BARJOLA: LO BELLO Y LO TERRIBLE

Antonio Gamoneda

Desde las miniaturas de la Alta Edad Media hasta Goya, hay en la pintura española una larga línea expresivista que aún continúa. Del irrealismo figurativo de los *Beatus* a la crueldad cromática de los "Fusilamientos de la Moncloa", con un centro en la implacable argumentación velazqueña: el entendimiento "dramático" del espacio, el rostro insufrible de "Calabacillas". No está agotada esta línea expresivista: vive en unos pocos, muy pocos, grandes pintores que no se permiten a sí mismos disociar la causa existencial y el pensamiento pictórico.

Yo pienso que el universo formal de Barjola se corresponde con una síntesis particularmente intensa y depurada de esa tradición. No está en mi voluntad hacer hipótesis inseguras sobre los caminos que le conducen a este posicionamiento, pero sí me importa por que estoy intentando una contemplación *formal*, no subordinada al tema, en la que me conviene distinguir, sin separarlos, los componentes protagonísticos y los espacios en que se manifiestan, ya que estos son también parte principal en el *sentido* y la calidad de las obras. El conjunto figurativo se impregna y se articula obedeciendo a la energía del núcleo temático. Por ejemplo: la violencia convulsiva de un animal torturado (estoy pensando en las "tauromaquias", pero la misma ley regiría si el núcleo temático fuese un perro enloquecido o una mujer inmóvil y, a la vez, convulsa en su desolada carnalidad, que se articula entre el espejo y la puntiaguda crueldad de unos zapatos insufribles). En cualquiera de estas "situaciones" podemos advertir que el contexto figurativo –con la representación del espacio incluida- participa también de modo principal en la representación. Por ejemplo, si el centro de interés es un atributo sexual, todo su envolvente pictórico (la totalidad rectangular del lienzo) aparece, en modo inexplicable pero evidente, visiblemente sexualizado. Donde hemos colocado la sexualidad podríamos, con las mismas razones, colocar la violencia o los datos de la tortura y, en su vértice, la extremidad mortal. Este es el referente triangular y permanente en la estética testimonial de Barjola.

Pero, en esta ocasión y a propósito de Barjola, yo pretendo regir (no me será fácil, lo sé) el relato temático y afrontar el "relato" formal, no porque éste tenga más importancia que aquél, sino porque de "aquél" ya se ha dicho casi todo y de "éste" se ha dicho algo menos. Pienso también que debo inclinar mi escritura (fragmentaria o enteriza, antigua o de última hora, la datación carece de importancia porque Barjola es un artista en progresión, cierto, pero en una progresión en la que no se producen desviaciones) más hacia el "cómo" que hacia el "qué". Voy a intentarlo.

En el núcleo temático, en la representación que venimos llamando protagonística, se puede comprobar una tendencia a la bidimensionalidad (aquí la actualización de las actitudes "primitivas", la tensión vanguardista que, sin embargo, no ignora –algo hemos dicho ya- a los *Beatus*), pero, ¡atención!, la prácticamente anulada sugestión de volumen va a colocar sus planos en un espacio que, contrariamente, pretende –y logra- proponerse como un espacio

aéreo, en una perspectiva liberada, en una distribución *subjetiva* de los campos de luz y sombra con frecuente apoyatura en paramentos vanos y láminas, en "insinuaciones geométricas" que, al posicionarse en la composición, intensifican la presencia de un espacio tridimensional.

Estamos intentando decir que esta voluntaria contradicción (anotemos que la contradicción es clave frecuente y decisiva en todas las modalidades artísticas y en sus géneros) es uno de los potentes recursos de Juan Barjola a la hora de crear una tensión expresivista en el lienzo. Es en la dureza de esta inflexión donde las tradiciones se "anudan" de forma inesperada para, con naturalidad, crear el sobresalto visual, el valor de "extrañeza" que se instala en la organización de las obras y las lleva a situaciones límite en las que lo verosímil y lo inverosímil pierden sus diferencias y algo invisible se hace sentir en la disposición de lo visible.

De lo dicho hasta ahora, particularmente en el párrafo inmediato anterior, podemos deducir con seguridad que el pintor, en cada momento de creación, está descubriendo y revelando algo oculto o desconocido hasta ese momento; algo que no pertenece a la representación pictórica convencional. No hay una norma apriorística en esta "desconvencionalización"; simplemente, sucede. Las tensiones localizadas, el sentido de la composición no tienen nada que ver con una convención, es decir, con un canon o "ley" que predetermine el "cómo".

En Barjola, con independencia de las propuestas temáticas o de representación, hay, en la visión y la organización globales del cuadro (lo que equivale a decir en su consistencia abstracta) una fuerza subversiva. No se trata aquí, lógicamente, de la subversión directamente dirigida al orden social, aunque las obras de Barjola comporten una excitación y unas exigencias referibles no sólo a la circunstancia existencial, sino también a la crueldad y podredumbre sociales. Esta fuerza subversiva se manifiesta también y de modo quizá principal, en la alteración de las pautas estéticas establecidas. Ya lo insinuamos más arriba: lo visible puede, de alguna manera, ser representación de lo invisible.

Subvertir lo que ha sido establecido por la casuística acumulada en la pintura. En eso consiste la conducta de Barjola. Pero, ¿se trata de una reorganización deliberada de datos plásticos, orientada a crear, con valor estrictamente pictórico, la sugerencia de subversión? No. En Barjola, en las causas esenciales de su pintura, no hay un recetario apriorístico. En Barjola, la forma se da unida a un arco temático que puede recapitularse con brevedad: sexo prostituido, violencia mercantilizada, animales poseídos por la ira o por la tortura, crucificados, agentes policiales, magistrados, monstruos apócrifos….La forma y no el tema, insisto, (incluso cuando la forma está desprovista de representación, circunstancia ésta poco frecuente en Barjola) es la encargada de la expresión. La forma y no la anécdota, el "relato" que se hace en el cuadro, sea la manifestación-explicitación que despeja todas las dudas. La anécdota confiere y concreta protagonismos, es verdad; por ella sabemos, por ejemplo, la especie de los torturadores y la de los torturados; o que, en tal obra, se trata la frialdad de un magistrado, y que, en la otra, la dentadura horrible es

la de un caballo agonizante. Dicho esto, vuelvo a mi insistencia: es la gestualidad formal o la deformidad desbordante: la luz endurecida sobre un amarillo o la profundidad cenicienta de las obras "negras", o la trabazón mortal de cuerpos difícilmente descifrables. Esto es lo que "duele" en nuestros ojos, lo que determina la condición *terrible* de los cuadros de Barjola.

Finalizando el párrafo anterior, el adjetivo "terrible" aparece en letra bastardilla. No es por capricho ni causa menor. Lo que yo intento es aproximarme a la pintura de Barjola a través de aspectos sensibles, sí, valorando éstos como un primer plano del hecho artístico (el que le confiere calidad, altísima calidad), pero quiere hacerlo acompañado de una noción cuya paternidad no me pertenece. Dice Rainer María Rilke al comienzo de la primera de sus Elegías del Duino: "…..porque lo bello no es más que el comienzo de lo terrible, ese grado que todavía podemos soportar…". Hay en este fragmento poemático una trabazón emocional y conceptual que podría ceñirse a la pintura de Barjola como si de su piel se tratase: lo bello es el comienzo de lo terrible; lo terrible está incardinado en la belleza; la belleza no es una máscara colocada sobre el sufrimiento. La ciencia cierta que Barjola nos enseña es que, en la forma de lo terrible (en alguna otra ocasión no ha dicho "terrible", sino "temible" y he hablado, incluso de "la forma del miedo") existe algo que nos *salva* de su propia crueldad.

Hay en la obra de arte (y debe quedar entendido que las obras sin calidad no son obras de arte) una transmutación casi alquímica. Ocurre en ellas que la representación del sufrimiento o la muerte –asuntos teóricamente poco estimulantes- son, en la experiencia sensible, causa e instrumento generadores de placer. Aquí estamos. Otra vez, ante el principio de contradicción, aludido más arriba como un determinante estético. Terrible en su representación del horror la tragedia grecolatina. Aristóteles nos dice que no debemos buscar en ella "otro placer que el que le es peculiar", y, con este postulado, deja muy claro que la finalidad de la "representación terrible" es la creación de placer. Dentro de las artes plásticas y más cerca de nosotros, con modulación realista, un yacente torturado (de Gregorio Fernández, por ejemplo), o, en trance quizá más patético, un crucificado de Grünewald, ponen en nuestra sensibilidad "un placer que les es peculiar".

Pues otro tanto, en términos de absoluta contemporaneidad, ocurre con la obra de Barjola: la espantosa dentadura del caballo agonizante, el animal desollado, la prostituta grotescamente tatuada por el infortunio, son, a la vez y sin paliativos, testimonios de un sufrimiento que está ahí, en la realidad exterior a la pintura. No hay ninguna duda al respecto. Pero tampoco la hay ante el hecho de que, en la organización visual que se nos ofrece, las interrelaciones del color percuten en nuestra sensibilidad, intensifican nuestra vida, excitan una misteriosa zona cerebral en un "modo peculiar", en un modo que se hace reconocible como una forma de placer.

Esta es, quizá, la primera y mayor conclusión que yo he querido deducir de la pintura de la pintura de Juan Barjola y ya debo finalizar mi exposición, aunque sea verdad que, aquí y allá, existen otros escritos que se desprendieron de momentos de percepción privilegiada, y, en estos escritos,

podría encontrar fragmentos que colaborasen con lo que hasta ahora llevo aquí dicho.

Quedo, pues, en deuda con este artista grande, imperturbable en su energía y su ternura, practicante de la solidaridad y de la justa ira, gloriosamente ignorante de las modas y modos preconceptuales, postconceptuales (en definitiva miniconceptuales) y de todos los “pre”, “post” y “mini” que, al día de hoy –y probablemente al de mañana- andan en trance de grotesca mercadería.

Texto extraído del catálogo **“Juan Barjola”** editado por la Fundación Caja Vital Kutxa en 2002, con motivo de la exposición del mismo nombre.