PASIÓN DE LA MIRADA: JUAN BARJOLA

Antón Patiño

Podemos acercarnos hoy a la pintura de Juan Barjola desde la amplia panorámica que permite una muestra antológica: contemplar las diferentes entregas de su trabajo materializando un cuerpo común. Es posible también detectar las recurrencias y los hilos conductores que (de forma soterrada o explícita) articulan su evolución creadora: donde se manifiesta como un pintor de la intensidad. Persiguiendo siempre la expresividad pictórica. Huellas de una mirada trágica (a modo de radiografía moral) afloran a través de las diferentes etapas de su obra. Desde las indagaciones primeras: figuras y paisajes (como estilizadas sombras en la memoria) hasta encontrar un singular ámbito personal poblado de presencias solitarias. La infancia del suburbio. Tristes perros abandonados. Tatuaje oscuro del sexo y la ley del deseo. Omnipresentes huellas de un dolor anónimo y reiterado. Sus composiciones van a convocar a una humanidad doliente que nos habla desde el lado oscuro de la vida. Crónica pictórica del desgarro existencial. Se ha hablado de un expresionismo crítico, para intentar definir su trabajo dentro de unas genéricas coordenadas estilísticas. Campos de color amalgamados en un espacio poscubista: construido con jirones cromáticos. Amplias regiones del cuadro elocuentes en su silencio espacial (a lo largo de los años 70) nos hablan también desde la distancia de una mirada atenta a lo póstumo. Objetos y presencias inanimadas, devienen fosilizadas en cierta medida en la recreación pictórica. Aliento dramático: aura de lejanías. Ceremonia de desaparición y reverberación en vibrantes campos de color.

Huellas dramáticas

Las huellas de la terrible contienda fraticida del 36 van a permanecer como una herida abierta en la memoria de Barjola. Las secuelas de lo que alguien denominó con justa precisión, Guerra Incivil dejaron su informe repertorio: a modo de estandartes de luto y derrota en la conciencia de ese hombre sensible que fue Juan Barjola. Espectros de desolación y de miseria. Jirones desgarrados de una violencia y cruel sinsentido que dejan su impronta imborrable. La terrible frase: *Homo homini lupus* (que aparece cíclicamente como cruel consigna). Agujero negro del liberticidio y su prolongada vigencia. El escenario de la posguerra (el país convertido en una auténtica naturaleza muerta) con sus miedos y miseria: va a ser el eje del programa ético-estético de nuestro pintor. Sus obras van a dejar testimonio auténtico de esa interiorización del dolor. Mapa subjetivo donde afloran el tatuaje emocional y el legado de la terrible contienda que partió en dos la historia de España. Una brecha insalvable construida en base a una sorda violencia interiorizada en el ánimo colectivo. Resulta muy difícil entender para las generaciones posteriores el hondo calado en el imaginario común de aquellos duros años de la derrota y posguerra. Mezcla de hambre e indigencia moral en el patético triunfo de la victoria militar. El tránsito inacabable de la posguerra con su inventario de humillación y horror. Muchos de los cuadros del pintor parecen radiografías de aquel momento. Documentos grabados en el inconsciente que afloran con toda su carga dramática. En cierta medida son psicografías que van a convocar sedimentos

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

biográficos ocultos en la psique. Gran parte de la iconografía del artista surge desde los estratos de esta remota memoria del drama de España. Episodios que permanecieron grabados a fuego en su conciencia y a los que se refirió en incontables ocasiones: “La guerra fue para mí, como para tantos otros españoles, un trauma difícilmente reparable. Mi pintura alienta en muchas de las fuentes sociales y sentimentales nacidas de la guerra civil.”

Intensidad pictórica

En Barjola tenemos que hablar de una pintura hecha de cumbres de intensidad, que se expresa a través de los altibajos y dientes de sierra de un sismógrafo emocional. Abismos subjetivos y un profundo desasosiego que pugna por salir al exterior. La poética del expresionismo va a configurar un arte que se expresa de dentro hacia fuera. Queriendo volcar hacia el exterior las emociones. Las declaraciones reiteradas de Francis Bacon apelando a un arte que se dirija directamente al sistema nervioso pueden servir de paradigma de esta manera de entender la pintura. Escarbando en un subsuelo poblado de obsesiones simbólicas. Tejido emocional que el pintor va a activar como fuente de sensaciones desinhibidas y violentos grafismos de color. Conjurar las líneas de sombra: la pintura traza un mapa de pulsiones sublimadas en la aventura del color y el gesto. “Seguro instinto de pintor”: con estas hermosas palabras define Moreno Galván a nuestro artista, en *Última vanguardia*, el libro que durante mucho tiempo (a pesar de alguna notable ausencia como la de Luis Gordillo) representó uno de los mejores acercamientos a la pintura española de aquellos años.

Crónica del desgarro existencial

Juan Barjola pertenece por derecho propio a la gran familia de artistas expresionistas. Una estirpe que atraviesa la historia del arte como un linaje de cumbres de intensidad emocional. Pensemos en la violencia expresiva de gran parte de la pintura de Goya, en los jirones de color incandescente en las composiciones arremolinadas de El Greco (llamarada mística que arde en permanente combustión). O en la distorsión gestual de Picasso que va a dislocar presencias figurativas y anatomías en su incesante deconstrucción visual de la representación humana. O en esa humanidad amontonada de James Ensor (pintor del que tiene hablado Barjola en varias ocasiones) que no se sabe si celebran el juicio final (el Apocalipsis del fin del mundo) o un alborotado y bullicioso carnaval. Máscaras que ríen y lloran simultáneamente. Existe en general una atención especial al submundo, en los pintores de poética expresionista: lo espectral, lo que permanece oculto y había estado sepultado entre las sombras derrotadas de la historia va a gozar de nueva vida en las indagaciones obsesivas de estos artistas. El lado oscuro existencial. El pintor español Antonio Saura (con su totémica fiereza) va a convocar de forma similar los espectros insurgentes de la historia a una incesante metamorfosis gestual. Memoria rota de formas despedazadas que Barjola va a ir recomponiendo también una y otra vez a lo largo de su travesía creadora.

Tauromaquias

Seguir la evolución iconográfica de las tauromaquias de Barjola supone hacer un recorrido por el itinerario de convulsión que representa la pintura moderna. Jean François Lyotard ha hablado de una “energética” que aflora en la pintura de la era moderna. En sus “dispositivos pulsionales” va a aludir a esa suerte de ergografía o escritura del cuerpo que

representa la pintura entendida como un sismógrafo emocional. Energía cromática volcada en la superficie de representación a modo de acontecimiento. Taquigrafía convulsa de huellas biográficas inconscientes. Escritura escindida de gestos-signo. Vertiginoso inventario de condensaciones simbólicas. Huellas abruptas de esa "libido cromatizada" de la que habla el mencionado pensador francés que van a trasladar a la superficie virgen del lienzo todo un repertorio gestual de signos y formas excitadas que aluden a una grafología de urgencia. Escritura pictórica de una necesidad expresiva aluvional que vierte el magma de colores como necesario rito de afirmación y destrucción al tiempo (en una contradictoria ceremonia complementaria). La construcción deviene flotante en un espacio donde todo gira. Arremolinado mapa alzado (denso territorio simbólico) con los ingredientes esenciales de la lidia. Surge un equilibrio inestable que brota de la colisión de los diferentes elementos. Son muchas las evocaciones simultáneas que va a postular el ciclo de obras que giran en torno al mítico mundo del toreo. Es evidente las implicaciones simbólicas que va a tener la lidia a modo de metáfora cultural sedimentada en el imaginario colectivo. Recorrido antropológico que nos habla de una celebración solar o de un antiguo pacto renovado en la lucha con el animal. Esa fusión magmática de los diferentes elementos que se dan cita en las tauromaquias provoca que más allá de los antecedentes de las propias incursiones picassianas en el tema: la aceleración exponencial de las formas (en enloquecida órbita giratoria) hace que las tauromaquias se conviertan en una especie de *Guernica* para el pintor extremeño. Con toda una indudable deuda a la concepción espacial heredera del cubismo como fértil punto de inflexión para el espacio pictórico del arte del siglo XX. Basta simplemente comparar en un análisis elemental una tauromaquia de algún apunte de primera época de Barjola (sometido aún a una servidumbre representacional) y ver el despliegue a modo de violento torbellino de cualquiera de sus escenas de tauromaquia de los últimos años para constatar el vértigo de una evolución. El estallido del orden representacional, hace que en la atomización de las formas (a modo de trepidante puzzle salvaje) el espectador pueda reconstruir el rompecabezas que se propone a su mirada en base a recurrencias estilísticas que emiten su vibrante mensaje en medio del caos y abigarramiento generalizado. A modo de heteróclito y entrecortado mosaico visual. Un agitado *horror vacui* para unas dramáticas tauromaquias en las que parecen enfrentarse todos contra todos. Como si fuera a morir hasta el apuntador (como se decía antes). Desde luego una visión nada confortable la que nos va a ofrecer el pintor de la llamada "fiesta" nacional. Una posición la de Barjola, descarnada y profundamente crítica con respecto al polémico festejo.

Claroscuro: aguadas y tintas

Dibujante incansable: la historia de la línea tiene en Barjola un cotidiano y ferviente cultivador. La línea errática que sale de paseo a trazar los vericuetos de una renovada ensoñación lineal. Una llamada incesante del dibujo que actúa como renovado puente simbólico con sus obsesiones. Despojadas ya casi de su mensaje figural (a medida que pasa el tiempo) en una suerte de proceso de abstracción: van a aparecer como en el último De Kooning una sucesión de ritmos y gestos recurrentes. Los más queridos del pintor y a los que en su espontánea grafología recurre con frecuencia. Van a emerger (de forma casi involuntaria) las llamadas inscripciones sígnicas recurrentes: aquellas formas a las que va a ser más fiel. Con las que se siente identificado de forma inconsciente y las que mejor definen (ya desde primera época) su personal y singularizada visión del espacio. También el diálogo de luces y sombras (más allá de la aventura lineal) va a configurar presencias y volúmenes

con rotunda y libre expresividad en sus aguadas. Tintas chinas con poderosos contrastes y contundentes masas negras. Expresivos claroscuros que van a dramatizar asimismo todas sus composiciones gráficas: en los dibujos y grabados al aguafuerte.

Variaciones temáticas

La importancia de algunas obras aparece realzada también por la expresividad de los títulos. Pensemos en *Faz, disfraz, antifaz* donde el protagonista va a ser el rostro sometido a mutación, a profunda distorsión en una fisonomía del travestismo donde como siempre en el mejor Barjola la composición va a cumplir un papel decisivo. Sabia composición donde la figura humana representada parcialmente en la centralidad de este busto articulado en un expresiva combinación de luces y sombras (así como gradación de claroscuros) que va a aparecer acompañado de un contexto espacial donde con muy pocos elementos es mucho lo que se va a insinuar y sugerir: el espejo, las gafas, otro segundo espejo circular detrás de la cabeza, los muebles intuidos, líneas que pautan y dividen el espacio de la estancia, los juegos y secuencias geométricas en la delimitación de un espacio estructural que va a configurar esa peculiar jaula espacial que acompaña a la figura en una configuración en cierta medida claustrofóbica del espacio. Son decisivos (en la composición de las obras de estos años) la presencia de elementos aparentemente accesorios: algunos escasos muebles como presencias fragmentarias insinuadas, dinteles entrevistos, biombos y puertas entreabiertas, el contorno de unas sillas. Objetos a los que va a sacar un gran partido expresivo como decisivo complemento en la composición de sus obras. La muestra realizada en Galería Biosca en el año 1973 va a acoger algunas de sus mejores piezas: *Espectro de la máquina* (1972) se presenta como encuentro o ensamblaje de diversos elementos fragmentarios, a modo de "interior metafísico". Surge posiblemente de la evocación fragmentaria de algún tema figurativo acompañado de una máquina de coser que aparece sugerida de forma estilizada (como para dotar de un mayor protagonismo a la máquina). Podríamos evocar la conocida proclama de Lautréamont del encuentro de una maquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones. El cuadro parece surgir de una aleación o fusión figura-objeto. La virtual aleación mujer-máquina de coser. La figura humana pierde corporeidad para ceder protagonismo a la máquina en un ensamblaje o proceso de simbiosis. *Perro en la habitación*: juego policromo de planos enfrentados. Insinuación fragmentaria con efectos de transparencia y superposición. Una certera composición donde van a coexistir el expresivo claroscuro del animal protagonista con reflejos y atisbos parciales en un juego de planos y campos de color de intensidad casi pop: tonos morados, azules líquidos, amarillos intensos y una amplia gama de verdes (en contrastes con las regiones de sombra que permiten crear un rotundo contraste a modo de virtual bajorrelieve pictórico). La enumeración anterior de la carta de color da idea de la riqueza cromática que se despliega en cada una de las obras de estos años. *Mujer ante el espejo* (1973): con su evocadora geometría de transparencias o *La mecedora* que fue memorable portada de la revista *Gazeta del Arte*: donde a la eficacia compositiva de un renovado interior metafísico personal (cargado de erotismo) va a añadir la violencia cromática de lucha de complementarios entre el luminoso azul aéreo del recinto de la habitación y el destello rojo cadmio intenso de la mecedora en primer plano. A modo de surreal ensamblaje, la figura está compuesta por la mecedora y un torso femenino acoplado (entrelazando pechos y corsé) con una elusiva presencia masculina: el rostro semioculto (se sugiere apenas entrevisto) eclipsado por la insinuación de la cabellera de la mujer. Completa la escena el decisivo gesto de la mano del hombre. Testigo en la sombra de este abrazo insinuado: la

silueta inmóvil de un estático perro negro recortada en el interior del marco de una ventana (que hace de simbólico *voyeur* vigilando en la penumbra). La geometría compositiva del cuadro es sencillamente magistral. El relato que articula esta rotunda narración plástica sigue manteniendo hoy la misma intensa expresividad que en el momento que se pintó.

Extrañamiento e irrealidad

Existe también una nítida tensión metafísica en muchas de sus obras: con inquietantes sugerencias de espacios deshabitados. Pliegues evocativos del misterio incesante del espacio. Tiempo demorado en la visualización de unos planos pictóricos y de una arquitectura silente que van a sugerir ensimismados espacios de encuentro y metamorfosis de la mirada. Una cierta huella de Velázquez va a impregnar su trabajo en algunos momentos. Sensación de aura: lejanía en lo próximo (en certera y breve definición de Walter Benjamin). Misterio en la desolación inerte de sus fondos en los años 60 y 70. Un cierto quietismo parece detener la escena dotándola de un aura de secreta irrealidad y sigilo atemporal. El inconfundible *pathos de la lejanía* emerge con sus cargas de misterio y profundidad. Espacios póstumos y silentes que aluden a la génesis del espacio en la dimensión de lo sublime. El extrañamiento, sabemos que es la clave que opera en estos procesos. Pequeños elementos de nuestro entorno cotidiano que pasan a tener una función simbólica, en la elaboración estética. Transfigurados en la evocación de la pintura como memoria de una realidad estilizada. El *unheinlicht* y la percepción de lo siniestro van a postular ese reencantamiento dramatizado de un mundo perdido en los recovecos de la memoria vital que transporta el artista. Allí donde vaya le va a acompañar íntimamente el paisaje de la infancia. Calles y mundos en la encrucijada de la irrupción del progreso. El desarrollismo y su estética de la opulencia van a tener cabida también en su mirada satírica a través de la representación de atisbos del poder. Fragmentos asimismo de un mundo maquinal. Objetualización gélida y fría cosificación de la razón instrumental en los procesos inexorables de alienación humana. A veces nos muestra el propio engranaje de la opresión. La tramoya escenográfica del poder. La sensación de irrealidad y extrañamiento es la que va a “blindar” precisamente sus obras de un consumo trivializado en el estereotipo. Este registro intemporal que existe en su pintura demanda una visión demorada que construye la imagen pictórica (y el relato plástico que articula) de forma que crea un clima singular: un determinado “aroma” por utilizar el término de Bachelard que gustaba de asumir poéticamente el escultor Chillida. Una visión póstuma de la realidad más inmediata convocada como en Marcel Proust en los pliegues ocultos y sedimentos perdidos de la memoria involuntaria que irrumpen en el presente inmediato. A través de la estrategia ritualizada de la “duración”. La *durée* es el mecanismo que articula la rotación visual y la secuencia narrativa que con expresivos recursos va a consolidar el artista. A modo casi de fértil jeroglífico visual (en donde como en la teoría de la Gestalt: el todo es más que la suma de las partes). Sinergia fértil y complementariedad activa que precisa de muy pocos elementos: un perro solitario abandonado, la silueta diminuta de una niña de suburbio, un ajado muro oblicuo... la reverberación de un silencio espacial va a acoger estas escasas presencias aisladas para configurar un poderoso relato pictórico. Espacio imantado como en las construcciones metafísicas de los pintores italianos de *valori plastici*. Un mundo detenido que permite acceder a un impreciso sentimiento de duelo. Una melancolía atemporal va a impregnarlo todo. Espacio lento: demorado y táctil. El vacío activo en esos sutiles fondos (deshabitados y silentes) va a proteger y dotar de intemporalidad a las figuras y presencias de

sus obras. Sus propias palabras van a resultar esclarecedoras: “Me gusta ese misterio de los espacios que a veces dicen más que las mismas figuras, porque en esos espacios se condensa el misterio de los sueños. Sueños que son constancia de la realidad.”[1] Silencio espacial: dunas y playas vacías, amplias praderas, lánguidas nubes horizontales. Melancolía del espacio en un inventario de demoras. Tránsito lento y deslizamiento onírico: horizonte abierto de la imagen viviendo múltiples transfiguraciones. Eco de la imagen: vibración de su resonancia secreta. Silente juego multiforme. Evolución creadora que como en el Henri Bergson de la *durée*, siente el latido del tiempo interiorizado y permite recuperar imágenes con la técnica de la memoria involuntaria que había fascinado a Proust[2]. Memoria como duración. Tiempo psíquico. Escritura de la ensoñación profunda. Reflejando diferentes estados de la conciencia. Retorno intersticial del deseo: huellas emocionales fermentan en la memoria creadora. Alquimia de las formas-raíz (que van a evocar y descubrir capas enterradas de la psique). Acción de la memoria convocando sedimentos biográficos. Flujo de imágenes detenidas en la condensación atemporal de la pintura. La cadena del tiempo se detiene (siempre viva en la obra maestra) para ofrecer continuas y renovadas sugerencias. La conciencia del creador es, como quería Henri Bergson, sinónimo de invención y libertad.

Ley del deseo

Erotismo de carnes apretujadas en rígidos corsés (casi ortopédicos). Arquetipo de clientes anónimos en genéricos prostíbulos. Arquitectura pictórica de sórdidos lupanares. Repertorio de rameras macilentas y la fragmentaria parafernalia del deseo entrevisto. En una atmósfera cercana al mundo de las *Izas, rabizas y colipoterras* de Camilo José Cela (con las conocidas fotos de Joan Colom del barrio chino barcelonés). Sexo y represión caminan juntos: inventario plural de perspectivas desde la mirada del *voyeur*. En numerosas escenas de burdeles la composición se resuelve con la yuxtaposición de unos cuantos planos fragmentarios de un modo próximo en cierta medida a las técnicas de encuadre y montaje cinematográfico. La llamada del deseo en *Nuestra madre la hermana tierra* va a permitir el tránsito metafórico de un cuerpo de mujer que deviene montaña (situado en horizontal en el primer plano de la composición). Sentimiento nutricio de unos pechos que nacen del Edipo primordial de una naturaleza mítica erotizada en lívidas curvas sensuales. La llamada atávica de la supervivencia va a tener en la ley biológica del deseo un punto de inflexión. Títulos poéticos y lúcidos que reflejan la penetrante resonancia expresiva y testimonian la ácida mirada del pintor. Conciencia visual de la época que va a resolver con certera intuición plástica. Las diversas cuestiones que se plantean en las obras de los años 60 y 70 muestran la versatilidad de sus recursos y la coherencia de registros plásticos (imantados en torno a una misma constelación de intereses estéticos). Van a ser estos años los que marquen el punto de inflexión de su etapa de madurez. Décadas de gran fertilidad creativa (con una sucesión encadenada de importantes hallazgos). Cada obra es un territorio propio singularizado al margen de incorporarse con pleno derecho a determinados ciclos o vetas seriales de su trabajo. Formando familias o agrupadas en conjuntos temáticos. Conviene insistir en la importancia otorgada a la composición de cada pieza. El vacío y la atmósfera silente de ese paisaje desnudo (a modo de metafísica playa de silencio) que actúa de punto de fuga en el cuadro mencionado. Existe asimismo una tradición simbolista que estableció en

[1] Declaraciones de Juan Barjola en “Guadalimar”.
[2] “Todo lo que escribe es oro”: dirá Barjola con admiración de Marcel Proust.

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

su momento la analogía entre el cuerpo femenino y la naturaleza. La mujer aparece como depositaria del pacto con el mundo y puente simbólico con el origen de la creación. Ambivalencia como en Georges Bataille donde mujer y naturaleza tienen afinidades profundas. Son numerosas las escenas de prostíbulos, las miradas furtivas: biombos, espejos, camerinos. Al estereotipo de la mujer-objeto va a oponer la representación genérica de la silueta masculina del ejecutivo (habitualmente representado de forma fragmentaria). *La sonrisa* (1972) sirve para delimitar estos dos arquetipos. También es importante señalar como en el Barjola más próximo al *pop* van a aparecer muchos espacios cinéticos, configurados por rayas y secuencias geométricas que perfilan interiores como espacios de confort o de moderno referente urbano en las escenas exteriores. *Mujer ante el espejo* (1973) o la pieza titulada alternativamente *Mesa amarilla* o *En el tocador* correspondiente al mismo año. A modo de composiciones resueltas en sabias aleaciones iconográficas. El mismo planteamiento (aunque con mayor frontalidad y simetría) va a ser utilizado en la obra titulada *Camerino* y en otras excelentes pinturas de esta época.

Perros callejeros

Lo malo no es contemplar a un perro atropellado
junto a la cinta gris de la autopista
que se incorpora todavía vivo y anhelante
sobre sus patas delanteras
y luego con vergüenza apercibirte que la visión
te la devuelve la imagen de un niño bombardeado.

José Agustín Goytisolo (*"Lo peor"*)

Los perros en Barjola gozan de estatuto singularizado. Habría quizá que darle capítulo aparte. Pocos artistas dotaron de tal expresividad a este animal como el pintor que nos convoca. Hay una relación profunda (de legítimo linaje) en Barjola con la gran aportación de la pintura española a lo largo del tiempo. Los perros fueron también a menudo compañeros importantes en la representación pictórica española (de Velázquez a Goya). Aparecen como genuinos compañeros de viaje. No meros apéndices compositivos u ornamento periférico de la composición como acontece a menudo en la pintura clásica manierista. Como supieron ver John Berger y otros lúcidos pensadores del arte: el papel que se le asigna en la pintura española a estos animales de compañía va más allá de un mero complemento doméstico (pequeño detalle simpático para completar la composición de una escena). Existe en esta tradición una mirada que en cierta medida los humaniza como seres también mortales y compañeros en el tránsito hacia lo inexorable. Para Barjola el perro es protagonista central: pasa a identificarse con el paso del tiempo casi como emblema propio. No podemos analizar su pintura sin pensar en la omnipresencia de estos perros callejeros: abandonados a una triste intemperie que el pintor va a acoger en sus cuadros. En un breve apunte autobiográfico relata: "Desde pequeño, observo las cosas y las interpreto de memoria en una mezcla de fantasía y realidad. De esta simbiosis sale una especie de surrealismo expresionista, naturalmente ingenuo. Generalmente, lo que más me atraía era dibujar los perros, tal vez por ser los animales más humanizados."

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura y Turismo

España negra

Ecos de la España negra. Retazos dramáticos de un dolor anónimo. Secuelas fragmentarias de siglos de intolerancia grabadas de forma indeleble en la memoria. Acompañados del tatuaje imborrable de la miseria. “Soy hijo de la España profunda y los cromosomas no se cambian”: declara el pintor con rotundidad en la que fue quizás su última entrevista[3] con motivo de una muestra en la Galería Antonio Machón. El ADN de un dolor genérico inoculado con raciones de miseria e intolerancia. Incomprensión secular y atávico atraso en un país que durante años fue a remolque de la historia. Ese pesimismo tatúa el oscuro paisaje de una retrovisión histórica. El acontecer social detenido, como petrificado en esa peculiar mezcla que durante años fueron los ingredientes esenciales de la llamada idiosincrasia española. Carpetovetónico: era el término que se empleaba a menudo para aludir a un largo inventario de atraso, aislamiento, pobreza, analfabetismo, despotismo casi medieval del poder. La iglesia como oscuro poder conservador. Foto fija de la historia inmovilizada hasta el despegue del llamado desarrollismo español cuando el régimen se relaja (con el turismo y la emigración: como decisivas fuentes de recursos económicos). Superando cualquier lectura sociológica (y alejada del literalismo de las “crónicas de la realidad” sus cuadros reflejan con verismo e intensidad un determinado contexto histórico y su evolución. Interpretando la realidad a través del filtro subjetivo de una mirada apasionada.

Magia del espejo

Quizás no se prestó al recurso del espejo (en la pintura de Barjola) el interés que merece. Su omnipresencia a lo largo de los diferentes estadios de la evolución de su trabajo parece requerir un acercamiento particularizado. El recurso a los espejos va a resultar de gran eficacia en su estrategia compositiva. La presencia de estos óvalos o planos reflectantes (y diversas láminas especulares) a modo de misteriosos artilugios ópticos perturban y dotan de inestabilidad visual muchas de sus composiciones. El recurso del espejo le permite generar múltiples planos ópticos. Van a abrir la composición a otros espacios (como abismos insondables) en el palimpsesto de la representación. Sabemos de la importancia de estos elementos en la pintura clásica. Es posible que Barjola en su lectura primera de Velázquez hubiera aprendido esa lección del indolente pintor de cámara. Como si todo el aliento metafísico presente (a veces de forma subterránea en nuestro pintor) surgiera de la atenta contemplación, reinterpretación y profunda identificación con la magia velazqueña (que sabemos que también atrapó a Francis Bacon). La casi inapresable envoltura atmosférica y los demorados pliegues del espacio como refugio privilegiado de la sensibilidad metafísica. Esa casi indefinible vivencia póstuma de los objetos y de lo real. La pintura de Barjola (las características de su programa estético y de la poética que opera en toda su producción) parece inducir a una lectura excluyente centrada en la gestualidad y en la expresividad nerviosa de sus formas agitadas en la inmediatez: pero es necesario reparar especialmente en sus obras del periodo de los años 60 y 70. Dedicar un cierto tiempo a la contemplación demorada para percatarnos de esa decisiva veta silente en la poética de Barjola que a veces pudiera quedar eclipsada totalmente por la vertiente hegemónica expresionista que aparece como central en su trabajo. El propio artista va a aludir al “sentido compositivo y a los grandes

[3] Fernando Samaniego. *Juan Barjola/ Pintor: Soy hijo de la España profunda.* El País, 23 Diciembre 2002.

planos" de Velázquez: "Él inventó la "atmósfera", las inmensas superficies en las que late la vida, el tiempo, la composición densísima... [...] y yo creo entroncarme con las características primordiales de la pintura de mi país."[4] El espejo permite generar una sugerente ambigüedad espacial. Próxima al recurso del "cuadro dentro del cuadro" propio de la representación barroca. Sabemos de la importancia que va a conceder Lacan al *estadio del espejo* y a la idea de "doble" cuando la imagen se convierte en instancia amenazante; que va a tener mucha aplicación en literatura. Son muchas las corrientes psicológicas que van a asignar al espejo un papel relevante en la configuración de la personalidad humana. La imagen que devuelve el espejo es la forma primaria en que el niño descubre la realidad y la interacción del propio cuerpo. Realidad transfigurada que irrumpe sobre lo real. Misterio del desdoblamiento de la imagen en el espejo o en la sombra.

Arrabales

Hay un momento en que la ciudad pierde su nombre. *Zona* definió Lyotard al aludir a esta incierta situación en la cartografía urbana periférica en una de sus últimas entregas (inspirándose en un poema de *Alcools* de Apollinaire). "Hay que entrar en la ciudad por los arrabales": escribe Lyotard en la primera línea de aquel texto. Espacio de lo híbrido, territorio ambiguo y frontera imprecisa de lo que no es ni campo ni ciudad: de lo que no pertenece ni al orden natural ni al artificial de pleno derecho sino que ambos dominios se superponen en caótica yuxtaposición. Esa frontera mestiza, donde la atmósfera surreal de encuentros de lo cutre y el progreso más exacerbado, va a propiciar imposibles injertos surreales: como cortocircuitos de la mirada. Espacio privilegiado también de la literatura social de época: el realismo de los años cincuenta. Y en la perspectiva cinematográfica del neorrealismo italiano con sus dramáticos contrastes. O la fascinación de Pasolini por una estética de la pobreza. Barrios proletarios del extrarradio. Ese ámbito de experimentación como fértil laboratorio ya había propiciado en su momento (en la escena artística española) las indagaciones vanguardistas de la llamada Escuela de Vallecas. Cualquier guijarro encontrado (como humilde testimonio de una orografía alzada) convertido en tótem campesino de los que gustaba el escultor toledano Alberto Sánchez (transterrado luego al lejano exilio en Rusia). O las texturas minerales de un vocabulario primordial de la materia en el popularismo de Maruja Mallo. Las construcciones y artefactos de Benjamín Palencia con los objetos encontrados: en el deambular de estos artistas por los arrabales del sur de Madrid. En busca del subsuelo intrahistórico. Memoria geológica y vanguardia se dan la mano en estas citas artísticas recurrentes en la reinvención del imaginario artístico y cultural en un hermoso episodio. La visión social aparece en la pintura de Barjola con fuerza expresiva como testimonian esas niñas pobres de suburbio a las que dedicó muchas de sus mejores pinturas. Convirtió el rostro de esas niñas desvalidas en hermosos paisajes de una radical investigación plástica. Generó en ellos caminos de invención plástica. Delimitó surcos en las fisonomías abruptas donde el ADN de la miseria aparece tatuado por los cuatro costados. De la misma manera que Velázquez trató con pictórico primor y evidente cariño al humano submundo de la corte. Sus retratos de los bufones son un testimonio histórico de una pintura atenta a la vida y alejada de frías convenciones temáticas. Juan Barjola va a actualizar esta posición recuperando y dignificando en su pintura la vida desvalida de estas gentes humildes. Cada rostro de una de esas niñas suscita en el artista un apasionado relato pictórico. Cada fragmento de su cara

[4] *Barjola, un clásico del arte de hoy*. M. Bóveda. Revista "Gazeta del Arte". Año II n° 16.Madrid, 15 febrero 1974

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

tiene esa delimitación cromática (elaborada con pacientes claroscuros y degradaciones lumínicas) compartimentada en la dimensión nítida de un proceso de abstracción. La abstracción entendida siempre como camino y proceso abierto. A partir de la profunda huella emocional que dejaron en él sus primeras visitas al Museo del Prado. El *niño de Vallecas* y las infantas, son el telón de fondo sobre el que debemos contrastar su pintura. Permanecen huellas, los barridos y salpicados espontáneos del color líquido. La vitalidad exuberante del proceso de creación y génesis de la imagen. Vitalismo pictórico y fluencia gestual orientada hacia la abstracción. Nunca entendida como (autosuficiente y complaciente) fin decorativo ensimismado. La obra de Barjola es un itinerario abierto. La abstracción es siempre un camino de ida: nunca confortable meta. El artista avanza en esa ruta simbólica de austeridad, estilización y expresividad de las formas: en la autonomía y énfasis de los recursos específicos de la pintura.

Un millón de cadáveres

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años
que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente
la luz de la luna.

Dámaso Alonso (*Hijos de la ira*,1946)

La pintura de Barjola titulada *En diciembre ha nacido un niño* (1969) hay que situarlo en paralelo a algún poema de la época escrito por José Agustín Goytisolo o en la línea de la herencia que traza el desgarro existencial de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*. Establecer brevemente una analogía entre campo literario y artístico nos va a permitir visualizar un determinado clima cultural. Una sensibilidad cultural compartida en aquellos años. Soledad, desarraigo, miseria, desolación. Un clima de dramática incertidumbre donde no se divisa salida aún al oscuro túnel. *El muro de las otras lamentaciones* (1971) que se conserva en el museo dedicado al pintor en Asturias como gran mural-denuncia, testimonio social frente a una opresión genérica e interminable. Hay un nutrido ciclo de obras de explícita temática social que permite visualizar el compromiso ideológico del artista. *Tercer mundo* (1970) otra pieza de gran formato con los cadáveres de las víctimas ocupando el primer plano del cuadro. En *Se ha consumado* o *Preparativos para un gran experimento* nos encontramos con los mismos elementos: una crítica a la brutal deshumanización, al totalitarismo gélido que se manifiesta a través de amenazantes siluetas anónimas. Un poder sin rostro, militarizado en una sociedad de férreo control, se manifiesta en unos ámbitos compartimentados (totalmente cerrados y asfixiantes) de una rigidez castrense. La pesadilla del *Gran Hermano* de Orwell o las tecnoutopías negativas de *Un mundo feliz* de Huxley parecen haberse materializado.

Jaula de hierro

Pensemos en la gélida reclusión kafkiana en los laberintos burocráticos. En lo que Max Weber llama la *jaula de hierro* de la sociedad administrada. Un sentimiento incierto de

deshumanización está presente en Barjola: siempre gravita (de forma latente o explícita) una atmósfera de opresión genérica. Hay una jaula espacial donde inscribe a menudo sus figuras (insinuando esa cárcel invisible de la llamada sociedad moderna). Geometría carcelaria de la sociedad de control. La quiebra del espacio representacional, la cuadrícula de dominio de la perspectiva clásica va a evidenciarse en sus ruinas (en el desmoronamiento de un orden constructivo). Jirones del edificio simbólico demolido van a servir para estructurar espacios y permitir simbólicos desdoblamientos. Deconstrucción del espacio idealizado del arte clásico: su feroz disolución en una suerte de "desrepresentación" (si seguimos la intuición del pensador Jean François Lyotard). La representación de tribunales de justicia y el retrato aislado de algún magistrado va a remitir a una atmósfera kafkiana de inexorable pesadilla burocrática. Escenarios de clausura de la nueva alienación. Espacio emocional de lo reprimido. En la violencia totalitaria inmaterial. Pesadumbre y pesimismo desesperanzado. Hábitat artificial. Estado de burocracia total en la sociedad administrada. Restricción de la libertad. La violencia emerge de forma explícita en varias obras de gran formato y con un sentido de denuncia social y solidaridad con el dolor y rechazo de la injusticia. Como el cuadro titulado escuetamente *Violencia* hoy en los fondos del Museo Reina Sofía y que durante muchos años fue pieza central en el antiguo MEAC de la Ciudad Universitaria madrileña. Los cuerpos arracimados de las víctimas en la parte central y las siluetas de los militares responsables de la masacre. Resulta inevitable pensar en los fusilamientos de Goya (que desde el fondo del tiempo testimonian el horror contra la indefensa población civil). *Fusilamiento* también de grandes proporciones y presente asimismo en su muestra de Galería Biosca de finales del año 1972 plantea este grito pictórico testimonial en los mismos términos. Las fuerzas de opresión como en la *Masacre en Corea* de Picasso tienen un aspecto maquínico (en cierta medida robótico). En la propuesta de Barjola estas presencias son más elusivas, una simple insinuación de una sombra y las botas militares le permite sugerir con nitidez la escena. En *Fusilamiento* va a asignar el lugar central de la composición al indefenso grupo de víctimas.

Sueño y memoria

Incierta travesía onírica: metamorfosis y recorridos de la memoria en el sueño (con sus desplazamientos metafóricos). *El trabajo del sueño*: a través de los diferentes estadios de elaboración, desplazamiento y condensación simbólica. Proliferación de formas angulosas que en ocasiones se aproximan a las formas erizadas y espinosas del solitario pintor inglés Grahan Sutherland. La crítica habló en su momento de un expresionismo surrealizante (en base a claves de lectura que aportó el artista). Hay una estrategia sincrética en su propuesta. Va a integrar a modo de simbiosis distintos referentes plásticos en sus lienzos. En lúcida interpretación de Rafael Soto Bergés: "Injertos ideográficos, asociaciones oníricas y reclamos metafísicos". Procedimientos oníricos que van a prestar atención explícita a personajes que aparecen en segundo plano evocando situaciones ambiguas y espectrales. Procesos de asociación próximos al peculiar encadenamiento narrativo de la imagen en los sueños. El inconsciente se estructura como lenguaje abierto para dotar a la creación plástica de una peculiar sensación de extrañamiento e irrealidad. Se percibe en Barjola reminiscencias del universo cinematográfico. Una sensibilidad adiestrada va a permanecer alerta a determinados encuadres. Quizás el aspecto que dota a la pintura de Barjola de una sensación de modernidad inédita, es la originalidad de muchas de sus composiciones que parecen remitir en ocasiones a técnicas de yuxtaposición de imágenes propias del lenguaje cinematográfico:

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

determinados encuentros de sus personajes evocan panorámicas y fotogramas procedentes del séptimo arte. El cine es una herramienta de gran expresividad para visualizar la realidad a modo de fantasmagoría. De la misma forma que el cine se nutre en sus orígenes de influencias del imaginario pictórico, posteriormente se produce una cierta interrelación. Evocando un mundo transfigurado que guarda claves y analogías con el tránsito onírico. Presencias fragmentarias que se encadenan con otras, a modo de jeroglífico para los sentidos. Formaciones segregadas desde el inconsciente: un material que había permanecido oculto se manifiesta en asociaciones libres. Movilidad y transferencia: hay un factor dinámico esencial en el llamado *trabajo del sueño*. La práctica de la pintura va a permitir canalizar todas estas huellas latentes. El cuadro sirve como depósito pulsional y permite sublimar las tensiones y conjurar las obsesiones más interiorizadas. Registro emocional del imaginario con todos los conflictos constitutivos de la identidad. Los procesos primarios van a traspasar energía hacia una configuración estable de representaciones. El cuadro es un acontecimiento (un precipitado simbólico introspectivo): un relato configurado por las presencias recurrentes. En la sublimación artística se postula en cierto modo una satisfacción alucinatoria del deseo.

Síntesis visual

Obras que tienen mucho de radiografías simbólicas: por su capacidad de síntesis. Datos parciales se yuxtaponen para conseguir una expresiva imagen unitaria. El homenaje que hace en 1974 a Velázquez (con técnica de serigrafía) es un buen modelo de esta forma de estructurar la imagen. Procede a una síntesis elusiva a partir del autorretrato del pintor en las *Meninas*. Superpone la puerta del fondo al rostro del artista: eclipsado a su vez por otros planos que generan efectos de transparencia. Una estrategia compositiva próxima a las narraciones visuales de Valerio Adami, que va a llevar sus investigaciones plásticas hacia unos derroteros totalmente distantes del pintor extremeño: hasta alcanzar una conclusión objetiva y de una pronunciada frialdad analítica en el caso del pintor italiano. Recursos que tienen que ver con un lenguaje *pop* (entendido en sentido amplio y genérico) y que después de la década de los 60 se extiende por todo el mundo aclimatándose a diferentes geografías y peculiaridades culturales. Indudablemente hay un eco del cromatismo *pop* (y algunos de sus recursos visuales) en numerosas entregas de Barjola en aquel tiempo.

Deseo y dolor

“Fatalidad del deseo”: titula Fernando Castro Flórez el denso y expresivo texto que dedica al pintor con motivo de la muestra que tiene lugar en la galería Antonio Machón de Madrid en el año 2000. “Contemplamos la desconcertante escena del cuadro titulado *Suburbio escatológico* (1996), en el que tres figuras humanas están chillando, desnudos, rodeados de un atroz amasijo de cuerpos de animales (caballos y perros descoyuntados), mientras en un lateral aparece un sujeto, reducido a la condición de sombra que recuerda al que irrumpe al fondo de *Las Meninas*, aunque en este caso para encontrarse no una escena de plegamiento pictórico -especular, sino el resto incalificable de una masacre-. Casi en el centro de esta obra una calavera, con un ojo tachado por una cruz introduce el elemento inquietante de la risa lúgubre, en vecindad con un perro que parece ladrar, también aterrado por la caótica desproporción del acontecimiento. Restos de una bicicleta aparecen, tal vez para simbolizar, el final de todos los juegos, entre unos alambres de espino, delante de ese sórdido muro en el que, con violencia están escritas palabras (alfa, mierda, fácilmente legibles, kesto o evida

como palabra sin sentido) que remiten al comienzo y el final como realidad análogas; en última instancia, es tremendo aceptar que el destino pueda ser la completa abominación. Tengamos presente que hablamos de lo escatológico para referirnos tanto a la vida de ultratumba (a partir del griego *éschatos*: "último") cuanto a los excrementos y deshechos (a partir del griego *skatós*: "excremento"), cuestiones que *están fuera de lugar*. Los graffiti en la pared son signos obscenos en donde se expone el primitivo deseo, públicamente reprimido": escribe con lucidez Fernando Castro Flórez. Tendríamos quizás que situarnos en un mundo inquietante próximo al que enuncia Georges Bataille en las obras que conforman la *Summa Ateológica*. Posiblemente la combinación de deseo y dolor esta en el eje de la contradictoria condición humana. Escindido entre la realidad pulsional (el mapa del deseo) y la evocación simbólica (con su aliento de trascendencia). Deseo-fuerza: ese ojo en estado salvaje que fascinó a André Breton (eje de su estética convulsa). Belleza dramatizada donde el horror alcanza cotas de lo sublime. "Al contemplar lo doloroso en el límite que apenas puede soportarse": como señala con acierto Aurora García al hablar de este aspecto central de la pintura de Barjola.

Mirada trágica

Como en un trágico escenario los *dramatis personae* del universo barjoliano van poblando el espacio con todo su inventario de desventuras. Mirada trágica que va a registrar el lado oscuro de la existencia. Referencias biográficas y obsesiones diversas convocadas a un poderoso acontecimiento pictórico. El hecho pictórico (las características de la propia resolución de cada obra) van articular el propio relato visual: permaneciendo las huellas y las evidencias de la agitación pictórica de la que surgen. "Grandes planos de tonos agrios, ráfagas de perros, dinamismo sin aparente control": en palabras de José Hierro[5]. Huellas de la inmediatez y de la expresividad de la pintura entendida como descarga pulsional. Automatismo gestual que persigue la espontaneidad y la grafía liberada de un espacio utópico no contaminado por los controles racionales. La catarsis donde la energía psíquica es liberada para producir nuevas y sorprendentes configuraciones. Neurosis simbólica que aparece sublimada en el espacio de la pintura como ámbito emocional surcado por el tatuaje incierto de obsesiones y presencias subjetivas. Mirada trágica como una herida abierta: cicatrices pictóricas que consuman con precisión el duro impacto emocional. Huellas que afloran con violencia expresiva en la agitada superficie de sus pinturas.

Documentos fotográficos

Se tiene hablado en ocasiones de las pinturas de guerra de Goya como precedente de los actuales reporteros gráficos. Robert Hughes o John Berger tienen aludido a esta posible condición documental de Goya. Testigo de violentos acontecimientos bélicos. Podríamos establecer un paralelismo entre algunas de las obras de Barjola más próximas a la crítica social (y la crónica de la realidad) a partir de documentos e instantáneas fotográficas del mundo de los medios de comunicación de masas. Un entorno mediático donde proliferan las imágenes de impacto y donde de vez en cuando destaca con rotundidad alguna (que va a taladrar la retina) dejando indeleble huella emocional. Pensemos en la importancia de la fotografía también en las obras de Antonio Saura: interpretación o recreación activa de alguna

[5] "Barjola: inquietante creador de horrores". José Hierro. Guadalimar n° 13. Madrid, 10 mayo 1976

fulgurante imagen encontrada en alguna revista. En otras, la inscripción grafológica va a manipular ese sedimento icónico previo a modo de abigarrado palimpsesto pulsional. Estratos pictóricos y fotográficos se yuxtaponen en un denso y enmarañado combate. Es proverbial también el desordenado estudio de Francis Bacon (repleto de una inaudita suciedad) en el que destacan unas cuantas imágenes fotográficas de Mubridge, el recorte de una corrida de toros o la instantánea de un gorila o algún cuadro privilegiado del "museo imaginario" del autor (que quería tener muy próximo) como fetiches colgados de la pared del estudio para apoyar el proceso de creación de las obras. Barjola no es ajeno a esta llamada fulgurante de la instantaneidad dramática (en la crónica de la actualidad del mundo). Vértigo documental en la agitada iconosfera de un presente trepidante. Una de las imágenes que sirvieron de soporte para *Violencia* es el estremecedor documento fotográfico captado en Bangla-Desh (el 18 de diciembre de 1971) por Michel Laurent. Una terrible fotografía donde un soldado Makti-Bakin ejecuta con la bayoneta a una víctima anteriormente torturada. El director de cine francés Godard en el documental "Foto y Cía" recoge la génesis de esta imagen que retrata la ejecución de un "traidor" en Bangla-Desh y luego durante una hora y media (que es el tiempo de duración del documental) el fotógrafo "nos ha descrito el cielo, el estadio, el gentío, el pánico, los soldados, el miedo de sus compañeros y el que tuvo que tragarse él": en descripción de Bernard Dufour. La Guerra de Vietnam fue otro yacimiento icónico de cientos de apocalípticas instantáneas. El infierno del napalm. El horror de la guerra. El bombardeo de población civil. Fueron tantos años de guerra que se generaron infinidad de fotos estremecedoras. Una de ellas (en la que aparece una madre con su hijo) fue utilizada asimismo como punto de partida por el pintor para alguna de sus composiciones. Documentos fragmentarios del horror trepidante de la actualidad (a golpe de teletipo en las *hard news* del telediario) o en las páginas de la prensa diaria: que se van a superponer en el imaginario del artista a las vivencias de represión y muerte en la Guerra Civil y a las imágenes "cultas" (pero igualmente dramáticas) de los "fusilamientos" de Goya. Toda la etapa de explícita expresión de la violencia en su pintura, va a tener como telón de fondo el dramático cuadro del pintor aragonés que se conserva en el Museo del Prado. Renovados impactos dramáticos se superponen a estas vivencias biográficas interiorizadas en una amalgama que testimonia las brutalidades inherentes a toda guerra. "La constante temática de la violencia se inició en mi obra hacia el año 1966. Surgió de unas publicaciones de la prensa diaria. Y del cine. Yo voy al cine y observo. En el cine se ven imágenes, composiciones. El cine me interesa y esta argumentación encaja muy bien en mi forma de expresión, se hizo una simbiosis consustancial con el momento en que vivimos."[6]

Ritmo y gesto

"Choque de la curva con la recta": con estas palabras (casi un aforismo oriental) va aludir Barjola a la personal taquigrafía rítmica de sus cuadros. Clave compositiva a la que va a permanecer fiel a lo largo del tiempo. Las formas se despliegan en sus obras siguiendo este característico baile gestual. En ocasiones con insistente presencia de una forma de herradura veloz. Recurrente grafismo-*boomerang* que se despliega por el cuadro en múltiples direcciones. Marcando vectores de orientación y activando la superficie pictórica. "Mi obra está sincronizada del choque de la curva con la recta, lo que equivale a cerebro y corazón,

[6] Declaraciones a Miguel Fernández-Braso en "Guadalimar" n° 49. Madrid Febrero-Marzo 1980

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

simbiosis producida por mi idiosincrasia."[7] Encuentro de contrarios en busca de un ritmo unitario de la superficie del cuadro. La música siempre fue reconocida por el pintor como una necesidad para acompañar el momento de creación. "Me gusta mucho la música, me encanta oír música mientras pinto. Me gusta Bethoven y también, como contraste Chopin o Debussy. Y no olvidemos a Bach. Para mi es cierto el paralelismo entre Bethoven y Goya y entre Bach y Velázquez" señala el pintor en una entrevista de la revista *Guadalimar*. Con el paso del tiempo este aspecto gestual pasa a ser cada vez más importante en su producción. Prestando mayor interés al movimiento y al sentido del ritmo en sus obras últimas. Al final, el cuadro es un recinto que acoge las huellas nerviosas y el continuo zig-zag de una suerte de esgrima pictórica en el lienzo (llegando a conclusiones muy próximas a las corrientes informalistas). Pulsión rítmica: marea gestual. Vaivén incesante de la superficie configurada por veloces inscripciones fragmentarias. Formas rotas y esquemáticas. Nervadura y osamenta. Radiografía donde afloran los llamados gestos-motor. Promiscuo inventario de impulsos y descargas pictóricas. Vida autónoma de las formas que parecen buscar la ingravidez. Génesis de las formas en rápida factura caracterizada en los ciclos finales por una *compulsión a la repetición* y un cierto automatismo. Instinto-gesto, pincelada de toque suelto, fluidez intersticial... proyectando idea de movimiento y agitación en un dinámico espacio convulso.

Introversión creadora

Uno de los rasgos que se tienen subrayados, a menudo en Barjola, es su carácter solitario. El propio pintor declara: "De chico fui miedoso, introvertido y lleno de vértigos. Quizá por eso nunca alternaba con los otros chicos del pueblo. Siempre fui un solitario. Todo lo perpetuaba dibujándolo. [...] Cuando era chico siempre andaba sólo por las afueras del pueblo. [...] Una necesidad de soledad."[8] Podemos encontrar en sus cuadros esa marca inequívoca de la soledad. Lobo estepario en lucha consigo mismo para conseguir el modo adecuado de expresión para su atormentado mundo interior. Rigor ascético, férrea disciplina, arduo trabajo... van a ser las austeras consignas y compañía cotidiana en su esfuerzo creador. Experiencia de intensa soledad e introversión creadora (próximo al desgarro de la *experiencia interior* que propugna Georges Bataille). Podríamos definir a nuestro pintor como un gran solitario atento siempre al devenir comunitario, al temblor social y a la incertidumbre de su época. Un cielo en crisis (gravita sobre nuestras cabezas) y abajo el paisaje del nihilismo. Una herida moral sin precedentes. La angustia es el vértigo de la libertad: en Kierkegaard. Volver los ojos *hacia dentro* para mostrar la impudicia de las propias obsesiones. Toda estética confesional se acerca en un momento u otro a lo obsceno. Lo que define la condición humana en sus límites más escandalosos. A ese espacio de desnudez (y de primordial desamparo) parece dirigirse la penetrante y sincera mirada de Barjola. Huellas psicológicas a la búsqueda desesperada de la propia identidad: hasta encontrar en la muerte, en el deseo y quizás en el ansia de trascendencia posible respuesta a los interrogantes-límite. Sombra incandescente que mantiene viva (en una batalla sin tregua) el impulso del pintor. Aflora el *malestar de la cultura* como síndrome de la civilización; como señala Freud: "Es imposible no darse cuenta en qué gran medida el edificio de la civilización reposa sobre el principio de la renuncia a las pulsiones instintivas, y hasta qué punto postula precisamente la no satisfacción de instintos poderosos." Es bien conocida la tesis de la operación artística

[7] "Guadalimar" n° 49. Madrid Febrero-Marzo 1980
[8] "Barjola" José de Castro Arines. Panorama de la pintura contemporánea. Iberico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.

como dispositivo de sublimación. Dentro de las tendencias del vitalismo pictórico las estrategias desinhibidas permiten aflorar gran parte de ese material psicológico que pasa a ser decisivo vector energético en la construcción de la imagen. La propuesta artística se consolida en esa conflictiva encrucijada de pulsiones y deseos.

Etapas, trayecto, camino.

Se pueden señalar varias etapas en su trayectoria. Diferentes momentos definidos por las coordenadas específicas de sus indagaciones plásticas. Quizás no son tantas las etapas en Barjola como a veces se tiene comentado de forma apresurada (el propio pintor alude en ocasiones a una particularización muy pormenorizada y quizá excesiva en estas cuestiones). Desde el punto de vista de la interpretación y acercamiento en nítida perspectiva a la obra del pintor: se puede hablar de cuatro amplios períodos en su inquieta aventura artística. Son cuatro grandes ciclos biográficos de intensa actividad creadora, donde dejando al lado sus iniciales tanteos realistas, van a configurar las épocas singularizadas de su labor. Las obras que realiza en la década de los cincuenta son de carácter figurativo y con contornos definidos. Este sería su primer periodo y corresponde a los años 50. Mas adelante (al final de la década) desarrolla un proceso de abstracción de sus figuras y composiciones que abarca desde 1959 a 1965. Son años de intensa experimentación pictórica donde encuentra formas y maneras que van a ser andamiaje estructural y elemento vertebrador de toda su obra. El cuadro nace de una integración de diferentes campos de color y encuentros compartimentados en la superficie de la tela. Los temas están sometidos a una estilización compositiva. Todo aparece recortado con una acentuada síntesis de las formas (no es extraño que el pintor manifestara su interés entonces en la obra de Nicolas de Staël). También en Barjola como en Staël es el espacio poscubista el escenario y soporte plástico decisivo en sus investigaciones. Fértil punto de partida que se estructura casi como lenguaje y sintaxis plástica universal. Existen momentos clave y fechas que marcan un decisivo punto de inflexión en su obra. La muestra presentada en la Sala Santa Catalina en el Ateneo de Madrid en el año 1965 sirve como referencia auroral de su etapa de madurez. Allí aparecen las figuras que hasta entonces habían llevado una vida embrionaria, larvaria, ocultas en las grandes masas de color que estructuraban sus cuadros. Son estas protoformas las que en sus diversos encuentros (a modo de macla orgánica) van a dar origen a sus figuras. Espacio activo: como una realidad magmática y germinal. Sedimentos de territorio informe que van lentamente a ir estableciendo una dialéctica figura/ fondo. Como si de un paisaje abstracto de formas matéricas arracimadas en planos de color surgieran paulatinamente estos seres informes e incompletos: pero llenos de fuerza expresiva. El tercer gran período de Barjola surge a partir de ese momento y llega prácticamente hasta la década de los ochenta. Son quince años: su producción desde 1965 hasta 1980 (que tiene una calidad extraordinaria). Son indudablemente las obras de consagración de nuestro autor. Se convierte en paradigma y figura central de la llamada nueva figuración. Con obras donde de forma refinada (contundente y sutil a la vez) va a mostrar su talento. Pinturas como tenemos señalado en otros capítulos que adquieren cotas reiteradas de calidad magistral. Cuadros muy elaborados: cada pieza representa un lento esfuerzo de consolidación de un escenario compositivo con personajes definidos. Obras deslumbrantes: llenas de misterio y fuerza expresiva. La fecha exacta de la siguiente frontera cronológica no es tan precisa como la anterior (situamos a modo de referencia la fecha simbólica de 1980: coincidiendo con el cambio de década). Pero por una razón concreta: los cambios estilísticos aunque muy notables y sustanciales no son tan drásticos como en el

cambio de etapas anteriores. Sirve de muestra de esa lenta transición la gran exposición que va a realizar en la Galería Biosca en Madrid en 1980. Existen registros y recursos que se van a seguir utilizando y sobre todo porque lo que hace el artista en sus últimos años (como acontece en otros grandes creadores) es una revisita incesante a sus temas y obsesiones. Todos los temas que más adelante va a desarrollar Barjola ya estaban perfectamente definidos en las obras de los años sesenta y setenta. Lo que acontece en la entrega última es una suerte de desintegración: dotando a su pintura de un mayor énfasis gestual. Lo que Francisco Calvo Serraller tiene definido con justa precisión como el "estallido de las formas" (siguiendo la interpretación que Simmel hace de Rembrandt). Nos encontramos con renovadas tauromaquias, mujeres con espejo, desnudos y perros, crucifixiones y escenas de violencia, ataúdes y espacios agitados, inválidos y niños de suburbio. Lo que va a desaparecer casi por completo en esta última etapa es la presencia característica de los espacios silentes y deshabitados (que nunca fueron fondo inerte en Barjola sino activo contrapunto de definición de las figuras). Todo adquiere una atmósfera de denso y saturado *horror vacui*. No hay respiro casi, en la hegemonía del gesto. Sintaxis visual descoyuntada que desarrolla una taquigrafía convulsa en la superficie del cuadro. Ejercicios de filigrana lineal. Gana en planitud y pierde en efecto de corporeidad (al desinteresarse paulatinamente por las técnicas de claroscuro y gradaciones cromáticas). El color aparece más contenido y eclipsado para subrayar la importancia concedida al gesto. Desarrolla una ingente producción dibujística. Dentro de esta última etapa (la cuarta que va a abarcar desde 1980 hasta la muerte del artista en 2005) nos encontramos con excelentes obras como el propio autorretrato del artista y la titulada *Alfa y omega*: dualidad agónica y germinal entre inicio y fin (nacimiento y fin de trayecto). La meta como origen: en palabras de Karl Kraus. En esta pintura va a proceder a una estrategia de acumulación onírica (procedimiento compositivo que va a utilizar con relativa frecuencia). Toda la etapa última va a estar marcada de forma genérica por el presagio de la muerte.

Mortal 1936

Hoy es el día del jamás y el nunca,
ah país del dolor, Extremadura

Antonio Gamoneda (*Mortal 1936*)

Con Antonio Gamoneda va a establecer una fértil amistad creadora. Las carpetas con textos y aguafuertes *Tauromaquia y destino* [Retablo. León, 1980] y *Tauromaquia* [1994] testimonian esa voluntad compartida entre ambos creadores. Los poemas de Antonio Gamoneda se aproximan de forma lúcida a las vivencias biográficas que les unen. Evocaciones literarias que van a condensar el sentimiento de drama y la trágica inspiración del pintor en los aspectos más dolorosos de la existencia. El dramatismo de *Mortal 1936 (Pasión y luz de Juan Barjola)* da cuenta del impacto de ese terrible número grabado a fuego en la conciencia de muchos españoles y que tuvo una repercusión universal. Aún hoy cuesta trabajo mencionar ese fatídico guarismo sin sentir un estremecimiento. Una elegía poética para sublimar el brutal recuerdo de los pavorosos crímenes acontecidos en la Plaza de Toros de Badajoz en Agosto de 1936. "La ciénaga mortal, plaza del mundo [...] Metal de Badajoz, ¡qué pronto han sido/ las cuatro de este día dieciocho! […] Viven en la contemplación de la muerte y la luz […] Al fin, surten las fuentes/ sangre, vértigo, luz, acero, lágrimas. […] La

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

música mortal, el alarido/ de los caballos incesantes. [...] Vuelve/ la que hiere otra vez, la aguja loca/ la astucia femoral. Era y no era." Entrecortado grito del drama ritual convertido en espectáculo de masas. Muchedumbre enfebrecida. "Ah pena corporal, amor herido/ animal de la luz, pueblo abrasado. […] Este es el día en que los caballos aprendieron a llorar,/ el día horrible y natural de España./ El animal de sombra/ enloquece en las pértigas del alba." El poema número diez es el último de la tensa entrega *Mortal 1936* donde Antonio Gamoneda va a hacer una aleación entre guerra civil y lidia: "Finalmente, la púrpura entra en las carnicerías./ Sin embargo, está amaneciendo:/ va a amanecer sobre las cárceles y las tumbas./ Me está mirando la cabeza torturada y su marfil arde como un/ relámpago cautivo;/ me está mirando el ojo capital/ y dos sustancias, en la misma vena,/ fluyen y entran en mi vida./ Me mira para siempre el animal amado/ y dos Españas vienen a mi corazón./ Juan Barjola, cansado y silencioso,/ baja otra vez a la misericordia y a la ira."

Muchedumbres convulsas

Átomos, moléculas, células: el organismo social como complejo agregado multiforme. Aglomeraciones humanas en rituales colectivos. Espectáculos de masas: algunos de carácter sacrificial como la lidia. Con una genealogía perdida en algún oscuro culto solar. Fraccionamiento y aglomeración de la masa como un vertiginoso rompecabezas donde las piezas se ensamblan y repelen. Las multitudes como una realidad plástica arracimada (en un complejo magma gestual). Un dinámico conjunto resquebrajado en tensiones contradictorias, sometido a la disonancia y pugna antagónica de fuerzas centrípetas y centrífugas simultáneas. Horror al vacío: huyendo de la angustia de la nada. Homogeneidad conflictiva de un mosaico abrupto. Ya para Elias Canetti la masa era un enigma que cobraba vida propia en la irrupción del acontecimiento. La tragedia en su dimensión coral (como un angustioso *maëlstron* irracional) va a estar muy presente en nuestro pintor. Océano de la multitud como el que Victor Hugo imaginaba en el exilio en la Isla de Guernesay, al contemplar el mar desde los acantilados. O en nocturnos espectros insurgentes convocados en el poso del café o en las manchas aleatorias de vino. O los muertos amontonados en pirámides inauditas en las pinturas de Edvard Munch en Ekelly.

Oscuros símbolos

Lenguaje simbólico olvidado en oscuras capas de la psique. Existe un incierto vocabulario de correspondencias y analogías. Libertad onírica para yuxtaponer presencias divergentes. Generando bruscos y chocantes relatos aleatorios. Barjola presta en su pintura una explícita atención al mundo de los sueños (de forma especial en las entregas de la década de los sesenta y setenta). Va a registrar cíclicamente la presencia de episodios oníricos recurrentes. Intermitentemente afloran testimonios visuales procedentes del lenguaje del inconsciente. Nos encontramos en las afueras de la ciudad. Espacios deshabitados. Ondulaciones cromáticas en el espacio y lánguidas nubes se desplazan en horizontal. Como en un acertijo visual, presencias de la penumbra del sueño acceden a la superficie pictórica. Imágenes procedentes de la travesía nocturna. Traen ecos de un remoto misterio. "Mirada del dormido/ mirada del despierto" en el hormigueo veloz de Henri Michaux con sus *mecanismos de infinitud*. Noche creadora. Constelación insomne de imágenes simbólicas. Penumbra mítica de alegorías. La memoria propicia una red de asociaciones. Membrana sutil que acoge sensaciones. Percepción y recuerdo celebran una magnética alianza. Más allá de la imagen el

inconsciente es imaginación activa. El pintor va a dejar la puerta entreabierta a mensajes del inconsciente. La noche del inconsciente es el heterogéneo lugar donde como en una almoneda irreal llena de objetos abandonados, las presencias y acontecimientos olvidados retornan: van a permanecer como vestigios latentes a modo de imborrables huellas psíquicas. El imaginario artístico parece nutrirse (en muchas ocasiones) de estas persistentes sombras icónicas: casi espectrales. Formas del miedo. Hablando de su infancia señala el artista: “Me asustaba el tañido de las campanas de la iglesia, el tic-tac del reloj de mi casa, el aullar de los perros en la noche, la garza que anunciaba la muerte...”

Vértigo expresionista

La plenitud de la pasión. Escenas terribles y enigmáticas. Sentimiento de desarraigo. La experiencia interior como una vivencia conflictiva. Son muchas las características genéricas del linaje expresionista. La clave está quizás en entender que para la mentalidad de un pintor como Barjola son cuestiones centrales los aspectos éticos (la nítida dimensión moral que desprende su trabajo) y al mismo tiempo las coordenadas estéticas de su incesante investigación creadora. No se puede separar ninguno de estos vectores. Ética y estética están presentes en idéntica proporción en su aventura vital y artística. Como en la antigua sentencia: la belleza es la verdad. Los sentimientos, los valores, la sensación de crisis de la humanidad va a tener un correlato riguroso en la pulsión autónoma del propio acontecer plástico. Se trata de un doble compromiso, al que nuestro pintor se va a mantener fiel. Para preservar esa autenticidad como expresión del drama vital, la búsqueda del artista (va a actualizar en términos existenciales el proverbio “conócete a tí mismo”). Emerge entonces de forma inequívoca el drama de la autoconciencia. Que durante años marcó como un signo fatal, el desasosiego de muchas generaciones de artistas. Este humus cultural permaneció, dejando un poso decisivo en muchas de las mejores propuestas artísticas y literarias de tono confesional. Todo en Barjola parece impregnado de tintes autobiográficos y un pronunciado expresionismo.

Últimas entregas

Un reto permanente a través del encuentro cotidiano con el vértigo blanco de la superficie del papel o del lienzo vacío. Hasta el final cumplió Juan Barjola con esta llamada (casi atávica) de la pintura: el signo, la forma, el color liberado. Sus fantasmas y obsesiones tuvieron variadas reinterpretaciones. En cierta medida en este último ciclo vuelve sobre escenas grabadas a fuego en su primera infancia: “Si la memoria no me miente, los primeros dibujos de mi vida fueron dibujos de perros; aquellos mismos que yo veía de chico disputándoles la tajada de algún burro muerto a los gavilanes que sobrevolaban las afueras de mi pueblo y que yo dibujaba como perros de sueño y no sé por qué, y que salían del vientre de otros animales, y pájaros de mal agüero que dibujaba posados en alguna nube o que salían de algún misterioso nido.[9]” [¨...] “Y al recuerdo pertenecen los perros merodeando por las tapias. Y los animales muertos –mulos, vacas, cabras...- que eran tirados sin enterrar en las afueras del pueblo y luego devorados y disputados en tremendas peleas de hambre por las águilas y los perros Recuerdos e imágenes expresadas en este tramo último de su pintura con agónica violencia. Acción pictórica. Inscripciones complejas y contundentes: certifican de

[9] “Barjola”. José de Castro Arines. Panorama de la pintura española. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

forma abrupta sobre el lienzo esa necesidad. Vida como sinónimo de afirmación. El cuerpo del artista es el medio más eficaz para una transcripción gestual. Próximo al ritual energético de la llamada pintura de acción. El psicoanalista Erich Neumann tiene escrito algunas páginas admirables sobre el testimonio postrero del artista anciano. Cuando todo conduce ya a lo terminal: en una cerrada atmósfera de clausura. Liberado de convenciones sociales (apresado sólo por sus íntimas obsesiones) una suerte de fatalidad sígnica convoca un abigarrado escenario de formas exasperadas. El paroxismo cromático y la urgencia expresiva. El juego con la materia. La inmediatez del gesto. Emerge la escritura visual del inconsciente. Inciertos tatuajes simbólicos. El inconsciente parece recoger la heterogeneidad esencial del ser. Cientos de dibujos insomnes (producto de noches en vela) como dietario visual y confesión gráfica del pintor. Enfebrecido pacto cotidiano de recreación y afirmación vital: en lucha hasta el final. Tintes sombríos (si cabe más acentuados aún en estos últimos años)[10]. La temática más recurrente va a girar en torno a los mataderos. Va a sentir predilección por tétricos escenarios (más inquietantes que nunca) dentro de un pronunciado tremendismo. Proliferan las imágenes de pesadilla: como la pintura del año 1997 titulada *Sueño del ciego* o la serie de obras en tablas de pequeño formato tituladas expresamente *Mundo onírico*. Escenas de *vánitas* con sus calaveras omnipresentes. Presagios del límite: acercamiento pictórico a una sensibilidad terminal. Delimitando un asfixiante ámbito de clausura. Más descarnadas que nunca, las obras de estos últimos ciclos van a expresar de forma implacable una visión ácida y atormentada de la existencia. *Símbolo de la muerte* titula de forma explícita un cuadro de gran formato de 1992. *La soledad del perro* en un contexto desolado y vacío. *Cráneo animal* de 1998. Sus bueyes desollados: de la misma estirpe de Rembrandt y Soutine. Dramática genealogía de las cabezas de toro. Los diferentes ángulos del matadero. Angustia y espanto. Ataúdes, tumbas, figuras humanas agonizantes, dramáticos velatorios, negras cruces, graffitis como estertores nihilistas tatuados en viejos muros. Crucifixiones y tauromaquias. Violencia y sexo. La expresividad de la materia. Cuervos y aves carroñeras avanzan en compactas bandadas: *Ley de vida* titula un cuadro de esta época, en lacónica sentencia que parece emparentar con los pesimistas epígrafes de los aguafuertes de Goya, que tatúan a pie de página el dramático sentimiento. Nihilismo hiriente, conciencia del fin que amalgama seres humanos y animales en un mismo espacio de precariedad y turbulencia. Expresión y testimonio de un pensamiento trágico. Viaje al subsuelo de la conciencia humana. Hondo eco del dolor. Abismo de la mirada en la pintura de Juan Barjola.

Antón Patiño

Texto extraído del catálogo ***Juan Barjola***, editado por el Museo Barjola y el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 2006

[10] "Pinto para no morir": es el titular de las declaraciones a Natividad Pulido en el año 2002.