



# **Una llave que nunca se olvida**

Javier Pagola

Primera edición: septiembre de 2022

© Colección El Lotófago

Segunda etapa

Dirigida por Marta Agudo y Luis Burgos

---

© de los textos: Fernando Castro Flórez, 2022

© de las obras pictóricas: Javier Pagola, 2022

© del retrato de Javier Pagola: Elvira Megías, 2022

© Galería Luis Burgos

[www.art20xx.com](http://www.art20xx.com)

Mail: [luisburgos@art20xx.com](mailto:luisburgos@art20xx.com)

Tel: (+34) 91 781 18 55

Calle Villalar, 5, 28001 Madrid (España)

---

Diseño y maquetación: Andrés Pérez

**Colgado**  
33,2 x 24,5 cm  
2022



# Una llave que nunca se olvida

[Reconsideraciones sobre la obra  
jovial de Javier Pagola]

Fernando Castro Flórez

Philip Guston señaló que hay algo ridículo y miserable en el mito que heredamos del arte abstracto (concretamente de la ortodoxia desplegada por Clement Greenberg) de que la pintura es autónoma, pura y para sí: “la pintura es *impura*. Es el ajuste de las impurezas lo que fuerza la continuidad de la pintura”. Es evidente que la pureza del medio hace tiempo que dejó de ser un imperativo crítico, después de aquella *dimensión territorial* de la pintura que propiciara el expresionismo abstracto. En *La tradición de lo nuevo* sostiene Harold Rosenberg que, en cierto momento, el lienzo comenzó a aparecer para los pintores americanos como una arena donde actuar más que como un espacio donde reproducir, redibujar, analizar o “expresar” un objeto real o imaginado. Lo que ocurría en el lienzo no era una imagen, sino un *acontecimiento*. En buena medida esa acción pictórica *pertenece a sí misma* algo que también es manifiesto en los planteamientos de Javier Pagola que lleva años desplegando una *estética absolutamente impura* en la que lo decisivo es mantener la potencia lúdica, esto es, no traicionar el deseo, dando rienda suelta a la visionaria sedimentación de las “corporalidades”.

En una conversación con Pablo Llorca, hablando de su pintura de los años ochenta, Javier Pagola declaró que, para él, fue muy importante ver la obra de Guston y que, salvando las distancias, su estudio se llenó de obras parecidas a las del artista norteamericano. Sin duda, la interesa mucho las posibilidades estéticas del *automatismo gestual*, aceptando que lo accidental puede ser sumamente importante en el proceso creativo. Comentando su exposición de las “Demoiselles” en la galería Luis Burgos en 2012, advertía que esas obras tenían que ver con unas que había comenzado años atrás, unos papeles muy satinados que trabajaba con óleo muy líquido; de alguna manera quería retomar la imagen de una forma más “pictórica” y menos dibujada: “Aquí –decía Pagola- quiero hacer hincapié en que la manera de componer es menos por la línea que por masas de color. Suelo decir que con medios distintos cuentas cosas distintas. Podemos volver un dibujo tan pictórico como queramos y al mismo tiempo una pintura tan dibujística como nos de la gana. Pero, aunque en todo cuadro subyace siempre un dibujo, también estamos atendiendo a otras cosas... Si vuelvo ahora más a la pintura es quizás porque la imagen a la que deseo llegar tiene que ser más lenta, más reflexionada, no tan espontánea. Más vivida”. Advertía también este artista que los monotipos que había realizado eran, en cierto sentido, el punto intermedio entre la espontaneidad y la reflexión, insistiendo en la necesidad que sentía de frenar cierta visceralidad dibujística.

Es manifiesto que para Pagola es dibujos es esencial, un ejercicio que le reporta un gran placer y al que no tiene ninguna intención de renunciar. “He practicado –dice Javier Pagola- muchos tipos de dibujos, pero quizá el dibujo para mí tiene ese lado espontáneo de algo que nos llama la atención, ese lado que siempre

me gusta de “menos es más”. Y también esa manera rápida de expresar emociones, pensamientos... Siempre me ha interesado el artista como *voyeur*, el artista mirón, al que no se le escapa nada y luego procesa”. Tenemos que entender el dibujo como una estructura compleja de problemas diferenciados, una forma con la que vencer los acontecimientos o la posibilidad para volver a tener presente la imagen que tenemos de ellos; advertimos la equivalencia que se puede establecer entre dibujar y pensar, siendo en ambos casos procesos que dan cuerpo a una realidad conflictiva. Juan José Gómez Molina advertía en el libro *Las lecciones del dibujo* (Ed. Cátedra, Madrid, 1995) que la acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros mismos: Dibujar es fundamentalmente definir ese territorio desde el que establecemos las referencias. Representar es, por tanto, un acto controlado y difícil de evocaciones y silencios establecidos por medio de signos que somos capaces de descifrar por su preexistencia en la memoria histórica. En las formas del dibujo contemporáneo aparecen situaciones estratificadas en las que las relaciones son entre réplicas de réplicas, formas de segunda generación en las que pueden establecerse relaciones no evidentes. Si Jean Arp decía que la escultura es una red para atrapar la luz, el dibujo es la malla que articula la estructura del sentido. Es cierto que no existe el dibujo, sino los dibujos, numerosas estrategias o reconstrucciones imaginarias en las que acaba por acentuarse la complejidad de la representación. Sabemos que un dibujo sin proyecto es imposible; el dibujante se ve a sí mismo en el espejo, comienza a advertir la deformación y patencia de los distintos modelos de cultura: “el salto que ha de dar para pasar –apunta Gómez Molina- de un lado a otro del espejo, es siempre un acto de libertad

definitivo. Entrar es aceptar el libre juego de una realidad que adquiere sentido en la medida que se admiten sus propias reglas. Querer hacerlo con reservas, manteniendo las distancias, es una solución inviable”.

Todos hemos tenido que dibujar y, seguramente, recordamos los esfuerzos infantiles para encajar una figura o para sombrear un cuerpo. En todo dibujo se llega a un *punto de crisis*, cuando lo visto no corresponde a nada fijado en el papel y, sin embargo, lo que estamos haciendo se torna sumamente interesante. Comprobamos que la mirada y la mano establecen una *coordinación* extraordinaria; la representación fluye como si no tuviera nada que ver con el orden de lo categorial e incluso da la sensación de que remite más a todo lo que desconocemos que a aquello que teníamos aparentemente atrapado. “El dibujo –escribe Yves Bonnefoy en sus *Apuntes sobre el dibujo* (Ed. Asphodel, Tenerife, 1999)- es en la pintura la mandorla de lo invisible, no la quintaesencia, por suprema que sea de formas inteligibles. Digamos “esa pintura no tiene dibujo”, como ya decimos “esas formas carecen de vida””. Dibujamos lo que *falta* acaso porque lo que tenemos no nos satisface plenamente. Sentimos la necesidad de un discurso jubilatorio, de algo que nos entusiasme y aparte del pantano de la mediocridad. Eso puede suceder sobre una delicada superficie de papel. Sin ningún género de dudas, Pagola se ha entregado a la pasión del dibujo sin freno, aunque también ha señalado que, a partir del 2012, comenzó a trabajar de un modo que estaba prácticamente en las antípodas de su proceder habitual: “Hay una frase de José Bergamín que me encanta. Dice así: si yo fuera objeto sería “objetivo”, como soy sujeto soy “subjetivo”. Yo vengo de un dibujo muy “subjetivo”; quizás ahora, sin volverme “objteto”, me gustaría ser más objetivo. Quiero decir, copiar de la

realidad. Esto me obligaría a salir al campo a pintar o tener una modelo en el estudio... Prefiero de momento la foto que, aunque es una realidad plástica transformada, me da las dosis de realidad necesarias para mí”. Pagola, por tanto, va a introducir una singular “objetividad” trabajando con fotos, con imágenes que, según dice, “se presentan prácticamente solas”, esto es, materiales de la prensa, de revista del corazón o desperdigados en internet. Tiene, especialmente gracias al tsunami de la red cibernética, millones de imágenes a su disposición y lo que hace es aplicar un “filtro” emocional: elige aquellas de las que se *enamora*.

Pagola ha sido, a lo largo de toda su trayectoria, un artista obsesionado con los cuerpos y los semblantes, fascinado con las figuras, fijando perfiles, convirtiendo cualquier mancha en algo que nos devuelve la mirada. En tiempos de conducción algorítmica y sedentarismo desmaterializador, este artista sigue buscando el placer carnal que puede tensarse en la obra de arte. Así compone cuerpos desnudos que, curiosamente, siguen suscitando, en esta cultura hipócritamente “permissiva”, escándalo. Seguramente la temperatura pasional, la turbulencia del deseo, todavía nos inquietan y, acaso, activen el proceso de la seducción. “Yo creo –afirma John Berger- que uno mira las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto”. *Acerquemos* al filo de lo inexplicable. “Todas las grandes obras, las obras que nos esclavizan –escribe Berger en *Tiziano: ninfa y pastor* (Ed. Ardora, Madrid, 1999)- para siempre, están así de cerca de aquello que las inspiró. Los perros de Tiziano, un dibujo de

Hokusai de una pareja follando, uno de los grandes brillos coloreados del último Rothko, *todos ellos se acercan lo máximo que uno puede acercarse*". La experiencia más hermosa puede ser la de espiar el sueño de la persona amada o contemplar, extasiado, como respira nuestro hijo en la cuna. Es difícil hablar de los placeres y recónditas armonías de esas experiencias que tienen que ver con la *cercanía*. Hay que estar preparado para escuchar lo *inaudito*, tenemos, en ocasiones, que dejarnos llevar por imágenes seductoras, como hace Pagola en sus "travesías" por las fotografías del mundo de la moda o cuando se siente atraído por Vanessa Beecroft con una actitud de apropiacionismo que puede enlazar con la de Richard Prince.

Tenemos que tener claro que la pintura no comienza desde cero, sino que parte de una borradura imperfecta o, acaso, de la resistencia de los signos convertidos en clichés. Tampoco el dibujo comienza con el "mítico" *papel en blanco*. El imaginario del artista está siempre *contaminado*. El origen de toda experiencia, así como el que determina el espacio de la interpretación, está desplazado como huella. "El ser no es. El ser se dice, se interpreta – indica Félix Duque– a la manera de la mano humana, que hiende, corta, abarca y acaricia, rechaza y atrae: *hace mundo*. Es la mano ascendida a la piel en la que aflora una opacidad que se retrae: *la humana piel de la palabra*". En la obra de arte se produce una topografía del cuerpo, las líneas son el resultado del paso de la mano, el tacto más raro, la impronta *digital*; el deseo transmite su sabiduría: lo más profundo es la piel. Levinas ha indicado que la caricia es un modo de ser del sujeto en el cual el contacto conduce más allá, su búsqueda es un "no saber", experiencia en la que surge un desorden esencial: "es como un juego – escribe Levinas en *El tiempo y el otro* (Ed. Paidós, Barcelona, 1993)-

con algo que se escapa, un juego absolutamente sin plan ni proyecto, no con aquello que puede convertirse en nuestro o convertirse en nosotros mismos, sino con algo diferente, siempre otro, inaccesible, siempre por venir". La pintura, el dibujo o mejor la pincelada y el trazo es también una espera de ese puro porvenir sin contenido, un proceso por el que se busca *otra temperatura emocional*.

Antonio Saura subrayaba, en el texto que escribió para el catálogo de Javier Pagola en la Diputación Provincial de Cuenca en 1991, que la suya era una imaginación desbordante: "La imagen que ofrecen muchas obras de Pagola es precisamente la del coherente y lúcido ordenamiento de un material seleccionado, gradualmente extraído tanto de una particular objetivación de la realidad como de una imaginación desbordante. Todo un material frágil, irónicamente precisado en la claridad del contorno, puebla con delicadeza y con humor un espacio mental, el escenario de la irrisoria trasposición de los mitos contemporáneos, el gran circo del mundo, un novedoso jardín de las delicias". El mundo de Pagola tiene, como apuntara Edorta Kortadi en un artículo publicado en 2021, el carácter de una *antropo/zoología* que nos hace recordar a los dadaístas y al surrealistas por su capacidad de abrir las puertas del inconsciente: "Sus rostros y sus figuras humanas son como máscaras sonrientes o serias, se trazan como descubrimiento de sí mismo y de su mirada hacia la urbe, la naturaleza, el amor y el sexo, y el animalario humano, desde una cierta distancia y un punto corrosivo". En verdad, los seres de Pagola nos miran, como también advirtiera Inmaculada Corcho, *de forma extraña*, con una mezcla de jugueteo y sarcasmo, incitándonos, tal vez, a regresar a una curiosidad infantil, sin dejar por ello de tener conciencia de la tensión dramática que nos rodea.

Caspar David Friedrich dirá que “el arte ha de comportarse como un niño, la ciencia como un hombre. La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro”. Por su parte Runge consideraba que tenemos que volvernos niños otra vez “para conseguir la perfección”. Romantizar no era otra cosa que usar la experiencia creativa como forma de buscar nuevas relaciones con lo cotidiano: hacer de lo acostumbrado algo agitado y febril, sacar de su lugar la etiqueta de lo habitual y ver en ello algo infinito, inagotable. Como apuntara hermosamente Baudelaire, el genio no es más que “infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulada involuntariamente”. En la obra de Javier Pagola encuentro esa dimensión de *lo infantil*, entendiendo que el niño es una metáfora de la libertad, del placer del juego y también representa la ironía radical, la absoluta capacidad de asombro y la actitud indisciplinada; se puede encontrar también conexiones con la peculiar apropiación del dibujo infantil que realizara Paul Klee. Kahnweiler señaló que no es posible subestimar la importancia de los gestos de Paul Klee: sus pequeños garabatos existen plásticamente, parecen vivir una vida autónoma. Es innegable que las formas de Klee, su “polifonía transparente”, junto a aquel territorio primordial de la *improvisación psíquica* al que se refiere en sus *Diarios*, abren en la modernidad un camino por el que han transitado numerosos creadores como ha hecho Javier Pagola. “En cada dibujo suyo –expone lúcidamente Andrés Trapiello- hay algo de sí, que nos pone delante con firmeza, porque nada hay tan fuerte como la intimidad. La intimidad es inexpugnable. Se refirió Paul Klee a esos “mundos intermedios”, el de “los niños, los locos, los primitivos [...] y lo que estos ven o forman

es para mí la confirmación más valiosa”. Las criaturas de Pagola son un poco como él, tienen algo de los “duendes” a los que se refiere Klee, y se encuentran a medio camino también: no son niños no son viejos, tienen algo de los dos, el aspecto de *clowns* tristes y la ligereza de los joviales fantasmas”.

Jacques Lacan considera que lo real, es el misterio del cuerpo que habla, “es el misterio del inconsciente”. Lo que escribe, dibuja o pinta, el gesto que rompe el pavoroso espacio en blanco, son las condiciones del goce, ese empuje hacia la profundidad que tan difícil resulta de asumir. Pero de sea *localización* inconsciente, como es evidente en la obra de Javier Pagola, surge lo que fascina, en la tierra fronteriza de lo sublime y aquello que produce miedo, esto es, allí donde el imaginario está dominado por el impulso vital. Toda la estética de este artista tiene carácter *compulsivo*, en una suerte de horror vacui que es ejemplar en esa página de sus diarios en las que conviven números de teléfonos, recordatorios de tareas por realizar, cifras, personajes que pululan en todas direcciones y tramas geométricas de un garabateo irrefrenable. “La historia –apunta Antonio Saura- de este vacío habitado, bidimensional, ocupado de formas ingravidas y de signos, comienza con las primeras acuarelas abstractas de Kandinsky, siendo magnificado por ciertas pinturas de Klee y especialmente por Joan Miró. Las formas caligráficas de Penk... así como las desecaciones logotípicas y formales de Haring... La obra de Pagola, en conocimiento de causa y de efecto, parte de una libertad conceptual similar”.

Georges Didi-Huberman ha recordado que la “vida otra” jamás nos viene dada de antemano. Para que tome forma es necesario que *despertemos a los sueños*

*mismos*. Como si en el despertar el sueño mismo se revelara ya deseoso de salir de sí. Tenemos que tener la mente abierta a todo, ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”, esto es, trabajar en la dirección de una *radical excitación del sueño*, sin dejar de tener conciencia que, al *interpretar los sueños*, sencillamente, termina uno por destruirlos. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia; tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente. Pagola fija, sin pausa, sus *ensoñaciones*, entreteje en su vida todas esas *corporalidades lúdicas*, deja que lo que surge le devuelva una mirada que tiene algo de “guiño de complicidad”, manteniéndose siempre la viveza de ese “ojo hipnótico” que, según Ángel Guache, está vagando “eufórico por el mundo caótico”.

Laura Revuelta describía la muestra de Pagola de la que fue comisaria en el Museo ABC (2019) como un cúmulo desordenado de sensaciones, “de inquietudes, de vaivenes, de corrientes que se cruzan, de subidas y bajadas a unos infiernos que por momentos se tornan en paraísos. Espejismos. Monstruos y ninfas. Enanos cabezudos y voluptuosidades varias. Unas líneas infinitas de sombra que también transitan por el corazón de las tinieblas”. Como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, disponiendo los materiales en una situación territorial equivalente a la de la escena de un crimen; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a

la ideología de la virtualización del “mundo”, aparecen numerosas prácticas veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas –virus, *lapsus*, gérmenes, catástrofes-, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón de ese mundo artificial” (Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997). La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto” (Jacques Lacan: “La función del velo” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994).

Las figuraciones lúdicas de Pagola son, en buena medida, herederas de *Gargantúa y Pantagruel*, ese prodigioso libro de Rabelais que incluso ilustró. Pantagruel nos enseñaba a beber y a vivir, lo carnavalesco nos introduce en el frenesí vital y plantea la posibilidad de un triunfo sobre la muerte o, por lo menos, de sobrellenar nuestros miedos con una carcajada. Como advirtiera Bajtin, en su crucial estudio sobre la obra de Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Ed. Alianza, Madrid, 1987), “la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos”.

También podemos encontrar analogías, en esa tradición grotesca, entre Pagola y el Bosco o Brueghel, así como con el desbordante y hasta “circense” mundo de Picasso. “Sus figuras –apunta Andrés Trapiello-, herederas de las picassiana, se deforman lo preciso para quedarse más cerca de la caricatura lírica que de la sátira. Se las ha relacionado también con cierto expresionismo (por eso les gustaban tanto a Saura) y algo tienen de expresionistas, pero sin meter miedo. No hay una figura suya que no veamos con una sonrisa, como nos sucede con las películas de Charlot, por cruel que sea la realidad que nos muestran”. Pagola se divierte incluso “autorretratándose” un mono, revelando la cercanía que tenemos con los animales, haciendo las miradas bestiales nos interpelen: “Esas miradas –dice este artista-, al igual que las nuestras, reflejan un miedo existencial, una expectación ante todo lo que ocurre y por qué no, también, el miedo que nos produce la belleza”.

Una obra de arte no puede ser meramente un espacio vacío, sino que está siempre lleno de ruido, especialmente cuando aspira a conseguir una singular *exactitud*. Para Italo Calvino, la *exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela, Madrid, 1989), que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que

puede estar determinada por lo que Piaget llama *orden del ruido*: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediamente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”. En buena medida, la exactitud sitúa la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo. Aunque parezca paradójico, la estética de Javier Pagola es *exactamente imperfecta* o extraordinaria en su fragmentariedad, discurriendo sin voluntad totalizadora, interrumpiéndose cuando le aparece, divagando gozosamente, jugando con lo anecdótico.

El catálogo de *Yo Tu*, la exposición de Javier Pagola en el Museo ABC, se abre con una cita de Hokusai que merece la pena recuperar: “A la edad de cinco años tenía la manía de hacer trazos de las cosas. A la edad de cincuenta había producido un gran número de dibujos, con todo, ningún tenía un verdadero mérito hasta la edad de setenta años. A los setenta y tres finalmente aprendí algo sobre la calidad verdadera de las cosas, pájaros, animales, insectos, peces, las hierbas o los árboles. Por lo tanto, a la edad de ochenta años habré hecho un cierto progreso, a los noventa habré penetrado el significado más profundo de las cosas, a los cien habré hecho realmente maravillas y a los ciento diez, cada punto, cada línea poseerá vida propia”. Sin duda, las líneas, figuras, rostros y cuerpos que ha dibujado y pintado Javier Pagola están *llenos de vida*.

“Cuando pienso en el mundo visto por Javier Pagola –escribe Javier Rioyo en la introducción de *Pagolario* (2021)- pienso en un divertido caos. El mundo como un animalario de amables monstruos. Pequeños seres expulsados de

los jardines del Bosco, buscando las delicias de una vida más amable, más leve, habitando un peculiar universo de desorden que nos permite encontrarnos a salvo en los contornos de esa tierra de mapas pagolianos. Un mundo sin fronteras, con seres imaginarios que nos recuerdan a alguien, que no resultan ajenos. Extraños y simpáticos seres, desconcertantes pero cercanos, que no amenazan con leyes, normas ni mandatos”. En la primera descripción que conservamos de *El jardín de las delicias*, escrita por Antonio de Beatis en 1517, se habla de unas tablas con diversas *extravagancias*, “donde se desfiguran mares, cielos, bosques, campos y muchas otras cosas, unas que salen de una almeja marina, otras que defecan grullas, mujeres y hombres, blancos y negros en diversos actos y maneras, pájaros, animales de toda clase y con mucha naturalidad, cosas tan agradables y fantásticas que a quienes no tengan conocimiento de ellas, de ningún modo se les podrían describir bien”. Por su parte, Felipe de Guevara, en sus famosos *Comentarios de pintura*, advertía en 1560 que la tan celebrada pintura de El Bosco, llena de extraños detalles “de hombres donosos, y de raras composturas de pintar” es semejante al género de pintura, puesto de moda por el greco-egipcio Antifilo hacia el 300 a.C., que llamaban *grillo*: figuraciones de lo fantástico, de lo metamórfico, quimeras, horribles sueños que Lomazzo considerará que habían sido reflejados de una forma *veramente divina*. La cotidianidad estaba trenzada, en el hipnótico jardín del Bosco, con o terrible y aquello que sobrepasa la imaginación común, llegándose, como señalara Francisco Pacheco, al “capricho” y al alarde máximo propio de los *riparógrafos*. Si el *Jardín de las Delicias* puede ser entendido como una representación de Juicio Final o una alegoría de la inestabilidad del mundo, las obras de Pagola transmiten, fundamentalmente, *jovialidad*, nos invitan a disfrutar del tiempo del carnaval.

“Quizá nuestro mundo –apunta Emmanuel Guigon comentando la muestra *Diario 1998-1999* de Javier Pagola en el Museo de Teruel- se irá asemejando cada vez más a los mundos ideados por Javier Pagola, con hábitats místicos, ruinas nostálgicas, ciudades inventadas o vueltas a crear. Vamos a transformarnos en gnomos y a pasearnos alegremente en medio de minúsculas metrópolis... Así se define una exhibición lujuriosa, una fantasmagoría de los hombres frente a los juegos, las escenas burlescas, sus bailes, sus coqueterías, sus delicadezas, sus risas, sus besos, sus intensidades, sus peripecias... Todo eso inquieta, aunque no demasiado. Después de todo, no son más que monstruos de papel”. La pregunta de *qué quieren las imágenes*, puede llevarnos al “efecto Medusa”. Aunque, tal vez, podamos responder con una grosera simplificación: las imágenes quieren aparecer, desean *singularidad*. Nuestra mente puede entenderse, especialmente en el caso de Javier Pagola, como un *wunderblock*, ese lugar donde queda la huella de todo lo que, en algún momento, fue trazado.

Podemos que retornar de nuevo al origen mítico del dibujo, a ese gesto que intenta atrapar la sombra, ese testimonio de la ausencia que ya he nombrado que es también deseo del retorno, confianza en que la pasión no puede perderse nunca. La mano tiene su propia sabiduría, como esa mirada que descubre la musculatura del mundo y al concretarse en el espacio bidimensional nos revela la extraordinaria experiencia de lo imaginario como un estar *corporalmente* en lo real. Jung consideraba, en su libro *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo* (Ed. Paidós, Barcelona, 1989), que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el *yo* son la sombra, el *ánima* y el *animus*: “la figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en

gran medida de los contenidos del inconsciente personal”. Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el *otro*. El resultado de la proyección es un *aislamiento del sujeto* respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencial permanece inalcanzable. El sujeto se manifiesta por medio de esas sombras que ha conseguido fijar en el muro (la mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su *Historia Natural* como origen mítico de la pintura), el arte *empieza como tacto del deseo ausente*. Ese contorno de la sombra de un hombre (*omnes umbra hominis lineis circumducta*) sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo. Recordemos ese pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que la sombra de la imagen es nombrada como *nada*: “Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas está en ninguna parte, lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes alejarte”. A Javier Pagola no le puede deprimir la certeza de que toda imagen es un *reflejo aberrante*, una especulación que tiene algo de anamorfismo fatal; para él allí donde apenas hay nada puede ser el germen de una vitalidad delirante, como si la patafísica, aquella ciencia de las soluciones imaginarias que tuve muy presente cuando escribí mi primer ensayo sobre este artista (en el catálogo su exposición *Aquí, del*

*Este* en la galería Pilares de Cuenca en 1993), siguiera imponiendo su desbordante humor.

Degas decía que el dibujo no está fuera del trazo sino dentro: “Hay que perseguir al modelo como corre una mosca por una hoja de papel”. Valery, fascinado por ese artista advierte que hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y dibujándola: “pero dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer para ver*, y esta *vista deliberada* tiene el dibujo como *fin* y como *medio* a la vez”. Para dejar la mano libre al sentido del ojo es preciso arrebatarle su libertad al sentido de los músculos. “Ingres decía que el lápiz ha de tener sobre el papel la misma delicadeza que una mosca que vaga por el cristal. [...] A veces me hago ese razonamiento acerca del dibujo y de la imitación. Las formas que la vista nos ofrece como contornos son producto de la percepción de los desplazamientos de nuestros ojos, que conjugados conservan la visión nítida. Ese movimiento de *conservación* es la *línea*” (Paul Valery: “Degas Danza Dibujo” en *Piezas sobre arte*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999). Giacometti, por su parte, afirmaba “el dibujo, eso es todo”. No se trata, ni mucho menos, como ha demostrado con enorme vitalidad Javier Pagola a lo largo de tantos años de pasión artística, de un ejercicio cerrado en el que lo accidental esté desechado, antes al contrario, en el acto de dibujar encontramos, combinado, el fluir vigoroso y la precariedad. “Dibujar – escribe Bonnefoy– es menos precisar unos contornos, expresar su verdad, que adentrarse en ese blanco, y descubrir la precariedad de cualquier logro, la vanidad de los deseos, y alcanzar de esa manera la realidad-unidad de la que el lenguaje nos priva. Y en esto el dibujo, el “gran” dibujo, será poesía. Poesía “pura”, moderna ya,

junto a pinturas que son obras entreveradas de relato, de sermón, de ciencia; y sin duda enriquecidas también –pero de modo menos directo- por esa poesía que a veces recogen, que intensifican o disipan”. Me entretengo contemplando una página de un diario de Javier Pagola, disfruto con ese carnaval de figuras y *punctualizo* los días de septiembre, comprobando que tenía que comprar bastidores o una silla y que tiene que terminar los platos. Una anotación me atrapa:

“Cuenca  
Perico: Planchas  
TALLER – LLAVES. !  
traer lienzos.”

Tal vez aquí estén algunas (simpáticas) claves del universo pagoliano o, por lo menos, una ciudad crucial en su vida, el espacio de trabajo y la superficie de la pintura. Lo que no puede uno olvidarse son las llaves. Pero tampoco puedo dejar de recordar la enorme admiración que profeso por este artista, la familiaridad que siento cuando contemplo sus obras, la jovialidad que me invade al volver a escribir sobre algo que me corresponde, en fin, la certeza de que tengo a mano una llave y clave que es la de la amistad.

**Soy Fuerte**

25,5 x 13,8 cm  
2022



**Guante**  
25,4 x 17 cm  
2022



***Azul oscuro por ti***

25,4 x 17 cm  
2022



**Sin Grecia**  
23,1 x 17,5  
2022



***Mutante***

22 x 16 cm  
2022





***Ella***

17,8 x 22,5 cm  
2022

***Bailando***

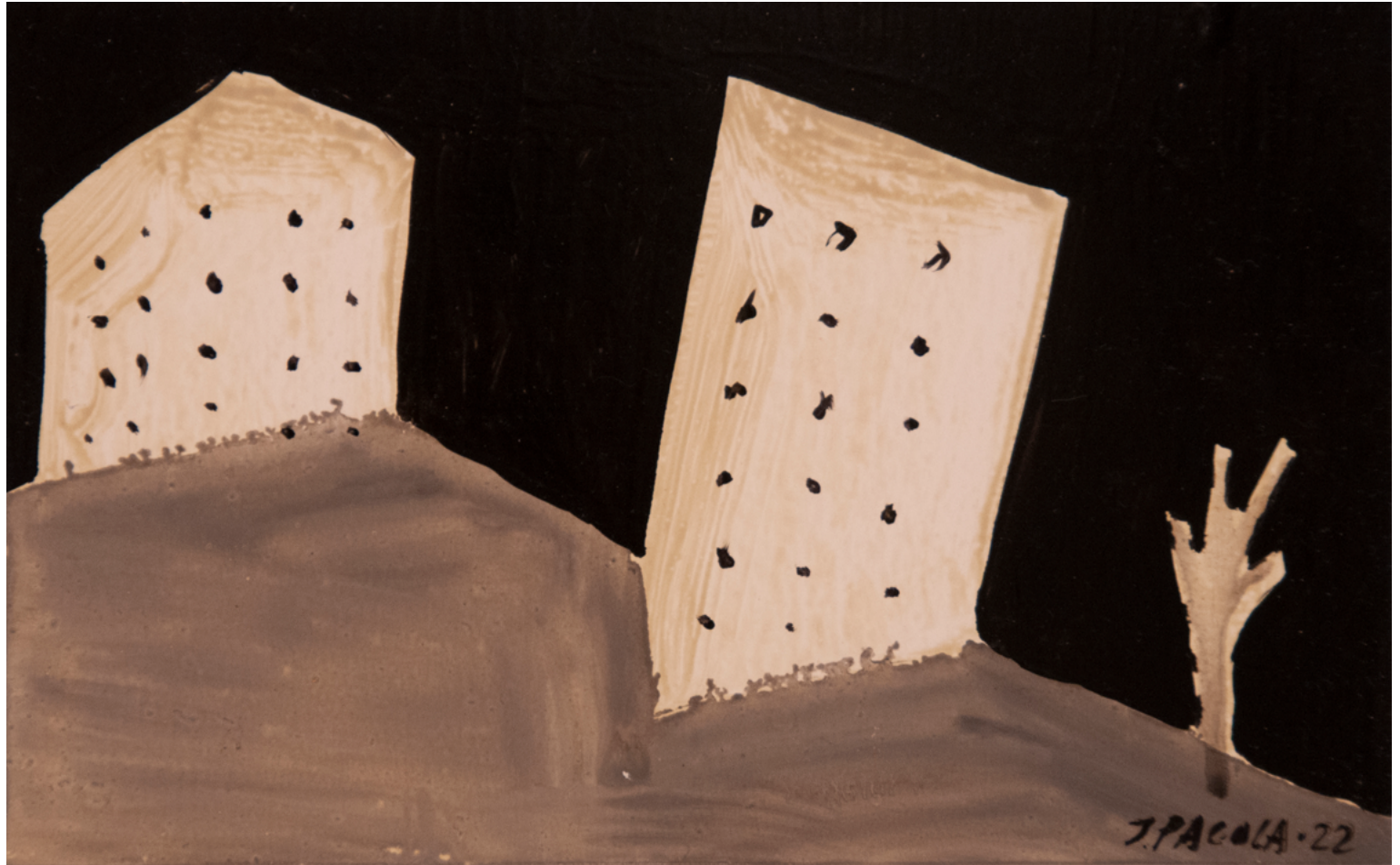
20,3 x 17 cm  
2022



***Azul demente***

24,8 x 17 cm  
2022





***Orcasitas o así***

13,7 x 22 cm  
2022

***Oscuridad***

24,8 x 17 cm  
2022



**Sueño**  
24 x 16,8 cm  
2022



***Aloa***  
12 x 8 cm  
2022



***Azul y verde***

42 x 29,7 cm  
2022





***Dame más***

17,9 x 22,5 cm  
2022



***Casa de casa***

22 x 16 cm

2022

***Insinuó***

23,2 x 17,5 cm  
2022



***Discurso del Rey II***

25,4 x 16,9 cm  
2022



**Vassily**  
22 x 16 cm  
2022



***Tres puntos***

22 x 16 cm  
2022





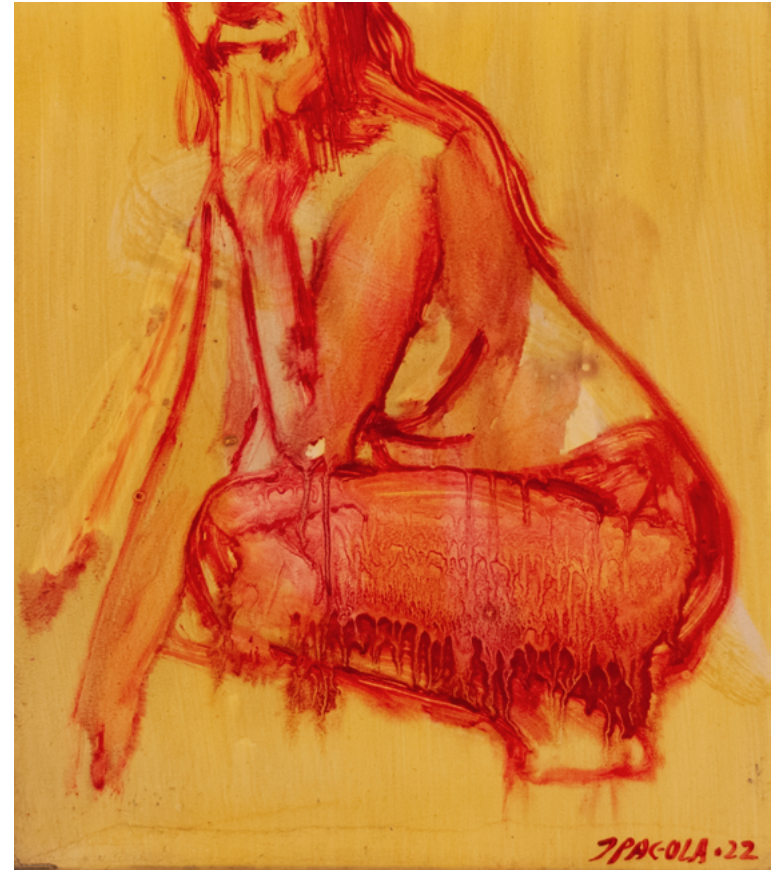
**Suele**

24 x 18 cm

2022

***Amarillo sin más***

23,2 x 20 cm  
2022





***Te quedas***

17,8 x 22,5 cm  
2022

***Oh yeah!***

23,7 x 18,2 cm  
2022



***Braga por ti***

29,7 x 21 cm  
2015



***Yo lo he visto***

29,5 x 21 cm  
2022



***De espaldas***

21,5 x 11,2 cm  
2022





***Sincero***

12,2 x 8,5 cm  
2022



***Abstracto pero menos***

12,4 x 7,5 cm  
2022



**Nosotros**

22 x 16 cm  
2022





**Ofrenda**

18 x 22,5 cm  
2022

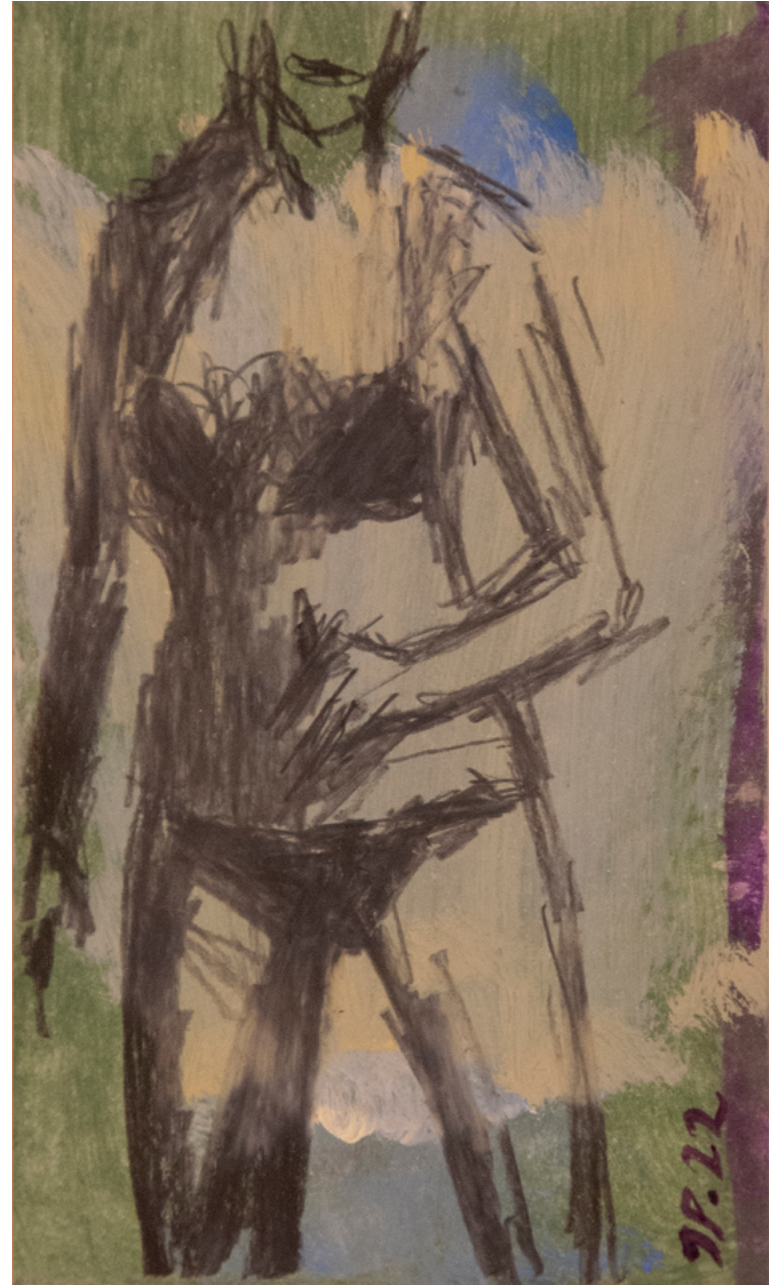
***De museo***

21 x 11,1 cm  
2022

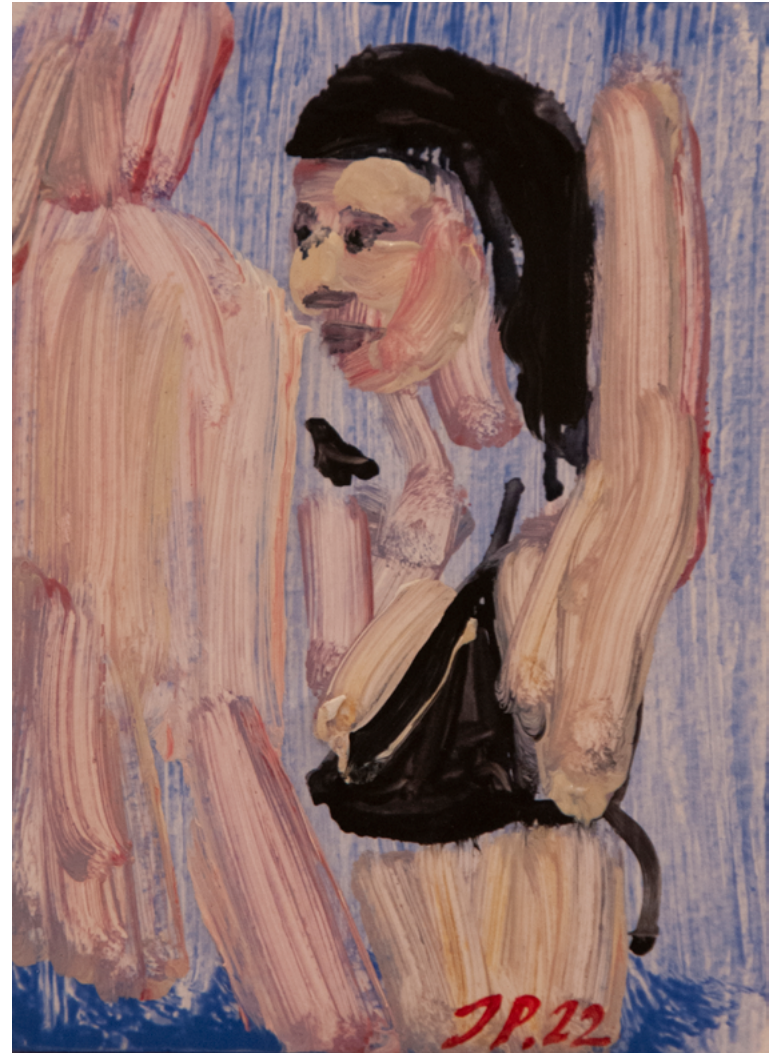


**Señorita**

12,4 x 7,5 cm  
2022



***Tú y yo***  
12 x 8,5 cm  
2022





***Balneario***

8 x 12 cm  
2022

***Lo ví***  
12 x 8,5 cm  
2022



***Discurso del Rey I***

24,8 x 17 cm  
2022





***Un glúteo***

29,7 x 21 cm  
2015



***Babel***

24,8 x 17 cm  
2022

***Escena de campo***

12,4 x 8 cm  
2022



***Nube erótica***

21,5 x 11,1 cm  
2022



***Susto casi hecho***

26 x 12 cm  
2022



**Miss**  
42 x 29,5 cm  
2022





***Puff***

8 x 12 cm  
2022



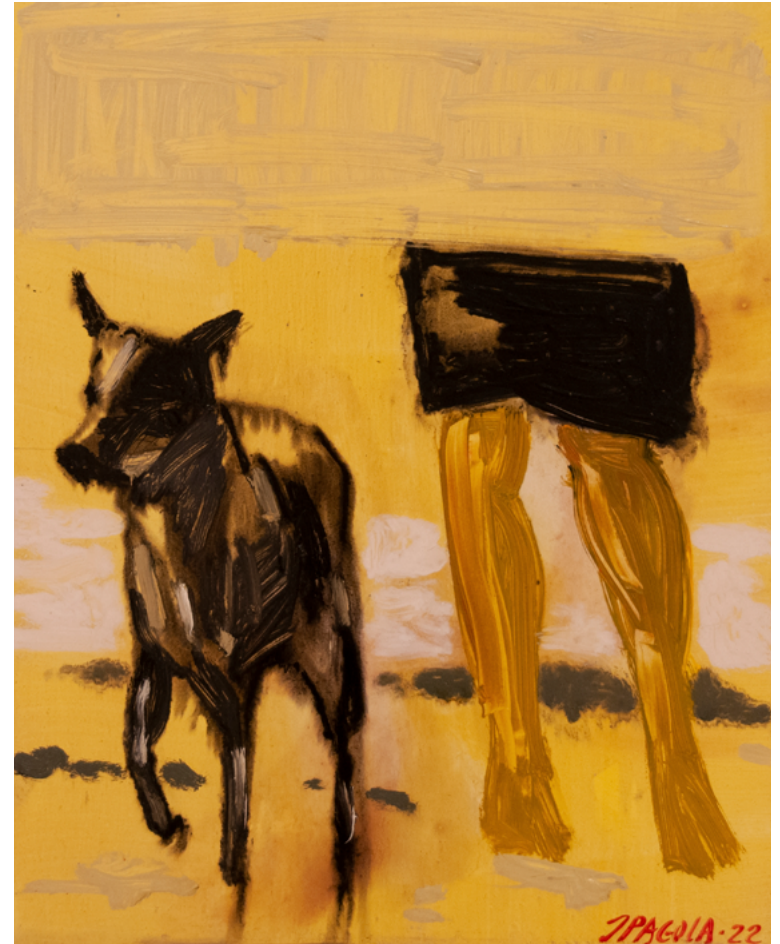
***Paisaje amarillo***

8 x 12 cm

2022

***Playa siempre***

27 x 22 cm  
2022



***Consciencia***

22 x 15,8 cm  
2022



***Te mato***

12 x 8 cm  
2022





