante tipo de pintura. Gericault, en cambio, escogió un tema actual, y lo pasmó briosamente, con fuga, ardor, movimiento y una fuerza expresiva acentuados por la paleta austera con inesperados tonos cálidos y luminosos ; las líneas del dibujo que destacan los cuerpos, el juego de las tensiones y la musculatura, el dinamismo de la composición. Gericault asumió una actitud revolucionaria, por el tema escogido y por el modo de tratarlo. Al igual hizo Holbein, en la encrucijada entre una edad media declinante y el naciente renacimiento de un siglo XVI que comenzaba, contradictorio y tormentoso. Sorprenden las resonancias contemporáneas de la preocupación que planteaban en sus obras el maestro alemán y el artista francés, que la propuesta de Bugallo también revela y que Rothko sintetizó, cuando dijo: " Me parece que el meollo del problema hoy es saber cómo dar al espacio propuesto la más grande elocuencia y la violencia desgarradora de las cuales mis cuadros son capaces". Aunque Rothko se halla a la antípoda del realismo figurativo con tonos tremendistas de Holbein y Gericault, y el camino propuesto por Bugallo para delinear su estilo personal es bien distinto de la expresión abstracta despojada de referentes inmediatos, pero intensamente conmovedora, con la cual Rothko alcanza la plenitud de su lenguaje, hay indudablemente afinidades entre estos artistas, al menos en cuanto a la motivación que mueve sus búsquedas respectivas. A pesar de la distinta posición de cada uno de ellos con respecto a la figura humana, pues mientras Gericault consideraba que plasmarla no era meramente reproducir lo real sino revelar el horizonte de las emociones humanas más íntimas y fundamentales, y Rothko se definía como perteneciente a una generación que se interesó en la figura, y que la estudió, pero como representación y por eso, aunque dijo : " mis pinturas actuales remiten a la escala de las

emociones humanas, del drama humano, tanto como yo soy capaz de expresarlo ", consideró que " utilizar la representación humana era mutilarla ", y para Bugallo, se trata de expresar lo real, mediante la deconstrucción del cuerpo, a través de una técnica impecable que dibuja las figuras, para después borrarlas, poniendo la lectura de la imagen más allá de la imagen, todos se replantean un tema que ha sido, sin tregua, angustioso para los artistas : ¿Hasta dónde arte significa ruptura ? ¿Hasta dónde, como dijo Delacroix, las cosas más nuevas son tal vez las más antiguas ? Bugallo busca dar respuesta a estos interrogantes. Repetir no es copiar, porque el acto de reproducir algo indica otro momento histórico, desde la temporalidad que define al ser humano ; significa remitir cada vez a otro tiempo y a otro contexto. Por consiguiente, repetir es crear y al recrear y reproducir surgen nuevas significaciones diferentes a las que se produjeron originalmente con la obra que sirvió como referencia inspiradora. El acto de creación es un acto de deconstrucción ; un rehacer, un reelaborar para ensanchar sentidos y ahondar en la dimensión simbólica, que hace de la historia un movimiento ni lineal, ni ascendente, ni unidimensional, ni repetitivo. El tema del " eterno retorno de lo mismo " de la filosofía nietzscheana no significa el retorno de lo idéntico sino que habla, como en la propuesta de Bugallo, de ciclos de la historia humana, de tiempos que se reencuentran, sin que se repitan.

Ambas pinturas, la de Holbein y la de Gericault, contribuyen a recrear la atmósfera específica buscada por Bugallo con su instalación y sirven como hilo conductor para descifrar el sentido de los signos visuales y plásticos que atraviesan el espacio de esta alegoría, desplegada en múltiples metáforas que golpean la sensibilidad y la imaginación de los espectadores, para introducirnos, con recursos muy contemporáneos y un modo distinto de decir al de los maestros que lo precedieron y sirven al artista venezolano como referencia, a la revelación de la condición humana. La selección por parte de Bugallo no es casual. En La Balsa de La Medusa y El Cristo en el Sepulcro se describen situaciones extremas, " narradas" con un verismo que alcanza, más allá del realismo, una

intensa fuerza elegíaca ; coexisten, como símbolo trágico de la realidad humana, la muerte y la vida, la desolación y la esperanza, la nada y el deseo, la desesperación y la confianza. Pero Bugallo apunta hacia una transfiguración poética del sentido original de ambas pinturas. En esta diferencia residirá, precisamente, su aporte personal, esa manera de decirnos, desde una perspectiva actual, por qué La Balsa de La Medusa mantiene su punzante vigencia, cualquiera que sea la latitud en la que nos encontremos, y por qué el artista que fue Gericault sigue presente en el desarrollo del arte de Occidente, no sólo como revolucionario, al introducir, con una nueva poética que marcará el rumbo posterior de la pintura francesa, el romanticismo en la pintura, sino como anticipador de muchos de los aspectos fundamentales que han configurado el meollo de la sensibilidad contemporánea. Y por qué, igualmente, la imagen del Cristo yacente, nos habla intensamente de la Vida, y no de la muerte. Pero, además, esta diferencia señala por qué Bugallo se ha convertido en un maestro de la pintura cuyo compromiso no es producir objetos de arte, simplemente, sino responder, más que a una necesidad vital de sobrevivencia material, a una exigencia existencial de trascendencia.

### **- BUGALLO, CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO**

En la propuesta estética de Francisco Bugallo no solamente está presente una de las características de la producción artística contemporánea, según la cual el elemento de referencia es cultural ; deja de ser la naturaleza, como en los artistas de la antigüedad, o su idealización y representación, como entre los pintores de la modernidad, o su " copia conforme a la razón ", como lo exigían las prescripciones retóricas de la estética clásica. Las referencias son ahora de una producción cultural a otra producción cultural. De la pintura a la pintura. Otra categoría estética contemporánea enfatiza el esfuerzo " constructivo " del arte, por el cual su concepción como " mimesis " queda definitivamente superada. Se trata, como había precisado Mondrian, de un " neo-realismo " que reduce la naturaleza a sus formas esenciales y se atiene a su más depurada realidad, a través de los

elementos primarios que la componen : la línea, el punto, el volumen, el color. El arte, más allá de la copia, significa un proceso de construcción. Pero la construcción implica su contrario. Resurgen, pues, en la actualidad, varios modos de desconstrucción, acepción acuñada recientemente como categoría estética para explicar no sólo el sistema perceptivo de nuestra época, tendencias presentes en el arte y hasta ciertos estilos de pensar, sino, en el campo de la pintura figurativa, entre otros movimientos y tendencias, expresiones de la nueva figuración crítica, en sus distintas vertientes, ninguna naturalista ni académica, algunas de las cuales pueden llegar a trastocar la figura incluso hasta su eliminación.

Para Bugallo, artista actual, des-construir significa retomar el modelo desde el punto de vista de su contenido fundamental ; apresar el tema de la pintura desde la emoción que movió al artista originario e hizo posible su plasmación en el lienzo. Aquí no podemos hablar ni de " manierismo " stricto sensu ni de reproducción pura y simple. No hay mímesis sino póiesis. No hay copia sino un esfuerzo creativo de reelaboración y resemantización contemporáneas de aquello por lo cual dichas obras siguen siendo todavía un hito importante en el desenvolvimiento de nuestra cultura. Hay un intento claro de rescatar el hilo de la tradición no solamente pictórica ; se trata de buscar resonancias, vínculos de comunicación, elementos de diálogo que convierten a los artistas del pasado en nuestros " semejantes ".

Cuando Bugallo toma como referencia determinante para ofrecer una visión estética, a través de su propuesta pictórica, recrear la obra maestra de Gericault, la Balsa de la Medusa y la magistral pintura de Holbein, Cristo en el Sepulcro, busca delinear su propia perspectiva de comprensión de la realidad, a la vez contemporánea y singular ; cuando des-hace, re-estructura y multiplica de sentidos estas pinturas, su disposición es la de acogerse, como pintor, a la tradición clásica, pero, a la vez, la de definirse como innovador. Al apropiárselas, como si se tratara de un hecho real, aunque fueran una pintura, como antes a la inversa habían hecho Gericault, al apropiarse de un hecho real como si fuera



simbólico, y Holbein, al transfigurar en símbolo un hecho histórico, Bugallo retoma un tema clásico –dibujar el cuerpo humano-, a la manera clásica, de los maestros del Renacimiento, en especial alemanes e italianos, que están presentes aquí: Mathías Grünewald, Hans Holbein, Rafael, Tiziano, Leonardo da Vinci –la exigencia pictórica del rigor y el virtuosismo–, bien alejada por cierto de los muchos experimentalismos del arte actual que, tras la exaltación del juego por el juego y de la primacía del “vouloir faire” sobre el “savoir faire”, de los procesos en detrimento del producto acabado, parecieran esconder un vacío de significaciones, la improvisación y a veces hasta una cierta falta de oficio.

Los principios de la composición que orientan la ejecución del presente proyecto de Bugallo se apoyan en la noción de instalación, en la fragmentación de los motivos, en la selección deliberada de las obras de referencia y en su reelaboración, por descomposición, al usar veladuras o borrar en forma tenue las imágenes previamente pintadas; o por reinterpretación, al modificar el espacio pictórico alrededor del motivo principal de la pintura escogida para su reproducción, o al recortar las figuras para delinear sólo el contorno y destacar así el contraste figura-fondo. Estos principios de composición, en su simplicidad, autorizan muy ricas posibilidades, pues sacan partido de la materialidad del color, sombra-luz; de la relación entre los diversos materiales y su interacción en el espacio físico, con los espacios pictóricos. La instalación facilita el desbordamiento de los límites tradicionales de la pintura, bidimensional. La incorporación de la temporalidad en el producto artístico y la obligada implicación del espectador en el despliegue de la propuesta para alcanzar su sentido pleno, que no cesa, con el desplazamiento voluntario de elementos importantes que componen la proposición plástica, instauran la obra abierta. Es inducida en este proceso una transformación, motorizada por los propios espectadores, de su conciencia estética de la realidad, una reapropiación del horizonte simbólico, de la dimensión cultural que nos define esencialmente pero que la dinámica de las relaciones económicas, predominantes en la sociedad actual, con frecuencia escamotea.

Definen a Bugallo como un pintor actual, su concepción del hecho artístico y la manera de apropiarse del **pasado** (una obra francesa de principios del siglo XIX y una obra alemana de comienzos del siglo XVI) para reconstruirlo con recursos del **presente** (una instalación múltiple y "abierta", con un enfoque "conceptual" por parte del artista e intervenciones del público para inducir a interpretaciones "sin amarras" y liberar el "imaginario colectivo" en una participación aleatoria de los visitantes de la muestra) y proyectar al **futuro** su significación (una lectura diferente y un nuevo horizonte de significados, un paradigma de comprensión y un alcance distintos, tanto desde el punto de vista semántico como visual, al de las obras originarias adoptadas como referencia) mediante un lenguaje que ha adquirido estilo propio, a través de un anclaje en la tradición cultural de la cual, en América Latina, nosotros, somos todos herederos.

La tentativa de Bugallo para construir su propio estilo, desplegada a lo largo de su trayecto de pintor, podría ser expresada con las mismas palabras con las que Beatriz González precisó, a propósito de Luis Caballero: "El clasicismo es un complejo propio del tercer mundo. La inseguridad que produce no contar con el pasado de la perfección clásica, lleva a los artistas a gastar muchas horas de ensayo hasta lograr, por medio del virtuosismo de la línea, la precisión del contorno. [...] Luis Caballero logró por medio del dibujo el dominio de la forma; sin embargo, su afán de perturbar, de inquietar al espectador, lo arrancó de los dominios académicos"<sup>10</sup>.

Pero además de los rasgos antes señalados, típicos de la pintura de Bugallo, y de su intento de rescatar la línea de continuidad que, en el desarrollo de la pintura occidental, nos une hoy con las más importantes obras del pasado, hay una voluntad de restaurar al arte su función originaria, vinculada a la magia anticipatoria del triunfo por la vida, al exorcismo, a la catarsis, al sentimiento de la trascendencia, a la presencia, enigmática y sin palabras, de la divinidad, a un poner de manifiesto y

---

<sup>10</sup> Beatriz González, *Op. cit.*, p. 15.

hacer visible la esencia de lo real, a la creación, a través de la producción plástica, de un sentido de cohesión comunitaria, a pesar de las vicisitudes personales. Empresa hoy más que nunca necesaria, cuando el arte ha dejado de ser imprescindible para la vida social y se ha convertido en superfluo objeto de consumo ; cuando parecen haberse perdido los parámetros de calidad y exigencia de una obra como aquello estéticamente valioso y es fuerte la tentación de validarlo todo - consecuencia ésta de la consolidación de las sociedades de consumo masivo, de la " estetización de la mercancía " y la " mercantilización de la obra de arte " - ; cuando las veleidades del " cambio por el cambio " y el afán de " novelería " a cualquier precio parecieran inducir a críticos, artistas y mediadores del arte, a sucumbir al peligro de " lo indescernible ", como diría Arthur Danto, de " la transfiguración de lo banal " y a su conversión en objeto de arte. Cuando una ruptura como la provocada por Duchamp frente a la estética tradicional y su acción iconoclasta frente al concepto convencional del arte ya no impresionan más y resultan anacrónicas. Ahora bien, al contrario, pintar es algo muy serio, -ya lo había dicho Van Gogh- si el arte y la vida no se diferencian; si se trata de entender tal empresa como un reto en el que el artista se está jugando, cada vez, el todo por el todo ; en lo que compromete su propia existencia. Fue este el impulso que llevó a Gericault a realizar " La balsa de la Medusa ". Esta tarea fue la que se impuso Bugallo al llevar a cabo, con rigurosa tenacidad, su proyecto pictórico actual.

Pero Bugallo, por el peso de las referencias pictóricas seleccionadas, no pudo escapar a una limitación que ellas padecen y que sólo el arte a partir de Manet, abolirá. Se trata de la pintura como " medio ". Marc Le Bot lo detectó con justeza, a propósito de La balsa de la Medusa de Gericault. Éste, a pesar de su voluntad de ser " moderno ", no pudo abandonar los procedimientos " tradicionales " de plasmar las imágenes, ni renunciar a la primacía de los significados morales y políticos a los que, explícitamente desde Diderot, se conviene en aceptar que el arte sirve de vehículo. " No pudo renunciar a los hábitos mentales de otra época, y ser

de su tiempo, ser romántico sin dejar de ser clásico, para hablar como Delacroix <sup>11</sup>. Tampoco Francisco Bugallo pudo sacudirse de la huella de la tradición y ser, en este sentido, plenamente un artista de su tiempo. La implicación moral de su planteamiento pictórico es evidente. Meramente un " medio ", la pintura dejaría de ser búsqueda como tal, el arte perdería su capacidad anticipadora, su fuerza poética, su función de constituirse en el ámbito de la libertad. Pero también, habría que revisar si, cuando son los valores que han definido al ser humano en su calidad de ser tal, cuando están en juego los sentimientos primordiales que exaltan su grandeza y ponen en peligro su humanidad, entonces, la dimensión moral, el ser políticos en el sentido aristotélico, son una condición humana ineludible, de la cual tampoco puede sustraerse la pintura.

**Marta DE LA VEGA**

París, Abril- Mayo de 1999

---

<sup>11</sup> Marc Le Bot, *Apud. Gericault*, " Tout l'oeuvre peint de ", p. 116. N. de R. : Para eliminar definitivamente la tilde del apellido de Gericault, transcribimos, de Jacques Thuillet, *Ibid.* : " La familia Gericault, que forma parte de la rica burguesía terrateniente, es originaria de Ger, pequeña comuna cerca de Mortain, cuyos habitantes llevan el nombre de 'Gericots' (Gericotes). Creemos útil señalar aquí que el apellido del artista debe escribirse ortográficamente 'Gericault' y no 'Géricault', como atestiguan las piezas oficiales en las que aparece : tal indicación, que puede parecer fútil a primera vista, puede sin embargo tener una incidencia cierta en el juicio de las firmas de las obras, principalmente en el caso de los dibujos ".

Otra bibliografía consultada para el presente trabajo : *BUGALLO*. " Obra reciente ". Catálogo N° 116 para la exposición con dicho título. Presentación de Sofía Imber, Directora – Fundadora del MACCSI. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Noviembre de 1993.

Bugallo, Francisco. *Imagen y semejanza*. " Proyecto expositivo ". Valencia, Estado Carabobo, Venezuela, s/f (¿1997?).

*Le petit journal des grandes expositions*. " Les années romantiques. Une fête de la narration ". Paris, Exposition N° 274. Avril-juillet 1996.

Michel, Régis. *Gericault : l'invention du réel*. Paris, Gallimard, 1992.

VV.AA., *Gericault*. Ouvrage collectif dirigé par Régis Michel. 2 tomes. Paris, La Documentation Française, 1996.